



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

**FIN DE SIÈCLE EN EUROPA,
O UNA CRISIS DEL SISTEMA MODERNISTA**

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

LISE MARTINOT

Profesor guía: Gonzalo Arqueros

SANTIAGO DE CHILE
2009

AGRADECIMIENTOS

A Claudia Alonso y a Gonzalo Arqueros por su constante ayuda

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION.....	1
0.1. Mi definición de una arquitectura societal moderna o del sistema modernista.....	2
0.2. La exclusión progresiva de la mujer del sistema moderno.....	4
0.3. El paso de una exclusión política infundada a una legitimación científica.....	11
0.4. Plan.....	15
 CAPITULO I: ANARQUÍA SEXUAL, MUJERES MASCULINIZADAS	
1.0. Introducción	17
1.1. La Mujer Nueva, amazonas del tiempo moderno.....	18
1.2. De la normalidad a la perversión, la doble imagen de la mujer en el arte <i>fin de siècle</i>	24
1.2.1. La problemática de las madres divinizadas: algunas lecciones de psicoanálisis	25
1.2.2. La mujer vampiro como alegoría de la ninfómana	32
1.2.3. La prostituta, figura criminal de la perversa	40
1.3. Las matadoras del Art Nouveau: Pintura y joya.....	43
 CAPITULO II: ESTÉTICO ANDRÓGINO	
2.0. Introducción.....	50
2.1. El Andrógino, el locus de un paraíso sin mujeres: teorías y prácticas.....	50
2.1.1. Socialización del discurso sexual y darvinismo social	51
-2.1.1.1. darvinismo social y heterogeneidad sexual	51
-2.1.1.2. la politización de la homosexualidad	53
2.1.2. Los principios del culturismo y su relación al arte	55
2.1.3. La tradición intelectual de la androginia, y su reinterpretación <i>fin de siècle</i>	57
-2.1.3.1. Platón y el tercer sexo <i>fin de siècle</i>	57
-2.1.3.2. una versión pacificada del amor	58
-2.1.3.3. las imágenes andróginas espirituales.	58
2.2. Homosexualidad, el locus del crimen: teorías y prácticas	65
2.2.1. Platón y la homosexualidad, reinterpretación <i>fin de siècle</i>	65
2.2.2. Homosexualidad en pintura: El caso de Simeon Solomon	69
2.2.3. Salomé de Oscar Wilde y de Aubrey Beardsley	73
 CAPITULO III: FEMINIZACIÓN DE LA SOCIEDAD, CRISIS DEL MODELO MODERNISTA, ART NOUVEAU FRANCÉS	
3.0. Introducción.....	87
3.1. Los orígenes políticos, económicos y estilísticos del Art Nouveau.....	89
3.1.1. 1889-1900, historia de una feminización de la modernidad	89
3.1.2. La reorientación republicana: la Adhesión	93
3.1.3. La crisis económica y el abandono del discurso industrial de 1889	95

3.1.4. El estilo rococó.....	97
3.2. De la <i>psychologie nouvelle</i> a la línea sinuosa Art Nouveau.....	100
3.2.1. El descubrimiento de la psicología y los límites de la conciencia racional	101
3.2.2. Estudio de casos:	106
-3.2.2.1. Emile Gallé: rococó, nacionalismo lorenés y sugestión bernheiminiana	106
-3.2.2.2. Auguste Rodin, tradición artesanal y tensión neurótica	116
-3.2.2.2.1. Monumento a Claude Lorrain y enfoque psicológico de la creación artística	117
-3.2.2.2.2. La Puerta del infierno	120
3.2.3. La línea Art Nouveau, historia de una patología	131
3.3. El japonismo y las artes decorativas, una ornamentación femenina que no pudo ser una abstracción	137
3.3.1. Japonismo y crítica cultural	137
-3.3.1.1. ¿Por qué el japonismo?	139
-3.3.1.2. Los conservadores contra las artes japonesas	143
3.3.2. De la ornamentación japonesa a Gustav Klimt, la parálisis del Gran Arte	147
3.3.3. La feminización de las artes decorativas bajo los auspicios del gobierno	156
3.3.4. Las abstracciones de Edouard Vuillard, demasiado decorativas para ser digna de un pintor abstracto	163
-3.3.4.1. Análisis formal, la pintura de Vuillard entre abstracción y decoración	165
-3.3.4.2. Una pintura decorativa y femenina	167
-3.3.4.3. Vuillard y la <i>fin de siècle</i>	169
 CONCLUSION.....	 172
 BIBLIOGRAFIA.....	 174

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- ILUSTRACIÓN 1.1. S.PAPIN Pretensiones femeninas en Le grelot 1896
- ILUSTRACIÓN 1.2. ANTONIN GUILLAUME La emancipación de la mujer Gil Blas ilustré 1893
- ILUSTRACIÓN 1.3. GEORGE E. HICKS, La misión de la mujer, 1863, panel central
- ILUSTRACIÓN 1.4. EDVARD MUNCH, Esfinge o Las tres etapas de la vida de una mujer, óleo, 1894
- ILUSTRACIÓN 1.5. MARY CASSATT Madre que se prepara a lavar su niño dormido, 1880
- ILUSTRACIÓN 1.6. GIOVANNI SEGANTINI, El ángel de la vida, Milán, 1891
- ILUSTRACIÓN 1.7. GIOVANNI SEGANTINI, El ángel de la vida, Budapest, 1891
- ILUSTRACIÓN 1.8. GIOVANNI SEGANTINI, Las malas madres, 1891
- ILUSTRACIÓN 1.9. ARTHUR HUGHES, Ofelia, 1852
ERNEST HERBER, Ofelia, 1890
Sir JOHN MILLAIS, Ofelia, 1852
- ILUSTRACIÓN 1.10. GIOVANNI SEGANTINI, La agonía de Comala, 1895
- ILUSTRACIÓN 1.11. EDVARD MUNCH, Pubertad, 1895
- ILUSTRACIÓN 1.12. GIOVANNI SEGANTINI, El fruto del amor, 1891
- ILUSTRACIÓN 1.13. STEPHAN ABEL SINDING, La madre cautiva, 1889
- ILUSTRACIÓN 1.14. GIOVANNI SEGANTINI, Il castigo delle lussuriose , 1891
- ILUSTRACIÓN 1.15. EDVARD MUNCH, Madonna, 1894
- ILUSTRACIÓN 1.11. EDVARD MUNCH, Pubertad, 1895
- ILUSTRACIÓN 1.12. GIOVANNI SEGANTINI, El fruto del amor, 1891
- ILUSTRACIÓN 1.13. STEPHAN ABEL SINDING, La madre cautiva, 1889
- ILUSTRACIÓN 1.14. GIOVANNI SEGANTINI, Il castigo delle lussuriose , 1891
- ILUSTRACIÓN 1.15. EDVARD MUNCH, Madonna, 1894
- ILUSTRACIÓN 1.16. FELICIEN ROPS Los Satánicos, 1878-1882
- ILUSTRACIÓN 1.17. GEORGES DE FEURE, Mujer maldita, 1897-98
- ILUSTRACIÓN 1.18. GUSTAV KLIMT, La sangre de los pescados, o Aguas agitadas, 1890
- ILUSTRACIÓN 1.19. GUSTAV KLIMT, Medicina, 1901 destruida
- ILUSTRACIÓN 1.20. JOSEPH FERDINAND GUELDRY, Los bebedores de sangre, 1898
- ILUSTRACIÓN 1.21. FRANZ FLAUM, Vampira, c.1904
- ILUSTRACIÓN 1.22. FELICIEN ROPS, La bebedora de ajeno, c.1890
- ILUSTRACIÓN 1.23. EDVARD MUNCH, Madonna, Litografía, 1895
- ILUSTRACIÓN 1.24. EDVARD MUNCH, Vampiro o Beso, 1895-1902
- ILUSTRACIÓN 1.25. EDVARD MUNCH, Hombre y mujer, 1895
- ILUSTRACIÓN 1.26. EDVARD MUNCH, Cenizas, 1894
- ILUSTRACIÓN 1.27. EDVARD MUNCH, Blanco rojo, óleo, 1894
- ILUSTRACIÓN 1.28. EDVARD MUNCH, Cenizas, litografía, 1894
- ILUSTRACIÓN 1.29. EDVARD MUNCH, Cabeza de hombre en pelo de mujer, óleo, 1894
- ILUSTRACIÓN 1.30. EDVARD MUNCH, Esfinge o Las tres etapas de la vida de una mujer, litografía, 1894
- ILUSTRACIÓN 1.31. EDVARD MUNCH, Esfinge o Las tres etapas de la vida de una mujer, óleo, 1894
- ILUSTRACIÓN 1.32. Portada de Lilit de G. Mac Donald, 1895
- ILUSTRACIÓN 1.33. EDVARD MUNCH, Herencia 1 et 2, 1895- Molde, hospital St-Louis París c.1900
- ILUSTRACIÓN 1.34. EDVARD MUNCH, La muerte de Marat, 1 et 2, 1907
- ILUSTRACIÓN 1.35. FELICIEN ROPS, Mors Syphilitica, Esquina de la calle, c.1880
- ILUSTRACIÓN 1.36 GIOVANNI SEGANTINI, El castigo de la lujuria y Las malas madres, versiones de 1896-97
- ILUSTRACIÓN 1.37 FRANZ VON STUCK, El pecado, 1893
- ILUSTRACIÓN 1.38 FRANZ VON STUCK, El infierno, 1908
- ILUSTRACIÓN 1.39 KENYON COX, Lilita, c.1892, FERNAND KHNOPFF, Ishtar, 1893
- ILUSTRACIÓN 1.40 GABRIEL FERRIER Salambo 1881, JEAN DELVILLE Ídolo de perversidad, 1891,
- ILUSTRACIÓN 1.41. GIOVANNI SEGANTINI, La fuente del mal, 1895
- ILUSTRACIÓN 1.42. FRANZ VON STUCK, El beso de la Esfinge, 1895
- ILUSTRACIÓN 1.43. FRANZ VON STUCK, Esfinge, 1895
- ILUSTRACIÓN 1.44. GUSTAVE MOREAU Edipo y la Esfinge c. 1888
- ILUSTRACIÓN 1.45. FERNAND KHNOPFF La Esfinge, Caricias o Arte 1896
- ILUSTRACIÓN 1.46. JAN TOOROP La Esfinge 1892-97
- ILUSTRACIÓN 1.47 EDVARD MUNCH, La dama del mar, 1894
- ILUSTRACIÓN 1.48 EDWARD C. BURNE-JONES, Profundidades de los mares, 1885

- ILUSTRACIÓN 1.49 JOHN W. WATERHOUSE, Hilas y las ninfas, 1896
- ILUSTRACIÓN 1.50 HERBERT J. DRAPER, Ulises y las Sirenas, 1909
- ILUSTRACIÓN 1.51. OTTO GREINER Ulises y las Sirenas ,1902
- ILUSTRACIÓN 1.52. GUSTAV KLIMT, Pescado rojo, 1901-02
- ILUSTRACIÓN 1.53. JOHN W. WATERHOUSE, Ulises y las Sirenas, c.1900
- ILUSTRACIÓN 1.54. GUSTAV KLIMT, Las sirenas, 1889
- ILUSTRACIÓN 1.55. GUSTAVE MOREAU, Sirenas y La sirena y el poeta, 1895
- ILUSTRACIÓN 1.56. 3 Olas japonesas, FRITZ ENDELL Abducción, 1900-02, ROBERT BURNS, Natura naturans, 1894, ETHEL LACOMBE, 1900
- ILUSTRACIÓN 1.57. GUSTAV KLIMT, Aguas agitadas, 1898, Serpiente de agua III, 1904-07
- ILUSTRACIÓN 1.58. ALPHONSE MUCHA y dibujos japoneses
- ILUSTRACIÓN 1.59. HOKUSAI, RENE LALIQUE, horquilla, 1902-03
- ILUSTRACIÓN 1.60. PAULE Y HENRI BEBER, Despertar, colgante, c.1900
- ILUSTRACIÓN 1.61, RENE LALIQUE, Colgante coral, c.1900 y Diadema en forma de Sirena, 1898-1900,
- ILUSTRACIÓN 1.62. KATSUSHITA HOKUSAI, El sueño de la mujer del pescador c.1820
- ILUSTRACIÓN 1.63. LOUIS AUROC, Mujer y pulpo, broche, 1898-1900
AUGUSTE LEDRU, bronce, 1895
RUPERT CARABIN, cofre, 1919
- ILUSTRACIÓN 1.64. RENÉ LALIQUE, La Libélula, ornamente de pecho, 1897-98
- ILUSTRACIÓN 2.1. GUSTAV KLIMT, El beso, 1907
- ILUSTRACIÓN 2.2. “La regeneración del Snob” en La Culture Physique marzo 1904
- ILUSTRACIÓN 2.3. Portada de la revista La Culture Physique enero 1905
- ILUSTRACIÓN 2.4. Portadas de la revista, La Culture Physique, marzo y febrero 1904
- ILUSTRACIÓN 2.5. Marte Borghese y el instructor Rodolphe, Max Hunger, La Culture Physique, enero 1905 y junio 1904
- ILUSTRACIÓN 2.6. JEAN DELVILLE El amor de las almas 1900
- ILUSTRACIÓN 2.7. JEAN DELVILLE, El olvido de las pasiones, 1913
- ILUSTRACIÓN 2.8. WILLIAM DEGOUVES DE NUNCQUES, Ángeles de la noche, 1894
- ILUSTRACIÓN 2.9. MARC CHAGALL, Homenaje a Apollinaire, 1911-12
- ILUSTRACIÓN 2.10. FRANTISEK KUPKA, El alma del Loto, 1898
- ILUSTRACIÓN 2.11. FRANTISEK KUPKA, El principio de vida o Nenúfar , 1900-03
- ILUSTRACIÓN 2.12. FERNAND KHNOFF, El vicio supremo, 1885
- ILUSTRACIÓN 2.13. JEAN DELVILLE, La escuela de Platón, 1898,
- ILUSTRACIÓN 2.14. Sir EDWARD BURNE-JONES, San Marco el evangelista, 1883 y Estudio por San Marco, retrato de Maria Zambuco 1896-71
- ILUSTRACIÓN 2.15. Sir EDWARD BURNE-JONES, Filis y Demofonte, 1870
- ILUSTRACIÓN 2.16. Sir EDWARD BURNE-JONES, Ciclo de Pigmalión, 1 y 2, versión *grisaille*, 1875-78,
- ILUSTRACIÓN 2.17. Lord FREDERIC LEIGHTON Dédalo y Ícaro, 1869
- ILUSTRACIÓN 2.18. SIMEON SOLOMON, Los durmientes y él que vela, 1870
- ILUSTRACIÓN 2.19. SIMEON SOLOMON, Mi Alma y yo, 1894
- ILUSTRACIÓN 2.20. SIMEON SOLOMON, Damon y Aglae, 1866
- ILUSTRACIÓN 2.21. SIMEÓN SOLOMON, Baco, 1867
- ILUSTRACIÓN 2.22. Barón WILHELM VON GLOEDEN Escenas antiguas
- ILUSTRACIÓN 2.23. HEINRICH FRIEDRICH HEYNE, Primavera, 1899
- ILUSTRACIÓN 2.24. WILLIAM ADOLPHE BOUGUEREAU, Cupido mojado, 1891
- ILUSTRACIÓN 2.25. AUBREY BEARDSLEY, Salomé, El climax, 1894
- ILUSTRACIÓN 2.26. AUBREY BEARDSLEY, Salomé, pagina de título, versión censurada y autorizada de 1894
- ILUSTRACIÓN 2.27. AUBREY BEARDSLEY, Salomé, Lamento platónico, 1894
- ILUSTRACIÓN 2.28. AUBREY BEARDSLEY, Salomé, La mujer en la luna, 1894
- ILUSTRACIÓN 2.29. AUBREY BEARDSLEY, Salomé, La falda de pavo real, 1894-publicado en 1907
- ILUSTRACIÓN 2.30. AUBREY BEARDSLEY, Salomé, Juan y Salomé, 1894
- ILUSTRACIÓN 2.31. AUBREY BEARDSLEY, Salomé, La toilette de Salomé, censurada en 1894, edición Bodley de 1907
- ILUSTRACIÓN 2.32. AUBREY BEARDSLEY, Salomé, La toilette de Salomé, edición Bodley 1894,
- ILUSTRACIÓN 2.33. Patrick Dupont en Salomé, 1986 et 1995, coreografía de Maurice Béjart
- ILUSTRACIÓN 2.34. Lindsay Kemp en Salomé, 1977
- ILUSTRACIÓN 3.1. El palacio de las maquinas, arquitecto Dutert, 1889-1911

ILUSTRACIÓN 3.2. Puerta Binet, 1989

ILUSTRACIÓN 3.3. PAUL MOREAU-VAUTHIER, La Parisienne, 1900

ILUSTRACIÓN 3.4. blasón heráldico de la ciudad de Paris, 1945 en 1890 era sin las medallas

ILUSTRACIÓN 3.5. Histérico y Mascara grotesca, Santa Maria Formosa, PAUL RICHER , Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière

ILUSTRACIÓN 3.6. Extasía histórica, Estado de éxtasis religiosa paciente de la Salpêtrière, Santa Catarina de Sienna, J. M. CHARCOT Y P. RICHER, Les Démoniaques dans l'art

ILUSTRACIÓN 3.7. ÉMILE GALLÉ, Jarrón, 1900 y manga de HOKUSAI ILUSTRACIÓN 3.8. EMILE GALLE Vase parlant con poesía de Théophile Gauthier Emaux et Camées, 1884

ILUSTRACIÓN 3.9. EMILE GALLÉ, Los secretos del mar, Sobre el tema de Baudelaire, 1892

ILUSTRACIÓN 3.10. EMILE GALLE, Por tal noche, En relación con Berlioz , Vase parlant, 1894,

ILUSTRACIÓN 3.11. ÉMILE GALLÉ, Jarrón tristeza, 1892

ILUSTRACIÓN 3.12. EMILE GALLÉ, Jarrón kantharos Prouvé, 1896

ILUSTRACIÓN 3.13 mecanismo de la sugestión artística

ILUSTRACIÓN 3.14. JEAN MARTIN CHARCOT, Dibujo alucinatorio, 1853

ILUSTRACIÓN 3.15. VICTOR PROUVÉ, Portada de La Lorraine Artistique, numero 9 y AUGUST ENDELL, Elvira, 1896-97

ILUSTRACIÓN 3.16. VICTOR PROUVÉ Portrait d'Émile Gallé, 1892

ILUSTRACIÓN 3.17. ÉMILE GALLÉ, Los Ombellules, Escritorio de dama, Exposición de 1900

ILUSTRACIÓN 3.18. AUGUSTE RODIN, Monumento a Claude Lorrain, 1892

ILUSTRACIÓN 3.19. AUGUSTE RODIN, La puerta del infierno, 1880-1917

ILUSTRACIÓN 3.20. Robert Le lorrain, Los caballos del sol, Hotel de Rohan-Soubise, Paris, 1735

ILUSTRACIÓN 3.21. AUGUSTE RODIN, Trabajos preparatorios a la puerta del infierno

ILUSTRACIÓN 3.22. AUGUSTE RODIN, Francesca y Paolo, La puerta del infierno, detalle,

ILUSTRACIÓN 3.23. AUGUSTE RODIN, La puerta del infierno detalle, Ugolino y sus hijos, y su versión yeso del Museo de Orsay (1876-1904)

ILUSTRACIÓN 3.24. HONORÉ DAUMIER, Triste contención de la escultura, 1852

ILUSTRACIÓN 3.25. AUGUSTE RODIN, La puerta del infierno, 1880-1917, Orsay
Detalle del tímpano, con El Pensador en su centro

ILUSTRACIÓN 3.26. AUGUSTE RODIN, La puerta del infierno detalle, Museo de Phipadelphia

ILUSTRACIÓN 3.27. AUGUSTE RODIN, La puerta del infierno, 1880-1917, Philadelphia, detalle izquierdo del tímpano

ILUSTRACIÓN 3.28. AUGUSTE RODIN, La puerta del infierno, Stanford,
Detalle del pie derecho, inserción de 1900

ILUSTRACIÓN 3.29. AUGUSTE RODIN, El pensamiento emergente de la materia, 1886-89,

ILUSTRACIÓN 3.30. AUGUSTE RODIN, Bajo relieve a Maurice Rollinat, 1903

ILUSTRACIÓN 3.31. AUGUSTE RODIN, La puerta del infierno, detalle, Universidad de Stanford, 1880-1917,

ILUSTRACIÓN 3.32. AUGUSTE RODIN, San Juan Batista, c.1887 y Maurice Rollinat cantando al piano según una acuarela de GEORGES BÉTHUNE, c1904

ILUSTRACIÓN 3.33. HECTOR GUIMARD, Entrada de metro (édicule) de la Puerta Dauphine y detalle de las cerámicas decorativas, 1900

ILUSTRACIÓN 3.34. VICTOR HORTA, Hôtel Tassel, Brusela, 1892-93

ILUSTRACIÓN 3.35. ERNST HERCKEL, lamina numero 8 y 41 de Kunstformen der Natur, 1899-1904

ILUSTRACIÓN 3.36. ÉMILE GALLÉ, La mano con algas y mariscos, 1904

ILUSTRACIÓN 3.37. LOUIS MAJORELLE, marquesina, casa Majorelle, 1901

ILUSTRACIÓN 3.38. AUGUST ENDELL, fachada y reja, taller Elvira, München, 1896-97

ILUSTRACIÓN 3.39. PAUL RICHER y JM CHARCOT, Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière

ILUSTRACIÓN 3.40. MADAME CHARCOT, Chispero y Chimenea, Revue des arts décoratifs, 1900

ILUSTRACIÓN 3.41. HECTOT GUIMARD, Le castel Béranger, 1898

ILUSTRACIÓN 3.42. FÉLIX BRACQUEMOND porcelanas Rousseau, 1867
y manga de HOKUSAI

ILUSTRACIÓN 3.43. KATSUSHIKA HOKUSAI manga y EDGAR DEGAS, Bailarín ajustando su zapato, 1881-83

ILUSTRACIÓN 3.44. KATSUSHIKA HOKUSAI manga y EDGAR DEGAS, Desnudo de pie, 1886

ILUSTRACIÓN 3.45. Henri de TOULOUSE LAUTREC, Yvette Guibert detalle, 1894, Toshusai Sharaku, Acteur, 1794

ILUSTRACIÓN 3.46. HOKUSAI, Monte Fuji, detalle, c.1834 y VAN GOGH Parque en Arles detalle, 1888

ILUSTRACIÓN 3.47. HUNG HSIEN, Árboles, 1684 y VINCENT VAN GOGH,

Lapis y tinta, 1884-188

ILUSTRACIÓN 3.48. ANDO HIROGISHE, 1857 y Afiche de exposición Bing, Brusela, 2006

ILUSTRACIÓN 3.49. VINCENT VAN GOGH dibujo y Manuel de pintor, Tokio, 1878

ILUSTRACIÓN 3.50. ALAIN, The New Yorker magazine, 1955

ILUSTRACIÓN 3.51. GUSTAV KLIMT, Friso Beethoven, 1902

Reconstitución en la Neue Galerie, New York, 2007-8

ILUSTRACIÓN 3.52. GUSTAV KLIMT, Friso del Palacio Stoclet, 1905-09

en el comedor del Palacio, Brusela

ILUSTRACIÓN 3.53. Motivo de género japonés, *Mon* sobre rejilla siglo XVIII-XIX

ILUSTRACIÓN 3.54. GUSTAV KLIMT, La humanidad debil, Friso Beethoven, detalle, 1902

ILUSTRACIONES 3.55. GUSTAV KLIMT, Los Poderos enemigos, Friso Beethoven, 1902 detalle

ILUSTRACIONES 3.56. GUSTAV KLIMT, El beso al mundo entero y El coro de ángeles, Friso Beethoven, detalle 1902,

ILUSTRACIONES 3.57. GUSTAV KLIMT, La aspiración a la felicidad, Friso Beethoven, detalle 1902

ILUSTRACIÓN 3.58. Reconstitución de los paneles laterales por Peter Vergo y B.Woodcock, 1975

ILUSTRACIONES 3.57. Kimono, Costume No, periodo *Edo* medio, siglo XVIII

ILUSTRACIONES 3.60. GUSTAV KLIMT, Oda a la alegría o El beso al mundo entero

Friso Beethoven, Detalle, 1902,

ILUSTRACIONES 3.61. GUSTAV KLIMT, Afiche de la primera exposición de la secesión, 1898

ILUSTRACIÓN 3.62. Gustav Klimt, Espera a la izquierda y Realización a la derecha

Alegria, Cartón por el Friso del Palacio Stoclet, 1905-1909

ILUSTRACIÓN 3.63. UTAWA TOVOGUNI, El actor Segawa Roko IV, c. 1807

ILUSTRACIONES 3.64. GUSTAV KLIMT, Espera y Realización, Friso Stoclet, 1905-09

ILUSTRACIÓN 3.65. Kesa, seda, 1800-1880

ILUSTRACIONES 3.66. GUSTAV KLIMT, *Dánae*, 1907

ILUSTRACIONES 3.67. GUSTAV KLIMT, Friso Stoclet, detalle, 1905-09

ILUSTRACIÓN 3.68. HERMANN OBRIST, Peitchenhieb, seda y lana, 1895

ILUSTRACIÓN 3.69. Revue des arts décoratifs, Portadas, 1884 y 1898

ILUSTRACIÓN 3.70. GABRIEL ROSSETTI, Sueño de día, (Day Dream), 1880

ILUSTRACIÓN 3.71. Portadas Revue des arts décoratifs, 1896 y 1892

ILUSTRACIÓN 3.72. EDOUARD VUILLARD, Bajo la lámpara, 1893

ILUSTRACIÓN 3.73. KUNIYOSHI, escena de teatro, 1843-46

ILUSTRACIÓN 3.74. EDOUARD VUILLARD, En el taller o Aspirante, 1893

ILUSTRACIÓN 3.75. EDOUARD VUILLARD, La Costurera, 1893

ILUSTRACIÓN 3.76. EDOUARD VUILLARD, Madre y hermana del artista, 1893

ILUSTRACIÓN 3.77. EDGAR DEGAS, Henri Michel- Lévy, 1878

ILUSTRACIÓN 3.78. JEAN MARTIN CHARCOT, Melancolía, 1895

ILUSTRACIÓN 4.1. JASPER JOHNS, Painting with two balls, 1960

RESUMEN

La historia, una historia debería más bien decir, era escrita por hombres según criterios de selección inscritos en una cultura, con creencias y valores singulares. Los que escribieron la historia de la pintura moderna europea aplicaron una política discriminatoria con respecto a las artes del final del siglo XIX.

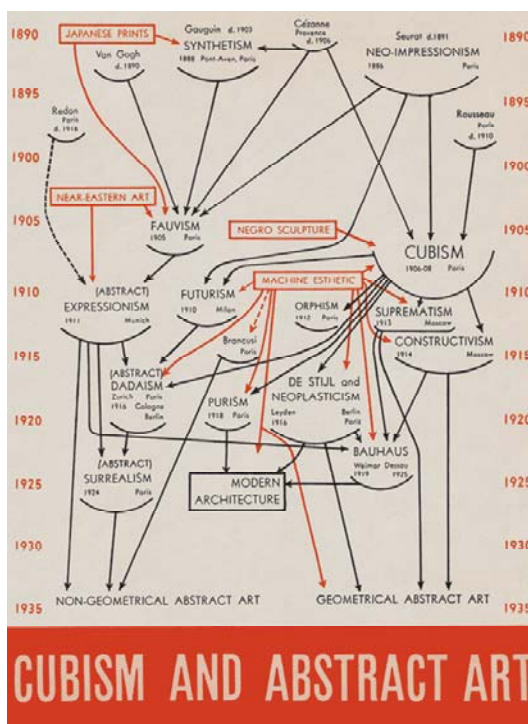
Este estudio tiene por objetivo buscar en que las artes llamadas *fin de siècle* eran incompatibles con los criterios de valorización cultural del Modernismo. Este planteamiento supone la identificación de las fuerzas y relaciones de poderes que se ocultan detrás del epíteto Modernismo, luego pretenderá detectar en que la naturaleza del *fin de siècle* era el antitesis de este sistema de saber o de poder.

INTRODUCCIÓN

En un principio, mi curiosidad fue despertada por dos hechos que yo llamo el caso Barr y el caso Klimt, que generaron las interrogantes, que dieron paso a esta tesis:

Constató:

Alfred H. Barr, dentro de los teóricos del modernismo ortodoxo, esquematizó los orígenes y el desarrollo del arte en un diagrama que fue la portada del catálogo de la exposición del MOMA “Cubismo y Arte Abstracto” en 1936 (il.0.1.)



IL., 0.1.

ALFRED BARR
Cubismo y arte abstracto
Catálogo de exposición
1936

Se ve a Barr pasar directamente de los años 1890 al 1905, es una omisión voluntaria y total del Art Nouveau y del Simbolismo. ¿Se debe deducir que el grafismo *fin de siècle*¹, hecho de colores lisos y de esquematizaciones, o que el plano posterior geométrico y no figurativo de los mosaicos de Klimt, no tienen nada en común con el arte abstracto y compiten a fantasías decorativas más que a reducciones o simplificaciones geniales? ¿Es el simbolismo demasiado parecido a las históricas maneras de mujeres desviadas, para ser digno de ser rotulado como “Gran Arte”? ¿Había zozobrado el Art Nouveau en la bastardía kitsch por haberse involucrado demasiado con los males de un siglo por terminar? Es así como propongo interpretar este salto en el tiempo.

Enunciado de la presente tesis:

¹ cualquiera que sea su idioma, los historiadores emplean de buen grado la expresión del francés “*fin de siècle*” para referirse específicamente al final del siglo XIX en Europa Occidental y junto con el objetivo de insistir sobre su valor connotativo

El *fin de siècle* ha sido eliminado del curso de la historia por la fuerza de un evolucionismo cultural y la *doxa* modernista que ha institucionalizado esta tradición selectiva, conocida como el famoso “fuera del linde de la historia” de Arthur Danto². El producto artístico de este mismo período trasluciría una crisis societal³, o más concretamente una crisis del modelo societal sobre el cual se hubiera instituido la sociedad moderna. Si eso es válido, ¿El motivo de la evicción del *fin de siècle* estaría vinculado a un deseo de rechazo de lo que fue un período de vergüenza para los modernos, la vergüenza de haber cedido a su propia debilidad, durante algunos años? El drama de las artes de este período, llamadas Art Nouveau, sería el de haber, más que toda forma de producción humana, estigmatizado esta crisis existencial de los modernos. Mi procedimiento “no tiene la pretensión de ser original ni aún de ser verdadero. Lo que es requerido a una hipótesis de trabajo, es una fuerte capacidad discriminante”⁴, dicho de otra forma, es la capacidad de tener sentido. Lo vamos a examinar ahora.

En un mundo llamado moderno, el hombre habría desarrollado una sociedad según la cual el mejor de los mundos respondería a las normas que impondría una supuesta razón universal. Mi propuesta es poner de manifiesto que este mundo racional, que asimilo a la modernidad, está en crisis al final del siglo XIX, crisis que se manifiesta en la fragmentación del modelo de la mujer ideal, del hombre ideal, corroborado por una feminización de las artes y una redefinición de la autonomía de la razón. A continuación, planteo algunas definiciones con el fin de determinar el marco de mi investigación.

0.1. Mi definición de una arquitectura societal moderna o sistema modernista

El modernismo al cual me refiero en esta investigación es una manera de pensar que nació de las filosofías racionales y de sus implicaciones: o sea, la aplicación a la organización humana de filosofías de Descartes, de las Luces y del Comtismo que generaron el final del monarquismo y engendraron los sistemas políticos constitucionales que hoy se conocen. Una ley humana racional substituía al derecho divino y real. Nacía entonces un nuevo reino protegido por las leyes fundamentales de cada país considerado civilizado: este régimen nuevo confió a los hombres occidentales la responsabilidad económica y política de la ciudad y de la domesticidad. Sus

² Arthur Danto presta a Greenberg las palabras de manierismo, de decadencia y de retrógrado, epítetos a los cuales se suscribía el *fin de siècle*, para describir lo que consideraba como una pseudo producción artística (los años 60 al 90), Después del Fin del Arte: “El arte contemporáneo y el linde de la historia”, capítulo 6, p. 103-104-105 en la edición inglesa

³ societal del inglés *societal*, que se refiere a la estructura, a la organización y al funcionamiento de la sociedad, cuando el adjetivo social reenvía a las relaciones entre sujetos dentro de una sociedad

⁴ Jean-François Lyotard, La Condición postmoderna, edición francesa p.17

deberes les condujeron a regular la vida de seres más limitados, para quienes los dones de la razón habían sido menos pródigos; esposas, niños, artesanos y pueblos exóticos pasaban bajo su administración. Para hablar en términos posmodernistas, el sistema modernista se define como una estructura de poder con el ser masculino -blanco- civilizado⁵ en su centro y las Otreidades orbitando al margen. Voy a mencionar aquí los grandes momentos de la llegada de la razón como agente legitimador de autoridad.

La revolución de Copérnico planteaba la pregunta de confianza en los términos siguientes: si la tierra gira en torno al sol, el conocimiento sensible se volvía dubitable, lo que generó algunos años después la revolución filosófica cartesiana. En efecto, con *omnibus dubitandum*, René Descartes inició el largo proceso de la deslegitimación del conocimiento por los sentidos y por Dios, con, como contrapartida, el acceso del conocimiento científico al estatuto de legislador último. Tanto así que en el siglo XX, este hombre blanco dominó el mundo por la potencia de su razón y controló hasta a las leyes fundadoras de la naturaleza; es así que Hannah Arendt definió la revolución del siglo XX ligada al control del átomo⁶ :

“En el tiempo moderno, la historia surgió como algo que nunca había sido antes. No estaba compuesta más por las acciones y los sufrimientos de los hombres, y no contaba más la historia de los eventos en relación con las distintas vidas de los hombres; se volvió un proceso hecho por el hombre, el único proceso incluyendo todo lo que debía su existencia exclusivamente a la raza humana. Hoy esta propiedad que distinguía la historia de la Naturaleza es también una cosa del pasado. Sabemos hoy en día que aunque no podemos “hacer” la naturaleza en el sentido de creación, somos totalmente capaces de desencadenar nuevos procesos naturales, y que de una manera, en consecuencia, nosotros “hacemos” la naturaleza, en la misma medida que nosotros hacemos la historia. Alcanzamos esta fase con los descubrimientos nucleares”

El sueño prometiano se alcanzaba, el hombre había adquirido la sede de Dios, y quizás próximamente la matriz de la mujer mediante la clonación humana. Se asiste a la maduración de un sistema de pensar postcopernicano donde la razón, dicha universal, permite a su principal vasallo – el hombre blanco - ordenar su ambiente biológico, nuclear y social. He aquí definido mi concepción de la arquitectura societal moderna: un monumento elevado con y para la razón, fundadora de leyes sociales, con el hombre blanco en su centro y llevando las riendas. No nos quedemos aquí, seguiremos analizando las consecuencias.

La experiencia consistirá aquí en comparar los preceptos racionales modernistas y la vida en torno a 1900 a través de su expresión artística, enfoque social de la historia del arte. El objetivo resume en observar si un hombre, magnificado por el redingote y la chistera de forma 1900, controlaba efectivamente el mundo que había construido. Anticipo algo de las conclusiones, si se revela que el hombre moderno hubiese vacilado durante esos años, dudado de

⁵ Para referirse a un sistema llamado hoy falo-logo-céntrico y eurocentrico (ver por ejemplo Hélène Cixous, en la Risa de la medusa,

⁶ Hanna Arendt, Le concept d'histoire, p.75

su soberbia y del poder político pertinente a su sexo, entonces quizá se podría comprender mejor los motivos de la exclusión que siguió de las artes denominadas *fin de siècle*. Ya que fue necesario esperar los años de juicio al totalitarismo modernista y el nacimiento de una conciencia posmoderna, para ver reaparecer un entusiasmo general, desde historiadores a negociantes de arte, en favor del Art Nouveau; la vergüenza del sexo fuerte ya es pasado.

Antes de continuar, me gustaría recordar algunos hechos históricos, en particular como, desde la revolución francesa hasta las revoluciones científicas del XIX, el sistema modernista se había impuesto a través de un régimen igualitario que excluyó a los seres privados de razón, en primer lugar las mujeres; pues este régimen que racionalizaba, que debía afirmar la igualdad de todos, impuso rápidamente límites a su ámbito de imparcialidad en función del grado de evolución biológica. Cuanto más se alejaba de la animalidad, más el ser humano ganaba en razón la cual sobornaba la adquisición de privilegios. Los filósofos de las Luces y Constituyentes de la Revolución Francesa lo presintieron, los científicos del XIX lo probaron y es así que las mujeres fueron rechazadas fuera de las fronteras de la nueva utopía igualitaria.

0.2. La exclusión progresiva de la mujer del sistema moderno

En el linaje de Descartes, el hombre justificó su poder a la medida de su capacidad de razonar; en una terminología platónica, esto equivale a un ser dotado de una visión más allá de los datos sensibles⁷. Con Marx, el hombre pasó a ser el *homo faber*, el ser cuya humanidad se revela por el trabajo. Ahora bien, en las buenas sociedades burguesas del XIX, ya sea republicanas en Francia o victorianas en Inglaterra, la mujer no razonaba ni trabajaba. Reproducía sin nunca producir. Salvadas del cartesianismo dominante, precopernicana y sensitiva, no podían participar activamente en el nuevo régimen que les era de una naturaleza exógena.

Los principios de igualdad enunciados en la Declaración de los derechos del hombre y de los ciudadanos, pronto hizo excluir a la mujer de la ciudadanía, sin, por ello, deformar el pensamiento político de los filósofos de las Luces, para quienes la libertad era un derecho adquirido solamente a los seres dignos de gozarla razonablemente, los hombres blancos. Los padres de esta revolución fueron claros sobre este punto: Denis Diderot, primer enciclopedista, escribió en un ensayo titulado De la mujer en donde ella, siempre y como último recurso, era controlada por su útero⁸:

⁷ la perspectiva, central al Renacimiento neo-platoniano señala la ruptura de las artes medievales y el principio de la modernidad en pintura, Y significa etimológicamente “ver a través de”

⁸ Diderot, Sur les femmes, (Sobre las Mujeres) 1772

“Lleva al interior de sí misma un órgano susceptible de espasmos terribles, disponiendo de ella, y suscitando en su imaginación fantasmas de toda especie. Es en el delirio histérico que vuelve al pasado, que se lanza en el futuro, que todos los tiempos están presente en ella. Es del órgano consustancial a su sexo que nacen todas sus ideas extraordinarias”

Racionalmente, y hago hincapié en la elección del adverbio, una nueva República no podía construirse en base a las virtudes del útero. Jean-Jacques Rousseau, conocido por un filantropismo de vanguardia, añadirá en una carta a su amigo d’Alembert que el gobierno de la República tenía necesidad de hombres, no así de mujeres, cuyas ligas había afeminado al Antiguo Régimen.⁹ Escribió en el Emile que el ser social acabado debía ser el hombre, ya que la mujer “era hecha específicamente para satisfacer al hombre”; admitió también la desigualdad entre el hombre y la mujer, ésta debía agradarlo, él podía agradarla a cambio, a condición de seguir siendo el amo; esta “desigualdad”, proseguía el autor, “no es de ninguna manera el hecho de una institución humana o menos el hecho de un perjuicio, sino el hecho de la razón”¹⁰:

“Se desprende de esta dificultad habitual las relaciones llamadas “naturales” entre los sexos una docilidad que las mujeres necesitan toda su vida, puesto que nunca dejan de someterse a un hombre, o a los juicios de los hombres, y que no les está nunca permitido oponerse a este juicio”

Y también¹¹:

“Todas las facultades comunes a los dos sexos no son repartidas igualmente; pero tomadas como un todo, se compensan. La mujer vale más como mujer y menos como hombre; en todas partes donde hace valer sus derechos, tiene la ventaja; en todas partes donde quiere usurpar los nuestros, permanece debajo de nosotros.”

Estaba pues sobre la base de una nueva narrativa que entronizaba la razón en el lugar del conocimiento divino y real que justificaba la jerarquía de los sexos, estigmatizando la afeminación del gobierno real en los últimos años del Antiguo Régimen como otros de los signos de la decadencia de la existencia humana.

A partir de los años 1720 y la Regencia, bajo Luis XV y Luis XVI, es decir, con el final de la hipercentralización del poder real, la vida política y las artes se feminizaron a través de la influencia de dos mujeres aristócratas, la marquesa de Pompadour, amante de Luis XV y de Maria-Antonieta, esposa del rey Luis XVI.

La marquesa de Pompadour, presidió la feminización de las artes. Mujer de cabeza inteligente, habitualmente fue representada en pintura por su aliado François Boucher, portando un libro o una partitura en la mano; favoreció la creación de las Porcelanas de Sèvres para así competir con las manufacturas alemanas; pero, los revolucionarios se acordarán de ella, sobre

⁹ Jean Jacques Rousseau, carta a d’Alembert, “No queriendo tolerar más la separación, incapaces de transformarse en hombres, las mujeres hacen de nosotros, hombres. En una Monarquía, quien ejerza el poder, ya sea hombre o mujer, es indiferente para el pueblo que obedece; en cambio en la República, el poder debe ser ejercido necesariamente por hombres”

¹⁰ J.J. Rousseau, Emile, p.482

¹¹ J.J. Rousseau, Emile, p. 474

todo, por la influencia nefasta de esta mujer sobre Luis XV, por haberle inspirado la gran inversión de la alianza de Francia en favor de Austria, viejo enemigo del reino franco, contra Prusia, ligada a la corona francesa desde Richelieu; inversión de alianza que condujo a Luis XV a la desastrosa campaña de la guerra de los 7 años y al Tratado de 1763 por el cual Francia perdió sus conquistas a India y Canadá. En su momento, los constituyentes no se olvidaron de los desastrosos primeros pasos de la mujer en política.

¡En cuanto a Maria-Antonieta, acumuló las acrimonias populares, fue a la vez víctima de xenofobia, misoginia y de homofobia! Aliada de los emigrantes que París llamaba en esta época los “afeminados”, desempeñó un papel determinante en la negación del rey a aceptar una realidad constitucional¹². Mientras tanto se feminizaban los gustos artísticos de la aristocracia -volveré más concretamente sobre este punto en el tercer capítulo de este ensayo-, un rumor sobre la sexualidad de los monarcas se difundía. Capet no fue un rey viril: sin amantes, prefiriendo los placeres de la caza a los de las alcobas, tardaría siete años para consumir su matrimonio. Su mujer, por su parte fue víctima de sus amistades con la Sra. de Lamballe y acusada de tribadismo. Sátiras virulentas y cancioncillas se burlaban de la impotencia del rey tanto así que el pueblo parisiense se reía sarcásticamente cuando se presentó al delfín en la plaza pública, corría el rumor de que el rey no era el padre, el *Tout-Paris* había escuchado de sus desordenes sexuales¹³. La modernidad habría podido ciertamente acostumbrarse a un régimen constitucional monárquico, pero no a un rey sospechado impotente.

El debilitamiento del poder real se acompañó de una feminización de la sociedad real que destilaba los perfumes estéticos ligeros del rococó, en ruptura con el Gran Estilo severo del Rey Sol. Con Versailles, Luis XIV había impuesto un lugar de residencia y una etiqueta muy elaborada a la nobleza de la corte, bajo un decorado suntuoso pero marcial, sirviendo los imperativos del absolutismo real. Los motivos decorativos, la disposición de las piezas, las líneas de los muebles participaban en imposición de la potencia del Rey Sol, sin respeto al placer de los cortesanos. A partir del año 1720, la gran nobleza por fin pudiendo reinstalarse en París, aprovechó de arreglar y adornar sus nuevos palacetes y construyó galantes casas de recreo en la campaña aledaña, en un estilo llamado *Style Moderne* (Estilo Moderno) y luego rococó: al recobrar la libertad, Aristócratas y Alta Burguesía dieron nacimiento a un nuevo estilo que escapaba por fin a la lengua estética del Gran Siglo, el cual afirmaba por el contrario la potencia del rey. Se celebraba el recuerdo de las cazas y fiestas campestres que distraía por fin a los

¹² Fuga a Varenne, junio de 1891

¹³ la enfermedad de Luis XVI parece formar parte, hoy más claramente, del ámbito médico (fimosis), ver <http://www.urofrance.org/fileadmin/documents/data/PU/2002/PU-2002-00120132/TEXF-PU-2002-00120132.PDF>

grandes de este mundo a través de la propagación de un estilo de *rocail*, que fue la gloria de las artes decorativas bajo Luis XV y Luis XVI. Sus formas sinuosas y encantadoras cubrieron las paredes de los tocadores de las damas y otros pequeños salones, pero también los motivos del vestuario (de los textiles usados en el vestir); los suntuosos peinados de las damas se cubrieron de ornamentos vegetales análogos. Esta estética, sobre todo en la decoración interior, se impuso a la estructura pública, invirtiendo la lógica previa de un arte real que dictaba sus normas a una aristocracia ordenada. En adelante, más que asistir al ritual del levantamiento del Rey Sol en Versailles, se admiraba en la privacidad de los tocadores de las damas rococó, -donde el menor ruido era absorbido por los esplendores de los drapeados-, una mujer, en vez del rey, a la *toilette*. El paso de la habitación de dormir del poder real a las alcobas damasquinadas, antecámaras del poder femenino no era neutro. Según la misma lógica de despolitización-decadencia-feminización, la Gran Pintura se desinteresó de los temas míticos o históricos. Se volvió aficionada a las escenas galantes de Watteau, Fragonard y Boucher. (Esos modos artísticos que combinaban la interioridad y la feminidad con y la ligereza fueron las primeras referencias del Art Nouveau). La revolución francesa se propuso barrer la decadencia feminizante del Antiguo Régimen y volver de nuevo a un arte político potente, siendo el parangón el pintor David.

Los jacobinos soñaban fundar una república moderna sobre el modelo antiguo de virtud masculina y fueron complacidos con el asesinato de Marat por Charlotte Corday; este gesto consolidaría al jacobino en una posición en donde la mujer no estaba hecha para la acción política. Charlotte Corday, o más preciso, Marie Anne Charlotte de Corday d'Armont, su verdadero nombre de aristócrata, había ganado la confianza de Marat por medio de la mentira, era soltera, situación marital juzgada dudosa: su gesto facilitó el alejamiento de la mujer de la vida política francesa: los primeros clubes habían proliferado desde los principios de la Revolución y aplicaban los primeros principios igualitarios de la Revolución, mujeres y hombres, sin distinción de nacimiento, eran bienvenidos bastando solo que manifestaran un fervor revolucionario común. Pero rápidamente, el igualitarismo universal de los primeros días dejó lugar a la segregación de género tradicional y el asesinato de Marat por una mujer sirvió a esta reorientación. Se cuestionó entonces la conveniencia de aceptar a las mujeres en la política, fueron luego excluidas de los clubes. Citaré aquí fragmentos del famoso discurso del ciudadano André Amar pronunciado en la Convención a favor de la prohibición de los clubes a las mujeres y su destierro de las actividades políticas. Comenzaba en estos términos¹⁴:

¹⁴informe de Jean Pierre André Amar sobre la prohibición de los clubes de mujeres y sesión de la Convención del 9 brumaire año II,

¿“Las mujeres deben ejercer derechos políticos? Controlar, es regular la *res publica* por medio de leyes cuya elaboración exige conocimientos amplios, una aplicación y una dedicación sin límites, una impasibilidad severa e incluso una abnegación”. Tantas condiciones que termina por dejar como ausentes a la mujer y, pretendiendo legitimar su discurso, él concluye con un dudoso: “la opinión universal rechaza la idea de que la mujer esté dotada con las virtudes necesarias para la vida de ciudad”. Ya que, añadió, “abandonaría cuidados más importantes a los cuales la naturaleza la llama”, o sea, el portar y la educación de un niño, y “correría el riesgo de transmitir la violencia de los debates parlamentarios a su progenitura”... “Las funciones privadas a las cuales él llama a las mujeres, por la naturaleza misma, mantienen el orden general de la sociedad, este orden general resulta por la diferencia que existe entre el hombre y la mujer. Se llama a cada sexo a una clase de empleo que le es propio, se circunscribe su accionar en un círculo que no puede cruzar (...) El hombre es fuerte y robusto, nacido con una gran energía propensa a la audacia y al valor... consustancial a las meditaciones profundas y serias que exigen una gran contención del espíritu y de extensos estudios que no se da a las mujeres (...) la mujer al contrario, declara él, es instruida por la naturaleza, su deber de ciudadana es, por medio de su ternura, es transmitir el gusto por la virtud a sus niños”. “Creemos pues que una mujer no debe salir de su familia para inmiscuirse en los asuntos del gobierno”. Las artes van, de aquí en adelante, a celebrarla, no como la Diana cazadora del siglo XVI y XVII, de la época en que una aristocracia literaria se reconocía en la lengua de la mitología antigua, ni como la *Venus Erotica* de las locuras rococó, sino, como la Vestal. Sacerdotisa y no diosa, el establecimiento revolucionario de la imagen de la vestal destaca el paso de una sociedad monárquica a una sociedad cívica. La Vestal romana tenía por función mantener el fogón de la ciudad es decir el hogar. Sus efigies ya habían florecido en Le Louvre bajo Luis XV y en las bellas residencias burguesas que señalaban el desplazamiento del poder femenino desde la naturaleza hacia el hogar. Pero esta virgen cívica, liberada de la autoridad patriarcal, pasó a ser, bajo la Revolución, la imagen de la virtud republicana, estatua de la libertad que vela por el hogar de la ciudad masculina. El civismo femenino así celebrado seguía siendo externo a los asuntos de la ciudad y se expresó, por lo tanto, en la domesticidad.

IL., 0.2.
JACQUES LOUIS DAVID,
La muerte de Marat, 1793



El neoclasicismo davidiano es paradigmático de la expresión artística que aspira a distanciarse de una decadencia política materializada por la feminización de las costumbres y estilos en fama. David firmó en 1793 un cuadro severo y sin rodeos que afirman su lealtad a la ley marcial revolucionaria contra los perendengues del Antiguo Régimen. Además, votó al lado de Robespierre la muerte del rey. Este cuadro que ilustra el asesinato de Jean-Pierre Marat (il.0.2), se caracteriza por la ausencia de motivos decorativos murales y por una regularidad geométrica que destaca el pliegue del paño y la rectitud de la tabla, pintados en una alineación perfecta. Los colores son fríos, subrayando el carácter razonable de un Marat más cerebral que el efervescente revolucionario llamando al pueblo al asesinato. En el momento del crimen, el jacobino radical no podía ocupar más su escaño en la Convención, debido al empeoramiento de su enfermedad a la piel; se obligaba incluso a frecuentes baños para intentar vanamente aliviar el dolor; ahora bien los pinceles complacientes del pintor lo representan con el cuerpo bonito y musculoso como un mármol romano. De la criminal, no queda más que la carta por la cual la pérfida había abusado de la bondad de Marat¹⁵. A la derecha del cuadro, aparece el revolucionario sacrificado que, por la grandeza y frialdad del estilo, es elevado a la condición de mártir; a la izquierda de la mujer politizada nada más esta que la sombra de ella misma, solamente un correo deja el recuerdo de su fatal visita. Esta aplicación estética de la misoginia política ya estaba presente en la composición del Juramento de los Horacio (1784) y de la Vuelta de Brutus (1789), en donde a la izquierda, la imagen de la marcialidad masculina hacía pasar a la razón pública antes que a los sentimientos privados (líneas rectas); a la derecha, mujeres pasivas o defectuosas, los cuerpos flexibles y cansados, los pies desnudos cuando se calza a los hombres,

¹⁵ el uso del calendario pre-revolucionario y del tratamiento de Usted proscrito por la revolución igualitarista denuncia el conservadurismo anti-revolucionario de la aristocracia

personifican un sentimentalismo excesivo. Estos seres dominados por el afecto son a la naturaleza lo que el hombre es a los asuntos públicos, vestales republicanas, vinculadas al hogar. El pintor político restableció los signos de la diferencia de género, y reinscribió a cada sexo en su función propia.

En 1800, los reglamentos de policía prohibieron a las mujeres el porte de pantalones¹⁶, luego el código civil de 1804 comúnmente conocido como el código Napoleón legalizó el estatuto que define a la esposa como una niña menor por siempre: no disponía más de su fortuna, ni ejercía responsabilidades sobre los niños, residía dónde parecía bien a su marido, como los esclavos de antes. El trabajo de las esposas dependía también de la voluntad del marido, pues ella debía presentar a un empleador potencial un certificado marital en buena y debida forma que la declaraba autorizada por el esposo a vender su fuerza de trabajo al exterior del hogar....

Resumamos. La Revolución francesa restringió el ejercicio ya actividad política y cívica de los individuos solamente al género masculino. La mujer, ser de naturaleza precopernica, no puede participar en los procesos y la gestión de los asuntos públicos ya que ella los hubiera contaminado dada su naturaleza sensible premoderna. Es lo que plantea el argumento del ciudadano Amar; pero este discurso sigue siendo, desde un punto de vista metodológico, escaso dado que se adosa únicamente a la “opinión universal”; será pues necesario esperar hasta fines del XIX para que la incapacidad política de la mujer a participar en asuntos públicos se certifique por fin por la etiqueta indudable del conocimiento científico. Vamos a analizarlo a continuación.

0.3. El paso de una exclusión política infundada a su legitimación científica

Cerca de un siglo después de la Revolución francesa, el discurso de Amar sigue siendo actual ya que, además, en adelante es corroborado por las ciencias naturales. El muy célebre cronista Victor Jozé escribió: “Una mujer, no existe fuera de sus ovarios”¹⁷. La abyección en ese caso sería claramente suicida. ¿No es cierto que se llama en este período a una mujer soltera, una “mujer superflua” (*la femme superflue* en francés) o “odd woman” en inglés, así como un “odd glove”¹⁸. Son las expresiones comunes de un aparato normativo médico y ético.

¹⁶ un texto, del 26 Brumaire del año IX del calendario republicano, prohíbe el “disfraz” excepto con una autorización prefectoral. Por lo demás, dos circulares datadas de 1892 y 1904 autorizan a la mujer usar pantalones en dos casos muy precisos: cuando ella tiene un manillar o rienda de caballo entre sus manos. Estas leyes anticuadas estaban aún en vigor en el 2008

¹⁷ Victor Jozé, « Le féminisme et le bon sens », en *La Plume*, no. 15, septiembre 1895, citado en Michael Finn, « Female Sterilization and Artificial Insemination at the French Fin de Siècle: Facts and Fictions », in *Journal of the History of sexuality*, vol.18 no1 enero 2009, p.48

¹⁸ el « odd glove » significa el guante impar que no sirve

Charles Darwin dió los fundamentos científicos y médicos a lo que llamaría la cartografía misógina *fin de siècle*. Después de haber establecido en 1859 su tesis sobre el origen de las especies, completa sus trabajos con la publicación de un texto sobre la selección vinculada al género¹⁹. El biólogo concluye de sus investigaciones que el hombre es caracterizado por “un mayor valor y pugnacidad y la mujer por una mayor dulzura y menor egoísmo”... lo que lo lleva a considerar a la mujer como una especie pospuesta en términos de desarrollo y que presenta características más próximas al estado de naturaleza que los sujetos de sexo masculino: “así, el hombre ha sido hecho en última instancia superior a la mujer”²⁰. Los científicos post-darvinianos abren la vía a una taxonomía de la normalidad a partir de la cual se relaciona toda desviación conductista a una tara peligrosa que debe tratarse a fin de evitar su transmisión a las generaciones futuras: es una cuestión de supervivencia o de reversión del proceso evolucionista de las especies. Como lo escribe Richard Wagner, “poco importa descender del mono; la parte fundamental es no volver ahí”²¹. Eso no era un descubrimiento brillante del compositor alemán, pero expresaba el sentimiento común que afectaba a muchos hombres del siglo XIX, aterrorizados por esta súbita fraternidad con lo salvaje, lo natural, lo primitivo... estos hombres que hasta aquí se creían concebidos por Dios y a su imagen, se sabían en adelante descendientes del mono. Es importante no olvidar que tal filiación causó verdaderos traumatismos psíquicos en los hombres del XIX; este descubrimiento que para nosotros no significa mucho fue revolucionario y desestabilizador.

Según sus criterios de normalidad, la mujer sana capaz de asumir el porvenir debe ser escasa, poco propensa a las cosas cerebrales, y totalmente sacrificada a la función maternal. Ella es caracterizada por un estado natural de cansancio y pasividad esencial al buen desarrollo de la especie humana (el carácter “anabólico” establecido por Darwin), ya que la predispone a los embarazos y a los períodos de lactancia²²:

“el hecho de que la osa descansa bien, y también que almacene energía rápidamente, es decir, que aumenta su peso, nos permite producir efectos impactantes solamente al ponerla en la cama y alimentarla bien”

¿Si el descanso vale a la osa, porque no a la mujer? El destino de la evolución de las especies depende de la pasividad atribuida a la mujer normal que es la extensión de su frialdad natural. Como lo afirma Krafft-Ebing²³:

¹⁹ The Origin of species 1859 (traducido como El Origen de las especies), The Descent of Man and Selection in Relation to Sex, 1871 (traducido como El Origen del Hombre)

²⁰ The Descent of Man and Selection in Relation to Sex, 1871, extracto reproducido en Art in Theory, 1815-1900, an anthology of changing ideas, p.352-353

²¹ frase comúnmente atribuida a Richard Wagner en Introduction à l'ouvrage de Gobineau, 1881

²² Harry Campbell, Differences in the nervous organisation of man and woman, p. 119, citado en Shearer West Fin de Siècle, , p. 89

²³ Richard von Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis, monumental taxonomía de las perversiones sexuales establecida, 1886, p.13

“si a ella se la desarrolla mentalmente en forma normal, y se la educa bien, su deseo sexual es mínimo. Si no fuera esto así, el mundo entero se convertiría en un burdel “

... con la connotación mórbida que esto acarrea induce: enfermedades venéreas, niños mal formados o abortados, y la situación demográfica alarmante; salvo que, en la corriente de los años 90, los fisiólogos se han dado cuenta que la abstinencia sexual podía generar crisis nerviosas, en particular en la mujer²⁴; afortunadamente para ellas, “pueden encontrar un sustituto apto del objeto sexual en un infante al pecho”²⁵. Sin embargo, con la revelación de la existencia de una sexualidad activa y sana en el sujeto de sexo femenino, el marco ético-médico se encontraría minado desde el interior, y de esto seguiría una crisis identitaria de género aún más fuerte que el sistema no estaba listo para asumir de golpe, la redistribución de los papeles que estos descubrimientos implicaban. Los movimientos feministas aparecieron durante los años 1880 en Francia e Inglaterra. Villiers de L'Isle Adam escribió a La Eva Futura (1888), y Jules Dubois La Eva Nueva (1890), ambos son de los que la crítica conservadora llama los “*vaginards*” con la connotación peyorativa que eso puede tener en la lengua francesa²⁶. En Roma, para acercarse al medio de Segantini, Henrik Ibsen intentó hacer participar a las mujeres en el club escandinavo pero fracasó²⁷. Sería un error considerar a las feministas como un movimiento monolítico; pues, aunque todos defendieron un discurso en favor de los valores femeninos, no existía un consenso sobre el fondo. Unos apoyaron el movimiento Nuevo de emancipación de la Mujer Nueva, mientras otros suscribieron a un conservadurismo austero, según el cual incumbía a la mujer el deber de proteger a las generaciones por venir de la delicuescencia de las costumbres masculinas. Este modelo de mujer era una noticia *Pallas Athéna* que debía mantener a pesar de todos, una estricta moralidad²⁸:

“si la civilización occidental no cae en las profundidades, la madre de la humanidad debe insistir por el retorno a una Ley natural, al reconocimiento de la supremacía de la maternidad, la misión divina de la feminidad”

De ahí el eslogan feminista francés “Maternidad, Patria y Cazuela”²⁹. France Swiney dio vuelta la propuesta darviniana a la ventaja de las feministas: la verdadera causa de la degeneración vendría de la insistencia de los maridos a apaciguar sus impulsos sexuales; sobre todo si se recuerda que, en el caso que la esposa estuviera embarazada o amamantando, la

²⁴ En 1882, el Dr. Charles Taylor, obstétrico americano, advirtió que las mujeres solteras necesitarán proteger su salud encontrando otros pasatiempos para sus funciones no utilizadas o sufrir las consecuencias de disturbios y de debilidad

²⁵ Suzanne R. Stewart, Sublime Surrender. Male Masochism at the Fin de Siècle, p.48

²⁶ ¡El postfijo “ard” vinculado al sustantivo vagina para constituir la palabra “vaginards” asigna en la lengua francesa una connotación peyorativa a los partidarios de la vagina!

²⁷ hecho que data de 1879 e informado por E. Showalter, op.cit., p.12

²⁸ Frances Swiney, Woman and natural law, 1912, citado por S.West, op.cit., p.100

²⁹ “Maternité” “Patrie” y “Pot au feu” eran las banderas que sorprendentemente reunían a feministas francesas en su campaña para la reforma limitada durante los años 1890”, Debora S. Silverman, op.cit., p.65

relación sexual, *dixit* Swiney, “le pudre el vientre” ya que “el esperma es un veneno virulento compuesto de alcohol, de nicotina y de gérmenes venéreos” y añade “las relaciones deben tener lugar solamente para propósitos de reproducción con largos intervalos espaciados de 2 a 3 años”³⁰. Nacerá entonces en Europa un movimiento eugenésico justificado por la crisis demográfica que preocupó a Francia, Bélgica e Inglaterra como también a Italia³¹.

El dúo madre/niño era el locus de subordinación de la mujer: el hombre produce, la mujer reproduce³²:

“el impacto de la ciencia del siglo XIX dio tal vigoroso y persuasivo refuerzo a la vista dogmática tradicional del carácter sexual, que no sólo consolidó la oposición al feminismo sino que cortó los ideales de las feministas de sus raíces filosóficas del igualitarismo de la Ilustración”

Como Evelleen Richards lo mostró, mientras que las mujeres se hacían aliadas a las ciencias que parecían abrirles las puertas de los hogares y conventos, se encontraron entrampadas por el darwinismo que legitimaba la ley sálica. En el conjunto de las oposiciones binarias cuerpo-alma, carne-espíritu, instinto-razón, impulso-conciencia, el primer término es el *locus* de la Otredad, el segundo, es el *locus* de los hijos masculinos de las Luces.

Se había substituido un meta-relato, biológico, a la opinión universal de los revolucionarios, el Occidente tomó conciencia que su superioridad dependía del mantenimiento de un estado biológico, en el cual el hombre aseguraba, por el control de su espíritu y fuerza, el porvenir de la civilización europea, mientras que la mujer se sentía con el deber de cultivar su retraso de desarrollo a fin de asumir gloriosamente su función procreadora. De allí nació una literatura en la cual todo despropósito a estas prescripciones normativas sugería la decadencia de una raza. El final del XIX no puede leerse sin esta clave, sobre todo cuando se trata de la producción artística la cual puede ventajosamente manipular los signos de la sanidad.

La modernidad, que quise enfocar aquí bajo su ángulo más patriarcal, produjo su propia imagen del cuerpo. Según las normas establecidas por el trío de las ciencias naturales, filosóficas y éticas, los hombres y las mujeres modernos debían tener una apariencia radicalmente diferente. Para un espíritu del XIX, una mujer masculina o un hombre femenino representaba una aberración de la naturaleza, una distorsión grotesca de un juego normativo de distinciones preestablecidas. Como los hombres y las mujeres tenían que ocupar un lugar asignado, debían ajustarse físicamente a su papel ya que la aparición daba prueba del mantenimiento de un orden

³⁰ F. Swiney, ver en Sheila Jeffreys, The Spinster and her enemies, Feminism and sexuality, 1880-1930, p.35-39

³¹en Francia el miedo demográfico está vinculado al temor de que Alemania tenga tasas de natalidad el doble que las de Francia en 1891, de tal manera que se espera que 20 años más tarde, Alemania pueda disponer de dos veces más reclutas que Francia. En Italia, es la excesiva emigración la que conduce al Presidente Pasquale Villari a atraer la atención sobre la crisis demográfica

³² Evelleen Richards “Darwin and the descent of women”, p.96

social basado en distinciones visuales. Si estas distinciones se transgredían, el caos seguía. Esto porqué el cuerpo moderno era un cuerpo donde se grababa su género. Moldeado, modelado, adornado, hermozeado, llevaba el peso del juego de las diferencias. Músculos inflados y redondos, una piel áspera y melnuda, depilado donde era necesario, reforzaban los conceptos de masculinidad mientras que una cintura menuda, un cuerpo engalanado de joyas convenidas, una complexión de piel diáfana y un peinado elaborado afirmaban los prejuicios sobre la feminidad. Además, estas no eran características modificables. El cuerpo las muestra como testigo de su esencia profunda, hasta el punto que la pertenencia sexual y social predeterminaban la personalidad de una persona bien tenida.

Ahora bien, dado el empoderamiento de esta visualidad discriminatoria, las artes podían participar en el juego de construcción de los roles de masculinidad y feminidad. El candor podía mudarse en caricatura, la parodia tomarse por tangible, la rareza de la ejecución pictórica podía ser signo de violación de los códigos aceptados. Se impuso un modelo rígido de conformidad burguesa donde la salubridad de un marido se medía en función del grado de su rigidez: la del alto sombrero de forma, de los falsos cuellos almidonados, bastón al puño y puro en boca, más otros accesorios fálicos; la parisiense, por su parte, asumía el papel decorativo de la mujer de hogar, su tinte claramente protegido por el sombrilla o el velo, las manos guantadas, evitaba el contacto directo con el mundo exterior.

Una modernidad política se organizó así en torno a la supremacía patriarcal. La mujer pertenecía al ámbito privado, el hombre al mundo público. La normatividad de la III República y de la era victoriana era el resultado que en adelante era garantizado por una herramienta científica más eficaz que nunca. La mujer moderna era femenina, es decir maestra del interior, reina en su hogar, egeria de la domesticidad. ¿Y que más?

0.4. Plan

Stuart Hughes caracteriza el *fin de siècle* como un período de amplia “reacción contra el positivismo”³³ en Europa. Sin ser necesariamente tan drástica, consideraré cómo este sistema modernista y positivista, en manos del hombre blanco, conoció momentos de duda hacia fin de XIX, los cuales analizaré en tres momentos.

La crisis del modelo revolucionario femenino se abordará en el primer capítulo: la mujer era considerada por la medicina de la época como un ser sensorial, cuyo grado de civilización

³³ H. Stuart Hughes, Consciousness and society: the reorientation of European social thought, 1890-1930

dependía de su aptitud de mantener su deseo sexual inhibido. Las artes nos permitirán revivir visualmente las disfunciones de esta norma sexual. Conjuntamente a esta tesis de salubridad femenina, se agrega la del hombre razonable al que se le asigna un comportamiento sexual sano: las artes nos servirán de testigos vivos pues llevan los síntomas de una patología comúnmente llamada la estética andrógina. El objetivo será el estudio de otra disfunción del sistema modernista, el cual no podía aceptar a hombres afeminados en su centro. ¡La Revolución francesa, no nos olvidemos, los había hecho descabezar! El segundo capítulo remite a esta problemática. En un tercer capítulo, me concentraré en el Art Nouveau europeo, expresión artística del final del XIX por excelencia, el cual fue víctima de un ostracismo radical hasta a los años setenta. Mi propuesta consistirá en destacar el desfase profundo que existe entre sus formas heredadas del rococó y la filosofía política de la época. El método postmoderno, es decir en este contexto que trata de reconsiderar desde las márgenes de la sociedad moderna, me permite hoy reconsiderar el final del XIX bajo una nueva luz, y examinar un arte rebelde con los preceptos de sus contemporáneos. El período postmoderno finalmente admitió lo que por mucho tiempo había enterrado, que el hombre y su razón debían un día admitir sus debilidades y compartir el poder, por ilusorio que sea. ¿Será posible que el triunfo póstumo de las artes *fin de siècle* en nuestras salas de venta revele una audacia postmoderna anacrónica? Veámoslo.

CAPITULO I

ANARQUÍA SEXUAL, MUJERES MASCULINIZADAS

1.0. Introducción

En este capítulo, abordaré el arte *fin de siècle* como el producto cultural transgresivo de la norma de género de la época, lo que Elaine Showalter llama la “Anarquía Sexual *fin de siècle*”³⁴. La norma conductista de la mujer sexuada residía, lo hemos visto, en su propensión a la pasividad; esta pasividad se expresaba en una indiferencia a los placeres del sexo y era garante del imperativo maternal; una mujer sana era de naturaleza cansada, restringía sus actividades a las dictadas por el imperativo matricial y educativo. Si aparecía una divergencia, por pequeña que fuera, surgía la amenaza del atavismo. Ahora bien, distinguir la languidez post-coital de un estado de sana pasividad femenina es difícil, ambigüedad con la cual juega el arte *fin de siècle*. Posiblemente, el erotismo de la época se instaló en este intersticio dudable, cuando la mujer fantaseada se situaba entre la madre pasiva y la mujer debilitada por los juegos del amor. Se hablaba entonces de una estética de lo exquisito, que se vinculaba con la de nuestros contemporáneos adeptos de lo sublime: el placer estético no surgía de la resolución de un problema, es decir, la representación de lo sublime, sino que venía del placer masoquista de la sublimación de lo prohibido. Los encantos de las pinturas *fin de siècle* se revelan entre los límites de lo permitido y de lo intolerable; el desorden exquisito de la belleza mórbida heredada de Baudelaire fue retomado por la generación de los Decadentes. Por un lado, la mujer –demasiado-activa sexualmente o intelectualmente brillante, representaba un peligro biológico: o sea, que se volvía infértil pues su cerebro captaba la energía uterina³⁵, o también ella contraía en sus extravíos eróticos, enfermedades venéreas responsables, no siempre erróneamente, del nacimiento de niños minusválido³⁶. Un ejército de especialistas, que eran a la vez sociólogos, biólogos y sexólogos definió una taxonomía de la normalidad, que Michel Foucault llamó “el herbario” de las desviaciones sexuales.³⁷ En función de su grado de adecuación al modelo, se diagnosticaba a los individuos como sujetos normales o patológicos. En otras palabras, el sistema modernista potenciaba la imposibilidad de incluir al Otro: en el mejor de los casos, las artes lo fantaseaban, y en el peor de los casos; estos refractarios al sistema eran internados.

La Mujer Nueva con el andrógino, y el ser primitivo eran de estas Otriedades. (Hago referencia aquí a lo genérico la Mujer Nueva, o *New Woman* en la literatura inglesa, y *Femme Nouvelle* en la francesa). Pero había entre el uno y el otro una diferencia mayor. Los dos

³⁴ Elaine Showalter, Sexual Anarchy, Gender and Culture at the fin de siècle

³⁵ Bernard Talmey: « la práctica frecuente del acto de copulación conduce directamente a la anemia (...) y al agotamiento mental. Mujer (*Femme*), p.170 y Cooke afirmaba que la energía vital de la mujer tiene que ser consumida por la reproducción y no por la mente, Bram Dijkstra *Idols of perversity*, p.170, de donde la conclusión de E. Showalter, “los doctores mantuvieron que la Mujer Nueva era peligrosa para la sociedad porque su obsesión con el desarrollo del cerebro privaba de alimento al útero; aun si quería casarse, sería incapaz de reproducir”, op.cit. p.40

³⁶ ver France Swiney, Introducción de este ensayo, nota 28

³⁷ Michel Foucault Histoire de la sexualité, La volonté de savoir, tomo I, capítulo III, « *Scientia Sexualis* » p. 85

primeros, la Mujer Nueva y andrógino podían infiltrar socarronamente a la sociedad moderna mientras los pueblos primitivos eran mantenidos en la periferia. Los africanos, los pigmeos u otras curiosidades antropológicas de regiones lejanas, no amenazaban a la sociedad blanca occidental; y si la buena sociedad se codeaba con estos seres retrasados, lo hacía en el contexto para-zoológico de las Exposiciones Universales del final del XIX: los pabellones mostraban a estas curiosidades humanas en decorados reconstituidos. Es así como Gauguin visitó su primer pueblo tahitiano en París, en la exposición de 1889. La Otredad más amenazante por ser la más presente, fue la Mujer Nueva.

Las Mujeres Nuevas fueron, en Francia, las hijas bastardas de 1789 de la era industrial. Aunque en los hechos, su número fue reducido, generaron un potente símbolo de seres devastadores y atrajeron sobre sus personas la expresión de todas las angustias de regresión. Un juego de identificación nació entre las mujeres intelectuales, activas, sexuales o criminales y las Mujeres Nuevas. ¿Pero de que se trataba exactamente?

1.1. La Mujer Nueva, Amazonas del tiempo moderno

La Mujer Nueva fue el nombre otorgado a las mujeres del XIX, que olvidaron la casa y la familia en beneficio de una carrera profesional. La historia del feminismo inglés y francés es demasiado larga para ser tratada aquí, pero es importante recordar que este pensamiento dista de ser monolítico. Como se vio en la introducción, nació un feminismo que se proponía mantener a las mujeres en su papel tradicional mientras que otro feminismo, ambicionó un universo público y privado sin discriminaciones de género: eso significaba el fin del espacio reservado masculino.

La Mujer Nueva personificó esta secunda vertiente del feminismo, su componente emancipadora. Su existencia estuvo muy claramente vinculada a la promoción de la instrucción pública en las jóvenes muchachas. Durante los años 90, algunas salieron bachilleres, puesto que las leyes Sées de 1882 habían abierto la enseñanza pública secundaria a las mujeres; la intención de los legisladores debe entenderse en el marco de la batalla anticlerical llevada entonces por el gobierno contra los católicos, tradicionales aliados de la monarquía: se suponía a las mujeres desde la revolución, puestas a favor de los curas y del rey. Abandonarlas al oscurantismo no era en sí un gesto antirrepublicano, pero dejarles elevar su progenitura bajo la fe y los

remordimientos monárquicos era políticamente peligroso. Las leyes Sée fueron parte del arsenal anticlerical que condujo en Francia a la laicización de la educación y del Estado³⁸:

“Las mujeres deben pertenecer a la ciencia y a la democracia o seguirán estando en las manos de la iglesia”

La idea de los reformadores era poner a la mujer bajo la tutela de la República, en vez de dejarla bajo sus enemigos. Y el ministro Sée añadió:

“no quiero mujeres juristas y me preocupa la posibilidad de tener mujeres doctoras. La instrucción de las jóvenes mujeres será ciertamente diferente a la de los jóvenes hombres para quienes, más bien, la educación tiene por objeto prepararlos para una carrera”

La educación de las jóvenes muchachas se volvió una prioridad y tuvo por objetivo hacer de ellas perfectas esposas; sobre todo, la instrucción ofrecida debía disuadirlas de orientarse hacia carreras naturalmente reservadas a los jóvenes hombres. Ciertamente una gran parte de ellas fueron recuperadas a la causa republicana laica y las leyes Sées terminaron con el clericalismo francés, pero no sin pérdidas: estas leyes dieron nacimiento a una nueva clase de mujeres, aunque, en los hechos, ellas fueron la excepción: entre 1887 y 1900 el número de jóvenes graduadas de la enseñanza secundaria se triplicó, pasando de 4.300 a 13.000. Se contaba en 1896, 4.600 maestras de escuela, lo que era básicamente una profesionalización de la función educadora de las muchachas. La mayoría de las jóvenes muchachas instruidas se casaban dócilmente y volvían al hogar. Sin embargo, hubo excepciones, y 15 años después de la apertura de la enseñanza secundaria a las jóvenes muchachas, algunas alumnas de bachiller penetraron en el mundo de las facultades, tradicionalmente reservado a los hombres. Fueron 842 mujeres en 1895 a inscribirse, 20 de las cuales salieron doctores y 10 abogadas. Son también los años que vieron creerse nuevas leyes sobre el divorcio y dieron a la esposa el derecho de tenerla iniciativa en el proceso de divorcio. Las cifras hablan por ellas-mismas: el fenómeno de la Mujer Nueva fue una afabulación de excepción más que una realidad diaria. Pero, esta mujer desviándose y saliéndose de su amibo-el hogar, por reducida en número que fuera, logró desestabilizar al sistema moderno.

Su imagen invadió los diarios: desde una visión sobria del academicismo de la Revue de deux Mondes a las caricaturas burdas de L'illustration, los dibujantes presentaron a la mujer como una rareza. Se volvió devoradora y a la vez esquelética, *hommesse* en traje; puesto que la identidad de los géneros era indisociable de la sexual, la que infringía las normas sociales apropiándose las profesiones reservadas a los hombres, invertía su sexualidad. Y así, amenazaba las sectorizaciones fundadoras del orden burgués: público/privado, trabajo/familia, producción/reproducción.

³⁸ Camille Sée citado en Jean Rabaut Féministes à la Belle Epoque, p.182-183. Las leyes Sée fueron presentadas en 1878, votadas por la cámara de diputados en 1879 y en 1880 por el Senado, crearon los liceos de mujeres jóvenes, 5 años mas tarde, sin griego, sin latín, sin filosofía y sin la prueba final requisito para el ingreso a la Universidad



IL.1.1., S.PAPIN
Pretensiones femeninas, 1896



IL.1.2., Antonin Guillaume,
La emancipación de la mujer, 1893

Sobre el modelo de Bas-Bleus de Honoré Daumier se propagaron las caricaturas en diarios como L'Illustration y Le Grelot como se muestra arriba (il.,1.1). Ella data de 1896 y se titula “Pretensiones femeninas”; se ponen allí en escena con humor los temores del género masculino devuelta a las cubetas y a la progenitura. En el mismo registro observamos un dibujo de 1893 (il., 1.2.), publicado por el diario Gil Blas illustré. Se trata de una ilustración conocida como La emancipación de la mujer de Antonin Guillaume. Hay un boceto de una joven mujer que lleva sombrero, corbata y carpeta bajo el brazo, tres atributos del empleado masculino; aborda a un hombre un poco incomodado por la soltura de la bella. Guillaume se la juega claramente por la masculinización del comportamiento sexual de la Mujer Nueva. El hombre pintado sigue siendo este ser civilizado, cuya mirada vuelta hacia el adoquín expresa el desconcierto ante el desenfreno social y sexual de la joven mujer. El dibujante la muestra a continuación de espalda, siguiendo a la bella conquistadora, luego sentada sobre el sofá. El se muestra tímido, ella emprendedora. Los roles de género se invierten: las rodillas indican bajo el vestido de la joven mujer y que sus piernas están abiertas, en cuanto al hombre, él presenta todos los síntomas de la víctima: gesto púdico de las manos, rodillas juntas y pies hacia el interior. Están representados en un interior de última moda a juzgar por el mueble y la garrafa que arabiza, indicando con eso la contemporaneidad de la situación. Yace en el suelo una piel de tigre, atributo de la mujer dominadora desde la publicación la Venus de las pieles de Leopold Sacher-Masoch. Esta historia muda termina con el dibujo del hombre siempre bien vestido y que hace sus adioses a la vampiresa, desaliñada. Se observa algo en la mano que, sin riesgo de

malinterpretar, se asimila a una moneda, como pago de servicios que se conjetura, sexuales. Otro título habría podido ser “La Intelectual descubierta”: en todos los casos, el dibujo asimila a las bellas sabias con ninfómanas, fenómenos contranaturales.

Uno de los grandes éxitos de los editoriales de la época fue la publicación de un libro del ilustrador Alfred Robida. Bajo el título La vie électrique (la vida eléctrica), él se imaginó un siglo XX caracterizado entre otras cosas por la amplificación del fenómeno de la Mujer Nueva. Octave Uzanne, amigo de Robida pero ferviente conservador no vio más que “extravagancias” en este discurso. Uzanne veneraba a la parisiense como un objeto testigo del avance cultural de París a condición de que sea una mujer excepcionalmente adornada pero nada más; Robida, al contrario, se la imaginaba como amazonas moderna liberada de una condición de impotencia original por el hada eléctrica; se imaginó el siglo XX dónde la liberación de la mujer y de la maquinaria iban juntas. Este enfoque positivo de la emancipación femenina no era la opinión de todos. En un artículo publicado en el número de mayo-junio de 1889 de la Revue des deux mondes, Georges Valbert, cronista y polemista impugnó la visión apologética de L'Âge des machines (La edad de las máquinas) de Max Nordau, quien suscribía a la idea de Robida según la cual la Parisiense emancipada era la marca del progreso social francés. La sustitución del trabajo a mano por el de la máquina conseguiría, escribía a Georges Valbert, una normalización de los gustos y la anonimización³⁹:

“gracias a las máquinas, hay cuanto menos de invenciones en el trabajo y hay menos actos originales en la sociedad... las sociedades democráticas tienen innumerables ventajas pero su humor nivelador, enemigo de todas las distinciones, desconfía de la gente que no se ve como todo el mundo “

Si se recuerda que para esta generación posdarwiniana, un vínculo evidente existía entre el grado de evolución de una especie y su capacidad para distinguirse de las otras especies, entonces se entenderá, que la máquina que contribuiría a borrar las diferencias naturales entre los sexos, contribuía respecto a esta generación darwiniana, a la decadencia del hombre. Leamos más bien⁴⁰:

(En el XX) “Los niños conocerán desde la cuna como son concebidos y las mujeres que han quedado en igualdad a los hombres, que ejercen el mismo oficio, cultivan los mismos estudios (...) y se han convertido en extrañas a toda coquetería, como a todo falso pudor, no serán más mujeres sino *hommes*. He aquí el paraíso que (Max Nordau) nos representa.... Oh el aburrido pueblo... Que bendecidas sean (...) nuestras mujeres que son mujeres.”

Valbert temía que esta modernización excluyera al hombre del epicentro del sistema patriarcal que definió en la introducción como la estructura societal modernista. Tenía razón de una cierta manera. La primera de estas máquinas fue la bicicleta y amazonas aparecieron en toda Europa que cabalgaban la máquina nueva. Abandonaron el corsé, poco conveniente para

³⁹ Georges Valbert, artículo también titulado « L'Âge des Machines », en La revue des deux mondes, p.694,

⁴⁰ G. Valbert op.cit., p.697

pedalear, prefiriendo los pantalones tal como lo lleva la joven mujer del Grelot⁴¹. Cuando Zola, escribió que “andar en bicicleta es un continuo aprendizaje de la voluntad, una admirable lección de conducta y defensa”⁴²... eran los mismos atributos del carácter masculino a los cuales asociaba el manejo del artefacto. Uzanne que apreciaba “las nuevas ruedas del tanque del progreso” no pudo dejar de notar que, en sus pantalones de terciopelo, las mujeres comenzaban a asemejar a hombres y no tardó en constatar que “con la bicicleta, la última aparición de pudor femenino desapareció”⁴³.

Ya en 1860, el historiador Jules Michelet había denigrado el efecto deplorable de la máquina sobre la vida de las mujeres. Arrancando de su tierra al más humilde, desarraigando a estos seres de la naturaleza de su medio ambiente propio, la mecanización llamaba a su servicio miles de honestas campesinas que perdieron su dignidad en las ciudades; estas mujeres, quienes el trabajo obrero degrada, que la ciudad aísla, y para las cuales las rentas salariales eran a menudo insuficientes, han sido condenadas a la prostitución para sobrevivir. La principal máquina a la cual se refería Michelet era la máquina de coser, que inmovilizó en habitaciones insalubres y mal encendidas a millares de jóvenes mujeres enclenques⁴⁴. El tema del impacto de la máquina sobre la evolución de la mujer no era pues nuevo en sí; lo que cambiaba con la bicicleta, era el objetivo: se refería en adelante al conjunto de las mujeres sin distinción de medios sociales; el tema se volvía cada vez más serio a medida que el manejo de la bicicleta se extendía y que los médicos se preocupaban. El doctor francés Ludovic O’Followell en un artículo de prensa de 1900, Bicyclette et organes génitaux (Bicicleta y órganos genitales), presenta los acervos médicos de sus colegas los efectos de la bicicleta a los de la máquina de coser que, como todo el mundo lo sabía, condenaba a “las costureras a la ninfomanía y a la histeria caracterizada”⁴⁵. Ahora bien, la ciclomanía pasaba a causar “el mismo entusiasmo lúbrico, los mismos excesos de locura sensual” que la máquina de coser. Michelet vio razones económicas a la menor banalización de la prostitución en la clase obrera, - siendo las modistas los primeros objetivos de los médicos biólogos de la época que buscaron el origen por el lado de un agotamiento fisiológico. Resumo aquí uno de estos tratados médicos: el movimiento regular del pie sobre la máquina de coser imponía una contracción de los músculos de las piernas que con el tiempo, venía a sobreexcitar los órganos genitales femeninos. Algunos médicos y sexólogos acusaron a la bicicleta de causar los mismos síntomas. El doctor O’ Followell afirmó por su parte que, el ciclismo podía

⁴¹ el uso del pantalón era reglamentado por ley, ver nota 16 de la Introducción

⁴² Emile Zola, en Paris, 1897-98, p.418, citado por Eugen Weber dans Fin de Siècle. La France à la fin du XIXème siècle, p.243

⁴³ Octave Uzanne, La Femme à Paris, 1894, p.207 citado por E. Weber, op.cit., p. 247

⁴⁴ Jules Michelet, capítulo « L’Ouvrière » en La Femme, 1850

⁴⁵ Ludovic O’Followell, Bicyclette et organes génitaux, 1900

“efectivamente obtener satisfacciones genitales, sensaciones voluptuosas” una “clase de masturbación deportiva”, pero atribuyó la responsabilidad a la ciclista más bien que a la bicicleta. Mujeres honestas, juzgaba, podían apreciar los beneficios, haciendo referencia a los paseos al aire libre que la bicicleta permitía. Las opiniones eran divididas y el debate agitado: ¿se podía o no permitir a una joven muchacha de buena familia dejarse ir a los placeres del vehículo de dos ruedas?

Al generalizar, se puede considerar que esta norma restrictiva recaería en la mujer escasa, lánguida y sexualmente pasiva, descrita por los biólogos posdarwinianos. Su papel se justificaba en la domesticidad entre marido y niños. Totalmente sacrificada en pos de los otros, personificaba un ser intemporal, más cerca de la naturaleza que de las tormentas de un siglo XIX que se moría. Pero esto es ver el fenómeno bajo un ángulo muy particular. Si como lo entendía Krafft-Ebing, el burgués del XIX era especialmente sensible a los placeres masoquistas, i.e. a las sevicias de una bella en piel de animal, entonces quizás puede reconsiderar el arte *fin de siècle* como una estrategia política traviesa. Esta estrategia habría avivado los placeres mórbidos de los burgueses frente a las bellas venenosas, cuya panoplia *fin de siècle* había en abundancia. Esta fantasía alimentó temores reales en cuanto a la emancipación de la mujer. Sobre todo, la fantasía participó en la orquestación de una mascarada que hizo creer que la perversión se ocultaba invariablemente detrás de los velos encantadores de la sensualidad. La imaginación mantuvo la ilusión colectiva según la cual, la sexualidad afirmada, el espíritu cultivado o la originalidad en la mujer eran taras y justificaba así la obligación normativa de la época. La genialidad del sistema residía en que la imaginación dictaba sus leyes apremiantes a la realidad. Los fantasmas de una mujer sensual pero inexistente exigían de las verdaderas mujeres una moralidad coercitiva.

Así se dibujaron los contornos físicos y morales de una determinada mujer ideal, que se pueden admirar en las pinturas de la época. La primera de ellas y la más didáctica es la Misión de la mujer, (ill.1.3.) tríptico del pintor muy victoriano George Elgar Hicks⁴⁶. Pone en escena los tres momentos de la vida de la mujer: aparece a su vez como madre educadora, esposa comprensiva y luego como compañera de los viejos días del hombre (su padre se supone). En ninguno de estos momentos la joven mujer se muestra para sí misma, ni fuera de las paredes del hogar. Se podría oponer a esta obra donde culmina el victorianismo convencido, Las tres etapas de la vida de la mujer de uno de los amos de la decadencia, Edvard Munch (il., 1.4.). ¿Pero cómo

⁴⁶el tríptico fue expuesto por primera vez en la Royal Academy en 1863. La parte que existe todavía muestra a una mujer ayudando moralmente a su marido, las otras dos partes, Guide of Childhood y Comfort of Old Age, están ahora perdidas. Mostraban a una mujer cuidando a su hijo y a su padre viejo

pasar de uno al otro? Afirmaré que uno no puede existir sin el otro; como las dos caras de Jano, son indisociables.

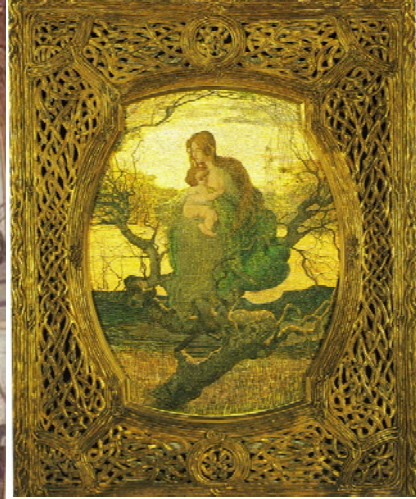
1.2. De la normalidad a la perversión, la doble imagen de la mujer en el arte *fin de siècle*

El tríptico de Hicks pone en escena el arquetipo de la mujer victoriana y a través de él, ilustra un modelo burgués que prevaleció en toda la Europa de la segunda mitad del XIX. La imagen de la mujer en su función maternal era el cuadro de la belleza espiritual más pura que se podía imaginar, un tipo de don de sí mismo secularizado: El pintor Eugène Carrière con su Maternidad (c. 1890) o Mary Cassatt y sus escenas de madre con el niño, participaron de esta generación. Excepto que las pinturas de Cassatt nunca niegan a la madre como sujeto sino que representa el amor armonioso entre los dos seres. En Madre que se prepara a lavar su niño dormido 1880 (il., 1.5.), la artista americana creó una luminosidad que difunde sobre los dos cuerpos vestidos de blanco, magnificando la relación armoniosa entre la madre y el niño. Cassatt pinta la intimidad de la mirada intercambiada.

Observemos ahora una serie de pinturas de otro pintor ligeramente más avanzadas en su siglo, Giovanni Segantini. Con sus madres divinizadas, ilustra la relación particular de la madre con su niño al final del siglo. Segantini es un apátrida austriaco-italiano exiliado en la soledad de los Alpes suizos, pero sus lecturas y amistades lo vincularon con el medio simbolista. Mi propuesta a continuación es mostrar cómo la lectura de la pintura de Segantini pasa necesariamente por la comprensión de la problemática del género bajo el régimen patriarcal modernista y sirve a la marginalización del sujeto femenino.

1.2.1. La problemática de las madres divinizadas: algunas lecciones de psicoanálisis

Detrás de la belleza de una madre elevada al nivel de reina aparece en la sombra del psicoanálisis, la potencia de sometimiento del sistema paternalista. Leamos más bien.



IL, 1.6 y 1.7.

GIOVANNI SEGANTINI,
El ángel de la vida,
Milan y Budapest, 1894-1895

Existen dos versiones del Angelo della vita también llamado Dea cristiana; una, se alberga hoy en la Galería de Arte Moderno de Milán (il., 1.6.) y la segunda, más pequeña, se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Budapest (il., 1.7.). Datán respectivamente de 1894 y 1895. Giovanni Segantini se había instalado hacía ocho años a la fecha en la montaña suiza, a 1200 metros de altitud, donde el comienzo de la primavera debía asemejar el paisaje representado en las pinturas, con la deslumbrante luz de un claro día alpino que sobreexpone la imagen de una joven madre cariñosa encaramada en las ramas de un árbol. El naturalismo del trazado y la espiritualidad expresada por el irrealismo de una luminosidad intensa, vuelve a trabajar el icono cristiano de la Virgen en majestad: el casto velo de María desapareció, dejando aparecer a una joven mujer de cabello largo y dorado; el trono real se ha substituido por el abedul alpino, cuya blancura reverbera la luz. Parece que apenas sustenta a esta pareja niño-madre tan etérea. Es el icono de una armonía triangular, entre un niño, una madre y la naturaleza. Mi primer objetivo será investigar el significado de este trío enamorado durante los años en que fue pintado.

En Il angelo della vita, madre y niño forman una pareja en fusión, unidos por sus mantos comunes de un blanco azulado casi irreal. Las carnes transparentes, el tono sonrosado de mejillas juveniles y la pintura azul de las miradas son idénticos; la unión es tan carnal como espiritual. La figura femenina es tanto la “diosa cristiana” que se sabe virgen como la madre nutriente conmovedora y dedicada al infante. Además, dominando el valle alpino y entremezclada con las ramas de un árbol que florece y crece, ella es la suave reina de un reino arcadio; es decir, esta joven mujer irreal, suspendida al vacío, es el ideal femenino del 19, casta, maternal y pre-cultural.

Pero esta última era amenazada a la desintegración y junto con ella todo el sistema falocéntrico de los modernos ya que la anarquía sexual lo amenazaba con sumergirlos. Ahora bien, es debido precisamente a esta crisis del sistema de valores modernistas que él, Segantini, reenvía un estudio comparado del Ángel de la vida con el ciclo de las Malas madres (1891, il.1.8.). Aparecen diferencias notorias entre estas obras que parecen, a pesar de todo, tan cercanas. ¿Qué valores acarrea esta nueva Trinidad?



IL., 1.8., GIOVANNI SEGANTINI, Las malas madres, 1894

Es necesario recordar, como preámbulo, lo que ya atrae la atención de Karl Abraham en 1911: que la figura del padre aparece una sola vez en toda la obra segantiniana, mientras que la figura maternal es omnipresente⁴⁷. En un esquema edípico, la ausencia de figura paternal revela el deseo de parricidio de un hijo que quiere tomar el lugar del padre al lado de la madre-amante; por el contrario, en una perspectiva masoquista, el alejamiento del padre corresponde al deseo del infante de someterse a la toda poderosa madre. Por eso, por suave y blanda que sea ella, la madre es colocada contra su voluntad quizás, en posición de déspota y dispone del derecho de vida y muerte sobre el niño. Mi propuesta es entonces la siguiente: la sublimación de esta figura maternal segantiniana como nos aparece en Il angelo della vita se convierte en una figura masoquista, cuando se enfrenta a las otras pinturas de la época, incluida y sobre todo comparada con las del mismo Segantini. ¿Qué significa exactamente masoquista? ¿A que corresponde este calificativo?

Así como otros hablaron de daltonismo para nombrar la deficiencia visual descubierta en y que padecía John Dalton, Richard von Krafft-Ebing creó la palabra masoquista en 1891, para referirse a la enfermedad mental que sufría el narrador (alias Leopold Sacher-Masoch) que el

⁴⁷ en Ave Maria a trasbordo 1886, Karl Abraham, Giovanni Segantini. Essai psychanalytique texto escrito en alemán y traducido al francés en 1911

austriaco puso en escena en su exitosa novela La Venus de las pieles⁴⁸. Mucho antes que Sigmund Freud y Slavoj Zizek, Krafft-Ebing constató la tendencia cada vez más fuerte al delirio masoquista en el personaje del marido burgués, cuya figura era central en la sociedad *fin de siècle*⁴⁹, como si este último presentara predisposiciones naturales a los placeres masoquistas⁵⁰. Susan Stewart lo expresa de la siguiente manera⁵¹:

“desde esta misma percepción, el término “masoquismo” representó tanto un aspecto de desarrollo fundamental de la sexualidad humana como un diagnóstico de una configuración histórica concreta. Más específicamente, y bajo la combinación de esta función doble, se hizo posible una evaluación médica o científica de lo que fue descrito como el malestar o la degeneración cultural de la cultura burguesa europea”

Los contemporáneos de Segantini no estaban, para nada, aquejados de esta crisis masoquista; pero sí, su modo de percepción estética funcionaba según las reglas del juego masoquista, que nombraré estetización perversa de la ansiedad. Me apoyo aquí en el argumento de Gilles Deleuze que logró la unanimidad en torno al masoquismo entendido como una figura estética⁵². Respecto a la sorprendente floración de bellas perversas entre 1880 y 1900, catalogadas por Bram Dijkstra de Ídolos de perversidad, se puede razonablemente establecer que la sociedad *fin de siècle* era propensa a una crisis masoquista aguda. Se codea entonces con toda la panoplia de las criminales míticas, sirenas, harpías, Salomé, Salambo, Esfinges, de la cual es difícil saber si la sensualidad excede a la crueldad... excepto que, Segantini no se presta al juego y no pinta a ninguna de estas perversas exquisitas. ¿Entonces, porqué hacer hincapié en el aspecto masoquista de la estética que promueve? ¿Solamente sobre la base de la ausencia del padre denunciado por Karl Abraham? No. Pero es necesario para eso, estudiar más concretamente el mecanismo de la estética masoquista. Consideremos un momento los dos cuadros Il angelo della vita y Le cattive madri como un par.

⁴⁸ R. Von Krafft-Ebing, op.cit, p. 87

⁴⁹ R. Krafft-Ebing, op.cit. p87

⁵⁰ un siglo más tarde, Slavoj Zizek confirmó cómo los principios capitalistas crean un clima propicio al desarrollo de comportamientos masoquistas, en Metastases of enjoyment, p.108-109

⁵¹ S. Stewart, op.cit., p.39

⁵² Gilles Deleuze, Masochisme : froideur et cruauté, 1967



IL., 1.6 y 1.8 detalle,

Como el yin y el yang, estas mujeres figuran como las dos vertientes de la dominadora janusiana: Il angelo della vita que es el ser adorado que ama en retorno y por otro lado es la madre cruel que rechaza y mata. Hemos visto que la fascinación por la madre tiene un origen masoquista cuando supone la existencia de un doble fatal; es revelado por Segantini o con Le cattive madri.

Por otra parte, la locución “madre cruel” es la expresión asignada en psicoanálisis a la cara oculta de la madre sublimada por el niño masoquista (o por el espectador). La apreciación estética funciona entonces como una suerte de ruleta rusa de los sentidos que da goce solamente ante el suspenso y amenaza de la muerte. Después, Freud y la teoría psicoanalítica llamaron a este proceso la sublimación en la cual la mujer ocupa el lugar del objeto sublime: quien funciona a la vez como un agente moral (la madre) y como una figura demoníaca y “como Freud lo demostraría, se volvía cada vez más difícil distinguirlos”⁵³. Ahora bien, es allí donde el argumento se da vuelta, la definición lacaniana del sublime habla de un método que consiste “en elevar un objeto a la dignidad de la cosa, *das Ding*, donde la cosa se entiende como la vanidad que está en el centro de lo real”⁵⁴. El ser femenino está preso en su imagen sublimada, elevándose al estado de *Ding*, se convierte en un ser de vacuidad, el no-ser, la que no sirve a una sociedad misógina, para quién la mujer es, y sobre todo debe seguir siendo, un ser inconsistente. Eso me lleva a recordar que textos como el de Otto Weininger conocieron un gran éxito a pesar de que ponen en duda la existencia de un alma en la mujer, este ser inconsistente⁵⁵:

⁵³ S. Stewart op.cit., p.10

⁵⁴ Jacques Lacan, Seminar Books VII: the ethics of psychoanalysis p.112

⁵⁵ Otto Weininger, Sex and Character, 1903, p.154

“en un ser tal como la hembra absoluta, no hay fenómenos lógicos y éticos, y por lo tanto los argumentos para la asunción de un alma están ausentes”

y por otra parte a recordar que esta inconsistencia espiritual, pero también intelectual, es necesaria para la perpetuidad de la raza humana, ya que⁵⁶:

“los doctores mantuvieron que la Mujer Nueva era peligrosa para la sociedad porque su obsesión con desarrollar su cerebro hacia morir de hambre al útero; aunque a ella le gustaría casarse, ella no podría reproducirse”

La idolatrización de la madre en una sociedad patriarcal crea las condiciones para la alienación del sujeto femenino despojado de toda consistencia psicológica.

La psicoanalista Julia Kristeva dejó su nombre ligado a un principio de realización de la subjetividad, conocido como la abyección⁵⁷. La abyección es una operación necesaria de la psique por la cual una subjetividad se constituye sobre la base del rechazo fuera de ella-misma, de todo lo que podría dañar su integridad. El matricidio es una necesidad vital para que el infante acceda al estatus de sujeto y escape a su condición de objeto del amor maternal dominador. Ahora bien, en el esquema patriarcal del 19, dónde la función maternal define la entera razón de ser de la mujer, la abyección sería suicida; Kristeva considera que la imposibilidad de abyección es la causa de numerosas sexualidades depresivas diagnosticadas en los personajes hieráticos de Ofelia (il., 1.9.), de Comala (1895, il.1.10.) o en la joven núbil de Pubertad (1895, il.1.11.) de Edvard Munch; donde figuran la feminidad neurótica ideal *fin de siècle*⁵⁸. Recordemos que la fantasía pasó a ser realidad cuando las parisienses se disputaban en la tiendas un polvo de arroz para tener un tono más diáfano posible, vendida bajo el nombre de... Polvo Ophélie (de Ofelia)⁵⁹. Otra pintura, menos conocida de Segantini, El fruto dell'amore (1889, il.1.12.) es también sintomática, aunque menos radical, de esta concepción del deber maternal como un don de sí-mismo; en esta pintura figura el desvanecimiento del “yo” ante la exhortación maternal. La joven mujer es una campesina, el cabello decentemente amarrado por dos largas trenzas situada en un paisaje alpino, una vaca en plano de fondo; la puesta en escena es muy cercana a la del Angelo pero más realista. La joven mujer está bien sentada sobre la rama, los dos pies calzados de sandalias y puestos en el suelo; en sus brazos, un joven niño lleno de vitalidad. Parece cansada, la cara baja y en la sombra, el tinte de la cara azulado que contrasta con la frescura del niño. Los psicoanalistas quisieron leerlo como autorretrato en donde se expresaría la presciencia de la

⁵⁶ E. Showalter, op.cit, p.40

⁵⁷ Julia Kristeva, Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection.

⁵⁸ J. Kristeva, Les Nouvelles maladies de l'âme, Fayard, 1993 (Las nuevas enfermedades del alma)

⁵⁹ sobre la moda de la mujer enfermiza ver B. Dijkstra, op.cit., capítulos, « The cult of invalidism » et « Ophelia and Folly » p. 25-49

muerte futura de la madre, en referencia a la experiencia de Segantini. Quizás⁶⁰. Pero en un contexto más universal, es el desfallecimiento de la madre que ofrece a su niño a cambio de su salud lo que me interpela aquí. Ella se pone en posición de retroceso como si sólo contara en adelante la vida futura que ella ha transmitido: es la historia recurrente de una no-abyección.

Según Kristeva, todavía disponemos, como occidentales, de dos discursos sobre la maternidad: el primero es religioso -la madre virginal del mito cristiano-, el segundo es científico, -la madre como organismo reproductivo⁶¹. Su argumento consiste en separar el cuerpo sexuado de la mujer de la función natural, al punto de sacar la función maternal del ámbito de la naturaleza, llevándola a una función cultural circunstancial, pudiendo ser según el contexto, obra del hombre o de la mujer. Solamente en estas condiciones, la mujer recobra su sexualidad mas allá de su función maternal natural y sale del esquema mujer = madre = niño = naturaleza que la aliena⁶². La madre cautiva (1889, il.1.13.) del escultor noruego Stephan Abel Sinding es una ilustración sin equívoco posible de la dialéctica madre-niño.

Saco aquí una primera conclusión. Il angelo della vita magnifica la correspondencia entre la mujer y el tríptico castidad - maternidad-naturalidad. Así, éste se adhiere a un dispositivo estético masoquista que crea psicológicamente una dependencia del sexo débil por nunca haber podido este asumir su subjetividad. Segantini no es un marginal, él integra un discurso normativo científico que en esos años tiene valor de paradigma y servía a la marginalización del sujeto femenino.

El paisaje de primavera del Ángel de la vida se ha substituido en La Mala Madre por un espacio de invierno dónde la nieve virgen reproducida por un pigmento blanco, regularmente aplicado, hace desvanecer la sensación de recesión a la cual responde un cielo plano. Segantini que nos había acostumbrado a la robustez de sus composiciones desplaza el tema principal hacia la derecha, creando un efecto de vacío reforzado en el centro. A la izquierda, apenas discernibles, aparecen otras madres castigadas. Esta llanura del espacio y la imprecisión de la recesión óptica se oponen a la idea del transcurso del tiempo y transmite la impresión visual de un mundo en suspensión. El grupo principal excéntrico reanuda la figura femenina en su árbol pero sus relaciones han cambiado; pasando de una entidad armoniosa, a la imagen de una mártir infernal, donde el árbol protector se convirtió en verdugo. Sin ser claramente crucificada, su pelo es sádicamente envuelto en las ramas del árbol; su brazo izquierdo retenido violentamente por ramas

⁶⁰ Segantini se habría representado como niño en los brazos de su madre, que de hecho cayó seriamente enferma después del nacimiento de Giovanni y se murió 7 años más tarde

⁶¹ J. Kristeva, tesis desarrollada en el capítulo « Stabat Mater », Histoires d'Amour, (Cuentos de Amor) 1983

⁶² ver J. Kristeva Pouvoirs de l'horreur, capítulo « Parité et danger » (Poderes del horror, capítulo, "Paridad y peligro")

que lo presionan al punto de bloquear la circulación sanguínea: la mano esta pintada de tono rojo violeta muy diferente de la transparencia tipo porcelana del resto del cuerpo. Aparece un pie simiesco de una pasta mal terminada; es la señal de terrenalidad de la figura pintada. El seno maternal apenas desnudado anteriormente, aquí Segantini lo substituyó con dos senos impudicamente ofrecidos y señalando a la mujer sensual. Además, la redondez de su vientre, que no puede ser el efecto de una masa de tejidos, puesto que aparecen las carnes claras en transparencia, hace pensar que la mujer esta embarazada. Un niño aparece adjunto a su espalda. Il castigo delle lussuriose (1.14.) sugiere similar situación, aunque la figura de la mártir del árbol desapareció como la figura del niño, aparece una serie de mujeres acostadas pero flotantes en el mismo paisaje nevado. Igualmente desnudadas, cuerpos y cabello flotantes, se asemejan a mujeres histéricas soñolientas.

La Walker Art Gallery de Liverpool adquirió en 1893 el Castigo; el título considerado demasiado provocativo, se cambió de Punishment of Lust por Punishment of Luxury⁶³. Es, sin embargo, el pecado de la lujuria lo que esta en discusión: Para esta serie, Segantini se ha inspirado del Nirvana, poema escrito por Luigi Illica en imitación del mito hindú de Panghiavahli⁶⁴. Según el texto indio, la negligencia de las malas madres con respecto a sus niños se castigaba con la esterilidad. En el paisaje nevado del Nirvana segantiniano, las madres están atormentadas por el espíritu de sus niños abandonados, que reclaman el seno de la madre; todavía a ellas les da vuelta como signo de rechazo de sus obligaciones. Son las mujeres caídas quienes, por haber rechazado el alumbramiento y a la cría, y por haber preferido los placeres prohibidos, deben ser castigadas.

Estas pinturas señalan un espacio donde la moralidad retoma sus derechos y donde el *fin de siècle* masoquista muestra su verdadera cara: la de una pantomima estratégica de la alienación de la mujer común: ésta debe ser constantemente velada ya que “incluso las mujeres civilizadas todavía muestran vestigios de impulsos sexuales”⁶⁵... y castigada en caso de rebelión. Según las palabras de Auguste Comte, la mujer por naturaleza es “más receptiva a los encantos del auto-sacrificio”⁶⁶ que inspira a Krafft-Ebing con: “un grado moderado de sumisión a los deseos y a la voluntad del hombre que ella ama es... característica de la naturaleza femenina, y no es anormal”⁶⁷. La mujer esta hecha para sufrir sobre todo si su belleza es deseable. La fantasía de la bella forzada, que representa Segantini con esta mujer en la juventud superba, en sus rasgos

⁶³ Castigo de la lujuria en Castigo del lujo se encuentra, también punishment of the lascivious o de las lascivas)

⁶⁴ Segantini sabía que la referencia a Panghiavali era una invención de Illica, coef A.P Quinsac, op.cit. p.52

⁶⁵ B. Dijkstra, op.cit. p.66

⁶⁶ Auguste Comte, System of Positive Polity, IV, p.100, citado en B. Dijkstra op.cit., p.114

⁶⁷ R. von Krafft-Ebing, op.cit. p.130

sutilmente representados⁶⁸, pero a su vez castigada, nos remite a una venganza sádica sobre la mujer fatal. En Las Malas Madres, el cuerpo arqueado de la joven podría significar el placer como en la Madona de Munch (il.1.15.) si su cabello no estuviera entremezclado con el árbol. Toma placer en el dolor, es la panoplia convencional de la mujer mártir, que retoma Segantini al *fin de siècle* erótico de Félicien Rops o de Georges de Feure (1878-82, il.1.16.y 1897-98, il.1.17.). Debido a un deseo sexual juzgado atávico pero generalmente fantasmal, es la realidad contemporánea de las escisiones e internaciones para histeria que se justifica.⁶⁹

1.2.2. La mujer vampiro como alegoría de la ninfómana

Hemos visto que el cuerpo de las mujeres del Castigo parece flotar sobre la nieve. Ahora bien, la imagen del cuerpo femenino flotante en los aires se usó como el alternativo erótico al viaje acuático de Ofelia o de las criaturas de La Sangre de los pescados de Klimt (1890, il.1.18); constituyó una clase en sí muy apreciada en los años 1880-1900. Dijkstra lo explica así⁷⁰:

“la ingravidez de la mujer era aún una muestra de su deseada – o desamparada-sumisión, y permitió todavía que el hombre no permaneciera involucrado, le permitió mantener su distancia de voyerista hacia esta criatura de la naturaleza, quien estaba al mismo tiempo fascinándolo y asustándolo. ... solamente en un acercamiento esta mujer ingrávida y flotante debía ser causa de sospecha de la complacencia en una clase similar de rendición propia, lujuriosa y secreta a la llamada de la característica intrínseca de la mujer que se derrumba”

La Madonna de Munch flota en un espacio indefinido áqueo o aéreo en el mismo concepto que la figura de izquierda de la Medicina de Gustav Klimt (1901, il.1.19.). ¿Y si los cuerpos de las “malas madres” levitaban más que flotaban? Comienza entonces a dibujarse una identidad más precisa. ¿Quién levita si no la mujer vampiro, la mujer satánica, la ninfómana súcubo⁷¹, vehículo seminal de la decadencia? Con Las malas madres, Segantini avanza hacia el satanismo muy de moda en la Europa *fin de siècle*.

El mito de la mujer-vampiro como mujer fatal fue institucionalizado en 1897 por Bram Stoker con Drácula. Dos mujeres-vampiros, Lucy y Mina figuran como la perversión femenina arquetípica. Dejaré de lado al personaje de Mina o Mujer Nueva ya que sigue siendo extranjera al imaginario segantiniano. Por el contrario, Lucy es el equivalente literario de la mala madre; presenta todas las características de la esposa ninfomaniaca cuya insaciabilidad sexual pone en

⁶⁸ sus características se asemejan asombrosamente a los de la hermana y modelo de Ferdinand Khnopff que aparece muy claramente en I closed the door upon myself de 1891; es posible que todas representan a un estereotipo de la mujer sensual pero condenada

⁶⁹ ver Isaac Baker Brown On the Curability of certain Forms of Insanity, Epilepsy, Catalepsy and Hysteria in Females (1865) En los años 1860, el ginecólogo inglés fue un pionero en las operaciones de clitoridectomía o escisión quirúrgica del clítoris para las mujeres afectadas por enfermedades de los nervios. Consideraba la operación especialmente efectiva ya que en los casos de ninfomanía nunca había observado el resurgimiento patológico después de la operación

⁷⁰ B. Dijkstra, op.cit., p. 88-89

⁷¹ siendo el súcubo un demonio hembra y el incubo el macho

peligro la salud de su marido; de ahí su interrogación: “¿porqué no pueden dejar a una muchacha casar a tres hombres o a todos los que ella desea?”⁷². La misma insaciabilidad sexual se encuentra en Hyacinthe de Chantetelouve la más conocida quizás de los súcubos de la literatura decadente (Allá lejos, 1991 de J-Karl Huysmans); la asociación penetra hasta el medio de la medicina pues incluso un ginecólogo, William Robinson, utiliza la simbología del vampiro para abordar la incontinencia femenina: « así como el vampiro masculino chupa la sangre de su víctima en su sueño, tal cual la mujer vampiro chupa la vida y agota la vitalidad de su compañero masculino »⁷³. Un artículo The Devil in Fine Art (El Diabolo en las Bellas Artes) daba por adquirida la relación entre sexualidad femenina y demoníaca en donde la imagen artística de la mujer demoníaca venía a corroborar lo siguiente⁷⁴:

“¡Note que en nuestro arte de hoy uno ve pecado solamente en la mujer! ¿El “problema de las mujeres” tendría algo que ver con esto? ¿O sería el miedo a la mujer? ¿Y porque el tema sexual prevalece también en el tema del diablo? ... A nosotros, es suficiente que la fuerza y la condenación ética que aparece en la pintura del nuevo diablo sean más grandes que nunca”

Y también el Doctor Cook en Satan in Society (Satanás en Sociedad)⁷⁵:

“¡Las mujeres tienen tendencia a ser sin misericordia y a tener sed de sangre!”

La realidad médica del final del siglo XIX se incorporó a la fantasía con sus bebedoras de sangre seculares; mujeres (y hombres a veces) a quienes se prescribía tomar un vaso de sangre para luchar contra los estados anémicos se inscribieron en los anales de la historia con este dibujo de Gueldry, Los bebedores de sangre (1898, ill. 1.21). En la serie *fin de siècle* de los aficionados a vampiresas, se puede admirar el estilo muy Art Nouveau, el cabello fundiéndose en el suelo de la vampiro de Franz Flaum (c.1904, ill.1.21), o la más sensual de Félicien Rops en La bebedora de ajeno (c.1890, ill.1.22.) una imagen de prostituta, la pequeña boca entreabierta como lista para morder y la mirada perforante del vampiro en la noche.

Y la pintura podía sumergirse en este mar de ambigüedad; es así como la vampiresa fue a Munch lo que la mujer satánica fue a Segantini, un animal inmundo culpable del despertar sexual pero sublime e irresistible. Toda una serie de telas del pintor noruego pintadas entre 1894 y 1898 en donde se observa la formación de un ciclo pictórico sobre la vida y la muerte. Y el noruego escribió que sus telas expuestas juntas, serían mejor entendidas por el público: “hablarán de amor y de muerte”⁷⁶. Veamos lo que podía significar si situamos bajo esta perspectiva el análisis

⁷² Bram Stoker, Dracula, citado en E. Showalter, op.cit., p180

⁷³ William Robinson, Married life and happiness, 1922 citado en B. Dijkstra, op.cit., p. 334

⁷⁴ “The Devile in Fine Arts”, en Kunst unsere Zeit, citado en Heinrich Voss Franz von Stuck, p.26

⁷⁵ Francis Nicholas Cook, Satan in society, p.280-81 citado por Bram Dijkstra, op.cit. p.341

⁷⁶ citado por Ulrich Bishoff, Munch Taschen, p.34. Fue solo en 1902 en los espacios de la Secesión de Berlín, luego, un año después en Leipzig que logró presentar el conjunto de una gran parte de su producción de los años 90

comparado de las siguientes obras, todas entre 1894 y 1895: Madonna en las dos versiones de las que disponemos (1894, il.1.15 y 1894, il.1.23), Vampiro, El hombre y la mujer, Cenizas y Blanco rojo (il., 24-25-26-27). Todo indica inmediatamente que en cada uno de los cuadros, el hombre se presenta como víctima y la mujer como criminal: el hombre esta en presencia de la amante en parte o totalmente desnuda, y trae siempre las marcas de su impotencia. En Hombre y mujer y Vampiro la figura masculina se sepulta en una masa oscura y telúrica. El método es más sutil en Cenizas: se acurruca en la esquina izquierda del cuadro nivelado por el *vamp*.



**IL.,1.25.EDVARD MUNCH,
Hombre y mujer, 1895**



**IL., 1.24.EDVARD MUNCH,
Vampiro o Beso,1895-1902**

¿Que decir de la bella amante? Dibujado en un trazo grueso, vestida de blanco pero con enagua roja que denuncia el sucubo, o vestida con toga roja como sacerdotisa demoníaca en la versión litográfica (il., 1.28.), el amante adopta el gesto genérico de la Venus Erotica el cual parodiado, transmite a la escena algo de una pantomima grotesca, de una mascarada mórbida. Esta figura se nos enfrenta, esta colocada en una perfecta frontalidad, y mantiene la mirada despavorida del espectro que amenaza.



IL., 1.26., EDVARD MUNCH, Cenizas, óleo, 1894

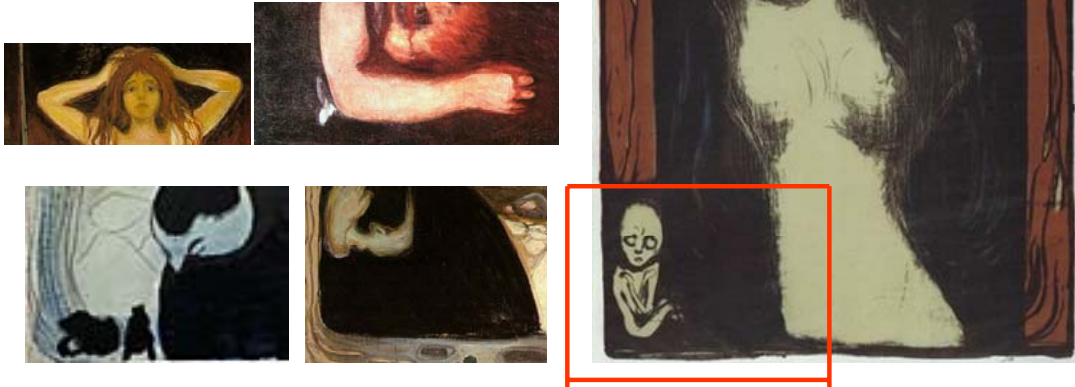


IL., 1.28., EDVARD MUNCH, Cenizas, litografía, 1894

Su cabellera es, para el historiador del Arte Nuevo, especialmente significativa y designa a la mujer-planta. El cabello de las figuras Art Nouveau tiene una vida que le es propia. Al respecto, podemos referirnos a los carteles de Alphonse Mucha, como el de Job, el más conocido quizás. El cabello se transforma allí en una planta trepadora que constituyó el motivo Art Nouveau básico; esta línea por su vitalidad invitaba a regenerar las atmósferas delicuescentes del *fin de siècle*. El cabello se volvía en raíces o en ramas de árbol y simulaba la fusión, para bien o para mal, entre la mujer y la planta. Segantini en la ilustración de un poema épico había reanudado por su cuenta este método de partenogénesis por lo demás, muy extendido en esta época. Las mujeres flotantes, mujeres pescados y sirenas que pululan en el grafismo Art Nouveau, se sometían a la misma lógica; sus cabellos seguían viviendo al ritmo de su medio ambiente: ondulaban con las olas o a las plantas acuáticas. En todos los casos, el cabello servía de puente anfibio entre lo humano y lo inhumano. Volveré luego a este punto. En Cabeza de hombre en pelo de mujer (il.1.29), el cabello enrolla, absorbe o estrangula como la cuerda de un ahorcado; en Cenizas, encarcela al hombre acurrucado contra una borde blanco en forma de L, o a lo mejor es arrinconado como un animal traqueado. Figura quizás a un tronco. Otra L se muestra en el gesto del brazo de la amante en Vampiro y Ceniza. Observemos a su Madonna en la versión litográfica mórbida de 1895. Abajo a la izquierda aparece un feto en lugar del hombre acurrucado de Ceniza; se substituye el hombre por este feto localizado en la esquina de un marco al cual falta esta forma en L. Entonces, si se miran estos cuadros en conjunto, se crea un vínculo entre el pedazo de marco ausente, el feto, el tronco que sepulta el hombre acurrucado y el gesto de la amante.

IL., 1.23.
EDVARD MUNCH, Madonna, Litografía, 1895

Detalles de 1.26., 1.24., y 1.28.



Es una versión altamente idiosincrásica de la cantinela *fin de siècle* que celebraba la unión de *Eros* y *Thanatos*: en donde se somatizaban indefinidamente sobre la liberación de la mujer a costa de la del hombre. Remite a una modernidad deformada dónde el hombre desalojado por la mujer convertida en monstruo, se abandona a su suerte de víctima. El espléndido sistema moderno construido a fuerza de trabajo razonado es aquí parodiado; transformado en un circo en donde una mujer, entre vamp y payaso, supera al hombre que siempre vestido de negro, hace duelo por sus esperanzas de civilización.

Las almas sensuales pero inquietantes del ciclo de las Malas madres de Segantini o de las vampiresas de Munch son también las de las mujeres satánicas, dedicadas a las fuerzas del mal, y de las sombras sublimadas de la Virgen. En el noruego, la imagen de la madre virginal debe buscarse en sus pinturas de mujeres núbiles o de novia vestida de blanco. Éstas sólo conocen la felicidad del amor en la efémeridad de su virginidad, su entrada a una sexualidad activa hace sonar el tañido fúnebre que acaba con el candor femenino y las precipita invariablemente hacia el vicio.



IL.1.27., EDVARD MUNCH,
Blanco rojo, óleo,1894



IL.1.30., EDVARD MUNCH,
Esfinge o Las tres etapas de la vida de una mujer, litografía,1894

Existe en la lengua pictórica del pintor noruego, (otro artista sufriendo de neurosis), una figura genérica de la mujer antes y otra después del himen. Ellas dos se encuentran una a lado de la otra en una pintura de 1894, titulada Blanco, rojo 27: presenta a la joven muchacha virgen que observa el mar de espalda, los brazos cansados y dócilmente extendidos a lo largo del cuerpo, rubia, la piel clara, mira hacia un horizonte portador de todas las esperanzas; luego a su derecha viene la alegoría de los momentos, donde su deseo de sexo causa su conversión a las fuerzas del mal. Está ahí vestida de rojo, enfrentándonos con su frontalidad impúdica, los brazos cruzados detrás de la espalda parecen ocultar el drama futuro. Se agarra del momento antes de la caída, lista para transformarse en el animal infernal de Cenizas, donde la figura central reanuda la misma posición, el mismo movimiento de brazo doblado, y la expresión de la cara que hiela. Los brazos elevados y la posición frontal de la *vamp* son una citación a la clásica *Venus Erotica* retomada por los Nacimientos de Venus de Bouguereau ou de Amoury Duval, por nombrar solo a dos. Pero el simbolista la vuelve monstruo: asociada al color de la sangre y de los sentidos se metamorfosea en una *antivenus*, la Mujer Nueva fabulada. En Blanco, Rojo, o los Tres momentos de la vida de una mujer versión litográfica (il.1.30.) falta todavía su víctima. En sus versiones en óleo, (il., 1.4 y 1.31) un hombre esta pintado en la sombra a la derecha del cuadro, abrumado y maculado de pintura roja. Aquí apareció el supliciado.



IL.1.27., EDVARD MUNCH,
Blanco rojo, óleo, 1894



IL.1.31., EDVARD MUNCH,
Esfinge o Las tres etapas de la vida de una mujer, óleo, 1894

Esta tela se llama a veces Esfinge. Como los pintores de su generación, Munch se fascinaba por la Esfinge (*Sphinge* en francés, femenino de *Sphinx*) que personificó la psicosis del tiempo: al mismo tiempo mujer, felina y alada, es de una sensualidad exquisita pero fatal, ya que esta bella sabia, precipitaba a un abismo a los que no solucionaban la famosa adivinanza:⁷⁷

“Qué ser, dotado de una sola voz, tiene en primer lugar cuatro piernas, luego dos piernas, y tres piernas a continuación ? (...) Edipo encontró la solución: se trataba del hombre. De hecho, cuando es niño, tiene cuatro piernas, ya que se desplaza a cuatro piernas (gatea); adulto, va sobre dos piernas; cuando es viejo, tiene tres piernas, cuando se apoya en su bastón.”

Una tela del noruego datado de los mismos años llamada Pubertad (il., 1.11) puede ser interpretada solo a la luz de este temor *fin de siècle* por la sexualidad femenina. La masa negra pintada a la derecha de la joven muchacha materializa la pesadilla que representa para ella la entrada en el período sexual de la vida de una mujer. Munch y sus colegas artistas expresan el *ethos* de un momento en que la sexualidad femenina era conceptuada como monstruosa.

La Esfinge de Munch (1894) propuso una versión del mito adaptada al contexto de los años 1890 y se presentaba en estos términos: ¿Qué ser, dotado de una sola voz, tiene en primer lugar el alma de una virgen, luego de una criminal antes de ser la sombra del remordimiento? La respuesta para sus contemporáneos era evidente, se trataba de la mujer. Esta visión de pesadilla *fin de siècle* traducía el temor de ver el epicentro del sistema moderno conquistado por un antihombre, la Mujer Nueva regresiva y fantaseada a través de la esfinge. Este híbrido personificó el femenino hipersexualizado, fatal, estéril y egoísta, mientras su doble era casto,

⁷⁷ [Apollodore](#), *Bibliothèque*, III, 5, 8

fértil y maternal. Su encarnación bíblica tiene un nombre, Lilit, cuya iconografía recorta la de la mala madre de Segantini y de Munch.

La primera edición de la novela de George Macdonald, Lilit, publicada en 1895 es ilustrada por un dibujo que representa a una mujer con un niño sobre la espalda, que recuerda a la mala madre de Segantini.

¿Cuál es pues la historia de Lilit⁷⁸? Su mito se muestra en los textos bíblicos apócrifos. La leyenda hebrea presentaba dos génesis: según la primera, Eva habría nacido de la costilla de Adán, pero en otra versión, más primitiva y que ya se encuentra en la cosmogonía babilónica, Dios habría tallado a Adán, Eva y Lilit en arcilla antes de inhalarles la vida. Lilit siempre se describe como una mujer maestra, ya que contrariamente a la Eva cristiana, no salió de una costilla en supernumerario de Adán, sino de la misma arcilla; por eso se niega a someter su libertad a Adán del cual era la primera esposa. Habría practicado la contracepción y quizás el aborto, pues se negaba a ver su cuerpo deformado por los embarazos, de ahí la asociación ancestral del narcisismo femenino con el crimen infanticida. Insaciable sexualmente y aún más, Adán sospechó que fornicaba con los incubos (demonios macho⁷⁹). A fuerza de desacuerdos, Adán la expulsa del paraíso, Dios intentó reconciliarlos y así evitar lo que figura como el primer divorcio, pero sin resultado. Lilit se une entonces a Lucifer del que se volvió la favorita y tomará bajo su corte a un ejército de súcubos. Otras fuentes dicen que él mismo Lucifer, cansado de tantas infidelidades, la condenó a una eterna esterilidad. No importa, ella es la que atrae a los jóvenes machos hacia la decadencia sexual y roba a los lactantes que desprecia y mata, lo que hace de ella la figura mítica ideal para simbolizar la esencia criminal de la lujuria femenina. Es posible que Segantini haya conocido también otra tradición india, la de Lamashtu. El demonio indio se conoce por beber la sangre de los hombres, causar las pérdidas y secuestrar a los recién nacidos. Lilit es una figura mítica olvidada que encuentra los favores del público al fin del XIX pues mejor que cualquier otra está en condiciones de encarnar la ansiedad sexual que se cristaliza en la persona de la vulgar prostituta.

1.2.3. La prostituta, figura criminal de la perversa

Lo que Mary Ann Doane llama el metapersonaje del *fin de siècle*⁸⁰, es una prostituta que en el imaginario público es igualmente ninfómana como criminal: Lilit reencarnada. Y efectivamente, contraída por medio de las prostitutas, la sífilis contaminaba a los jóvenes y a las castas esposas

⁷⁸ ver Mireille Dottin-Orsini. « Lilith » en Dictionnaire des mythes féminins p.1152-55

⁷⁹ *Femme fatale* (Mujer fatal) por excelencia, se le asigna la pretensión sexual de querer “montar” a su marido

⁸⁰ Mary Ann Doane, Femme Fatale. Feminism, Film, theory psychoanalysis p.8

que la transmitían a continuación al recién nacido. Aunque sifilógrafos elaboraron una lista impresionante de fuente de contagio: “maquinillas de afeitar, bañera, toallas... es sobre todo la relación sexual con la prostituta que está en pleito”⁸¹. En París, 20% de los hombres estaban infectados en 1885, y sumaban 1 millón en 1902⁸². Stefan Zweig en su última obra escribió: “La generación actual apenas se da cuenta de la espantosa extensión de la prostitución en Europa hasta la Guerra Mundial”, se dirige a continuación a esta “formidable armada de la prostitución” antes de interesarse más concretamente “en los burdeles elegantes de Milán de reputación internacional” y de denunciar la hipocresía de “este mundo que defendía patéticamente la pureza de la mujer” cuando “se podía constatar que, una casa de cada seis o siete en Viena, llevaba una placa de médico sobre la cual se podía leer “especialista de las enfermedades de la piel y del aparato genital” ya que “la estadística establecía que en las grandes ciudades entre 1 y 2 jóvenes de cada diez, ya estaban contagiados”⁸³. Ahora bien, la sífilis mata: una mujer embarazada contaminada al grado II pondrá en el mundo a un recién-nacido enfermo y condenado; sólo entre el 10 y 40% de ellos sobrevivirán a su primer aniversario, quedando en todos los casos con graves secuelas físicas y mentales. Munch lo representó en una serie de pinturas llamadas Herencia 1 y 2 de 1903-05 comparada aquí al molde de cera de un niño nacido muerto por la sífilis (il., 1.33). La sífilis congénita llamada “sífilis de los inocentes”, fue un argumento sanitario y político en el discurso de las sufragistas victorianas que aparece en el eslogan: « Votos para las mujeres y castidad para los hombres ».

En el imaginario público, la sífilis es el arma moderna de Lilit. Y no es casualidad que la versión litográfica de la Madona de Munch (il., 1.23) sirvió de portada al Lilit del dramaturgo americano Allan Hellis(1895). Se reanuda el icono de la mujer lánguida de la primera versión, pero más cínica aún: El noruego le añadió un marco pintado, dónde aparecen espermatozoides y el espectro de un feto muerto; la mirada marcada por dos puntos negros que acusan a la madre indigna. Munch y Segantini pertenecían a la misma escuela de una Europa amenazada por la *sifilización*. Por eso, es muy posible que Segantini con sus *mala madri*, hubiera pintado a mujeres culpables de infanticidios bajo la forma más urbana que es la prostituta sifilítica; en particular en italiano, *mala madre* resuena como la *mala femmina* otro nombre otorgado a la mujer pública. Pero, si la imputación de esta plaga sanitaria a la prostituta se justificaba, hay otro argumento que se apoyaba sobre tesis pseudomédica que conoció su hora de gloria en esta época de darwinismo agudo.

⁸¹ ver E. Showalter, op.cit., p.193

⁸² según las cifras del instituto Pasteur de París, informada en E. Showalter, p. 188

⁸³ Stefan Zweig, El mundo de ayer, en texto francés, Le monde d'hier, p.111-13-15-17

El criminologista italiano Cesare Lombroso es el padre de la teoría del criminal-nato y en particular de un morfotipo que establece la relación científica entre la desviación sexual y la criminal⁸⁴. Al atribuir “objetivamente” las aberraciones fisiológicas comunes a la prostituta y al criminal, concluye que la actividad sexual y el deseo de asesinar en la mujer encuentran su origen en una misma tara fisiológica que es la masculinización de la mujer, es decir la degeneración de su feminidad⁸⁵:

Las *mala madi* de Segantini personificaron a su vez a la mujer desvirtuada y a la criminal, a la prostituta, a la ninfomanía o al demonio. ¿Su crimen? El asesinato de infantes, por aborto, por transmisión de la sífilis y, por descubrimiento de una sexualidad activa, ellas desalojaban al hombre de su soberbia y amenazaban el sistema de usurpación.

En Munch, esta lectura es evidente. Volvamos de nuevo al asesinato del héroe revolucionario Marat, por David. Charlotte Corday esta ausente, el pintor considera ya expulsada a la mujer del sistema político que estaba por venir. Ahora bien, este tema fue pintado también por Munich (il.1.34): esta vez la fatal aparece bajo las características de las prostitutas genéricas de Munch, reconocibles por su frialdad, impudor y frontalidad. Marat personificado como amante yace a su lado, no en el baño sino sobre su cama, la sangre mancha las sabanas blancas. El paso de la mujer fatal a la prostituta es una evidencia. Félicien Rops asumía también claramente la identificación de la prostituta con la figura de muerte en Esquina de la calle o Mors Syphilitica (il,35). En Segantini, el discurso es menos directo. Y en lugar de reenviar a la arquetípica prostituta sifilítica, sus malas madres eran culpables de abandono; ya que en ninguna otra parte como en Milán el fenómeno de abandono de niños era tan extendido⁸⁶. En una sociedad donde catolicismo y darwinismo se conjugaban para imponer el papel de madre como la única razón de ser de la mujer, el abandono de infantes aparecía como el crimen de lesa majestad. Muzio Pazzi, el profesor de la universidad de Bolonia propuso abrir los *sanati materni* para estas mujeres desvirtuadas en donde ellas se informarían y sus instintos serían rehabilitados⁸⁷. Los purgatorios espirituales de Segantini se inspiraban quizás también en estos centros de cura propiamente italianos.

La hipótesis es entonces la siguiente: en este clima de misoginia internacional, donde la sola función maternal justifica la existencia social pero periférica al sistema, de la mujer,

⁸⁴ C. Lombroso , La mujer criminal o la prostituta, en el texto ingles, The female ofender and the prostitute 1895 p.100 citado en S. West, op.cit., p. 20

⁸⁵ C. Lombroso, op.cit., p.11, citado en S.West, op.cit., P.88

⁸⁶ David Kertzer, Sacrificed for Honor, Italian infant abandonment and the politics of reproductive control

⁸⁷ S. West, op.cit., p.99

Segantini reinvestiga los mitos indios y hebraicos a fin de enfocar la plaga local del infanticidio en Italia⁸⁸.

Las pinceladas que verdean la montaña en un segundo plano detrás de la madre suspendida de Cattive madri figurarían este perdón, con la aparición de dos nuevas figuras de mujeres libres en la segunda versión del cuadro de 1896-7 (il.1.36). De la misma manera, la desaparición de las figuras centrales del Castigo en su segunda versión (1896-7, il.1.36) significaría su redención. Declinando los placeres culpables a favor de los imperativos matriciales y de nodriza, las mujeres-madres podrían dirigirse al Nirvana, a nuestra ciudad, u a otro espacio social.



IL.1.8.-1.36
GIOVANNI SEGANTINI, Las malas madres, 1894 y 1896-97



IL.1.8.-1.36
GIOVANNI SEGANTINI, El castigo de la lujuria, 1894 y 1896-97

1.3. Las matadoras del Art Nouveau: pintura y joya

Una nueva elección entre los personajes bíblicos y antiguos surge en la segunda mitad del siglo XIX y se orientó hacia figuras que no eran de las más saludables. Aparecen en mi mente las Salomé, Judiths, Médusas, Esfinges, Circées, Médéas que pulularon ... incluso en un pintor académico como Franz Von Stuck, Eva y la pintura histórica del pecado original se transformaron en la enésima, pero muy exitoso himno a la sensualidad, titulada Pecado(1893, il.1.37): la imagen bíblica de Eva fue para él la ocasión de presentar a sus pares una imagen de un

⁸⁸ una institución consustancial a Italia que se conoce como la “casa a rueda”, acogía a los recién-nacidos rechazados. Su existencia se remonta a Roma del siglo XV y animaba a las madres solteras a confiar al infante ilegítimo, en lugar de tirarlo a las aguas del Tíber. David Kertzer informa que en de 1875, se llevaban un 91% de los niños nacidos ilegítimos (no disponemos de estadísticas en cuanto a los fracasos) a estas casas, y aún el 75% en 1900, después de 25 años de reformas (D. Kertzer, op.cit., p.79)

erotismo que fulminaba y a la plástica en boga, bajo las características de una mujer contemporánea en torno a quien se entrelazaba la serpiente amante. Reanudaba aún el rol de la planta en la presente ocurrencia del árbol del conocimiento y hacía uno con el reptil. El arte *fin de siècle* fue pródigo en mujeres serpientes: al Pecado de von Stuck se podrá añadir su Infierno (il., 1.38.), la Lilit de Cox, Ishtar de Khnopff (il., 1.39.), El Ídolo de Perversidad de Jean Delville, o Salambó de Ferrier (il., 1.40.)

Aun Segantini, reanudó este tema del incesto entre el animal y la mujer en La fuente del mal (il., 1.41.). En una versión alpina pintó a una joven mujer desnuda, que se inclina sobre una charca, levantando su largo cabello rubio. Del agua oscura surge una forma primitiva, mitad dragón mitad serpiente; a la izquierda del cuadro, figuran un rododendro en flor y un paño blanco botado al suelo. Excepcionalmente en el pintor italiano, el cielo no aparece; el paisaje terrestre ocupa todo el plano del fondo. Segantini retoma el tema tanto de Narciso como de las Venus al espejo, sin conformarse, puesto que substituye lo que debería ser el reflejo de la joven con un animal monstruoso ¿Qué significa este cuadro? Es un discurso sobre la regresividad inherente a la naturaleza femenina. La joven mujer está desnuda y es longilínea, así está más cerca de las criaturas *fin de siècle* de Gustav Klimt o de Jan Toorop que de la mujer casta, redonda y vestida de sus pinturas más convencionales. Aquí, el cuerpo de liana de la joven muchacha señala su origen primitivo más cerca del orden vegetal que de la civilización de los hombres.

La tradición pictórica de la Venus ente el espejo significa la naturaleza ontológica de la mujer encerrada sobre sí-misma. Es pues también la marca de la pureza o del sexo inviolado. Pero aquí, una criatura infernal ha sido substituida por el reflejo virginal que anuncia la verdadera naturaleza de la joven: Segantini hizo del significante de la pureza el delator de un narcisismo perverso. Según Freud, el niño nace narcisista, pero al crecer, transfiere a un objeto el amor que resentía para sí-mismo⁸⁹. La mujer que no reporta su amor sobre el hombre desarrolla la neurosis de los narcisistas adultos asociada al autoerotismo. El monstruo simboliza la verdadera naturaleza de la Bella y personifica el objeto de sus amores, ella debe clasificarse dentro de estas figuras de grandes pecadoras. El pacto anatema se sitúa en la sombra del cuadro sin la presencia de un cielo que pueda dejar entrever la esperanza de redención. Un destino la espera inevitablemente inscrito en la perversión del auto erotismo estéril.

Junto con las mujeres serpientes, la esfinge dio nacimiento a otra corriente de la literatura erótica venenosa. Ya se vio la de Munch pero tuvo otras (il., 1.42-43). Las, numerosas, de

⁸⁹ "fase por la cual pasa la libido durante su evolución del autoerotismo al amor objetal" S. Freud, "« *Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa : Le président Schreber* »", en Cinco análisis (versión francesa Cinq analyses, p.306)

Moreau se presentaban bajo las características de una mujer que no se puede imaginar mas sensual (il., , 1.44), en cuanto a la Esfinge de Khnopff, nos evoca a las caricias de una esfinge felina y a un joven hombre afeminado; ¿El amor es la respuesta a un misterio siempre mortal? Para Jan Toorop, amo del grafismo holandés *fin de siècle*, un esfinge bajo las características de una mujer con la mirada condescendiendo preside a una extensa escena de aquelarre (il., 1.46); a la izquierda sus temas con los ojos ennegrecidos se parecen a las mujeres vampiros, en primer plano los adeptos hembras conserva el cabello ácuo heredado del grafismo de las olas japonesas que vamos a estudiar a continuación; en el centro, aparece un par torturado. El amor no estaba decididamente alegre.



IL.,1.46.
JAN TOOROP
La Esfinge
1892-97

Con las mujeres esfinges y mujeres serpientes, los pintores vuelven a trabajar el mito de la sirena: por la perfección de su cuerpo más bien que por la de su voz, esta bonita criatura atraía a los marineros hasta las profundidades de los mares donde fallecían despiadadamente. Los ingleses prerrafaelitas y Estetas de la tradición victoriana tienen un lugar dominante, pero también los franceses con Moreau, los Vieneses con Klimt sin olvidar al noruego Munch. Todas estas telas colocadas lado a lado constituyen la imagen de la bella maléfica, que goza del mar como de un cementerio lúdico. La Dama del mar de Munch (il., 1.47) da la espalda al reflejo en forma de I de la luna, que observan sus jóvenes novias vírgenes en sus otras telas. Es frontal y reanuda el peinado rojo de sus matadoras. La de Burne-Jones Profundidades de los mares (il., 1.48) lleva su presa masculina en el fondo de los mares, la boca puntiaguda y el ojo vivo recogido de las pinturas de mujeres vampiros. En Hilas y las ninfas de John Waterhouse (il., 1.49), son estas magníficas criaturas las que lo harán desaparecer para siempre en las aguas del río; sus caras juveniles casi infantiles son entonces el prototipo de la bella diáfana a la moda londinense. Estas mujeres aparecen siempre como criaturas sexualmente activas, subiendo hasta los barcos

para atraer a sus presas (Draper, Ulises y las Sirenas, il.1.50). En la versión de Otto Greiner (il., 1.51), la sensualidad vuelve a la grosería, cuando una de sus sirenas ofrece su trasero a la vista de marineros distraídos. ¿Klimt se habría inspirado (o inversamente) en esta sirena para su Pescado rojo también llamado Respuesta a mi crítica (il., 1.52). Estas sirenas se representaron también en la antigüedad bajo los atavíos de la arpía recogida por Waterhouse (Ulises y las Sirenas, il., 1.53) y por Klimt (Sirenas o Pescados de plata, il.,1.54). Moreau gustaba mostrar la hibrididad transformándolas en roca (Sirenas) o en mujeres de cabellera de algas (La sirena y el poeta il., 1.55).

Ahora bien, recordemos que en la mitología freudiana, el medio acuoso es el ámbito de lo femenino⁹⁰:

“El nacimiento se encuentra regularmente expresado en el sueño por la intervención del agua: se hunde en el agua o se sale del agua, lo que significa parir o nacer. Sin embargo, no olvide que este símbolo puede considerarse como vinculado doblemente a la verdad transformista: por una parte (y este es un hecho muy remoto en el tiempo) todos los mamíferos terrestres, incluidos los antepasados del hombre, descienden de animales acuáticos; por otra parte, cada mamífero, cada hombre pasa la primera fase de su existencia en el agua, es decir su existencia embrionaria pasa en el líquido placentario del útero de su madre y nacer significa para él salir del agua”

El mar es el medio natural de la mujer y le asigna una naturaleza más primitiva.

Se observará la importancia otorgado al cabello. Son largos, flotantes, sinuosos, en simbiosis formal con las algas que se observa en particular en el caso de Klimt; pero para demostrar eso, se necesita una digresión hacia el japonismo. Para comprender esto, es necesario un desvío por el japonismo. En el tercer capítulo, se vera más en detalle las implicaciones filosóficas de la efervescencia que creó la estética japonesa pero aquí solo comparamos los motivos. Sobre este montaje (il., 1.56) aparecen arriba representaciones japonesas de olas y abajo sus adaptaciones realizadas por los grafistas de la época. Con el tercer dibujo aparece claramente, sin equivocación posible, que el grafismo arquetípico del pelo de la mujer Art Nouveau es heredado de la ola japonesa; lo que me permite afirmar el linaje directo entre el medio acuoso y el prototipo de la sensualidad *fin de siècle*. Este canon queda claro en la versión litográfica de las Aguas agitadas de Klimt ((il., 1.18.); mientras que, en su versión al óleo (il., 1.57), las mujeres se arquean, flotan y gozan de un bienestar total entre viscosidades animales y corrientes marinas; un hombre aterrorizado aparece a la derecha. El agua es el medio natural de las mujeres sensuales klimtianas y el lugar de perdición de sus protagonistas machos.

Aunque al final del siglo la mujer Art Nouveau esté menos directamente representada en sirena, el grafismo de su largo cabello le reenvía al mar, mediante el dibujo japonés, e incluso, a esta tradición pictórica europea de la mujer sirena y de la mujer pescado. Recordaré que el

⁹⁰ Sigmund Freud capítulo “Introducción a la psicoanálisis”, en El Sueño.

pescado en el Sueño y su interpretación de Freud a veces está vinculado al falo como la serpiente, tanto que las mujeres pescados o Eva son mujeres fálicas. Las criaturas gráficas Art Nouveau que enjambaron en las ciudades al rumbo del siglo, habían guardado una parte de este gusto de terror; y a pesar de las apariencias no eran completamente benignas. Si se observa la arquetípica figura Art Nouveau celebrada por Mucha, sus mujeres asocian la cabellera ácuea a reminiscencias de insectos, encantadoras pero regresivas. Observamos aquí una confrontación con las imágenes que inspiraron a los grafistas, los motivos japoneses, son probatorios. Lo que puede escaparse a un ojo principiante, -la relación gráfica entre el insecto y las mujeres Art Nouveau -se hace manifiesto cuando se los enfrenta a la esquematización japonesa del insecto (1.58).

Un estudio de la perversión sexual *fin de siècle* estaría incompleto sin una mirada a la joyería Art Nouveau. Mientras los fantasmas masoquistas se contenían en formas pictóricas o literarias, permanecían en cierta medida, confinados a las paredes de los departamentos, y a los espacios museales, pero la figura de la mujer fatal, por medio de las joyas, hizo de este fantasma un ser casi real, cada vez que un broche de Lalique, de Falize o de Paule et Henri Vever venía a adornar la cofia o pecho de una joven mujer. Se asimila la relación perversa que existían entre sirena, cabellera ácuea, y algas, estas cadenas naturales que condenaban a los marineros, la demostración se cumple, sin más insistir:

- en el mejor de los casos, las joyas decoradas de plantas anodinas bordaban el tema de la mujer-planta regeneradora; tomaremos el ejemplo de estas horquillas (il., 1.59.) teniendo en cuenta la importancia aquí de la influencia japonés sobre el motivo orgánico elegido por los artistas, o este colgante de los Vever, llamado Le réveil, (El despertar) (il., 1.60.), dónde “la cabellera se transforma en vegetal de un verde vivo que figura el renacimiento”⁹¹ según el catalogo del Museo de las Artes decorativas de Paris.

⁹¹ “El ópalo es la gema de predilección” de René Lalique, Connaissances des arts, Musée des arts décoratifs, número 223, p. 28. Ahora bien, el ópalo es una gema mineral compuesta de sílice hidratada, cuya conservación se fomenta en una algodón humedecida



IL., 1.59., RENE LALIQUE
Horquilla, 1902-03, y detalle
de Hokusai



IL., 1.60,
PAULE Y HENRI VEVER
Despertar, colgante, c.1900



- en el peor de los casos, pero tanto más seductor, las portadoras de joyas se transformaban, mutaban en una criatura ambigua. Los alfileres, collares, colgantes, diademas, multiplicaron las figuras de sirenas, de mariposas, de abejas, de libélulas o de arañas consumiendo el fantasma de la mujer sensual regresiva. La figura de la sirena reapareció en joyas mediante la presencia del coral, o más claramente con la diadema de sirena (il., 1.61.) Miramos un ukiyo-e de Utamaro. La relación de la mujer y el pulpo en el Sueño de la mujer del pescador (il., 1.62) es excesivamente sensual; por lo tanto, el Art Nouveau no se privó de decorar sus vasos, muebles y joyas de pulpos en compañía de mujeres, (il., 1.63) La apoteosis fue otra joya Lalique, conocida como La libélula (il., 1.64). Con casco, los senos protuberantes, engastada de un tubular de libélula, es igualmente preciosa que angustiadora. A través de la joya 1900, el fantasma de la mujer erótica pero fatal se materializaba en los cuerpos de las burguesas bonitas en vestidos de fiesta, recordando a cada uno la perversidad de la sexualidad femenina. Tanto más cuanto que la moda se entusiasmó por una nueva piedra semipreciosa que, se decía, ennegrecía si no estaba en contacto con pieles húmedas, con razón....

Quise contar aquí la historia de la Mujer Nueva como inspiradora de un erotismo mortal; ¿cuál era su crimen? ¿De qué muerte se trataba? Ciertamente la muerte de niños de sífilis propagada por madres contaminadas existió en los hechos, pero el crimen epistemológico- fue la fuente de estos fantasmas: el hombre sentía que, si sucumbía a la mujer fatal real o sublimada, abandonaba su posición central en la arquitectura modernista, dejando que el sistema vacilase o cayese. El crimen era también de orden societal; de ahí, la expresión *fin de siècle* como sinónimo de decadencia. Pero el sistema *fin de siècle* llevaba en él una forma de autorregulación, lo que hizo su lógica más perversa aún. Invirtamos la propuesta inicial: lo que no era más que un fantasma estético masoquista, - el arte *fin de siècle*-, servía realmente para mantener la sujeción

social sobre las mujeres, la imaginación servía al sistema, que se reconstruía por medio del subterfugio estético la fortaleza misógina que estaba en peligro. Por una fantasía que agrandaba el riesgo real, - las abogadas y doctoras no tuvieron nada de ninfomaníacas-, el arte *fin de siècle* sirvió para propagar un temor visceral al respeto de la emancipación de las mujeres e intentó frenar su desarrollo.

Pero la peor de las amenazas estaba aún por venir, cuando el hombre catabólico darviniano descubrió sus inclinaciones por la estética andrógina, incluso homosexual. Este será el tema de la segunda parte, la anarquía sexual masculina y el estético andrógino.

CAPITULO II

ESTÉTICO ANDRÓGINO

2.0. Introducción

El asunto de la estética andrógina es simple a condición de considerarlo desde el principio como contradictorio: el *fin de siècle* fue un paréntesis en la historia de la modernidad, porque fue autofago: atascándose a cada momento con los principios que él mismo había decretado; es muy probable que la ubicuidad de la imagen andrógina sea la expresión plástica *fin de siècle* más significativa.

Frente a los excesos de la ninfomanía, el tercer sexo apareció como un santuario de pureza, un universo de refinamiento masculino oficialmente asexual. Fue la expresión platónica del amor entre dos hombres, asimilados a una forma superior de amor, a condición de ser casto. Así, mientras que el “amor homogéneo”⁹² era considerado criminal, los artistas y autores recurrieron a la imagen del andrógino para celebrar la unión exaltada de los hombres. Grabada de atavismo por los darvinianos, que dictaban la conducta de las sociedades avanzadas, el andrógino fue paradójicamente la figura máxima del refinamiento estético de esta misma generación. La estética andrógina personificó la cima (la cumbre) de una sociedad pervertida por exceso de moralización.

Examinaré en la primera y segunda parte, la condición androgénica al final del XIX y mostraré que fue tan conservadora como rebelde. Luego en la tercera parte, aplicaremos nuestro conocimiento del pensamiento detrás de la estética andrógina para proponer una nueva interpretación de la obra maestra del *fin de siècle*, la Salomé de Autrey Beardsley y de Oscar Wilde.

2.1. El Andrógino, el locus de un paraíso sin mujeres: teorías y prácticas

El renombre de las imágenes estudiadas en el capítulo anterior solo puede compararse con las imágenes sobre la androginia, las que socavaron los cimientos trabajaron socarronamente a la ruina del edificio modernista y lo arruinaron⁹³. El mito del andrógino fue quizás el fruto descompuesto de una cultura ultra-misógina, que terminó por desinteresarse de su subproducto

⁹² en la época se hablaba de amor homogéneo (vocablo de la biología darviniana) para referirse a lo que se llama hoy el amor homo-sexual

⁹³ la virilidad feminizada no es cosa nueva y el neoclasicismo de los años 1800-1820 había vuelto a poner de moda la figura estética masculina, impregnada de cansancio femenino (ver Abigaël Solomon-Godeau Male Trouble A crisis in representation), pero la amplitud del fenómeno es más bien importante al final del siglo XIX

femenino. Los clubes reservados a los hombres favorecieron afinidades exclusivamente masculinas, tal que se corría el riesgo de infringir la definición normada del género.

La tradición intelectual del amor platónico conoció una vuelta de interés al final del XIX, en particular en los medios literarios y artísticos: esto respondía a un deseo de escapar a la dicotomía sexual que imponía el darvinismo social. De esta normatividad demasiado estricta, había nacido una guerra de los sexos que la figura androgínica podía esquivar. Esta figura soñada atrajo la mirada de todos, porque personificaba la naturaleza humana sublimada. El hombre pudo admirarse a través de ella; en psicoanálisis, se diría que la pintura del andrógino fue el espejo narcisista, que satisfizo una búsqueda de auto-reestimación. El hombre decepcionado de una mujer limitada por su estado matricial, debía buscar en otra parte la imagen perfecta de sí-mismo. Y el andrógino fue aquél. Pero atención, el paso de la admiración intelectual por sus pares varones al amor homosexual, pasó a ser un ejercicio de estilo pernicioso, que médicos y sexólogos se ensañaron en practicar, no sin enemistades. ¿Cómo distinguir la sublimación del varón darviniano de la asquerosa atracción homogénea, para volver a usar- el vocablo de la época? Voy a analizar cada uno de estos puntos en tres épocas: empezaré con un recordatorio de las teorías homosexuales al final del XIX, posteriormente explicaré cómo algunos hombres intentaron alinearse sobre el modelo darviniano catabólico a través del culturismo y en tercer y último lugar, cómo y porqué se estableció la imagen androgínica en el arte *fin de siècle*.

2.1.1. Socialización del discurso sexual y darvinismo social

Los conceptos contemporáneos del amor romántico se arraigaban en una cultura según la cual, el hombre y la mujer eran complementarios por ser diferentes, como las partes de un rompecabezas biológico.

-2.1.1.1. darvinismo social y heterogeneidad sexual

Sociólogos como Herbert Spencer hicieron de esta heterogeneidad la prueba (emblema símbolo testigo) del desarrollo cultural⁹⁴. La evolución suponía la creación de divergencias entre las especies que progresaban de un estado homogéneo a un estado heterogéneo. La separación de las características del hombre y de la mujer garantizaba el grado de desarrollo de la sociedad humana. El amor romántico, tal como se representa en El beso de Klimt (il., 2.1) era el preludio a un acoplamiento sano el cual daría nacimiento a generaciones cada vez más potentes. Este cuadro señala el carácter catabólico de él y anabólico acerca de la naturaleza de ella: el mantel del hombre está cubierto de signos rectangulares masculinos y domina a la pareja por su posición, la

⁹⁴ Herbert Spencer, The principles of sociology 1875

mujer esta arrodillada, su vestido cubierto con flores enraizadas, confirmando así su hermoso estado de regresión hacia la naturaleza. Spencer fue un precursor del darwinismo social, entendiendo por esto la mutación del concepto biológico evolucionista en un precepto societal, según el cual incumbía a las sociedades occidentales exacerbar las diferencias entre los sexos, con el fin de asegurar su evolución hacia un estado humano superior. El inverso, o sea la regresión atávica hacia la homogeneidad primitiva y el hermafroditismo prescribía la decadencia de la raza y la bancarrota de la sociedad. El profesor Paolo Mantegazza, quien tenía un espíritu muy abierto debido a sus investigaciones sobre el amor libre del pueblo amazónico, escribió lo siguiente en El arte de tomar a una mujer⁹⁵:

“El amor es una afinidad química. Y su composición es más fuerte en tanto que los elementos de la combinación son ampliamente diferentes; la idea de un matrimonio perfecto se basa en la combinación de un hombre muy hombre, en exceso hombre, y de una mujer muy mujer, en exceso mujer. Por lo tanto que un hombre adquiera tendencias de carácter femeninas y una mujer tendencias viriles hace que la afinidad química pierda en intensidad”

La sexualidad eugenista aspiraba a procrear y generar una especie en constante búsqueda de perfección, el amor homogéneo y la Mujer Nueva encajaban en este cuadro como casos precisos de degeneración de individuos que no contribuían ya a este juego evolucionista. La lucha por la emancipación femenina o las campañas timoratas en favor a los homosexuales, eran causas vanas de la historia humana⁹⁶.

“Lo que era decidido por y entre los protozoos prehistóricos no se podía anular por un acto del parlamento,”

La ley natural predeterminaba el comportamiento social de los individuos y las pretensiones médicas se habían erigido en jueces soberanos de la sanidad de una cultura.

La homosexualidad se consideraba como una anormalidad biológica y discutida en términos alarmistas: El “amor entre dos hombres es uno de los hechos más aterradoros que se puede encontrar en la psicología humana”⁹⁷. Krafft-Ebing clasificó la homosexualidad como “la mancha más oscura de la historia de la humanidad”⁹⁸ y Marx Nordau en una pesadilla futurista previó lo peor, a saber, el matrimonio decadente entre homosexuales⁹⁹. Además de los temores para el futuro de la especie, su horror venía de la ecuación popular entre homosexual pederasta y sodomita. Desde la edad media, la sodomía se consideraba como contra naturaleza, puesto que no permitía la propagación de las especies. De ahí la aparición de leyes por ejemplo en Alemania

⁹⁵ Paolo Mantegazza Del arte de tomar una mujer y de la elección de un marido, traducción inglesa de 1894, p.157, citado por S. West, op.cit., p.70

⁹⁶ Patrick Geddes y J. Arthur Thomson, The Evolution of Sex., Londres 1898, p.267, citado por S. West, op.cit., p.70

⁹⁷ Paolo Mantegazza, The sexual relations of mankind, 1885 traducción inglesa, New York 1895, p85

⁹⁸ Krafft Ebing, op.cit., p.391

⁹⁹ Max Nordau, Dégénérescence, le XX siècle, chapitre « Pronostique », p.137

con el artículo 175 que criminalizó “todo acoplamiento contra naturaleza entre hombres”¹⁰⁰ y sobre todo en Inglaterra, con la enmienda de 1885 al Criminal Act “toda persona de sexo masculino que en público o privado comete, participa u obtiene o intenta obtener un acto de otra persona masculina de gran indecencia será culpable de delito”¹⁰¹. La imprecisión de las palabras “gran indecencia” era suficientemente vaga como para permitir a la policía una mayor eficacia.

Al final del XIX, el terror homosexual fue así justificado, por razones biológicas y religiosas, pero también políticas.

-2.1.1.2. la politización de la homosexualidad

La esterilidad biológica del acoplamiento homosexual fue acusada de hacer retroceder una demografía ya escasa. El pensamiento eugenista asimilaba los actos contra naturaleza a actos contra la nación y contra la sociedad burguesa, más sensible al peligro homosexual que los regímenes aristocráticos. De hecho, la herencia y la raza confería una identidad y el poder a los aristócratas, el trabajo, el conocimiento y la acumulación de capital garantizaba, la supervivencia de la clase burguesa naciente. Ahora bien, si el capital pudiera transmitirse de derecho, la capacidad de trabajar y de pensar de la progenitura, dependía de la educación y de las capacidades propias de los niños. La ascensión social existía, pero el paso del trabajador al señor de cuello blanco suponía la adquisición de conocimientos reservados a los más dotados intelectualmente. Dado que en Francia se abdicaron los derechos de nacimiento en julio de 1789, las normas y los preceptos que controlaron al matrimonio, a la reproducción y a la vida de familia, se reforzaron y codificaron en el siglo XIX, con el fin de perpetrar una tradición loable y fundadora de poder político.

En la nueva Francia burguesa, la distinción de clase y de educación debía demostrarse en detalles: en el corte de una prenda de vestir, en la calidad de un tejido o en la blancura de una camisa. Los sombreros, los guantes, las sombrillas y bastones eran los accesorios esenciales de los burgueses. A veces, el estatuto dependiente de menudos detalles en cuanto a la manera de llevarse y de moverse. Las distinciones entre profesiones se basaban todavía en los tipos de cortes y códigos de vestuario que ninguno tenía dificultad en leer, reconociendo fácilmente al clérigo del soldado y del artesano. Por el contrario, en la masa de los burgueses de clase media, la uniformidad, más bien que la diferencia, era la norma. La prenda de vestir aspiraba más a encubrir los cuerpos de los hombres que enunciar una idiosincrasia. Se protegían bajo una armadura de pantalones, de cola de picaza, abotonados en arropados de algodones almidonados, testigos de una marcialidad y virilidad que, en algunas ocasiones, solamente una flor o insignias

¹⁰⁰ apartado 175 del Código Alemán de 1871 retomado del Código prusiano apartado 143

¹⁰¹ sección 11, conocida como la Enmienda Labouchère,

de grado, podían ablandar. Las joyas asociaron a las mujeres y al pueblo de nivel inferior, el grado de pertenencia a las razas superiores se identificaba y diferenciaba según la medida de su renuncia a los excesos frívolos. Charles Blanc escribió a este respecto¹⁰²:

“Proporcionalmente a su ascenso sobre el salvaje, los hombres desprecian las joyas, dejándolas a las mujeres. Sólo las aceptaban y las llevaban cuando ellas remitían a un recuerdo, un emblema de compromiso o de fidelidad, anillos de boda, guardapelo, baratijas, ricas agujas de cortar cuya utilidad disculpaba la belleza”

El hombre moderno al mando del sistema era sobrio. Los encajes vaporosos de los hombres del Antiguo Régimen, las caras empolvadas y pelucas de los *Wiggs* ingleses, se guardaron en beneficio de una austeridad que preservaba la masculinidad del decaimiento, que vivió el régimen aristocrático. Rígida, derecha, seria y potente, su presencia daba prueba de la fuerza de su carácter y de la elevación de sus funciones. Envuelto en su traje anónimo, de un color incondicionalmente oscuro indicaba que debían juzgarle por sus acciones más que por su aparición o por sus títulos. Como lo describe el psicoanalista e historiador del traje J.C. Flügel, el simbolismo fálico de la prenda de vestir burguesa del XIX, sirvió de defensa contra el miedo a la castración, entendiendo castración no tanto en términos físicos sino pérdida del poder psíquico y social, dado que su estatuto ya no se garantizó más por su nacimiento. Cada elemento de su traje, el bastón, el sombrero de copa, el puro, el tejido almidonado rígido eran todos fetiches garantes del falo y significantes del poder sexual político y social¹⁰³.

2.1.2. Los principios del culturismo y su relación al arte

La biología preveía al hombre en la gloria de su potencia fálica y catabólica. ¿Pero era de verdad así? El efecto embrutecedor de la urbanización con lo que suponía de insalubridad, de superpoblación, con las secuelas vinculadas a un trabajo sedentario y repetitivo, el aire impuro que invadía los pulmones, eran fuentes de atrofas musculares y de sangre enconada: la modernización dejaba estigmas patológicas sobre el cuerpo del héroe moderno. Las primeras salas de gimnasia se abrieron en Europa para contraer los efectos de la mecanización (il., 2.2). La naturaleza catabólica del varón darviniano estaba en peligro de afeminamiento y los músculos atenienses se volvieron de moda para desmarcarse de la pasividad aristocrática y femenina. La vuelta al culturismo antiguo respondió a una nueva petición de la Francia republicana humillada tanto en su cuerpo como en su espíritu por la derrota de Sedan; la respuesta a sus dudas existenciales de superpotencia pasó por el culturismo.

¹⁰² Charles Blanc, *L'art dans la parure et dans le vêtement*, 1875, en la traducción inglesa, p.136, citado en Tamar Garb, *Bodies of Modernity. Figures and Flesh*, p.35

¹⁰³ Ver John Carl Flügel, *The Psychology of Clothes*, 1930, p.105

El número 1 de La Revue athlétique (La revista atlética) fundada en 1890, sometió a sus lectores a un pequeño ejercicio. Cada uno de ellos debía imaginarse el cuadro que constituiría la vista de nadadores en una piscina pública, dicho de otra manera, los cuerpos desvestidos de los que se cruzaban cotidianamente; se imagina la sonrisa perpleja y el malestar que el pequeño juego suponía¹⁰⁴: patizambos, con espaldas curvas, hombros caídos, antepechos estrechos, estómagos prominentes, brazos flacuchentos. ¡Que arte! Del mismo modo, un número de La Culture Physique (La cultura física) de 1904 proponía imaginar una exposición en el Louvre de mármoles antiguos, donde los visitantes masculinos deambularían desnudos¹⁰⁵. Para el francés del final del XIX, el espectáculo avergonzado de la realidad de su cuerpo desencantaba sus esperanzas de hombre civilizado y anunciaba el próximo apagamiento de su era. La escultura clásica personificó la silueta que debía reconquistar y la gimnasia fue el medio.

Un espíritu sano en un cuerpo sano podía preservar el sistema patriarcal y se volvió el *epitome* de la estética republicana (il., 2.3) La belleza clásica, la virtud republicana y patriótica y el buen funcionamiento de los órganos interiores eran supuestos que debían ser representados por la forma en X. Los darwinistas creían en la visibilidad externa de atavismos internos: una frente achatada, orejas despegadas o labios gruesos eran los signos externos de un decaimiento interno. La medicina sistematizó las relaciones entre un cuerpo musculoso y un organismo sano, un antepecho amplio albergaba vastos pulmones, un abdomen musculoso indicaba el buen funcionamiento de los intestinos, brazos potentes un equilibrio general, las piernas musculosas eran los atributos de un ser capaz de saltar y correr...,¹⁰⁶el catabolismo saludable se preservaba así.

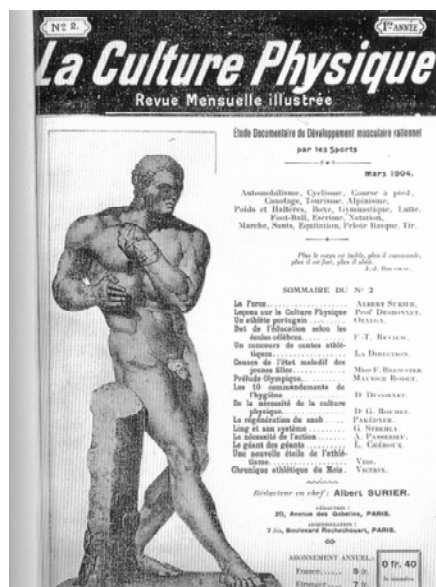
La enseñanza de las Bellas Artes integró esta evolución y no se satisfizo ya con estudiar los mármoles antiguos y los esqueletos. Se enseñó la miología. Paul Richer, profesor de anatomía en la academia parisiense explicó incluso a sus alumnos que la comprensión de los músculos se había vuelto más importante que la del esqueleto en el dibujo del desnudo, que recordemos, seguía siendo la base de la enseñanza académica.

El culturismo predicaba una estética corporal republicana sobre el modelo de la belleza clásica. Se comparará aquí dos portadas de La Culture Physique, la primera es el dibujo de un mármol en culturista, incluyendo un pastiche de apoyo, la segunda es la estatua antigua de Apolo utilizada aquí por quienes promueven el culturismo (il., 2.4).

¹⁰⁴ G. Strehly, « Causerie sur la Gymnastique », La Revue athlétique, 1,25 de enero 1890,p.26, citado en T. Garb, op.cit., nota 1, p.223

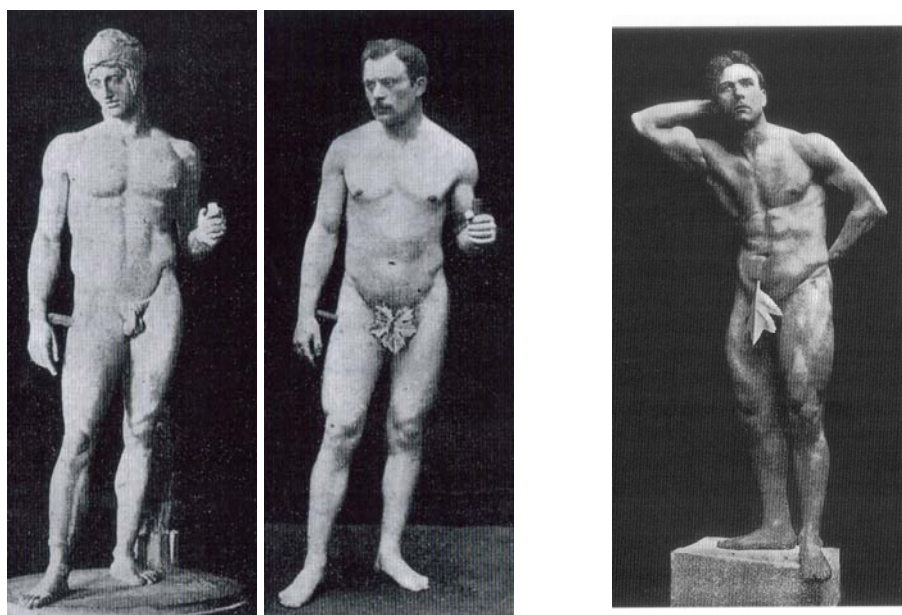
¹⁰⁵ G. Strehly, « Du Rôle de l'émulation dans la culture physique », La Culture physique, 6, de agosto 1904, p.103, citado en T. Garb, op.cit., nota 2 p.223

¹⁰⁶ L. Chéroux, « Les hommes beaux », La Culture physique, 1 de febrero 1904, p.4, citado en T. Garb, op.cit., nota 8 p.223



IL., 2.4., portadas de la revista, La Culture Physique, marzo y febrero 1904

La fantasía de equivalencia entre el mármol y el culturismo fue servida por la fotografía cuyos negativos ya se retocaban: los culturistas mimaban las instalaciones de atletas atenienses, pecho y pubis depilados, el cuerpo tallado al polvo de ceniza rojo para acentuar el volumen muscular del triángulo abdominal y pectoral, las carnes claras se destacaban sobre un fondo negro como el estatuario en las paredes de un museo. A este respecto, se podrá comparar al instructor Rodolphe quien se posiciona en Marte Borghese, o a Max Unger sobre su pedestal de mármol (il., 2.5).



IL., 2.5., Marte Borghese y el instructor Rodolphe, Max Hunger, La Culture Physique, enero 1905 y junio 1904

El culturismo conoció tal éxito que se vendieron por correspondencia los métodos con fotografías de apoyo (el famoso método Desbonnet) y que animó a los artistas a modelar sobre

culturistas; el icono de belleza oficial era Alexandre Maspoli o el instructor Rodolphe. De esta manera, la gimnasia permitió cartografiar un espacio corporal preservado a las patologías *fin de siècle* y a la propagación endémica de la idiotez de los débiles. Pero respecto a la cultura visual de la época, los preceptos culturistas se ajaron y no supieron encauzar el entusiasmo para la androginia, expresión paroxística del *fin de siècle*.

2.1.3. La tradición intelectual de la androginia, y su reinterpretación *fin de siècle*

-2.1.3.1. Platón y el tercer sexo *fin de siècle*

La pareja que responde a las normas evolucionistas decretadas al final del XIX impuso tal diferenciación entre los sexos que los hombres terminaron por desarrollar un síndrome de malestar frente a sus prometidas. La diferenciación se cambió por divergencia, el carácter heterogéneo en factor de incompatibilidad. El andrógino desempeñó entonces el rol de mediador: personificó la figura de un amor ideal alternativo, sin usurpar la moral burguesa ya que no era más que una criatura espiritual; para los que lo recuperaron como el icono oblicuo para significar el amor homosexual, el oprobio fue el solo refugio. Abordaré las imágenes andróginas bajo sus dos caras, la del ser reconciliador, este amigo ideal que superó las bajezas mundanas y la de la belleza maldita, que encantó al esteta homosexual.

-2.1.3.2. una versión pacificada del amor

El arte romántico no se satisfizo con la pareja darviniana (hombre/mujer) y prefirió la imagen de almas hermanas aun si estas eran ficticias. La atracción del hombre por su propia imagen fue enunciada por Platón en el discurso de Aristófanes en el Banquete¹⁰⁷: en el origen, la naturaleza humana era diferente. Existían hombres, mujeres y andróginos. Desencadenando la furia de los dioses por su arrogancia, Zeus decidió castigarlos sin exterminarlos como lo había hecho con los Titanes; prefirió cortarlos en dos pedazos y condenarlos así a una eterna búsqueda de su mitad perdida; es la versión platónica de la búsqueda enamorada, según la cual el amor andrógino bisexuado permitía a la raza reproducirse mientras que el amor entre mitades de hombres, a falta de parir la vida engendraba el espíritu. Durante el XIX, el mito platónico conoció un revés de interés dado por el hecho que llevaba a una concepción pacífica y homogénea del amor.

-2.1.3.3. las imágenes andróginas espirituales

¹⁰⁷ discurso de Aristófanes Libro IV en El Banquete de Platón

En el absoluto científico, el andrógino nos reenvía a la figura de Hermafrodita, un ser bisexuado como la estatua del mismo nombre en el Louvre¹⁰⁸. Pero el final del XIX no se interesó por esta figura que hubiera sido rechazada por atavismo: el hermafroditismo biológico como el del caracol se consideraba como una tara de la evolución, como el resurgimiento atávico de una sexualidad primitiva; es por esto que la imagen humana hermafrodita era considerada en estado de regresión fisiológica como para personificar el ideal enamorado. El hecho sin embargo era real: el *fin de siècle* se estaba asfixiando bajo sus preceptos sexuales, y buscó un paliativo a sus frustraciones; el andrógino fue aquél. Su forma plástica más frecuente fue la de un alma de mujer en un cuerpo de hombre. En lo absoluto, el andrógeno podría haber sido el significante artístico de la inversión lesbiana, en donde un cuerpo de mujer recibió la potencia fálica; estas bellas masculinizadas, son la marca de los Prerrafaelitas y de los simbolistas belgas y deben más bien reubicarse en la categoría de las marginales sensuales y las peligrosas estudiadas en el capítulo anterior. Al contrario, lo que se llamaba figura andrógina conllevaba la esperanza de una armonía encontrada y olvidadiza de la terrible Mujer Nueva. Satisfacía los impulsos enamoradizos de los que habían sido apesadumbrados por las dificultades de la vida amorosa real; permitió una fuga espiritual hacia un paraíso sentimental immaculado¹⁰⁹.

Emmanuel Swedenborg fue un gran científico sueco del siglo XVIII, antes de convertirse en el visionario que se conoce. A los 56 años, abandonó sus estudios racionales en favor de una investigación espiritual. Escribió sobre el amor entre hombres y mujeres como de naturaleza celestial, de un amor que se realizaba plenamente después de la muerte cuando se fusionaban en ángel para vivir eternamente unidos uno con el otro en una juventud eterna. El escritor Honoré Balzac conmemoró estas tesis en una novela de 1834 que conoció un inmenso éxito, dadas las numerosas ediciones¹¹⁰. Situó la intriga en un castillo de Noruega alrededor de un personaje dotado de facultades mentales las cuales sobrepasaban las del común de los mortales, inmensamente erudito. Seraphitus vivía una vida intelectual y contemplativa, pero parecía ocultar un terrible secreto. Este ser extraño era amado por Mina, que lo veía como un hombre y que amaba a cambio. Sin embargo, Wilfrid lo veía como una mujer denominada Seraphita, y estaba también enamorado de ella. Seraphitus-Seraphita había nacido de padres admiradores de las tesis de Swedenborg, persuadidos de que la condición andrógina superaba la baja binariedad terrestre. La novela concluye con la ascensión del amor antiguo resucitado: bajo los ojos sorprendidos de

¹⁰⁸ en El origen del hombre, y la selección en relación al sexo, Darwin desarrolla su concepción del hermafroditismo como un estado primitivo del animal como el caracol y el dimorfismo sexual como la norma

¹⁰⁹ dos libros discuten en particular de la asexualidad del andrógeno *fin de siècle*, L'androgynie décadent (El andrógeno decadente) de Frederic Monneyron, y AJL Bust « The image of the androgyne in 19th century » en Romantic Mythologies, p.167

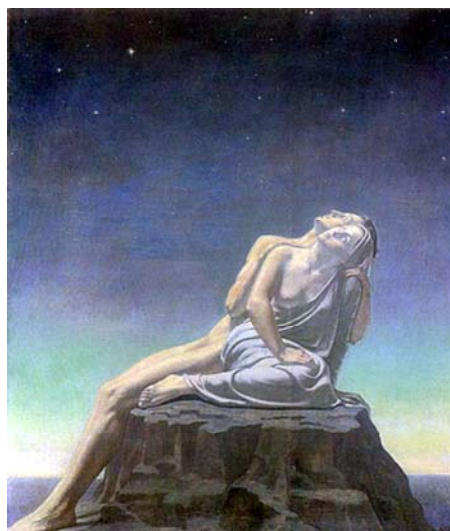
¹¹⁰ Honoré de Balzac, Séraphîta, 1834

sus dos pretendientes, se transformó en Serafín y subió al cielo. Los pintores *fin de siècle*, de obediencia simbolista apreciaron muy especialmente esta figura de fuga.

Jean Delville era un pintor simbolista de los más reconocidos de su época. Belga, adepto al esoterismo y a la Cábala, admiró a José Péladan. Fue profesor en Glasgow y miembro respetado de la academia real de pintura bruselense, donde también enseñó. Miramos El amor de las almas (1900, 2.6) obra significativa de la estética andrógina.



IL., 2.6. JEAN DELVILLE, El amor de las almas, 1900



IL., 2.7. JEAN DELVILLE,
El olvido de las pasiones, 1913

El sentimiento enamorado que transmite esta pintura supera la guerra de los sexos. Más que una imagen de conflicto, Delville pintó la fusión entre seres cuya desnudez no hacía, por lo tanto, probatoria la diferencia sexual. Nos enfrentamos a dos cuerpos fundidos en una misma tonalidad que da la impresión de un más-allá celestial y uterino. Esta visión cósmica es coronada por una flor, que puede interpretarse como la flor de loto y/o como el sol, simbolismo a lo cual volveré. Los ojos cerrados, cuerpos y cabelleras pintados en azulados, las texturas y estilos similares, el hombre y la mujer unidos por tallas, posiciones y carne en armonía las unas con otras, como una célula gemela reconstituida. Delville profundiza este tema en El olvido de las pasiones (1913, il., 2.7). El título hace referencia al entierro del pleito entre sexos opuestos. Sobre un fondo frío de tonalidad eterna y celestial, se recorta la silueta de una pareja terrestre, que comulga en un amor pacífico. La identidad del hombre desnudo se distingue perfectamente de la de la mujer drapeada, sin que sea necesario mostrar el sexo; el cuerpo de ella envuelve el cuerpo del otro en una cariñosa fusión, sus miradas vueltas en una misma dirección que añade la sensación de armonía. Agregaré un elemento: observemos bien el brazo derecho de la mujer y el brazo izquierdo del

hombre. Él muestra una determinada languidez, más convencional para representar a las figuraciones de las mujeres eternamente cansadas de la época; sus miembros son de una finura casi frágil, sus carnes aflojadas. Por el contrario el brazo izquierdo de ella, representado en una posición poco probable, pertenecería según la lógica de la anatomía a un busto que se nos enfrentaría, en confrontación con el espectador. Ahora bien, su cabeza esta mirando hacia los cielos en una posición anti-naturalista, que impone a este cuerpo una torsión imposible. Su brazo es una reminiscencia de un ser potente, más notable todavía porque es pesado, el antebrazo amplio se invierte a los miembros de su camarada. La inversión existe, la mujer esta masculinizada discretamente en las carnes y en la posición, en cambio el hombre esta hecho suave. El acercamiento de las almas pasa por una inversión de los códigos éticos y médicos. Sin embargo, Delville era un artista apreciado y respetado, lo que prueba que la fuga artística hacia la androginia había penetrado en una sociedad conservadora, uno alimentaba al otro.

El pintor nacido francés pero naturalizado belga, William Degouves de Nuncques compartió el mismo círculo intelectual que Jean Delville. Cercano a Maurice Maeterlinck, se casó con la cuñada de Emile Verhaeren, trabajó también con Jan Toorop. Como ellos, buscó su ideal en viajes interiores despagados de las obligaciones mundanas. Este cuadro que data de 1894, Los ángeles de la noche (il., 2.8) es otra versión del amor andrógino, idealizado en figuras dobles de ángeles en el amanecer. Todos estos artistas son en realidad cercanos a la Cábala y volvieron a enfocar también algunos mitos ancestrales judíos o indios. En las leyendas judías y babilónicas, Adán era un ser andrógino, sintético, a la vez corazón y alma¹¹¹. La separación de Adán por la creación de Eva prefiguró la del universo en cuatro elementos. Marc Chagall, en un cuadro titulado Homenaje a Apollinaire (1911, il., 2.9), reanudó por su cuenta y en un estilo abiertamente modernista el tema de la fractura original.

¹¹¹José Péladan desarrolla sobre este androgeneidad original en su Himno al andrógeno de 1891 (edición de 1910 p.16-17); El himno al andrógeno es la octava novela del ciclo de la Decadencia latina y será un tema recogido en su ensayo de 1911, Del andrógeno teoría plástica



IL., 2.9., MARC CHAGALL, Homenaje a Apollinaire, 1911-12

A la izquierda el pintor inscribió los nombres de cuatro poetas que habían tenido un papel en su vida: Apollinaire, cuyo nombre resuena con aire, Walden, *wald* en alemán significa bosque y representa la madera y a la tierra, (Blaise) Cendras a continuación, que figura las cenizas (*cendres*) por el fuego y el cuarto (Ricciotto) Canudo, para el agua (*eau* pronunciado “o” en francés). El homenaje a Apollinaire por los juegos de palabras muy en boga en esos años cubistas, hacía referencia a los cuatro elementos que fueron unidos antes de ser divididos, al ejemplo de Eva y Adán. El guiño de ojo a la Cábala hace referencia a la reunión de los contrarios como fuente de armonía, una alquimia espiritual contra la división.

Los mitos indios invirtieron los salones *fin de siècle*, abasteciendo una sed de ocultismo y de espiritismo en boga; la sociedad teosófica creada en 1875 por la Sra. Blavatsky fue el parangón de esta tendencia. La vanguardia se apasionaba en la época por lo espiritista, lo antiguo, lo oculto, los mitos prebabilónicos e indios; nació así un sincretismo que ofreció materia para soñar. Frank Kupka, antes de convertirse en el pintor abstracto que se conoce, se adhirió a esta filosofía. Fue de hecho médium en Viena antes de incorporarse a París, al que conquistó igualmente por sus sátiras que por sus dones espiritistas. El alma del loto (il., 2.10) se inscribía en una lógica *fin de siècle* que pretendía desesperadamente escaparse a sus propias leyes. Este cuadro debe interpretarse como la mirada de otra tela del pintor checo que data de 1900-1903, llamado El principio de vida o Nenúfar (il., 2.11). El uno y el otro hacen referencia a la nebulosa espiritista del momento, que abrazaba libremente los mitos orientales.



IL.,2.10., FRANK KUPKA
El alma del Loto, 1898

II., 2.11. FRANK KUPKA,
El principio de vida o Nenúfar, 1900-03



La flor de loto de los mil pétalos está representada allí en medio de un lago cubierto con nenúfares. Un feto conectado por un cordón umbilical a la flor, flota en los aires. El grafismo de la flor de loto se parece por sus rayos en estrías a las representaciones Art Nouveau del sol, que le asignaba el rol revitalizador de sembrador de vida. Además, en los egipcios antiguos, esta flor se asociaba al sol para simbolizar la resurrección de las almas; en los indios, era el símbolo de la reencarnación y de la fuente de vida. En los budistas, la flor de loto de los mil pétalos designaba la resurrección y la iluminación espiritual. Las referencias no nos faltan. ¿Qué significa eso para nosotros? El feto flotante en el espacio vegetal refiere al ideal de una reproducción asexual, el fruto de una partenogénesis por la cual el humano se reproducía fuera de la matriz maternal. En El alma del loto (il., 2.10), los mismos símbolos sirven a la apología del andrógino: la flor de loto, símbolo de vida, lleva en su seno este feto crecido, cuya ambigüedad sexual se descubre rápidamente: el alma se convierte en carne a través del cuerpo de un bonito efebo, del cual se adivina dos menudos senos, que se señalan sobre el antepecho del joven hombre. Para volver de nuevo al hinduismo, Siva y Sakti a veces se combinan en andrógino, lo que la filosofía hindú considera como la unión de las partes opuestas del alma. Ahora bien, el cuadro El alma del loto correspondía al panel izquierdo de un tríptico impregnado de iconografía hinduista. Si se asocia El principio de vida a El alma del loto, la imaginación androgínica se enriquece del mito de su propia reproducción casta y vegetal, cuando el amor platónico no era más que un generador de frutas espirituales. Sin rebajarse a la reproducción heterosexual, el ser supremo podía por fin prescindir de la necesidad reproductora de su raza. Este misticismo *fin de siècle* conoció un éxito

sin precedentes en esta época llamada moderna y Joseph Péladan fue el representante de su expresión literaria.

El excéntrico Péladan, que se hizo llamar Sâr Péladan¹¹², fundó una comunidad cabalística llamándose Rose+Croix, la cual trabajó en favor de los artistas simbolistas, organizando exitosas exposiciones en París y Bruselas¹¹³. Su nombre, decía él, lo predestinaba a incorporarse a la casta de los andróginos: Joséphin se situaba a medio camino entre José y Joséphine y rimaba con la figura angelical del andrógino de Balzac, Serafín. Cuando se declaró representante del tercer sexo, Péladan no preveía una conversión al homosexualismo, sino que se concedía las cualidades intelectuales superiores consustanciales al andrógino. Santificaba este ser, en estado de gracia como la única figura capaz de superar las costumbres terrestres en decadencia tanto que bajo su pluma el amor platónico se transfiguró en vía consagrada salvadora. Le consagró tres libros, El Ser Supremo, introducido por Jules Barbey d'Aureville y ilustrado por el simbolista belga Fernand Khnopff (il., 2.12), luego El himno al andrógino y La Ginandra (1891). Hago notar que contrariamente al Séraphitus de Balzac, este libro exudaba el placer voyeurista y su apología del amor platónico que impuso la enumeración detallada de las perversiones heterosexuales con un cuidado complaciente apenas velado. En La Ginandra muestra cómo, si la trascendencia andrógina se ofrecía a los mejores hombres, las mujeres limitadas por su condición natural restringente no podían aspirar a incorporarse a la casta. Un grupo de lesbianas (llamadas trébedas o mujeres "sáficas" de la poetisa Safo) eran entrenadas por un verdadero andrógino de nombre Tammuz, a venerar el falo, pero inexorablemente fallaban. El andrógino seguía siendo el privilegio de una especie masculina superior.

Péladan añadió a la misoginia ambiente la pudibundez darwiniana: fomentó una vuelta purificadora al origen adánico andrógino, promovió la abstinencia y la castidad masculina, celebró el *millenium* y anunció el Apocalipsis y la vuelta del Espíritu Santo, cuya llegada sobre la tierra retrasaban las mujeres perversas. El andrógino permitió superar las normas agobiantes de la sociedad *fin de siècle* sin, por ello, caer en desgracia decadentista. El arte fue también un exutorio y un alivio de la duplicidad de las mujeres, quienes se concebían solamente de manera binaria, incomprendidas y sometidas, o suntuosas y peligrosas.

Pero la perversión *fin de siècle* era más sutil aún. Los años de cambio de siglo señalaron a una sociedad paradójica y neurótica. Si esta sociedad insalubre ha interesado tanto a nuestro propio final del siglo XX, si los historiadores de nuestro presente postmoderno se han referido a

¹¹²entre sus otros seudónimos, encuentra también a Anna I. Dinska, Miss Sarah, nombres de mujeres imaginarios

¹¹³ la mayoría de los artistas simbolistas expusieron al Rose+Croix pero también los compositores como Erik Satie y Claude Debussy hicieron partido del Rose+Croix

ella tan a menudo, es por que quizás llevaban ya en ella los gérmenes de la crisis del dogma modernista¹¹⁴. El hombre en el centro de la estructura modernista no era tan coherente como su razón le sugería, el desvío de la imagen andrógina por el homoerotismo que se había convertido en un tema tan común con las libertades postmodernas anticipaba el final de la modernidad.

2.2. Homosexualidad, el locus del crimen: teorías y prácticas

2.2.1. Platón y la homosexualidad, reinterpretación *fin de siècle*

Desde el simposio de Platón, este estado se había considerado como la forma enamorada más pura, puesto que el amor entre hombres era lejos de ser estéril: paría, por cierto, solamente cosas del espíritu, pero infinitamente más refinadas.

La Academia platónica siguió siendo una instancia masculina. En cierta medida, los clubes reservados a los hombres, que existieron no solamente en Gran Bretaña sino en toda Europa, eran una versión secularizada de esta academia. Se creaban amistades y afinidades intelectuales, que podían mutar en amores prohibidos. Ahora, si se examina a La Escuela de Platón (il., 2.13) pintada por Delville, esta apología de la supremacía intelectual del hombre se acompañó del afeminamiento del cuerpo masculino.



IL., 2.13., JEAN DELVILLE, La escuela de Platón, 1898,

Su Escuela de Platón muestra a un grupo de efebos desnudos, a la manera afeminada, rodeando al gran filósofo sentado sobre un trono como dios del Olimpo; informa a los más jóvenes, recordando la tradición pederasta antigua. Delville admiraba el clasicismo del Renacimiento y

¹¹⁴ me remito a este respecto a dos textos seminales en la materia. 1- la introducción en Sexual Anarchy, (Sexual Anarquías) donde Elaine Showalter no para de mostrar los paralelos entre el final del XIX y del XX “desde la falta de vivienda urbana a la declinación imperial, desde la revolución sexual a las epidemias sexuales, la década pasada del siglo XX parece repetir los problemas, los temas, y las metáforas del *fin de siècle*”. 2- En su introducción de Fin de siècle Vienna Politics and culture, Carl Schorske afirma que los grandes nombres de la época, Mahler luego Klimt, Schiele y Kokoshka después de años de olvido, volvieron al frente de la escena en Berkeley durante los acontecimientos de 1968, lo que señalaba la agonía del sistema dogmático modernista, pp.XXIV et XXV

defendió los principios de equilibrio, de orden y de armonía en el libro La misión de la arte. Como el maestro Richard Wagner, veía en el arte la posibilidad de regenerar al hombre moderno desintegrado por el proceso de modernización. En esta tela, los discípulos de Platón irradian una sensualidad innegable. Se parecen como las almas gemelas por fin reunidas. El simbolista y académico belga jugaba con la sacrosanta separación de los sexos que debía garantizar la perpetuidad de la raza, mientras que se mantenía en una tradición estética respetada y transmitida desde el *quattrocento* italiano.

Y efectivamente la androginía en pintura, devolvía a una tradición clásica que había visto a sus mejores pintores, comenzando con Miguel Ángel, Botticelli y Rafael, materializar el amor platónico. Gustave Moreau en sus notas hizo esta asociación explícita¹¹⁵:

“¡Miren las cabezas de los pintores primitivos, Giotto, Masaccio, Filippo Lippi y aún de Botticelli, que era un pintor sensual, y se darán cuenta cómo sus expresiones y las características de la cabeza son más de acuerdo con el espíritu moderno que los tipos creados por Rafael, Coreggio y Miguel Ángel. (...). . . Miren a este arte, empapado y modificado por las fuentes humanas, renovando su fuerza investigando el alma triste, silenciosa y sus misterios, el alma es el guión entre hombre y dios. Esta virginidad descubierta de nuevo es de hecho muy bella y muy santa!”

Joachim Winckelmann y luego Walter Pater fueron los principales celadores del proceso intelectual: legitimaron el interdicto, aportando una justificación del amor andrógino por la historia del arte y lo consagraron como el último estado del hombre en su ascensión hacia lo divino. El amor asexual de una belleza andrógina superaba el amor mundano entre un hombre y una mujer, siempre envenenado por sus diferencias y la vulgaridad reproductiva de los bajos instintos. La homogeneidad platónica ofrecía al contrario la sola pureza de la producción intelectual.

En los hechos, la sociedad del XIX obsesionada por la clasificación taxonómica pretendió esbozar la tarjeta de un homoerotismo asimilable, tolerable y practicable... algunos pusieron el énfasis sobre una relación enamorada pero casta, que sería de naturaleza superior a los intercambios vilmente sexuales; pero los encargados de la sexología oficial no lo entendieron así, Krafft-Ebing a la cabeza. El especialista austriaco de la disfunción sexual afirmó, que la abstinencia sexual en sujetos normales podía generar desordenes nerviosos incluido neurastenia. Consideraba el amor entre hombres como “una imposibilidad, una ilusión propia, una designación falsa” y añadía que “los que lo practicaban lo hacían con los riesgos de convertirse en nerviosos, neurasténicos, enfermos, como consecuencia de esta abstinencia forzada”¹¹⁶. Krafft-Ebing no dejaba ninguna alternativa al amor de un hombre para con otro, incluso en la castidad, y propuso sanar este desvío con curas de hipnosis, la homosexualidad se había vuelto

¹¹⁵ citado por Jean Paladilhe y José Pierre, Gustave Moreau, p.29

¹¹⁶ Krafft Ebing, op.cit., p.229

una enfermedad. En este contexto conservador, el debate, no obstante, existió y los partidarios del amor homogéneo aparecieron con el cambio de siglo como los padres de lo que se llama comúnmente el derecho de los homosexuales o *gay rights*.

Albert Moll admitía la dificultad de definir el amor platónico y lo situó “entre un poco más allá que la amistad pero sin llegar a la actividad sexual”, en su etiología de la inversión de 1891¹¹⁷. Edward Carpenter reanudó esta definición y la desarrolló: el compañerismo entre hombres promovía sentimientos por el otro, favorables al desarrollo de una sociedad unida; el compañerismo, decía él, impulsaba hombres de la clase superior a amar a proletarios, lo que generaba una sociedad más democrática... *sic*. Ante la dificultad de la tarea en un contexto que se sabe hostil a la apertura, Edward Carpenter escribió The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women (El sexo intermedio, 1908¹¹⁸) e intentó separar la homosexualidad del acto de sodomía para entregarle una dimensión espiritual pura privada de toda connotación perversa o vilmente física. Del rechazado amor, deseaba hacer las bases de una sociedad filantrópica. Esta concepción del amor homosexual como una nueva forma de humanismo no convenció a Havelock Ellis, quien desarticuló los argumentos: probó que los sujetos atraídos por sus pares eran muy sensibles a la belleza física, la atracción de los más ricos por los trabajadores desheredados debía buscarse no del lado de la caridad social como la describía Carpenter, sino del lado del atractivo que representaba hombres con cuerpos tallados por la tarea y aliento encargado. Al avanzar hacia el amor homogéneo como una atracción muy física, Havelock Ellis debilitaba la tesis de un amor sin placeres de carne. A pesar de ser reconocido como sexólogo y sociólogo, escribió los primeros libros sobre la sexualidad llamada homosexual, en su larga serie Estudios en psicología del sexo, en particular el segundo volumen, Inversión sexual¹¹⁹, co-firmada con el poeta victoriano John Addington Symonds (autor de Un problema de estética griega y Un problema de estética moderna¹²⁰ 1883 y 1891). Ellis no consideraba la homosexualidad como un crimen ni como inmoral, y permitió por el contrario superar tabúes de órdenes sociales y culturales. Se dice que fue el padre del término “homosexual” lo que se negará más tarde.

¹¹⁷ Albert Moll, las perversiones del instinto genital, Die conträre sexual empfindung (1891), p. 292, también fue uno de los precursores de la distinción entre una inversión innata y una adquirida, p.156

¹¹⁸ Edward Carpenter, The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women, 1908

¹¹⁹ Havelock Ellis, Sexual inversion, 1897

¹²⁰ A. Symonds, dos textos impresos por una prensa clandestina y distribuidos secretamente sobre la ética de la relación homosexual masculina

Al final del XIX, el vocabulario era amplio para nombrar lo innombrable según la famosa expresión de Lord Alfred Douglas, “el amor que no se atreve a decir su nombre”¹²¹. La inversión fue el nombre más extendido ya que esta terminología denunciaba la tara de los que eran considerados tener un alma de mujer en un cuerpo de hombre. Fue ciertamente Karl Maria Kertberny quien inventó la expresión “normalsexual”, que a continuación se convertiría en heterosexual, y homosexual en un artículo anónimo contra el derecho prusiano, el cual penalizaba el acto sodomita¹²². Pretexto de la libertad sexual de cada individuo consentidor, a fin de denunciar la ilegitimidad constitucional del texto prusiano. En una sátira virulenta anónima, este escritor húngaro nacido en Viena había defendido la causa homosexual y afirmaba que la homosexualidad era un carácter innato permanente y que el deseo sodomita no era vicioso sino natural. La lengua francesa fue rica en palabras para referirse a la inversión sexual: se hablaba de los invertidos, término empleado por Charcot y Zola, de los efebos, de los insexuales y malditos, de dónde nace la expresión poetas malditos con respecto a Verlaine y Rimbaud, de las *persilleuses*, para designar a los jóvenes hombres prostituidos, de las *tapettes*, hombres afeminados y cotorreadores, descritos por Huysmans en Sodome de Paris, y de los *amateurs*, (aficionados) descritos por Rémy de Gourmont, por los que tenían gusto por los hombres jóvenes. La otra terminología en vigor fue establecida por el jurista alemán abiertamente homosexual Karl Heinrich Ulrich. Él distinguió al *Urning* (Uranista), hombre que prefería a los hombres, del *Dioning* que prefería a las mujeres y al *zwinschenmensch* que corresponderían a lo que llamamos bisexuales hoy en día. Hacía referencia al Simposium y a los orígenes duales de Afrodita, nacida alternativamente, según las fuentes, de Urano o de Dione. A menudo, se hablaba entonces en Europa de uranismo y de uranistas, terminología creada por Ulrich.

El último teórico de la homosexualidad a quien citaré aquí es Marc André Raffalovitch nacido francés y judío aspiró a normalizar la sexualidad homosexual. Él mismo invertido, formó parte de los que desde la Edad Media condenaban la sodomía e intentaron establecer una vía razonable. Fomentó las masturbaciones recíprocas, los besos fraternales, el coito sin penetración como lo que erigió en un modo de vida sano de la unisexualidad. Vivió al lado de su amigo sacerdote John Gray, que lo trajo a la conversión y para quien la unisexualidad podía ser casta o viciosa, según las formas practicadas. Sin embargo, su defensa se basaba en lo misógino

¹²¹ Two loves, (Dos Amores) poema de 1892 de Lord Alfred Douglas, “the love that dare not say its name » el amor que no se atreve a decir su nombre, publicado en 1894 y publicado en 1894 y utilizado en el pleito contra Wilde por “indecencia grosera” (growth indencia)”)

¹²² el apartado 143 del derecho prusiano fue retomado por el apartado 175 del derecho alemán en 1871, es donde es condenado el acto contranatural del acoplamiento entre hombres. En Inglaterra la enmienda Labouchère del Criminal Law Act de 1885 servirá contra Oscar Wilde (nota 9). En Francia la Revolución francesa despenalizó la sodomía, pero Pétain la reintrodujo en el derecho penal francés y en 1981 fue derogada de nuevo

culturalmente adquirido de su siglo: “la mujer”, escribía, “no puede convertirse en un hombre moralmente ni intelectualmente ni psíquicamente. Es a partir de esta constatación que el uranismo encuentra la explicación de su superioridad metafísica”¹²³, permanecía en la raza platoniana de la superioridad intelectual del amor homogéneo.

Este recorrido por los orígenes del debate en torno a los derechos homosexuales se remonta al fin del XIX y apasionó a los medios artísticos literarios y médicos. La imagen manipulable de la estética andrógina, donde culminó la misoginia *fin de siècle*, sirvió tanto a los más conservadores como a las pasiones homosexuales. De una determinada manera, el exquisito efebo a los labios pulposos y mirada melancólica personificó el estado más puro del refinamiento intelectual al cual solamente un hombre podía aspirar. Pero, si el efebo viniera a reconocerse públicamente como la expresión estética de inclinaciones homosexuales, se rechazaba y era anatematizado; aquí, otra paradoja hipócrita de un *fin de siècle*, que pecó por exceso de moral. Mientras el andrógino pintado fuera el vector del sueño y de la fuga simbolista, la opinión pública aplaudía. El andrógino era una criatura espiritual, que llevaba en ella los deseos de un mejor mundo más allá de la guerra de los sexos tan vulgar, más allá de los imperativos de reproducción. Transcendía la materialidad de la sociedad burguesa a condición de permanecer una figura literaria.

2.2.2. Homosexualidad en Pintura: El caso de Simeon Solomon

Voy a dar ahora una mirada hacia Inglaterra para desarrollar mis argumentos. La mayor producción de los pintores victorianos procedentes de los Prerrafaelitas, Sir Edward Burne-Jones, Frederic Lord Leighton, John William Waterhouse fueron los amos de la estética andrógina. Todos sus héroes míticos medievales tuvieron una languidez, una flexibilidad de las carnes genéricamente asignada a las mujeres. Fueron aclamados por la crítica victoriana, expuestos en las galerías londinenses más prestigiosas, como en el caso de Leighton ennoblecido por la reina Victoria. Tomemos algunos ejemplos: Sir Edward Burne-Jones utilizó la cara de su amante Maria Zambuca, para modelar la cara de su San Marco el evangelista (il.2.14), en su puesta en escena de la antigua Filis y Demofonte (il., 2.15), invirtió los papeles de los protagonistas: Filis se volvió una bella conquistadora, mientras que Demofonte se rindió bajo la figura de un efebo del cual la delicada silueta y las expresiones miman el sobresaltado. Su Demofonte toma su gesto de la ninfa Dafne ante los ardores de Apolo. Son los mismos principios de afeminación de los rasgos y poses

¹²³ Marc-André Raffalovich, Uranisme et Unisexualité, études sur différentes manifestations de l’instinct sexual (Uranismo y homosexualidad: estudio sobre distintas manifestaciones del instinto sexualuranismo y unisexualidad) p.107

de Pygmalion en su ciclo (2.16). Lord Frederic Leighton, en una tela que remontaba a 1869 Dédalo e Ícaro (il., 2.17) tenía ya pintado a Ícaro con los carnes suaves y diáfanas como las *Venus pudica*. En este contexto, la suerte de Simeon Solomon fue sintomática de las profundas contradicciones de la belleza victoriana. Solomon había sido el joven prodigio de la Academia Real, fue celebrado por sus pares antes de ser abandonado a la miseria, cuando su homosexualidad se volvió un asunto público: pintó los más bellos andrógenos que encantaron antes que el encanto se vuelva infierno.

Simeon Solomon era el octavo y último niño de una familia judía, implicado sobre los bancos académicos por un hermano y una hermana ambos artistas reconocidos. El más dotado de todos, expuso en el Academia Real a partir de 1858, cuando tenía solo 18 años, lo que indicaba una predisposición extraordinaria para el dibujo. Sus escenas bíblicas del ritual judío y puestas en escena clásicas llamaron la atención como las mejores y Solomon se volvió una figura central de un grupo que incluía a Rossetti y a los Prerrafaelitas a partir de 1857-58, a Burne-Jones, James Mac Neil Whistler los poetas Swinburne, y Pater. El círculo del Esteticismo inglés apreciaba sus figuras ingenuas e irreales, ya que respondía a las normas estéticas de su escuela. Burne-Jones recordará más tarde hasta qué punto los bosquejos del joven, de apenas 20 años de edad, se habían valorado. En 1871, Simeon Solomon escribió un poema dedicado a Burne-Jones, El amor dormido tema que reanudó en una pintura bajo el título (Los durmientes y él que vela, il., 2.18). El texto se publicó en secreto, ya que era subversivo: el alma del joven descrito en el poema reveló ser la de una mujer y el texto se difundió en los círculos muy privados de la literatura invertida. Reanudó este tema de la inversión sin encubrir más su connotación. En Mi Alma y yo (il., 2.19) un joven hombre aparece en compañía de su alma dibujado con las características de una bonita joven mujer. Sin embargo, Simeon permaneció considerado hasta 1873 como uno de los mejores pintores académicos de su generación. Sus pinturas habían sido alabadas por su extremo refinamiento, llegando a ser las más refinadas representaciones del ser supremo - este ser soñado depositario de las esperanzas de fuga de una sociedad que agonizaba en su taxonomía ahogadora-, pero una vez que la revocación se produjo, que esta bonita imagen se volvió la baja expresión de las fantasías desviadas de un sodomita, el oprobio fue lanzado. Sus bonitos efebos no eran más los andróginos, sino los varones invertidos. Se toca aquí el centro de la lógica andrógina tan inocente como maléfica.

Su amigo poeta Swinburne releía en los años 1860 a los clásicos con Ovidio, Eurípides y Homero, inspirando sus temas clásicos y eróticos a Solomon; Como en Leighton, Pointer y Moore, el erotismo penetró su visión de la antigüedad, y sus personajes fueron más misteriosos aún porque eran de un género indefinido pero apreciado. Ilustro por ejemplo al poema de

Swimburne Damon y Aglae (il.2.20) nombres de dos amantes que se sabían malditos, puesto que el beso les estaba prohibido¹²⁴; ahora bien, en su adaptación pictórica, Damon el joven hombre a la derecha parece implorar a hágale. Su cara es infantil, sus labios carnosos, mejillas sonrosadas y ceja alargada, emana de él una suavidad muy femenina. Pero con el muy apreciado Baco (il.2.21), Solomon se llevó la palma de la sensualidad andrógina. Su Baco es la imagen del joven efebo, la caja obscurecida y alargada como las mujeres cautivas y sensuales de los orientalistas, los labios pulposos y codiciosos que aspiran solo al beso. Este Baco fue una cumbre del Esteticismo inglés antes de convertirse en la imagen del pecado maldito; el amigo de Solomon, Swinburne, trabajó para que todos se alejaran del ángel caído.

IL., 2.21.,
SIMEON SOLOMON
Baco, 1867



El 11 de febrero de 1873, detenido en galante compañía masculina en un orinal, fue inculpado luego exonerado a falta de pruebas de su perversión. Finalmente, aprehendido en obvio delito en París, cumplió tres meses de prisión pero lo más duro quedaba por venir: sus amigos lo rechazaron y lo abandonaron a una soledad mortal. Sus pinturas no se expusieron más ni se compraron, se hundió entonces en el alcoholismo, la depresión y la miseria, muriendo enfermo y olvidado en 1905 en un hospicio público. Pintaba, sin embargo, caras simbolistas con una excepcional predisposición artística como lo hará Khnopff un cuarto de siglo más tarde, pero en la moral no transaba.

Imágenes de una belleza tan inquietante permanecieron sin embargo en boga, en cuanto que sus autores no participaban en una sexualidad depravada. En un mundo donde el hombre

¹²⁴ Agernon Charles Swimburne, Damon and Aglae, 1863-64, Aglae no puede ser besada sin morirse

había robado a la mujer las prerrogativas de la belleza, el andrógino tenía aún un bonito futuro; leamos a Arthur Schopenhauer para quien el varón personifica todas las bellezas del espíritu y también del cuerpo, el verdadero ideal no es del sexo de Venus¹²⁵:

“Fue necesario que la inteligencia del hombre fuera oscurecida por el amor, para que llamara bonito a este sexo de pequeño tamaño, a los estrechos hombros, a las caderas amplias y a las piernas cortas; toda su belleza de hecho reside en el instinto del amor. En vez de nombrarla belleza, habría sido más justo llamarla antiestética”.

La imagen del bello efebo adolescente seguía siendo el retrato paradójico de la sociedad europea del XIX y la fotografía no escapó a este método. El fotógrafo von Gloeden, él mismo homosexual, alcanzó su plenitud con jóvenes campesinos sicilianos y conoció un verdadero éxito internacional. Ahora bien, el paso de la pintura puede aún hacernos creer en una conspiración intelectual de un tercer sexo angelical en cambio la fotografía, significa el paso a un homoerotismo concreto. Reconstruyó escenas clásicas sin utilizar el mármol o los aceites, sino la verdadera fotografía para celebrar la belleza apolínea, cuyo erotismo invertido resalta a los ojos aún hoy (il., 2.22). Con todo, el fotógrafo alemán vendió sus tópicos no sólo a Oscar Wilde, sino también a Anatole France, Gabriele d’Annunzio, Eduardo VII el rey de Siam o Barbilla II, que no tenían el alma uranista.

Algunos pintores llegaron hasta asignar cuerpos de hombres a la pintura de alegorías, tradicionalmente figuradas por mujeres como esta Primavera de Heinrich Friedrich Heyne (il., 2.23). En Francia, William Bouguereau, pintor académico comprometido en la erotización del arte académico, se decía que era capaz de “hacer del agua santa un mar afrodisíaco”¹²⁶, no escapó a la estética del niño masculino púber con su Cupido mojado (2.24). Hubo un ángel del amor en la posición de la *Venus Pudica* académica, con mano casta y mirada engatusadora, que hizo su gloria y sus enemistades, Zola y Huysmans estando dentro de sus detractores, los más dotados¹²⁷. Con este cuadro que data de 1891, Bouguereau recibió todas las coladas de políticas influyentes mientras que Wilde estaba en prisión; Oscar Wilde, hacia quien me vuelvo ahora, era el otro personaje de este aspecto victoriano de la inversión.

2.2.3. Salomé de Oscar Wilde y de Aubrey Beardsley

Arcángel de la decadencia *fin de siècle*, Salomé inspiró a los más grandes artistas y escritores del XIX. Oscar Wilde le consagró una obra teatral, cuyo cuaderno ilustró el artista Aubrey Beardsley.

¹²⁵ Arthur Schopenhauer, Ensayo sobre la mujer, c.1851, p.300

¹²⁶ Bram Dijkstra, op.cit., p.200

¹²⁷ Huysmans con “esto ya no es porcelana, esto se llama brazo lamido”, y “es un no se que, algo parecido a la carne flácida del pulpo” con respecto al Nacimiento de Venus “Salón de 1879” parecido en el L’Art Moderne (Arte moderno), y Emile Zola, “las telas del Sr. Cabanel y del Sr. Bouguereau, es el triunfo de la limpieza en la pintura, de los cuadros unidos como un hielo, en donde las damas pueden capsularse”, Carta de París, el 2 de mayo de 1875

¿Por qué se despreció? ¿Qué tabú inefable ocultaba? La omnipresencia de Salomé en la literatura habría debido destacar el sulfuroso origen al cual los artistas rendían homenaje desde siglos de cristianismo. Ahora bien aquí, texto e ilustraciones violaron las normas narrativas de la época sin que ninguna crítica fuera capaz de denunciar el objeto del drama. Ya que el texto ultrajante funcionaba a nivel subconsciente del rechazado, como el crimen innombrable al cual devolvía. Y es solo recientemente que historiadores del arte excavaron los orígenes paralizantes de la obra. Propongo buscar el verdadero *locus* de lo prohibido, usando los rastros de historiadores como Elliot Gilbert, Robert Schweik, Ian Fletcher o Elaine Showalter¹²⁸.

Salomé es un personaje bíblico: hija de Herodías¹²⁹, había sido encomendada por su madre para obtener la cabeza de Juan el Bautista, quien se oponía a sus planes de casamiento con el rey Herodes, asesino y hermano de su difunto marido. Herodes conocía el renombre del Bautista en el pueblo y no era insensible a sus profecías. Para hacer callar al profeta, era necesario encantar a Herodes y obligarle a pedir la decapitación del santo que temía¹³⁰. Con este fin, Herodías manda su hija a bailar delante del rey. Asegurada de los encantos de su hija, la reina sabía que haría perder la razón al Tetrarca. Y de hecho, subyugado por la belleza de Salomé, le ofreció en gracias hasta la mitad de su reino, pero de acuerdo con los deseos de su madre, Salomé reclamó la cabeza de Juan el Bautista. Salomé en quien la sensualidad coincidió con la morbosidad, apasionó a los psicoanalistas para los cuales la decapitación figuraba como el miedo a la castración, más aterrador aún, en el caso de Salomé, que atacaba al falo cabezopoder del segundo Cristo, San Juan el Bautista¹³¹. Es decir, el miedo a la castración era más potente y regocijante aún ya que era altamente profanadora, la víctima siendo el precursor de Cristo. Salomé fue la mujer en velos ciertamente la más celebrada por el *fin de siècle* y pasó a ser en Francia el icono obsesivo de la sexualidad femenina. Se la encuentra en Gustave Flaubert con Salambó, (1862) y Tres Cuentos, Herodías (1877) y en Herodías de Stéphane Mallarmé (1864-67 y 1887); Gustave Moreau le dedicó más de 70 dibujos y una pintura al óleo, de lo cual Joris-Karl Huysmans hizo el talismán erótico de los decadentes, pero cuya magnificencia se inscribía en el linaje de las pinturas orientalistas. Huysmans en Contra natura¹³², consagró la Salomé de Moreau en su versión al óleo de 1876 como la última pintura, la fantasía exquisita de la mujer

¹²⁸ Elliott Gilbert “The tumult of images, Wild Beardsley and Salomé”, p.133-159 et E. Showalter, op.cit., capítulo 8 “The veiled Woman”

¹²⁹ como su modelo Gustave Flaubert, Wilde prefirió el Herodías, menos corriente nombre de a Herodiade y optó por el nombre adaptado del hebreo de Juan que vuelve a ser el profeta Iakannan de Flaubert o Jokanaan de Wilde

¹³⁰ Evangelios de Mateo (14: 1-12) y Marco (6: 14-29)

¹³¹ Hélène Cixous desmenuzó los mecanismos psicoanalíticos de la decapitación de Salomé en su Medusa revelada, en Feminism and Art history, an anthology 1968-2000, pp.627-635 y J. Kristeva, Visions Capitales

¹³² A Rebours 1884, traducción A contrapelo, Cátedra, 1984; o Contra Natura, Tusquets, 1980

diabólica¹³³: “la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la inmortal Histeria, la Belleza maldita” Théodore de Banville, Jules Laforgue, y todos se doblaron al juego. Gustav Klimt la pintó en el goze de la ogresa. Y es con razón que el historiador Carl Schorske hace de ella “la mujer fálica favorita del *fin de siècle*”¹³⁴. Su función fue la de desinhibir el disfrute masoquista. El origen escandaloso de la versión de Wilde y Beardsley pues, no pudo residir en la reescritura hecha por Wilde de un texto bíblico adaptado desde hacía tiempo a las fantasías decadentes.

El dramaturgo irlandés escribió sobre Salomé en 1891 y murió en 1900, pero nunca vio su obra puesta en escena. Este texto fue redactado originalmente en francés por Wilde, mientras estaba retirado en Francia y su Abanico de Lady Windemere acabado¹³⁵. Sarah Bernhardt, que debía personificar a Salomé, lo repitió en el *Palace Theater* de Londres¹³⁶, pero la representación de la obra fue prohibida por la oficina de Lord Chamberlain en virtud de una vieja ley, que impedía la presencia sobre escena de personajes bíblicos. Salomé fue montada finalmente en París en el *Théâtre de l’Oeuvre*, con la mayor discreción y sin que Wilde pudiera asistir al estreno¹³⁷; el dramaturgo purgaba una pena de dos años de encarcelamiento en Reading por “acto de indecencia grave”; esta prueba arruinó al hombre y a su salud y puso fin a una carrera excepcional, así como había absorbido a Simeon Solomon veinte años antes y por las mismas razones.

La pregunta que debemos plantearnos es la siguiente: ¿Por qué este texto desencadenó una ola de reacción anti-wildiana? al punto que fue necesario esperar hasta 1931 para que Inglaterra la pusiera en escena y que Richard Strauss tuvo aún hacer frente a las críticas acrimoniosas cuando adoptó la obra para la ópera en 1905. Ciertamente que las opiniones fueron

¹³³ “Entre todos, Entre todos, existía un artista, cuyo talento lo (Des Esseintes) transportaba a largos momentos de exaltación, Gustave Moreau. Había adquirido estas dos obras maestras y, durante noches, soñaba delante de uno ellos, el cuadro de Salomé” K. Huysmans, A Rebours (Contra Natura traducción de 1980), capítulo.5, p.115, en la edición francesa

¹³⁴ C. Schorske, op.cit., p224

¹³⁵ entre los que elogiaron a Salomé, Will Rothenstein no pudo dejar de reconocer que la obra de Wilde le recordaba el cuento de Flaubert, Hérodias. Wilde lo tomó muy bien y respondió alegremente: “*Remember*, en la literatura es necesario matar siempre a su padre” admitiendo así su linaje artístico. Citación en Richard Ellmann, James Joyce p.354 y discutido en el artículo de Brigitte LE JUEZ, “Art, écriture et moralité : Flaubert modèle d’Oscar Wilde »

¹³⁶ Pierre Louys aportó algunas correcciones al texto escrito en gran parte, se piensa, por Wilde él mismo

¹³⁷ es bastante sorprendente constatar cuán poco se sabe, aún hoy, con respecto a esta primera. En 2005, la exposición consagrada al Théâtre de l’Oeuvre (Teatro de la Obra) por el Museo de Orsay presentaba numerosos documentos sobre Maeterlinck y su Peleas y Melisanda, sobre el teatro de Ibsen o sobre la creación de Ubu el Rey, pero casi nada sobre Salomé, solamente una copia de trabajo en un escaparate y el programa de la obra dibujado por Toulouse-Lautrec. Ninguna fotografía de la obra, ninguna información sobre la interpretación de Salomé Lina Munte, ni sobre la interpretación de Lugné-Poe en Herodes. Las fechas mismas siguen siendo dudosas. Se retiene generalmente la del 11 de febrero de 1896 (por solamente dos tardes, al parecer), pero probablemente hubo una reanudación en octubre, detalles sobre la representación parisiense, www.oscholars.com/RBA/fifteen/15.1/Bulletin_15.01_Editorial.htm#_ednref1

divididas y la primera fue un triunfo y se aplaudió con treinta y ocho recordatorios. Cito aquí una carta de Romain Rolland al compositor¹³⁸:

“Su obra es un meteoro, cuya potencia y resplandor se imponen a todos [...]. Subyugó al público. [...] Permíteme ahora lamentar que se gaste en poemas inferiores. Salomé de Oscar Wilde no era digna de Ustedes. [...] La Salomé de Wilde y todo lo que la rodea, excepto este bruto de Iokanaan, son seres malsanos, sucios, histéricos y alcohólicos, apestando la corrupción mundana y perfumada. Por más que usted transfiguró su tema, centuplicó la energía [...] por más que prestó a su Salomé acentos emocionantes: supera su tema, pero no puede hacerlo olvidar.”

Salomé era el enésimo texto sobre la fascinación¹³⁹ mórbida del hombre *fin de siècle* para la mujer fatal. Al utilizar y abusar de la repetición de las mismas frases en su pieza, “besaré tu boca, Iokanaan”¹⁴⁰ le daba el carácter que hipnotizaba de obras que admiraba, los simbolistas y en particular el flamenco Maurice Maeterlinck¹⁴¹. Ciertamente, Wilde dio un carácter sexual a Salomé quien para otros no había sido más que una joven virgen obediente y sin deseo propio. Ciertamente invirtió la relación de fuerza madre-hija, su Salomé se volvió motor, dominada por un deseo potente de poseer la boca del profeta. Era la Medusa a la vez antigua y la mujer fatal moderna, que actuaba como animal sexual. Pero allí aún, en el clímax de la obra, que inspiró su primera ilustración de Beardsley, el famoso “besó tu boca”, fue una adición a la Salomé bíblica, pero de la cual Wilde no era el inventor pues reanudaba esta fantasía erotizada a Atta Toll de Heinrich Heine¹⁴². ¿La adaptación wildiana merecía el escándalo? Dieciséis años antes, Flaubert había descrito concretamente la danza de los siete velos de Salomé, y el público aplaudió; ahora bien, Wilde redujo la descripción erótica, resumiéndola con una didascalia en siete palabras, cito, “Salomé baila la danza de los siete velos”¹⁴³; difícil ser más elíptico. ¿Es necesario creer que como en un harem, el paroxismo erótico venía del hecho que se ocultaba? Una parte del escándalo es de orden puramente coyuntural. Si nos limitamos al contenido, El retrato de Dorian Gray era una obra más perversa, gozando de la exquisita decadencia del donjuán eternamente joven. Ahorra bien, fue la obra maestra coronada en vida de Wilde y señaló el principio de su celebridad literaria. Concedo que Wilde, entre la primera y segunda edición de 1891, tuvo que

¹³⁸ carta de Romain Rolland a Richard Strauss, 1907, publicado en Richard Ellmann, “Strauss Salomé”, en Wilde, A Collection of Critical Essays, p.48

¹³⁹ la etimología de fascinación devuelve a *fascinus* en latín o *phallos* en griego. La fascinación en su sentido etimológico sería la inevitable atracción de la mirada por el *phallos*, que no se puede despegar. La fascinación para una mujer señala la atracción inevitable de la mirada del hombre para una mujer falócrata lo que quiere decir que habría recuperado la fuerza del falo para su ventaja, se trata efectivamente de un caso de inversión

¹⁴⁰ O. Wilde Salomé,

¹⁴¹ Maeterlinck escribió también su Salomé en la Princesa Malena 1889

¹⁴²“Es debido a este asesinato que es maldita y condenada a seguir hasta el Juicio Final, como un espectro errante, la caza nocturna de los espíritus. Lleva siempre en sus manos el plato donde se encuentra la cabeza Juan-Bautista, y la besa; sí, besa con entusiasmo esta cabeza muerta. Ya que le gustaba antes el profeta.” H. Heine, Atta Troll

¹⁴³ de todas las versiones de Salomé era, (nota 38 del presente capítulo) la de Flaubert la que atraía más que nada a Wilde; él admiraba al escritor francés; fue su pasión por Flaubert lo que le impulsó a pedir a Robert Ross, durante su encarcelamiento en la prisión de Reading, los libros de Flaubert que ocuparon el primer lugar en su lista bibliográfica de los libros franceses, comenzando por La Tentación San Antonio, y Tres Cuentos con Salàmbo

borrar las partes que tocaban demasiado cerca el homoerotismo, sin embargo, el manuscrito corregido se publicó. Salomé era a priori un tema trillado sobre la perversión del amor heterosexual por mujeres impuras. Pero en el momento de la prohibición de Salomé, Wilde se enfrentaba con la justicia y su menosprecio para la orden, que le valió ciertamente un pleito que habría podido evitar, hizo de él el tema preferido de los tabloides de la época¹⁴⁴. El amor de Wilde por Bosie (Boysie Lord Alfred Douglas) y el pleito que le trajo y ganó el padre de su amante el duque de Queensberry desvió la atención del público de una recepción simple de la pieza. El texto no basta para entender lo que realmente impactó a la moral y condenó a Wilde. El erotismo heterosexual era cosa admitida e incluso buscada hasta en los bancos de las academias; Salomé se desmarcó de esta tradición por el sufrimiento sodomita que emanaba. Para entender esto volvemos a la historiografía del libreto y las ilustraciones de Aubrey Beardsley. El famoso J'ai baisé ta bouche Iokanaan (Bese tu boca Iokanaan), la primera versión de El Clímax (publicada en The Studio en 1893, il., 2.25) permitió a Aubrey Beardsley obtener en 1893 el contrato con John Lane para la edición de Salomé.

El libreto original de la pieza en inglés conserva los estigmas del escándalo original¹⁴⁵. El texto escrito en francés se tradujo y se publicó en la lengua de Shakespeare en 1894 por Edkin Matthew y John Lane con los dibujos del famoso grafismo erótico, sinuoso y raro de Beardsley¹⁴⁶. Es aún difícil hoy día juzgar la liminalidad¹⁴⁷ del texto wildiano, una pieza heterosexual escrita por un escritor homosexual con un subtexto uranista del cual las ilustraciones de Beardsley hacían manifiestos. Son ellas, reutilizadas para la edición francesa de 1907¹⁴⁸, que dan el tono homosexual y perverso a una obra sino clásica, mientras que Wilde las juzgaba decadente¹⁴⁹:

¹⁴⁴ recibiendo la tarjeta de visita del marqués de Queensberry, inscrita "To Oscar Wilde posing as a sodomite", (traducido como "A Oscar Wilde, que alardea de sodomita") Wilde en lugar de conformarse, demandó al Marqués por difamación, juicio que perdió; además y en consecuencia de, provocó la contra-demanda del Marqués en su contra, pleito por difamación que perdió

¹⁴⁵ la historia de las ediciones del libreto es compleja y perfectamente descrita por Joan Navarre en The publishing history of Aubrey Beardsley's compositions for Oscar Wilde's Salomé. Se retendrán dos elementos: la primera versión de los dibujos de Beardsley eran demasiado ambiguos y fueron censurados. Se pasa a continuación a la segunda edición

¹⁴⁶ oficialmente dedicado a Lord Douglas, y traducido por este último, los historiadores hoy se concuerdan en pensar que el texto fue traducido en gran parte por Wilde mismo, que reutilizó el texto de Douglas y siguió las recomendaciones de Beardsley. En esa época las relaciones de Wilde con su joven amante Lord Douglas estaban ya deterioradas por el escándalo

¹⁴⁷ en el sentido de *liminality* en inglés, vocabulario específico de la neurología, antroposofía, y de los gay estudios.

¹⁴⁸ traducido del inglés por Pascal Aquien. Citación original dada por Karl Beckson, The Oscar Wilde Encyclopedia, AMS Press, New York, 1998, p. 22

¹⁴⁹ citado por Pascal Aquien: "Préface" de Salomé. Ahora podría ser que Wilde retomó, palabra por palabra, la frase de Huysmans que había escrito "son aquí los garrapatos que hacen los galopines en sus cuadernos de escuela" a propósito de las pinturas de Herpin y de Harpignies en "le salon de 1879"

“Mi Salomé es una mística, una hermana de Salambó, una Santa Teresa que adora la luna. [las ilustraciones se asemejan] a los garabatos impertinentes hechos por un colegial precoz en los márgenes de sus cuadernos”

Se dijo durante mucho tiempo de ilustraciones de Aubrey Beardsley, que era caprichoso y que describía escenas ajenas al texto. En 1894, seis días después de la publicación del libreto inglés, una crítica del Studio planteaba la pregunta que nos interesa todavía: “si la composición ilustra o no el texto”¹⁵⁰, pregunta que sigue siendo de actualidad con estas palabras de otro historiador en 1987 “particularmente irrelevante o aún, en desacuerdo con el espíritu de la pieza de Oscar Wilde”¹⁵¹. Incluso la historiadora feminista Jane Marcus declaró que “Beardsley era el artista equivocado para ilustrar a Salomé”, y añadió: “Beardsley puede haber dibujado una Salomé que era fea y perversa, pero no había leído la obra. Esa Salomé no corresponde a Wilde”¹⁵²; lo que discuto impugnó puso en duda Elliot Gilbert que afirma “al contrario, texto e imagen están muy íntimamente relacionadas” y considera que Beardsley y Wilde, “a través de una notable representación de sexualidad perversa en su trabajo, participaban en un ataque *fin de siècle* devastador sobre las convenciones de la cultura patriarcal”. Que pensar?

El error viene del hecho que los dibujos de Beardsley ilustran el mensaje inefable de la obra wildiana, añadiendo al erotismo del velo, la potencia blasfematoria de un dibujo con lubricidad demoníaca sin pudor. Oscar Wilde escribió en la edición que ofreció a Beardsley “para el único artista que, fuera de mí, sabe y puede ver lo que significa la danza de los siete velos”¹⁵³: la danza en cuestión es la danza de los géneros, la delicadeza y la permeabilidad del velo que separa lo masculino de lo femenino, el deseo lícito de la pasión tabú. Que la mayoría haya seguido siendo ciega al significado de las ilustraciones certifica la naturaleza de censura del poder patriarcal, que prohíbe críticas constructivas en torno a la interdicción de Salomé.

El grafismo de Beardsley se inscribía en la corriente línea sinuosa Art Nouveau (la *Tensil Line* de los ingleses) y del japonismo asociado a una dialéctica *fin de siècle* de regeneración-decaimiento sobre la cual volveré de nuevo en el tercer capítulo del presente ensayo. A continuación, recordaré que el estilo Art Nouveau, del cual Beardsley fue el grafista quizá más dotado, era un arma a doble filo. El motivo vegetal que invade los edificios públicos, los palacetes y la litografía Art Nouveau fue considerada por sus admiradores como un método que volvía a dar vida a la arquitectura urbana asfixiada por una modernización excesiva; las plantas (motivos de) tenían, en ese caso, una función regeneradora. Contrariamente, sus detractores

¹⁵⁰ The Studio 2, en una crítica de un libro anónimo, 183-185, citado en Joan Navarre op.cit.,p.15

¹⁵¹ Robert Schweik “Oscar Wilde Salomé, the Salome theme in Late European Art, and Problem of method in Cultural history » en Twilight at dawn, p. 129, nota 16 de E. Showlter, op.cit., p.151

¹⁵² Jane Marcus, “Salomé The Jewish Princess was a New Women” p.95-11

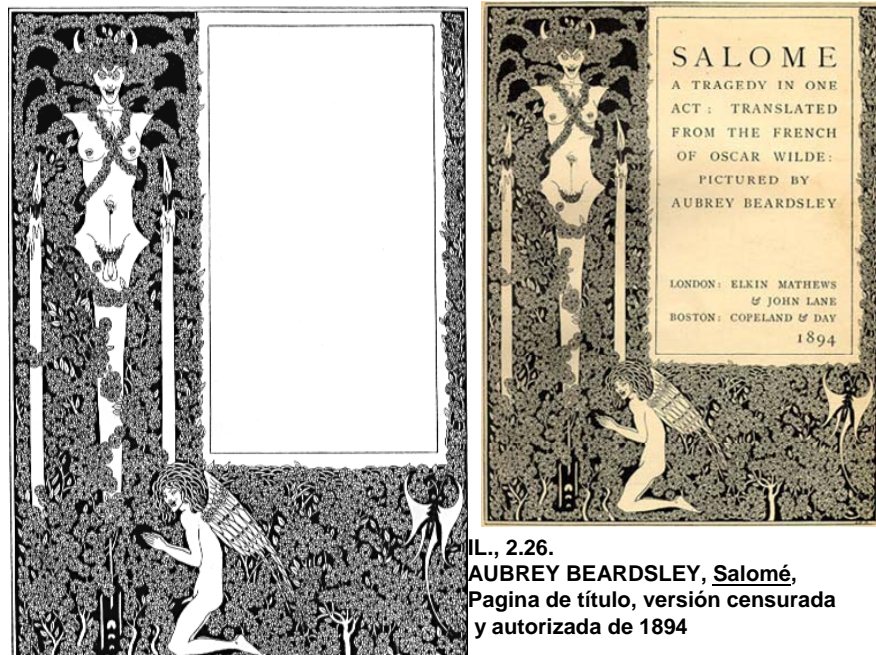
¹⁵³ E. Showalter, p.152

consideraron el motivo vegetal consustancial al Art Nouveau – refiriéndose a troncos que invaden e incontrolados, que se envolvían en torno a los elementos arquitectónicos- como una planta malsana y asfixiante, que amenazaba la organización humana moderna. Manifestaba entonces el resurgimiento de un mundo vegetal primitivo. El dibujo de Beardsley con sus líneas curvas aprendidas de las plantillas japonesas, permitió a los decorados vegetales fusionar con el cuerpo humano y personificó el parangón de la dualidad regeneración-decaimiento del estilo Art Nouveau.

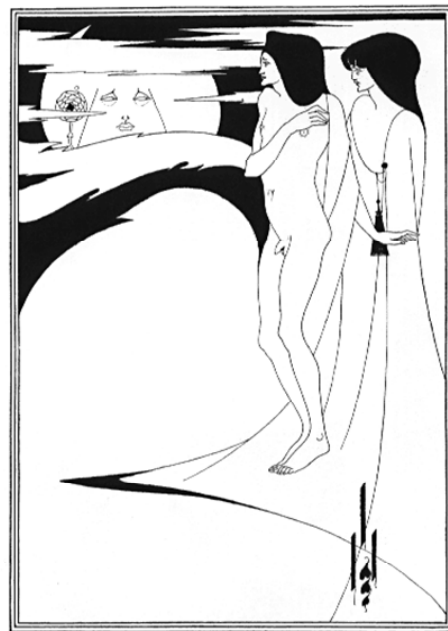
Dejemos sin embargo las cuestiones de estilo para concentrarnos en las figuras y en el narrativo ininteligible de estos dibujos. Las quince ilustraciones de Beardsley de Salomé¹⁵⁴ acampan en un universo poblado de seres sexuales, andróginos o hermafroditas, de sátiros, de enanos (Los ojos de Herodes), de diablos (El funeral de Salome), de ángeles y demonios bisexuados (la página de título, il., 2.26), de las faunas (El lamento platónico, il., 2.27), de seres encubiertos torcidos, de cuernos, gesticulantes (El baile de estomago, condensación al mínimo de lo erótico de la danza de las siete velas), deformes (Entrar a Herodías), de bufones, de locos, de *Pierrots* enmascarados, el macabro lindando el grotesco en un simbolismo indicado y un erotismo venenoso. La página de título original (2.26) se censuró en 1894 y reapareció en la ediciones de 1907, anunciaba de frontón lo innombrable: en un estilo de plantilla muy en fama¹⁵⁵, Beardsley presentaba la parte baja el augurio de un ángel de cuernos y hermafrodita, ninguna duda era posible: el japonismo del dibujo, el filo del trazo estaba al servicio de la decadencia del tema.

¹⁵⁴ visible en <http://www.wormfood.com/savoy/salome/>

¹⁵⁵ lo veremos en el tercer capítulo de este ensayo, el estilo de plantilla aprendido del *katagami* japonés, del cual Harry Clarke había promovido el estilo y la técnica de silueta a la japonesa, ver a Siegfried Wichmann, Japonisme, the Japanese influence on western art since 1858 Japonisme, la influencia japonesa sobre el arte occidental desde 1858 pp.198 y 258 - 265



El Hombre en la luna y no La mujer en la luna (il.2.28) fue el primer título de este dibujo.



IL., 2.28., **AUBREY BEARDSLEY,**
Salomé,
La mujer en la luna, 1894

Y efectivamente, no es difícil reconocer la cara de Oscar Wilde con sus pesados párpados y sus labios carnosos inimitables, bajo las características de la luna. Por otra parte, la luna es un símbolo tradicionalmente asociado a la mujer que comparten la una y la otra naturaleza cíclica¹⁵⁶. Asignar las características de Wilde a la luna estaba en sí una vía de compromiso con la inversión de los géneros. Marcus considera este dibujo como la única ilustración plausible de la serie de

¹⁵⁶ ver B. Dijkstra, op.cit., capítulo V, “Women of Moonlight and wax : The Mirror of Venus and the lesbian glass”, 119-127

Beardsley, aunque no correspondía a ninguna de las escenas de la pieza de Wilde, una clase de aparte realista de Beardsley sobre el tema genérico de Salomé. La describió así: “Juan y Salomé...encogiéndose en una inocencia amistosa ante la cabeza de Herodes en la luna”. Y de hecho, una lectura de Salomé como texto heterosexual promueve este tipo de interpretación; Marcus deduce de sus investigaciones que la creación de Beardsley es la de un cuadro fuera del texto, inteligible pero inadecuada, puesto que Wilde no describe en ningún momento una conversación al claro de luna entre Iokanaan y Salomé; concluye a una composición original de Beardsley sobre el tema de Salomé, sin respetar a los principios apremiante de la ilustración de texto. ¿Deberíamos detenernos allí?

La prosa de Wilde queda sin embargo clara, el primer acto abre sobre dos personajes en conversación al claro de luna: Es actuado por el paje de Herodías y por un joven sirio, capitán del guardia nombrado Naraboth. Son ellos, quienes personifican la pareja maldita y el drama muy privado del subtexto homosexual de la pieza. La Salomé de Wilde y Beardsley se convierte así en la historia de un doble lamento, el del asesinato de Iokanaan y también el de la pérdida de Naraboth, amado del paje: detrás del drama teatral y de la puesta en escena de la mujer fatal, se oculta otra tragedia, tanto más dolorosa que callada, la historia del amor prohibido de la que sufrían Wilde y Beardsley, dos invertidos del medio decadentista londinense. Invito al lector a releer la conversación en preámbulo de la primera parte entre el paje y el capitán sirio. Están en el claro de luna y el paje no para de repetir “como la luna es extraña esta noche”, presintiendo el drama futuro, sintiendo el perfume de la muerte y abatido por la mirada medusina de Naraboth por Salomé. El paje está celoso e impaciente.

Así el personaje a la derecha es el paje: el objeto que cuelga de su cintura, el abanico de Herodías lo hace reconocible como tal. Este mismo abanico es de forma triangular y es un sustituto sexual tanto masculino como femenino, es fálico y pubiano, creando una ambigüedad gráfica en torno al personaje. A la izquierda y desnudo, o compartiendo una parte del drapeo del paje, se encuentra Naraboth, dispuesto por Beardsley en postura de Adán expulsado del paraíso. El gesto de la mano izquierda que oculta el sexo culpable del paje está conforme con el gesto tradicional de la iconografía del género. La presencia del dios cristiano en las escenas de destierros del paraíso se ha trocado en la aparición de Wilde en la diosa luna, y así, el dios se convirtió en diosa. La diosa lunar, Selene, travestida en Oscar Wilde, puede ser interpretada como el dios homosexual que juzga a la pareja que llamaremos hoy en lenguaje gay, “Adán y Steve”. Es también la imagen del drama personal de Wilde con su *bosie* y juzgado por el tribunal de las costumbres victorianas. ¿A la izquierda de la luna-Wilde se encuentra una flor, ojalá o rosa? Optare por la segunda interpretación.

K. Beckson describe la flor como el famoso ojal verde de Wilde y pasará a ser, antes que el triángulo rosado o el *pride rainbowflag*, el símbolo de la homosexualidad¹⁵⁷. Wilde dijo hacer de la flor su símbolo pero hubiera añadido que su ojal verde “sólo representa nada que se pueda conjeturar” y negó que fuera el inspirador de una sátira virulenta titulada El ojal verde de 1894 que parodia su relación con Lord Douglas¹⁵⁸. Otro dramaturgo de nombre Noël Coward volverá famoso el ojal como símbolo de homosexualidad y no será necesariamente Wilde. Tanto para Elaine Showalter como para Elliot Gilbert, confundir la rosa con el ojal es pasar al lado de la radicalidad en blanco y negro de Beardsley y de su simbólica. Pues se trataría mejor de una rosa, que se encuentra en filigrana a lo largo de la pieza y de las ilustraciones. Es la planta trepadora, símbolo del amor en duelo y también la que amenace con sus espinas que torturan. Es la rosa de las pasiones prohibidas y de la brevedad del amor. Ewa Kuryluk¹⁵⁹ muestra cómo, si la rosa abierta se asocia tradicionalmente al cuerpo femenino, el capullo de rosa nos vuelve a Narciso y significa el autoerotismo, la homosexualidad o la perversión sexual. Citaré las palabras de Naraboth al paje, extraídas del primer acto de la pieza, escena que sería ilustrada por Beardsley en El hombre en la luna donde aparece el capullo de rosa junto a la luna-Wilde:

“¡Tan pálida es la princesa! Nunca la he visto tan pálida. Se asemeja al reflejo de una rosa blanca en un espejo de dinero”

Esta primera rosa simbolizaría en Beardsley el amor homosexual experimentado por el paje y heterosexual del joven sirio por Salomé en el texto; sigue la analogía:

“Está como un perno que se extravió... Está como un narciso agitado del viento... Se asemeja a una flor de plata.”

La rosa espinosa está con la pluma de pavo real el atributo de Salomé, recordemos que el significado simbólico de este último es doble y se refiere igualmente a la fecundidad como a la perversidad; en La falda de pavo real de Beardsley (2.29), Salomé aparece coronada regiamente con un diadema de la cual brotan plumas de pavo real y sobre el conjunto de su vestido se encuentra un diseño de ocelos del pájaro. Volvamos de nuevo a la simbología de la rosa. En Juan y Salomé (il., 2.30) esta viva como la extensión de Salomé.

¹⁵⁷ K.Beckson en su edición de Salomé, ver E. Showalter, op.cit., p.152-153

¹⁵⁸ The Green Carnation, (El clavel verde), parecido en 1894 y redactado por Robert Hichens, éxito de escándalo que parodiaba la relación entre Wilde y Bosie

¹⁵⁹ Ewa Kuryluk, Salomé Judas in The cave of Sex, p.110-115

IL., 2.30., AUBREY BEARDSLEY,
Salomé, Juan y Salomé,
1894



Aquí la princesa es pintada como el arquetipo de la regresión femenina: inevitable y sensual, pues es híbrida (mi-planta mi-humana) y castradora. En esta escena donde la princesa aparece al lado de Iokanaan, Beardsley representó el momento en que Salomé anuncia al profeta su deseo para su boca “dejame besar tu boca” le dice, seguido por: “Besaré tu boca, Iokanaan. Besaré tu boca”. El texto crea una evidente inversión del comportamiento de los géneros tal como se admitía en la sociedad de final del XIX. A la derecha de Salomé aparece un rosal dibujado como si fuera la extensión de ella-misma, porque parece vivir en simbiosis con la princesa: las dos curvas que forman sus tallos reanudan el gesto de la mano envuelta de Salomé, estos mismos tallos parecen infiltrar a Salomé, cambiándose imperceptiblemente en estas líneas Art Nouveau a la izquierda del profeta, y dando prueba de una presencia embrujadora y encarceladora. La princesa está coronada con una cofia (diadema) de espinas, que se asemeja a la *vagina dentata*, pero también a la corona de espinas de Cristo: el pecado original, causa de los sufrimientos de Cristo en la cruz, se convierte en la cofia castradora de Salomé como gran pecadora. Y de hecho, el profeta les recuerda a los auditores de la obra el origen pecador de la naturaleza femenina: ¡“Parte, muchacha de Babilonia! Es por la mujer que el mal entró en el mundo”. Juan será descabezado, en lenguaje psicoanalítico descifrado, castrado, el amor heterosexual de una mujer sensual era lo máximo en blasfemo. Existe de hecho una corona de espinas en el texto del dramaturgo, es la que lanza el Tetrarca, cuando siente venir la locura criminal:

“Es mi corona que me hace mal, mi corona de rosas. Se diría que estas flores fueron hechas de fuego. Quemaron mi frente. ¡(Arranca de su cabeza la corona, y la lanza sobre la mesa.) Ah! por fin, respiro. ¡Tan rojos son estos pétalos! Como manchas de sangre sobre la capa”

Esta escena aparece en el momento en que después de haber observado a Salomé, el Tetrarca arde en deseo de ver a la joven virgen bailar y esta corona de flores que repentinamente lo consume y que lanza, simboliza la pasión dolorosa que está por venir, la *vagina dentata* de la mujer fatal y de todas las Evas que han visto la luz.



IL., 2.27.,
AUBREY BEARDSLEY,
Salomé, Lamento platónico, 1894

El lamento platónico (il., 2.27) pone de nuevo el amor homosexual (platónico) en el centro de la obra. La escena no corresponde esta vez a una parte precisa del texto sino que se deriva del duelo del joven paje de su amigo muerto:

“¡El joven Sirio se mató! ¡El joven capitán se mató! ¡Se mató, el que era mi amigo! ¡Le había dado una pequeña caja de perfumes, y de los pendientes hechos en dinero, y ahora se mató! Era mi hermano, y más cerca que un hermano. Le di una pequeña caja que contenía perfumes, y un anillo de ágata que llevaba siempre en la mano. Por las noches paseábamos por el borde del río y por los almendros y me contaba cosas sobre su país. Hablaba siempre muy bajo. El sonido de su voz se asemejaba al sonido de la flauta de un jugador de flauta. También le gustaba mucho mirarse en el río”

La pareja con el arbusto de rosas forman una clase de cruz, un duende pronuncia encantamientos, la rosa cae - y la pasión narcisista, “era mi hermano” o traduciendo el subtexto “era mi semejante”. La luna wildiana está en eclipse. Un árbol esquematizado aparece en el plano de atrás que recuerda los cedros de Siria, el país de origen de la muerte. Su forma en triángulo recuerda la del abanico que llevaba el paje en el primer dibujo, pero se cruza por delante como una flecha, como el sexo o el amante abatido. Recordemos también que las escenas de mártir de San Sebastián representaban su tortura por la perforación de múltiples flechas. Es también el guardia de los homosexuales torturado por la perforación de múltiples flechas. Según la hagiografía de los santos San Sebastián mismo era capitán del guardia pretoriano, como Naraboth capitán de guardia. Existe una connivencia entre el amor corrosivo de Salomé y el amor prohibido entre hermanos...de sexo.

La primera versión La toilette de Salomé (il., 2.31) que Beardsley dibujó, se asemeja a una orgía sexual y pederasta. Salomé se rodea con criados extrañadamente jóvenes, desnudos, diablejos y perversos; ella misma asume una posición ambigua, ocultando apenas un gesto de masturbación que la expresión de su cara deja suponer; la peina un individuo encubierto y barbudo, pero cuya mano empolvadora esboza un gesto afeminado. Se hablaría de un alma de mujer en un cuerpo de hombre, definición más común de la inversión. Las líneas curvas y blancas de Salomé son contrapesadas por líneas negras verticales y finas, formas fálicas como jóvenes troncos: los pies de tablas, el instrumento de música, la firma japonizante de Beardsley. Los tres jóvenes hombres, aún que el personaje de izquierda podría ser una mujer, a menos que sean todos hermafroditas como el diablejo de portada, constituyen un trío no menos interesante, que sirve a un grafismo listo: la figura de la izquierda mira y atrae nuestra mirada hacia la entrepierna del personaje sentado, que parece también masturbarse, de ahí quizás su sonrisa malévola. Este último lleva una bandeja en la cual se encuentra una tetera, cuyo pico se asemeja a un miembro en erección. Este personaje de pecho naciente está dotado de un sexo masculino hacia el cual nuestra mirada es atraída necesariamente por la perspectiva que se crea con el estante en frente que lo apunta. Beardsley se preocupó de hacer legible los títulos de los libros expuestos sobre el estante: Las flores del mal de Baudelaire y La tierra de Zola¹⁶⁰. Dado que se censuró esta versión, se entiende porqué, Beardsley lo sustituyó por un dibujo más sobrio (il., 2.32) pero donde la literatura de referencia es más elegida: Nana de Zola, Las Fiestas Galantes de Verlaine, una obra del Marqués de Sade, Manon Lescaut de la abad Prévost y El asno dorado de Apuleyo, obras cultos del esteticismo inglés y que chocaba a la clase media.

Salomé siguió siendo una joya maldita de la literatura y conserva hasta hoy aún los sabores del doble lenguaje destapado por Beardsley. Y no fue por casualidad que Maurice Béjart eligió a Patrick Dupont para interpretar a Salomé en 1986. El amor narcisista estaba en el centro de la puesta en escena donde un Dupont anticuado y patético reanuda el rol faro. La cabeza del Bautista que traía en una pincha al final del ballet, a la manera de los revolucionarios franceses, era un vaciado en yeso de la suya, el autoerotismo se destapa en la persona envejecida del homosexual personificado por el bailarín principal al final de su carrera (il., 2.33). El bailarín, mimo y homosexual británico Lindsay Kemp representó a una Salomé en traje de *drag-queen*, pero terminó la representación de la obra en desnudo masculino y sin pudor ninguna para la

¹⁶⁰ La tierra, 1884, quinta novela de los Rougon-Macquart del escritor Emile Zola, desencadenó las críticas (el manifiesto de los cinco) que acusaron Zola de desordenes psíquicos y morbosidad y lo aconsejaron de consultar al Dr. Charcot; y de hecho toda la obra es impresionada de una bestialidad susceptible de chocar a los lectores del tiempo, los acoplamientos de los animales alternando con los de los humanos, ellos mismos se caracterizados por una gran precocidad y por una brutalidad que llega frecuentemente hasta la violación

crudeza de su decadencia (il., 2.34). Ken Russell cineasta británico realizó en 1988 a un Salomé cinematográfico bajo el título de Salomé's last dance; el texto de Wilde era portado a la pantalla como un mini drama dentro de la película. Todo se desarrolla en una casa cerrada, dónde prostitutas con plumas enmarañan entre los personajes de Wilde y Bosie de paso. La más bonita y la más sensual jugaba a Salomé; es la adolescente inocente, una clase de Lolita a las piernas largas, atizando el deseo de Herodes con su danza audaz acompañada de sonoros infantiles pero se comprobaba, al lanzamiento de la séptima vela, que estaba dotado de un miembro masculino. Así el más heterosexual de los espectadores habrá sido engañado y encantado por un efebo a la voz de joven muchacha. Al final del Siglo XX siglo que se dice postmoderno, le gustó hacer revivir los demonios del final XIX. La Salomé de Wilde y Beardsley pasó a ser así lo que quizás había sido desde siempre: la asociación perversa de la terrible Mujer Nueva con el abyecto Uranista; los “dos apóstoles del Apocalipsis” que cabalgan sobre un sistema modernista patriarcal usurpado.

El sistema amenazado por este ataque doble pretendió regenerarse, pero lo hizo de una manera paradójica, puesto que aceptó feminizarse y reconsiderar sus principios racionalistas. Será el objeto del tercero y último capítulo, mostrar cómo los más conservadores, los miembros del gobierno republicano a cargo de la promoción de Francia de Eiffel y de sus ingenieros huyeron de las durezas de la estética moderna para refugiarse en las suavidades de la decoración de las mujeres, de los japoneses y abandonaron la racionalidad cartesiana para las ansias de la *psychologie nouvelle* (o nueva psicología).

CAPITULO III

FEMINIZACIÓN DE LA SOCIEDAD, CRISIS DEL MODELO MODERNISTA, ART NOUVEAU FRANCÉS

3.0. Introducción

El principio de universalismo participaba en la mascarada modernista: al admitir que el universalismo es una forma de colonialismo cultural societal, que impone a todos su concepción del mundo (*weltanschauung*), es decir erige la norma masculina y europea en regla intemporal y supranacional; contribuyó a la construcción y al mantenimiento de esta norma, garante de las prerrogativas de su gran ordenador, el hombre blanco. El objetivo de este tercer capítulo será aquí mostrar sus límites. La feminización de la práctica y de los gustos artísticos al final del XIX habría consignado los chisporroteos del modelo modernista patriarcal y cristalizado las debilidades de una Europa confrontada con una crisis pasajera de sus principios fundadores.

El Art Nouveau fue el estilo del cambio de siglo y trabajó alrededor de la paradoja *fin de siècle*. Este nombre genérico cubrió formas muy diferentes de un país a otro, pero más allá de esos particularismos nacionales, albergó incansablemente la esperanza de rejuvenecimiento del sistema modernista aquejado, según se creía, de neurastenia. Este capítulo pondrá al día la singularidad a la base de la lógica Art Nouveau: ésta residía en el hecho de que este programa de rejuvenecimiento, por haberse colocado bajo los auspicios de la naturaleza y de la mujer, era incompatible con los principios inherentes al modernismo. Es decir, el Art Nouveau personificó una tregua en la construcción del modernismo, tregua que se puede prever como un momento de debilidad del hombre europeo quien, por un momento, dejó expresarse a aquéllos que debía dominar, la naturaleza y la mujer.

En un espacio urbano asfixiante, ruidoso y contaminado, el Art Nouveau tuvo por ambición ofrecer a un nuevo hombre un medio ambiente moderno revivificado. Este Art Nouveau que es multiforme, generó la corriente purificada del Bauhaus y el modernismo radical de Le Corbusier, pero fue también el origen de un renacimiento de las artes aplicadas en la más pomposa tradición y causa de su erradicación de los libros de historia del arte hasta los años de rehabilitación postmoderna. El Art Nouveau fue, en la supremacía modernista, una vergüenza; mancha rápidamente borrada de la genealogía de las artes modernas como da prueba el diagrama de Barr (il.,0.1.)

Historia de un breve giro: del arte industrial de 1889 a las artes decorativas de 1900

Nunca la historia se había acelerado tanto como entre estos dos momentos de la historia, entre la Exposición universal de 1889 y la de 1900. En 1889, Francia celebraba el centenario de la Revolución con dos extraordinarios monumentos que coronaban el acontecimiento: la Galería de las máquinas (il.3.1) y la Torre Eiffel. La República celebraba, con la primera, su entrada en la era de la mecanización y con su Torre, la gracia fálica y metálica de un ideal viril; todos con el fin de anunciar a sus vecinos y competidores que Francia recuperaba su potencia pasada;

recobrados de sus múltiples revoluciones y fortalecidos por el mejor régimen político, los franceses estaban dispuestos a conquistar el liderazgo europeo en el ámbito industrial.

En 1900, solamente once años más tarde, París quiso maravillar al mundo con una obra colosal de una clase radicalmente diferente: la puerta Binet; arco monumental del que sobresale una gigantesca estatua que representa a una parisiense vestida a la última moda (il.,3.2 y 3.3.).



IL.3.2., Puerta Binet , 1889



IL. 3.3, Paul Moreau-Vauthier
La Parisienne

Este simple hecho de sustituir la gloria de la Torre Eiffel por la de la puerta Binet significaba el paso del culto de la virilidad metálica al de la decoración femenina. ¿Qué había pasado en este corto plazo de tiempo? Se añade a esta interrogante que la mayoría de los monumentos parisinos de este tiempo desapareció en los siguientes cincuenta años¹⁶¹. ¿Por qué? Es necesario para eso volver a los preceptos políticos que vieron nacer el Art Nouveau.

El ritmo de la modernización era agotador. Llamaba a una pausa, a una vuelta atrás, que el renacimiento de una decoración femenina permitió. El Art Nouveau probó ser un bálsamo conveniente, que alivió al hombre moderno extenuado. Una nueva *Marianne* vino al socorro del sistema, personificada por la Parisiense que dominó, de hecho, la entrada a la Exposición de 1900, curioso híbrido de Pompadour Republicano (il.,3.3). Extrañamente, lo que aparece como una vuelta atrás, - la mujer robando la gloria de la Torre Eiffel y la escultura decorativa en el lugar de la arquitectura metálica- se inscribía en una lógica política de regeneración de la vida moderna que encarecía el tema de la ingeniería científica y de proeza tecnológica. El sistema modernista enfermo se cuidó con una vuelta a la naturaleza orquestada por una mujer modelada según los ideales modernos y que llevaba la esperanza de un antídoto a la mujer fatal.

¹⁶¹ Castel Henriette de Guimard 1899-1903 en Sèvres fue destruido en 1969. Guimard firmó también las estaciones de Metro, el único edículo cerrado aún en su lugar, es el de la Puerta Delfina en París

Para volver de nuevo a nuestra imagen inicial, el hombre en el centro del sistema moderno modelaba los márgenes, ya se tratara de la Dama Naturaleza o de su esposa. Pero alrededor de 1900, debo conceder a los márgenes una parte de sus prerrogativas, lo que tardaba en reconstruir su poder y recuperar el impulso creativo que le faltó en esos años de modernización reventante. El Art Nouveau fue esta concesión a las fuerzas marginales del sistema modernista cuyo precio pagó más tarde. Cuando el sistema, en el apogeo de su potencia dogmática (1940-1960) experimentó la necesidad de olvidar sus años de debilidad, el Art Nouveau fue enterrado en la amnesia dogmática de los poderosos.

Procederé en tres tiempos: en una primera parte, se estudiará el contexto político y económico que presidió la crisis modernista. El impacto del descubrimiento de la psicología en la práctica artística hará el tema de la segunda parte. Terminaré con un análisis de la feminización de las artes a través de la influencia de las artes de Japón y de las artes llamadas de la mujer.

3.1. Los orígenes políticos, económicos y estilísticos del Art Nouveau

3.1.1. 1889-19000, historia de una feminización de la modernidad

En nuestro contexto, feminización y modernidad parecían dos opciones societales antitéticas, y la exclusión de los años Art Nouveau de la historia del modernismo podría confirmar esta hipótesis. Ahí tenemos pues la breve historia de estos once años que justificaron que la III República francesa pasara de una simbología de hierro conquistadora, al culto de la interioridad y de las artes decorativas, ámbitos predispuestos a las influencias de la mujer. ¿Cómo y por qué este hombre vestido de negro, el burgués en busca de legitimidad, de virilidad, orgulloso de un régimen político ejemplar, adoptó el estilo afeminado de los últimos reyes de Francia, cuando se trató de dar un estilo a la República y a los muy modernos apartamentos hausmannianos? La urbanización privada y pública que quería ser la más avanzada de Europa se hizo sobre el modo decorativo de una restauración conservadora. ¿Por qué?

Comencemos por la nomenclatura Art Nouveau. El término Art Nouveau es útil pero cubre realidades estéticas a veces opuestas de un país al otro. Incluso en Francia, no permite una definición clara. La expresión “art nouveau” escrito en minúscula remitía a la filosofía estética antitética de aquella a la que remitía la terminología Art Nouveau. La primera trata de la concepción de 1889, la segunda, con absoluta independencia de la primera, de las artes creadas alrededor de 1900. Es, en efecto, en 1889 cuando empezó a circular el término “Art Nouveau” para describir un tipo arquitectónico diferente, que celebraba la entrada de Francia en la era industrial. El Ministro Jules Ferry había colocado la organización de la Exposición universal bajo

el auspicio de la glorificación de Francia. Se proponía superar la Exposición universal londinense de 1853, que había impresionado mucho a los franceses e imponer a Francia dentro de las primeras filas de las potencias tecnológicas e industriales: una nueva arquitectura, como la de la Galería de las máquinas y la Torre Eiffel, se vio confiar el rol de mensajero político, encargada de anunciar a todos la solidez del régimen republicano existente y mostrar su capacidad para industrializar al país. Esta república debía afirmar su herencia republicana y garante de los valores de 1889, consolidar su duración para las próximas décadas, y a la vez volver a ser una potencia europea pero en el sentido moderno es decir, industrial: Francia, estabilizada, se proponía ser un socio ineludible y volver a ser lo que había sido la Francia monárquica, una gran potencia. Para eso, nada como suplantarse a Inglaterra en su propio terreno, la industria y en primer lugar la metalurgia pesada. Los símbolos de esta política hecha arquitectura fueron, por una parte, la Galería de las máquinas, y, por la otra, esta inmensa construcción sin función utilitaria llamada la Torre Eiffel.

La Galería de las máquinas se construyó enteramente con vigas de acero forjado y paneles de vidrio, creando el mayor hangar jamás concebido. Exactamente en frente a esta masa extendida y como un balancín se elevaba a 300 metros de altura una torre del ingeniero Gustave Eiffel, proclamando lo más alto posible, la victoria de la estética industrial sobre la tradición arquitectónica y la del ingeniero sobre el decorador. La técnica de remachado conocida de la construcción ferroviaria y fluvial se substituía a la de los canteros. El pilón gigante de Eiffel fue estabilizado por un sistema hidráulico complejo que debía solucionar las cuestiones técnicas de resistencia al viento, al agua y a los cambios climáticos. La torre marcó la llegada y el triunfo de la estética industrial, la proeza tanto como la belleza de la ingeniería nacional. Esta torre no tenía al principio ninguna función utilitaria; ésta es la razón por la que había que, al cierre de la Exposición, se pensó en desmontarla como la mayoría de los otros monumentos. Pero sobrevivió finalmente a las veleidades destructivas de sus detractores, al encontrársele una utilidad saludable al final de su concesión de origen (1909): acogió las nuevas antenas de la radio de París y “Notre Dame del chamarileo”¹⁶², de aspecto rápidamente pasado de moda, se salvó de la destrucción.

Los organizadores de 1889 bajo los auspicios de Jules Ferry habían hecho estos dos pedidos monumentales y costosos: aspiraban así expresar lo mejor posible su visión de un medio ambiente público moderno que integraba los nuevos procesos industriales. Estos dos colosos de hierro fueron el resultado de una década de debates en círculos oficiales sobre la necesidad de crear una estética propia a la República y darse nuevas formas que reflejaran los objetivos

¹⁶² K. Huysmans con Maupassant, Verlaine y otros habían afilado especialmente sus críticas hacia la torre que nombró a su vez la “Notre Dame del chamarileo”, o el “supositorio tamizado de agujero”

republicanos: a saber, la extensión de la industria pesada, la continuación del liberalismo económico, el ataque contra los católicos y también la expansión de una forma artística republicana laica. Estas dos estructuras fueron así los heraldos de un mundo nuevo.

Se propusieron numerosos proyectos al Comité de selección pero la decisión fue unánime en favor de Gustave Eiffel. Y el director del Comité explicó esta elección presentando al proyecto ganador como una cumbre de la ingeniería metalúrgica, un reto arquitectónico que ninguna obra de piedra podía igualar. Georges Berger, director de los trabajos de la Exposición concebía la torre como una metáfora del credo liberal, testimonio de la ascensión del hombre francés¹⁶³:

“En 1889, mostraremos a nuestros hijos lo que sus padres hicieron en un siglo, por el progreso de la instrucción, el amor del trabajo y el respeto de la libertad, les haremos ver de arriba la cuesta empinada que se subió desde las tenebras del pasado, y si algún día deben volver a bajar hacia algún valle de error y miseria, se acordarán, harán que sus niños se acuerden, y las generaciones futuras se encarnizarán aún más en subir más arriba aún que lo que habíamos subido, ya que la ley del progreso es inmortal, al igual que el propio progreso es el infinito”

Comentaristas y organizadores de 1889 asociaron estas dos estructuras al nacimiento de un nuevo arte (literalmente Art Nouveau) destinado a valorizar la nueva civilización. El Conde Melchior de Vogüé, colaborador regular de La revue des deux mondes acogió con entusiasmo este espectáculo de un “nuevo mundo” que el avance tecnológico y el racionalismo científico hacían posible; declaró el *art nouveau* de hierro y vidrio como la forma conveniente de una civilización tecnológica emergente. Glorificando la precisión y la gracia geométrica, vio en ella un “puente” diplomático entre naciones, unidas por un entusiasmo compartido por el progreso, la normalización técnica, el desarrollo industrial y el libre comercio. Concebía la Torre Eiffel como una arquitectura saint-simoniana y concluyó su artículo saludando al “crucifijo gigantesco, el campanario de una nueva iglesia universalista del progreso tecnológico”¹⁶⁴: un monumento al sistema modernista enunciado. Eiffel mismo consideraba su torre tanto una proeza técnica vendedora como una obra maestra en sí. También empleó la expresión *art nouveau* para describir su obra. Cito: “la Torre tendrá su propia belleza”, “impondrá su nuevo estilo (...) y pondrá de manifiesto que somos un país de ingenieros y de constructores que habrán de construir en todo el mundo puentes, viaductos, trenes y los grandes monumentos de la industria moderna”¹⁶⁵. El arte llamado nuevo (*art nouveau* sin mayúscula) asociado a la exposición de 1889, era una estética

¹⁶³ Extracto de la conferencia « Les Expositions Universelles Internationales, leur passé, leur rôle actuel, leur avenir » de Georges Berger, Comisario responsable General de la sociedad central de los arquitectos.

¹⁶⁴ [Eugène-Melchior de Vogüé](#) en un artículo, "La tour"

¹⁶⁵ citado por Joseph Harris, en Tallest Tower, Eiffel and the Belle Epoque, pp.24-25

basada en el progreso técnico y en la voluntad de conquista; estamos en posición de hablar de la forma fálica de la torre como la sublimación de la potencia viril.

En 1900, el término Art Nouveau, también conocido en Francia como le *Style Moderne* (el Estilo Moderno), se utilizaba para definir novedades arquitectónicas, pero se remitía a formas y a un *ethos* incompatibles con el discurso de potencia llevado por la ingeniería de 1889. La piedra adornada, tallada, ondulada, vino a ocultar lo que quedaba de este orgullo metálico; la masiva Galería de las máquinas fue arropada como una vieja dama con un abrigo de obras de albañilería, alternando grutas niveladas y fuentes generosamente adornadas. Los monumentos elevados a la gloria de la tecnología industrial fueron sustituidos por formas de aspecto más tradicional, como el Gran Palacio y el Pequeño Palacio, concebidos a la imagen del Trianon de Versailles¹⁶⁶. Sobre todo la entrada de los visitantes a la Exposición universal de 1900 ya no se hizo por la Torre Eiffel y los Campos de Marzo, con su estilo marcial y viril, y se hizo por los Campos Elíseos que llevaban a la famosa puerta Bidet. Esta puerta dibujada por el arquitecto del mismo nombre consistía en una fabulosa carcasa de albañilería colorida y de la que sobresalía la colosal Parisiense (il., 3.3). Esta obra de 30 metros de altura, encaramada en una cumbre de la bóveda gigantesca y excesivamente adornada, se concebía como la consagración de la nueva filosofía política y comercial de Francia con el mismo concepto con que la Torre Eiffel había acogido en su tiempo a los visitantes y había mostrado sus ambiciones. Lo que cambiaba era que en 1900, el público, en lugar de encontrarse con metal e ingeniería, descubrió a la Parisiense, cuyos vestidos habían sido diseñados por el gran modisto de aquel tiempo, Paquin. Significaba el nuevo mito contemporáneo... Contraste brutal que otorga este triunfo a la reina de las artes decorativas, despreciando la brutalidad de la carcasa desnudada de Eiffel. ¿Qué había pasado en solamente once años para justificar tal giro?

Si se admite como significativo el brusco cambio que representa la substitución de la Torre Eiffel por la Parisiense, es decir, el metal bruto por los refinamientos del método femenino, debemos entonces buscar las causas. El paso del elogio a la tecnología pública según el modelo de 1889 al de la organización privada representada por la Parisiense de Binet, puede comprenderse en dos niveles: supone 1 - una reorientación radical del poder republicano y 2 - el reconocimiento de los beneficios de valores considerados femeninos, sobre un cuerpo social extenuado por el ritmo que la vida moderna imponía.

¹⁶⁶ La construcción del Grand Palais dió lugar a un concurso reservado a los arquitectos franceses exclusivamente y fue edificado en el lugar del antiguo Palacio de la industria . Grand y Petits Palais fueron construidos por la Exposición universal de 1900

3.1.2. La reorientación republicana: la Adhesión

Entre 1889 y 1898, la joven República se alejó de las doctrinas de los padres fundadores y se reconcilió con los enemigos del ayer; olvidaba así anticlericalismo, cruzadas individualistas y *diktats* del libre comercio, que habían sido los caballos de batalla de los edificadores de la III República. Esta nueva generación debía distinguirse en muchos aspectos de los oportunistas (les *opportunistes* se llamaban en francés) de los años fundadores 1878-1882, desacreditados por escándalos financieros. Como ejemplo, Charles de Freycinet que había llevado a buen paso la aceleración del desarrollo de la industria francesa, había caído con Panamá¹⁶⁷. En la derecha, los monárquicos pensaban que en adelante era más importante suscribir la República y apoyar una constitución para el futuro de Francia, que utilizar en vano su energía a favor de una restauración que la normalización republicana parecía alejar para siempre. Aunque la encíclica papal denunció el liberalismo económico de los republicanos, instigó a la adhesión y a la defensa de valores conservadores de Francia dentro de la institución republicana¹⁶⁸. La derecha estaba pues madura para congregarse al nuevo régimen. Por otra parte, la república había establecido sus reformas más sociales contra la voluntad de la derecha, la cual no tenía pues ya nada que oponer a ella, las principales reformas que garantizaban su perpetuidad ya estaban en marcha: el sufragio universal garantizaba el buen funcionamiento de las instituciones y las reformas de la instrucción habían dispersado a los emisarios de la República con delantal de maestros a los cuatro rincones de Francia. Para terminar, la instrucción de las jóvenes muchachas las había alejado de la influencia de los sacerdotes y monárquicos. El régimen consolidado en su base electoral y habiendo logrado sus principales objetivos de democratización podía en adelante ir a recoger el apoyo de la derecha. Y esto tanto más cuanto que estos refuerzos conservadores, que constituyeron lo que se llama la Adhesión (*Le Ralliement*), reforzaron la República contra los nuevos enemigos venidos de la izquierda, los agitadores socialistas y sindicalistas¹⁶⁹.

¹⁶⁷ El escándalo de Panamá designa a una vasta corrupción ligada a la construcción y a la explotación del canal de Panamá de Lesseps y manchó a numerosos financieros y políticos mientras que arruinó a miles de ahorristas humildes

¹⁶⁸ Encíclica *inter sollicitudines* del papa León XIII, que recomienda la adhesión de los católicos franceses a la República en febrero de 1892. Un mes antes, el liberalismo había tenido que ceder a raíz de las tarifas Méline que aumentaron, en promedio, un 40% los impuestos a la importación

¹⁶⁹ notar, del lado sindicalista a Jules Guesdes y los atentados anarquistas de Auguste Vaillant, Ravachol y Emile Henri,

IL., 3.4.
blasón heráldico
de la ciudad de París
1945
en 1890 era sin
las medallas



La reconciliación entre la Francia republicana y la Antigua Régimen fue consagrada en París mediante la aplicación de los viejos escudos de armas de la ciudad de París por decisión del Gobierno, sobre sus edificios más prestigiosos - sin hablar de las escuelas de la República- de las cuales algunas llevan todavía hoy el sello: destacaremos en particular el Hôtel de Ville (la Municipalidad) siendo restaurada después de las destrucciones de la Commune, el puente Alejandro III, el Petit Palais y el Grand Palais, todos estampados con el sello monárquico (il., 3.4.).

Se trata de un blasón heráldico constituido por un cartucho con, en el centro, un barco dominado por un panel de flores de lis, el jefe (la cabeza) *flordelisado*, y con una corona con forma de castillo medieval, la corona mural de cinco torres. El Barón Haussmann añadió en 1853 una banderola en la parte inferior con la divisa *fluctuat nec mergitur* que puede traducirse como “flota pero no se hunde” o también “le golpean los mares pero no se hunde”¹⁷⁰. El barco, representante del Estado republicano, podía ser sacudido por la tormenta pero mantenía el rumbo: era en un lenguaje alegórico la expresión de la política de reconciliación en torno a la potencia republicana consolidada por la adhesión monárquica a la República. Desde 1890 y mientras que los anteriores gobiernos republicanos habían prohibido el marcado o habían suprimido las flores de lis, los constructores recuperaron entre 1890 y 1900 el viejo sello monárquico. En adelante la República segura de sí misma, habiendo triunfado en los temas más democráticos asumía su filiación monárquica.¹⁷¹ Las artes seguirían empujadas por un tercer factor hacia sus tradiciones monárquicas, la crisis económica.

¹⁷⁰ Josette Eugénie Spink, *Le beau pays de France*, Ginn and Company, 1922, p.32

¹⁷¹ Al principio, se trataba del sello de los portadores de agua medievales, retomado por Carlos V quien añadió la flor de lis en 1556; abandonado por los revolucionarios por el árbol de la libertad, y un jefe estrellado, alternativamente abandonado o recuperado según las voluntades de las revoluciones y restauraciones del siglo XIX, Haussmann lo retomó en 1853 y añadió la banderola antes de que los primeros Republicanos lo olvidaran de nuevo. Volvió al primer plano como la insignia de París en los años 1890, ver Robert LOUIS consejero técnico de la Sociedad francesa de heráldico y de sigilografía, “Símbolos de París, Evocación de historia, Difusión” “Le temps retrouvé” París V

3.1.3. La crisis económica y el abandono del discurso industrial de 1889

En 1900 la situación económica distaba mucho de corresponder al cuadro elegiaco que habían dado a entender los discursos de 1889. La situación de Francia era negativa a nivel industrial. La competencia alemana e incluso la americana eran manifiestas y las presiones sindicales dificultaban la competición por la industrialización; esta doble coyuntura motivó la reorientación los republicanos durante los años 1890 para los cuales la revitalización del país no podía hacerse solamente sobre una base industrial, la competición se revelaba más difícil de lo que habían imaginado.

Es cierto que la situación en cuanto a industria pesada se refiere distaba mucho de lo prometido en 1889: entre 1885 y 1896, la producción industrial francesa pasó del segundo al cuarto lugar. De las grandes potencias, Francia era la única que importaba carbón, sumamente consumido por los altos hornos, en proporciones no desdeñables, puesto que su déficit energético se elevaba a los dos tercios de sus necesidades. La producción industrial en este mismo período se multiplicó por 4 en los Estados Unidos y por 3 en Alemania, mientras que la de Francia progresaba solamente un 25%. Los números eran horribles y se acompañaron de un claro retroceso de las exportaciones industriales; por esto, la idea de que Francia no tenía su futuro industrial completamente asegurado. Se recordó entonces que lo que había hecho su grandeza era el “gusto francés” inalienable e incompatible con la producción en masa. Se optó por un desarrollo diferente y los gobiernos que se sucedieron favorecieron la extensión agrícola y artesanal. Los aranceles aduaneros protectores de 1892 (leyes Méline) cerraron las fronteras de Francia a los productos extranjeros; eso significaba también que el hexágono abandonaba los primeros dogmas republicanos del libre comercio y volvía de nuevo a sus viejas prácticas monárquicas que habían consistido en una política proteccionista a favor de sus manufacturas. Se pensaba que el objeto bien hecho garantizaría un nicho no competitivo. Esta revocación es explícita en el discurso del diputado Georges Berger: después de haber sido uno de los grandes promotores de la industrialización de Francia en 1889, se orientó hacia la esencia artesanal de la exclusividad francesa.

Pero, se descubrió que incluso en este sector, el gusto francés ya no era el único en la competencia: las exportaciones de la artesanía francesa que incluían lujos tales como joyas, muebles, o cerámicas se multiplicaron, es cierto, a velocidad galopante entre 1867 y 1873, pero estaban en caída libre a partir de 1873, o sea al principio de la III República, y las exportaciones de los reconocidos muebles parisienses retrocedieron en dos tercios entre 1873 y 1889; lo que es

peor, aparecieron las primeras importaciones de muebles extranjeros¹⁷². Téngase en cuenta en particular la estupefacción de los franceses cuando descubrieron, atónitos, la calidad inimaginable de los productos de las artes decorativas americanas y alemanas¹⁷³. Por otra parte, todos tenían conciencia del aspecto belicoso que representaba la carrera de los refinamientos, además de la carrera de la supremacía industrial y comercial: el imperio alemán, enemigo jurado de los franceses revanchistas inauguró en 1881 un nuevo museo en Berlín. Anunció en esta ocasión que después de haber triunfado sobre Francia en el campo de la batalla, la iba a atacar en los campos industrial y cultural¹⁷⁴, sin dejar lugar a dudas: eso significaba que la producción artística entraba en el debate político y sufría las nuevas dificultades comerciales.

La artesanía parisiense del mueble se reorganizó y los talleres tradicionales se transformaron en pequeñas unidades manufactureras descritas por Pierre del Maroussem como “el sistema de sudor”¹⁷⁵. Bajo la presión de nuevos clientes monopolísticos, en los grandes almacenes en particular, las condiciones de creación se vincularon cada vez más con las de las fábricas. Sin embargo el Alto Lujo resistió pero cercado por la producción en masa. Solicitó entonces la ayuda del Estado Republicano que accedió y que reprodujo el sistema colbertista de la realeza. En este marco de defensa por la República de lo que había hecho la grandeza de la Francia monárquica, se puede ahora comprender el vuelco de la exposición 1900.

Este giro fue la historia de una reconciliación política de Francia con su pasado monárquico, trajo un retorno en favor de las artes decorativas que habían hecho la gloria del Antiguo Régimen, lo que se llamaba desde los años 1720 el Estilo Moderno, (*le Style Moderne*) esta misma expresión fue retomada para nombrar el Art Nouveau francés¹⁷⁶. Los hermanos Jules y Edmond Goncourt fueron los primeros y quizás los más grandes coleccionistas de rococó francés. El estudio de su enfoque del arte es ineludible para quien aspire a delimitar lo ético y las disposiciones que animaron al Art Nouveau en Francia.

3.1.4. El estilo rococó

El *fin de siècle* fue casi retrógrado en materia de decoración, volviendo a ceder el lugar a la ornamentación, a la exuberancia vegetal y a la integración de las artes principales y menores en la continuidad de la tradición real del siglo XVIII. El Art Nouveau francés fue en primer lugar el equivalente artístico de la adhesión monárquica, o sea una nueva versión del rococó.

¹⁷² cifras de D. Silverman, op.cit., p.54

¹⁷³ en particular después del informe al gobierno de Samuel Bing sobre su viaje a los Estados Unidos

¹⁷⁴ citado por Marius Vachon, en Edmond Plauchut, *La Rivalité des industries d'art en Europe*, p.644

¹⁷⁵ Pierre du Maroussem, *Les ébénistes du Faubourg Saint Antoine : Grands magasins*, 1892,

¹⁷⁶ por ejemplo, Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXème siècle*, Louis-Philippe ou l'intérieur, p.57

El estilo del siglo XVIII había sido conservado preciosamente por los hermanos Goncourt, eruditos, expertos e intelectuales. Fue una mina de oro para los futuros decoradores Art Nouveau. Pero la influencia de los Goncourt no fue neutra en cuanto a la manera de concebir a la sociedad y su palacete de Auteuil fue el lugar memorable del menosprecio de un filisteísmo haussmanniano. Los dos grandes esnobs despreciaban a la masa como a unos canallas disolutos y consideraban al burgués filisteo como un mono vulgar, capaz sólo de copiar el modo de vida aristocrático sin poder comprenderlo; un ignorante que parió estilos históricos y eclécticos deshonorados. Detestaron la línea recta de las aberturas de los grandes bulevares como esta vida de café que llevaba a mujeres y niños en una caída libertina y a buscar clientes de manera generalizada. ¿No se veía mujeres instaladas en terrazas de café y niños o maridos quedarse perplejos delante de escaparates atrayentes de corsés? Fueron los peores enemigos de la hausmannización, este desmadre de París curtida a los ritmos de la modernidad como a la estética de la máquina, que racionalizó la capital y la reorganizó a merced de las necesidades de la modernidad. Estos dos enamorados de la curva, del último refinamiento, fueron así los preceptores del giro de 1900. El Estado que pretendía recuperar su último esplendor fue conducido directamente a escuchar a nuestros enamorados del rococó, los cuales ofrecían en el ámbito de las artes una alternativa al pragmatismo de 1889. Pero esta alternativa no era neutra sobre el plan societal, rechazaba el racionalismo que había dominado los tres primeros cuartos del siglo.

Los Goncourt coleccionaban tanto una pintura de Watteau, como una porcelana de Sèvres o una alfombra de los Gobelins, ya que adherían a una concepción predavidiana de las artes, donde artes decorativas y Gran Arte eran uno solo. Y de hecho, el Art Nouveau fue un estilo y una manera de pensar que invadió todos los campos artísticos con las artes de la decoración, como ámbito de predilección. El sustantivo arte remitía de nuevo a una capacidad técnica, el *ars* latino o la *techne* griega y no a una creación original del genio romántico. El *fin de siècle* se inscribió así en una tradición de las artes suntuarias, conocida en Francia desde Enrique IV y los Gobelinos. Pero elige el estilo ligero del siglo XVIII contra el estilo rígido y autoritario de Luis XIV de la misma manera que olvidaba el estilo industrial y potente de 1889. Ahora bien, el estilo rococó había servido a la decoración de los edificios, desde las rejas de jardín a las fachadas de casas, pero no se limitó a eso y fue en los interiores donde intervino hasta en los más pequeños detalles: colgaduras, cielos, pinturas, muebles, nada se libraba, ni siquiera las prendas de vestir. La mujer aristócrata se había convertido en un elemento central de la decoración: las mismas flores pintadas en guirnalda a lo largo de las paredes o cosidas en punto de cruz sobre el respaldo de una silla se pinchaban sobre su escote o sobre su pelo, mientras que su prenda de

vestir se cortaba en una tela tomada de las decoraciones murales. La tela de *Jouy* por ejemplo fue de estas telas que hermozeaban tanto un cubrecama acolchado, como una enagua o una pantalla.

Con su *ethos* de gracia, los muebles de estilo moderno concedieron gran ventaja al pequeño, al enamorado y a la forma femenina toda en redondez. Los muebles tomaron nombres antropomorfos: *bergère*, *causeuse*, *chiffonnière* (desgraciadamente traducido en español por el masculino, *chiffonnier*), *marquise brisée*, o *toilette* en referencia a la mujer delante de su mesa de tocador. Eso es lo que fue llamado el estilo moderno (*style moderne*), arte total antes de tiempo, puesto que apareció en los años 1720 y no desdeñó ningún soporte. Las formas del mueble Luis XV rendían homenaje a las redondeces y delicadezas femeninas. Fueron muy apreciadas por los artistas del *fin de siècle*. Georges Seurat en una pintura llamada El mueble de tocador (La Poudreuse) rindió homenaje a las redondeces de su compañera, ocupada ante un mueble de tocador con curvas no menos redondeadas. Huysmans hizo por su parte del estilo Luis XV la cima del refinamiento y el estilo preferido de Des Esseintes¹⁷⁷. La línea Art Nouveau francesa, al inspirarse directamente del estilo rococó, heredó su gracia, pero no se puede decir lo mismo de la Torre Eiffel ni del macizo Palacio de las máquinas. El rococó y el Art Nouveau franceses adoraron el femenino como una concesión a la prodigalidad de la naturaleza; lo que fue la expresión estética alegre de una libertad recuperada por la aristocracia que había huido de Versailles significó sin embargo algo muy diferente al final del siglo XIX: la indiferencia apolítica del primero se volvió una renuncia al progreso a toda costa; la razón hacía algunas concesiones a las debilidades humanas. Había una cierta singularidad en esta arquitectura de bancos, de estaciones y bolsas de comercio; no parecían diseñadas para industriales o comerciantes sino para caballeros o aristócratas. Los arquitectos y modernos le reprocharon su falta de funcionalidad, que es a la arquitectura lo que la ontología greenbergiana fue a la pintura. ¿Si la arquitectura Art Nouveau no fue funcional, cuales fueron sus motivos? Y más generalmente ¿Cuál fue pues el rol del arte al final del siglo?

Incumbió al Art Nouveau volver a dar a Francia el lugar que la competencia al liderazgo industrial no le ofrecía. Se volvió hacia lo que había hecho su gloria, su siglo XVIII, pero no estuvo de ninguna manera apegada al pasado sino moderna y ambiciosa; ya que, si se inspiró en las formas rococó, lo hizo absorbiendo no sólo nuevas técnicas sino también los principios psiquiátricos más avanzados. Su modernidad no vino necesariamente de la originalidad de sus formas sino de la manera en que se comprendían los beneficios del arte concebida como un arma psicológica contra la degeneración. En la parte que sigue, analizaré cómo artistas críticos y

¹⁷⁷ K. Huysmans, A rebours, (Acontraposto o Contra natura) p.156

partidarios del Art Nouveau estaban persuadidos de que la misión política del arte dependía de la comunicación de un mensaje curativo transmitido a la psique por medio de la sugestión. Deberemos retomar las grandes líneas de lo que se llamaba la *psychologie nouvelle* con el fin de asimilar los métodos de la sugestión porque eran perfectamente conocidas por los artistas. A este respecto, reexaminaremos algunas obras de dos protagonistas principales, Emile Gallé y Auguste Rodin.

3.2. De la *psychologie nouvelle* a la línea sinuosa Art Nouveau

El Art Nouveau, sobre todo en Francia, no puede ser entendido sin una digresión por los trabajos de los Doctores Jean Martin Charcot e Hyppolite Bernheim, cuyos estados de investigaciones y teorías conocían bien los artistas; incluso sus desacuerdos, en cuanto a la posibilidad o no de sugestión en estado de vigilia que parece hoy una jerga de especialista, era un debate seguido y perfectamente conocido del medio artístico, entre otros. Se sabe mucho de los martes de Mallarmé, pero existía otra casa igualmente concurrida que era la del doctor Charcot, donde se cruzaban filósofos, artistas, físicos y políticos.¹⁷⁸

Francia estaba (o por lo menos, se creía) en un estado avanzado de descomposición moral y social. Los escritos de Max Nordau no habían hecho más que reforzar un sentimiento de fracaso nacional desde la humillación de Sedan. Médico antes de ser ensayista, había escrito su tesis de medicina sobre la castración femenina dos años antes de la publicación de su libro Degeneración, y había estudiado bajo la dirección de Charcot¹⁷⁹.

El conjunto de esos dos elementos, el éxito de la *psychologie nouvelle*¹⁸⁰ y la convicción de una Francia enferma, está en el centro de mi desarrollo sobre el Art Nouveau. Para esta generación fascinada por el descubrimiento de la medicina del cerebro, la psique era una especie de cámara permeable a las influencias exteriores. Si agregamos que Francia se consideraba como una psique enferma y neurótica, y que la mayoría estaba fascinada por la potencia de la sugestión sobre la razón, entenderemos mejor la misión terapéutica que incumbió al Art Nouveau. Pues los partidarios del Art Nouveau no hicieron más que transponer a gran escala los tratamientos que la medicina psiquiátrica aplicaba a sus enfermos.

¹⁷⁸ Charcot al final de su vida aceptó, si no la tesis de Bernheim, por lo menos las de las “ideas- fuerzas” que desarrolló en su último libro, La foi qui guérit, (La fe que cura), 1897, y analizado por Georges Guillaín J.M Charcot : sa vie son oeuvre p.177-179

¹⁷⁹ Max Nordau, Dégénérescence 1892

¹⁸⁰ Los historiadores de arte americanos e ingleses mantienen la denominación *psychologie nouvelle* en francés para referirse al contexto de la psicología naciente del *fin de siècle* relacionada con las investigaciones de los doctores franceses Bernheim y Charcot.

3.2.1. El descubrimiento de la psicología y los límites de la conciencia racional

Al final del siglo XIX, el sistema nervioso compitió con los principios de razón que habían incitado a los hombres del siglo XVIII a la revolución y los habían conducido al final del XIX hacia una reorganización racional del mundo. Se concebía a la sociedad humana, ya no como una entidad razonable, sino como un organismo nervioso.

La medicina de fines del siglo XIX se alejó de la obsesión darwiniana y se interesó por el sistema nervioso, del cual se comenzaba a descubrir su extraño funcionamiento. En lugar del espíritu, se hizo de los nervios la nueva obsesión y los principales vectores de intercambio entre el mundo exterior y el mundo interior de un individuo. Esta translación de la razón a los nervios distaba mucho de ser neutra para los artistas que concebían su arte como el último medio de comunicación con el alma. Ahora bien, admitir los nervios como paso inevitable del mensaje artístico, implicaba reinventar los métodos, las técnicas y los conceptos artísticos, lo que hizo el Art Nouveau.

El artista o artesano Art Nouveau ya no se dirigía como sus antecesores académicos a un espíritu racional sino a un cuerpo nervioso, centro de las emociones estéticas. Un gran artista ya no era el que transmitía mediante el dibujo un pensamiento clásico sobre el modelo de Nicolas Poussin, sino un hombre de gran sensibilidad nerviosa, capaz de expresar sus visiones interiores por un hábil dominio de los colores y formas. Dicho de otra manera, si el arte académico se había dirigido a la razón universal que elevaba la naturaleza humana hacia su expresión más refinada y más compleja, las artes *fin de siècle* estimulaban entonces los sistemas nerviosos. Sin pasar por las vías de la razón demasiado solicitadas ya por la modernización, el Art Nouveau se dirigía directamente al alma accediendo por los canales nerviosos, tranquilizando a los unos y procurando sensaciones voluptuosas a los otros. En eso compensaba los males que infligía el ritmo moderno.

El *fin de siècle*¹⁸¹ de este estudio no es otro que el producto cultural de este sentimiento de agotamiento¹⁸². A la modernización que llamaba a una normalización de los individuos asumiendo un papel funcional en la sociedad de los positivistas, simbolistas y estetas, los artesanos Art Nouveau respondieron con el deseo de cuidar y mimar cuidar acariciar el “yo” colectivo enfermo, de devolverle una libertad perdida. Es a este nivel, donde se puede entender mejor el giro de 1889-1900 como la historia del abandono de una expansión geométrica basada en el modelo de 1889 en favor de una involución serpentina que invitaba al viaje, al sueño, a todo

¹⁸¹ expresión utilizada para describir la patología degenerativa del *fin de siècle* se podría decir en español *fin de siglitis* o *fin de siglismo*, ahora, por su connotación prefiero conservar la palabra original

¹⁸² hay que señalar que Emile Zola se inspiró en las teorías degenerativas de un cierto doctor Claude Bernard para explicar científicamente la degeneración de los Rougon-Macquart

lo que la modernidad les había robado, reduciéndolos a seres enfermos de no soñar más. La *psychologie nouvelle* fue el instrumento indispensable que redirigía la modernidad o por lo menos uno de sus componentes hacia la interioridad y el derecho al sueño. G. Valbert, colaborador en La Revue des deux mondes hablaba de anonimización, “la sociedad”, proseguía, “nos alinea sobre la conformidad” y “las máquinas nos dominan por el espíritu de la simetría, exactitud y precisión”. Y añadía, “el hombre psicológico se libera por una autoexpansión continua y circunvolución del discurso y del pensamiento”. La búsqueda continúa de nuevas y variadas sensaciones, sin embargo negadas a la alegría del ego y a los límites estables. Si la autoreflexibilidad contradijo la regimentación y la nivelación social, también transformó al hombre moderno en “agitado” y “neurópata cansado”¹⁸³. Adhería a la idea según la cual la vida moderna enajenaba al hombre, quien podía recuperar su individualidad por la circunvolución del discurso, por una libertad de pensamiento, que se suponía que la línea Art Nouveau representaba. Ahora bien, la medicina vino a confirmar estas tesis. Le surmenage mental dans la civilisation moderne (El agotamiento mental de la civilización moderna) de 1890 prologado por Charles Richet, y La Neurasthénie (La Neurastenia) de 1891¹⁸⁴ del doctor Levillain con una introducción de Charcot, tuvieron como principal intención presentar al gran público la variedad de neurosis contraídas por los contemporáneos y hacían hincapié en el papel desencadenante del agotamiento urbano. La metrópolis se volvió así la responsable de las pandemias nerviosas, hijas terribles del progreso.

Un congreso internacional de psicología fisiológica tuvo lugar en 1889, durante la Exposición universal de París. En él se discutió, como de costumbre, la herencia psicológica pero también, lo que era nuevo, las cuestiones de alucinación y de hipnotismo sobre sujetos no psicóticos; se desarrolló al mismo tiempo el primer Congreso de hipnosis sobre el que Jules Héricourt escribió: “incluso en nuestra vida diaria, nuestro estado consciente permanece bajo la dirección de nuestro inconsciente”¹⁸⁵; es el elemento crucial que nos faltaba, o la referencia a lo que se llamaba la sugestión en estado de vigilia y que todo París discutía. Antes de entrar en los detalles que encenderán las palabras de Héricourt, las cuales no tenían ningún secreto para quien se interesara por las artes de aquella época, debemos observar la evidencia: el credo racionalista de las Luces se batió en brecha (o fue criticado severamente). La modernidad incondicionalmente racional ya no asumía el futuro prometedor. Es en este sentido que se deben comprender las

¹⁸³ Georges Valbert, La Revue des deux Mondes 93, « L'Age des Machines », citado por D. Silverman p.76

¹⁸⁴ Le surmenage mental dans la civilisation moderne, 1890 y La Neurathénie, etiología de la neurastenias escrita con un objetivo de vulgarización por el doctor Fernand Levillain con una introducción de Charcot (ver nota 25-26 de D.Silverman, op.cit.)

¹⁸⁵ citado por Henri Ellenberger, Discovery of the unconscious, p. 759

teóricos simbolistas de Gustave Khan a de Jean Moréas, como oponentes al positivismo¹⁸⁶. Simbolistas y artesanos Art Nouveau tenían un planteamiento común; a menudo por otra parte, los historiadores del Art Nouveau integran a los pintores simbolistas en su investigación. Los simbolistas, e indirectamente el Art Nouveau, aspiraban a objetivar lo subjetivo, es decir a externalizar la idea. La idea que deseaban así expresar no tenía nada de muy racional, era un sentimiento, un estado de ánimo, un estado de excitación de los nervios excepcionalmente desarrollado en los grandes artistas. Este estado de nervios desencadenaba visiones en sus espíritus de creadores que tenían el don de convertir en imágenes; por el poder sugestivo de éstas, estas visiones penetraban al sistema nervioso del espectador, quien reconstituía las sensaciones originalmente experimentadas por el artista. A los simbolistas les gustaba concebir las artes, todas las artes en el sentido wagneriano del término, como otros tantos medios de sugestión, de ahí los conceptos de musicalidad y de sinestesia en pintura. La sugestión corresponde a este método de expresión libre que negaba antes de tiempo la estricta racionalidad de la relación referente-referido, pero se inscribía en una lógica médica bien definida: pasemos ahora a lo que Charcot y Bernheim entendían por sugestión y veamos cuáles eran los principios.

Durante los años 80, Jean Martin Charcot estableció un procedimiento reconocido de hipnosis en los sujetos enfermos, en particular aquejados de histeria. Charcot fue tanto un artista como un físico¹⁸⁷. La primera cátedra de neuropsiquiatría fue creada para él en el *Collège de France*, y sus apuntes estaban repletos de bosquejos anotados. Pensaba visualmente la enfermedad mental y concebía las alteraciones anatómicas susceptibles de explicar las enfermedades nerviosas (método anatómico-clínico). Con su ayudante el doctor en medicina, dibujante y escultor Paul Richer, establecieron una especie de diccionario gráfico de las enfermedades mentales. Como historiadores de arte, les debemos fantásticas recopilaciones, en primer lugar La nueva iconografía de la Salpêtrière, los deformes y las enfermedades en el arte y Los demoníacos en el arte¹⁸⁸ (il., 3.5-6.) que fueron tantos cuadernos de neurología como muy ricas gramáticas visuales destinadas a los artistas. Estos últimos habían tomado la costumbre

¹⁸⁶ autor de una recopilación feroz del simbolismo, (los Palacios nómadas)1887, fue también el teórico del verso libre y el historiador del simbolismo y Jean Moréas que publicó el manifiesto del simbolismo en Le Figaro del 18 de septiembre de 1886

¹⁸⁷ según D. Silverman quien retoma personalmente el singular texto Charcot-artiste que documenta la juventud de Charcot, escrito por uno de sus ex alumnos y luego profesor en Bellas Artes, Henri Meige. Charcot hijo de un fabricante de coches, se apasionaba desde muy joven por el dibujo de manera que dibujaba motivos decorativos para su padre y vaciló entre la carrera de artista y la de médico.

¹⁸⁸ La Nouvelle iconographie de la Salpêtrière: Clinique des maladies du système nerveux (La Nueva iconografía del Salpêtrière: Clínica de las enfermedades del sistema nervioso), publicadas anualmente desde 1888 a 1917 por los profesores Charcot y Paul Richer en particular e ilustradas con centenares de dibujos de Richer y de Charcot además de fotografías; según los mismos principios, reexaminaron el arte del pasado a la luz de su conocimiento de las contorsiones neuróticas y publicaron Les Démoniaques dans l'Art (Los demoníacos en el arte) en 1887

desde la Edad Media de utilizar motivos catalogados, y esta práctica no había desaparecido en el siglo XIX a pesar del nacimiento del culto de la originalidad. Incluso se había sistematizado con la ayuda de gramáticas de ornamentación tal como las de Owen Jones¹⁸⁹. Los artesanos heredaron estas biblias, a las cuales vinieron a añadirse nuevos modelos más científicos; la gente se apasionó por las tablas ilustradas de los biólogos, y en particular las de Haeckel (il., 3.35), que se volvieron una nueva mina de oro para los ilustradores Art Nouveau. Y la eterna hoja de acanto del siglo XVIII fue suplantada por una multitud de motivos orgánicos recién catalogados por los biólogos (basándose en las investigaciones biológicas más avanzadas). Se permanecía de esta forma en la ola naturalista japonizante y rococó pero se inyectaba la frescura que tenían las ciencias occidentales. Por su lado, las publicaciones del equipo de la Salpêtrière llegaron a sistematizar la relación entre gestos y patologías mentales. Por ejemplo en este dibujo de La nueva iconografía (il., 3.5), los investigadores crearon una correspondencia científica entre las caras infernales de las gárgolas o capiteles tallados y las caras gesticulantes de sus internados, demostrando cómo los artistas del pasado se habían inspirado en las expresiones de sus locos para dar forma a sus figuras diabólicas. No se puede abordar la problemática de las artes *fin de siècle* sin integrar este parámetro casi extraño hoy entre la neurología y las artes plásticas, un poco como la sociología es necesaria para la comprensión de las artes post 1960.

Dicho esto, falta aún estudiar cómo comunicaban estas imágenes sobre la psique colectiva puesto que, no hay que olvidar, el ambicioso proyecto político y societal de los artesanos Art Nouveau era vigorizar una nación agotada y retomar el proyecto modernista en el punto en que había fallado. Su método fue el de la sugestión adquirida de los alienistas.

El funcionamiento de la sugestión. Charcot contra Bernheim

Las experiencias del Doctor Charcot en la Salpêtrière apasionaron a un público que podía asistir a las sesiones de hipnosis. Charcot demostró en ellas cómo sus pacientes hipnotizados eran receptivos a la sugestión y esperaba poner a punto tratamientos psiquiátricos basados en la sugestión con la esperanza de normalizar su actitud. No sólo las gesticulaciones de los enfermos inspiraron a los artistas, sino que Charcot descubrió que la sugestión visual era la más eficaz de todas. Las ciencias colocaron así las artes visuales como primer sugestionador.

-El método hipnótico de Charcot se desarrollaba en tres tiempos, el del letargo, la catalepsia y el sonambulismo. Durante el estado cataléptico, Charcot procedía a sugestiónes sobre sus pacientes y constató que la reacción a materiales visuales, como discos de colores o señales gráficas eran medios más eficaces que la palabra para comunicar con los espíritus hipnotizados;

¹⁸⁹ Owen Jones, Grammar of ornament, 1856 acompañada de alrededor de 120 cromolitografías

hasta consigue sistematizar una relación entre algunos colores y los estados emocionales precisos: el azul generaba la tristeza, el rojo alegría, el amarillo el pánico y el miedo. Pero y este punto es crucial, Charcot rechazó durante mucho tiempo las tesis de su competidor Bernheim que ejercía en Nancy, sobre la sugestión en estado de vigilia y sobre sujetos sanos¹⁹⁰. Según el doctor parisiense, la hipersensibilidad visual del sujeto era una anomalía, un síntoma patológico atribuible a las intervenciones enfermizas de sus pacientes. Rechazaba la posibilidad de colocar en estado de hipnosis a un sujeto sano; la posibilidad de hipnosis era un hecho somático exclusivamente. –

Ahora bien, durante los años 1880, los trabajos de Charcot tuvieron como competencia la teoría del neurólogo Hyppolite Bernheim, quien debía imponer otra concepción de la relación entre psique y mundo exterior conocida bajo el nombre de sugestión en un estado de vigilia. Bernheim era capaz 1- de modificar el comportamiento humano por una sugestión visual o verbal, sin, el preliminar de la hipnosis; 2- de poner individuos sanos de espíritu en estado de hipnosis o de sugestión en estado de vigilia, otro desafío a la teoría de Charcot. Su tratado de 1884 De la sugestión en estado de vigilia, afirmaba “que imágenes visuales” penetraban directamente el espíritu, “Uno no debería considerar la transformación de una idea en imagen como una operación mórbida sino como una característica normal del cerebro”¹⁹¹. La psique pasó a ser una cámara sensible a las más sutiles influencias sociales que escapaba al control racional y el mundo exterior pasó a ser un torrente de influencias de todo tipo: “Somos todos sugestionables y podemos experimentar alucinaciones propias o las impresiones de otras personas... nadie puede escapar a la influencia de los demás.” El método sugestivo se impuso como uno de los principales métodos de percepción del humano sin que su voluntad sea consultada nunca. Así pues, dos años antes del manifiesto simbólico, el doctor Bernheim anunció científicamente la disolución de las barreras entre el interior y el exterior, entre lo razonable y lo patológico, entre la realidad objetiva y la subjetividad. La Cámara de Diputados le dedicó un debate y el *Tout-Paris* admitió sus tesis. Éstas formaron parte integrante de su medio ambiente creativo e influenciaron en gran parte a los artistas Art Nouveau.

¹⁹⁰ Charcot fue un gran médico ciertamente, pero fue también, lo que se olvida hoy, un gran artista; el uno no va sin el otro. Se cuenta que cuando investigaba sobre la amnesia de un paciente, sus notas tomaban forma de esquemas que coloreaba con carbones de colores. Con unas líneas y rayas, concretaba una idea y la transformaba en imágenes. Su enseñanza era visual. Conectaba también (como sus antecesores de la frenología) las malformaciones externas a patologías internas. Una morfología visual y los esquemas normativos anatómicos constituían la gramática médica de Charcot, lo que explica por otra parte que Freud hablara de un “artista” respetando al mismo tiempo sus trabajos. Decoró también su casa y sus dibujos sirvieron de base de trabajo a su mujer y a su hija que realizaban sus muebles, lámparas, chimeneas, etc. a partir de sus dibujos sinuosos probablemente realizados bajo la influencia de pociones narcóticas que probó sobre sí mismo. Carta de Sigmund Freud del 20 de enero de 1886 citado por D. Silverman, op.cit., p.103 y por lo que se refiere a su arte, H. Meige op.cit.

¹⁹¹ Citado por D. Silverman, op.cit., p87

3.2.2. Estudio de casos:

Hombres influyentes sobre las artes decorativas como el crítico Roger Marx¹⁹² abarcaron la especificidad francesa de la *psychologie nouvelle*, la psicología de las palpitaciones nerviosas, de las fijaciones hipnóticas, de la receptividad a la sugestión y la dinámica de las imágenes o ideodinamismo. Emile Gallé y Auguste Rodin habían asimilado los debates en torno a la *nouvelle psychologie* et su arte absorbió sus lecciones.

-3.2.2.1. Emile Gallé: rococó, nacionalismo lorenés y sugestión bernheiminiana

Emile Gallé, hijo de Charles Gallé recuperó la próspera vidriería de Nancy de su padre la cual, entre otras cosas, aprovisionaba con porcelanas a Napoleón III y Eugenia. La vuelta del rococó valorizó los antiguos moldes de la familia, que pudo reproducir los modelos antiguos más prestigiosos. Cuando joven, Emile se apasionó por la literatura y el dibujo del cual aprendió los rudimentos en cursos vespertinos; completó sus estudios de dibujo técnico y botánico en Weimar, y su interés por las plantas fue servido por un profesor que se encontraba entre los más famosos botánicos de la época. Esta formación original de futuro vidriero fue seguida de una práctica con un amigo de su padre instalado en la Sarre. Pero después de la guerra franco-prusiana, se volvió muy anti-alemán y reprodujo solamente originales franceses en la fábrica de su padre¹⁹³: prefirió dedicarse a la asimilación del gran estilo rococó francés y en particular de Nancy; no olvidemos que las rejas de Stanislas Lamour de Nancy eran una de las más majestuosas obras del siglo XVIII. Indicaré una última fuente de influencia sobre el joven artista: su familia era adepta a las artes japonesas y había numerosas estampas en su casa; sus biógrafos hacen hincapié en el encuentro con un japonés, estudiante de botánica en Nancy, que habría sido decisivo.

Emile Gallé presentó piezas muy marcadas por la moda japonizante en la exposición de la Unión Centrale de las Artes Decorativas de 1884¹⁹⁴, por las que recibió una medalla de oro. Ciertamente, copiaba los motivos japoneses y en particular mangas de Hokusai pero muy rápidamente, tuvieron para él un significado particular (il., 3.7). En su tratado *Ecrits pour l'art*

¹⁹² Roger Marx (1859-1913) crítico del siglo XIX y alto funcionario de la administración de Bellas Artes muy influyente y partidario ineludible de la vanguardia artística de los años 1880-1910

¹⁹³ Gallé renegó luego sus afinidades con Alemania. Como se verá, sus obras tienen también un objetivo revitalizador político pero en lo inmediato se recordará que insertó cardos, símbolos de los revanchistas, en sus obras. El cardo, emblema de Lorena, al igual que del luto de las provincias perdidas, apareció en una tabla inserta en la Exposición de 1889, donde estipuló que el límite entre Galia y Alemania debería ser el Rin; o en otra (Flora de Lorena) regalada al gobierno ruso en 1893 en la que insertó también la cruz de Lorena.

¹⁹⁴ la UCAD, Unión central de las artes decorativas, fue creada en 1882 detrás de los pasos de las Exposiciones Universales por coleccionistas deseosos de valorizar las artes aplicadas creando vínculos entre la industria y las Bellas Artes.

(Escritos por el arte) completado entre 1884-1889, explicó que esta naturaleza, cuya belleza había aprendido a captar con los japoneses, era mucho más para él que unos simples motivos decorativos; era más bien una verdad, a la que profesó una especie de religión extática, que funcionaba según los adquiridos de la *psychologie nouvelle*.

Gallé consideraba el motivo decorativo como una puerta hacia lo impalpable, la naturaleza como un mundo de más allá de la esencia de las cosas, una especie de metafísica de la psicología del alma. Al copiarla, era esta puerta la que se abría. La naturaleza que aprendió a observar a través de la pluma japonesa fue el sugestionador de un mundo más allá de la realidad visible y de las apariencias. En él no se trataba de una simple ilustración descriptiva; creaba un *continuum* entre lo vegetal y la naturaleza humana, avocados en una conversación dinámica, de tal manera que sus “vidrierías y muebles que hablan” adquirieron cualidades vitalistas (*vases parlants*). ¿De qué se trataba exactamente? Ni los muebles ni los jarrones del siglo XIX hablaban en el sentido literal del término, entonces, ¿qué se entendía por esta denominación?

La inserción de los versos de sus poetas preferidos grabados en el vidrio o la madera de sus obras originó esta expresión de objetos que hablan (il., 3.8)¹⁹⁵ y en ese caso, la expresión casi debía tomarse al pie de la letra.



IL. 3.8., EMILE GALLE *Vase parlant*
con poesia de Théophile Gautier Emaux et Camées, 1884

Se tomará el caso por ejemplo de Melancolía Azul en el cual grabó un poema de Maurice Rollinat, o también aquel de un decantador enviado al Salón del Champs-de-Mars de 1892 bajo el título Sobre el tema de Baudelaire o Los secretos del mar (il., 3.9). La garrafa multicolor

¹⁹⁵ el conjunto de las inserciones de Gallé han sido recopiladas en <http://www.jardindecrystal.com/html/niveau4.php?rub4=28>

presentaba partes en relieve para las formas orgánicas y se podía leer algunos versos de Baudelaire grabados en la superficie irisada¹⁹⁶:

« *Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes,
Ô Mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!* »

“*¡Hombre, nadie ha sondeado el fondo de tus abismos,
O Mar, nadie conoce tus íntimas riquezas
De tanto celo con el que guardan sus secretos!*”

Y si el azul animado producido por las distintas capas del vidrio de Gallé, evocaba también las profundidades del mar, entonces su garrafa reflejaba el alma del hombre del mar de Baudelaire. Muy rápidamente, se ve bien, el simbolismo de las vidrierías superó la potencia sugestiva de las solas inscripciones talladas. Ya que el conjunto de la forma y de los colores fueron para él más allá de las palabras prestadas, sus más potentes sugestionadores. Su simbolismo estaba sometido a la *psychologie nouvelle* a la cual debemos volver. La siguiente frase de Mallarmé: “Nombrar un objeto, es suprimir los tres cuartos del goce del poema que se consigue por la dicha de adivinar poco a poco; sugerirlo, este es el sueño”¹⁹⁷, era la que decía el maestro de los simbolistas para incentivar a sus pares a no decir con palabras sino a sugerir con sonidos o imágenes libremente asociados a palabras. De cierto modo, Gallé practicó el simbolismo de Mallarmé substituyendo colores, formas, y materias a las palabras de los poetas, elevando el conjunto de su producción al estado de objetos que hablan. Su lenguaje plástico se aparentó al libre juego de asociaciones y correspondencias baudelairianas que abren el pórtico de un alma que el *fin de siècle* identificó con la psique. En relación con Louis Hector Berlioz, (1894, il., 3.10)¹⁹⁸, existe un jarrón, cuyo título invita a considerarlo como generador de correspondencias con la música de Berlioz. Los dos artistas Gallé y Berlioz estimulaban emociones equivalentes, aunque el lenguaje de cada uno era diferente, el primero con sus notas, el segundo con su manipulación de las técnicas y colores del vidrio. La concepción sinestésica de la sensibilidad artística de la cual se declaraban seguidores los simbolistas es la razón de este tipo de título. Gallé envió al Salón de 1892 un jarrón con la denominación de Jarrón de tristeza (il. 3.11): la sintaxis del vidriero se apoyaba en una misteriosa utilización del color y de la textura del medio para emular un estado emocional. Su azul hialita, muy oscuro en la base y que se aclaraba en reflejos más vaporosos, penetraba el ojo, pórtico privilegiado de la sugestión. No hay que

¹⁹⁶ Charles Baudelaire extracto de L'Homme et la mer, (El hombre y el mar) poema de las Flores del mal, 1861, p. 18-19. El Esplín o el Ideal, XIV

¹⁹⁷ observaciones recogidas por Jules Huret en Enquête sur l'évolution littéraire, capítulo simbolista y decadente

¹⁹⁸ Par une telle nuit. Berlioz, Copa, 1894, inspirada de la obra Los Troyanos de Berlioz creada en 1862 y retomada en 1892

olvidar que Charcot había demostrado la extrema receptividad de sus pacientes a la sugestión visual y que el azul, según él, generaba melancolía... o tristeza precisamente; por lo mismo, ciertamente este otro jarrón azul, inscrito con los versos de Baudelaire que se llamaba Azul Melancolía. Gallé aplicaba a sus objetos que hablaban los principios de la sinestesia adulados por los simbolistas, pero a los cuales la *psychologie nouvelle* dio una base científica. La Belleza en Gallé se medía por su capacidad para alcanzar los nervios, convicción que compartía con su público. Y fue en términos neuro-psiquiátricos que publicó un elogio de los Goncourt en 1896¹⁹⁹.

Ciertamente, Gallé los acreditó del renacimiento de las artes decorativas que por su compromiso erudito con el rococó y el japonismo extirparon la decoración de su condición mimética del historicismo; pero alabó sobre todo su manera de alimentar los apetitos neurasténicos. “Su japonismo”, escribió, “respondía a la llamada de los nervios que vibraban bajo la piel” y en este homenaje póstumo a Edmond, le asignó la paternidad de su técnica, es decir su capacidad “de proyectar algo de sus tensiones nerviosas en los moldes de sus vidrios” las artes decorativas modernas, añadió, deberían ser “voces secretas que responden a nuestras vibraciones interiores”²⁰⁰. A partir de 1889, es decir, al principio de las investigaciones de Bernheim y de Charcot, Gallé ya definía sus obras como naves de vibraciones nerviosas, sus flores como presencias delicadas vibrantes, sus tallos como las venas visibles y las nervaduras de las hojas, los nervios. En 1896, talló un cristal que le regaló a su amigo por recibir la Legión de Honor (condecoración), conocido como el Jarrón *kantharos* Prouvé (il., 3.12) de 1896; el rojo irisado de sus asas demostraba su alegría por este motivo, escribió en Ecrits pour l’Art (Escritos por el arte) y añadió que “la vibración de mi cristal” estimula “las vibraciones del espíritu” de los que lo admiran, y que el Pino de montaña grabado en su superficie es “la figura de la energía tranquila, de la fuerza simple” que inspira a los artistas.²⁰¹

El mundo orgánico que construía estaba hecho de palpitaciones visuales que estimulaban la efervescencia de los nervios. Al premiar sus cristales, sus porcelanas y cómodas²⁰², el jurado de la exposición de 1889, aprobaba los principios estéticos que Gallé enunciaba públicamente en un comentario escrito para el público para esa oportunidad: sus vidrios, explicaba, “nacían de un

¹⁹⁹ texto publicado en La Lorraine artistique 10 días después de la muerte de Edmond de Goncourt y titulado Goncourt et les métiers de l’Art, retomado en Ecrits pour l’art, floriculture, art décoratif, notices d’exposition, 1908

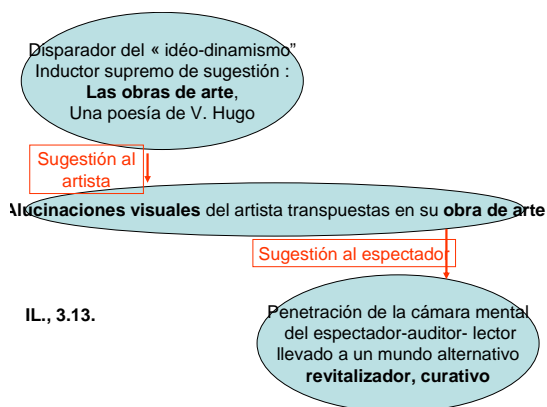
²⁰⁰ E. Gallé, en Ecrits pour l’art, p.176, citado por D. Silverman, p.234

²⁰¹ E. Gallé, Ecrits pour l’art citado en el catálogo del museo de Bellas Artes de Nancy disponible en <http://www.ac-nancy-metz.fr/associations/SEMBA/pdf/galle/relations.pdf>

²⁰² en la Exposición universal de París de 1889, Emile Gallé obtuvo el primer premio en vidriería, una medalla de oro en cerámica y una de plata por su mobiliario. Se hizo famoso y fue promovido a Oficial de la Legión de Honor

deseo de materializar los materiales de sus sueños, estimulados por las formas extrañas del vidrio en fusión”²⁰³.

Tres años más tarde la muy respetada Revue encyclopédique, publicó un artículo sobre el vidriero de Nancy que dividía en tres etapas su impulso creativo como un médico habría analizado una patología²⁰⁴: hablaba de la sugestión auditiva – de alucinaciones - luego de la inscripción sobre papel, la magia de la inspiración artística se volvía así una mecánica disecable (il., 3.13).



Gallé describió el efecto que desencadenaba en él la lectura de un poema (de Victor Hugo en su ejemplo²⁰⁵) como un flujo de imágenes revueltas y vagas; alucinaciones que transcribía sobre papel sin la intervención de la conciencia y que constituían el inicio de sus futuras creaciones. Charcot, en sus dibujos alucinadores desencadenados no por la prosa de Hugo sino por los efectos de la ingestión de droga había procedido de manera similar (il., 3.14).

“A comienzos del año 1893, Gallé regaló Uvas misteriosas a Montesquiou. Como éste preguntó el motivo de semejante gesto, Gallé le escribió: "¿A qué título le fue enviado este cristal por mí, después de haberle estado destinado desde hace mucho tiempo? Al de Poeta. ¿Por qué? Por su "Su canto está lleno para mí de refugio". Le agradezco que, antes de hacer disfrutar de ella al mundo, haya aceptado comunicarme su palabra armoniosa; esa que da sueños a mis herramientas y proporciona vida y alas a la materia repentinamente palpitante". De este modo, Gallé quiere mostrarse agradecido a aquel cuyos versos estimulan su inspiración. De vuelta, le dirige un poema, un poema de cristal. La deuda del artista está doblemente proclamada: con una dedicatoria debajo del frasco y con cuatro versos grabados en la panza, procedentes de

²⁰³ E. Gallé, Écrits pour l'art p. 350, citado por D. Silverman, p.237

²⁰⁴ este texto (de la Revue encyclopédique del 15 de mayo de 1893) es la publicación del discurso que hizo en el Instituto Pasteur por la ocasión de los 70 años del científico y la entrega de la Copa Pasteur que estaba sin embargo cubierta con una iconografía precisa y científica, establecida con Paul Dupuy, economista de la Ecole Normale de la calle de Ulm en París ver http://www.foch.fr/site/page_112.php

²⁰⁵ Victor Hugo fue el autor más citado en su incisiones ver <http://www.jardindecristal.com/html/niveau4.php?rub4=25>

Monstrances, la pieza número ochenta y cuatro de las Chauves-souris, obra publicada en 1892.”²⁰⁶.

Gallé aplicaba los principios del ideodinamismo de Bernheim, según los cuales las ideas eran generadoras de ideas independientemente de nuestra voluntad: donde el arte estimulaba el arte, aquí, el poema de Montesquiou volvía la “materia repentinamente palpitante”. Integró también el ideodinamismo a su concepción de la contemplación estética según la cual los espectadores eran penetrados por las mismas imágenes coloreadas, auditivas o musicales que la habían hecho vibrar en el momento de la concepción del objeto. Sus obras fueron así concebidas y recibidas como tantos agentes de sugestión e inductores de hipnosis. Ahora bien, este planteamiento artístico era perfectamente legítimo.

Los artículos de Gallé no hacían ningún misterio de esta concepción moderna del placer artístico y no escapaban ni a las críticas ni a los agentes republicanos. En su muy conocido discurso Le décor symbolique (el decorado simbólico) realizado en 1900 para la ocasión de su entrada en la Academia Stanislas de Nancy, decretó sobre las artes decorativas como una función de sugestión: “Las paredes deben actuar como poemas, magos, las artes decorativas deben llevarme a transportarme a un mundo alternativo”²⁰⁷. Las artes decorativas arreglaban una cámara de sugestión y el gobierno aprobaba: Gallé recibió el título de Comandante de la legión de honor en 1900 de manos de uno de los grandes agentes de la República.

El conflicto que oponía a Bernheim de Nancy a Charcot el parisiense se conocía bien y alimentaba los debates de La Lorraine artistique: la página de portada del número 9 es interesante en este aspecto (il., 3.15, a lado de un interior tan orgánico como neuronal de August Endell).

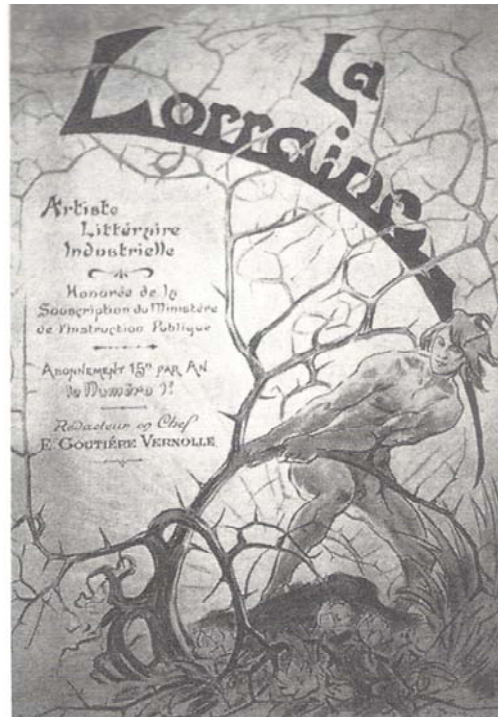
²⁰⁶ extracto del catálogo del Museo de Orsay,

²⁰⁷ E.Gallé, Décor symbolique, Academia de Stanislas, sesión pública, del 17 de mayo de 1900, discurso de inauguración, recogido en Ecrits pour l'art, p.198, citado por D.Silverman, op.cit., p.239

IL.,3.15.

VICTOR PROUVÉ,
portada de
La Lorraine Artistique,
numero 9

AUGUST ENDELL, Elvira, 1896-97



Fue dibujada por Victor Prouvé: un joven desnudo y escultural se sitúa en una naturaleza salvaje representada por una zarza gigantesca, que parece intentar arrancar. Ahora bien, al observar mejor esta rama, cubre la mitad derecha de la superficie de sus ramificaciones como si se tratara de los nervios o venas que cubren el cerebro: el hombre parece entonces estar luchando con un cuerpo nervioso. Hay que recordar que Nancy era la ciudad de Gallé como la de Bernheim, y que Gallé estaba suscrito a La Lorraine artistique y colaboraba en ella enviando artículos. Se publicaron allí una entrevista de Bernheim, artículos sobre el hipnotismo, e incluso un poema sobre las ideas más avanzadas de Bernheim, según el cual la voluntad libre actuaba raramente, sin embargo no se asimilaba lo irracional a una locura negativa sino a una corriente positiva benefactora y creativa.

Debido a su medio, a sus lecturas y reflexiones, Gallé tenía que haber sabido necesariamente de las teorías de Bernheim. De hecho, después del haber descubierto en una exposición de horticultura una begonia que no emitía ningún perfume, él anotó en sus libretas que la flor debería ser llevada al profesor Bernheim para que se le sugiriera oler la rosa. La anécdota no deja ninguna duda en cuanto a su conocimiento en este dominio. Fue seguramente su amigo artista Prouvé quien lo inició a los conceptos hipnóticos. El pintor, cuya amistad y colaboración se remonta a 1870 hizo el retrato de Gallé (antes de hacer el del doctor Bernheim que se presentó al público del Salón de 1896). Representó a su amigo delante de una de sus propias creaciones (il., 3.16).

IL.,3.16.

VICTOR PROUVÉ
Retrato de Émile Gallé,
1892



Gallé está representado en un estilo naturalista a primera vista y ante su mesa de trabajo, pero con la mirada hipnotizada por uno de sus jarrones. Al examinar el cuadro, los detalles de apariencia naturalista se vuelven sin embargo confusos, los tres planos del espacio ilustrado se sobreponen como ideas vagas: en un florero que aparece en el primer plano, el pintor colocó una gavilla de plantas que se compone de una flor de hortensia y de un tallo de vid, esta última parece extenderse hasta el segundo plano o por los menos, mezclarse con la escena extraña que se anima allí. Un estante situado claramente a la derecha detrás del pintor, que a la izquierda corta la línea del florero principal parece repentinamente acercarse. El desorden perspectivo empeora con una falta de definición de los motivos: una línea vertical a la izquierda del florero azul podría ser la marca de otro jarrón, cuya gavilla de plantas se mezclaría con la del primer plano; a menos que se trate de la sombra de este mismo florero reflejada sobre el muro y en este caso la masa oscura que aparece a su izquierda no sería otro jarrón sino el reflejo del que tiene forma de burbuja en el primer plano. En sobreimpresión, aparece el contorno de una mariposa, ¿motivo del papel mural del fondo o alusión al insecto que vuela ante nuestros ojos? ¿A menos que se trate de un pétalo de flor? Una interpretación naturalista del tipo de lo que acabamos de hacer es desconcertante porque es impropia, confirma el compromiso del pintor con principios simbolistas, que sugieren sin nombrar, para parafrasear a Mallarmé. ¿Y qué sugieren? Gallé está sentado en el centro de su taller, rodeado de sus jarrones, sus flores, con la pluma en la mano dibuja un motivo que le “inspira” su jarrón o bien, con su pincel en la mano reproduce un motivo sobre el vidrio. Este cuadro pone en escena la visualización de los fluidos sugestivos en los cuales creían los dos

amigos, y que en este caso brotan del vidrio arremolinándose en torno a la cabeza de Gallé como una nebulosa creativa. Con la mirada hipnótica, Gallé es captado en estado de trance creativo, donde sus propios “objetos que hablan” le sugieren imágenes que él retranscribe en sus dibujos y obras. Es simultáneamente receptor y sugestionador. Este cuadro es un manifiesto del método del vidriero.

Emile Gallé fue ampliamente respaldado por las instituciones oficiales por haber sabido redefinir el futuro de las artes decorativas francesas en el surco del estilo rococó pero como un arte profundamente moderno y cuya modernidad tenía valor de declaración política. El rococó había sido el juego de una aristocracia por fin libre sobre formas orgánicas que habían permitido a Francia conquistar el sitio de honor en la carrera al refinamiento, en una época en la que el refinamiento intelectual era una señal de nobleza; mientras que el Art Nouveau francés fue un arte orgánico liberador y penetrante de las visiones interiores de cada individuo. Gallé escribió que las “lecciones de las artes aplicadas” ofrecen “una atmósfera de paz”, “un santuario”, “el anfiteatro de un refugio” “absolutamente necesario para calmar los nervios”²⁰⁸. Esta lógica se aplicó también a los muebles que fueron tan apreciados como su trabajo sobre cristal.

Se lanzó en la ebanistería en 1885 con el Conde Robert de Montesquiou-Fezensac, pero fue a partir de 1899, en colaboración con Prouvé, su amigo de siempre, cuando firmó numerosas obras maestras dentro del mobiliario Art Nouveau (il., 3.17)²⁰⁹, entre las que se destacan su cómoda Hydrangea, muy apreciada por el Presidente Sadi Carnot, o la mesita de las alcachofas que data de 1892. La Francia de Carnot no manifestaba de ninguna manera una crisis horticultora aguda, sino que rechazaba el arte industrial de Eiffel como una ineptitud del pasado. Con Gallé, Francia se maravillaba con la belleza de las formas orgánicas, con las líneas flexibles de sus muebles que dispersaban en la atmósfera un aire de juventud; estos ornamentos introducían no sólo a los misterios profundos del mundo orgánico, sino también a los de la psique, hundiéndola en un baño revitalizador.

Gallé, en ocasión de la Exposición 1900, presentó el pabellón de la Union Central y describió al artista como un “sembrador”, cuya cosecha formaría una defensa orgánica contra “la atmósfera artificial y envenenada”, de la “edad de la industrialización”. La Francia que había perdido en Sedan a Alsacia y parte de la Lorena debía sanar sus nervios, reconstituir sus fuerzas, antes de imponer la revancha. “Toda obra de arte brota de los sueños del artista” magia creativa o masas ocultas, la inspiración artística se relacionaba con el inconsciente. Las imágenes

²⁰⁸ E. Gallé, « Le pavillon de l'Union centrale des arts décoratifs à l'Exposition Universelle de 1900 », en Ecrits pour l'art, p.232, citado por D. Silverman, p.300

²⁰⁹ Antoine Bertrand, Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou, 1896

liberadas por lo que Gallé nombraba “la reflexión del espíritu” del artista y destiladas en un estado hipnótico pasaban a ser bajo la mano del artesano las formas evocadoras que actuaban sobre los espíritus por “contagio emocional”²¹⁰.

Es la definición del ideodinamismo, propiedad de las ideas por transformarse en movimiento, emociones o sensaciones sin la mediación de la razón. Estamos en el registro de la sugestión por imagen de Bernheim, pero también en el de Henri Bergson, que consideró al artista y sus obras como el sugestionador por excelencia, lo que dio lugar a esta frase tan a menudo citada²¹¹:

“El arte aspira a imprimir en nosotros sentimientos más que a expresarlos”

En su discurso de Mayo 1900 de Decorado simbólico, en el que rendía homenaje a Jean Lamour y al rococó francés, Gallé había añadido: “nuestro arte moderno, sin dar la espalda a esta tradición debe encontrar su fuente en las fuerzas del inconsciente”²¹². ¿Sería ésta una nueva clave de lectura para otro artista Art Nouveau, Auguste Rodin, y sus puertas del infierno?

-3.2.2.2. Auguste Rodin, tradición artesanal y tensión neurótica

Auguste Rodin, considerado como el escultor más famoso de su época, e igualmente cercano a la Unión Central de las Artes Decorativas, se interesó por las investigaciones en psicología; dos obras, el Monumento a Claude Lorrain (1889-92, il., 3.18) y La puerta del infierno (1880-1917, il. 3.19), merecen ser reconsideradas a la luz de esta nueva medicina. Rodin, por razones que mencionaré a lo largo de este análisis, nunca ha sido excluido de la historia modernista, al contrario, fue incluso uno de los precursores por haber sabido romper con la tradicional función narrativa de la escultura e imponer la ontología modernista, es decir la belleza de la materia para sí misma²¹³. Mi objetivo consistirá en poner de manifiesto aquí que esta orientación formal precoz tenía una verdadera motivación de orden psicológico en relación directa con las investigaciones en la materia de Charcot y Bernheim. La primera interpretación formal sigue siendo válida pero no es exclusiva; omite este aspecto *fin de siècle* de un Rodin en lucha con el descubrimiento de las fuerzas del inconsciente.

²¹⁰ E. Gallé, Décor symbolique recogido en Ecrits pour l'art, p.198, citado por D.Silverman, op.cit., p.301. E. Gallé parafrasea el texto de H. Bergson (Essai sur les données immédiates, 1889) según el cual el arte funciona por contagio y genera sensaciones en el lector-espectador comparables a las del artista, sin implicar la mediación de la conciencia

²¹¹ Henri Bergson, Essai sur les données immédiates, 1889. Entre 1883 y 1888 Bergson, que enseñaba en Clermont Ferrand, había asistido a las sesiones de hipnosis del Doctor Moutin y observó la fuerte penetración y sugestibilidad de las imágenes visuales. Dedujo una nueva teoría del espíritu que concedería un papel primordial a los artistas productores de imágenes.

²¹² E. Gallé, Le décor Symbolique, en Ecrits pour l'Art, p.212, citado por D. Silverman, p.300

²¹³ Rosalind E. Krauss, , “Narrative Time: the question of the Gates of Hell”, en Passage in sculpture, pp.7-36

El escultor había nacido en 1840 en una familia pequeño burguesa. Frecuentó la Petite école de dessin (la futura Escuela de las artes decorativas), tres veces no aprobó el examen de escultura de Bellas Artes, pero fue admitido en la sección de dibujo, estudió finalmente en la escuela de las artes decorativas, y siguió los cursos vespertinos de dibujo en las *Tapisseries des Gobelins*; durante este período, quien declaró durante toda su vida “yo soy un artesano”²¹⁴ copió los dibujos del siglo XVIII con una preferencia por las sanguinas de Boucher. En las Porcelanas de Sèvres, recinto rococó por excelencia, dónde se ejercitó en las técnicas de la estatuilla, manipuló los viejos moldes de Clodion. Titulado como artesano-decorador, Rodin fabricó joyas, piezas de orfebrería y de ebanistería así como de estuco muy solicitado durante la reconstrucción haussmanniana de París. Su carrera fue al unísono con la política de la Unión Central de protección del patrimonio decorativo francés, acompañado de una voluntad de reconquistar la primacía en la materia. Hundidos en un baño de naturaleza, los motivos de Rodin asumieron su siglo aprobando la dialéctica mujer/naturaleza; sus notas glorificaron las flores como “seductoras” “caricias maravillosas”, cuyo “perfil recuerda el de las mujeres bajando la cabeza”²¹⁵. El mundo de las plantas expresó en el artesano el mundo erótico y sensual de Boucher que al segundo Imperio le gustó parodiar. Pero al igual que Gallé, asoció este universo orgánico a los mecanismos de los nervios sensibles y de la interioridad poco a poco revelados por las ciencias: fue el principio de la carrera “del mayor escultor que Francia haya conocido”, se acercaba a los cuarenta años. Sin embargo, a diferencia de las imágenes de sueños y de las sanas alucinaciones de Gallé, las que Rodin transpuso eran patológicas: nacieron de distensiones neuróticas, de la tensión entre formas producidas por la razón y las nacidas del abandono a la dislocación del sueño. Examinaré dos de sus obras: El monumento a Claude Lorrain (1892) que marcó muy pronto su concepción neurótica del arte y del artista seguido por un enfoque psíquico de su Puerta del infierno.

-3.2.2.2.1. Monumento a Claude Lorrain y enfoque psicológico de la creación artística

En 1883, un Comité de Nancy en el que se encontraban Gallé, Prouvé y Roger Marx, grandes admiradores de Rodin, le había encargado un monumento a la memoria del gran pintor regional Claude Gelée, llamado Le Lorrain. El monumento acabado se inauguró delante de representantes del gobierno francés y de los grandes dignatarios rusos en 1892²¹⁶ en el Jardin de la Pépinière de Nancy, donde aún se puede ver hoy. La parte superior era de bronce y la base de

²¹⁴ A. Rodin, en Judith Cladel, Rodin, the Man and his art with leaves of his notebook 1917, p.116

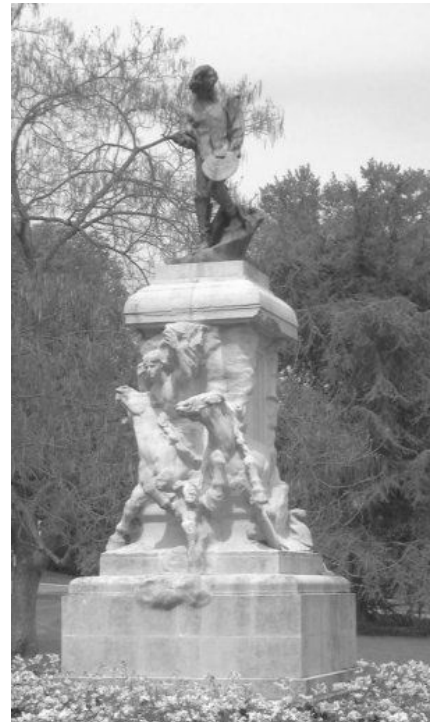
²¹⁵ A. Rodin, en J. Cladel, op.cit., capítulo, « Scattered thought on flowers », p.126-129, citado por D.Silverman, p.244

²¹⁶ Por la ocasión de la firma de la alianza franco-rusa contra la política de Bismarck

piedra adornada. Cuando el velo se levantó, el monumento tuvo una recepción compartida: los admiradores, incluidos el Presidente Sadi Carnot, el Ministro de Bellas artes, Gallé y Prouvé elogiaron al genio mientras que los más conservadores si no se horrorizaron, quedaron desconcertados: el aspecto del Lorrain y la furia de los caballos salvajes eran considerados decadentes, algunos pidieron que se corrigieran los caballos demasiado violentos, en particular retocar los ollares y dotarlos con verdaderos cascos visibles. Rodin modificó de hecho la versión final²¹⁷. La estatua del Lorrain por su parte era considerada a la vez crispada y torcida de tal manera que la crítica concluyó que era una representación plástica de una crispación interior. ¿Qué reclamaban estos detractores si no un arte naturalista que celebraba lo cerebral más bien que la manifestación plástica de la tormenta creativa? En esta región donde el atletismo y el culto helenista de la belleza celebraban un patriotismo revanchista, el monumento tuvo un mal recibimiento. El Lorrain, retomado por un escultor parisiense, no podía satisfacer una concepción más racional de Francia, y la estatua afiló, por el contrario, el odio contra los agentes de una decadencia a la que se hacía responsable de la derrota de Sedan.



**IL., 3.18. AUGUSTE RODIN,
Monumento a Claude Lorrain, 1892**



Rodin había conservado sin embargo una concepción general rococó en línea con el pasado del Parque y de Nancy, aunque en la versión final, el laurel y la concha desaparecieron del pedestal. Retomó por ejemplo el tema de los caballos y de Apolo, tema clásico ya tallado por Robert Lelorrain en 1735 (il., 3.20), salvo que la versión rodiniana en lugar de celebrar la potencia y la armonía de ambos grupos, optó por una versión que celebrara el caos. En el bajo

²¹⁷ Sobre el historial de las diferentes versiones ver Albert Edward Elsen, Rodin, p.35-40

relieve de Lelorrain, Apolo en una posición praxiteliana de *contrapposto* resultaba ser un elogio de la armonía corporal griega que significaba la grandeza espiritual. A su torso protuberante corresponde un caballo, cuya potencia es controlada por el dios, bebe el agua presentada por Apolo en una gigantesca concha. Las normas de la composición respetan perfectamente la simetría, una nube tallada en bajorrelieve encubre la inconsistencia del medio y sirve la ilusión de una visión real, por esta astucia, el ojo y el espíritu olvidarían que se trataba de figuras talladas en la piedra, puesto que el punto de contacto entre la pared y las figuras estaba cubierto por un velo de humo. El resultado se equilibra, las fuerzas en juego se sosiegan y son controladas.

IL., 3.20.,
ROBERT LELORRAIN,
Los caballos del sol,
 Hôtel de Rohan-
 Soubise,
 París, 1735



¿Qué es de la versión de Rodin? Se abandonaba el equilibrio por la simetría, Apolo no tenía ningún personaje como contrapeso a la derecha. El caballo de la derecha, al contrario, parece más aislado todavía ya que salta más claramente de la piedra que avanza cerca de un metro sobre el resto del grupo. Si en la versión del Lorrain, la nube encubría la incongruencia de la situación que un enfoque académico habría señalado, Rodin al contrario hizo hincapié en la origen ficticio de sus caballos y de Apolo. Se les construye para ser la afirmación de las ilusiones, creaciones fantasmagóricas creadas por un artesano cantero. El brazo de Apolo permanece enclavado en la piedra mientras que los caballos son aún mitad escultura mitad materia, los cascos, que dejaron a los más escépticos descontentos, presos en la piedra.

El predominio del medio del arte sobre la claridad de lo narrativo fue un argumento decisivo de la exégesis formal. Ciertamente, pero hay más. Cuando un artista, Monet o Rodin por ejemplo, dejaba la materia prima bruta a la vista y los rastros de su trabajo en evidencia en la obra terminada²¹⁸, afirmaban un impudor sobre el medio y la primacía de la forma sobre el discurso narrativo exógeno a su arte. Pero este discurso por satisfactorio que fuese, era ajeno a sus investigaciones, por lo menos a las de Rodin apasionado por la *psychologie nouvelle* y por el

²¹⁸ aquí la piedra sigue estando en parte bruta, en 1900 Rodin dejará la marca de sus manos sobre el yeso de La Puerta del infierno

análisis del acto creativo. Reanudemos nuestro tema. La lucha entre la materia y la figura terminada, este sentimiento de que el grupo intenta furiosamente escaparse de una materia que succiona todo, expresaba quizá también la lucha entre el espíritu confuso del creador y una voluntad de comunicar el equilibrio clásico. Es la historia *fin de siècle* en que el arte era el fruto de una tensión entre razón y tormentos interiores.

La parte superior que representa al pintor parece, a primera vista, más convencional: el pintor está representado “inspirado”, con pincel y paleta en mano en un estilo naturalista admisible. A pesar de todo, la posición es inquietante: está encaramado de pie sobre un zócalo como una piedra de montaña resbaladizo y con una cuesta empinada. El pie derecho se vuelve hacia el interior y la rodilla más aún, posición forzada incómoda, las caderas mantienen una posición frontal. La cabeza del pintor se desvía hacia su derecha, la boca ligeramente abierta, los ojos abiertos de par en par. Menos que el momento seguro de la iluminación guiada por la razón académica, Rodin talló un Claude Lorrain contorsionado en una posición poco natural, con expresión de angustia y sufrimiento en su rostro. En realidad, al igual que el retrato de Gallé por Prouvé, el monumento al Lorrain era un retrato psicológico por el cual Rodin transmitía una verdad psíquica, el momento de tensión interna que suponía la creación y que consistía en una lucha desestabilizadora entre fuerzas contradictorias.

Rodin estaba ligado a las investigaciones de Charcot, no se sabe hoy si asistió a sus sesiones pero ciertamente a sus veladas; además, fue invitado al matrimonio de la nuera de Charcot y seguía cursos de miología, de osteología y de neurología, en la facultad de medicina donde Charcot ejercía como físico y profesor. La comprensión de la obra de Rodin es inseparable de este medio apasionado por el descubrimiento de los vínculos entre lo artístico y lo nervioso, el cual justifica la pose poco naturalista del Lorrain. Durante los 30 siguientes años, La puerta del infierno epilogó sobre el tema de la creación artística como la historia de una lucha inmaterial. En 1884, Rodin era un hombre inmerso en la política de revivificación de las artes decorativas francesas, de reorganización de las artes rocó para la gloria de Francia. Cercano a Antonin Proust, quien en aquel tiempo era director de la Unión Central y secretario en las Bellas artes, obtuvo un pedido estatal destinado al futuro museo de artes decorativas, conocido como la Puerta del infierno.

-3.2.2.2.2. La puerta del infierno

Hasta a los 37 años, Rodin trabajó como artesano decorador al servicio de distintos talleres parisienses; con La Edad de bronce de 1875-76 comenzó su carrera de escultor

independiente y fluyeron los pedidos del Estado, incluido el principal que, a pesar de todo, se canceló.

En 1879, se decidió por primera vez construir en las antiguas oficinas de Napoleón III un museo de las artes decorativas con una puerta magistral encargada a Rodin y que debía ser entregada en 3 años²¹⁹. Pero el museo no vio la luz por falta de créditos y el proyecto fue abandonado en 1889²²⁰. Esto determinó que Rodin pudiera reorganizar, repensar y volver a forjar durante su vida entera la puerta monumental. Existieron dos versiones, la primera que se fundió después de su muerte con la profusión de estatuillas y la segunda en gran parte desnuda, que fue presentada en la exposición de 1900.

Esta última era una versión de yeso que evocaba el trabajo sobre la materia - a título de ejemplo, las tres sombras guardaban los rastros de una fundición imperfecta con las manos rotas e incompletas que habrían valido a un Donatello una retorno al taller, las marcas de las manos del escultor se reconocían en las imperfecciones de la superficie y se proclamó luego la autonomía del arte. Sus puertas iluminadas por la parte baja enganchaban las sombras y luces según la voluntad de las situaciones y participaron en las investigaciones impresionistas y simbolistas sobre la materia en creación, tal como ocurre con las fachadas de la catedral de Rouen de Monet.

El proyecto inicial del pedido de Estado se inscribía en la gran tradición florentina de la Puerta del paraíso de Lorenzo Ghiberti, de las cuales Rodin había considerado reanudar la disposición en batientes rectangulares (il., 3.21). Rodin presentó la intención de narrar la Divina Comedia de Dante. Se dice que vivió con un ejemplar metido en su bolsillo. Abandonando rápidamente los bajorrelieves de Ghiberti a favor de altos relieves, trabajó sobre estatuillas en sus futuros personajes extraídos del infierno de Dante. Así fue como concibió a Francesca di Rimini que juzgó demasiado paradisíaca y la retiró. Había elegido representar a la pareja adúltera en el momento de su descubrimiento por el marido engañado de Francesca, mientras que los amantes leían el libro de Lancelot y Ginebra, este libro aparece en la espalda de la estatua. Este primer proyecto que se volvió el famoso Beso fue sustituido en la puerta por la pareja infernal que rechaza la separación hasta a los infiernos, fundida en la materia misma del bronce, como ya había probado con los caballos del Lorrain (il., 3.22). Su Ugolino (il., 3.23) condenado a morir de hambre con sus niños y padre maldito, quien termina por devorarlos, está a las antípodas de la conveniente aún grandilocuente versión de Carpeaux: esta aquí, ante nosotros, en cuatro patas, representado en el momento de la decisión de horror, que le condujo a comer bestialmente a sus

²¹⁹ No obstante no se puede decir si se concibió para ser una puerta funcional, pues Rodin nunca proyectó el mecanismo

²²⁰ Proyecto que reanudó más tarde y que obtuvo financiamiento en 1892

hijos. Pero, si nos es aún posible reconocer a algunos de los protagonistas de la Divina Comedia, lo narrativo desapareció poco a poco en una tormenta general, y el reconocimiento de las filiaciones de las estatuillas también. Incluso la figura de Dante, que dominaba el conjunto, perdió su bonete característico y fue transfigurada en la de un pensador, personaje genérico pero de un registro²²¹ totalmente diferente.

Al igual que Miguel Ángel, Rodin dibujaba sus figuras antes de tallarlas. Muchos elementos como el Beso o Ugolino se volvieron elementos autónomos, tallados en mármol o fundidos. Rodin a partir de 1882 había comenzado a adoptar una nueva técnica, manifiesto de su voluntad de investigación: creaba sus figuritas en arcilla, medio flexible que permitió la multiplicación de las estatuillas. En 1880, la pintura de vanguardia de Manet o de los impresionistas había relegado la escultura a un *biblot* conservador. Daumier había caricaturizado la lamentable situación (il., 3.24) y Baudelaire había preguntado en un artículo crítico “¿Por qué la escultura es aburrida?”²²². Los trabajos de Carpeaux, los bajorrelieves conmemorativos habían relegado el medio al nivel de vasallo de la arquitectura, de la política o de lo decorativo. Rodin trabajó contra el abandono general, conduciendo la escultura a su más alto nivel de vanguardismo: como los impresionistas, reafirmó su arte en la independencia del medio, pero su modernismo fue también el de todos los artistas Art Nouveau: integrar la *nouvelle psychologie* en el arte de vanguardia.

Los críticos a favor de Gallé y del monumento a Lorrain, apreciaron el Pensador porque supo transmitir la tensión psicológica que la creación artística reclamaba. Entre los más influyentes, Gustave Geffroy concebía el arte moderno por su capacidad a difundir y recibir los fluidos psíquicos. La casa de un artista de los Goncourt era para él una obra principal porque integraba la función psicológica del arte, distinguiendo al simple revivalismo rococó del arte francés moderno. Esta es la razón por la cual Geffroy reconoció en el autor de la Puerta del infierno “al verdadero y gran historiador de este siglo de neurosis”²²³. ¿Por qué?

Escribí un poco más arriba que Dante, colocado en el centro del tímpano de la puerta, se había vuelto anónimo al perder su cofia. ¿Quién había pasado a ser o qué representaba? Rodin describió al Pensador como al hombre captado en el momento en que el “soñador se convierte en un creador”²²⁴, cuando, con toda la potencia de su cuerpo, concretiza la idea igual que como se

²²¹ Fotografías de los dibujos de su pensador en Dante están disponibles en el vídeo del INHA sobre La Puerta del infierno.

²²² Charles Baudelaire, “Por qué la escultura es aburrida”, 1846, capítulo XVI, p. 147 en la edición francesa de Crítica de Arte.

²²³ Gustave Geffroy, « L’imaginaire », Le figaro, 29 de agosto 1893, citado por D. Silverman, op.cit., p.258

²²⁴ A. Rodin citado por John Tancock, The sculpture of August Rodin, p. 112

crispan los miembros, trascendiendo su condición; el flujo creativo es la historia de una lucha permanente entre una conciencia razonable y una inconsciencia voluble pero indeterminada. El pensador es el que, en algún momento, sabe hundirse en su inconsciente para traer a la superficie las fuerzas vivas de la creación. Demostremoslo.

Un cierto Maurice Rollinat había sido muy apreciado por sus intervenciones en el Club de los hidrópatas y en el Chat Noir, donde cantaba y leía sus poemas y otros, dentro los cuales, estaban los de Baudelaire, que había musicalizado. Los poemas que compuso, recogidos en Las neurosis en 1883 y El abismo en 1886, le valieron un verdadero éxito. Se dice que Oscar Wilde y Leconte de Lisle se habrían desmayado al escucharlo, había sido más diabólico aún que Baudelaire, manifestando en su rostro una expresividad neurótica extraordinaria (il., 3.32).

La amistad que los vinculó durante toda la vida del escultor nació en 1877; sin conocer la génesis exacta, se sabe no obstante que los dos hombres frecuentaban el mismo círculo de amigos, al igual que el crítico Geffroy, aquél mismo que, siempre, había tomado el partido de Rodin y publicó a Eugène Carrière, Alphonse Daudet, Octave Uzanne, Roger Marx y justamente, Rollinat, cuya primera recopilación de poemas había prologado. En aquella época cuando era muy cortejado por París mientras Rodin estaba aún en la sombra de lo decorativo, le ofreció una versión dedicada del Abismo. A cambio, y cuando había pasado a ser Monsieur Rodin, el escultor le regaló una figura, La desesperación inspirada por sus poemas y le prometió un busto con su efígie, que llegó tarde puesto que se trata de la lápida sepulcral de Rollinat (il., 3.30). Los dos hombres fueron educados en la religión católica y conocieron, uno y otro, períodos de fe intensa. La educación católica, cuya fe rechazó Rollinat más tarde, había marcado para siempre al poeta, las dicotomías mal-bien infierno-paraíso muerte-vida pureza-putrefacción habían construido por siempre su sensibilidad artística, cercana a la de Dante. En cuanto a Rodin, muy afectado por la muerte de su hermana, se había incorporado por un año a la vida monástica antes de renunciar a la fe él también. Rodin y Rollinat quedaron entonces solos y atormentados ante preguntas existenciales sin más respuestas dogmáticas.

Los poemas de Rollinat celebraron la belleza de un infierno moderno, en el registro baudelairiano de lo exquisito mortífero. De sus años de religiosidad intensa, conservó el gusto de las escrituras, citaba en particular el Juicio Final, salvo que las neurosis retomaron el papel de las tropas de la muerte sobre un imaginario curtido con las imágenes del infierno gótico. Así en Céphalalgie (palabra inventada, equivalente a cefaleatis), poema publicado en la recopilación de

1883, un Satanás muy *fin de siècle* torturaba a pellizcos, el cerebro de un doliente que sufría de jaquecas²²⁵:

« Cet homme a la Céphalalgie,
Supplice inventé par Satan ;
Pince, au feu de l'enfer rougie, Qui mord son cerveau palpitant !... »

« Este hombre tiene la Céphalalgie,
Suplicio inventado por Satanás;
¡Enrojecida pinza, con el fuego del infierno, Que muerde su cerebro palpitante!»

Rollinat, contrariamente a Charcot, pensaba que todos estábamos sujetos a estas torturas psicológicas. En la recopilación que regaló a Rodin, algunos poemas aclaraban su concepción del proceso creativo como otras tantas torturas de un espíritu desgarrado entre conciencia e instintos. El artista según Rollinat, era un ser al borde de la razón, que se agarraba desesperadamente de sus sueños. Debe, escribió en su poema La ansiedad (L'angoisse) “colgarse a la antorcha de su razón amenazada de extinción por las fuerzas espectrales de la locura”²²⁶ hacia las cuales estaba siendo atraído irremediablemente. Este poema aparecía en la recopilación regalada a Rodin al lado de otro texto titulado El Pensamiento: Rollinat lo personificaba como un ser astuto, agente corruptor y esfinge íntima (el pensamiento es de género femenino en francés lo que facilita la personificación en esfinge y mujer fatal); describía la lucha entre el pensamiento y los instintos, entre pensamiento e ilusión, entre el control consciente y la inmersión inconsciente²²⁷.

« elle glace nos arts,
elle fige dans ses coffres forts nos larmes »

Seguido por de

« C'est l'ennemi sournois, mais sûr,
Sphinx intime, cancer obscur,
De ce tas de cendres futur
Appelé l'homme.

Et l'on s'embarque
Pour le noir et pour l'incertain
Devant ce douanier hautain
Qui ne laisse passer l'instinct
Qu'avec sa marque.”

Reanudemos La Puerta del infierno a la luz de los versos de Rollinat. El pensador está en el lugar del Cristo en gloria que preside el Juicio Final en los tímpanos de los porticos de las iglesias, a las que remite la estructura arquitectónica de la puerta (il. 3.25). Está sentado en una posición inestable y dolorosa: colocado sobre un zócalo al cual los pies se agarran, con el brazo

²²⁵ Maurice Rollinat, La Céphalalgie, libro de poemas, Les Névroses, 1883

²²⁶ « Mon rêve est plein d'ombres funèbres, Et le flambeau de ma raison Lutte en vain contre les ténèbres De la folie » L'angoisse, libro de poemas Les Névroses

²²⁷ M. Rollinat, La Pensée, libro de poemas L'Abîme,

derecho y codo izquierdo posados en la pierna izquierda. Posición difícil de mantener. La barbilla está posada en su mano o más bien, en el puño de un hombre físicamente en lucha. Muy lejos de los aires inspirados de los poetas románticos en éxtasis, este pensador es un combatiente, y el pensamiento tiene aquí algo de físico. El aire casi ceñudo, las cejas salientes: su Pensador como su Lorrain luchan contra una tensión interna. En el lugar de los caballos de Apolo en furia se expone bajo él un infra-mundo, de donde parecen intentar surgir formas fantasmagóricas a través de una superficie gruesa y hecha visible por la retirada de muchas figuras, que hizo la especificidad de la versión de yeso de 1900. El Pensador parece casi atraído hacia este mar en fusión, con los pies apoyándose en una superficie que apunta hacia el vacío, y el zócalo de apoyo destacado sobre el volumen del tímpano que acoge su estatura. Este pensador en majestad que se apropió el espacio del Juicio Final ofrece la alternativa de una escatología psicológica en lugar de la sentencia cristiana.

Otro hombre intenta cruzar el límite entre los dos espacios separados por el dintel, pero se invierte la relación con respeto a la que creaba el pensador, posición avanzada y deslizante. Aparece a la izquierda del pensador, su tentativa de alzarse hasta al tímpano es inútil, va a caer, la violencia de la lucha se caracteriza por el fatal arqueo del cuerpo (il., 3.26).



IL., 3.27., AUGUSTE RODIN,
La puerta del infierno . 1880-1917,
Philadelphia,Detalle izquierdo del
tímpano

IL., 3.26., AUGUSTE RODIN
La puerta del infierno
detalle,
Museo de Philadelphia



Por ambos lados del pensador, unos cuerpos intentan acercársele sin éxito, rechazados por una figura descarnada a la izquierda y esquelética a la derecha (il., 3.25 y 3.27). Dos jóvenes mujeres a su derecha y a su izquierda se preparan a lanzar o empujar con sus pies unos cuerpos desplomados hacia el espacio telúrico de más abajo.

La puerta pasa a ser ante nuestros ojos la versión plástica de la creación tal como Rollinat la concebía, es decir una lucha sin tregua entre consciente e inconsciente. El espacio superior es el de la censura bajo los auspicios de la razón que rechaza y amontona, el mar informe de los paneles verticales personifica los flujos de ideas fantasmagóricas que a veces, surgen del

inconsciente para dejar los rastros de sus orígenes en el arte. Se sitúa al Pensador en los confines de estos dos mundos. El arte del poeta o del pensador nace de esta tensión entre el modo razonable y el abismo que la atrae. Contrariamente a algunas lecturas que hicieron del Pensador un vencedor o el juez entre el bien y el mal, este análisis en realidad lo hace un sobreviviente, entre luz y oscuridad; Recordemos que Rodin deseaba exponer su obra maestra iluminada por debajo para insistir sobre el misterio brumoso de la parte inferior, dirigiendo el haz de luz hacia arriba. Rodin reconstruía la noche, cuando el sueño se volvía creación. ¿No escribió por lo demás que “su pensador era más bien un soñador”²²⁸? La versión de 1900, más atormentada aún ya que se le habían arrancado gran número de estatuillas que adornaban su superficie, fue un homenaje quizá más directo aún a su amigo Rollinat.

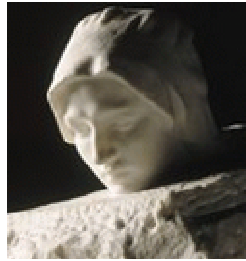


IL.,3.28., AUGUSTE RODIN,
La puerta del infierno, Stanford,
Detalle del pie derecho, inserción de 1900

Cuando Rodin había vuelto a trabajar el moldeado en yeso siguiendo el método de la sustracción, insertó en las jambas de las puertas dos nuevos paneles: a la izquierda, una figura asignada a Eva y a la derecha, un hombre barbudo arrodillado, tradicionalmente asimilado a un autorretrato de Rodin como pensador (il., 3.28). Tenemos pues a esta figura, con los ojos fruncidos, la cabeza gacha, en este acto de “cogitación” descrita por Gallé y por Rodin, que tiene como fruto de su imaginación, una escultura que brota de su cráneo... esto es muy conocido por los historiadores, pero pocos son los que, como Deborah Silverman, discutieron de la aparición exactamente sobre su cabeza de una figura absorbida en la masa. Si se comprobara que esta figura es el busto modelado según las características de Camille Claudel y llamado La Pensée (el pensamiento) de 1886 (il., 3.29) que fue retomado, el homenaje a Rollinat y a su concepción psicológica de la creación artística se impondría por sí mismo: es decir, la creación como lucha

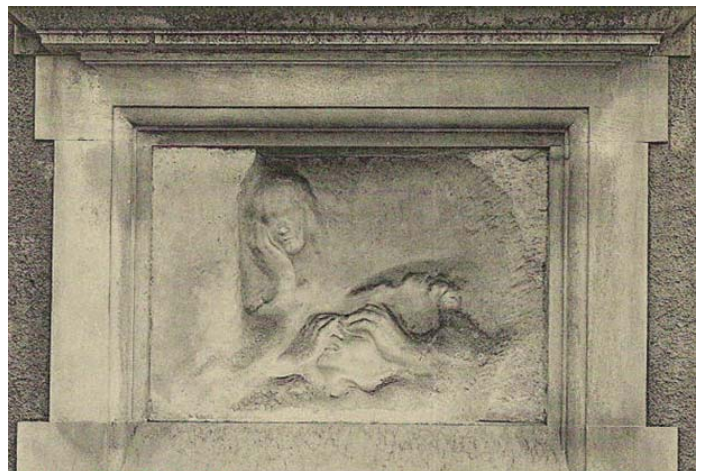
²²⁸ la estatua central representó a Dante, luego, a partir de 1889 Rodin la nombró « El pensador Poeta » según el catálogo de la exposición Monet Rodin de 1889 ; y luego será « El soñador y el Creador » , D. Silverman, op.cit., p.267

entre el pensamiento y los instintos. Retomo aquí la demostración y los argumentos de Silverman²²⁹.



**IL., 3.29. ,AUGUSTE RODIN,
El pensamiento emergente de la materia,
1886-89,**

El pensamiento era uno de los poemas de la recopilación El abismo regalado a Rodin. Rollinat describía este pensamiento como un censor que sólo dejaba pasar los instintos marcados de su sello. También se describe como el controlador de lo erótico de los instintos. Se describía como “un bloque de hielo” que inmovilizaba nuestra creación, él (en francés ella, ya que “el pensamiento” es “la pensée”, género femenino) es “masivo y sólido”, escribió también. Es este Pensamiento por encima del creador que lucha con y contra él/ella en el bajorrelieve que dedica Rodin a Rollinat (il., 3.30), en el cual aparece torturado el Pensador-creador Rollinat con más arriba la musa del poeta.



**IL., 3.30.,
AUGUSTE RODIN,
Bajo relieve a Maurice Rollinat,
1903**

²²⁹ D. Silverman, op.cit. p. 303-310

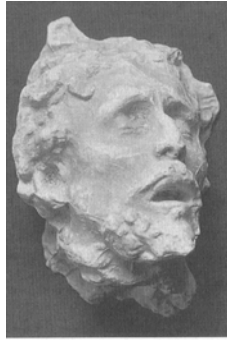
Volvamos al creador del autorretrato de Rodin en la parte baja de la pierna derecha de la puerta de 1900. Precisamente absorbida en la masa del yeso, (“masiva y sólida”, como “un bloque de hielo”) la figura recientemente insertada encima del autorretrato de Rodin es un bloque, la gorra que cubre lo que surge de su cabeza pero retomada de un busto de Rodin, titulado justamente El Pensamiento (La Pensée, 3.29) del que se reconoce también la línea saliente de la nariz. Las fuerzas oscuras, instintivas o eróticas se liberan en el acto de cogitación del Pensador-Creador Rodin -la estatuilla que surge de su cráneo se asemeja a su Iris, con las piernas abiertas -, mientras que el pensamiento (El Pensamiento, poema de Rollinat y escultura de Rodin) intenta absorber estas fuerzas liberadas; Freud diría reprimidas. Formaliza la batalla interior entre la turbulencia inconsciente y la necesaria fuerza represiva para transfigurar el sueño en arte: la nueva inserción puede bien representar a Rodin en creador, es decir, según la terminología de Rollinat, en lucha entre el pensamiento arriba y los instintos con la figura de Iris.

Para confirmar esta interpretación, hay otra inserción situada en la diagonal de este grupo sobre la misma pierna y a la altura exacta del pensador (il., 3.31). Esta nueva figura se asimila tradicionalmente a San Juan-Bautista. ¿Podría ser Rollinat?



IL., 3.31., AUGUSTE RODIN
La puerta del infierno, detalle, Universidad de Stanford, 1880-1917,

El nuevo figurante se asemeja a una cabeza supuestamente atribuida a San Juan Bautista y que data de 1887 (il. 3.32). Pero esta misma cabeza es también, según las fotografías de las que disponemos y según lo que algunos pudieron decir, muy semejante a los retratos de Rollinat (il., 3.32).



IL., 3.32.

AUGUSTE RODIN,
San Juan Bautista, yeso y bronce, c.1887



Maurice Rollinat cantando al piano
según una acuarela de GEORGES BÉTHUNE, 1903

También podría ser, por la expresión de la boca abierta, el modelo del pensador creador que hizo Rodin de Rollinat en su lápida sepulcral. En ese caso, esta cabeza, supuestamente de San Juan Bautista sería verdaderamente un homenaje al poeta y a su concepción de la intuición artística. El grupo del autorretrato de Rodin como Pensador-creador y el del Pensamiento (de La Pensée) en la parte baja de la pierna derecha de las puertas y el grupo del Pensador-Creador Rollinat y su musa tienen una relación muy estrecha. ¿Podría ser entonces que esta cabeza, colocada en la línea horizontal del pensador y en diagonal al autorretrato de Rodin velado por El Pensamiento, representaría una especie de doble firma, la de Rodin y la del poeta, cuyos poemas habrían inspirado al escultor?

La puerta del infierno marca un apogeo del Art Nouveau que supo transfigurar el Arte rococó, (el zócalo del pensador conservó los rastros de follaje y la reconocible concha de ostión, las molduras también) en una obra moderna que reconoce la concepción neuropsiquiátrica de la creación. Estas puertas confirman la tendencia 1900, un arte antipositivista del rechazo de la percepción racional y basado en la primacía del yo y de lo irracional. Leamos este texto que sigue como si se tratara de una literatura imaginaria, que describe la relación del Pensador como narrador, con las sombras de puertas:

“Pero los recuerdos que mi memoria conserva así en sus más oscuras profundidades están ahí en estado de fantasmas invisibles. Quizás aspiran a la luz; sin embargo no intentan subir hasta ella; saben que es imposible, y que yo, ser vivo y activo, tengo otra cosa que hacer que ocuparme ellos. Pero supongan que en algún momento, *me desinterece* de la situación presente, de la acción urgente, en fin de lo que concentraba en un único punto todas las actividades de la memoria. Supongan, en otras palabras, que me duerma. Entonces estos recuerdos inmóviles, sintiendo que acabo de apartar el obstáculo, de levantar la trampilla que los mantenía en el sótano de la conciencia, se ponen en movimiento. Se levantan, se agitan, actúan, en la noche del inconsciente, una inmensa danza macabra. Y, todos juntos, corren a la puerta que acaba de entreabrirse. Todos querrían pasar. No pueden, son demasiados. De esta multitud de llamados, ¿quiénes serán elegidos? Lo adivinarán sin dificultad.”

¿Serían los ventales el “sótano del inconsciente”? Los fantasmas invisibles se levantan, se agitan, se encabritan, ¿no es esa la imagen de Rodin? Intentan sumergir la conciencia del pensador, ¿sería la batalla entre los muertos y los vivos tallada sobre el tímpano de Rodin? ¿No iluminaba con medios tonos sus puertas para buscar este efecto de luz fantasmagórica? Se trata sin embargo de un corto texto de Bergson, El sueño, leído en 1901 en el Instituto General de Psicología y recogido en su recopilación de 1919.²³⁰ Las danzas de los muertos descritas por Rodin y Bergson, ya no son las de los condenados medievales sino una reformulación de la psique moderna, guiada por los juegos antagónicos de la conciencia e inconsciencia.

Así pues, el Art Nouveau fue un medio de sugestión visual que aspiraba a compensar los efectos perversos de la modernidad. Bernheim dio un subtexto científico al simbolismo y espiritualismo *fin de siècle* que consistió en reconocer la existencia de un *continuum* entre la materia y el espíritu humano. Para resumir, el medio ambiente del hombre podía alterar el estado mental de éste (la Torre Eiffel impone su lógica de ingeniero a los parisienses y transmite sus vibraciones dañinas para los nervios de los metropolitanos) pero podía ser repensado y redecorado con el fin de estabilizar su estado, esa sería la problemática del Art Nouveau. Pero al contrario, una parte de la generación 1900, con Max Nordau a la cabeza, consciente de su permeabilidad a los signos externos, pudo alegar que si las formas Art Nouveau eran fruto de espíritus degenerados, su proliferación vendría a acelerar el proceso de degeneración colectiva; lo que explica la futura condena del Art Nouveau llamado Art Nouille (que se traducirá en Arte Tallarines) por sus detractores que hacían una doble alusión: a los tallarines, para describir su línea en arabesco despreciada, pero también Arte idiota, puesto que una expresión francesa corriente para dirigirse a un simple de espíritu es “especie de tallarín” para decir especie de idiota. Recordemos siempre que el funcionamiento del Art Nouveau era de doble filo. El Art Nouveau aspiraba a calmar los dolores pero actuaba sobre los canales nerviosos, podía acentuar los síntomas neurasténicos por el hecho de un sobre-estímulo de los nervios. Más grave aún, podía transmitir los gérmenes de la enfermedad nerviosa a seres sanos. Ya que si se recuerda que los grandes artistas de la época se consideraban como hombres con una sensibilidad superior, era fácil denunciarlos como estetas con una sensibilidad no excepcional sino patológica; siendo Des Esseintes el parangón. En ese caso, su arte comunicaba las taras nerviosas del artista a la psique porosa de sus admiradores, similar a como se pudo acusar al rock de la transmitir la decadencia de los músicos al honesto hijo de burgués que escuchaba los delirios musicales. El Art Nouille (o Arte Tallarines) cobró entonces todo su sentido, volvía efectivamente idiota.

²³⁰H. Bergson, Le rêve, (el sueño) conferencia dada en 1901 en el Instituto General Psicológico

Habiendo establecido los principios políticos del arte alrededor de 1900, que aspiraban pues a redorar el blasón de Francia en la comunidad de las naciones y redinamizar al pueblo francés por medio de la sugestión penetrante, falta saber por qué la forma Art Nouveau era juzgada vigorizante por sus partidarios. Ya lo vimos, la reintroducción de una lógica no racional, de la sugestión contra el nombrar²³¹, de la espiritualidad en pintura y de la apología del sueño singularizó el lenguaje simbolista y Art Nouveau, y ofreció un escape al lenguaje racional académico o naturalista. Pero eso no nos dice en qué sentido lo que caracterizó más al Art Nouveau, la línea ondulante, debía ser la base de su terapia regeneradora.

3.2.3. La línea Art Nouveau, historia de una patología

La aparición de plantas y curvas que caracterizó las ondulaciones Art Nouveau estaba en desacuerdo manifiesto con el *ethos* de 1889. Sus aduladores pretendían procurar algo de una suavidad arcadia a los ciudadanos agotados por las arquitecturas de hierro, las líneas rectas haussmannianas y la lógica de la racionalidad. La curva es un rodeo, una lógica sin objetivo, una indolencia prohibida a todos aquellos para quienes el tiempo estaba contado. Es la senda sinuosa del campo que se opone a los nuevos grandes bulevares que olvidan el placer del ocio y lo inmotivado. Marca el retorno del tallo vegetal contra la línea del palo y el fusil. Es el bucle del cabello de una mujer o de un niño contra el bastón tieso y fálico del burgués. Trátese del grafismo de Beardsley, de Mac Donald y Mackintosh, de Guimard en París o de Horta en Bruselas, de los grandes dibujantes, que fueron Toorop, Beardsley o Mucha, todos exploraron la dinámica de la línea Art Nouveau. Esta línea que no dejó de crecer, de introducirse de pieza en pieza, de enrollarse alrededor de los pasamanos, pilares y balcones avivó un mundo moribundo por la vitalidad que comunicaba.

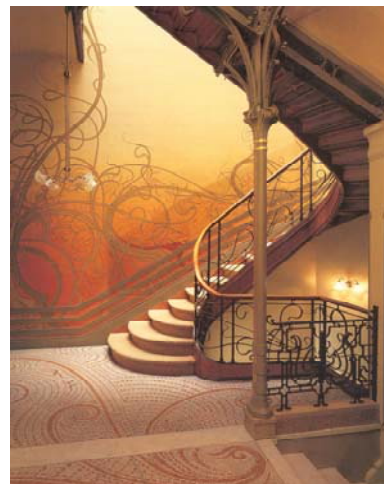
Si hay una cosa que todas las expresiones nacionales Art Nouveau tuvieron conjuntamente, es esta línea procreadora, liana invasora y sinuosa, vitalista y vivificante. Está por todas partes, desde las formas serpentinadas de la cabeza de las Medusas al cabello de las mujeres Art Nouveau. Las raíces, los tallos, las algas revolotearon sobre las vidrierías, los revestimientos de madera, las cerámicas y joyas. Las estructuras de metal de las grandes galerías comerciales o del metro parisiense la celebraron con optimismo (il., 3.33). Esta línea fue el significante

²³¹ Hago referencia aquí de nuevo a la famosa respuesta de Stéphane Mallarmé a Jules Huret en su entrevista de 1891 «Nombrar un objeto, es suprimir los tres cuartos del goce del poema que se consigue por la dicha de adivinar poco a poco; sugerirlo, este es el sueño», en el texto original “Nommer un objet, c'est supprimer les trois quart de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voila le rêve...” (ver nota 37 del presente capítulo)

ineludible del Art Nouveau, su firma elegante, como una celebración afable de una modernidad dual donde el hombre de razón fusionaba con la naturaleza pródiga.

El retorno a la naturaleza se justificaba por consideraciones de orden filosófico, de las cuales Alfred Fouillée con su organicismo fue el pensador dominante²³². En forma de plantas retomadas tanto a la moda japonesa como al rococó, el Art Nouveau se aparentó a una orgía panteísta del culto moderno de la naturaleza. Tradujo la reinserción del hombre en la naturaleza que religión, espíritu de las Luces y darwinismo habían alejado como la peste. Para sus promotores, el Art Nouveau fue la visión altamente artificial de la naturaleza, su reinserción manejada por un trazado moderno y controlado. A juzgar por su aspecto naturalista pero sumamente estilizado y su gusto por las nuevas técnicas, se puede asimilar hoy en día a una alegoría vital, una modernidad vigorizada.

Por otra parte, esta generación de artistas y de artesanos había preferido los motivos del pistilo, del tallo, o del brote de hoja antes que los motivos florales rococó, ya que éstos expresaban lo efímero de la belleza, mientras que los otros expresaban el crecimiento vegetal vigoroso (il., 3.34). Los partidarios de estos tallos volubles pretendieron triunfar sobre el agotamiento ambiental dopándose con el néctar de la planta en perpetua evolución. Los pistilos de una flor contrariamente a los pétalos, son rectos, no pierden su lozanía ni son frágiles, son instrumentos de reproducción siempre en vigor, la semilla de juventud, cuando la flor no es más que el producto terminado, portador de la intuición de una marchitez inminente. Además, estos pistilos volvieron a sexualizar un tejido urbano artificial, creando un potente *continuum* entre este último y la naturaleza.



IL., 3.34.
VICTOR HORTA
Villa Tassel, 1892-93

²³² Alfred Fouillée aplicó, en particular en La Psicología de las ideas-fuerzas de 1893, los conceptos de ideodinamismo a la sociedad política. Estos principios se volvieron “las ideas-fuerzas” según las cuales las ideas de los franceses sobre el decaimiento y la decadencia actuaban sobre la nación como una autosugestión y eran factores agravantes y hasta responsables de la situación; para contrarrestarlo, sugerir la virilidad y la autosatisfacción eran parte de su programa político

Pero para otros, difundió los genes de una regresión hacia el estado vegetal. La teoría freudiana de la castración dio más tarde argumentos a los refractarios. Consideraban la línea Art Nouveau como una vid, la cual se enrollaba en torno a sus tutores. Su fuerza estrangulaba poco a poco los pilares metálicos fálicos, símbolos de la civilización de los hombres, la planta la asfixiaba cada día un poco más y la llevaba a un estado de naturaleza retrasada. Esta imagen de la vid y el tutor fue la usada por Freud para describir la emasculación, la mujer debía ser al hombre lo que la vid silvestre era para su tutor, un ser dependiente, que al serlo, lo ahogaba:²³³

“el problema con esta obediencia es como una vid que se aferra, ella (la mujer) tenía la capacidad de sofocar el mismo tronco en el cual ella creció. Como la mujer no tenía ninguna comprensión de la aspiración de los hombres hacia ideales culturales, puesto que como Freud ha precisado, ella no tiene ninguna capacidad para la sublimación, actuaba no como una guirnalda o una flor sino más bien como una cadena.”

El rechazo del tallo o de la vid Art Nouveau manifestaba el temor de ver el espacio masculino reconquistado por la planta o por la mujer que la tradición asocia. Y en efecto, si en arquitectura y decoración, la línea Art Nouveau también se llamaba el golpe de látigo, remitiendo a su efecto dinamizante, en pintura era asociada a las mujeres, cuyo cabello invadía el espacio como si fueran algas, raíces u olas. Pero, desgraciadamente, esta hibridación de la naturaleza femenina con la línea Art Nouveau la hacía pasar por la monstruosidad regresiva estudiada en el primer capítulo, había referido a las mujeres hibridadas con insectos. Los insectos, así como las criaturas de los fondos marinos formaban parte del bestiario Art Nouveau; sus dibujos nunca habían sido tan precisos como desde que los ilustradores trabajaban a partir de las láminas de los biólogos como Haeckel (il.3.35). Animados también por el naturalismo de un Hokusai, estos insectos y maravillas botánicas formaron parte integrante del paisaje Art Nouveau. Se encontraban sobre las vidrierías de Gallé (il.3.36), la ebanistería y forjado de Majorelle (il.3.37), sobre las fachadas más vanguardistas como las de August Endell (il.3.38)... Formaban parte de esta política de reintroducción de lo vivo basándose en la biología moderna; excepto que, el juego era peligroso. En la mujer Art Nouveau, su primitividad viciosa a menudo tomó la ventaja sobre su componente progresista y la bella criatura rápidamente desvió su vigor natural a favor de la naturaleza maléfica del segundo sexo (La mujer Art Nouveau había desviado rápidamente la potencia de las fuerzas de la naturaleza a su naturaleza maléfica): lo que explica esta Salomé de Beardsley para quien los rosales parecían ser la prolongación de sus maleficios; lo que explica también el cabello interminable de todas estas sirenas que pululaban en aquella época, en la pintura, las porcelanas así como las joyas Lalique. Arte de sugestión y de indefinición o arte degenerado y fuente de degeneración, no todos estuvieron de acuerdo sobre los beneficios del Art

²³³ S. Stewart, op.cit, p.22

Nouveau. Y es que esta línea dinámica y la potencia de los organismos de la naturaleza puestos al servicio del poder regresivo y primitivo de la naturaleza femenina, amenazaba con rebelarse contra el que la había creado para su salvación, el parisiense neurótico. Como un látigo o una cadena que ponía trabas al hombre en su carrera a la modernidad, el Art Nouveau fue para sus adversarios no la cura sino la causa y la expresión de la insalubridad mental de la sociedad moderna. Y tenían argumentos.

El esencial *tropo* visual del sistema que Charcot puso en pie consistía en una correspondencia entre lo visual y lo mental, que se expresaba en un grado patológico de curvatura. Charcot pensaba que las enfermedades mentales estaban vinculadas a lesiones o “tropismo” a lo largo de la columna vertebral (il.3.39). Añadía que estas anomalías de la columna encontraban su equivalente orgánico en las irregularidades, asimetrías, y curvaturas atípicas del comportamiento humano o de la fisiología externa. Resumidamente, la curva era señal de una patología mental. Esto explica la profunda aversión de Charcot por la inexactitud, su “horror del movimiento que desplaza las líneas”²³⁴. El profesor estaba predispuesto en contra de lo que llamaba lo “impreciso e indefinido, características de los Impresionistas y Simbolistas”²³⁵. Esto no impidió que Charcot trabajara sobre su propia interioridad y experimentara en sus dibujos los efectos del consumo de alucinógenos: observó que sus trazos se volvían desordenados, curvos e incoherentes como los de sus pacientes (il., 3.14). Los muebles que decoraban su casa, hechos por su mujer retomaron sin embargo algunos de estos monstruos fruto de su fantasía, (il., 3.40), lo que deja suponer que Charcot, que deploraba públicamente la desviación, apreciaba en privado los placeres atávicos de la curva aún cuando sus efectos sugestivos fuesen según su propia teoría, dañinos. El artista y el hombre de ciencias no eran siempre compatibles. Lo cierto es que Charcot imputaba a los narcóticos sus dibujos desequilibrados y notaba que una vez pasada la jaqueca, las formas en zigzag que habían aparecido bajo el efecto de droga dejaban lugar a la trama regular y “todo se volvía a ordenar”²³⁶. La curva gráfica y la asimetría Art Nouveau debían pues considerarse como los signos de un desorden social, nacidas de un desorden mental generacional.

Recapitulemos: 1 -la psique es una cámara permeable a los elementos visuales, enseñanza de Charcot 2 - la psique, incluso sana, es receptiva a toda forma de sugestión y en cualquier momento del día, enseñanza de Bernheim 3 - la asimetría es la expresión plástica de cerebros dementes. Por consiguiente, el sofisma es irrefutable: El Art Nouveau era una expresión artística

²³⁴ A. Souques, Charcot Intime, La Presse médicale n°.42, 27 de mayo de 1925, p.694, citado por D. Silverman, op.cit., p.100

²³⁵ Georges Guillain, Jean-Martin Charcot, sa vie son œuvre op.cit, p.24, citado por D. Silverman, op.cit., p.100

²³⁶ Jean Martin Charcot, Le scotome scintillant obras completas vol.3, citado por Georges Didi-Huberman, L'invention de l'hystérie. Charcot et l'icónographie photographique de la Salpêtrière, appendix 15, p.283

de origen patológico (il., 3.41). El autor de estas líneas era un espíritu enfermo que transmitía su patología mental a sus obras; mediante la sugestión, las malicias de la obra penetraban el sistema nervioso de los que estaban en contacto con ella, y contaminaban cerebros sanos. ¡Era la pandemia, la peste de los tiempos modernos que embrutecía el espíritu del hombre que se encontraba en el centro de la arquitectura moderna!

El Art Nouveau se analiza, lo vemos aquí, desde el punto de vista de su relación con la *nouvelle psychologie* pero también desde su relación con la feminidad y lo primitivo. Negaba los conocimientos adquiridos racionales que habían hecho de la simetría davidiana y de la solidez de una obra, la prueba de la dignidad humana y distaron mucho de hacer la unanimidad. Para algunos, fue una confederación de condenaciones que había que olvidar lo antes posible cuando para otros, fue una tentativa moderna de regeneración. Se opusieron los partidarios de un clasicismo simétrico y la sección de oro cubista como la generación de los arquitectos modernistas con Adolphe Loos y Le Corbusier a la cabeza. Para estos detractores, abstracción y funcionalismo eran la quintaesencia de la grandeza humana por su afirmación de una antinaturalidad y de un dominio de la racionalidad. El modelo modernista que excluyó el *fin de siècle* no podía tolerar la feminización de su funcionamiento. Ahora bien, los años 1900 se inscribieron en una lógica decorativa en la cual el papel de las mujeres fue considerable. Dos cosas deben tenerse en cuenta: al abandonar la separación entre Gran Arte y artes menores, los pintores se convirtieron en decoradores²³⁷, el Art Nouveau se adhirió a la lógica del Arte Total wagneriano, pero esta reconciliación no fue completamente paritaria, lo que fue beneficioso para las artes decorativas.

Fue entonces fácil concluir que las artes menores habían vencido al Gran Arte, intelectual y masculino... la amnesia crítica e historiográfica, que borró los años 1900 de la historia modernista (vuelvo siempre al diagrama de Barr, 0.1) se debe seguramente a esta humillación. Segundo punto, el Estado contribuyó a promover las artes decorativas y se recurrió directamente a las mujeres, dentro del límite de su capacidad, por supuesto. La misoginia oficial no podía desaparecer repentinamente, estas mujeres fueron sólo las asistentes, la creación seguía siendo el atributo del genio; y, Linda Nochlin lo demostró, hasta los años 1980, el genio era la exclusividad del hombre²³⁸.

²³⁷ Henri Van de Velde abandonó la pintura en 1892 por la decoración de su casa Bloemenwerf, Hermann Obrist escultor suizo ganador de la medalla de oro en 1889 en París se consagrará a la artesanía y en particular al bordado con la abertura de los talleres de diseño de Munich

²³⁸ Linda Nochlin, Why have there been no great women artists? 1971

Siguiendo con esta tesis sobre la desestabilización del modelo falocéntrico que las artes del final del siglo XIX contribuyeron a feminizar, analizaré las perversiones decorativas imputables al japonismo que conoció el mundo de las artes, luego mostraré como la política republicana de promoción de las artes decorativas reforzó la tendencia que consistía en confundir el Gran Arte con lo ornamental y al artista con la decoradora, el sistema falocéntrico modernista había pactado así con una sociedad matriarcal regresiva.

3.3. El japonismo y las artes decorativas, una ornamentación femenina que no pudo ser una abstracción

La influencia de las artes de Japón conjuntamente a la voluntad de aliviar la sociedad moderna de su hiperfuncionabilidad contribuyó a la feminización de la producción artística alrededor de 1900. Y las artes, en lugar de glorificar el sistema modernista develó sus contradicciones: se volcaba hacia lo femenino para aliviar sus penas como un niño hacia la madre renegada. Esta relación vergonzosa será el objeto del tercer capítulo. Comenzaré con un recordatorio del japonismo y lo que significó en términos de degeneración (1); mostraré a continuación cómo en el caso de Gustave Klimt, la ornamentación a la japonesa se volvió una forma pictórica de disolución del poder masculino (2). Proseguiré mostrando cómo, conjuntamente con la feminización de las artes mediante las artes decorativas de los japoneses, el gobierno francés favoreció las artes de la mujer como el antídoto al cansancio nacional (3); y terminaré por el estudio de lo femenino en Edouard Vuillard, quien por haber sido un gran pintor-decorador y japonizante (*japonard*), perdió su lugar en el panteón de los modernos (4). El hilo conductor de esta parte es la masiva invasión de las artes aplicadas en lo que era el Gran Arte, es decir una perversión generalizada de las artes *fin de siècle* por los “gérmenes decadentes y retrógrados de la mujer”.

3.3.1. Japonismo y crítica cultural

En efecto, si las artes *fin de siècle* se inspiraron del estilo rococó, es decir, recordémoslo una vez más, del estilo de los aristócratas que se apodaba “los afeminados”, se inspiraron conjuntamente en el arte japonés que los más conservadores juzgaron primitivo y tontamente decorativo. Estos últimos fueron minoritarios y la ola japonizante ganó. El entusiasmo de toda Europa por estos artefactos contribuyó a ignorar más tarde a algunos artistas, cuyo japonismo se expresó por una propensión a magnificar lo decorativo. Al detrimento del dibujo de la composición y de todo lo que era juzgado masculino.

La línea sinuosa Art Nouveau, el grafismo de Beardsley, los planos cortados de Degas o los colores planos y compartimentados de Bernard y Gauguin, los bosques de Munch y sus grabados sobre madera, la reutilización del mismo motivo por Monet, la ornamentación decorativa de Klimt o Vuillard, el trazo de lápiz en forma de coma o punto de Van Gogh son todas técnicas directamente sacadas de las artes de Japón. Siegfried Wichmann publicó en 1981 un catálogo de alrededor 1200 ilustraciones que podría prescindir de texto por como salta la evidencia a los ojos: nuestros artistas de vanguardia de los años 1870 a 1900 hicieron más que inspirarse de las artes japonesas. Retomaron por su cuenta una estética extranjera, la cual llevó a trastornar la tradición artística europea racionalista. Cito esta maravillosa frase de Bing, sacada de la introducción a su revista Le Japon Artistique de 1888:

“Este arte [japonés] a la larga se mezcló con el nuestro. Es como una gota de sangre que se mezcló con nuestra sangre, y que ninguna fuerza del mundo podrá eliminar”

Su originalidad estética tenía una fuente segura: las estampas *ukiyo-e* (imagen del mundo que flota literalmente), de Hokusai, de Hiroshige o de Utamaro, pero también los esmaltes o joyas en esmalte *cloisonné*, los tsuba (guardias) de los sables japoneses²³⁹. Su genialidad se inspiraba en artefactos de los cuales no tenían ninguna noción en cuanto a su función de origen, pero que los fascinaban²⁴⁰. A fines del siglo XIX, todos los catálogos de los grandes almacenes ofrecían una sección de *japoneries*. Debemos preguntarnos ¿Por qué el injerto japonés prendió repentinamente? ¿Sería por el sólo hecho de ser más accesible? ¿En qué medida el japonismo no fue un orientalismo, cuya fuente se habría desplazado simplemente un poco más hacia el oriente, en otras palabras, el japonismo sería un extremo-orientalismo? ¿En qué y por qué el mundo europeo estaba predispuesto a absorber esta forma artística profundamente extranjera en sus convenciones? Planteemos el problema de otra manera. Se asocia con demasiada facilidad la amplitud del entusiasmo súbito por Japón con su apertura tardía al mundo. Aún cuando esto no fuese totalmente exacto. Cometeríamos un error si sistematizáramos una causalidad que explicaría el entusiasmo europeo por las artes japonesas por la única accesibilidad a sus artefactos. Prefiero postular que había muestras en circulación antes de esta fecha y volveré más en detalle sobre este punto. El japonismo nació de una demanda en artes japonesas que el Japón de después del shogunato estuvo en condiciones de satisfacer la demanda. La pregunta que hay

²³⁹ cuando tras la caída del régimen de los shogunes, se prohibió llevar sable en 1876, los armeros japoneses se orientaron a la fabricación según su técnica de compartimentado de joyas destinadas a la exportación. El mercado japonés de la ornamentación en compartimentado (*cloisonné*) se limitaba a las artes militares, con la excepción de las cajas (Inrô) que colgaban de los cinturones, a falta de bolsillos en el kimono, y a los peines de mujer.

²⁴⁰ especialistas como Samuel Bing, Théodore Duret Louis Gonse, C. J. Holmes, William Anderson, Ernest Harrt, investigaron e hicieron, catálogos ... pero el enfoque antropológico es decir el estudio del arte japonés resituado en su contexto de origen, nace solo en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX

que plantearse es simple: ¿Por qué esta nueva oportunidad? ¿Por qué el mercado europeo estaba dispuesto a abrirse a las influencias de las artes tradicionales japonesas? Una vez desgastadas las victorias del naturalismo pictórico por el carácter innovador y mecánico de la reproducción fotográfica, los artistas buscaron otros horizontes que les ofrecieron precisamente los japoneses. De ello retuvieron sólo lo que su cultura europea podía percibir, es decir su no conformidad con las normas académicas. Volvemos a los eventos. En primer lugar, los Estados Unidos obligaron al imperio nipón a abrir sus fronteras a las influencias extranjeras: El comodoro Perry forzó la apertura bajo la amenaza de los cañones el 31 de mayo de 1854 (firma del tratado americano-nipón), y precipitó la caída del régimen de los Shogunes (1868) al cual sucedió un período llamado “de las Luces”, la era *Meiji*. La vieja feudalidad del régimen de los samuráis dejó el lugar a la apertura al mundo exterior y a la entrada del imperio en la modernidad. Los japoneses se deshicieron de sus objetos medievalistas del período Shogun, y estos objetos alimentaron nuestra modernidad. Pero volvamos a las fechas, no es inútil recordarlas.

-3.3.1.1. ¿Por qué el japonismo?

No vamos a contar la historia del japonismo, pero recordemos sin embargo algunas de sus fechas que marcaron su desarrollo, nos serán útiles. A partir de mayo de 1854, los acontecimientos se sucedieron: el primer stand japonés fue instalado en la Exposición universal de 1862 (6 millones de visitantes) y suscitó sumo interés²⁴¹, Arthur Liberty recuperó la mercancía y se encargó de la reventa... La tienda Liberty se transformó más tarde el gran escaparate Art Nouveau de Londres. Las Exposiciones de 1867 y de 1878 en París marcaron el apogeo del japonismo, y el paso de un arte de aficionados informados a un movimiento para el público en general durante la década de 1870. En 1878, el gobierno nipón a cargo de la sección japonesa vio la competencia de varios galeristas, viajeros que habían adquirido *bibelots* en el Extremo Oriente, como el italiano Cernuschi, Guimet, Bing, entre otros y que revendían parte de sus compras. Los coleccionistas se multiplicaron, los puntos de venta también: las dos primeras tiendas de París, La Porte Chinoise de la calle de Rivoli y La Jonque chinoise de la calle Vivienne proveyeron a los vanguardistas, Manet, Whistler, Fantin Latour, Degas, Carolus-Durand, Monet, los escritores Baudelaire, Champfleury, Burty, Zola, y también a los directores del Louvre y de las Porcelanas de Sèvres; luego a su retorno del Oriente en 1877, Samuel Bing abrió su galería en la rue de Provence, número 22. Las láminas dejarían de ser la pasión de algunos y se volverían un fenómeno de moda. Se invitaba a veladas japonesas, vestidos con Kimono y bebiendo *saké*.

²⁴¹ James Mc Neill Whistler tuvo ciertamente un acceso privilegiado a las artes japonesas, puesto que había asistido a la Exposición Internacional de Nueva York en 1853; Los Estados Unidos habían presentado colecciones japonesas recuperadas en un junco que había encallado con toda su carga antes de la abertura oficial de Japón.

Incluso Théo Van Gogh y su hermano Vincent organizaron en 1886 en el café Le Tambour una exposición de láminas que, sin tener mucho éxito financiero, hizo descubrir el arte japonés a Bernard, a Anquetin y a Gauguin. Se copió a Hokusai primero sobre las porcelanas francesas de Bracquemond y fueron expuestas en 1867 (il., 3.42). Gallé, iniciado a las artes Shogun por un estudiante japonés se apasionó por estos nuevos motivos que integró a sus cristales y muebles. Pero también brotaron de ellas la reorganización de la perspectiva, la pose de los desnudos y de las bailarinas de Degas, las figuras caricaturizadas de Lautrec, el trazado de lápiz de Van de Gogh (il., 3.43-44-45-46-47). Bing organizó las grandes exposiciones dedicadas a Japón: aconsejó al Estado para la creación de un Museo provisional de las artes japonesas en 1883 y organizó las principales exposiciones japonesas, la de 1888 que puso al honor a Utamaro, pero sobre todo la de las Bellas artes de 1890 con aproximadamente 800 grabados sobre madera. El negociante dio también una base literaria al japonismo con su revista de lujo, Le Japon artistique publicada en francés, alemán e inglés de 1888 a 1891, con la ayuda de colaboradores de gran calidad: Philippe Burty, Théodore Duret, Louis Gonse, Edmond de Goncourt, grandes eruditos franceses del japonismo. Cuando las más ricas colecciones llegaron a los negociantes Drouot o Durand-Ruel, la colección Burty en 1891, Goncourt en 1897, el mercado había absorbido las artes japonesas sin haberse nunca interesado realmente por su valor intrínseco en su medio de origen, pero Japón había revolucionado definitivamente las artes occidentales.

Veinte años después de su apertura, la Galería Bing se transformó en la Galería Art Nouveau (1895)²⁴²: un lugar sin equivalente del arquitecto Louis Bonnier, puesto que el proyecto de (Horta había resultado ser demasiado costoso). Toda Europa expuso en ella: pinturas exteriores de George de Feure, cerámicas de Finch, joyería de Lalique, vidriería de Gallé y vitrales de Tiffany, muebles de Van de Velde y Gaillard, creaciones de los Mackintosh y Macdonald, sillas, cajas y tapicerías escandinavas y todavía miles de láminas japonesas. La filiación es irrefutable y la genealogía está establecida. El Art Nouveau, y remito a este catálogo de Siegfried Wichmann, fue el heredero directo del japonismo: la gran retrospectiva Art Nouveau bajo el nombre de “la Casa Bing” (La Maison Bing) que tuvo lugar en Bruselas en el 2006, reprodujo al pescado japonés de Hiroshige sobre el cartel de la exposición (il., 3.48).

²⁴² el nombre de Art Nouveau otorgado a la tienda fue ciertamente el promotor de la expresión del mismo nombre para designar este arte tanto decorativo como pictórico, que encantó a fines del siglo XIX; pero esta locución fue retomada por los Belgas Maus y Picardo que la utilizaron en el mismo sentido a partir de 1881 en la revista L'Art Moderne. Bing creó esta tienda a su retorno de Bélgica y de los Estados Unidos impresionado por lo que había visto, en particular los muebles de Van de Velde y la vidriería Tiffany



ANDO HIROSHIGE,
Día del niño en Suidobashi,
100 Vistas del Monte Fuji
1857

IL., 3.48.



Afiche de la exposición Bing,
Brusela, 2006

¿Qué significa esto para nosotros? La visión artística japonesa ofreció a esta generación una alternativa a los principios clásicos anticuados ya que el clasicismo era por excelencia un sistema de representación que traducía los valores del sistema patriarcal, que atravesaba por dudas profundas.

Japón nunca había sido completamente invisible, existían entre Nagasaki y Holanda acuerdos comerciales de modo que la marina mercante holandesa trajo al continente europeo productos japoneses envueltos en papeles, que eran a menudo baratas láminas japonesas, es decir reproducciones de los famosos *ukiyo-e*. Los holandeses constituyeron así sus primeras colecciones a partir de principios del siglo XIX. En ellas se nombraban curiosidades japonesas, reunidas en el museo etnográfico de Leiden (1837). Ahora bien, fue solo en los años 1880 cuando Van Gogh, siendo que vivía desde hacía años cerca de Leiden, visitará el departamento japonés, la moda de las *japoneries* había despertado su curiosidad y revolucionó su arte: copió a Hiroshige antes de absorber más profundamente los principios de colores planos, la franquicia de los colores, la ausencia de perspectiva y el gusto por los motivos orgánicos²⁴³:

“Todo mi trabajo se construye por decirlo así sobre los Japoneses [...] el arte japonés está en decadencia en su patria, pero echa nuevas raíces en los impresionistas franceses” escribió a su hermano Théo, en 1886.

Cuando en 1812, la casa Drouot ofreció en subasta la primera verdadera colección de *japoneries* de un responsable de la oficina comercial de Nagasaki, Isaac Titsingh, las láminas apenas suscitaron entusiasmo y fueron vendidas al ridículo precio de algunos céntimos de francos franceses, lo que correspondía al valor de mercado de simples curiosidades. La Europa que admiraba a David y a Poussin no estaba lista aún. Todavía era orgullosa e imbuida de sus principios de semejanzas, de solidez y composición, de tal manera que no podía todavía asimilar al Otro antropológico ni revolucionar los principios artísticos de la vieja Europa clásica sobre la base de candidas curiosidades. Tomemos el caso del orientalismo. El descubrimiento del mundo

²⁴³ Carta a Théo, 1886

árabe nunca llevó a infringir las normas pictóricas clásicas pero ofreció, dentro de ellas, pintar el erotismo de los orientales. Las pinturas de harem y de sus hermosas odaliscas o las de combates de animales permitieron a los europeos deleitarse de placeres prohibidos, representando según sus normas pictóricas intangibles el pecado en otros. Ahora bien, el japonismo fue un proceso opuesto, consistió en retomar las técnicas artísticas japonesas tan diversas como las artes del esmalte, del grabado sobre madera y de la plantilla, pero aplicadas a los temas europeos. Porque Europa estaba dispuesta a adoptar una nueva concepción del arte. En una serie de artículos publicados en 1872 para la revista *Renaissance littéraire et artistique*, el coleccionista Philippe Burty dio un nombre a esta revolución: el japonismo²⁴⁴. Se trata de un arte europeo nutrido por lo visual japonés. Expresó plásticamente la revisión *fin de siècle* de la relación entre hombre y su medio ambiente, y ofreció una extraordinaria salida a los occidentales atrapados en el modelo albertiano acabado y superado por la placa fotográfica y el cine.

La hipótesis es entonces la siguiente: los europeos concibieron las artes japonesas según los principios de no simetría, no modeladas, no perspectivas i.e. como negaciones de su sistema. Éstas les abrieron la vía a la refutación de un modo de pensar humanista, y por esta razón las artes japonesas crearon una casi unanimidad. Y de hecho, el modelo perspectivo puede comprenderse como la realización plástica del sistema modernista enunciado, cuyo epicentro, recordémoslo, era el hombre occidental. A partir de su mirada sobre el mundo se habían organizado una trama de perspectiva y un punto de fuga, que determinaban el lugar del espectador con relación al cuadro, y lo situaban sobre las huellas del pintor y su visión. Los artificios de Brunelleschi y de Alberti tuvieron por objetivo dar al hombre los instrumentos perspectivos capaces de permitirle pintar lo que veía, la famosa ventana sobre el mundo. En el siglo XV, el humanismo puso fin a los siglos de fe que habían marginalizado al hombre como la creación falible de Dios; generó entonces un sistema por el cual (pensemos en el hombre de Vitruvio) el hombre destronaba a Dios y se concedía el lugar divino. El *quattrocento* experimentó así la necesidad de representar de idéntica manera el paisaje que veía este hombre, este semidiós cuya visión contaba en adelante. Al reconstruir el mundo en pintura, igualaba a Dios y hasta lo sobrepasaba, puesto que concebía un mundo más perfecto que la naturaleza. La búsqueda incesante de verisimilitud incumbió a una nueva filosofía, la del humanismo, que valorizó lo que el hombre veía, y este último se había convertido en la referencia del nuevo paradigma. El humanismo es el punto de partida de nuestro sistema moderno. Por lo tanto, lo que pretendió pintar fue una imagen conforme a la concepción que tenía de su mundo, regular, ordenado y

²⁴⁴ Otras fuentes dan el nombre de Jules Clarétie como creador de la palabra en *L'Art Français* 1872

simétrico. Uno de los principales instrumentos que poseía el artista del Renacimiento eran las matemáticas -la regla de oro es la resolución de una ecuación algébrica- como medio de entender, medir y controlar su medio ambiente, de modo que el arte hizo más que imitar a la naturaleza, la ordenó según sus normas racionales. Y el arte académico de Poussin, David o Ingres dio su forma visual al sistema moderno que, entre tanto, se había consolidado.

Ahora bien, al adoptar la visión artística japonesa, o sea, la yuxtaposición sobre un lienzo de objetos observados aparentemente sin preocupaciones de composición, los artistas hacían explotar la retórica albertiana. Esto correspondió a la crisis de una filosofía modernista heredera del humanismo clásico. Alrededor de 1850, el modelo entró en crisis de crecimiento bajo los efectos perversos de la carrera al progreso y aparecieron los signos de un posible cambio de paradigma filosófico: los pensamientos alternativos de Arthur Schopenhauer y de Friedrich Nietzsche se apoyaban en la impotencia del hombre, en el caos permanente. El organicismo de Alfred Fouillée y el monismo de Henri Bergson eran partidarios de una *continuum* entre el hombre y la naturaleza y aspiraron a un retorno a lo intuitivo opuesto a lo racional como solo medio de conocimiento. Las bases del Art Nouveau estaban sentadas contra los principios fundadores de la modernidad.

-3.3.1.2. Los conservadores contra las artes japonesas

Los opositores al *fin de siècle*²⁴⁵ vieron en el japonismo un enésimo signo de regresión y se negaron a aceptar un cambio de paradigma. Este nuevo esteticismo fue erigido como una tara fisiológica por sus contradictores, de la misma manera que habían estigmatizado las aberraciones sexuales enunciadas en primera parte. Para entender su posición, una ilustración nos será útil. Esta retomada a Ernst Gombrich en Arte e ilusión, que la había utilizado para deconstruir la concepción del juicio estético como intemporal y absoluto²⁴⁶. Parte del principio universalista según el cual los hombres, de cualquier cultura, pretenden reproducir lo que ven. Este ejemplo es concluyente y puede ser trasladado al caso japonés.

La ilustración concernida (il., 3.50.) representa una sesión de clase de dibujo en el Egipto Antiguo. Aprendices dibujantes están agrupados frente a una mujer joven que posa como modelo. Está colocada de perfil pero su ojo está representado de frente, si se juzga según los criterios occidentales.

²⁴⁵ Ver nota 21

²⁴⁶ Ernst Gombrich, Art and illusion, p.2



IL., 3.50., ALAIN, The New Yorker magazine, 1955

-Primera lectura de este dibujo que concluye con una anomalía fisiológica: Los egipcios tenían ojos diferentes de los nuestros, eran colocados plano sobre un perfil, y les dibujaban como eran realmente.

- Segunda posibilidad suponiendo una deficiencia visual: los egipcios de la antigüedad tenían una visión defectuosa y veían su congéneres como los representaban; su ojo era incapaz de percibir un ojo visto de perfil.

Este tipo de razonamiento limitado, por ridículo que parezca, fue aplicado a los artistas japoneses: se sabía que los japoneses presentaban un perfil normal, quedaba pues una única solución, su imagen retiniana no registraba correctamente el relieve, lo que explicaba su pintura en colores planos. La ausencia de composición, equivalente pictórico de la retórica latina, era la prueba de su retraso mental. Así es como, para Paul Dalloz y Théodore Duret, el ojo japonés no percibía el espacio en tres dimensiones²⁴⁷:

“Parece que sus ojos, cuyo radio visual se concentra por la cercanía rasgada de sus párpados, ven la naturaleza como cuando nos divertimos en observarla por el lado ancho de un catalejo... reproduce con la perfección de un instrumento de precisión detalles minúsculos, que nuestro ojo amplio y abierto apenas puede captar, pero que percibe a la manera de un objetivo fotográfico con mucho diafragma, su mirada aguda como una flecha”

La visión japonesa era diferente de la de los occidentales debido a sus ojos rasgados y se adaptaba a su condición primitiva de cazador, la mirada disecante y penetrante “como una flecha”. Dalloz usaba una teoría del ojo que ya se aplicaba mucho a otros artistas de vanguardia. Consistía en transponer a las artes no imitativas los principios de normalidad-atavismo y suponía en realidad que la normalidad en arte –en el sentido darviniano de civilizado- era la pintura mimética. Desde este punto de vista, cualquier pintura deformante de la realidad visual normal

²⁴⁷ Paul Dalloz, “le tour du monde dans le champs de mars; au japon...et, chemin faisant un peu partout”, artículo publicado en el *Moniteur Universel* del 4 de agosto de 1878, revista de la que era director, citado en “The Late Nineteenth century european critical response to japanese art : primitive learnings”. Elisa Evett, *Art History*, vol.6, nº. 1, marzo de 1983, p.84

(en tres D) debía imputarse ya sea a una visión deformada, o bien a un cerebro enfermo²⁴⁸. Los japoneses dibujaban tal como veían y como pensaban, es decir incorrectamente.

Pero lo plano del dibujo japonés se comentó a veces en términos meteorológicos; ya no era el responsable el ojo japonés sino la luminosidad de los cielos nipones. Sus rayos de sol tenían una inclinación diferente de aquella a la cual estábamos acostumbrados en Europa y eran responsables de una percepción de los colores y formas en colores planos. Los cartesianos, antes de explicar la preferencia de Van de Gogh por el color amarillo como consecuencia de sus desórdenes mentales, utilizaron el mismo tipo de razonamiento para explicar por qué Van Gogh reducía la tridimensionalidad de las formas que representaba. El ángulo solar de Arles y la limpidez de la atmósfera tendían a hacer los colores más masivos, más violentos y sin sombras. Van Gogh lo dice él mismo en sus cartas a Théo y a su hermana²⁴⁹. A estas explicaciones oftálmicas, raciales o climáticas se añadió el discurso desgastado de la mítica inocencia de lo primitivo. Michel Revon escribió²⁵⁰:

“El ojo humano no ve por todas partes los colores de la misma forma... el ojo japonés los ve con infinitamente menos exactitud abstracta e infinitamente más agudeza concreta que el nuestro. Percibimos sobre todo conjuntos; los Japoneses, matices; nos alejamos de la naturaleza, ellos se sumergen en ella; nosotros reflexionamos y ellos observan”

La diferencia perceptiva según Revon, estaba vinculada con diferencias de disposiciones mentales; los asiáticos veían el mundo diferentemente, porque eran incapaces de distanciarse, de pensarlo, los animales tampoco; las mujeres y los niños tenían también una menor capacidad para abstraerse de su medio ambiente. Los varones occidentales solos, intelectualizaban la experiencia visual mediante la perspectiva albertiana, el japonés vivía, debido a su condición primitiva, una experiencia en la que no mediaba la reflexión. Théodore Wyzeva, cantor del wagnerismo en Francia, adoptó una posición similar²⁵¹:

“Para el Japonés, la naturaleza es un decorado maravilloso que varía sin cesar aportando nuevas ideas... Y poco a poco su alma de niño se concentra enteramente en los ojos. Los menores detalles del espectáculo de las cosas le interesan, lo retienen, cautivan su curiosidad para siempre. Su vista adquiere una agudeza inaudita; conserva grabada la imagen de las formas y de los colores, tal como se muestran a

²⁴⁸ las investigaciones de Charcot fomentaron la idea de que las deformaciones estéticas estaban relacionadas con el desorden mental. André Michel había afirmado que lo plano de las pinturas de Puvis de Chavanne era imputable a predisposiciones fisiológicas, o sea a una visión binocular defectuosa. Huysmans admitía que el tratamiento de los colores de sus contemporáneos podía ser un asunto de neurosis. Y Nordau, médico de formación, recordó que en los sujetos enajenados, atavistas, o propensos a cualquier otra forma de degeneración, a menudo el primer órgano afectado era el ojo. Los colores desaparecían (síntoma asignado a los simbolistas amantes de la palidez en la pintura); en otros, los colores huían dejando solamente, en última instancia, los colores amarillo y púrpura, colores favoritos de Monet. El púrpura, acota Nordau, es el color de duelo en muchos países y había pasado a ser, con la escuela de Manet, una panacea no solamente para las sombras, sino que también daba el tono a toda una exposición. Todo esto son signos de degeneración retiniana, es decir física, de los artistas que por el juego de la sugestión transmitían sus genes de decadencia a toda una civilización. (ver Degeneración, en *Arte en Theory 1815-1900*, p.799)

²⁴⁹ carta a Théo y a su hermana en S.Wichmann, op.cit., p.42

²⁵⁰ citado por Elisa Evett, op.cit., p.86

²⁵¹ citado por Elisa Evett, op.cit., p.86

su ingenua contemplación, en un torbellino continuo. Su pupila se impregna de visión. Puede cerrar los párpados sobre lo que vio, lo encuentra presente ante él. Al mismo tiempo, las cualidades superiores de su inteligencia se debilitan o, por falta de uso, se atrofian. Su espíritu se vuelve incapaz de captar otra cosa que una imagen precisa y coloreada. El menor esfuerzo de generalización abstracta le es inaccesible”

Estos análisis remiten a los conceptos de la antropología del siglo XIX en cuanto al desarrollo cerebral de los no blancos, de las mujeres y niños: estas tres categorías existían al margen del sistema modernista debido a su inferioridad intelectual, su ingenuidad y la perpetuidad de su integración en el medio natural. La descripción de la mentalidad del japonés retomaba las investigaciones científicas sobre la psicología infantil²⁵². Y Wyzeva prosigue²⁵³:

“Lo que conservan (los japoneses) de infantil en su figura, los japoneses lo mantienen también en su manera de vivir, su pensamiento y sus sentimientos... encuentran todo divertido... El viajero alemán Rein... señala su ingenua credulidad... ¿No es también al igual que los niños que pueden ser leales y estar llenos de malicia? ¿No es al igual que los niños que pueden ser a la vez supersticiosos e irreligiosos? (...) Y es de nuevo a la eterna infancia del alma japonesa a la que se debe asignar un amor instintivo por la naturaleza y todo lo que vive... al no tener una conciencia clara de su personalidad, ellos no saben distinguirse del entorno; se pierden en él deliciosamente, encantados por los menores detalles que captan sus ojos”

Algunos testimonios revelan que, en un país en plena crisis existencial, el japonismo les pareció a algunos como una nueva concesión a la regresión hacia lo primitivo, lo infantil y lo femenino, o sea el retorno de lo instintivo sobre lo racional, de la experiencia sobre la razón; es la historia de la victoria de los márgenes sobre el centro racional-masculino- blanco lo que se presenta aquí como la problemática *fin de siècle*. Más grave aún, una colisión de contrapoder se iba a ejercer, que presidió al rechazo de la sacrosanta jerarquía de las artes mayores y menores. Las artes decorativas femenizantes y un Gran Arte japonizante se asociaron y dieron nacimiento al Art Nouveau.

Los japoneses no distinguían jerarquía entre las formas artísticas, lo que explica las observaciones de Georges Bousquet²⁵⁴:

“Pintan escenas y paisajes, lo pintan todo con colores planos, como se pinta un jarrón: no es un cuadro lo que ellos realizan así sobre la seda engomada, es una decoración, y, para ser sinceros, es necesario considerar la pintura como un método decorativo en ellos, para juzgarlo según sus méritos y sus pretensiones”

Dicho de otro modo, desde el punto de vista académico, los japoneses eran ineficaces; y como nuestros maestros se habían volcado a la escuela de las artes japonesas, hay que esperar que no se hayan puesto a realizar cuadros como se realiza una seda engomada... ¿Se podría imaginar a los pintores como David o Ingres preocupados de pintar sederías o de copiar *chinoiseries* sobre sus cuadros de historia o mitología? Lo absurdo de tal situación muestra en realidad el giro que tomaron los grandes pintores de la época apasionados tanto por unos insectos pintados sobre un

²⁵² citado por Elisa Evett, op.cit., p. 88

²⁵³ citado por Elisa Evett, op.cit., p. 91

²⁵⁴ Citado por Elisa Evett, op.cit., p. 100

plato o por un arabesco bordado sobre una sedería como por los grandes maestros de la pintura occidental. Desde el punto de vista estrictamente académico, los artistas del Gran Arte se envilecieron, feminizados porque confundieron los géneros. Los japoneses fueron en parte responsables de esta degradación ya que enseñaron a nuestros artistas el arte de la ornamentación decorativa, y eso, generalmente por el intermediario del arte de la prenda de vestir, de la que se copiaron la composición, los motivos y la claridad del contorno. Los grandes murales europeos iban a inspirarse en los textiles, ámbito femenino por excelencia, esta es, en pocas palabras, otra buena razón de haber excluido hasta el nombre del Art Nouveau de los orígenes del arte abstracto, que no podía jactarse de ser el retoño europeo de bordadores japoneses. Para demostrar esto, me referiré ahora a Gustav Klimt.

3.3.2. De la ornamentación japonesa a Gustav Klimt, la parálisis del Gran Arte

El kimono fue el estandarte del japonismo y el atributo ineludible de la vanguardia: Toulouse-Lautrec, quien adoraba ponerse en escena a pesar de su deformidad, se hizo fotografiar en kimono, Monet pintó a su mujer en el traje de seda²⁵⁵, Klimt coleccionaba kimonos y se hacía fabricar una prenda de vestir por las hermanas Flöge derivado de la japonesa. Las paredes se ataviaron de *kakemono* (rodillos colgantes) y de *ukiyo-e*, mientras que la decoración dejaba el papel principal a los jarrones japoneses, y otras *japoneries* adquiridas en los grandes almacenes; de esta forma, el mismo motivo se deslizaba sobre un jarrón, volvía en decoración de plato, iluminaba un kimono y aparecía en una lámina, reconstruyendo la simbiosis paramento-mural de los espacios interiores del siglo XVIII. Pregunta: ¿Se transformaban los usuarios de kimono en objetos de decoración? Se asiste a una generalización de la transferencia de motivos copiados del textil japonés (del diseño de telas) hacia los murales europeos o hacia las figuras de la pintura occidental; ¿era eso un signo de decadencia? ¿Las pinturas japonizantes hubieran objetivado a las figuras por haberlas recubierto con los motivos decorativos del kimono? Si tal fuera el caso, ¿la gran pintura mural no sería más que una artesanía de bordadoras? ¿Los Japoneses habrían contaminado de esta manera al espíritu europeo con su simplicidad primitiva? Estas interrogaciones van a conducir mis investigaciones para analizar por qué el Friso Beethoven de 1902 (il., 3.51) y los mosaicos decorativos del Palacio Stoclet (il., 3.52.) concebidos por Gustav Klimt²⁵⁶, no le valieron al autor un lugar en el panteón modernista de Barr y Greenberg.

²⁵⁵ Madame Monet en Kimono o La Japonesa, 1876

²⁵⁶ los frisos del palacio Stoclet fueron diseñados según las láminas de Klimt y realizados por Leopold Forstner

IL., 3.51.

**GUSTAV KLIMT,
Friso Beethoven, 1902
Reconstitución
en la Neue Galerie,
New York, 2007-8**



Klimt había asimilado los principios decorativos japoneses. Tenía una colección de kimonos y trajes *No*, y dibujó numerosos bosquejos de mujeres en kimono sin perder la sensualidad de Utamaro. Construyó sus dibujos a escala de las láminas, aplicando su pintura en planos superpuestos que reproducían de este modo los efectos de las impresiones de bloques de grabado sobre madera de los *ukiyo-e o emaki-mono* (rodillos); sin perder ni lo plano ni lo frontal del motivo textil independiente del ángulo de vista y de los plisados del textil, independientemente del ángulo de perspectiva y del pliegue textil, tal como lo hacían los japoneses. Su estudio estaba decorado con *kakemono* (rodillos suspendidos) y *oban*²⁵⁷. Un traje de samurai reinaba en su antecámara. Había estudiado la ornamentación japonesa de los *katagami* y la de los *mon* (emblemas japoneses, il., 3.53)²⁵⁸. Todas sus figuras estaban cubiertas de ellos.

En 1902, los miembros de la Secesión organizaron la 14ª exposición alrededor de la estatua del elogiado compositor Beethoven, firmada por Klinger. Mahler arregló la Novena sinfonía de Beethoven, para que algunos violinistas pudieran tocar el cuarto movimiento en la sala donde Klimt exponía su friso, seis paneles de estuco pintados y destinados a ser destruidos después de la exposición. Fueron comprados y conservados hasta nuestros días. Este friso manifestó la rabia de Klimt, primero entre sus pares, cuando el establishment vienés, ofuscado con lo que debía ser su obra maestra, rechazó sus tres pinturas de la Universidad²⁵⁹. El ego de Klimt resultó herido tras esta batalla y el pintor expresó la violencia de su decepción en el friso Beethoven (1902)²⁶⁰: los cuerpos femeninos están omnipresentes, la capitulación del hombre también. Según el catálogo de la exposición que narra en detalle los distintos elementos del

²⁵⁷ Las estampas existían en general en dos formatos, el formato *oban* 39 x 26 cm y el *chuban* 27 x 20 cm.

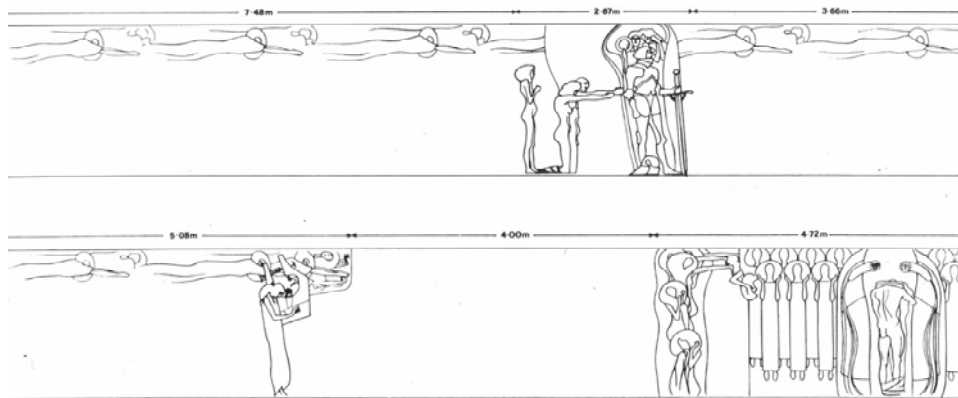
²⁵⁸ el *mon* es un escudo japonés que se encontraba sobre los baúles de los kimonos y trajes de escena, ver en S. Wichmann, op.cit., p.296

²⁵⁹ para más detalles sobre el escándalo de las pinturas de la Universidad, ver Peter Vergo, Art in Vienna 1898-1918, pp.49-62

²⁶⁰ "La evidencia de la profundidad de su reacción no se encuentra en fuentes literarias (Klimt no dio casi ninguna elocución verbal), sino si en su arte. Después de 1901, sus pinturas manifestarán dos respuestas emocionales diametralmente opuestas, ambas sintomáticas de un ego herido, debilitado: rabia y retiro" C. Schorske, edición inglesa, p.246 y sobre el friso Beethoven, p.254-263

friso, el primer mural (izquierdo) representa a una humanidad afligida, que encarga a un caballero, armado por ella y por dos diosas benevolentes, que luche contra las fuerzas que la diezman (il., 3.54). El segundo mural da una imagen sensual y cruel de esos enemigos que hay que vencer: la lujuria, la enfermedad y otras hijas de Tifón (il., 3.55); el último representa el triunfo del caballero celebrado por un coro de ángeles y por un beso (il., 3.56).

La “aspiración a la felicidad” nombre que se le dio en el catálogo de la 14ª exposición, está representada por una línea formada de cuerpos apenas visibles, puesto que sólo están dibujados sus contornos en el mismo tono; la única marca de color, su cabellera en masa redonda, la misma que designaba a la mujer fatal de las sirenas, vuelve a reforzar este friso humano (il., 3.57). Con un estilismo irreal, los brazos y las piernas tan finos, estas criaturas inhumanas tendrían algunas herencias fisiológicas de las lianas; aparecen a lo largo de los dos paneles laterales en lugar de los motivos clásicos de follaje u otra guirnalda de flores (il., 3.58).



IL., 3.58. Reconstitución de los paneles laterales por P. Vergo y B. Woodcock, 1975

Las figuras femeninas de las fuerzas desfavorables son exquisitas y crueles, unas más que otras, fundiéndose en el prototipo de la bella maléfica estudiada en el primer capítulo. Pero el estilismo japonizante de Klimt aporta a este discurso regresivo algo nuevo. La influencia japonesa introdujo la repetición rítmica del motivo, hizo descubrir la potencia plástica de los colores planos, que imponen la presencia en primer plano del motivo pintado a falta de modelado que distancie; al mismo tiempo, el color plano crea una irrealidad visual, el ojo no puede ser engañado por falta de perspectiva. Si se sale de un estricto análisis formal, estas astucias decorativas servían al discurso sobre la anarquía sexual: las mujeres, como los japoneses, a falta de saber distanciarse de su medio ambiente, vivían en un mundo pre o post cultural. ¿Qué relación mantienen ellas con su caballero, único superviviente masculino en este fresco? Primera observación, él gana la batalla pero sin que se muestre ninguna imagen de fuerza, ¿Klimt evitaría imágenes demasiado viriles que hicieran de su personaje un héroe?



IL., 3.56. GUSTAV KLIMT, Friso Beethoven, 1902, detalle
El beso al mundo entero y El coro de ángeles

Volvamos al último panel conocido bajo el nombre de la Oda a la alegría (3.56-3.60). El coro de ángeles hace referencia a la apoteosis del canto final de la Novena sinfonía, la Oda a la alegría, poema de Friedrich von Schiller, puesto en música por Beethoven. Al releer el poema, se destacará la importancia de la fraternidad como fuente de felicidad. Del mismo modo, si se vuelve a escuchar este cuarto movimiento, el coro de hombres abre el movimiento, incorporándose algunos minutos más tarde el de las sopranos y altos. Pero en la interpretación klimtiana, se elimina completamente la parte de los hombres. Los ángeles que forman el coro son irreales pero femeninos (il., 3.56): completamente planos, sin ninguna preocupación de modelado, con túnicas rígidas cubiertas de motivos vegetales japonizantes borrando cualquier rastro de un volumen corporal; aparecen sólo pies, brazos, y caras estilizadas e idénticas. Sus prendas de vestir substituyeron una existencia carnal, ni un pliegue, ni una curva, que pueda dejar imaginar al ojo occidental la presencia de un cuerpo. Estas figuras angelicales ya no existen como seres humanos sino como etereidad decorativa, mediante la cual el ornamento atrapó bruscamente el cuerpo. Estos vestidos están como suspendidos arriba de un suelo cubierto de flores primaverales. Lo plano de las túnicas que siempre se ven de frente, como si se pusiera un pedazo de tela plano, es una técnica aprendida de los grabados de trajes japoneses sobre madera; la vivacidad de los colores, la nitidez de los contornos y el dibujo de las flores es copiado de los diseños de los textiles, como da prueba una confrontación gráfica con un traje japonés (il., 3.59). Examinemos al caballero glorioso del último cuadro (il., 3.60). El vencedor de las fuerzas del mal aparece cabeza baja, señal de abandono de sí o de rendición. Se dirige al reino femenino de la decoración, desarmado, sin armadura, desnudo.

El caballero es atrapado en un mundo vegetal, sus tobillos cercados por una línea como un fino cordel, en la tradición iconográfica de las cadenas de un poder vegetal u otras largas cabelleras que encarcelan criaturas Art Nouveau. Esta escena final asocia a la técnica japonesa, la

iconografía cristiana: la disposición de los ángeles alrededor de una pareja armoniosa es la cita de una *sacra conversazione* del *quattrocento* italiano, donde un coro alababa la felicidad de la virgen y del niño varón; en su lugar, Klimt nos ofrece una nueva versión de la redención de los pecados, una pareja desnuda. El caballero aparece bajo las características del Teseo del cartel de la primera secesión (il., 3.61), visto de espaldas y abrazado por una mujer. La pareja se encuentra en una primera cavidad de forma fálica, que se encuentra dentro de otra, con forma uterina. La Oda a la Alegría de Klimt (3.60) canta la unidad preoedipiana, la fusión con la mujer o la rendición a las fuerzas beneficiosas de ésta. La potencia visual de este friso toma sus formas de las artes de Japón pero alimenta el discurso *fin de siècle*.

Pasamos al estudio de otra obra maestra ubicada en el palacio Stoclet en Brusela (il., 3.52.). El contexto es prácticamente parecido. Klimt, herido por el escándalo de las pinturas de la Universidad, había abandonado el mercado público; los encargos municipales -las pinturas de las escaleras del Bürgertheater y del Kunsthistorisches Museum- habían marcado sus principios de pintor de Estado. Dejando este puesto, se liberó de los fastidios políticos, morales o de la conveniencia que esos proyectos imponían. Desde ahí, Klimt pudo consagrarse a la decoración privada.



**IL., 3.62.,Gustav Klimt,
Espera a la izquierda y Realización a la derecha
Alegría. Cartón por el Friso del Palacio Stoclet, 1905-1909**

El mosaico del Palacio Stoclet está constituido por tres paneles: dos laterales que se enfrentan y un tercero más pequeño. Las figuras humanas aparecen en uno solo de los tres paneles, el resto es puro mosaico decorativo (il., 3.62). Se distinguen La espera y La realización de ambos lados de un árbol de vida (il., 3.67). La espera a la izquierda, a pesar de las estilizaciones egipcias y micénicas, deja aún aparecer una cara y brazos humanos, mientras que la pareja de la derecha retoma la problemática del friso Beethoven. La joven mujer, aún si en gran

parte está cubierta por el abrigo de su bien amado, conserva las pruebas de su humanidad, con las manos y cara aparente; sus ojos están cerrados en una celebración de la felicidad de la interioridad. Él, en actitud de rendición, con la cabeza baja, no deja percibir ninguna parte carnal, pues está totalmente cubierto por un abrigo. Su cabello que se manifiesta por una masa negra, señala la presencia de una cabeza, pero esta forma sin modelado alguno parece más una justificación formal, que tener una función representativa: crea el equilibrio y la simetría con la cabellera de la figura de Espera. Además, al estar en la misma línea que el perfil de la cara representada en un estilo egipcio antiguo y bien visible de la mujer de Espera, Klimt hace presente la ausencia de cara del amante.

El abrigo diseñado por Klimt remite a otra técnica de las artes japonesas. Vimos que poseía trajes del teatro *No* y del *Kabuki*. Ahora bien, el protocolo de este espectáculo completamente ajeno a la cultura europea proyectaba sobre el traje y el maquillaje las cualidades de un personaje arquetípico. El papel del protagonista contrariamente al teatro europeo consistía en saber hacer hablar la ropa llevada por una técnica protocolaria, borrando la personalidad del protagonista en favor de la de su prenda de vestir. Los grabadores japoneses (il., 3.63) ilustraron sus artes teatrales en un grabado sobre madera que magnificaban el traje por una sucesión estudiada de colores planos, que mimaban la gesticulación del protagonista y el carácter de su personaje. A menudo aparecían *mon* y rosetas en primer plano, para transmitir en un idioma protocolario la naturaleza de su carácter. La figura humana desaparecía bajo el traje y la función significativa de la imagen pasaba por el conocimiento de las normas *Kabuki*. Al desviar este método que consistía en imponer la imagen del traje en detrimento del personaje, Klimt vaciaba a sus personajes de toda humanidad.



IL., 3.64.
GUSTAV KLIMT, Espera y Realización, Friso Stoclet, 1905-09

Volvamos a la Realización (3.64). El nuevo caballero o Teseo está recubierto por un largo abrigo de forma bastante parecida a la de los que mandaba a hacer Klimt. Está pintado en un color plano perfecto a la manera japonesa de los grabados sobre madera. De esta manera, cubre la figura al punto de hacer olvidar su cuerpo. Ningún pie aparece bajo el abrigo, pero las ornamentaciones, unas verdosas otras doradas, remiten a las de la prenda de vestir del hombre y de la mujer. Este efecto crea una continuidad ornamental entre el piso y las figuras y disuelve poco a poco la integralidad y completud de la figura de la cual sólo queda un espléndido abrigo. El abrigo está diseñado sobre el modelo rítmico de los abrigos de monjes budistas (il., 3.65). Formas ovoides con, a veces, un ojo en su centro recubren la superficie del mantel como ocurre con los *mon* dorados japoneses; el fondo es rosado. Un cuadrado más grande rodeado de rectángulos negros más pequeños en la parte inferior del abrigo, mientras que un rectángulo de fondo blanco concentrado en un pequeño espacio sobre el hombro derecho está lleno de pequeños triángulos negros que apuntan hacia arriba. ¿Se podría dar un sentido a esta ornamentación coloreada? Son *mon* evidentemente, pero occidentalizados y descontextualizados; perdieron sus referentes de la filosofía budista para adquirir los más conflictivos de la sexualidad europea. En lugar de hacer referencia a las dualidades bien-mal infinito-particularidad y a este pensamiento budista según el cual el equilibrio vendría de una asociación de pequeños caos, los *mon* remiten aquí a formas ovulares sobre fondo rosado, como una membrana uterina, el ojo en su centro puede ser asimilado a un huevo más bien que a un ojo. Es interesante notar que los rectángulos negros que apuntan hacia el suelo son un signo japonés que significa lo femenino. Otros pequeños triángulos similares crecen a lo largo de las ramas del árbol de vida y cubren también el

abrigo del hombre, adoptando ahí un franco color verde; el referente femenino ha invadido el lienzo exceptuando algunos triángulos situados al límite de su hombro; son los principios masculinos. Los rectángulos negros minoritarios en la parte baja del vestido representan la potencia masculina, los encontramos significando el esperma fértil de Zeus en su Dánae (il., 3.66). La Realización, así como la pareja de la Oda a la alegría celebran una fusión carnal, donde los principios femeninos destruyen la potencia masculina. Esta se disuelve en un universo decorativo, pues su abrigo cita los elementos del decorado; Klimt adhería a una generación de artistas cuya abstracción garantizó el triunfo de lo femenino y de lo decorativo, más bien que lo cerebral y la virilidad.

El Museo *für Kunst und Industrie* había adquirido en 1873 miles de *katagami* en la Exposición universal de Viena. Esta compra constituyó una base de datos inagotable para los diseñadores de las *Wiener Werkstätten* y para los artistas de la Secesión. Estos *katagami* servían originalmente de plantillas para la impresión de motivos decorativos sobre textiles japoneses. Pero también a la ornamentación de porcelanas, rollos o platos y tuvieron una gran influencia sobre los Vieneses. Esta técnica imponía la ausencia de modelado y la presencia extrema del motivo en primer plano, ignorando la regresión de la distancia. Las hojas fabricadas encolando finas capas de morera tallada, creaban por la repetición que su uso imponía, una dinámica prolífica muy particular. Las ramas, los pájaros, los árboles, se observaban de una manera absolutamente nueva sin por eso distorsionar las cualidades intrínsecas del objeto o de la persona representada. Unas formas esquematizadas ofrecían dinámicamente una alternancia de curvas y arritmias como si fueran palpitations y emociones. El fondo del friso del Palacio Stoclet representa un árbol de vida en la tradición de los mosaicos bizantinos (il. 3.67). Pero la sistematización de su grafismo, su repetición sobre el conjunto de la superficie de los dos paneles laterales llevan la marca de la técnica japonesa del *katagami*. Sobre el abrigo del hombre de Realización (3.64) se intercalan a veces entre los ovoides/ovares unos cuadrados con inserción de peces, pájaros y búhos. Están esquematizados sobre el modelo de los *katagami*. El búho en particular está colocado sobre un fondo que repite en miniatura el motivo en espiral del árbol del segundo plano, también idéntico a los motivos de la capa de Esperanza. Este búho es una cita del búho colocado en el árbol en el centro del panel (il., 3.67). Así pues, no sólo el abrigo manifestaba la rendición de las potencias masculinas sino que la proximidad de los motivos que cubren el abrigo con el fondo decorativo ahoga y disuelve a Teseo en una lógica repetitiva femenina.

La recuperación por Klimt de las influencias japonesas o de la Antigüedad, sirve para un discurso de paraíso decorativo, donde la fuerza femenina conquistó un lugar central en

detrimento del hombre. La dialéctica de crisis identitaria sexual está omnipresente, la ornamentación japonizante que deshumaniza aplasta al hombre por su negación de la tridimensionalidad, ya no es más que ornamento al servicio de una concepción feminizada de la modernidad. Esta agonía del hombre por el abuso de detalles decorativos fue ayudada por una técnica japonesa particularmente apreciada del medio vienés. La abstracción moderna fue intelectual y viril aunque no decorativa; A Klimt le negaron el estatuto de precursor porque era un artista decorador, venido de las artes menores a descarriar al gran arte. Pregunta: ¿Eran abstracción y decoración incompatibles? ¿Por qué? Si la primera era viril, ¿hay que pensar que la segunda era femenina? Vamos a ver ahora cómo al final de los años 1890, el arte oficial favoreció la institucionalización de las artes aplicadas y llevó a la mujer al centro de esta revolución.

3.3.3. La feminización de las artes decorativas bajo los auspicios del gobierno

Cuando un escultor, medalla de oro de la Exposición universal de París de 1889, abandonaba su especialidad para consagrarse al bordado (Hermann Obrist, *il.*, 3.68), o cuando un pintor como Van de Velde se tornaba hacia la remodelación interior de su domicilio, o cuando un alumno de las Bellas Artes, tal como Bonnard, depositaba sus pinceles sobre el lienzo de una mampara, tenemos derecho a preguntarnos si la gran pintura de caballete estaba en competencia con la ornamentación. ¿Era esto concebible desde el punto de vista de nuestro modelo modernista? No totalmente y con razón: el arte modernista ponía en escena un modelo modernista, nuestro modelo patriarcal postulado, en la medida que era un arte incompatible con la decoración, el bordado o la ilustración.

Las artes decorativas - cerámica, joyería, vidriería, tapicería, bordado, y ebanistería, que atrajo o pervirtió a los más grandes artistas de la época de Klimt a Vuillard, son un conjunto de especialidades de las cuales las mujeres participaban desde siempre. Pero, bajo la Tercera República, sus labores fueron institucionalizadas por la política gubernamental que no solo justificó políticamente la utilidad de sus obras sino que, además, las ofreció el espacio museal como vitrina. El Gran Arte no podía soportar esta competencia indigna..

Observemos cómo las mujeres entraron en el santuario muy masculino del espacio museal bajo los auspicios de un gobierno ultra-nacionalista. Muchos como Octave Uzanne asociaban las artes decorativas a la mujer decorativa²⁶¹:

“Las hembras decorativas y las decoradoras hembras, muchos críticos igualaron el femenino con el decorativo”

²⁶¹ Octave Uzanne citado por D. Silverman, *op.cit.* p.71

Ahora bien, si como lo vamos a ver, la decoración estaba en proceso de convertirse en Gran Arte, según esos “muchos críticos” aquella Uzanne hace referencia, este Gran Arte estaba en peligro de perderse en una feminización ajena a su existencia. Se sabe ahora que los motivos utilizados (la mujer Art Nouveau, la línea sinuosa.) eran refinados, conscientes de sus efectos sugestivos sobre el sistema nervioso, y aspiraban a tranquilizar o estimular. Un culto de la interioridad de las artes de 1900 era consustancial a esta filosofía estética pero iba de la mano con una determinada sensiblería que era inadecuada para promover la virilidad, de la cual se reclamaba indirectamente la modernidad industrial y racional de Eiffel. Estos motivos, tomados de las artes de los japoneses, heredaban su retraso mental, vinculándolos con la condición intelectual femenina. Feminidad de la decoración, feminidad de la sensiblería, japonismo, relación incestuosa con la vida orgánica regresiva, propiedades del arte *fin de siècle* que el Modernismo no pudo tolerar.

Bajo la Tercera República, repito, la decoración tenía vocación curativa: al aliviar a los maridos agobiados por las asperezas de la vida, lo visualmente agradable era una defensa contra la decadencia por agotamiento. La UCAD, Unión Central de las Artes Decorativas, organismo estatal que tuvo por función la puesta en marcha de la política del gobierno en este dominio, hizo participar a la mujer como protagonista principal en su programa de regeneración nacional. Una anécdota de museología traduce bien las transformaciones de la idea que los grandes organizadores de eventos artísticos se hacían de las artes decorativas.

Inmediatamente después de 1889, los miembros de la UCAD presentaron un proyecto grandioso para una exposición sobre plantas en la Gran Galería de las máquinas: “la catedral elevada a los dioses de la ciencia, la tecnología y la motorización” iba a ser sustituida por una “catedral, como un templo, elevada a la Naturaleza”²⁶², casi como la puerta Binet se impuso a la Torre Eiffel. Aspiraban a volver a humanizar el monstruo de hierro por medio de la suavidad de la planta y de las artes aplicadas. Los más escépticos terminaron por incorporarse al temerario proyecto que habría convertido la Galería de las máquinas en un extenso invernadero que albergaría plantas y muebles Art Nouveau. Christophle, Falize, Gallé, Galland, y los mejores artistas y artesanos fueron invitados a jugar con su creatividad creando objetos, cuya ornamentación vegetal hubiera traducido la simbiosis del Art Nouveau con las plantas que estaban previstas de exponer. Así, la Galería de las máquinas hubiera sido un espacio de felicidad, respirando la buena comida familiar, olvidando la monstruosidad del espacio arquitectónico de 1889. Pero al mismo tiempo que este grupo de presión obtuvo la autorización

²⁶² Falize Lucien « Histoire d’une exposition ajournée », p.227, citado por D. Silverman, op.cit., p.188

de la Cámara de diputados en 1891, surgió el mismo año la posibilidad de crear un museo de artes decorativas (*sic*) en las antiguas oficinas de Napoleón III del quai d'Orsay pero muy dañadas por la guerra. Y como no podían financiar los dos proyectos, abandonaron el proyecto inicial sobre las plantas en favor de un evento menos costoso, una exposición sobre “las artes de la mujer”: en esta fase de desarrollo de nuestro análisis, se comprende mejor la lógica que les impulsó a sustituir a la planta por la mujer. Los principios curadores eran los mismos. “Qué será más natural que, de manera ingeniosa, poner a la mujer en lugar de una flor”²⁶³. Un escritor de la UCAD afirmó que la naturaleza, siempre en vida, tenía su análogo en la mujer que se sacrificaba en persona y en su presentación a las artes de una renovación continua²⁶⁴: “Tal era la misión de la mujer y su papel en la sociedad” de figurar “la refrescante naturaleza en sus cambios físicos estacionales y del ambiente de su interior.”, reafirmando una “vieja galantería francesa”²⁶⁵. La mujer, la planta y las artes decorativas tenían unos denominadores comunes que permitía su intercambiabilidad: su carácter refrescante contrapesaba el hierro y el vidrio de las máquinas y los ideales en quiebre de 1889.

La mujer de las artes decorativas se convirtió en la embajadora del renacimiento, una amazona laica al servicio de feminismo familiar y nacionalismo francés. Como en los tiempos de la radiación decorativa francesa del XVIII, en la cual las mujeres participaron activamente; la mujer moderna del 1900 retomaría esta tradición. La exposición que tuvo lugar en los salones del Palacio de la Industria se dividió en dos secciones “retrospectivas y modernas”. En la sección retrospectiva, se exponían objetos decorativos desde la Antigüedad al principio del XIX: tapicerías, encajes, bordados, pinturas, grabados, así como también, una sección dedicada a las artes de la vestuario y del peinado; de una calidad excepcional, marcó un cambio de dirección en la historia de la museología. La UCAD y su ministerio tutelar, el Ministerio de las Bellas Artes, presidieron la integración de las artes decorativas a la vida museal, asumiendo el final de la separación entre artes menores y el Gran Arte. Marius Vachon, autor de La mujer en las artes del traje y del peinado fue nombrado responsable de la presentación de los peinados. Sus elecciones fueron significativas mostrando una voluntad para afirmar a la existencia de una mujer decorativa contra la Mujer Nueva. En la tradición rococó, el mismo motivo pinchado en el cabello aparecía de nuevo en un vestido, las feministas dirían hoy que la mujer formaba parte de las paredes como cualquier decoración. Los organizadores mostraron su apoyo a una política artística que promovía

²⁶³ Falize Lucien, « Histoire d'une exposition ajournée », p.227, citado por D. Silverman, op.cit., p.189

²⁶⁴ P.Pluszewski, « un salon de fleurs à l'exposition des Arts de la femme », Revue des arts décoratifs, 12 (1891-1892) pp.221-223, citado por D.Silverman, op.cit. p.189

²⁶⁵ G. Berger, « Discours de Monsieur Georges Berger, Bulletin de la Société », p.318, citado en D. Silverman, op.cit. p.189

un estilo 1900 construido en torno a la imagen de una mujer decorada, lejos de las torpezas de la Mujer Nueva la cual neurotizaba. La segunda parte de la exposición robó el éxito de la primera; maniqués de cera convertidas en parisienses ricamente adornadas y situadas en resplandecientes decorados de interiores, entusiasmaron a visitantes y a críticos. Reflejaron en escena “un medio ambiente absolutamente nuevo”²⁶⁶: todos fueron entusiastas y se habló de una cumbre de la promoción de un nuevo estilo francés que asociaba la artesanía de lujo con las mujeres aliadas y coproductoras de su acción. Diez secciones organizadas por temas del tipo de “Manufacturas” o también “Productos de uso femenino” celebraron a artistas y a artesanos puestos al servicio de las artes de la mujer²⁶⁷. Las esposas de la alta burguesía, tal como la Sra. Charcot y grandes aristócratas participaron en la exposición y presentaron muebles, con revestimientos de madera o cosidos. La decoración indicó de esta manera su herencia rococó, asoció a las mujeres a la producción pero integró técnicas e influencias contemporáneas: el motivo japonés, el pirograbado o más aún, la psicología. La Sra. Charcot presentó un aparador exteriormente equilibrado, simétrico y neutro, pero dentro, los cajones ocultos mostraban grabados con motivos de pájaros fantásticos que recordaban los dibujos alucinadores de su marido y los debates contemporáneos sobre la psique. Las artes aplicadas se inscribían en la mayor tradición francesa pero se modernizaban al fin de ser competitivas.



IL., 3.69.

Revue des arts décoratifs,
portada, 1884 y 1898



²⁶⁶ Victor Champier, « Bulletin: L'Exposition des arts de la femme », p.192, citado en D. Silverman, op.cit. p.191

²⁶⁷ el catálogo de la exposición esta en <http://www.archive.org/stream/expositiondesar00frangoog#page/n8/mode/2up>

Una portada del magazín Les Arts Décoratifs de 1898 nos servirá de testigo de la evolución del rol de la mujer en la decoración (il., 3.69). Antes de 1898, las portadas citaban sin innovar los motivos rococó de acantos, *putti*, veneras y otras florituras XVIII. Pero se nota una evolución en 1898: aparece una joven mujer sentada sobre un asiento con un decorado verde en lugar de volutas anónimas. Se adhiere perfectamente al prototipo de la mujer-planta Art Nouveau: el cabello largo desarrollado tal como el decorado vegetal que la rodea, esta sentada tipo musa Art Nouveau sobre un trono, formado por las ramas de un árbol que la acoge. Es de la familia de las mujeres en el árbol desde Rossetti a Segantini (il., 3.70). Este trono vegetal es completado por largueros de madera, cetos o brazos, cuya rectitud los asemeja a troncos o tutores; los cuales se ocultan como ella en la naturaleza. Esta naturaleza hecha de manzanos y majuelos es una naturaleza exuberante, sana y tranquilizadora. La bella porta una flor de lis como una reina su cetro, y lleva un vestido florido que facilita más todavía su integración al follaje. Su cabeza está coronada con palomas amables que asocian una imagen de paz a esta joven mujer; ella posa como una estatua de santa en un nicho ojival, aunque podría ser también de la alcoba de una dama. También observemos en un segundo plano el papel pintado con motivos influenciados por los *katagami* japoneses. Esta mujer dado sus encantos y su inocencia, es la musa capaz de traer la paz y la felicidad a los interiores, como lo escribió el afamado crítico Louis de Foucauld²⁶⁸.

“Reconociendo en ella la plenitud de la vida hechicera y embriagante, se debe definir su rol estrictamente; ella es, en todos los niveles, la estimuladora y pivote, es la versión moderna de Hicks, la regeneradora del poder masculino, talentosa en las artes aplicadas, pero sin acceso a la inspiración creativa. Las mujeres que pueden transmitir a los objetos y a su creación la delicadeza caprichosa de las asimetrías nunca pueden acceder al ámbito de la creación trascendente. Es pues talentosa en las artes aplicadas pero no tiene inspiración creativa, ella es la estimuladora y pivote, no la fuerza estimulada”

...y continuaba:

“Lo que la mujer sugiere siempre es mejor que lo que ella concibe.... Ella asimila, adapta, imita con gran delicadeza técnica, una mujer sobresale en todas las obras, su esfuerzo de minuciosidad no conoce límites (...). En cuanto a la invención, la mujer es superior cuando su impresionabilidad es modificada gracias al contacto permanente con las cosas prácticas, como dirigir los modales, modificar sin fin la composición de su vestimenta o la organización expresiva del mobiliario, y la armonía del conjunto de detalles interiores. Es una mujer nacida tapicera, modista, y decoradora refinada (...) para todo el resto del mundo, su función altiva debe ser una inspiración, aunque ella no lo sepa”

Esta mujer fue la regeneradora del poder masculino (...) pero “sin acceso a la inspiración creativa” ni “al ámbito de la creación trascendente”, “imita” (como una mona) y se limita « a las cosas prácticas » : Louis de Foucauld expresaba la notoria incapacidad de abstracción y de genio creativo característica en el ser de sexo femenino.

²⁶⁸ Louis de Foucauld, « Les arts de la femme, au palais de l'Industrie », p.24, citado en D. Silverman, op.cit. p.199

Esta genialidad se permanecía como siendo la exclusividad del hombre blanco y la Tercera República no había totalmente revocado los principios ancestrales.

Cuatro años más tarde, el director de la UCAD, Georges Berger defendió este mismo papel de la mujer artista que se expresaba en los ámbitos estrictamente domésticos, como lo explicaba Louis de Foucauld. Debía celebrarse como una artista del interior. El Estado francés contrató a una mujer comprometida con su política de encauzamiento de la Mujer Nueva, quien lucha contra la competencia internacional: ella, la Sra. Pégard personificó el prototipo de la esposa del buen republicano, ella emula el feminismo familiar francés. Provenía de las feministas rebeldes a las ideas de emancipación, ultra-republicana y a la vez nacionalista, que supo transmitir a las esposas una alta conciencia de su deber y su lugar en la sociedad como dueña de casa, decoradora de su persona y de la residencia conyugal, y todo eso para la gloria de Francia. Ella regresó de su viaje a la Exposición mundial de Chicago en 1893, con la convicción de que las mujeres debían participar activamente en la política artística del país, impresionada por las conquistas en este campo de los americanos responsables del primer “*women's Building*”: consideraba sin embargo que, pese a todo lo dotadas que pudieran ser las americanas, permanecían limitadas por su cultura de país nuevo sin pasado, es decir, sin concepción propia de lo que era un refinamiento auténtico; mientras que las francesas, a condición de que los hombres se lo permitieran, y las animaran, serían siempre mejores. Fue invitada a dar un discurso sobre el “papel y la influencia de las mujeres sobre el desarrollo artístico de nuestro país” en 1894 por el Ministerio de las Bellas Artes y de la UCAD y concluyó que las mujeres debían colaborar activamente en las artes decorativas junto con los hombres, en un espíritu de defensa nacional.

Estas recomendaciones trataron entre otros temas el de la rehabilitación del sentido consumidor de las esposas en un sentido proteccionista. Para defender la producción nacional, las esposas, mujeres, debían informar sobre el buen gusto francés con el fin de ser capaces de distinguir un producto importado de calidad mediocre de los productos franceses ciertamente más costosos pero más refinados²⁶⁹.

¿No organiza la mujer el hogar? ¿No preside ella los arreglos del interior?”

Este grito quintaesencial del feminismo familiar al servicio del renacimiento de la producción artesanal francesa fue la clave en la vuelta de 1889-1900, y se expresó en la segunda exposición de las artes de la mujer, que tuvo lugar en 1896. Esta vez, solamente las mujeres pudieron exponer, curiosamente, hago notar que un hombre llamado Jean-Louis Forain dibujó el afiche de la exposición. Se dividió la exposición en cuatro secciones, las artes de la aguja, el arte

²⁶⁹ Madame Pégard, « Mémoires » en *Congrès des arts décoratifs* pp. 222-223, citada en D. Silverman, op.cit. p.195

del dibujo y de la pintura, la escultura y el grabado²⁷⁰, y una sección mixta agrupando por igual productos de la fabricación de juguetes y del tejido. El gobierno esperaba recuperar su lugar en el alto lujo y la artesanía así como mantener a las mujeres en una actividad económica en el domicilio, lo cual las retiraba del empobrecimiento industrial. La portada del catálogo de la exposición claramente mejoró en comparación con la de 1892 (il., 3.71).

Dos mujeres, vistas de perfil, pero los detalles de la cara borrados, están dibujadas en un interior en medio tono. La mujer sentada a la izquierda, mira hacia la segunda que está de pie, como en una relación de alumno a profesora. Esta relación se daba en las grandes burguesas aristócratas y miembros del Comité de las mujeres con las pequeñas manos guiadas por su conocimiento. Resulta pues una simbiosis entre la mujer sentada y los muebles. Su obra está sobre una mesita rococó imperceptible pero cuyo redondeo de piernas continua con la espalda de la joven costurera y con el pie derecho de una consola sobre la cual hay dispuestos algunos objetos.



IL., 3.71.

Revue des arts décoratifs,
portada, 1896 y 1892

El cuello y el escote de ella tienen el mismo trazado que el cuello del jarrón como el mobiliario del siglo XVIII; por ejemplo, las Porcelanas de Sèvres habían nombrado a dos de sus garrafas como “*dame-jeanne*” y “*couper la gorge*”, con el fin de insistir sobre el biomorfismo femenino de ellos. Los objetos expuestos, frascos y floreros, nos devuelven al universo femenino. La mujer de pie a la derecha tiene en su mano izquierda un cuaderno y en la derecha un puntero de profesora apuntando hacia la letra M. La M pertenece a la palabra “Mujer” del título, “Les Arts

²⁷⁰ en dicha fecha, la Academia de las Bellas Artes no aceptaban todavía la candidatura de las mujeres, la vista de hombres o de mujeres desnudos en cursos de anatomía siguen no siendo factibles; las Bellas Artes terminaron con esta prohibición en 1900, mientras algunas escuelas atenuaron esta falta, incluyendo en la escuela de dibujo y en la escuela profesional, a mujeres jóvenes

de la Femme” (Las Artes de la Mujer) escrito en estilo caligráfico Art Nouveau. Justo sobre su cabellera, y brotando de ella, aparece una flor curvada, por la cual una mariposa parece atraída irresistiblemente. La diagonal del insecto apunta también hacia la letra M. Libando la flor, la mariposa mezcla los pólenes, lo cual facilita la fecundación. ¿No era la mujer esta mariposa de naturaleza metamórfica y que, como la naturaleza, disponía de las aptitudes regeneradoras necesarias para el enderezamiento de Francia? ¿Por su obra con la aguja, no sería el agente que fertiliza una nación agotada?

Por cierto, sin omitir que las aptitudes de la ingeniería creativa seguían siendo privilegio del varón, (recordemos la cita de Louis de Foucauld) las artes aplicadas fueron el ámbito de expresión de las esposas, sin distinción de medios, y tuvieron la pretensión de participar en el enderezamiento de Francia. El arte 1900, aún si había descubierto los placeres de la forma por sí misma por medio de las artes japoneses, se extravió en una hemorragia decorativa que la mujer orquestaba. Nuestro sistema modernista, por ser masculino y racional, no podía reconocer su filiación allí.

3.3.4. Las abstracciones de Edouard Vuillard, demasiado decorativas para ser dignas de un pintor abstracto

Una orientación artística japonizante y decorativa, era considerada una deriva abstracta pero feminizada y en consecuencia contra naturaleza, por lo cual el pintor Edouard Vuillard pagó el precio. El catálogo de la exposición Cubism and Abstract Art de 1936 incluía el famoso diagrama de Barr pero también un texto en el cual el historiador distinguía dos orígenes de arte abstracto. “El primero”, escribió Barr²⁷¹:

“encuentra sus fuentes en el arte y en las teorías de Cézanne y de Seurat, pasa a través de la corriente que se ensancha del Cubismo y encuentra su delta en los varios movimientos geométricos y constructivistas que se desarrollaron en Rusia y Holanda durante la guerra y que desde entonces se han diseminado por todo el mundo. Esta corriente se puede describir intelectual, estructural, arquitectónica, y geoméricamente, de clásica y rectilínea austeridad y de una dependencia sobre la lógica y el cálculo”

Y prosiguió él:

“- el segundo origen, el cual hasta hace poco tiempo era la corriente secundaria principal nace en el arte y las teorías de Gauguin y de su círculo, atraviesa el Fauvismo desde Matisse al Expressionismo abstracto de las pinturas de la preguerra de Kandinsky. Después de funcionar bajo tierra por algunos años reaparece vigorosamente entre los maestros del arte abstracto asociados al Surrealismo. Esta tradición, contrapuesta con la primera, es institucional y emocional más que intelectual; orgánica o biomórfica más que estructural, y romántica más que clásica en su exaltación de lo místico, del espontáneo e irracional. Apolo, Pitágoras y Descartes preside la tradición Cézanne-Cubista-geométrica; Dionysus (y dioses asiáticos), Plotinus y Rousseau la línea Gauguin- Expressionismo- no geométrico”.

²⁷¹ Alfred H. Barr, catálogo de Cubism and Abstract Art, extracto publicado por Charles Harrison y Paul Wood en Art in theory, 1900-2000, an anthology of changing ideas, p.383

Las preferencias de Barr apuntaban a una corriente intelectual, estructural, arquitectónica, geométrica, rectilínea, austera, lógica y calculada de la abstracción en oposición con la corriente secundaria intuitiva, emocional, orgánica, biomórfica, curvilínea, romántica, mística, espontánea, irracional. La primera serie de los términos se asocia tradicionalmente a la definición de la masculinidad, la segunda a las propiedades del carácter femenino; de dónde ciertamente esta retrocesión del Art Nouveau, en todo punto descrito por la segunda secuencia de calificativos, a medida que se reforzó la corriente masculina. Edouard Vuillard junto con Pierre Bonnard fueron llamados los *Nabis japonard*. No entró en el panteón de los precursores del arte abstracto. ¿Pertenece a la corriente de la abstracción femenina y decorativa descrita por Barr?

Vuillard y su hermana Marie vivieron y trabajaron por mucho tiempo en el apartamento de su madre. El matrimonio tardío de Marie con un amigo del pintor puso fin a la vida de a tres, pero Vuillard permaneció viviendo y pintando cerca de su madre hasta la muerte de ésta cuando él tenía ya 60 años. La Señora. Vuillard era modista particular; eso significa que, contrario a la obrera de la elaboración, compraba tejidos y cintas para realizar corsés, lo que señalaba un cierto éxito social. Se había instalado en el barrio de la Trinidad en París, en un apartamento acaudalado sin ser lujoso, donde se sucedían las visitas de mujeres jóvenes y coquetas, para quien la señora Vuillard confeccionaba ropas interiores decorativas, ya que su especialidad era encorsetadora. Sus clientas eran personas sexualmente activas pues ni las mujeres viejas ni las esposas embarazadas se ponían esta cintura emballada que comprimía el entorno de la talla y preferían vestidos más convenientes. Este detalle no es anodino pues nos da una mejor idea del universo con el que Vuillard se codeaba, puesto que su taller estaba ubicado en el apartamento de su madre, es decir, en el taller de costura de su madre. El pintor se impregnaba así de perfumes de mujeres, entre susurros de clientas, cintas y tafetanes. Único hombre presente desde la muerte prematura del padre cuando Edouard tenía solo 15 años, renunció a la tradición familiar que lo destinaba a una carrera militar y se dio vuelta hacia las bellas artes. Primero fue alumno de Gérôme, luego se unió a la hermandad de los Nabis y expuso como pintor de caballete a la primera exposición en los *Indépendants* en 1901 y en el *Salón d'Automne* en 1903. Pero los talentos del pintor-decorador de apartamentos fueron por lo menos igualmente apreciadas en Vuillard. Sus primeros frescos de interior le fueron encargados gracias a las recomendaciones de los hermanos Natanson, los fundadores de La Revue Blanche, trabajo que prosiguió toda su vida y obtuvo importantes comisiones públicas, tal como la del Teatro de los Campos Elíseos en 1912.

-3.3.4.1. Análisis formal, la pintura de Vuillard entre abstracción y decoración



IL., 3.72.,
EDOUARD VUILLARD,
Bajo la lámpara, 1893



IL., 3.73.
KUNIYOSHI, escena de teatro,
1843-46

A Vuillard se lo llamó el Nabis *japonard*. Había asimilado la técnica japonizante de la ornamentación del segundo plano y la del *katagami*; así se alejó del modelado académico, adoptó también los efectos planos de los grabados sobre madera y la costumbre de representar la forma humana en siluetas de las artes japonesas (il., 3.72/ 3.73). Por el contrario y contrariamente a Klimt, no abandonó la representación perspectiva del espacio, pero adornó su espacio al punto de crear una tensión particular entre el medio ambiente y las personas representadas. Klimt absorbió la sistematización gráfica japonesa, el mosaico bizantino, y abandonó progresivamente el naturalismo de su representación en beneficio de un efecto decorativo máximo. Vuillard no renunció al naturalismo, sino sobrepujo la adjunción sobre los detalles al punto disolver la coherencia de su pintura. Le gustaba la representación pictórica de las alfombras, de los papeles pintados y de las cortinas en una técnica cercana a la mica japonesa (*shomen-zuri* et *kingin-zuri*), donde dominaba el motivo del tejido sobre el objeto y sobre la persona²⁷². Aún poseía un kimono que mostraba como un elemento de decoración en el apartamento y en sus cuadros, lo que reforzaba los efectos de confusiones entre la representación de los papeles murales y las prendas de sus figuras disueltas.

Reflexionemos. Su técnica recogida a los *katagami* era una técnica de dibujante de tejidos. Al adoptar esta técnica artesanal a la pintura de caballete, creaba un paralelo entre el lienzo soporte de la tradición europea y la actividad artesanal del impresor de tejidos. ¿Qué diferencia hay finalmente entre un tejido impreso y un lienzo pintado según las técnicas *katagami* de la plantilla? ¿Que difícil se convierte el establecimiento de la frontera entre artesanía y creación artística! Si las mujeres no podían ser ingenieras, un pintor que pintaba como se decoraba un tejido, ¿podía aspirar a la máxima condición del pintor modernista? Los cuadros de Vuillard son pequeños, a la escala del marco de un bordado, uno se lo imagina en su caballete manipulando el pincel, aplicado en depositar sus finas teclas de colores como una mujer que

²⁷² ver S. Wichmann, op.cit., p.210

borda el punto cruz... no olvidemos que Vuillard además trabajaba físicamente en un taller de costura.

Y por lo tanto. Su trabajo meticuloso favoreció cada vez más lo plano sobre la lógica ilusionista, al punto de hacer difícil la distinción entre los personajes, los muebles, los objetos y las paredes, como si, desde un punto de vista modernista, la forma tomara protagonismo sobre el fondo. En Bajo la lámpara de 1892 (il., 3.72), el estilo japonizante está asegurado: simplicidad de los colores aplicados en masa, reducción del espacio, líneas negras verticales y trabajo de silueteado, son todos principios heredados de la lectura de los *ukiyo-e* y *katagami* (3.73). El efecto de opresión es cierto: según el principio retrocesivo de los colores fríos y de progresión de los colores calientes, las batientes amarillas verdes de la ventana se alejan mientras que el fondo rojo avanza y crea un efecto automático de plano y desestructuración de la habitación.



IL., 3.72.,
EDOUARD VUILLARD,
Bajo la lámpara, 1893

Efecto reforzado por distintos elementos: el sillón en un ocre moteado en primer plano, que el ojo fuerza a reconstituir en su tridimensionalidad, presiona el volumen contiguo contra el rectángulo rojo del fondo a la izquierda; la semejanza de los tejidos, mientras que el del fondo se vuelve más neto que el del primer plano, a pesar de la distancia, aumenta el aplastamiento del espacio. En este espacio atrofiado, aparecen sin la menor preocupación de modelado, dos mujeres vistas de espalda. Están pintadas en negro como perfectas siluetas japonesas, pero sobre fondo negro, desapareciendo en el decorado del cual son gráficamente indistintas: la cabeza de la mujer de la izquierda se funde en el negro de la ventana y las caderas de la mujer de la derecha en la tabla de trabajo. En La costurera, (3.75), el tocado del pincel no hace ninguna diferencia en la figuración de las diferentes texturas de las manchas coloreadas, ya sea que se trate de representar el papel mural, la prenda de vestir o la cabellera de la joven mujer vista de espalda. Muy característico de Vuillard es el procedimiento que consiste en aplastar, en fundir, en disolver los elementos del cuadro al beneficio, se podría creer, de una lógica formal. Desarrolló una técnica de pintura con pegamento que le era propio; ahora bien, la utilización de esta argamasa daba un efecto

absolutamente mate que reforzaba el aplastamiento del cuadro sobre el lienzo. Si se analiza desde el punto de vista de la crítica formal, el aplastamiento es un primer paso hacia la afirmación del plano de la tela y hacia la renegación del deber de representación de la pintura figurativa. Ahora bien, el tratamiento igualitario de la figura y del fondo son un precedente al *all-over painting*, excepto que los pequeños cuadrados de Vuillard más que tender hacia la abstracción, se vinculaban a un motivo tejido, a un trabajo de bordado pintado, y su feminidad volvía a tomar la ventaja. Y de hecho, Greenberg habría podido apreciar estas concesiones al plano, pero no fue así y con razón: el efecto decorativo que toma la supremacía sobre la abstracción, la feminidad de la pincela delicada de Vuillard hizo época, pero no precisamente por su capacidad de abstracción, y esto es algo que la crítica de la pintura moderna difícilmente hubiera reconocido en el pintor, como la ontología pictórica por venir.

-3.3.4.2. Una pintura decorativa y femenina

El discurso crítico sobre Vuillard durante mucho tiempo lo dejó aparecer como un pintor domesticado, femenino sino afeminado. En el taller también conocido como Aspirante (il., 3.74) el lugar de las mujeres, de los tejidos y motivos, es literalmente invadido, ninguna jerarquía existe entre los distintos elementos: la retórica pictórica de la composición desapareció; tejidos, vestidos, colgaduras y cuerpos se añaden los unos a los otros, sin una forma de puntuación plástica que pueda afirmar el rol de ordenador del pintor. Se feminizó o se japonizó, incapaz de distanciarse y de pensar su medio ambiente. Es percibido como el novio cortado en dos por el papel pintado de Aspirante, es decir secundario a lo decorativo, disuelto en el universo de lo femenino.

Incluso el carácter del pintor parecía investido de las cualidades de la mujer. Los que se habían codeado con él en su vida parecían confirmar este juicio. Se le describió como profundamente sensible, atormentado por la ansiedad, extremadamente tenso, es decir nervioso, rasgos de carácter considerados como la marca de lo femenino. Por otra parte, Fouillée lo recordó, en un texto muy apreciado, La psychologie des sexes, (la psicología de los sexos) de 1892, escribió²⁷³:

“el temperamento sanguíneo es generalmente un temperamento más masculino, el temperamento nervioso, femenino. El sistema nervioso femenino es cada vez más excitable, sus acciones reflejas más intensas (animalidad), se deja llevar rápidamente por una sensibilidad a flor de piel”.

²⁷³ Alfred Fouillée La Psychologie des sexes et ses fondements psychologiques, p. 409, citado por Susan Sidlauskas, Contesting Femininity, p.88

Su amigo Thadée Natanson hablaba de su imaginario “como (de) un mecanismo demasiado delicado y sobre activo”²⁷⁴. La dependencia financiera y moral que mantuvo este hijo ejemplar al respeto de su madre abasteció un discurso psicoanalítico de pareja madre-hijo de tipo edipiano tardío. Vuillard adoraba a su madre a la que llamaba su musa. Su amigo Pedro Veber, crítico y poeta escribía: “es gracias a ella que él es este artista hoy día”²⁷⁵, y Claude-Roger-Marx añade, “nunca tuvo más que un único amor, su madre... Nunca dejó de compartir su vida aún cuando desapareció, seguía aconsejándolo y protegiéndolo”²⁷⁶. La proximidad de Thadée Natanson con Vuillard legitimó lo que dijo con respecto al pintor. Se tiene en cuenta en sus memorias que “la violencia difícil de su corazón igualaba la sutileza de su espíritu” y añadió, clarificando su pensamiento, “la sensibilidad del corazón (de Vuillard) tiene una delicadeza muy femenina”. Describió también las preferencias de su amigo por la compañía de mujeres más que las de aquéllos con los cuales debería haberse codeado, en los clubes de gentleman; le observó también una tendencia depresiva, teniendo en cuenta con pesar que su amigo sufría “no de una duda, lo que sería viril, sino de duda en sí”²⁷⁷, lo que, con delicadeza, equivalía a asignarle el alma de una mujer. Su viejo amigo y futuro cuñado, -Xavier Ker Roussel quien se casó con Marie en 1893-, le reprochaba sus temas menores y la pequeñez de su trabajo. Vuillard pintaba en un momento donde las obras principales eran una prueba de virilidad y, en el 92-93, “la gente pensaba que era tiempo que se lance”²⁷⁸. Roussel consideraba que la pintura de vanguardia debía combinar lo abstracto y lo decorativo (equivalentes a las corrientes principales y menores de Barr), una calibración sutil entre lo cerebral y lo sensual; pero a partir de 1906, lo acusó de “ser demasiado bonito y le recomendó intentar alejarse de lo agradable”. En 1971 todavía, en el catálogo de la exposición que se le dedicó en la Galería de Arte de Ontario, el crítico de arte británico John Russel añadió con sus propios comentarios, “el pintor poseía una naturaleza suave y agradable”, “era un microdramatista” y “miniaturista”²⁷⁹. Su asimilación al femenino lo perseguía.

-3.3.4.3. Vuillard y la *fin de siècle*

Esta feminización del motivo pictórico modernista va junto con una ansiedad muy marcada por la anarquía sexual *fin de siècle*. Observemos la pintura Madre y hermana del artista (il., 3.76).

²⁷⁴ John Russell, Vuillard, p.110

²⁷⁵ J.Russell, op.cit., p.99

²⁷⁶ Claude- Roger Marx, Vuillard, sa vie son travail, p.10, citado por S. Sidlauskas, op.cit., p.88

²⁷⁷ C.-R. Marx, op.cit., p.10, citado por S.Sidlauskas, op.cit., p.88

²⁷⁸ J.Russell, op.cit., p.29

²⁷⁹ J. Russell, op.cit.,p.60



IL., 3.76.,

EDOUARD VUILLARD,
Madre y hermana del artista,
1893

Marie desaparece en el muro tal como si fuera agarrada bruscamente por la pared, el impreso de su vestido se pierde en el del papel pintado, la ausencia de contorno de este impreso de pequeños cuadrados acentúa un efecto de personaje etéreo y diáfano. Lejos de las ondulantes formas en S de las jóvenes muchachas de Gibson²⁸⁰ admiradas por sus largos cuellos, pechos coquetos y caderas marcadas revalorizadas por los corsés de Madame Vuillard, el cuerpo de la hermana es aquí informe: sin cuello, sin caderas y sin pechos. Parece vestida con una túnica parecida al modelo de las que usaban las histéricas de Charcot.

Puede sernos útil recordar una noticia corta de la americana Charlotte Gilman, en The Yellow Paper. Su heroína, confinada en una habitación de niños para una cura de descanso postnatal, esta atormentada por tener visiones ante el papel mural que le parece vivo: hay a una mujer encarcelada en sus líneas. Llega un momento dónde el lector comprende que se trata de una auto-proyección fantaseada y que la visión de esta prisionera es la de su propia psique llevada por la locura. Encontramos en Madre y hermana del artista un sentimiento de pesadilla idéntico, la de una mujer agarrada bruscamente por el decorado. Ésta adopta la figuración estática y sin vida del maniquí de las modistas; puede ser también que Vuillard traspasó su experiencia de titiritero. Vuillard participó activamente en el teatro de las marionetas del Gato negro y del Teatro de Pantin donde puso en escena la obra de Maurice Maeterlinck Interior (1894); la desesperación ante la muerte de un niño es central al drama simbolista. Ahora bien, Vuillard había elegido utilizar marionetas, apenas animadas, el gesto reducido a un mínimo para mostrar lo efímero de la existencia y maximizar el nihilismo del simbolista. Un sentimiento de vacío interior y de objetificación similar a aquél que había obtenido con sus marionetas fue lo que transmitió a

²⁸⁰ la muchacha Gibson están consideradas como el primero estereotipo de la belleza femenina creada al fin del siglo XIX por el ilustrador satírico Charles Gibson

Marie en este cuadro; Degas había usado esta ambivalencia en el retrato del Henri Michel- Lévy (il. 3.77.) en donde había humanizado un maniquí pero insuficientemente para así volver la mascarada agradable y creíble: son Pinochitos sufriendo por no ser ni niños ni marionetas flotando entre dos existencias. La marioneta-hermana de la pintura de Vuillard es esta alma errante que no es más la niña inocente, no todavía la madre tranquilizada y hace referencia a las figuras *fin de siècle* de Munch que sea su Esfinge o Pubertad (1.11-31).

En Madre y hermana del artista, Marie se asemeja más a una muñeca suspendida por hilos ya que sus pies dan la impresión de flotar sobre el suelo. La rigidez de la curva de la cabeza, del cuello y de los hombros, el gesto del brazo cayendo, la presenta como una marioneta cuyos hilos repentinamente cortados habrían abandonado a los brazos inanimados. El arco de la espalda es a la vez fisiológicamente imposible y estéticamente sin gracia y a contracorriente de la forma en S que servía el corsé. Las características de su cara se reducen al mínimo, como una muñeca de cera usada. Y si en la versión al espejo, sigue teniendo algo de sensualidad, la particularidad de los brazos inertes prolongados por dos manos demasiado grandes y como enguantadas, desconcierta. Aparece a sus contemporáneos como una figura solidificada en el abandono del titiritero, una figura sin realidad. La gestualidad de Marie heredó algo de las contorsiones patológicas características en los casos de melancolía descritas por Charcot (il.3.78.)

Este análisis de Vuillard no insiste más que sobre el carácter femenino de la pintura de Vuillard pero lo pone de vuelta en una perspectiva de *fin-de-sièclisme* agudo. El pintor expresaba una angustia, un sentimiento de claustrofobia respecto a su medio ¿femenino e ilustraba la angustia de sus contemporáneos frente a las mujeres. El sistema modernista era amenazado de sofocamiento tal como ocurre con Vuillard en una atmósfera encerrada.

En definitiva, valió mejor una crisis amnésica de los historiadores modernistas hacia los pintores 1900 que reconocer esta herencia patológica: Vuillard no entró en el panteón de los padres fundadores del Modernismo pero se le asignó, no obstante, junto con Bonnard un lugar “de alumno dotado”²⁸¹. El Art Nouveau en cuanto a él, desapareció en el olvido por los 75 años que siguieron, había sido decorativo y femenino a falta de ser racional y viril, y fue preferida la vía de Adolf Loos y del Bahaus o sea la austeridad sublime del modernismo ovni potente.

²⁸¹ A. Barr, Cubism and Abstract Art, p.10

CONCLUSION

Al amparo del universalismo convencido, los modernos maquillaban un sistema de poder abusivo; el núcleo duro de esta galaxia racionalizadora es identificable con el ámbito reservado del hombre occidental que domina como un dictador patriarcal. Considerar lo narrativo histórico modernista como un pensamiento sistematizador de la relación marginalidad-hombre blanco permite comprender la dinámica que sirvió de base para borrar los años 1890-1905 de la historia de las artes. El *fin de siècle* no significó la explosión de este sistema de pensamiento pero lo presintió: El nacimiento del movimiento obrero, del feminismo y del anticolonialismo acorraló al sistema y eso sólo se capta gracias a un método de investigación basado en la relación existente entre el saber y el poder, la norma y los editores de normas. Esta fragmentación del núcleo duro descubierta, nos hace entender mejor las causas de la evicción del *fin de siècle* de la mitología modernista.

Los modernistas desearon a continuación olvidar las concesiones a la mujer, al andrógino, y a las simplicidades japonesas que habían otorgado al final del siglo XIX; las eliminaron de la historia por el escalpelo de la censura modernista. Se conservó el abandono de la perspectiva, los colores planos, los trazos elípticos, al servicio de una vivacidad masculina exaltada por los pintores abstractos y el arte moderno ya no era un arte decorativo, ni de la imaginación remilgada *fin de siècle*. La modernidad del principio del XX volvió a situar al hombre principal en su espacio pictórico ya que reanudaba la inversión en su inteligencia, lo disecó en el espacio cubista o lo atomizó y lo aplanó para rechazar en el no-arte toda referencia a lo que le era ajeno. Sus adeptos afirmaban la autosuficiencia de un sistema autónomo y sólido, musculoso y amablemente ironizado por el Painting with two balls de Jasper Johns (il., 4.1.)...



IL., 4.1.
Jasper Johns
Painting with two balls,
1960

Al introducir dos bolas al medio de una perfecta pintura expresionista abstracta, Johns destapaba la connivencia entre abstracción y masculinidad.

Nuestro supuesto sistema patriarcal comenzaba a vacilar seriamente, lo que anunciaba la llegada del sistema que se llamaría más tarde postmodernismo, el cual ya no se centraría más en torno al hombre blanco dotado de razón (nuestro famoso *fálologocentrismo* acoplado al eurocentrismo) pero que si debió, en un momento dado, democratizar el poder a través de la legitimación de los derechos de las márgenes.

Ahora sí, efectivamente, nuestro *fin de siècle* se acerca a lo que se produjo al final del período llamado modernista en la medida en que pudo expresar en su producción artística un olor a final del reinado del *fálologocentrismo*. La mayoría de los artistas que reanudamos, aparte de Rodin quizás, se habían alejado bajo la presión paradigmática del modernismo patriarcal y heroico. Con su caída durante los años 1960-1970, los historiadores pudieron

redescubrir un período por mucho tiempo omitido, como acabamos de hacerlo a lo largo de este texto, y pudieron apreciar una extrema complejidad, proximidad y humanidad en este período de la historia de las artes.

Nuestra pregunta es la siguiente: ¿Es la Europa *fin de siècle* más comprensible así comprendida como una era proto-postmoderna? Es decir, si como lo hemos mostrado, el *fálogocentrismo* estaba a punto de desintegrarse ¿anunciaba esto su próxima delegitimación bajo el hospicio del pensamiento postmoderno? Si nuestra presente interpretación del *fin de siècle*, establecida sobre la base de una cultura estructuralmente cerca del postmodernismo vino a alumbrar este tiempo nebuloso, podemos concluir que existe una relación efectivamente dinámica entre estos dos momentos de la historia del hombre. Es decir, si este período se ha vuelto más comprensible a la luz de un modelo de lectura que se acerca a la estructura de poder de la postmodernidad, entonces efectivamente, nuestra hipótesis será discriminatoria y capaz de tener sentidos. El grado de performatividad de una hipótesis dependerá, al final, de la decisión del lector.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM Karl, 1911, *Giovanni Segantini, essai psychanalytique*, [en línea]
<www.megapsy.com/Textes/Abraham/biblio032.htm> [consulta: 10 junio 2009]
- AMAR Jean Pierre André "sur la prohibition des clubs de femmes et session de la Convention du 9 brumaire an II », *Archives Parlementaires*, [en línea]
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42696s.r=jean+pierre+andr%C3%A9+amar.langEN>> [consulta: 10 junio 2009]
- ANDROUTSOS Georges, 2005, « Le phimosis de Louis XVI (1754-1793) aurait-il été à l'origine de ses difficultés sexuelles et de sa fécondité retardée? » in *Histoire de l'urologie*,
<<http://www.urofrance.org/fileadmin/documents/data/PU/2002/PU-2002-0120132/TEXF-PU-2002-00120132.PDF>> [consulta: 10 junio 2009]
- APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, 5, 8, [en línea] <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Sphinx_\(mitologie_griega\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Sphinx_(mitologie_griega))> [consulta: 10 junio 2009]
- AQUIEN Pascal, 1993, "Préface" de *Salomé*, ed. bilingua, GF Flammarion, París, 1993.
- ARENDT Hannah, 1961, « Le concept d'histoire » in *La crise de la culture*, folio essais, Gallimard, París, 2004
- De balzac, honoré, 1834, *Séraphîta*, París : Hypolite Souverain 1840 [en línea]
<http://books.google.fr/books?hl=fr&id=rHVJAAAAMAAJ&dq=Balzac+S%C3%A9raphita&printsec=frontcover&source=web&ots=HgHfY1vVOG&sig=r1w_aFwnHHtBh0QND8K1IH5MVA0&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result> [consulta: 20 junio 2009]
- BAUDELAIRE Charles, 1846, "Pourquoi la sculpture est ennuyeuse", in *Critique d'art* seguido de *Critique musical*, París : colec. folio essais, Gallimard, 1976
1857, « L'Homme et la mer », *Les Fleurs du mal*, Libro Poésie, París, 2004
- BAKER BROWN Isaac, 1865, *On the Curability of certain Forms of Insanity, Epilepsy, Catalepsy and Hysteria in Females*, [en línea]
<http://books.google.fr/books?id=IhjA0TqeSlkC&pg=PA49&lpq=PA49&dq=BAKER+BROWN+Isaac,+1865,+On+the+Curability+of+certain+Forms+of+Insanity,+Epilepsy,+Catalepsy+and+Hysteria+in+Females,+&source=bl&ots=kn1UnCtX3S&sig=Jqjp7PekKGsBB69h89jsJA_vZQ&hl=fr&ei=obluSrZXJZLIIfSs5HgCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#PPP1,M1> [consulta: 10 junio 2009]
- BARR Alfred Hamilton, 1936, "Cubism and Modern Art", in Museum of Modern Art NY, Exhibition catalogue, Arno Press, New-York,
- BECKSON Karl, 1998, *The Oscar Wilde Encyclopedia*, AMS Press, New York, 1998
- BENJAMIN Walter, 1933, « Expérience et pauvreté », reproducido en *Œuvres III*, p.364, Folio essai, ed. Gallimard, París 2000,

1935, « Paris, Capitale du XIXème siècle », « Louis-Philippe ou l'intérieur », in *Oeuvres III*, p. 44, colec. Folio Essai, ed. Gallimard, París, 2000
1940, « Sur le concept d'histoire », en *Oeuvres III*, p. 427, colec. Folio Essai, ed. Gallimard, París, 2000

BERGER Georges, 1886, « Les Expositions Universelles Internationales, leur passé, leur rôle actuel, leur avenir », París : Librairie Nouvelle, Arthur Rousseau, 1901 [en línea]
<http://www.archive.org/stream/lesexpositionsu00berggoog/lesexpositionsu00berggoog_djvu.txt
> [consulta : 10 junio 2009]

BERGER Klaus, 1980, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992

BERGSON Henri, 1889, *Essai sur les données immédiates*, París, f. Alcan
1901, « Le rêve », in *L'énergie spirituelle*, París : Ed. Alcan, 1919,
pp.95-96 [en línea] <<http://www.archipope.net/article-13848701.html>> [consulta: 10 junio 2009]

BERTRAND Antoine, 1896, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, 1995

BING Samuel, 1888, *Le Japon Artistique*, numero 1, mayo 1888

1896, *La Culture artistique en Amérique*, París

BISHOFF, Ulrich 1993, *Munch*, ed. Francesa, Taschen, Köln, 1890

BLANC Charles, 1875, *L'art dans la parure et dans le vêtement*

CAMPBELL Harry, 1891, *Differences in the nervous organization of man and woman*, Londres

CARPENTER EDWARD, 1908, *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women*, [en línea] <<http://www.fordham.edu/halsall/pwh/carpenter-is.html>> [consulta: 10 junio 2009]

CIXOUS Héléne, 1975, « Le rire de la Méduse », en *L'Arc* 61

CHAMPIER Victor, « Bulletin: L'Exposition des arts de la femme », in *Revue des arts décoratifs* 15 (1894-1895)

CHARCOT Jean Martin 1893 *La foi qui guérit*,
Archives de neurologie, XXV, [en línea] <<http://www.psychanalyse-Paris.com/La-foi-qui-guerit>>

CHARCOT Jean Martin y RICHER Paul, 1887, *Les démoniaques dans l'art*, París: Delahaye et Lecrosnier, 1887

1889, *Les Diffformes et les malades dans l'art*,
París : Lecrosnier et Babé, 1889

CLADEL Judith, 1917, *Rodin, the Man and his art with leaves of his notebook (1917)*, Kessinger Publishing, 2008

CLARETIE Jules, 1872, *L'Art Français*, París, 1872

COMTE Auguste, 1875-77, *System of Positive Polity*, Londres: Thoemmes Continuum, 2002

COOKE Francis Nicholas, 1890, *Satan in Society*, Vent Compagny Chicago, 1890, [en línea] <<http://www.archive.org/stream/sataninsociety00cookuoft#page/n0/mode/1up>> [consulta: 10 junio 2009]

- Mc CRACKEN Scott y LEDGER Sally, 1995, *Cultural politics at the fin de siècle*, Cambridge University Press
- DALLOZ Paul, 1878, "Le tour du monde dans le champs de mars; au japon...et, chemin faisant un peu partout", in *Le Moniteur Universel* del 4 de agosto de 1878
- DANTO, Arthur C., 1997, *After the end of art, contemporary art and the pale of history*, New Jersey: Princeton Paperbacks, Princeton, 1997
- DARWIN Charles, 1859, *The origin of species*, primera edición [en línea] <http://embryology.med.unsw.edu.au/pdf/Origin_of_Species.pdf> [consulta: 10 junio 2009]
1871, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, extracto reproducido en *Art in Theory, 1815-1900, an anthology of changing ideas*
- DELEUZE Gilles, 1967, *Masochisme : Froideur et Cruauté*, Editions de minuit, París, 1967
- DIDEROT Denis, 1772, *Sur les femmes*, [en línea] <<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article634>> [consulta: 10 junio 2009]
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1982, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París : Macula, 2000
- DIJKSTRA Bram, 1986, *Idols of perversity*, Oxford University Press, New York, 1986
- DOANE Mary Ann, 1992, *Femme Fatale, Feminism, Film, theory psycho-analysis*, Londres: Routledge, 1992
- DOTTIN-ORSINI Mireille, « Lilith » in *Dictionnaire des mythes féminins* bajo la dirección de Pierre Brunel, Éditions du Rocher, París, 2002
- DOUGLAS Lord Alfred, 1892, *Two loves*, publicada en 1894 en el *Chameleon*, [en línea] <<http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/wilde/poemsofdouglas.htm>> [consulta: 10 junio 2009]
- DOWLING LINDA, 1979, "The Decadent and the New Woman in the 1890", en *Nineteen Century fiction* 33, pp.434-453
- EAGLETON Terry, 1985, « Capitalism, modernism, and postmodernism », in *Against the grain: essays 1975-1985*, Londres: Verso, 1986
- ELLENBERGER F. Henri, 1981, *Discovery of the unconscious History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Londres, Basic Books, 1981
- ELLMANN Richard, 1959, *James Joyce*, University Press, 1959
1986 "Strauss Salomé", in *Wilde, A Collection of Critical Essays*, Cambridge University Press
- ELSEN Albert E., 1963, *Rodin, The Museum of Modern art* New York, 1963
- EVETT Elisa, 1983, "The Late Nineteenth century European critical response to Japanese art: primitive learnings" in *Art History*, vol.6, no. 1, marzo 1983
- FALIZE Lucien, 1891-92, « Histoire d'une exposition ajournée », *Revue des arts décoratifs*, 12
- FINN Michael, 2009, « Female Sterilization and Artificial Insemination at the French Fin de Siècle: Facts and Fictions », in *Journal of the History of sexuality*, vol.18 no1 enero 2009
- FLETCHER Ian, 1987, *Aubrey Beardsley*, Boston: Twayne Publishers,

FLÜGEL John Carl, 1930, *The Psychology of Clothes*, International Universities Press, New York, 1930

de FOUCAULD Louis, 1893, « Les arts de la femme, au palais de l'Industrie », *La Grande Dame : Revue de l'élégance des arts*, I, pp.19-29

FOUCAULT Michel, 1976, *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*, tomo I, París : Gallimard, 1994

FOUILLÉE Alfred, 1893, *La psychologie des idées-forces*, París. f. Alcan, 1893
1893, *La Psychologie des sexes et ses fondements psychologiques*, *Revue des deux mondes* 119

FREUD Sigmund, 1886, Carta del 2 de enero 1886 a Martha Bernays, [en línea] <<http://www.pep-web.org/document.php?id=zbk.051.0193a>> [consulta: 10 junio 2009]
1904, « *Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa : Le président Schreber* », in *Cinq psychanalyses*, P.U.F. París 1954
1917, « Le Rêve », *Introduction à la psychanalyse*, tome 1 [en línea] francés <http://fr.wikisource.org/wiki/Introduction_%C3%A0_la_psychanalyse_-_II_-_10> [consulta: 10 junio 2009]

GAIGER Jason, HARRISSON Charles, WOOD Paul, 1998, *Art in Theory, 1815-1900, an anthology of changing ideas*, Londres: Blackwell, 1998

GALLÉ Emile, 1908, *Ecrits pour l'art. Floriculture, art décoratif, notices d'exposition 1884-1889*, Jeanne Laffitte, Marseille, 1999

GARB Tamar, 1998, *Bodies of Modernity, Figures and Flesh in Fin-de-siècle France*, Interplay, Thames and Husdon LTD, Londres, 1998

GEDDES Patrick y THOMSON J. Arthur, 1898, *The Evolution of Sex*, Londres 1898

GEFFROY Gustave, 1893, "L'imaginaire", *Le Figaro*, 29 agosto 1893

GILBERT Elliott, 1983, "The tumult of images, Wild Beardsley and Salomé", *Victorian studies*, 26 numero 2 invierno 1983

GOMBRICH Ernst H., 1959, "Art and illusion", Phaidon, 1996

de GONCOURT Edmond, *La Maison d'un artiste* [en línea] edición original <<http://www.archive.org/stream/lamaisondunartis01goncuoft#page/n7/mode/2up>> [consulta: 10 junio 2009]

GUILLAIN Georges, 1955, *J.M. Charcot (1835-1893). Sa vie, son œuvre*, París, Masson, 1955

HACKS, CHARLES, 1892, Le geste, capítulo « Le geste chez la femme », París, Librairie Marpan Flammarion

HARRIS Joseph, 1975, *Tallest Tower: Eiffel and the Belle Epoque*, Regnery books, 2005

HARRISON Charles y WOOD Paul, 1992 *Art in Theory, 1900-1990, An anthology of changing ideas*, Blackwell

HAVELOCK Ellis, 1897, *Sexual inversion*, [en línea] <<http://www.gutenberg.org/etext/13611>> [consulta: 10 junio 2009]

HEINE Heinrich, 1841, *Atta Troll, ein Sommernachtstraum*, traducido en francés en *La Revue des deux mondes* de 1847, capítulo 18
< http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Atta_Troll&action=edit >

- HICHENS Robert 1894, *The Green carnation*, [en línea] <<http://www.gutenberg.org/etext/24499>> [consulta: 10 junio 2009]
- HUGHES Stuart, 1958, *Consciousness and society: the reorientation of European social thought, 1890-1930*, New York Vintage books, 1961
- HURET Jules, 1891, *Enquête sur l'évolution littéraire*, extracto sobre Mallarmé [en línea] <[http://fr.wikisource.org/wiki/Enqu%C3%AAte_sur_l%27%C3%A9volution_litt%C3%A9raire_\(M._St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Enqu%C3%AAte_sur_l%27%C3%A9volution_litt%C3%A9raire_(M._St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9))> [consulta: 10 junio 2009]
- HUYSMANS Joris-Karl, 1879, « Salon de 1879 » in *L'Art moderne, secunda edición de L'Art Moderne, P.-V. Stock, París, 1902*, [en línea] <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5438935k.textePage.f33.langEN>> [consulta: 10 junio 2009]
 1884, *A rebours*, col. Folio classique, Gallimard París, 1977
 1889, "Le fer", *Certains*, París. Plon [en línea] <<http://homepage.mac.com/brendanking/huysmans.org/certains/certains7.htm> > [consulta: 10 junio 2009]
 1891, *Là-bas*, GF-Flammarion, París, 1993
- INHA película sobre *La Puerta del infierno*, [en línea] <<http://canal-educatif.fr/Video/Arts/014-Porte-Enfer-Rodin/700.php>> [consulta: 10 junio 2009]
- JEFFREYS Sheila, 1985, *The Spinster and her enemies, Feminism and sexuality, 1880-1930*, Pandora press, London, 1985
- JOZÉ Victor, 1895, « Le féminisme et le bon sens », en *La Plume*, no. 15, septembre 1895
- KERTZER David, 1994, *Sacrificed for Honor, Italian infant abandonment and the politics of reproductive control*, Bacon Press, Boston, 1994
- KESTNER Joseph, 1989, *Mythology and misogyny, the social discourse of 19th century British classical subject painting*, University of Wisconsin Press, 1989
- KRAFFT-EBING Richard, 1886, *Psychopathia Sexualis*, Arcade Publishing New-York, 1965
- KRAUSS Rosalind E, 1977, *Passage in sculpture*, MIT Press Cambridge, Massachussets, y Londres Inglaterra, 1981
- KRISTEVA Julia, 1980, *Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection*, Seuil, París, 1980
 1983, *Histoires d'Amour*, Folio Essai, París, 1983
 1992, *Les Nouvelles maladies de l'âme*, Fayard, París, 1992
 1998, *Visions Capitales*, Exposición Museo del Louvre París 27 abril - 29 Junio 1998, Réunions des Musées Nationaux, 1998
- KURYLUK Ewa, 1987, *Salomé Judas in The cave of Sex, the Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, Northwestern University Press, 1987
- LACAN Jacques, 1992, *A Seminar Books VII. The Ethics psychoanalysis*, New-York: Norton, 1992
- LE JUEZ Brigitte, 2008, "Art, écriture et moralité : Flaubert modèle d'Oscar Wilde", en *Rue des beaux arts*, noviembre-diciembre 2008, [en línea] <http://www.oscholars.com/RBA/seventeen/17.7/articles.htm#_edn16> [consulta: 10 junio 2009]
- LEÓN XIII, 1892, Encíclica *inter sollicitudines*
- LEVILLAIN Fernand. 1891 « La Neurasthénie, Maladie de Beard » in *Journal of Mental Science*. A. Malvine París, pp.587-590 [en línea] <http://bjp.rcpsych.org/cgi/reprint/37/159/587> [consulta: 10 junio 2009]

- LOMBROSO Cesare, 1895, *La femme criminelle et la prostituée*, París: ed. de Jérôme Million, 1993
- LOUIS Robert "Symboles de paris", in *Le temps retrouvé*, Evocation d'histoire, Difusion París V, extracto [en línea] <<http://pagesperso-orange.fr/jacques.cuny/Pages/PHistoire.htm>> [consulta: 10 junio 2009]
- LYOTARD, Jean François, 1979, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir* Aux Editions de Minuit, París, 1979
- MAETERLINCK Maurice, 1889, *Princesse Maleine*
1892, *Pelléas et Mélisande*
- MANTEGAZZA Paolo, 1894, *The art of taking wife and choosing a husband*, Londres,
1885 *The sexual relations of mankind*, ed. inglesa, New York 1895,
[en línea] <<http://www.archive.org/details/sexualrelationso012490mbp>> [consulta: 10 junio 2009]
- MARCUS Jane, 1974, "Salomé The Jewish Princess was a New Women" *Bulletin of the New York Public Library* 78, Otoño 1974
- MAROUSSEM Pierre du, 1892, *Les ébénistes du Faubourg Saint Antoine : Grands magasins et sweating system*, Rousseau, París, 1892, [en línea],
<http://www.archive.org/stream/letravaildomic00mnuoft/letravaildomic00mnuoft_djvu.txt> [consulta: 10 junio 2009]
- MEIGE Henri, 1925, *Charcot-artiste* Masson et Cie, París, 1925, [en línea]
<http://jubil.upmc.fr/sdx/pl/toc.xsp?id=CH_00000063&fmt=upmc&idtoc=CH_00000063-pleadetoc&base=fa> [consulta: 10 junio 2009]
- MEIGHAN Judith, 2002, "In Praise of Motherhood, The Promise and failure of Painting social reform in Late Nineteenth Century Italy", in *19th century artworld*, primavera 2002, [en línea] <www.19thc-artworldwide.org/spring_02/articles/meig_bib.html> [consulta: 10 junio 2009]
- MICHELET Jules, 1859, *La femme*, Calmann-Levy éditeurs, París, 1932
- MOLL Albert, 1891, *Die conträre sexuellempfindung*, [en línea]
<<http://www.schwulencity.de/mollkontraeresexualempfindung.html>> [consulta: 10 junio 2009]
- MORÉAS Jean, 1886, « Le Symbolisme », *Le Figaro, Supplément littéraire*, 18 septembre 1886, in *Les premières armes su symbolisme*, Léon Vanier, París, 1889, [en línea] <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079099.image.r=jean+moreas+symbolisme.f32.pagination.angEN>> [consulta: 10 junio 2009]
- MUSEO DE LAS ARTES DECORATIVAS, *La Galerie des bijoux*, número 223
- MUSEO DE ORSAY, catalogo [en línea] <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire_id/raisins-mysterieux-9670.html?no_cache=1> [consulta: 10 junio 2009]
- NAVARRÉ Joan, 1995, *The publishing history of Aubrey Beardsley's compositions for Oscar Wilde's Salomé*, dissertation.com, Milwaukee, Wisconsin, 1999
- NOCHLIN Linda, 1971, "Why have there been no great women artists"?, in *Art News magazine*, enero, 22-39 y 67-71, reproducido en *Women, Art and Power and Other Essays*, pp.147-158, Westview Press, 1988 [en línea]
<<http://74.125.47.132/search?q=cache:http://www.miracosta.cc.ca.us/home/gflore/nochlin.htm>> [consulta: 10 junio 2009]
- NORDAU Max, 1892, *Entartung*, ed. francesa *Dégénérescence*, Max Milo, 2006

O'FOLLOWELL Ludovic, 1900, *Bicyclette et organes génitaux*, J.-B. Baillière et fils, 1900, [en línea] <<http://www.encyclicque.com/Pages/Textes/Ofollowell.html>> [consulta: 10 junio 2009]

OWEN Jones, 1856, *Grammar of ornament*, Dk Adult, Londres, 2001

PLAUCHUT Edmond, 1892, « La rivalité des industries d'art en Europe » [en línea] <http://www.archive.org/stream/letravaildomic00mnuoft/letravaildomic00mnuoft_djvu.txt> [consulta: 10 junio 2009]

PLAUSZEWSKI P., 1891-1892 « un salon de fleurs à l'exposition des Arts de la femme », *Revue des arts décoratifs*, 12

QUINSAC Annie-Paule, 1982, *Segantini, Catalogo generale*, Milan: edición Electa, 1982
2000, *Giovanni Segantini, Luce e simbolo, 1884-1899*, catalogo de exposición, Peggy Guggenheim Collection,

RABAUT Jean, 1985, *Féministes à la Belle Epoque*, colec. Si 1900 m'était conté Paris : France- Empire, 1985

RAFFALOVICH Marc-André, 1896, *Uranisme et Unisexualité*, Paris, Paris : Stock, Lyon & Masson, [en línea] <http://www.criminocorpus.cnrs.fr/ebibliotheque/ice/ice_page_detail.php?lang=fr&type=img&bdd=crimrpus&table=criminocorpus_aac&bookId=10&typeofbookDes=revue&facsimile=off&search=no&nav=1&pageOrder=99> [consulta: 10 junio 2009]

ROBINSON Hilary, 2001, *Feminism-Art Theory, An anthology 1968-2000*, Oxford: Blackwell publisher,

ROBINSON William R, 1922, *Married life and happiness*, 4th ed. New York eugenics, 1922

ROUSSEAU Jean Jacques, 1759, carta a d'Alembert, [en línea] <<http://www.gla.ac.uk/centres/tlphistory/training/advanced/custom/coredocs/coredoc.ht>> [consulta: 30 Mayo 2009]

1762, *Emile ou De l'éducation*, Paris : Editions Flammarion, 1966

RICHARD Eveleen, 1983, "Darwin and the descent of women" in D. Oldroyd and I. Langham, eds, *The wider domain of evolutionary Thought*, Dordrecht, 1983

RICHER Paul, 1888-1917, La Nouvelle iconographie de la Salpêtrière, *Clinique des maladies du système nerveux*, publicado anualmente por Masson, Paris

ROLLINAT Maurice, 1883, *La céphalalgie*, in Les névroses, [en línea] <http://www.florilege.free.fr/rollinat/les_nevroses.html#160> [consulta: 10 junio 2009]
1883, *L'angoisse*, in Les névroses, [en línea] <[http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Angoisse_\(Rollinat\)](http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Angoisse_(Rollinat))> [consulta: 10 junio 2009]
1886, *La pensée*, in L'abîme, [en línea] <http://www.florilege.free.fr/rollinat/poemes_varies.html#17> [consulta: 10 junio 2009]

ROLLAND Romain, 1907, carta a Richard Strauss, reproducida en "Strauss Salomé", in Ellmann Richard Oscar Wilde, *A Collection of Critical Essays*, Cambridge University Press, 1986

RUSSELL John, 1971, *Vuillard*, Londres: Thames and Hudson,

RUSSEL KEN, 1988, *Salomé's Last Dance*, ver el baile de las siete velas [en línea] <<http://www.youtube.com/watch?v=nHfhueZvdEw>>

SCHILLER von Friedrich, 1785, *Oda a la alegría*, [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/Oda_a_la_Alegr%C3%ADa> [consulta: 10 junio 2009]

SHOWALTER Elaine, 1990, *Sexual anarchy, gender and culture in the fin de siècle*, Penguin Books, New-York, 1990

SCHOPENHAUER Arthur, *Essai sur les femmes*, c.1851, extractos [en línea] <http://www.romanpopulaire.com/livres/schopenhauer/schopenhauer_essai_femmes.shtml>, nº 8, [consulta: 10 junio 2009]

SCHORSKE Carl, 1979, *Fin-de-siècle Viena, Politics and Culture*, New York: Vintage Book, 1981

SCHWEIK Robert, 1987, "Oscar Wilde's Salomé, the Salome Theme in Late European Art, and a Problem of Method in Cultural History," in *Twilight of Dawn*, ed. O. M. Brack, Jr., Tuscon, University of Arizona Press, 1987

SIDLAUSKAS, Susan. "[Contesting femininity : Vuillard's family pictures - painter Edouard Vuillard](#)", in *The Art Bulletin*, marzo 1997

SILVERMAN Debora, 1989, *Art Nouveau in fin de siècle France, Politics, psychology and style*, University of California Press, London, 1992

SOLOMON-GODEAU Abigail, 1997, *Male Trouble A crisis in representation*, Interplay, Thames and Hudson, Ltd, Londres, 1997

SOUQUES Alexandre-Achille, « *Charcot Intime* », *La Presse médicale* no.42, 27 Mayo 1925

SPENCER Herbert, 1875, *The principles of sociology*, New York: D. Appleton and Co., 1876-96

SPINK Josette Eugénie, 1922, *Le beau pays de France*, Ginn et cie, 1922 [en línea] <http://fr.wikipedia.org/wiki/Blason_de_Paris#cite_note-0Wikipedia_Josette> [consulta: 10 junio 2009]

STEWART Suzanne, 1998, *Sublime Surrender, Male masochism at the fin-de-siècle*, Cornell University Press, 1998

STOCKER Bram, 1897, *Dracula*, [New York Grosset & Dunlap](#), [en línea] citado en http://fr.wikipedia.org/wiki/Blason_de_Paris#cite_note-0Wikipedia_Josette <<http://www.archive.org/stream/draculabr00stokuoft#page/n5/mode/2up>> [consulta: 10 junio 2009]

SYMMONDS John Addington, 1883, *A Problem in Greek Ethics*
1891, *A Problem in Modern Ethics*, London, Leonard
Smithers

SWIMBURNE Agernon Charles, *Damon and Aglae*, 1863-64,

SWINEY Frances, *Woman and natural law*, Londres: C.W. Daniel, 1912

TALMEY Bernard, 1904, *Woman*, Stanley Press, New York, 1910

TANCOCK John.L., 1989, *The sculpture of August Rodin: The collection of the Rodin Museum*, Philadelphia Museum of art

UZANNE Octave, 1894, *La Femme à Paris : nos contemporaines, notes successives sur les Parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états et conditions*, ancienne Maison Quartin, Librairies Imprimeries, París, 1894

VALBERT Georges, 1889, « L'Age des machines », in *La revue des deux mondes*, p.694, [en línea] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87148k>

VAN GOGH Vincent, 1886, carta a Théo y a su hermana, numero 500, W 7

VERGO Peter, 1975, *Art in Vienna 1898-1918*, Londres: Phaidon Press, 1993

VOGÜÉ de Eugène-Melchior, "La Tour », pp. 9-26, in *Remarque sur l'Exposition du Centenaire*, Plon Nourrit et Cie, París 1889, [en línea]
<<http://www.archive.org/stream/remarquessurlexp00vogu#page/n0/mode/1up>> [consulta: 10 junio 2009]

VOSS Heinrich, 1973, *Franz von Stuck, Werkkatalog der Gemälde*, München: Pretzel

WAGNER Richard, 1881, Introduction to a work of Count Gobineau's, [en línea]
<<http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0155.pdf>> [consulta: 10 junio 2009]

Warwick Alexandra, 1995, "Vampires and the empire: fears and fictions of the 1890's", in *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Sally Ledger Scott Mc Craken

WEBER Eugen, 1986, *Fin de Siècle La France à la fin du XIXème siècle*, Fayard, París, 1986

WEININGER Otto, 1903, *Geschlecht und Charakter*, William Heinemann, London, 1906, [en línea] <<http://www.theabsolute.net/ottow/schareng.pdf>> [consulta: 10 junio 2009]

WEST Shearer, 1993, *Fin de Siècle*, Overlook Press, Woodstock, New-York, 1993

WICHMANN Siegfried, 1980, *Japonisme, the Japanese influence on western art since 1858*, Thames and Hudson, Londres, 1981

WILDE Oscar, 1891, *Salomé*, original en francés, [en línea]
<<http://www.mediterranees.net/mythes/salome/wilde/wilde1/wilde3.html>> [consulta: 10 junio 2009]

WOOD Paul, 2003, *Art in Theory, 1900-2000, An anthology of changing ideas*, Oxford UK: Blackwell

ZOLA Emile, 1875, Carta de París, del 2 de mayo 1875 [en línea] <http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/Bouguereaua.html> [consulta: 10 junio 2009]
1884, *La terre*, Les Rougon-Macquart vol.12, Paris, poche,LGF, 2006
1898, *París*, colec. Folio, París: Gallimard, 2002, capítulo sobre la bicicleta [en línea]
<http://les.tresors.de.lys.free.fr/poetes_amis_arts/zola/les_trois_ville/Zola_Paris.pdf> [consulta: 10 junio 2009]

ZIZEK Slavoj, 1994, *Metastases of enjoyment, six essays on woman and causality*, Verso, 1994

ZWEIG Stefan, 1945, *Le monde d'hier, souvenirs d'un européen*, Belfond, París, 1993

