

La Belle Époque et la vie au quotidien
Análisis hermenéutico de la obra pictórica
(afiches artísticos) de Henri de Toulouse-
Lautrec: Francia 1891-1901

Tesis que para obtener el título de Licenciada en
Ciencias de la Comunicación (Publicidad)
presenta:

Bolaños de la Torre Delia
Antonia del Carmen
Sustentante

Amador Bech
Julio Alberto
Asesor



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación
México, D.F., Ciudad Universitaria, Enero 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



En portada :

***Nouveau Salon des Cents, Ode to Toulouse Lautrec, Exposition
Internationale d'affiches 2001***

Swierzy, Waldemar

París (Francia), 2001

Litografía a color (*offset*)

68 x 98 cm

Yanoff International Gallery, Nueva York (EE.UU.)

Al tiempo que me tocó vivir, tejido invisible del cosmos y espacio mágico que me legaron mis ancestros; instante en la historia del todo que me ha permitido seguir construyendo lo que soy y reconstruyendo todo lo que un día fue.

A mi abuela paterna, firme ejemplo de fortaleza, de perseverancia, de tenacidad y de sabiduría; mujer de carácter a la que debo el propio, así como la oportunidad de seguir con mis estudios: Carmen.

A mis padres, nido amoroso donde pude construir el filamento de mis sueños y de mis aspiraciones y apoyo sin límites con el que se me permitió crecer; seres humanos que me lo han dado todo aún sin merecer: Eduardo y María Delia.

A mis hermanos, compañeros de juegos y sabios confidentes; infantes con los que crecí y aprendí a crecer, amigos con los que he compartido todo: Luigi y Angie.

A mi familia, tabla salvadora en medio de la tormenta que me ha apoyado hasta el final; tíos, primos y demás miembros que no me han abandonado nunca.

A mis entrañables amigos, seres que la vida me ha permitido llamar “hermanos”, personas que conocí a lo largo de mi existencia y que se han aventurado a mi lado en esta hermosa expedición que es la juventud: a mis liceanos Andrea, Iraís, Montserrat, Fernando, Francisco, Juan Carlos, Sergio, César, “Nachito”, Fabien, Thierry y Quentin; a mis pumas Sofía, Martín, “Charlie”, Gregorio, Angélica, Andrea y Jennie; a mis médicos Jesús Reyes y Elías Chiprout; a mis transfusionados Christian, Luis, Pablo, Raúl y Ricardo.

A mi muso, el idilio de mis días y la inspiración de mis noches; ánimo siempre presente en este talento que me fue otorgado por el cosmos.

A Roger Marx, Thadée Natanson, François Gauzi, Maurice Joyant y demás amigos del pintor, por haber colaborado en la creación del magnífico acervo de la vida y la obra de Toulouse-Lautrec; tesoro al que tuve acceso para la presente.

A Henri de Toulouse-Lautrec, imparable pintor de la noche parisina y fuente de inspiración; al genio detrás de la pintura y al hombre delante de los símbolos.

A Julio Amador Bech, más que mi asesor, mi mentor, mi guía y mi amigo intelectual. Gran ser humano al que debo el éxtasis de esta maravillosa aventura que es la “hermenéutica”. Mi infinito agradecimiento por creer en mí y por abrigar esta sed de conocimiento.

A la UNAM, mi siempre alma mater, mi siempre tierra prometida; a la Máxima Casa de Estudios, por haberme dado un espacio y una oportunidad.

GRACIAS

Contenido

Prólogo

13

I. *L’Affiche Publicitaire*: lenguajes, tipología y estructura del cartel artístico

23

- 26 Antecedentes, aparición y función del afiche francés del siglo XIX
 - 27 Jules Chéret (1836-1933)
 - 31 Los tipos de cartel
 - 33 Función del afiche en la sociedad urbana
- 35 El arte del cartelismo: Mucha, Steinlen, Bonnard y Toulouse-Lautrec
 - 35 Alphonse Mucha (1860-1939)
 - 38 Théophile Steinlen (1859-1923)
 - 40 Pierre Bonnard (1867-1947)
 - 43 Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)
- 46 Toulouse-Lautrec, *maître et roi* del cartel artístico. Análisis de la dimensión formal de la obra de arte
 - 47 Forma y contenido: la forma por la disposición de sus partes
 - 69 Configuración visual: la forma por la apariencia externa de las cosas
 - 70 Perímetro exterior o contorno: la forma como límite de un objeto
 - 71 Color
 - 77 Cualidades matéricas
 - 82 Composición
- 92 Análisis de la significación expresiva
 - 92 La apariencia física del cuerpo humano: movimientos corporales y gestos

II. *La Belle Époque*: las dos caras del *glamour* en la Francia de fin de siglo (s.XIX)

105

- 109 *La Belle Époque* como sinónimo de progreso socio-económico, tecnológico, político y cultural en Francia
 - 109 1848-1898: El triunfo de la burguesía
 - 117 El *Art Nouveau* y el cambio de siglo (1890-1910)
 - 124 *L’Exposition Universelle de Paris*: la Feria Mundial de 1889

- 129 La cultura popular parisina: la sociedad del bajo mudo nocturno (*cabarets*, burdeles, cafés-cantantes y teatros)
 - 130 El descontento de la clase obrera
 - 136 El espectáculo parisino
 - 140 *Le quartier populaire de Montmartre*
- 148 Paris, caldo de cultivo para las *Avant-gardes*
 - 148 Las pre-vanguardias artísticas: del impresionismo al fauvismo
 - 158 El concepto de *Avant-garde (vanguardia)*
 - 160 El legado de los *Ukiyo-e*: la estampa y el grabado japonés
- 171 Análisis de la dimensión narrativa de la obra de arte
 - 171 Análisis narrativo
 - 177 Análisis estructural: la narrativa visual

III. *Le Cirque Nocturne à Paris: el cartel publicitario, la obra pictórica y la vida de cabaret*

189

- 192 Henri “La Mélinite” de Toulouse-Lautrec : el artista incomprendido
 - 194 Le coup de crayon
 - 200 De *amateur* a la ruptura con la “academia”
 - 206 Entre el Postimpresionismo y el *Art Nouveau*
 - 208 El artista consumado y el ocaso del genio
- 217 La Picnodisostosis, la Dipsomanía y la Obsesión por las féminas del bajo mundo
 - 217 *Je suis petit, mais je ne suis pas un nain*
 - 224 Del alcoholismo al *Delirium Tremens*
 - 231 Las musas de Toulouse-Lautrec
- 242 Análisis de la dimensión simbólica de la obra de arte
 - 250 El régimen nocturna de la imagen en la plástica de Henri de Toulouse-Lautrec: el elixir, *le beau-sexe* y el ser monstruoso
 - 266 *La rêverie et l'espace*: el cosmos toulousino

Epílogo

275

Anexos

281

- 281 El papel de la hermenéutica en los estudios de la comunicación
- 284 Cronología vida/obra

Bibliografía, Hemerografía, Cibergrafía, Museografía, Iconografía y Registro de datos

293

- 293 Bibliografía
- 302 Hemerografía
- 302 Cibergrafía y Museografía
- 304 Filmografía
- 304 Iconografía y Registro de datos

“El alma es el espejo de un universo indestructible”, Gottfried Leibniz

“El arte es, sobre todo, un estado del alma”, Marc Chagall

“El arte no es una cosa sino un camino”, Elbert Hubbard

“Lo que experimentamos ante lo bello en la naturaleza y en el arte es una animación del conjunto de nuestras fuerzas espirituales y su libre juego. El juicio del gusto no es conocimiento y, sin embargo, no es arbitrario. En él hay una pretensión de generalidad sobre la cual se puede fundar la autonomía del ámbito estético”, Hans-Georg Gadamer

Prólogo

“*Todo lo que hay que presuponer en la hermenéutica es únicamente el lenguaje*”, F. Schleiermacher

El cartel o el afiche (del francés «*affiche*»), en sí mismo cumple una función comunicativa de carácter público, es decir, posee la capacidad visual de reclamar la atención del público a varios metros de distancia; dicha característica vino a revolucionar el quehacer de la propaganda y de la publicidad en el mundo entero, gracias a una estructura sencilla y un contenido comunicativo explosivo y recordable.

Este material gráfico que transmite un mensaje clave y breve, está integrado en una unidad estética formada por imágenes equilibradas y llamativas que causan un alto impacto. Por lo general los textos que alberga son muy cortos y, aunque su función responde a una necesidad informativa o formativa, su estructura toma parte del todo estético en el conjunto del mensaje.

¿Pero qué sucede cuando el contenido del cartel va más allá de un simple anuncio publicitario? ¿Qué decir al respecto de la compleja trama narrada dentro y fuera de la estructura misma del *affiche*? ¿Y qué sucede cuando el discurso del arte pictórico es llevado al campo de la publicidad?

Este es el caso de los *affiches artistiques*¹, obras pictóricas que dieron origen a todo un estilo comunicativo (que aún hoy en día se conserva en la forma de los carteles) y cuya existencia se debe a la coincidencia de tres factores: las técnicas de impresión litográficas², el sentido del lenguaje popular o sociolecto y el estilo artístico propio del autor que los concibe; así es como dos técnicas conjugadas dieron origen al arte del afichismo: *una galería de arte en la calle*³.

Hacia finales del siglo XIX en Francia, el pintor postimpresionista Henri de Toulouse-Lautrec echó mano del cartelismo a manera de crónica cotidiana –una

¹ John Barnicoat, *Los carteles, su historia y su lenguaje*, “Carteles artísticos”, p.7. El término en francés que aquí se expone, no es acuñado en sí por el autor de este libro, más bien decidimos hacer uso de él a manera de síntesis respecto del primer capítulo de esta fuente de información.

² *Ídem*. La litografía fue inventada por Alois Senefelder en Austria hacia el año de 1798, técnica en la que se podía agregar color y relieve a las impresiones hechas por la máquina impresora.

³ *Ibidem*, p. 12.

descripción caricaturesca, satírica, irónica, sencilla y hasta decorativa- de las vidas interiores de los habitantes nocturnos de las calles. Incluso dramatizó y plasmó la propia experiencia personal en la impronta de los personajes de sus afiches, construyendo así, otra realidad parisina: la realidad de su historia de vida, la realidad de su visión particular de la *Belle Époque*, la realidad ajena al ideal de perfección y bonanza de la clase burguesa en Francia.

De esta manera, estudiar al autor y tratar de reconfigurar el contexto en el que desarrolló su obra, a partir de un análisis hermenéutico, no sólo nos permite comprenderlo a él y el porqué de su obra, sino que en suma nos permite ver la historia (su versión de la historia) desde un punto de vista diferente; el cual no viene a substituir a otros, sino más bien pretende complementar la riqueza de releer el pasado desde nuestro propio presente.

En la narración de un constructo pictórico podemos encontrar simbolismos y representaciones visuales que son indispensables para la comprensión de un cierto entramado socio-histórico y, es sólo a través de la interpretación de las formas simbólicas que los sustentan, que el sujeto de estudio deja de ser un mero objeto de contemplación, para pasar a ser una estructura que se reconstruye con la constitución de cada nueva lectura.

De este modo, al analizar, al comprender y al interpretar las expresiones artísticas de un período socio-histórico particular, es que el intérprete puede encontrar complejos conjuntos de significados inherentes al contexto político, económico, cultural y psicológico de la obra misma, de su autor y del presente mismo desde el que parte la comprensión de esa *realidad*.

El análisis hermenéutico (el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas⁴) cobra significado, sólo cuando el intérprete es capaz de cuajar el significado de la obra en tres dimensiones: la hermenéutica de la vida cotidiana como punto de partida, el análisis formal del discurso y, finalmente, la interpretación de las reinterpretaciones hechas a la obra⁵.

⁴ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, "La metodología de la interpretación", p.405.

⁵ Un discurso vivo no lo es hasta que entra en contacto con el lector, de esta manera hay tantas obras como lectores de la misma; con cada lectura o relectura (ya que un mismo lector descubre muchas otras cosas con cada nueva visión del Texto) la obra va tomando significados nuevos dando a las formas simbólicas una forma inagotable de interpretarlas.

La abstracción del mundo circundante posibilitada por la construcción de un discurso y actualizada por la lectura dada a dicho constructo, da la posibilidad al hermeneuta de actualizar referencias potenciales para la comprensión del mundo, a través de una infinidad de posibilidades abiertas (gracias a las referencias de la obra como tal).

Particularmente en la obra pictórica de Lautrec (para este caso de estudio, indagaremos en algunas obras que comparten la temática del bajo mundo de lo exótico y de lo “vulgar”), una relectura de sus narrativas nos permitirá encontrar al otro París de la *Belle Époque*: el de los deformes y los fenómenos de circo, el de la mala vida de los centros nocturnos; el de la desigualdad social, el del retroceso en la construcción de una vida mejor para la humanidad y el de la desmitificación de la “sociedad perfecta” en aras del progreso científico-industrial.

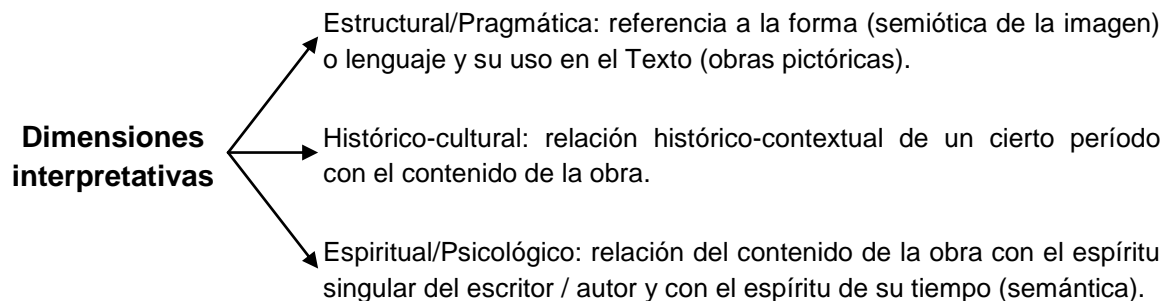
En estas obras, que además fungieron en su momento como afiches publicitarios, pretendemos hallar el constructo narrativo, si bien no totalmente contestatario, que funcione como cronista social de la otra vida cotidiana en París (la parte de la moneda que pone de manifiesto la falsa ilusión del progreso lineal científicista y tecnológico del positivismo).

Interpretar y analizar la obra pictórica de un autor (que en este caso particular, además es una forma de insertar el discurso del arte dentro de la publicidad) constituye un esfuerzo por retomar la pertinencia del sujeto-objeto de estudio en el ámbito de la comunicación (más allá de la función ornamental estética y expresiva de la obra de arte), dándole de esta manera el carácter de documento que registra múltiples aspectos y sucesos del presente en el cual tuvo cabida.

Aquí se pretende dar un nuevo enfoque a la manera de ver el período de la *Belle Époque* en Francia, a través de la particular mirada que Henri de Toulouse-Lautrec plasmó en sus obras. Esto a partir de las narrativas presentes en sus 31 afiches publicitarios (aunque en el presente estudio, sólo se analizaran a detalle tres de ellos: *Reine de Joie, 1892; La Troupe de Mlle. Eglantine, 1896; La Gitane de Richepin, 1899*) y en sus pinturas.

Desmenuzando la narrativa y los simbolismos contenidos en sus discursos pictóricos, se pretende comprender a la obra en sí misma, al autor dentro de su

contexto y al período socio-histórico a través del contenido de su obra (a partir de tres dimensiones⁶ analíticas):



Comprender la realidad que nos rodea, parte de la necesidad de resolver una problemática esbozada por la propia necesidad de comprenderse a sí mismo. De ahí que estudiar a la sociedad, a sus expresiones y manifestaciones comunicativas siempre tenga relevancia en el quehacer cotidiano de la Ciencias Sociales y, en el caso específico de este estudio, de las Ciencias de la Comunicación.

“El acontecimiento pasado, por ausente que esté de la percepción presente, no [...] deja de regir la intencionalidad histórica, confiriéndole una nota realista”⁷. Bajo la mirada de muchos, el arte sólo cumple una función contemplativa, decorativa y estética en el presente próximo que la alberga; de manera que el espectador sólo está ahí para mirarla, disfrutarla y participar pasivamente de su mensaje.

La realidad es que la obra de arte comunica en tres dimensiones: por sí sola como constructo de un mensaje dado, ella dentro del periodo histórico durante la que fue concebida y ella como resultado de la historia de vida particular del autor.

El presente estudio busca demostrar la necesidad de reconocer el papel comunicativo de la obra artística (en este caso específico, los afiches artísticos de Henri de Toulouse-Lautrec) más allá del contenido estructural que la compone (el análisis semiótico de una obra de arte, no agota por sí mismo la compleja narrativa de la misma).

⁶ Maurizio Ferraris, *Historia de la Hermenéutica*, “Parte II: El siglo XIX y la gestión de las ciencias del espíritu. Capítulo 1: El romanticismo y la formación del canon de las «ciencias del espíritu»”, p.107. Esquema propuesto por la sustentante con relación a los tres ejes a seguir en un análisis hermenéutico, hecho a partir del análisis que Ferraris propone acerca de la obra de Ast.

⁷ Paul Ricoeur, *Op.Cit.*, p.155.

La guía hermenéutica que propone Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* y en *La metáfora viva* nos abre el camino hacia la realización de un análisis más completo de la obra de arte (y de cualquier tipo de expresión humana). De esta manera, “*la comprensión desde la perspectiva hermenéutica nos lleva a pensar que el fenómeno del arte se da en múltiples sentidos y no sólo en la recepción de un mensaje final*”⁸.

Así, en el *círculo hermenéutico*⁹ quedan involucrados el autor, la obra y el espectador; este último ahora con la capacidad de ver más allá de un simple constructor fijo, frío e inamovible; reconociendo en el objeto-sujeto de estudio un significado y un sentido indisociables que construyen una realidad y, que al ser estudiados, reconstruyen la realidad misma de quien la analiza.

“*El círculo [hermenéutico] no es, pues, de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la comprensión como la interpretación del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión [...] no es un acto de subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición*”.¹⁰

Es menester comprender que si bien, la hermenéutica abre un sinfín de posibilidades a la interpretación de un mensaje (y en este caso, de una obra de arte), su aplicación no debe ni puede ser arbitraria. La investigación debe de echar mano de una serie de recursos que ayuden al intérprete a establecer los límites en el horizonte interpretativo con el que trabaja.

“*El fenómeno de la comprensión no solo atraviesa todas las referencias humanas al mundo sino que también tiene validez propia dentro de la ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico*”.¹¹

⁸ Andrea Gallardo Ocampo, *Primer Congreso Nacional: Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la Hermenéutica*, “Ponencia: Triple mimesis. Un acercamiento hermenéutico al arte”, p.11.

⁹ De acuerdo con los planteamientos de Heidegger (que de hecho son retomados y complementados por el propio Ricoeur), el círculo de intelección o círculo hermenéutico es: «Toda interpretación que implique comprensión debe haber entendido ya lo que pretende interpretar».

Se trata de un recurso explicativo de tipo dialógico que intenta dar razón de los aspectos generales para el entendimiento, suscitando de esta forma, una nueva retroalimentación que hace discursivo el entendimiento en todo proceso hermenéutico.

¹⁰ *Ibidem*, p.363. Aunque diremos que no es un círculo redundante como tal, sino más bien (a manera de Gilbert Durand), una espiral o un solenoide que se renueva con cada nuevo transitar interpretativo.

¹¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca (España), 1998, Ediciones Sígueme, p.23.

De esta manera, el método hermenéutico que Ricoeur propone, es además un esfuerzo interdisciplinario dentro del mismo campo de estudio de las Ciencias de la Comunicación; ya que en lugar de negar el largo camino que han recorrido la semiótica con autores como Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Émile Benveniste, sq., lo que este hermeneuta propone es conjugar el esfuerzo del análisis estructural (semiótico) de un mensaje (análisis también aplicable a las obras de arte) con el del análisis del sentido (semántica), para complementar el círculo de interpretación de la *triple mimesis*.

Tiempo y narración: las tres caras del tiempo

Al realizar un análisis de este tipo, lo que tratamos de hacer, no el hecho mismo de entender el significado de la obra artística *per se*, sino de comprenderla dentro de este proceso (inmerso en un contexto específico) que la llena de un significado, el cual llega al espectador en un recorrido que Ricoeur ha descrito a partir de los modos miméticos o, lo que es lo mismo, la triple mimesis (ya explicada anteriormente).

Aún cuando, el problema planteado por este autor galo sea acerca del tiempo en la narración escrita (propriadamente dicha), cabe mencionar que la obra de arte pictórica también posee un tiempo implícito que habrá de analizarse en estos términos, esto es el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado.

a) Mimesis I: *“la pre-figuración [(y pre-configuración)] proyectada delante del autor [de una obra] que todavía no se inscribe en un mundo del Texto¹² –un mundo posible- es en sí misma una pre-comprensión del mundo de la acción”*.¹³ Es el tránsito en que una serie de tramas o de patrones de construcción son concebidos por aquel que narra la historia, por aquel que la concibe.

Se trata de un momento de pre-comprensión en el que hallamos la raíz o la fuente de la composición de la trama narrada en la obra; lo que se hace presente aquí son los rasgos estructurales, simbólicos y temporales que hacen posible la construcción del hilo conductor de dicha trama.

¹² Cuando se habla del “Texto”, se hace referencia a todo tipo de discurso o expresión empleados para comunicar.

¹³ Paul Ricoeur, *Op.Cit.*, p.113.

Esta es en sí misma, una anticipación del ser en lo que va a ser, en este sentido, a través de ella se anuncia (y se enuncia) la narrativa, es decir, es el profetizar en cuanto al lugar a través del cual se hace presente y se evidencia la futura configuración de la acción. Esto es posible porque las acciones remiten a fines y motivos en cuanto aquello que se espera lograr y el porqué.

Es el lenguaje del “hacer” y el horizonte cultural que nos muestra una tipología de tramas. Toda pre-configuración conlleva formas simbólicas, las cuales son procesos culturales que articulan toda experiencia. En síntesis es el horizonte del obrar humano el que nos hace posible comprender y narrar el mundo¹⁴.

En cuanto a nuestro sujeto de estudio, mimesis I corresponde a la construcción y el desarrollo de nuestro segundo capítulo, en el cual daremos una relectura de la *Belle Époque* como historia reinterpretada, por medio de la hermenéutica de la vida cotidiana o del contexto socio-histórico, con la finalidad de dar un enfoque más plural a la comprensión de la sociedad francesa de fin de siglo.

Constricción teórico-histórica del período conocido como la *Belle Époque* en Francia (sólo como una realidad distinta de la ya establecida, de modo que no pretende ser una propuesta ni reduccionista ni relativista, simplemente eso, una nueva interpretación histórica), a partir de los modelos teórico-metodológicos y de los fundamentos interpretativos de la vida social y cultural que postulan Berger y Luckmann en *La construcción social de la realidad* y Clifford Geertz en *La interpretación de las culturas*.

b) Mimesis II: la configuración imita a la acción ofreciendo una articulación narrativa del tiempo. El resultado de la misma en sus sucesivos momentos es propiamente la construcción de la trama, la síntesis de lo heterogéneo en una concordancia discordante, generando una totalidad significativa en donde los acontecimientos se van entretejiendo; esta totalidad se hace patente en el punto de inicio y en el final de la trama, como aquel lugar donde se cierra la narración.

En este hilar, los acontecimientos se vuelven hechos (lo dicho del acontecimiento) y por lo mismo historia. Para Ricoeur, lo narrado cuenta los acontecimientos fundacionales de una cultura, pero al mismo tiempo es

¹⁴ *Ibidem*, p.113-130.

fundacional en el sentido triádico de Heidegger.¹⁵ Al inicio se hace presente el final, en tanto que éste se enraíza en las condiciones iniciales que lo hacen posible y, en el final, se hace presente el inicio en sentido de recapitulación.

La configuración, por un lado, en tanto innovación es poética como paso del no será al ser y, de generación de esquemas de narración, en tanto que es un proceso de la imaginación creadora; por el otro, como sedimentación, parte de los paradigmas enraizados en la propia tradición. Aquí el esquema producto de la imaginación nos recuerda a Kant, pero con la diferencia de que en el esquema se presenta un dinamismo generado por el despliegue histórico y cultural.

La tradición descansa en el volver a narrar, el cual se presenta en una tensión entre la sedimentación y la innovación; la tradición siendo en sí misma una verdad ontológica permanece a través del cambio. Este tipo de mimesis media de forma dinámica entre la mimesis I y la III, como paso temporal, puente y mensajero entre el uno y el otro.¹⁶

Para la presente, mimesis II corresponde al primer capítulo, donde buscamos establecer una correlación entre los afiches publicitarios de la *Belle Époque* (Paris, Francia: 1891-1901) con la intención de realizar una tipología de los lenguajes y la estructura propia de las expresiones pictóricas de la época; demostrando el antecedente gráfico y conceptual del cartel publicitario actual.

Tipología, estructuras y lenguajes visuales que se pretenden establecer y analizar a partir de la metodología antropológico-simbólica propuesta por Julio Amador Bech en *El significado de la obra de arte*.

c) Mimesis III: la reconfiguración es la experiencia del lector/observador de la intersección bipolar de la dualidad entre el mundo real del mismo y el mundo posible y textual, o en términos de Gadamer, es la aplicación que conlleva la fusión de horizontes.

El intérprete aquí instaura un sentido y por lo mismo reconfigura el Texto. Para que lo anterior suceda es necesario que el lector/observador parta de una experiencia vivencial que le permita reconocer los símbolos de la obra al “leerlos”.

La lectura siempre conlleva una serie de elementos imaginarios que hacen que cada lector/observador se represente a sí y en sí mismo el Texto de forma distinta,

¹⁵ Aquí hablamos del análisis que el propio Ricoeur hace de *Ser y Tiempo* de Heidegger: el presente del pasado, el presente del futuro y el presente del presente.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Op.Cit.*, p.130-139.

siendo así el re-intérprete del mensaje en la obra (desde sus propios esquemas generados a partir de su experiencia de vida y de imaginación). La construcción de la trama en este sentido es una obra conjunta entre el Texto y su lector/observador, por lo mismo éste sólo cobra vida a partir de su relectura.¹⁷

Respecto, del último capítulo de nuestra investigación, mimesis III conlleva un análisis de la obra de Toulouse-Lautrec como forma de reinterpretar la realidad de su contexto histórico, dentro del contexto mismo de la obra y retomando incluso algunos de los simbolismos plasmados en su pintura como resultado de su compleja constelación de vida.

Simbolismos, signos visuales y construcciones narrativo-visuales desmenuzadas a partir del corpus teórico-conceptual establecidas en *La imaginación simbólica* y en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, ambas obras de Gilbert Durand.

¹⁷ *Ibidem*, p.139-140 y 1147-148.

« Le crayon ce n'est pas du bois et de la mine, c'est de la pensée par les phalanges »



L’Affiche Publicitaire: lenguajes, tipología y estructura del cartel artístico

Mímesis II: pragmática del Texto / composición de la Imagen

*“En una obra de arte, la forma no puede separarse del contenido: la distribución [...] por grata que pueda ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual”.*¹⁸

El cartelismo francés o arte del afiche tiene su origen en el cartel artístico, para algunos, como simple manifestación de una forma secundaria de arte (en razón de su prescrita función publicitaria y propagandística)¹⁹; para otros, existente como objeto que (aunque diseñado con motivos utilitarios y/o suntuarios)²⁰ produce un efecto artístico: “*el arte como proceso productivo*”.²¹

Ha existido una consideración de estos afiches o pósters como parte de las artes decorativas (de hecho muchas de las obras que aquí citaremos, forman parte de catálogos y colecciones de museos consagrados al *arte decorativo*), pero siempre como algo complementario, ornamental y unido al lujo. Por mucho tiempo, para la historia del arte no formaron parte de la pintura (considerada como un arte mayor); comparación un tanto peyorativa, que se ha ido borrando con el pasar de los años y los cambios en los puntos de vista teóricos del arte. Ésta es, precisamente, la cuestión de estudio de la presente investigación.

¹⁸ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid (España), Alianza Forma, 4ªed: 1987, p.187.

¹⁹ John Barnicoat, *Los carteles, su historia y su lenguaje*, Barcelona (España), Gustavo Gili, 5ªed: 2000, p. 7.

²⁰ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia artística*, Madrid (España), Tecnos Alianza, 6ªed: 1997, p.55.

²¹ *Ídem*. Aquí, Tatarkiewicz hace alusión a la conjunción del arte liberal con el utilitario (conceptos dados a los actuales arte y artesanía, respectivamente, durante la Edad Media y el Renacimiento) para hablar de la problemática de las artes particulares y sus productos (obras de arte), utilizados por nosotros en el presente estudio, para esclarecer la relación existente entre la cultura material, el arte y los medios de comunicación.

Antecedentes, aparición y función del afiche francés del siglo XIX

Pero no tendría sentido hablar del cartel, sin antes tomar en cuenta la aparición de cierto invento que revolucionó la técnica de la imprenta sobre papel: la litografía (también llamada poliautografía).²²

Entre 1795 y 1798, el checo Franz Johann Nepomuk Alois Senefelder (1771-1834)²³, comenzó a investigar y a experimentar sobre nuevos métodos más rápidos y más baratos para imprimir: desde la técnica calcográfica, pasando por la talla dulce en negativo, Senefelder llegó por un hecho fortuito a la invención de la litografía a color sobre piedra caliza.²⁴

Con la suficiente destreza para dibujar a mano letras invertidas sobre piedra porosa, Senefelder jugó con las cualidades de distintos barnices, descubriendo un principio de la tinta química: tres partes de cera, una de jabón y una pequeña cantidad de negro de humo disueltos en agua, suponen la base de la tinta del dibujo litográfico en blanco y negro.²⁵

Originalmente esta técnica fue pensada por el propio Senefelder para reproducir copias de libretos, partituras musicales y textos similares; jamás imaginó el éxito y el desarrollo que su accidental invento tendría en toda Europa (aunque en un inicio se trataba sólo de tímidos experimentos de impresión), donde la litografía se fue perfeccionando a tal grado, “que en 1848 [ya] era posible imprimir hojas a razón de 10 mil por hora”.²⁶

Hacia 1819, con la aparición de la aguatinta litográfica, fue posible embellecer las impresiones con tonalidades de colores nunca antes vistas, ya que la impresión litográfica había sido, hasta entonces, sólo en blanco y negro. De esta manera, el artista fue “capaz de interpretar la más variada gama de efectos y sentimientos, así como mostrar cualidades de calidez, armonía y sensibilidad, perfectamente sintonizados con el ideal romántico, que fue en su momento

²² Claude Roger-Marx, *Graphic art: the 19th century*, Londres (Inglaterra), 1962, Thames and Hudson, p.37 (la traducción al español es nuestra).

²³ John Barnicoat, *Op. Cit.*, p.7.

²⁴ Ana María Veiga Romero, “Piedra litográfica” en *Pieza del mes*, boletín mensual del Museo Arqueológico Provincial de Ourense, Galicia (España), septiembre de 2010, p.1.

²⁵ *Idem.*

²⁶ John Barnicoat, *Op. Cit.*, p.7.

adoptado por Géricault, Goya, Delacroix, Bonington, Barye, Daumier, Raffet, Devéria, Gavarni y Decamps".²⁷

Pese a que el grabado fue, por mucho tiempo, considerado un arte menor destinado a la impresión de someros anuncios públicos y obras de carácter efímero, poco a poco fue ganando su puesto dentro de las artes pictóricas, gracias a la maestría de sus ejecutantes; durante un siglo entero, una extensa lista de pintores (aunque muchos siguieron usando sólo el blanco y negro en sus ejecuciones) encontraron en el grabado una sublime forma de expresión artística, que a la postre se mezclaría con la propaganda y la publicidad.

Jules Chéret (1836-1933)

Aunque, tanto en Inglaterra como en Francia, ya se usaba la litografía para reproducir pequeños anuncios públicos del tamaño de una página de libro (*History of Napoleon* de Denis Auguste Raffet y *Don Quichotte* de Tony Johannot, por citar algunos ejemplos), grabados artísticos e ilustraciones de libros²⁸, no es hasta la aparición de *Orphée aux enfers*²⁹ [Fig.1] y de *Bal Valentino*³⁰ [Fig.2], ambas obras del francés Jules Chéret, que el arte del afiche publicitario cobra vida.

Este litógrafo y artista de mediados del siglo XIX, basó la elaboración de sus carteles en las tradicionales composiciones de la obra mural europea (varios de sus dibujos presentan semejanzas con las técnicas de pintores como Giambattista Tiepolo, Jean-Honoré Fragonard y Antoine Watteau), de las que aprendió durante sus años en la *École de Beaux Arts* de París.³¹ El propio Chéret, consideraba que sus carteles no eran, en sí mismos, una buena forma de hacer publicidad, sin embargo le parecían excelentes murales artísticos.

Las calles parisinas y sus miles de muros desnudos resultaron ser medios idóneos para que estos *affiches artistiques* proliferaran; tomando el quehacer de la vida urbana y los vaivenes del lenguaje popular parisino, Chéret llevó al ciudada-

²⁷ Claude Roger-Marx, *Op. Cit.*, p.41.

²⁸ John Barnicoat, *Op. Cit.*, p.8.

²⁹ Litografía artística a color que anunciaba la puesta en escena de la *opéra-feerie* (en español, ópera-ballet) en cuatro actos, *Orphée aux enfers* del francés Jacques Offenbach, estrenada en el *Théâtre des Bouffes* de París el 21 de octubre de 1858.

³⁰ Cartel o afiche artístico a color que anunciaba los grandes bailes nocturnos de máscaras y disfraces del Salón valentino (número 51 de la calle Saint Honoré en Paris).

³¹ John Barnicoat, *Op. Cit.*, p.12.

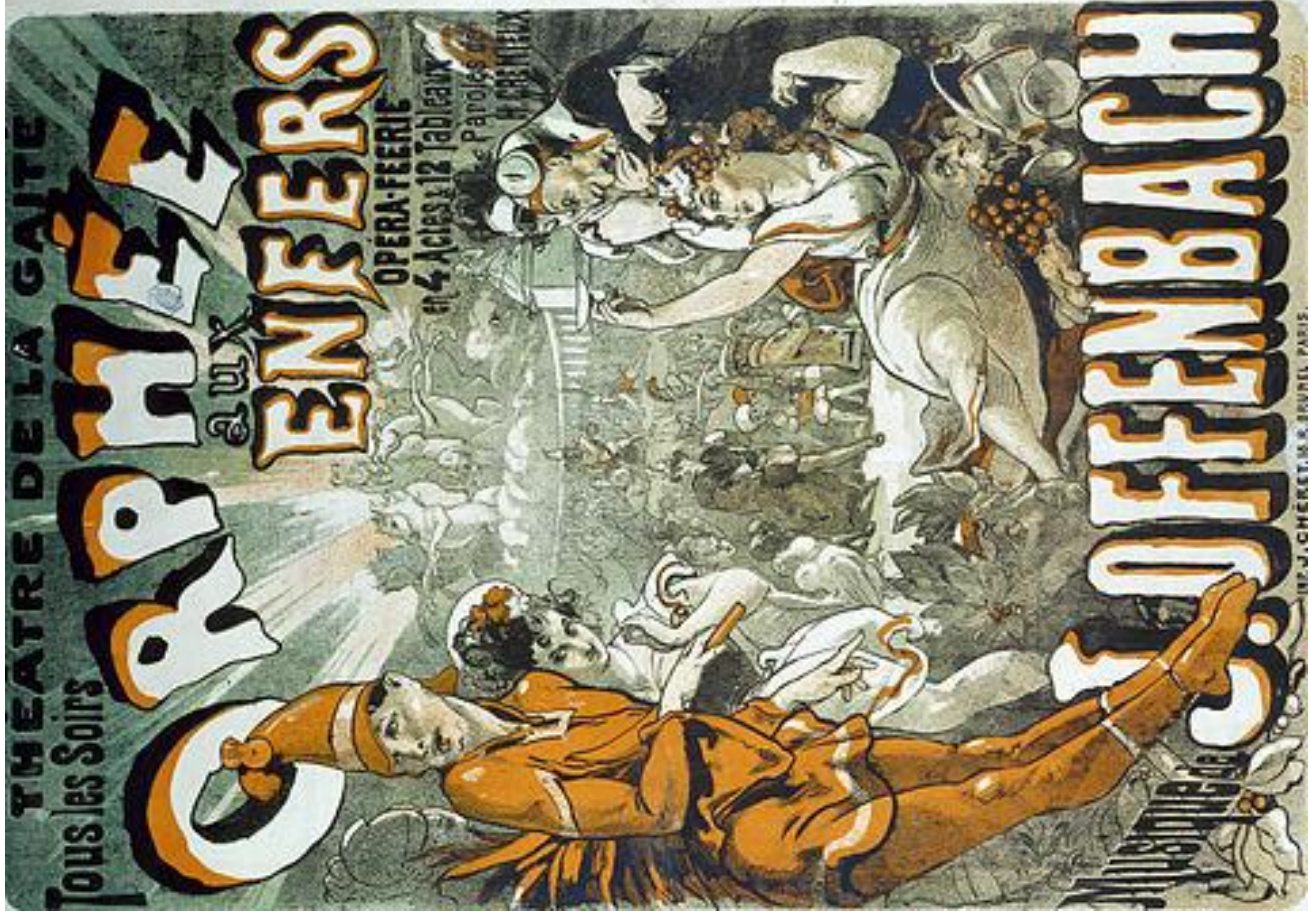


Fig.1: Jules Chéret, Orphée aux Enfers, Paris (Francia), 1858



Fig.2: Jules Chéret, Bal Valentino, Paris (Francia), 1869

no promedio una nueva forma de expresión artística, una que no estaba en los museos: “*una galería de arte en la calle*”.³²

Aunque para muchos, Chéret sea considerado el padre del cartel moderno (por su gran aportación técnica y temática), sin embargo, es necesario resaltar cierta característica que nos hace reafirmar que en efecto, se trataban de pinturas murales y no propiamente de carteles *per sé*: los caracteres o la tipografía.

En el afiche, la tipografía o la inscripción es parte de la composición, se trata de elementos básicos de forma, color y tono que conviven en un todo armónico, en una unidad formal.³³ En el caso de la obra mural de Chéret³⁴, la tipografía no formaba parte del diseño original, esta aparecía posteriormente de mano de Madaré (un amigo muy cercano al autor), quien redactaba y agregaba dichas inscripciones³⁵, para su uso “publicitario”.

Lo realmente destacable de los afiches de este artista, es la aparición de signos visuales muy populares para la vida urbana parisina: el circo, la feria y el espectáculo callejero. El uso del ambiente circense en las formas y las figuras, hizo de éstas, composiciones dinámicas, rítmicas, llamativas y muy coloridas.

Hacia 1889, los carteles artísticos de Jules Chéret eran tan populares, que teatros, museos, periódicos, grandes editores, etc., los solicitaban por cientos, y en gran medida, su éxito se debió a la presencia constante de la mujer en primer plano: siempre alegre, atractiva, insinuante, sensual, llamativa, joven y jovial, que invitaba a la posesión del producto o a la asistencia al espectáculo anunciados, como si ello conllevara a poseerla a ella también.

La *Chérette*³⁶ (la actriz y bailarina danesa Charlotte Wiehe figuró como la modelo favorita de este pintor), como las jóvenes de la época solían llamarla, “*era una extrovertida liberación de la felicidad, equivalente pictórico a la alegre expectación que provoca el estampido del [corcho] de una botella de champagne*”³⁷: un estupor erótico que representó a una sociedad efervescente.

³² *Ídem.*

³³ Julio Alberto Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, 2008, UNAM / Coordinación de Difusión Cultural - Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, p. 61.

³⁴ Ernest Maindron, *Les affiches illustrées (1886-1895)*, París (Francia), 1896, G.Boudet, p.213 (la traducción al español es nuestra).

³⁵ John Barnicoat, *Op. Cit.*, p.20.

³⁶ *Ídem.*

³⁷ *Ídem.*

“El llamativo uso del negro en sus primeras obras y el entrelazamiento de las formas lisas [significó] una ruptura con la interpretación tradicional de los cuerpos sólidos y el hábito de crear una ilusión de relieve”³⁸, pasó de la utilización de una o dos tintas, a la yuxtaposición de tres o cuatro tintas en diferentes tonalidades [Fig.3]. “En manos [de Chéret] el color que sus predecesores habían malgastado en sus pósters y maridado cruelmente con los negros, recuperó al fin, su encanto y su libertad”.³⁹

Ya para 1896, Chéret había conseguido producir alrededor de 882 carteles editados, lo que supuso una producción casi industrial en su carrera como cartelista.⁴⁰



Fig.3: Jules Chéret, Les Girard, París (Francia), 1879

³⁸ *Ídem.*

³⁹ Claude Roger-Marx, *Op. Cit.*, p.183.

⁴⁰ Ernest Maindrón, *Op. Cit.*, p. 242.

Los tipos de cartel

A finales del siglo XIX, Ernest Maindron (en un intento por recuperar aquellas obras efímeras de la calle) clasificó los *affiches illustrées* (de varios exponentes del cartel) de acuerdo con a) las dimensiones en las que aparecieron en aquella época (la medida ya incluía los márgenes)⁴¹ y b) las temáticas a las que pertenecían.

Por un lado, tenemos de esta manera, un registro de los tamaños o las medidas en las que se reprodujeron carteles entre 1886 y 1895⁴²:

<i>¼ Colombier</i>	41x30cm (6 céntimos)
<i>½ Colombier</i>	60x41cm (12 céntimos)
<i>Jésus</i>	70x65cm (18 céntimos)
<i>Colombier</i>	61x82cm (24 céntimos)
<i>Grand Aigle</i>	110x70cm (24 céntimos)
<i>Double Colombier</i>	122x82cm (24 céntimos)
<i>Double Grand Aigle</i>	140x110cm (24 céntimos)
<i>Quadruple Colombier</i>	164x122cm (24 céntimos)
<i>Quadruple Grand Aigle</i>	220x140cm (24 céntimos)

De acuerdo con el propio Maindron, la medidas más utilizadas en los carteles eran el *Double Colombier* y el *Quadruple Colombier*⁴³ (que de hecho corresponden más o menos a las medidas estándar que son utilizadas actualmente), lo suficientemente grandes para poder ser visualizados, pero no en demasía para poder ser transportados y colocados.

De hecho, muchos de los afiches que aparecieron en pequeño formato, fueron reproducidos poco después en los formatos más grandes para las exposiciones de afiches artísticos que no tardaron en llevarse a cabo en París cuando el arte del cartelismo proliferó y prosperó.

⁴¹ *Ibidem*, p.7. (El precio expresado aquí en céntimos, es por una sola pieza de cartel, cuyo tiraje no era menor a mil. Por supuesto, el precio por la repartición de los carteles no estaba incluido, ya que esto estaba a cargo de las *compagnie d'affichage*, donde se contrataban *sándwich man* o pega-papeles).

⁴² El catálogo de afiches ilustrados de Maindron, en gran medida vio la luz, gracias a los decenas de coleccionistas de la época, que como él, entendieron que el cartel ocupaba un sitio elevado y privilegiado más allá de las artes decorativas, razón por la cual recuperaron algunos ejemplares de cada tiraje. Desafortunadamente, en nuestros días, no han llegado completas muchas de las obras de esa época, de manera tal que varios de los afiches permanecen desaparecidos.

⁴³ *Ídem*.

En 1889, en el marco de la *Exposition Universelle* de París, el mismo Ernest Maindron prestó su colección personal de afiches, para que se llevase a cabo una exposición de carácter semi-oficial de *L'Histoire resumée de l'affiche français* en el *Palais des Arts Liberaux* de *Champ de Mars*.⁴⁴

Por otro lado, Maindron también ofrece una clasificación de acuerdo con los temas tocados en los afiches, que estos más bien correspondían a los productos, bienes y servicios que ofrecían los clientes de los grandes *maîtres de l'affiche* ⁴⁵:

- Música**.....*ópera, operetas, óperas cómicas, óperas bufas, comedias musicales (Folies-Bergère), conciertos (L'Horloge, L'Alcazar, Les Ambassadeurs).*
- Teatro**..... *carteles decorativos en teatros parisinos, tragedia y comedia griegas, drama, pantomimas, tertulias, representaciones diversas, teatro itinerante.*
- Danza**.....*ballet, salones de baile, bailes de máscaras y disfraces*
- Loisirs (pasatiempos)**..... *parques de diversiones (Jardin de Paris, Jardin d'acclimatation), montañas rusas (Olympia), pistas de patinaje (Palais de glace), paseos en bicicleta, hipódromos.*
- Cabarets, cafés-concert, cantinas, casas de burlesque y burdeles**.....
Fracasti, Moulin Rouge, Élysée-Montmartre, Valentino, Tivoli Waux-Hall, sq.
- Circo**..... *Nouveau Cirque, circo de invierno, circo itinerante.*
- Museos**..... *exposiciones artísticas, festivales diversos, museos parisinos (Grévin), exhibiciones, panoramas y dioramas.*
- Literatura**..... *novelas, novelas cortas por entrega*
- Prensa**..... *periódicos (Journaux et Journaux Politiques), revistas femeninas, revistas masculinas, revistas de poesía, revistas de arte, novelas publicadas en los diarios.*
- Comercios**.....*grandes tiendas en Paris (Magasin du Louvre, Magasin du Petit Saint-Thomas, Magasin du Printemps, Magasin des Buttes-Chaumont, Magasin de la Parisienne, Magasin de la Place Clichy), en la provincia y en el extranjero, mercados; maletas y bolsos (Saxoléine), ropa; cosméticos, perfumería, productos farmacéuticos; alimentos, bebidas y licores; máquinas y aparatos, iluminación y calefacción, muebles.*

⁴⁴ *Ibidem*, p.24.

⁴⁵ *Ibidem*, P.P.193-216. La clasificación aquí presentada fue hecha por nosotros a partir de la tipología elaborada por el mismo autor de la obra.

Función del afiche en la sociedad urbana

El afiche o cartel es pensado como medio de difusión de anuncios impresos que necesitan determinadamente de la imagen para ilustrar y dar peso al mensaje escrito que contienen⁴⁶; sin embargo, el cartel artístico francés fue concebido con propósitos estéticos y artísticos mucho más profundos, principalmente el de llevar el arte a las calles y los muros de un París cambiante, vibrante y lleno de vida.

Pero tanto hoy como en el *fin du siècle*, el póster o cartel publicitario (y propagandístico) cumplen con seis funciones básicas⁴⁷:

1. Función informativa – el afiche como anunciador y aviso que da información básica sobre un producto, bien y/o servicio (p.ej.: tal concierto o baile se va a presentar en tal lugar, tal revista semanal o quincenal cuesta tanto, tal restaurante, cafetín o bar ofrece tal espectáculo, etc.).

Y aunque en la *Belle Époque*, el hecho de dar publicidad a tales productos y/o servicios (ver listado en la página anterior), pertenecía al mismo esfuerzo artístico por llevar expresiones artísticas a las calles, a la clase obrera, al proletariado y al círculo de artistas que se movían en *Montmartre*, en realidad su objetivo nunca se disoció de esta necesidad primordial en el cartel.

2. Función publicitaria – el cartel además de soporte informativo como instrumento para convencer, persuadir y seducir de manera explícita y expresiva (p.ej.: el delicioso *Punch Grassot* es servido en todos los *grands cafés* por hermosas camareras (Chéret), la hermosa y voluptuosa Sarah Bernhardt en el papel de *Gismonda* se presenta en el *Théâtre de la Renaissance* (Mucha), la leche más pura y deliciosa es la Vingeanne de los hermanos Guillot (Steinlen), sq.).

3. Función educativa – también conocida como función cultural, es aquella que condiciona a la audiencia a ciertos valores, signos y símbolos visuales que poco a poco van formando parte de los referentes culturales de la población receptora (p.ej.: las *chérettes* de Jules Chéret, el *Moulin Rouge* y la *Jane Avril* de Henri Toulouse-Lautrec, le *coin des chats* de Théophile Steinlen, etc.).

4. Función ambiental – el póster es un elemento de la *Umwelt* urbana, es parte del paisaje y no escapa a la percepción y a la comprensión de lo urbano como

⁴⁶ Abraham Moles, *El afiche en la sociedad urbana*, Buenos Aires (Argentina), 1976, Paidós Comunicación, p.26.

⁴⁷ *Ídem.*

conglomerado visual (y en ocasiones audiovisual) que habla y es testigo por sí mismo del devenir de una sociedad. La calle como *galería de arte* accesible para todos, ese era el principio del cartel artístico inaugurado por Chéret y llevado hasta sus últimas consecuencias por Toulouse-Lautrec, como un registro de la vida cotidiana real, tangible e inestable del parisino de clase media.

5. Función estética – el cartel artístico “*como poesía, sugiere más de lo que dice; suscita imágenes [atractivas] y llama a una serie de connotaciones que constituyen un campo estético superpuesto al campo semántico*”.⁴⁸ La principal estrategia para comunicar (en términos publicitarios) es agradar: traspasar la significación, crear un campo y un valor estéticos, jugar con los colores y las formas así como con las palabras y las imágenes.

El cartel artístico, un verdadero espectáculo para la vista, fue el medio y el fin con el que los grandes artistas (Chéret, Mucha, Steinlen, Bonnard, Toulouse-Lautrec, entre otros) jugaron y transformaron los valores estéticos de su época. El afichismo como testigo de una dinámica social cambiante y abrumadora se transformó en el portavoz de las clases obreras y las revoluciones artísticas de *fin de siècle*; una nueva sociedad surgía y el afiche estaba ahí para contar la crónica de los contrastes de un contexto socio-político, económico y cultural que nada tenían ya que ver con el de las pomposas cortes aristocráticas europeas.

6. Función creadora – el cartelismo francés fue (y sigue siendo) un fenómeno de comunicación que nos habla del papel comunicativo del arte y del rol artístico de la publicidad. Plagados de los valores de la sociedad que los acoge y miembros de un movimiento cultural, los afichistas (artistas más que publicistas) nos ayudan a examinar las relación entre el espíritu creador y el valor comunicativo profundo que trasciende las épocas.

Su lugar y su papel en la ciudad son los aspectos más importantes del afiche: insertos en paredes blancas o grises (monótonas y repetitivas entre sí), la provocación cromática y semántica del cartel despiertan el bullicio (que parecía permanecer sordo) de la vida cotidiana urbana. Eso que parece un desorden de elementos (en la ciudad se ofrece, casi al azar, un mosaico de oportunidades pares y dispares, un abanico de autores y de estilos), modela la armonía de un paisaje urbano cambiante, vibrante y lleno de vida (sobre todo, nocturna).

⁴⁸ *Ibidem*, p.27.

El arte del cartelismo: Mucha, Steinlen, Bonnard y Toulouse-Lautrec

El impacto y la influencia que esta nueva forma de arte trajeron a las modernas urbes francesas se desarrollaron de tal manera que los jóvenes artistas comprendieron rápidamente que el cartel, por su propia naturaleza visual, “*iba a crear una especie de taquigrafía visual que permitiría expresar ideas de una forma sencilla y directa*”.⁴⁹

La minuciosa, y al mismo tiempo sobria, disposición de los trazos sencillos, pero armoniosos, y de los colores lisos con un mínimo de aparato técnico, fue llevada al límite por los sucesores de Jules Chéret, dando al cartel una sensación de espontaneidad y de naturalidad: “*expresión fiel y alegoría del espíritu de la época llamada «fin de siècle»*”.⁵⁰

El carácter bullicioso de la composición atrajo la atención de Alphonse Mucha, Théophile Steinlen, Pierre Bonnard y Henri de Toulouse-Lautrec., quienes (junto a su antecesor) se convertirían en los principales exponentes del cartelismo francés.

Alphonse Mucha (1860-1939)

Alfons-Marie Mucha, checo de nacimiento, fue uno de los artistas más conocidos de su tiempo: maestro y divulgador del estilo *Art Nouveau*, gran exponente en la aplicación del arte a la publicidad y uno de los padres del diseño gráfico moderno.

Mucha se mudó a París en 1887 (oriundo de Ivančice, Moravia) y continuó sus estudios de arte en la *Académie Julian* y en la *Académie Colarossi*, produciendo al mismo tiempo ilustraciones para revistas (*Krokodil*), libros (*Contes d'Armor*) y anuncios publicitarios.

Su salto a la fama lo logró con su primer cartel litográfico [Fig.4] para la actriz Sarah Bernhardt y el *Théâtre de la Renaissance*: el cartel anunciaba la obra *Gismonda* de Victorien Sardou en los primeros días de enero de 1894.⁵¹ Otros de los famosos carteles realizados por Mucha para el Théâtre de la Renaissance son:

⁴⁹ John Barnicoat, *Op. Cit.*, p.24.

⁵⁰ *Ídem.*

⁵¹ *Ibidem*, p.37.

La Dame aux camélias (1896), *Lorenzaccio* (1899), *La Samaritaine* (1897), *Médée* (1898), *Hamlet* (1899) y *Tosca* (1899).⁵²

El arte de Mucha aspiró a la belleza ideal, tanto, que los afiches más conocidos de este pintor siempre estuvieron relacionados con la figura de su modelo Sarah Bernhardt; “*al contemplar su obra se tiene la impresión de que el espíritu de la actriz ronda por todos [los] diseños*”.⁵³ Sus elaboradas composiciones pusieron en juego elementos teatrales y alegóricos, creando una atmósfera de misterio cercana a la poética simbolista.

Mucha produjo una gran cantidad de pinturas, carteles artísticos, avisos publicitarios e ilustraciones, así como únicos y particulares diseños para joyería, alfombras, empapelados y decorados teatrales en lo que llegó a ser internacionalmente reconocido.

Incluso, se dice que los motivos orientales en forma de herradura que adornan las famosas bocas de entrada al Metro de París, diseñadas por Guimard, están inspiradas en los diseños únicos que aparecen en los carteles de Mucha.⁵⁴

Los trabajos de este pintor, frecuentemente introducían mujeres jóvenes, hermosas, sensuales y saludables, flotando en atuendos vagamente neoclásicos, mayormente rodeadas de exuberantes flores las cuales formaban delicados halos detrás de sus cabezas [Fig.5].

Siempre amante del mundo escénico (el mismo que lo llevó al reconocimiento más allá de Francia), a lo largo de su carrera, Mucha trabajó también como decorador y diseñador de vestuarios. El gusto por el teatro impregnó toda su creación: cada obra era una representación en la que se fundían el artificio, la belleza plástica y la magnificencia narrativa.

El *Art Nouveau*, en el que Mucha desarrolló una técnica brillante y suntuosa, surge de la mezcla de formas sinuosas con el mundo vegetal (flores, hojas, arbustos, *sq.*). Fue el arte del ornamento por excelencia y se desarrolla en Europa y Estados Unidos entre 1890 y la Iª Guerra Mundial. Esta forma de expresión que nació contra el historicismo, en Europa se dio a conocer con denominaciones como *Secession* en Austria, *Liberty Style* en Italia o *Modernismo* en España.

⁵² Mucha Foundation, *Alphonse Mucha Timeline*, “Artistic Training (1880-1894)” [documento *online*], Londres (Inglaterra), 26 de agosto de 2013, Keepthinking Ltd., [consultado en] <http://www.muchafoundation.org/timeline/alphonse-mucha-timeline#>.

⁵³ John Barnicoat, *Op. Cit.*, p.24.

⁵⁴ *Ibidem*, p.38.



Fig.4: Alphonse Mucha, Salon des Cents, Paris (Francia), 1896

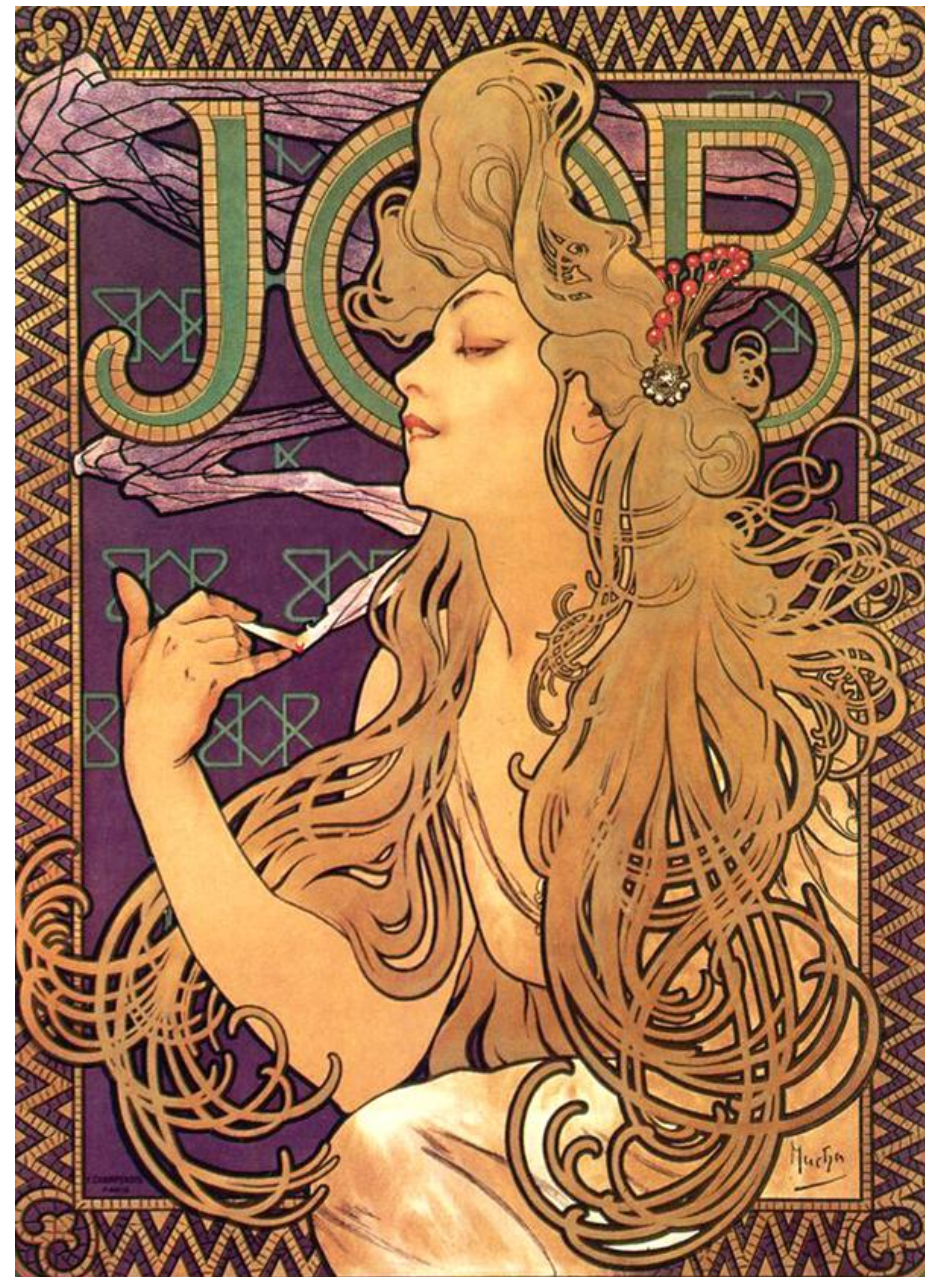


Fig.5: Alphonse Mucha, Job, Paris (Francia), 1896

Théophile Steinlen (1859-1923)

Théophile-Alexandre Steinlen, dibujante, grabador, caricaturista, ilustrador, cartelista, pintor y escultor de origen suizo (nacido en Vevey, Suiza y naturalizado francés), es considerado una de las figuras más importantes del arte europeo de principios del siglo XX, así como fuente de inspiración de muchas personalidades del subsecuente movimiento de las *Avant- Garde*, como Pablo Picasso (por citar un ejemplo).

Aunque artista autodidacta (se había formado como pintor en Lausanne para después trabajar como decorador de telas en una fábrica textil), Steinlen fue el heredero de una rica tradición artística en el campo de la iconografía política, del arte religioso, del género del desnudo, de la naturaleza muerta, del retrato y sobre todo de la pintura de género; recuerdos todos de las obras maestras de Eugène Delacroix, Honoré Daumier y Édouard Manet.⁵⁵

Steinlen consideraba al arte como un medio para reflejar el panorama de la sociedad parisina, pero además, como un instrumento de denuncia de los problemas sociales de la clase obrera; proporcionó al cartel dos cualidades que más adelante se generalizarán entre los militantes del lápiz: el grafismo de autor y la comunicación de interés público.

El cartel a color y la ilustración periodística fueron las dos herramientas que utilizó para hablar sobre lo que ocurría en el París de la *Belle Époque* y en el París abocado a los horrores de la Primera Guerra Mundial. Reflejó en su obra el mundo del espectáculo, de los placeres, del *cabaret*; dibujó estilizados gatos y gallos; pero sobre todo, plasmó el drama trágico de la guerra y del proletariado.⁵⁶ Sus abundantes ilustraciones para la prensa satírica de la época impresionaron por la fuerza de las imágenes.

Steinlen trabó amistad con personalidades vinculadas al mundo artístico parisino: por un lado con el pintor Toulouse-Lautrec, que influiría de modo innegable en su pintura y, por el otro, con Aristide Bruant, artista de variedades y

⁵⁵ Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, *Expositions*, "Steinlen, l'œil de la rue" [documento *online*], Lausanne (Suiza), 30 de agosto de 2013, Service des Affaires Culturelles (Canton de Vaud), [consultado en] <http://www.musees.vd.ch/musee-des-beaux-arts/expositions/archives/steinlen-suite/>.

⁵⁶ Philippe Kaenel y Catherine Lepdor, *Steinlen, l'oeil de la rue*, Milan (Italia), 2008, 5 Continents, P.P.3-4.



Fig.6: Théophile Steinlen, Lait pur de la Vingeanne Stérilisé, Paris (France), 1894

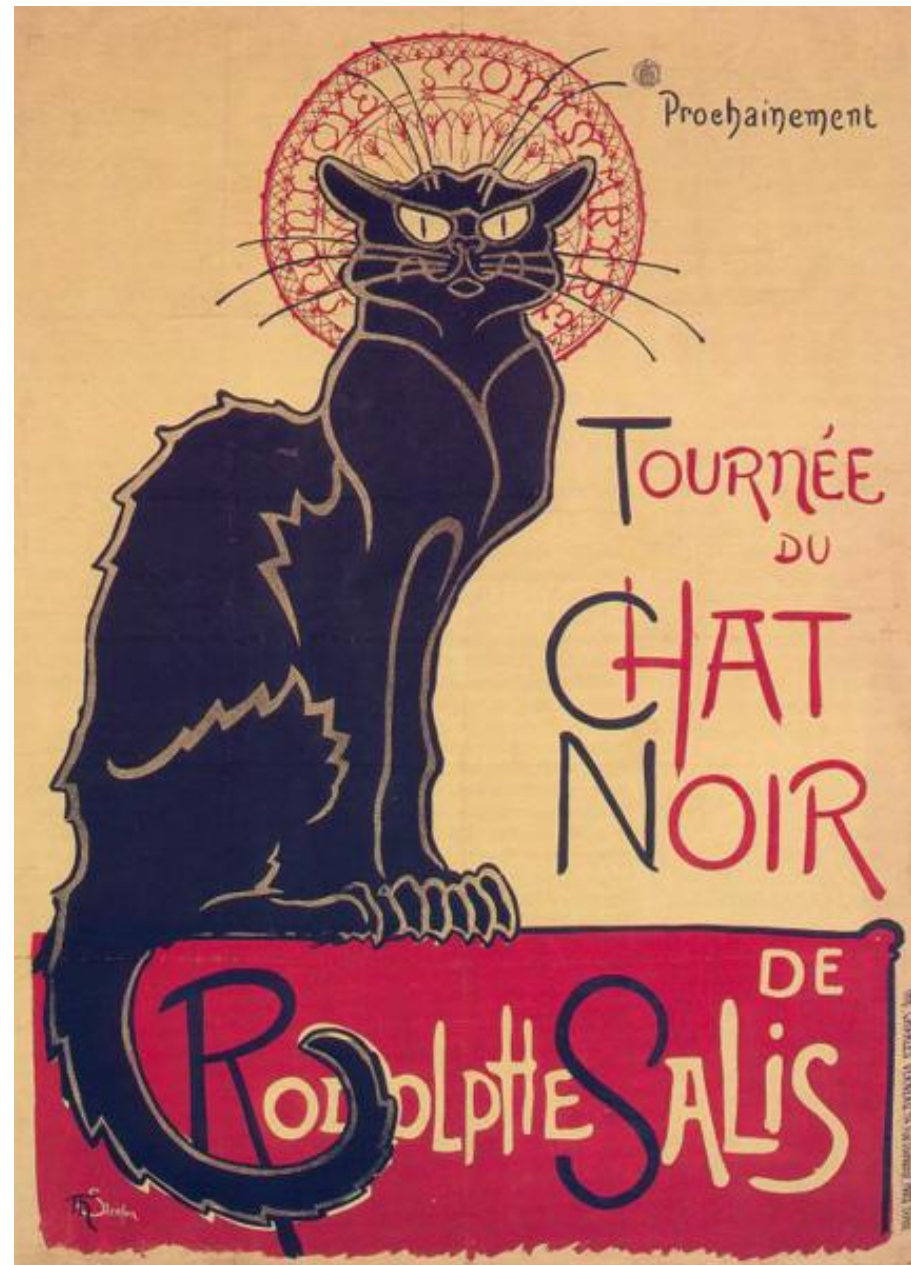


Fig.7: Théophile Steinlen, Tournée du Chat Noir, Paris (France), 1896

propietario de varios *cabarets*, cuyas canciones solían ensalzarse con la lucha por la supervivencia de las clases empobrecidas.

Sus carteles artísticos muestran, en muchos casos, una ingenuidad y una ligereza muy hogareña que reflejan el cariño y el calor de su propio entorno familiar; sus modelos preferidos eran su hija Charlotte y los innumerables gatos [Fig.6], que tanto él como su mujer acogían en su casa (un verdadero asilo felino). El hogar de los Steinlen en Montmartre pasó a conocerse como *El Rincón de los Gatos*.

En cuanto a su más célebre cartel *La Tournée du Chat Noir* [Fig.7], el cual sufrió muchas adaptaciones de mano del propio Steinlen, hace referencia a *Le Chat Noir*, un *cabaret* del siglo XIX localizado en el barrio bohemio de Montmartre (París), el cual fue inaugurado el 18 de noviembre de 1881 en el boulevard Rouchechouart por el artista Rodolphe Salis.

El *cabaret* fue muy conocido por la actuación de cantautores como Aristide Bruant, por presentar espectáculos de teatro de sombras (creados principalmente por Rodolphe Salis y Henri Rivière) y porque entre sus habituales clientes, siempre había muchos notables artistas y famosos de la época.

Pierre Bonnard (1867-1947)

Su espíritu fue el de un hombre culto e intelectualmente sofisticado, un burgués familiarizado con los clásicos de su época, un amante de la literatura e íntimo de los escritores y poetas; Pierre Bonnard, hijo de magistrado y de familia acomodada, estudió en la *École des Beaux-Arts* (aunque el rigor de los académicos lo obligarían a abandonarla) y la *Académie Julian* en París.

En ésta última, hacia 1889, junto con Maurice Denis, Paul Sérusier y Édouard Vuillard, fundó el grupo de artistas *Les Nabis*, que se inspiró en la obra del post-impresionista Paul Gauguin.⁵⁷ El impacto de Gauguin en Bonnard no es fácil de definir: no podríamos imaginar a dos hombres más diferentes en carácter, inteligencia, sensibilidad y buen gusto. En realidad, Bonnard siempre se negó a reconocer a cualquier maestro: “*Yo no pertenezco a ninguna escuela, sólo quiero*

⁵⁷ Fondation Beyeler, *Collection*, “Pierre Bonnard” [documento *online*], Riehen (Suiza), 26 de agosto de 2013, Impressum, [consultado en] <http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/pierre-bonnard>.

hacer algo por mí mismo, ahora estoy desaprendiendo lo que me tomó tanto trabajo y problemas aprender durante cuatro años en Beaux-Arts".⁵⁸

Bonnard fue pintor, artista gráfico, ilustrador, cartelista y diseñador de muebles. Hizo numerosas ilustraciones, en su mayoría litografías, para la revista *La Revue Blanche* [Fig.9], trabajo por el que es considerado como uno de los precursores del arte del cartel moderno europeo; en 1891 Bonnard expuso por primera vez en el *Salon des Indépendents* su cartel *France-Champagne* [Fig.8].

En cuanto al estilo de estos primeros afiches, vemos una similitud con los de Chéret, pero lo encantadoramente creativo consiste, en la manifiesta oscuridad en sus zonas de color plano y en el capricho en la ondulación de sus líneas, "lo cual evoca toda la fantasía y la alegría del París contemporáneo"⁵⁹ (cualidades que atrajeron de inmediato la atención de Toulouse-Lautrec).

Desde mediados del siglo XIX, los grabados japoneses habían estado muy en boga entre los artistas europeos y los amantes del arte y, la manera en que pintores con estilos muy diversos como James McNeil Whistler, Edgar Degas y Vincent van Gogh lo tomaron (y lo reconfiguraron) de los maestros del *Ukiyo-e*⁶⁰, a menudo ha sido objeto de análisis.

Lo que pareció impresionar más de los grabados japoneses, además de las funciones expresiva y decorativa desempeñadas por el color aplicado en una amplia área homogénea, fue "en primer lugar, el uso de arabescos lineales destinados para sugerir el volumen y, en segundo, el carácter rigurosamente plano de la superficie de color".⁶¹

En este sentido, la influencia del arte japonés en Bonnard fue tanto o más importante que la de Paul Gauguin, razón por la que sus amigos comenzaron a apodarlo el *Nabi très japonard*⁶² o el *Nabi* ultra-japonés.

Durante muchos años Bonnard dedicó una parte importante de su actividad artística a las litografías, los grabados y las ilustraciones; digna de mención es la serie de doce grabados a color *Quelques aspects de la vie de Paris*, publicado en 1899 por Vollard.

⁵⁸ André Fermigier, *Pierre Bonnard. Graphic works and drawings*, Londres (Inglaterra), 1987, Thames and Hudson, p.11 (la traducción al español es nuestra).

⁵⁹ *Ibidem*, p.17.

⁶⁰ *Ibidem*, p.15.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² *Ibidem*, p.14.

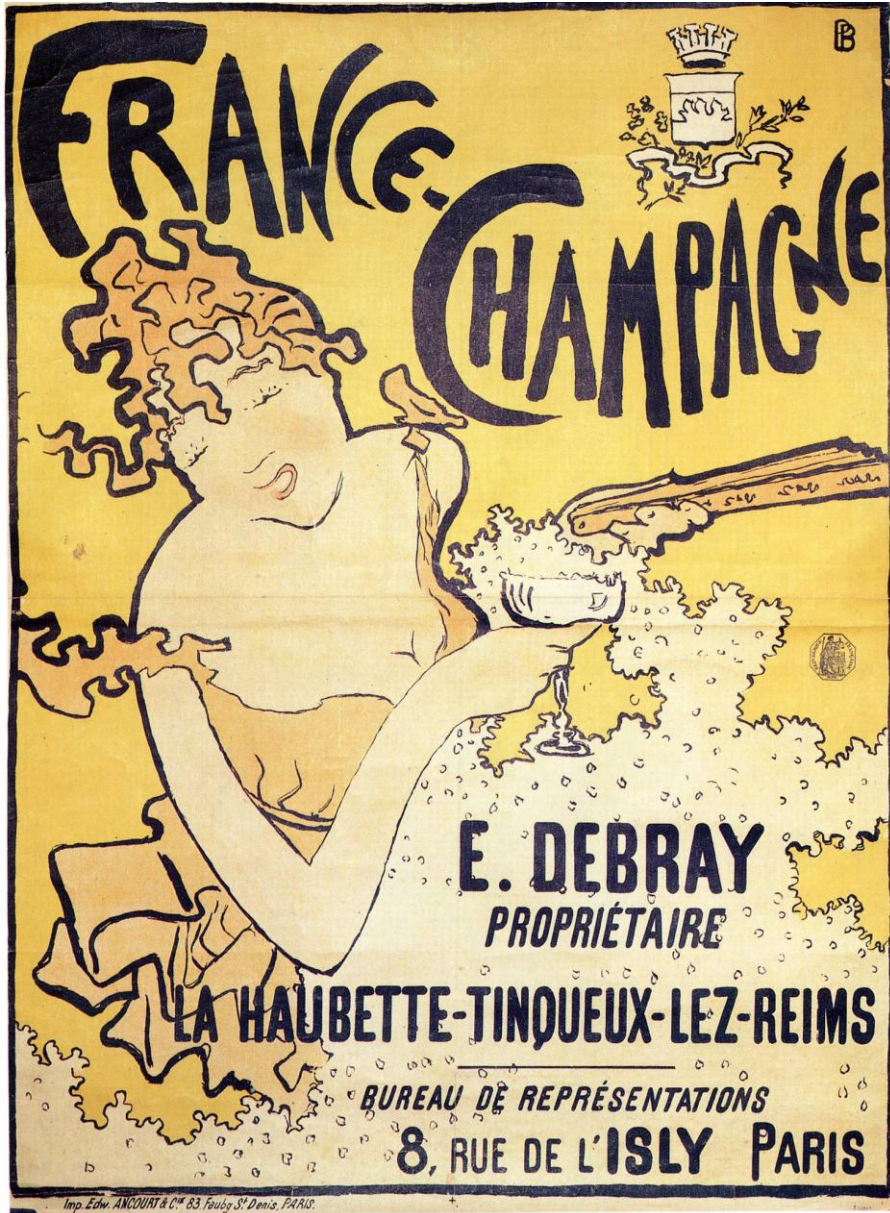


Fig.8: Pierre Bonnard, France-Champagne, Paris (Francia), 1890

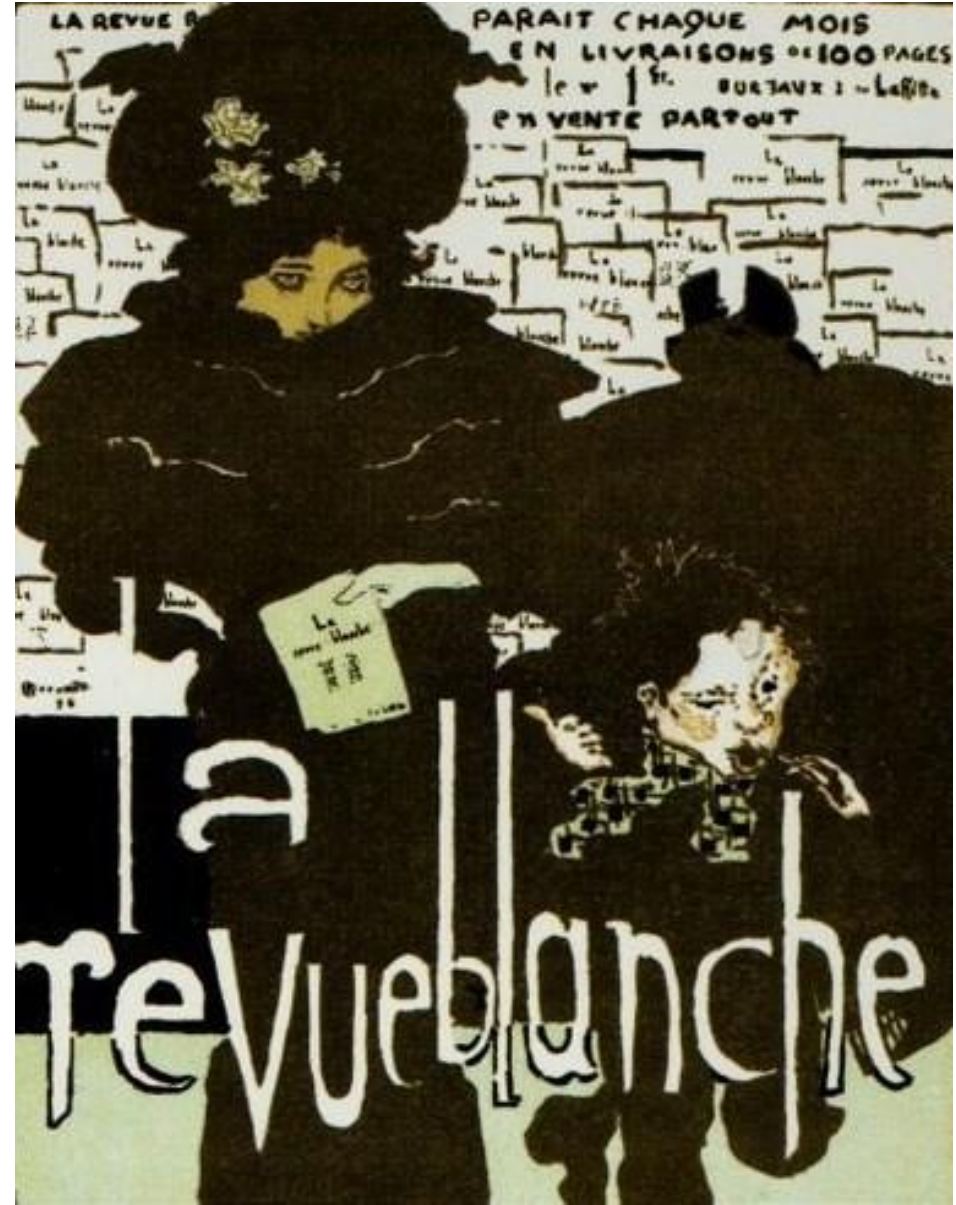


Fig.9: Pierre Bonnard, La Revue Blanche, Paris (Francia), 1894

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa, pintor postimpresionista, grabador, dibujante y cartelista francés, nacido en Albi en el seno de una familia aristocrática del sur de Francia, se destacó por las mordaces y satíricas representaciones de la vistosa atmósfera de la vida nocturna, artificial, sórdida y densa de París: *le peintre de la nuit parisienne*.

Hacia 1878, comenzó a pintar en el taller de René Princeteau, un hábil pintor de temas militares y ecuestres. Razón por la que, en su primer período, los temas de Lautrec estuvieron fuertemente influenciados por su mentor; Toulouse pintó con una maestría y una perfección extraordinarias, caballos de formas elegantes y llenos de vida.

Pero no es sino hasta 1885, cuando Toulouse-Lautrec comienza a manifestar un estilo personal, encontrando su fuente de inspiración en los lugares públicos de diversión. Este estilo se fundamentó en la línea y en el dibujo con zonas de color amortiguado, técnicas muy conformes con las estampas japonesas que tanta bulla y revuelo causaban entre los artistas de la época. En este período comenzó a frecuentar los *cabarets* y los puntos de reunión artística de Montmartre: el *Mirliton*, el *Artistique* y el *Moulin Rouge*.

Hacia 1890, cuando su estilo ya había madurado y se consolidó, se apartó de forma definitiva del Impresionismo y se acercó decididamente al Postimpresionismo de Edgar Degas, tal como lo hacen notar el rico cromatismo, la importancia dada a la línea en la formación de la figura y el lugar preeminente ocupado por las dinámicas figuras tomadas de la sociedad contemporánea (plasmadas en posturas naturales).

Lautrec pretendió dar a sus trabajos un aspecto sencillo y espontáneo, a menudo sus formas se reducen a lo esencial, a tal punto que parecen casi estilizadas: realizadas con amplias pinceladas, sus pinturas y grabados son, en esencia, dibujos lineales.

La primera vez que Toulouse-Lautrec entró en contacto con el arte del afiche, fue en el *Salon des Indépendents*, donde se exponía el cartel *France-Champagne* (1891) de Pierre Bonnard; quedó tan fascinado con la obra de este artista y con la nueva forma de hacer arte en las calles, que de inmediato se familiarizó con la

técnica de la litografía en los talleres de impresión *Ancourt y Chaix*. “*Si bien Jules Chéret cuya producción de 1200 carteles [a lo largo de toda su carrera artística], no fue igualada por artista contemporáneo alguno [...] Henri de Toulouse Lautrec merece sin duda alguna el título de «rey del cartel»*”.⁶³

Entre 1891 y 1901, produjo apenas 31 carteles y 325 litografías (su prematura muerte a los 37 años truncó de manera abrupta su carrera como pintor y cartelista), pero a diferencia del virtuosismo técnico de Chéret para pintar el mundo loco y siempre alegre del carnaval (con personajes inventados por él mismo); “*los dibujos de Lautrec estaban diseñados para [mostrar] personas reales iluminadas con claridad por sus más profundos pensamientos, [sentimientos, emociones] y estados de ánimo*”⁶⁴ [Fig.10].

Mientras Chéret produjo una hermosa ilusión donde flotaban la fantasía y la alegría de una sociedad parisina embriagada de *glamour* y bonanza, aunque no siempre realista; las figuras y los personajes de Toulouse-Lautrec aparecen en toda su cruda y real desnudez: “*tras la sonrisa de las caras maquilladas de sus bailarinas se puede detectar la tragedia de una vida fatigada*”.⁶⁵

Además, en la obra litográfica de Toulouse-Lautrec se muestra un perfecto equilibrio entre la imagen y el texto, ya que la tipografía forma parte del todo estético en los carteles; las letras no estaban allí por añadidura, su estructura permanece armoniosa en toda la composición: el uno no se concibe sin el otro.

La mayoría de sus litografías se imprimieron en un número muy limitado de copias: dichas ediciones iban desde 12 hasta 100 pruebas por diseño, por lo que se utilizó la prensa manual en vez de la industrial. La aclamación y el reconocimiento de la crítica, así como la fascinación y el gusto de los expertos del arte, de inmediato justificó las impresiones limitadas para coleccionistas [Fig.11].

Toulouse-Lautrec se mostró siempre franco, ingenioso y desinteresado; lo mordaz de su ironía y su sátira quedó suavizado por su aguda sensibilidad por el entorno cotidiano; el elemento erótico no está nunca exagerado ni escondido, los modelos que escogía para sus obras eran de condición semejante a la suya y, a menudo, se mezclaba con ellos introduciéndose en la escena. En esos *café-concert*, *cabarets*, prostíbulos, *sq.*, se sentía entre pares que los comprendían.

⁶³ Hermann Schardt (ed.), *Paris 1900: el arte del poster*, Madrid (España), 1990, Libsa, p.5.

⁶⁴ *Ídem.*

⁶⁵ *Ídem.*

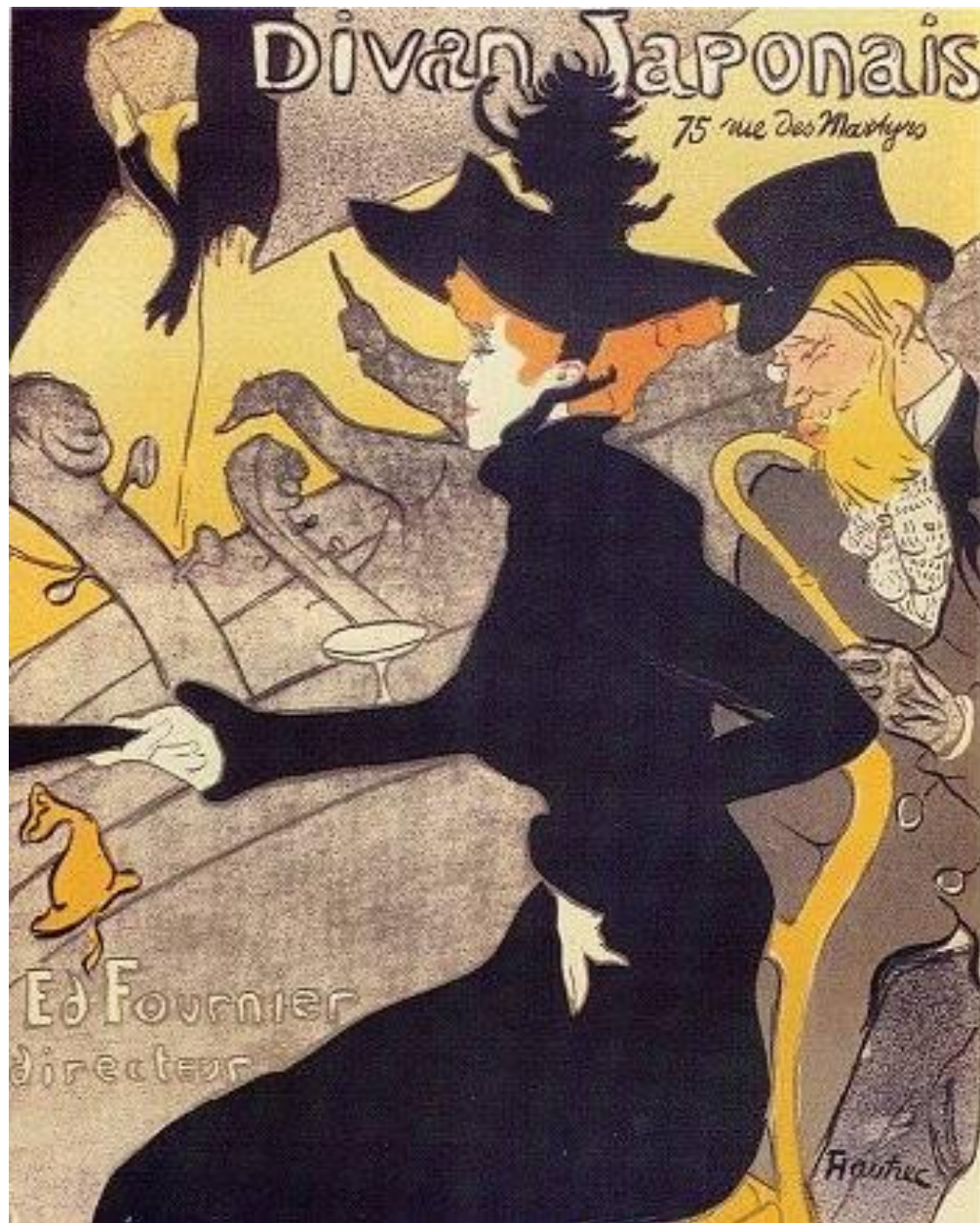


Fig.10: Henri de Toulouse-Lautrec, Divan Japonais, Paris (Francia), 1892

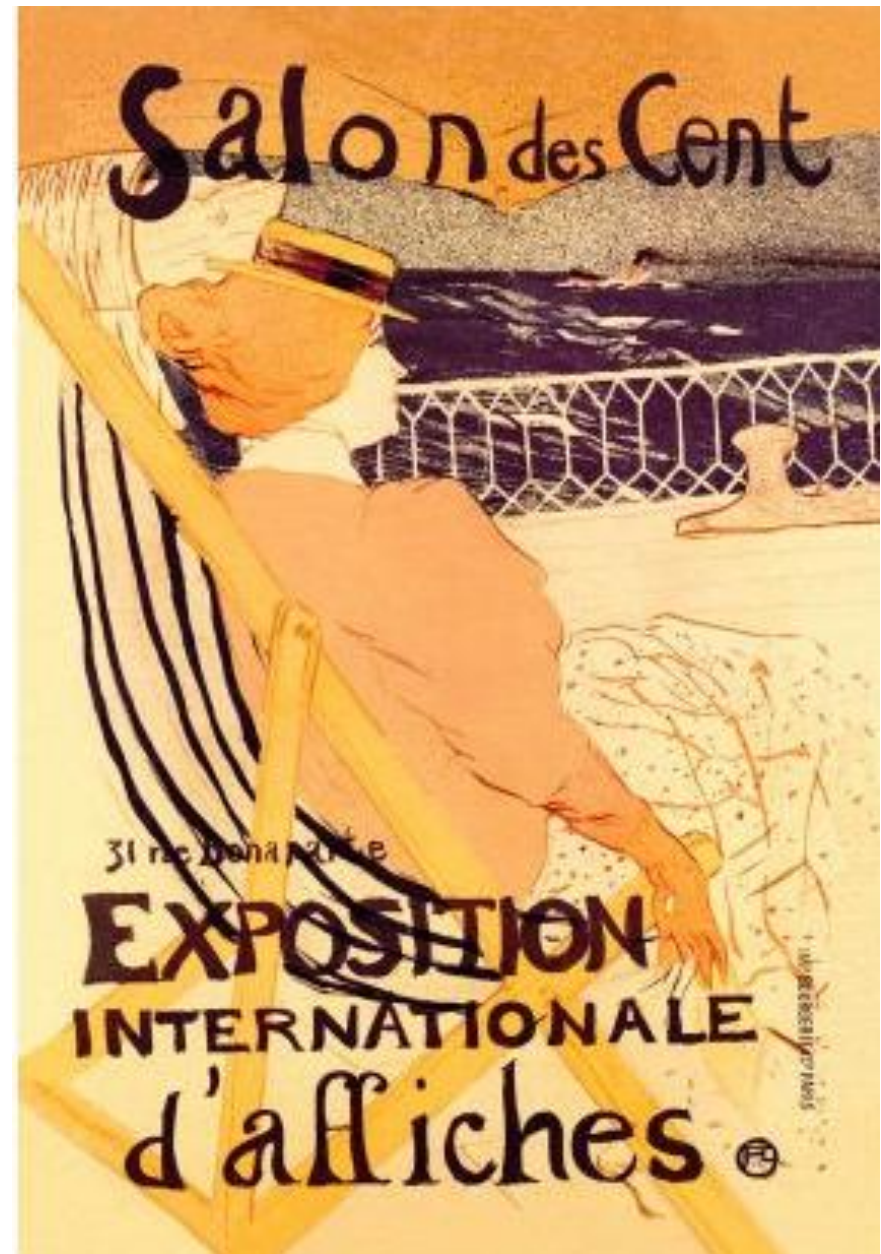


Fig.11: Henri de Toulouse-Lautrec, Salon des Cents, Paris (Francia), 1896

Toulouse-Lautrec, maître et roi del cartel artístico

Análisis de la dimensión formal de la obra de arte

En cuanto a la obra litográfica de Henri de Toulouse-Lautrec, de los 31 afiches y las 325 litografías⁶⁶ que realizó en total, en la presente investigación sólo se ahondará en el tema de los carteles artísticos; razón por la que nos compete hacer un análisis minucioso y detallado de la dimensión formal de algunas obras.

A partir de la clasificación dada de forma general a los carteles por temas o tópicos, la misma antes presentada en este capítulo (y hecha por nosotros a partir de la tipología elaborada por Ernest Maindron), presentamos ahora la clasificación de los pósters de Toulouse-Lautrec de la que partirá nuestro análisis:

Música.....*conciertos del cantautor Aristide Bruant: Eldorado (1892), Ambassadeurs (1892), Aristide Bruant dans son cabaret (1893), Bruant au Mirliton (1894).*

Teatro.....*obras de teatro: Le Missionnaire (1897), Théâtre Antoine ou La Gitane de Richepin (1899).*

Loisirs (pasatiempos)..... *bicicletas: La chaîne Simpson (1896).*

Cabarets, cafés-concert, cantinas, casas de burlesque y burdeles.....
cafés-concert: Caudieux (1893), Divan Japonais (1893), Petit Casino (1895); cabarets: Moulin Rouge ou La Goulue (1891), Jane Avril (1892), Jane Avril au Jardin de Paris (1893), La troupe de Mlle. Églantine (1895), May Belfort (1895), May Milton (1895).

Museos.....*exposiciones [litografías y carteles]: Salon des Cents (1895), Elles (1896).*

Literatura..... *novelas: Reine de Joie (1892), Babylone d'Allemagne (1894).*

Prensa..... *fascículos en periódicos: L'Estampe Originale (1893); periódicos: La vache enragée (1896); novelas publicadas en diarios o por entregas: Au pied de l'échafaud (1893); revistas: La Revue Blanche (1895), Irish and American ou The Chap Book (1896), L'Aube (1896).*

Comercios.....*imprentas: Au concert ou Ault and Wiborg Co. (1896); alimentos [fábrica de caramelos]: Confetti (1894); decoración [objetos artísticos]: L'artisan moderne (1895); estudios fotográficos: Le photographe Sescou (1896), timbres para puerta: Le Tocsin ou La dépêche (1895).*

⁶⁶ Hermann Schardt (ed.), *Op.Cit.*, p.5.

Forma y contenido: la forma por la disposición de sus partes

A partir de las categorías de análisis expuestas en *Punto y línea sobre el plano*, de Wassily Kandinsky, comenzaremos por descomponer minuciosamente la estructura formal de tres de los afiches artísticos de Toulouse-Lautrec (*Reine de Joie*, 1892 [literatura]; *La Troupe de Mlle. Églantine*, 1896 [cabarets]; *La Gitane de Richepin*, 1899 [teatro])⁶⁷ en sus tres partes fundamentales: el punto, la línea y el plano.

I. El punto como resultado del primer choque de la herramienta del artista contra el soporte básico, en el caso de la obra de Toulouse-Lautrec, la combinación entre la hoja de papel, la plancha litográfica y el carboncillo negro. La asociación de estos dos primeros elementos le dan vida al contenido de la obra: la *esquisse*, el boceto o el llamado bosquejo estilizado⁶⁸ [ver Figs.12, 13 y 14]; característica muy particular del pintor postimpresionista francés.

El proceso en que el esqueleto de la composición va tomando forma, está pues, plagado de repetitivos instantes en que el punto se transforma en línea y las líneas en cuerpos con el pasar de los trazos básicos.

Incluso, visto desde un punto de vista matemático geométrico, el punto es considerado como la intersección entre dos líneas o segmentos dispuestos sobre un

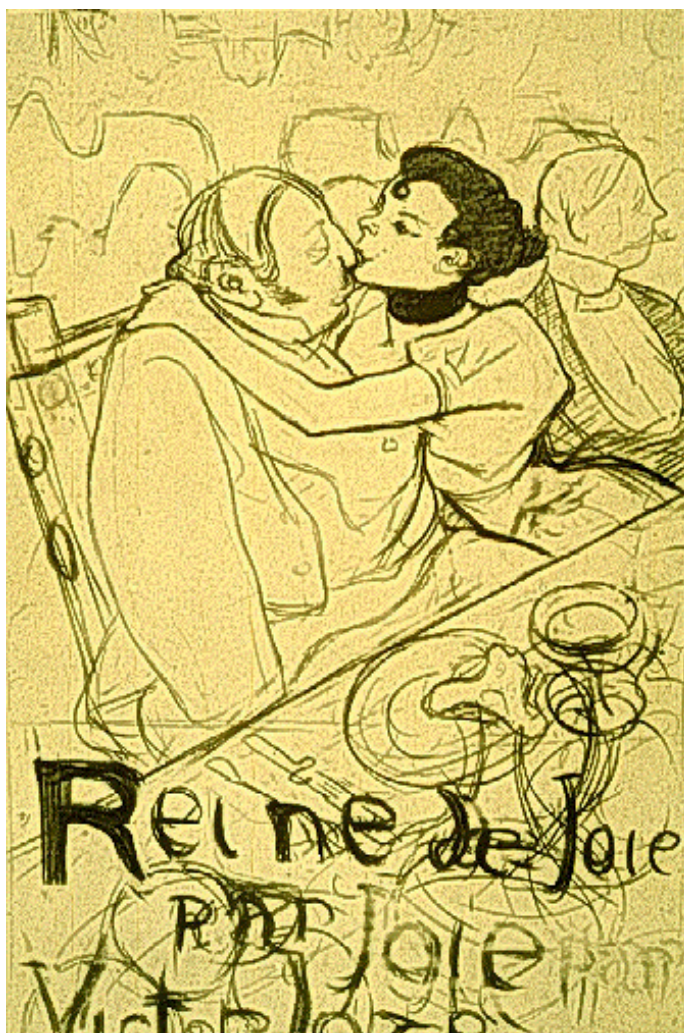


Fig.12: Boceto de Reine de Joie (1892)

⁶⁷ Elegimos tres tipos de carteles (de acuerdo con la clasificación antes señalada), con el objetivo de ofrecer un comparativo entre los mismos y así señalar sus similitudes y sus diferencias.

⁶⁸ John Barnicoat, *Op. Cit.*, p.24.

plano básico en dos dimensiones; intersección que puede dar como resultado un ángulo agudo, recto u obtuso.

En cuanto a los dos primeros casos, la tensión interna de los ángulos ejerce una fuerza importante sobre el punto en el que convergen; situación que se repite en la composición para resaltar la importancia de ciertos elementos tales como en los troncos flexionados y las coyunturas de manos, de brazos, de pies y de piernas; *formas orgánicas* que adquieren estabilidad y dinamismo al mismo tiempo sobre el plano [Figs.15, 16 y 17].

Estabilidad porque son elementos que no quedan volando en la litografía sino que se asientan sobre el plano y dinamismo, puesto que la manifestación de los ángulos agudos y rectos en dichas coyunturas, expresan movimiento continuo. De modo que el punto, al hacer énfasis en ciertos elementos del cuadro, también lo hace en ciertas etapas de la narrativa de la imagen (situación que se analizará más adelante).

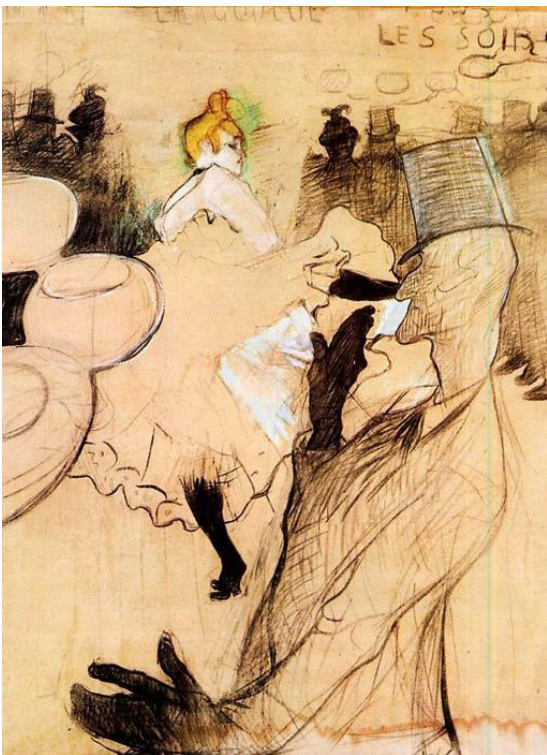


Fig.13: Boceto de Le Moulin Rouge (1891)



Fig.14: Boceto de Divan Japonais (1892)

II. “La línea, absoluta antítesis del elemento pictórico primario: el punto sobre el plano”⁶⁹:

⁶⁹ Erwin Panofsky, *Op.Cit.* p.57.



Fig.15: Henri de Toulouse-Lautrec, Reine de Joie (descomposición de la forma), París, Francia, 1892

Descomposición formal de la litografía *Reine du Joie* (1892)

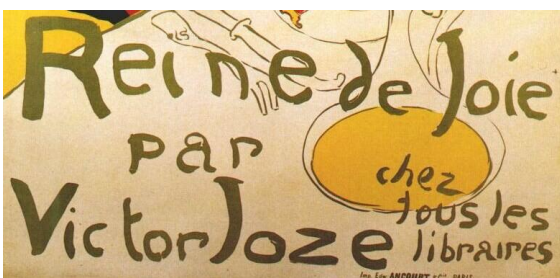
Las dos primeras líneas en la litografía son una horizontal negra y una vertical blanca (Kandinsky). Al colocar ambas, obtenemos un sistema de ejes sobre el cuadro, que divide al mismo en cuatro cuadrantes [Fig.15 en página anterior]:

Línea negra

1. Cuadrante de *Formas Orgánicas*



2. Cuadrante de *Formas Tipográficas*



La línea negra manifiesta estabilidad y tranquilidad, pero también forman parte de un sistema (en este caso horizontal) de ejes que dividen a la pintura en dos partes principalmente (aunque la intersección con la línea secante blanca da como resultado cuatro cuadrantes):

a) En el primer cuadrante de arriba hacia abajo, encontramos tres distintas *formas orgánicas* dispuestas hacia la vertical (cuerpos que suponemos que están sentados, pero que no parecen levantarse), elementos que por un lado expresan dinamismo en movimientos ligeros (debido a las líneas diagonales y a los ángulos que contienen); y por otro lado, muestran también pasividad, relajación o flotabilidad (debido a las líneas curvas y a los círculos que también la componen).

Es justo la figura que aparece en el medio de este cuadrante, la que contiene más líneas diagonales y ángulos tanto agudos, como obtusos (la combinación es muy contrastante); lo que la convierte en la más dinámica, la más llamativa y atractiva.

b) En el segundo cuadrante, encontramos una horizontal que marcan la separación entre dos tipos de elementos en la pintura [Fig.15]: las *formas orgánicas* y las *formas tipográficas*. En esta sección hay un predominio de líneas rectas y curvas, cuya intersección forma letras; formación que parece flotar, pero que convive de forma armoniosa en toda la composición. Hay un equilibrio entre las formas que aparecen tanto en la primera división como en ésta (que es más pequeña en dimensiones).

Línea blanca

3. Cuadrante de enfoque



4. Cuadrante de desenfoque



El siguiente sistema de ejes corresponde al de la línea blanca, es decir, una línea vertical de acuerdo con Kandinsky. Aquí como en el caso anterior, también podemos encontrar una división en dos cuadrantes principales (aunque la intersección con la línea secante negra da como resultado cuatro cuadrantes):

c) El primer cuadrante de izquierda a derecha, es aquel en donde se muestran dos *formas orgánicas* (un hombre redondo y una mujer espigada: características físicas distintas entre sí) y dónde se hace la contrastación de edades, de género, de clases sociales (e incluso de expresiones no verbales o gesticulaciones), cuestión de la que se hablará en el análisis de la narrativa de la imagen, pero que es importante destacar aquí por el dinamismo representado [Fig.15] en el avance de los cuerpos de izquierda a derecha.

Estos cuerpos parecen avanzar hacia el centro del cuadro (desde abajo hacia arriba y de derecha a izquierda, formando una especie de escalinata) situación que se enfatiza si al descomponer los cuerpos en formas básicas, revisamos que están formados por diagonales acentrales en su mayoría (diagonales centrípetas y centrífugas que tienden hacia ambos lados del cuadrante). Ambas figuras parecen reposar sobre una diagonal acentral que va de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda.

d) En el segundo cuadrante, encontramos una vertical que enmarca la separación entre las dos *formas orgánicas* mencionadas anteriormente y la existencia de una tercera (un hombre delgado que parece alejarse). Aquí tenemos la repetición, tanto de líneas rectas que parecen moverse rápidamente hacia abajo, como de líneas diagonales acentrales centrífugas que parecen salir del plano (como si en verdad la figura humana se estuviese alejando, saliéndose de la



N.B. La pirámide o efecto escalinata se utiliza en la pintura para mostrar movimiento hacia la vertical, de esta manera los cuerpos y las formas contenidas en el cuadro tiene profundidad, perspectiva y manifiestan dinamismo sin que parezca que flotan dentro de la composición.

litografía o se le restara importancia).

La disposición de estos elementos en el lado superior derecho de la pintura evoca un sentido de movilidad, algo suave, hasta cierto punto (en cámara lenta) se asemeja al efecto visual (desenfoque) que se produce en el segundo o tercer plano de una fotografía, al enfocar el primer plano (situación fotográfica que se verá repetida en muchas de las obras de este mismo autor); esto se puede observar a detalle, en las líneas menos definidas de esta *forma orgánica* (las líneas del dibujo en cuello y cara parecen difuminadas).

De esta manera, los elementos en el lado superior izquierdo del cuadro, son en apariencia enfocados (*zoom in*) y cobran más importancia dentro de la composición (a la par de las *formas tipográficas*).

En esta sección, también encontramos un efecto escalinata parecido al del primer cuadrante: mientras en el primero se parte de abajo hacia arriba, en este caso se parte en sentido inverso; en ambos casos (la elevación y el descenso), se trata de un movimiento ligero, ya que las diagonales acentrales no son tan pronunciadas, efecto que no sólo da sensación de un avance lento (y hasta con cierta delicadeza), sino que también reafirma la importancia de la *forma orgánica* (la figura femenina) al centro de la composición (tiende hacia la vertical).

Aquí, la mayoría de las diagonales acentrales son centrífugas, es decir, expresan fuerzas que salen del plano básico de la imagen y que obligan al espectador a desviar la mirada hacia dicho cuadrante (aunque las formas no parecen avanzar rápidamente hacia arriba, de hecho, solo percibimos un “saltito”: el movimiento más dinámico es de la figura femenina). He aquí, la disposición de las formas en una pirámide ascendente, cuyo punto más alto se expresa gracias a las fuerzas centrífugas de las diagonales.

A continuación tomaremos las *formas orgánicas* en el cuadro (afiche vertical) para realizar una descomposición de las formas básicas en ellas contenidas, esto para analizar la manera en que los cuerpos están dispuestos en la pintura y cómo se movilizan en ella:

El hombre redondo



Primero, de izquierda a derecha, tenemos una figura masculina regordeta compuesta de círculos, líneas curvas libres y formas redondas lo bastante grandes para sugerir mucho peso y lo suficientemente oscuras para apelar al estado anímico del cuerpo en general. La pasividad general de la *forma orgánica* se impone (en cantidad y tamaño) a las pocas líneas diagonales que generan movimiento en la misma.

En su conjunto, los círculos presentes en la parte alta de la forma orgánica (cabeza: ojos, nariz, labios y orejas; cuerpo: pecho, estómago y brazos caídos e inclinación de la postura hacia adelante) dan una sensación de estabilidad y comodidad, de plenitud y de pasividad, algo que se podría asemejar a congelar el tiempo en un instante flotante y definido.

La mujer espiada



Después, en el medio de la composición, encontramos una figura femenina delgada compuesta por una contradicción entre ángulos (agudos y obtusos) y círculos y líneas curvas, lo cual resta pasividad y flotabilidad a la *forma orgánica*.

La repetición de estos elementos, por un lado nos sugieren la existencia de un cuerpo de mujer: círculos y líneas curvas que sugieren atributos sexuales secundarios (senos, caderas, cintura), y por el otro, nos indican movimiento (brazos y cabeza) y torsión del cuerpo (tronco, cadera y cintura): los ángulos agudos y obtusos dan una sensación de dinamismo en un objeto que aparentemente permanece estático (mujer sentada).

Los ángulos presentes en las formas redondas del rostro (ojos, orejas, nariz y



boca), acentúan aún más el movimiento del cuerpo, lo que da a toda la *forma orgánica* una expresión fluida y una sensación de dinamismo continuo.

Las fuerzas expresadas en dichas formas obligan al espectador a fijar la mirada en el cuadrante en el que están dispuestas, restándole importancia a los otros elementos presentes en la litografía.

N.B. Aunque la imagen femenina no aparece exactamente a la mitad de la composición, son las fuerzas expresas en su interior y su relación con las demás *formas orgánicas* en la litografía, las que le permiten aparecer en primer plano y le dan esa sensación de estar justo en el medio.

El hombre delgado



Por último, de derecha a izquierda, encontramos una *forma orgánica* que a pesar de que tiende a la vertical y de que son pocas las formas redondas que lo componen (de hecho, dos líneas paralelas entre sí dentro de su composición, sugieren que se trata de un individuo, sino delgado, al menos de una composición media), nos parece estático.

Sólo existe dinamismo en la torsión de su cabeza: por la dirección del ángulo agudo en su nariz (que parece un pequeño triángulo) sabemos que hay movimiento (giro de 90° de la cabeza: su mirada está fuera de la composición).

Si observamos con más detalle, podremos darnos cuenta de que los trazos que lo componen son mucho más delgados y sutiles que los de dos casos anteriores, lo que sugiere no sólo lejanía sino que además llama poco la atención.

De esta manera tenemos un sujeto que pareciera no tener interés en la escena que ocurre justo a su lado y, en suma, el espectador tampoco se detiene mucho en esta *forma orgánica*.

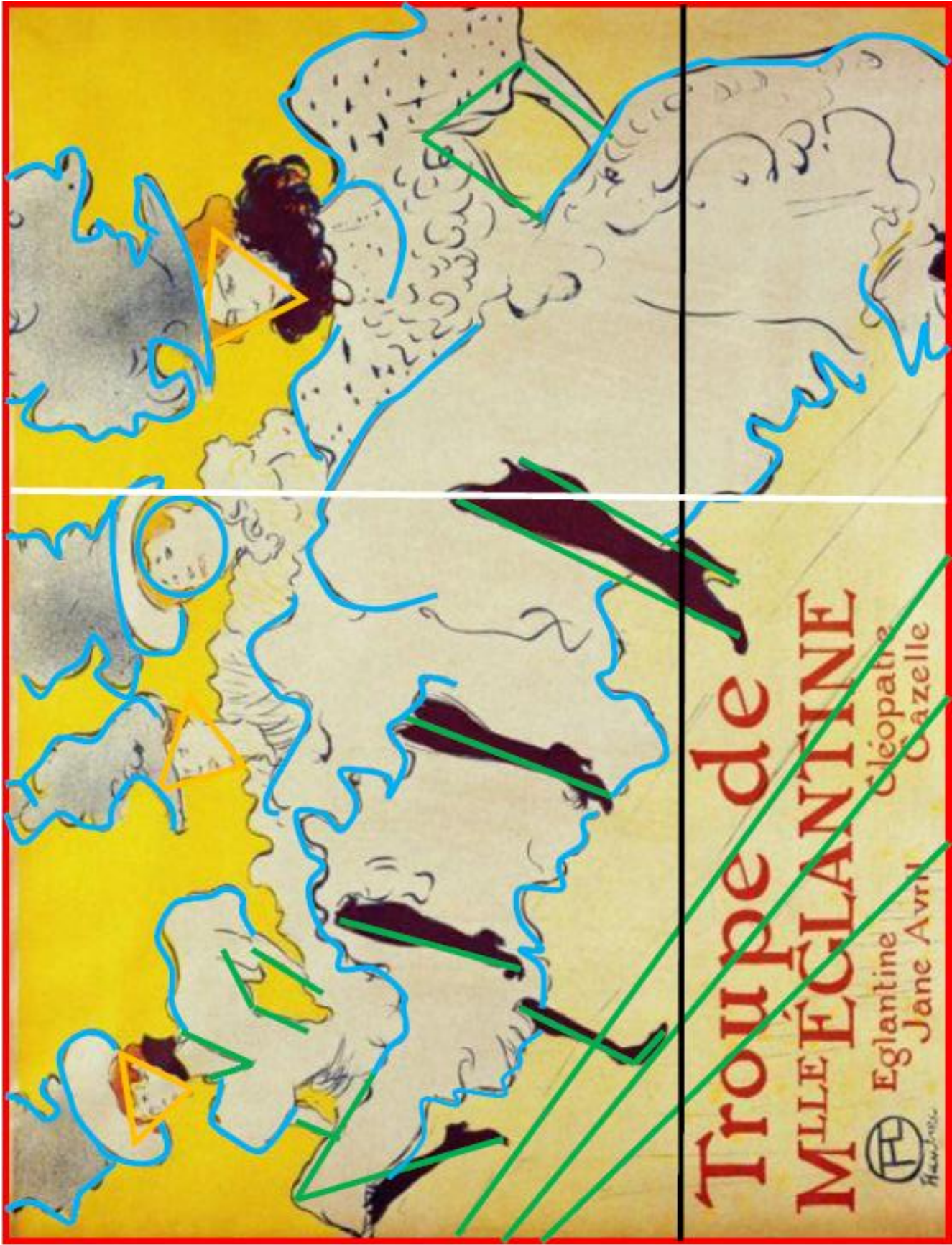


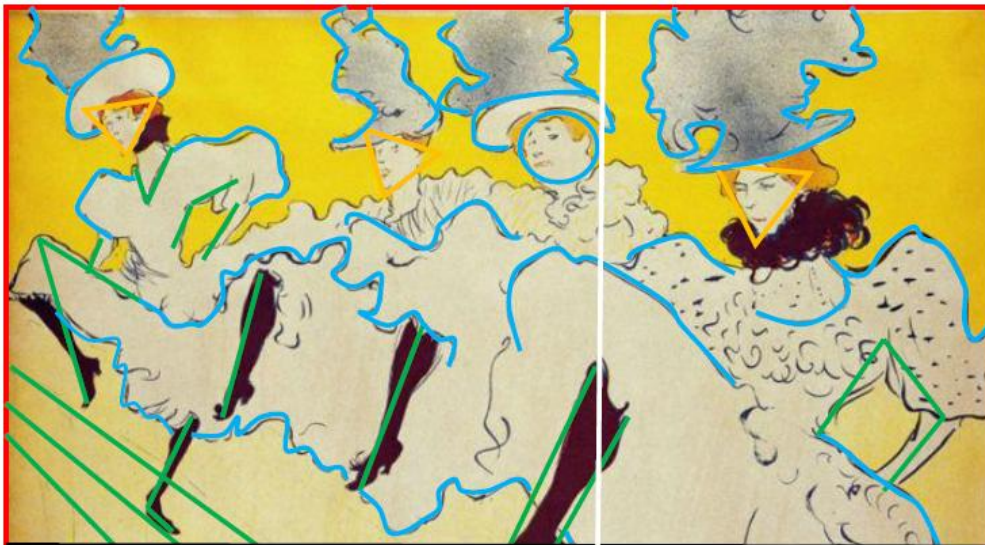
Fig.16: Henri de Toulouse-Lautrec, La Troupe de Mlle. Églantine (descomposición de la forma), París, Francia, 1896

Descomposición formal de la litografía *La Troupe de Mlle. Églantine* (1896)

Las dos primeras líneas en la litografía son una horizontal negra y una vertical blanca (Kandinsky). Al colocar ambas, obtenemos un sistema de ejes sobre el cuadro (afiche horizontal), que divide al mismo en cuatro cuadrantes [Fig.16 en página anterior]:

Línea negra

1. Cuadrante de *Formas Orgánicas*



La línea negra manifiesta estabilidad y tranquilidad, pero también forman parte de un sistema (en este caso horizontal) de ejes que dividen a la pintura en dos partes principalmente (aunque la intersección con la línea secante blanca da como resultado cuatro cuadrantes):

a) En el primer cuadrante de arriba hacia abajo, encontramos cuatro distintas *formas orgánicas* dispuestas hacia la vertical (cuerpos que suponemos que están bailando, por la disposición de las formas y por el contexto, aunque de esto último no hablaremos aquí), elementos que expresan un fuerte dinamismo: movimientos que en momentos parecen acelerar y en otros congelarse (debido a las líneas diagonales y a los ángulos que contienen).

Existe un juego de fuerzas entre las diagonales acentrales que van de derecha a izquierda (existentes en las duelas de madera del piso) y las que van de izquierda a derecha (contenidas en brazos y piernas), las cuales se unen en un fuerte dinamismo con las líneas curvas y los círculos contenidos en las *formas orgánicas* que ocupan todo el cuadrante.

Estos últimos (curvas y círculos), en vez de restar movimiento a la composición (por su cantidad y tamaño, que es considerable), más bien parecen convivir, por la repetición

libre de ellos, en una especie líneas paralelas que no sólo expresan dinamismo, sino además dan perspectiva y profundidad a la litografía [ver diagonales en Fig.16].

2. Cuadrante de *Formas Tipográficas*



b) En el segundo cuadrante, encontramos una horizontal que marcan la separación entre dos tipos de elementos en la pintura [Fig.16]: las *formas orgánicas* y las *formas tipográficas*. En esta sección hay un predominio de líneas rectas y curvas, cuya intersección forma letras; formación que parece flotar, pero que convive de forma armoniosa en toda la composición. Hay un equilibrio entre las formas que aparecen tanto en la primera división como en ésta (que es más pequeña en dimensiones y reposa en el extremo inferior derecho).

Línea blanca

3. Cuadrante de enfoque

El siguiente sistema de ejes corresponde al de la línea blanca, es decir, una línea vertical de acuerdo con Kandinsky. Aquí como en el caso anterior, también podemos encontrar una división en dos cuadrantes principales (aunque la intersección con la línea secante negra da como resultado cuatro cuadrantes):

c) El primer cuadrante de izquierda a derecha, es aquel en donde se muestra una *forma orgánica* (una mujer espigada con un gran vestido): que parece ser más grande que las demás dentro de la litografía. Justo como en la litografía anterior, tenemos un efecto de *zoom in* (sólo que esta vez de izquierda a derecha).

Este cuerpo parece avanzar hacia el lado derecho del cuadro (desde la esquina inferior izquierda hacia el centro y hacia el extremo superior, formando una especie de escalinata junto con las demás figuras femeninas) situación que se enfatiza si al descomponer el cuerpo en formas básicas, revisamos que está formado por diagonales acentrales en su mayoría



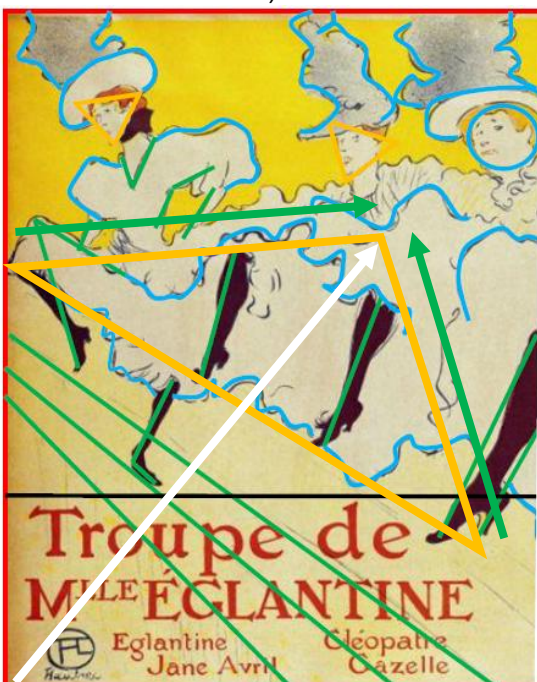
(diagonales centrípetas y centrífugas que tienden hacia ambos lados del cuadrante).

4. Cuadrante de perspectiva



d) En el segundo cuadrante, encontramos una vertical que enmarcan la separación entre la *forma orgánica* mencionada anteriormente y la existencia de un grupo de otras tres figuras femeninas (tres mujeres, dos que parecen delgadas [rostros afilados] y una que se muestra ligeramente redonda [rostro regordete]).

Aquí tenemos la repetición, tanto de ángulos agudos que parecen moverse rápidamente de izquierda a derecha y viceversa, como de líneas diagonales acentrales y centrífugas que parecen salir del plano (como si en verdad las figuras humanas se estuviesen acercando y alejando, saliéndose de y entrando a la litografía o moviéndose de un lado hacia otro).



La disposición de estos elementos en el lado derecho de la pintura, permiten dar perspectiva y profundidad a la imagen: las *formas orgánicas* en este cuadrante, aparenten ser ligeramente más pequeñas que la primera.

En esta sección, encontramos un efecto escalinata que parte de abajo hacia arriba, dando cierta elevación a las formas dentro de la composición; se trata de un movimiento rápido, ya que las diagonales acentrales son muy pronunciadas.

Efecto que no sólo da sensación de avance sino que además se complementa con el hecho de que los vestidos en este cuadrante no tienen muchos detalles como en el caso del primero.

Si observamos con detalle, el movimiento de las rodillas (expresado en las diagonales y en los ángulos agudos), éste se multiplica

con la fuerza de las diagonales acentrales (las que se pueden observar en las duelas de madera) y, de esta manera, dicho cuadrante expresa la mayor cantidad de movimiento: efecto pirámide.

N.B. La pirámide o efecto escalinata se utiliza en la pintura para mostrar movimiento hacia la vertical (y de un lado a otro), de esta manera los cuerpos y las formas contenidas en el cuadro tiene profundidad, perspectiva y manifiestan dinamismo sin que parezca que flotan dentro de la composición.

Aquí, la mayoría de las diagonales acentrales son centrífugas, es decir, expresan fuerzas que salen del plano básico de la imagen y que obligan al espectador a desviar la mirada hacia dicho cuadrante (las formas parecen avanzar rápidamente de un lado al otro y de abajo hacia arriba, de hecho, percibimos un “baile” y el por qué de un grupo de personas que visten de forma similar).

A continuación tomaremos algunas de las *formas orgánicas* en el cuadro para realizar una descomposición de las formas básicas en ellas contenidas, esto para analizar la manera en que los cuerpos están dispuestos en la pintura y cómo se movilizan en ella:

La gran bailarina



Primero, de izquierda a derecha, tenemos una mujer delgada (cara afilada en forma de triángulo y cintura angosta expresada en ángulos agudos contrarios).

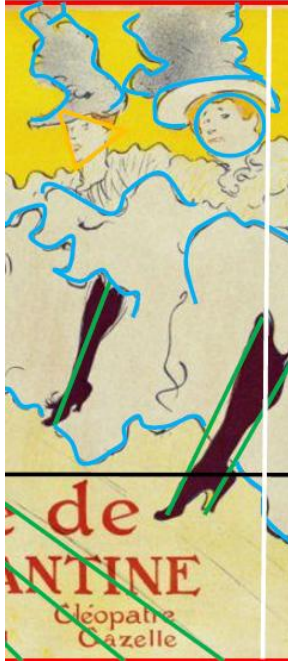
Aunque contiene muchas formas circulares y líneas onduladas, éstas no tienden hacia la horizontal del reposo, sino más bien a la vertical dinámica.

De hecho, si observamos la parte baja del vestido, nos encontramos con un gran óvalo cuya línea diametral se convierte en una diagonal acentral que va de abajo hacia arriba.

Continuando con las formas expresadas en el vestido, podemos observar que es el que contiene más detalles: repetición constante de puntos, de líneas curvas y de adornos parecidos a plumazos.

Aquí los atributos sexuales secundarios (senos, caderas, muslos) no están tan marcados, pero el contexto del vestido nos ayuda a identificarla como mujer.

Las pequeñas bailarinas



En la *forma orgánica* anterior, la repetición y el tamaño de las figuras redondas ayudan a dar perspectiva a toda la composición, ya que si éstas son más grandes que las que aparecen a la derecha (al poner un cuerpo al lado del otro) entonces podemos ver una diagonal que tiende a la profundidad.

De izquierda a derecha, encontramos tres cuerpos femeninos, que si observamos más a detalle, veremos características muy parecidas: los ángulos agudos expresados de abajo hacia arriba (y viceversa), son piernas enfundadas en medias y zapatos o en botas largas (ambos oscuros); las líneas curvas expresadas en la parte más alta de la litografía, son sombreros con tocados exuberantes (probablemente adornados con plumas) y, finalmente, esa gran composición de líneas onduladas unidas entre sí, parecen ser amplios vestidos con crinolinas (una mezcla que se entrelaza como espuma).

Al principio, todas ellas parecen exactamente iguales, pero en cada *forma orgánica* hay elementos diferenciadores: la forma del rostro, algunos detalles en el vestido como la forma del cuello del vestido y los adornos en él, los accesorios en el conjunto del vestuario.

Aunque el color es uniforme en todas, las expresiones faciales y corporales (cuestión que veremos más tarde) nos hablan de un instante particular en cada cuerpo, que nos ayuda a entender el conjunto de la composición.

De la misma manera que en la primera *forma orgánica*, en estas tres existe un fuerte juego de fuerzas que le dan vida a una imagen que aparentemente se nos presenta como estática. Y como dijimos, éstas se ven más pequeñas por la perspectiva y la profundidad que el autor le dio a la escena en su conjunto.



Fig.17: Henri de Toulouse-Lautrec, La Gitane de Richepin (descomposición de la forma), París, Francia, 1899

Descomposición formal de la litografía *La Gitane de Richepin* (1899)

Las dos primeras líneas en la litografía son una horizontal negra y una vertical blanca (Kandinsky). Al colocar ambas, obtenemos un sistema de ejes sobre el cuadro (afiche vertical), que divide al mismo en cuatro cuadrantes [Fig.17 en página anterior]:

Línea negra

1. Cuadrante de *Formas Orgánicas*



La línea negra manifiesta estabilidad y tranquilidad, pero también forman parte de un sistema (en este caso horizontal) de ejes que dividen a la pintura en dos partes principalmente (aunque la intersección con la línea secante blanca da como resultado cuatro cuadrantes):

a) En el primer cuadrante de arriba hacia abajo, encontramos dos distintas *formas orgánicas* dispuestas hacia la vertical (cuerpos que suponemos que están de pie y caminando por la tensión de los ángulos contenidos en ello), elementos que por un lado expresan dinamismo en movimientos a la vez rápidos (hombre) y a la vez ligeros (mujer).

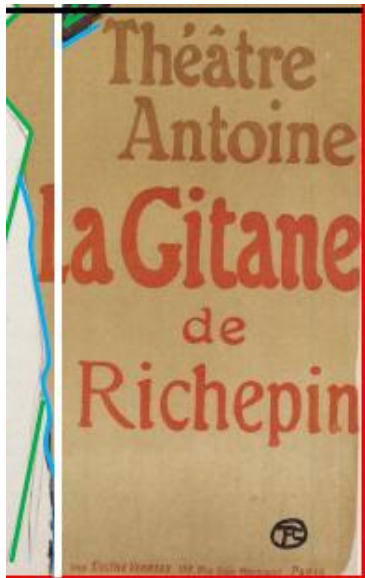
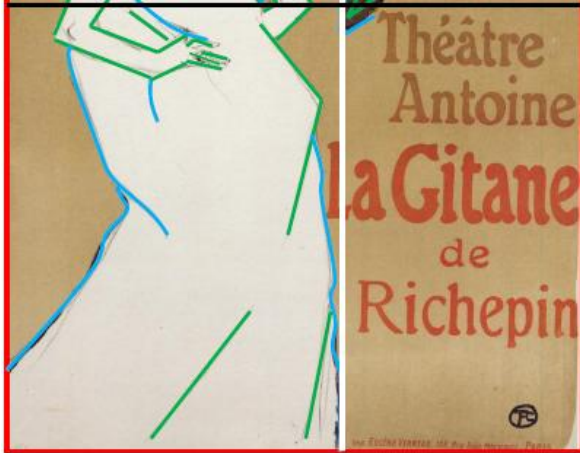
De derecha a izquierda, en el caso de la fémica, vemos un cuerpo de color claro proporcionalmente más alargado y grande que la segunda *forma orgánica*.

Dicho cuerpo contiene ángulos y líneas diagonales que contrastan entre sí, ya que algunas expresan direcciones que van de izquierda a derecha (hacia el extremo superior derecho del cuadro) y otras que se dirigen de derecha a izquierda (hacia el extremo superior izquierdo de la litografía).

Este juego de fuerzas expresa un gran dinamismo en la parte superior del cuerpo, sobre todo en tronco, brazos, cuello y cabeza.

Después, en el caso del varón, aunque percibimos un cuerpo mucho más pequeño colocado en el extremo superior izquierdo del cuadrante, ocurre exactamente lo mismo con las fuerzas que conviven en su composición.

2. Cuadrante de *Formas Tipográficas + Formas Orgánicas*



Aunque de hecho, dicho dinamismo es mucho más evidente, ya que aunque el cuerpo es más pequeño (y de un color más oscuro), el juego de fuerzas es mucho más repetitivo (se expresa en forma de zigzag [véase Fig.17]).

De hecho, una gran diagonal que atraviesa todo el cuerpo del personaje, nos indica una fuerza centrífuga que tiende a salirse del cuadro (de modo que es lo primero que notamos en la composición).

b) En el segundo cuadrante, encontramos una horizontal que divide el cuerpo de la fémica en dos y, que parece robarle espacio a las *formas tipográficas* [Fig.17].

Esta, la parte baja del cuerpo (una forma bastante voluminosa) en realidad contiene diagonales acentrales y ligeras líneas onduladas que parecieran, en cierta instancia, estar señalando o expresando su fuerza en dirección de las letras, es decir, de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo.

En la sección de las *formas tipográficas* hay un predominio de líneas rectas y curvas, cuya intersección forma letras; formación que parece flotar, pero que convive de forma armoniosa en toda la composición por el contraste de tonos (claros y oscuros).

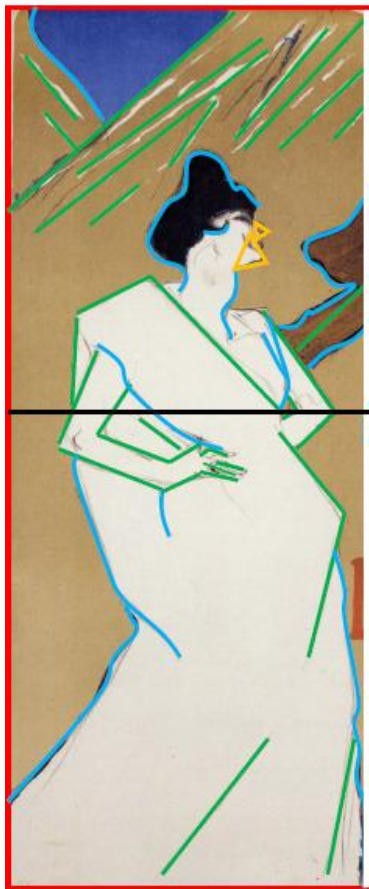
Hay un equilibrio entre el cuerpo de la fémica y las letras que aparecen esta división (que es más pequeña en dimensiones y reposa en el extremo inferior derecho).

Línea blanca

El siguiente sistema de ejes corresponde al de la línea blanca, es decir, una línea vertical de acuerdo con Kandinsky. Aquí como en el caso anterior, también podemos encontrar una división en dos cuadrantes principales (aunque la intersección con la línea secante negra da como resultado cuatro cuadrantes):

c) El primer cuadrante de derecha a

3. Cuadrante de *Primer Plano*



4. Cuadrante de *Segundo Plano*



izquierda, es aquel en donde se muestra una *forma orgánica* (una mujer espigada con una túnica larga): que parece ser más grande que el cuerpo dentro de la litografía. Justo como en la litografía anterior, tenemos un efecto de *zoom in* (sólo que esta vez de derecha a izquierda), en el que la figura femenina aparece en primer plano.

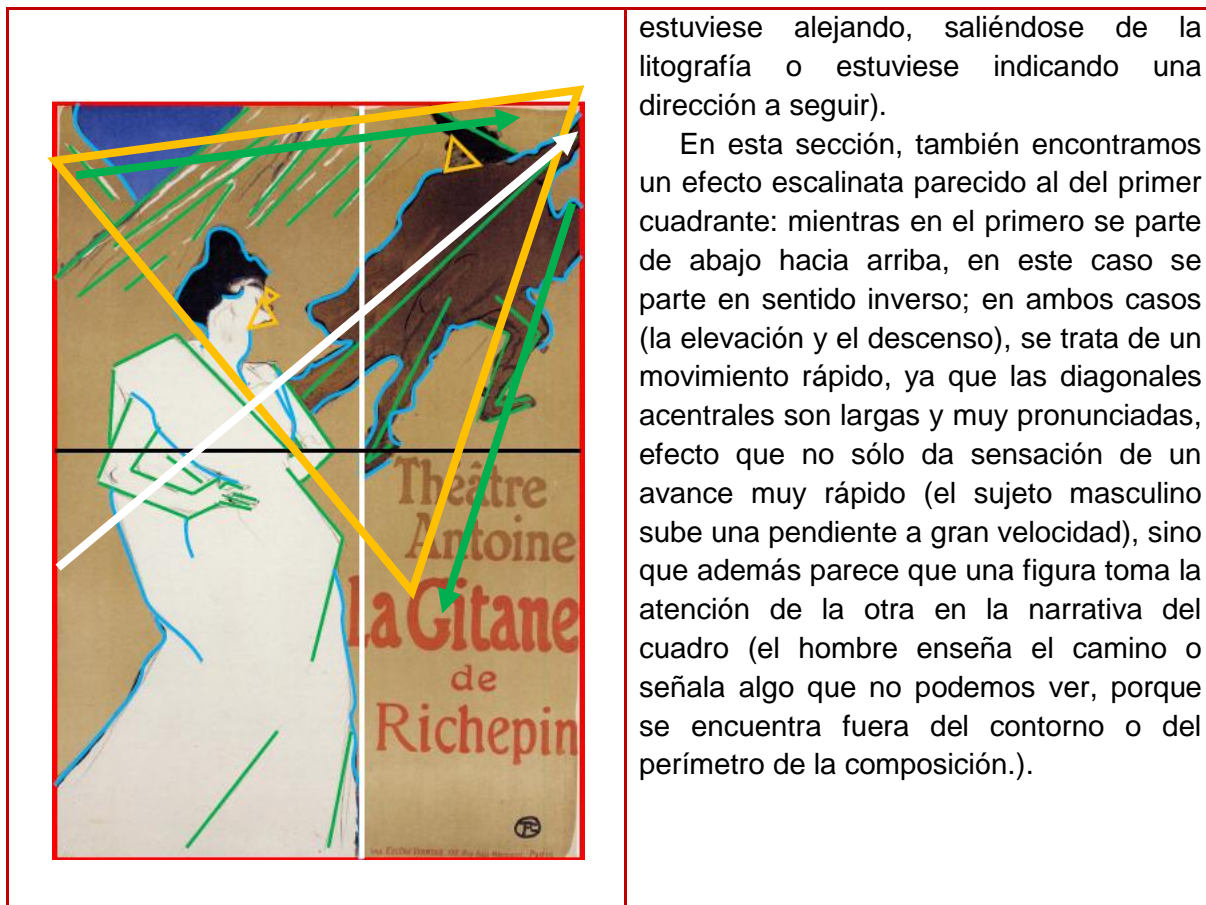
Este cuerpo parece avanzar hacia el lado izquierdo del cuadro (desde la esquina inferior derecha hacia el centro y hacia el extremo superior izquierdo, formando una especie de escalinata junto con el cuerpo varonil del cuadrante superior izquierdo); situación que se enfatiza si al descomponer el cuerpo en formas básicas, revisamos que está formado por diagonales acentrales en su mayoría (diagonales centrípetas y centrífugas que tienden hacia ambos lados del cuadrante).

La forma es muy sencilla y, hasta cierto grado, parece plana, pero ese juego de diagonales contrarias que van y vienen le da mucho dinamismo (a pesar de las pocas formas redondas y líneas onduladas ahí dibujadas) al cuerpo que aquí podemos apreciar entero.

d) En el segundo cuadrante, encontramos una vertical que enmarca la separación entre la figura femenina y la figura masculina (de hecho el contraste de se puede encontrar también en los colores elegidos para cada uno, es decir, mujer = claro, hombre = oscuro).

Aunque parece ser más pequeña, sus movimientos rápidos e incluso bruscos, llaman nuestra atención hacia este segundo plano de la imagen.

Aquí tenemos la repetición, tanto de líneas diagonales acentrales muy pronunciadas que parecen moverse rápidamente hacia arriba, como de líneas onduladas que acompañan el movimiento de la diagonal que parece salir del plano (como si en verdad la figura humana se

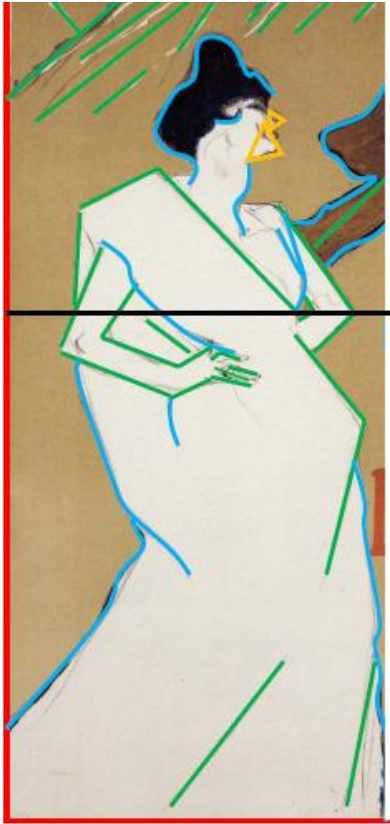


N.B. La pirámide o efecto escalinata se utiliza en la pintura para mostrar movimiento hacia la vertical, de esta manera los cuerpos y las formas contenidas en el cuadro tiene profundidad, perspectiva y manifiestan dinamismo sin que parezca que flotan dentro de la composición.

Aquí, la mayoría de las diagonales acentrales son centrífugas, es decir, expresan fuerzas que salen del plano básico de la imagen y que obligan al espectador a desviar la mirada hacia dicho cuadrante (las formas parecen avanzar rápidamente de abajo hacia arriba, de hecho, percibimos una especie de colina, montaña o pendiente pronunciada que los personajes parecen escalar: el movimiento más dinámico es de la figura masculina). He aquí, la disposición de las formas en una pirámide ascendente, cuyo punto más alto se expresa gracias a las fuerzas centrífugas de las diagonales.

A continuación tomaremos las *formas orgánicas* en el cuadro (afiche vertical) para realizar una descomposición de las formas básicas en ellas contenidas, esto para analizar la manera en que los cuerpos están dispuestos en la pintura y cómo se movilizan en ella:

La mujer



Primero, de derecha a izquierda, tenemos una mujer delgada (cara afilada en forma de triángulo y cintura angosta expresada en ángulos agudos contrarios).

Ésta en realidad no contienen muchas formas circulares y líneas onduladas, las únicas que hay, corresponden a la cabeza (peinado en forma de chongo) y a los atributos sexuales secundarios (seños, cadera y cintura), que de hecho no están muy marcados; además éstas no tienden hacia la horizontal del reposo, sino más bien a la vertical dinámica.

De hecho, si observamos la parte baja del vestido (de la cintura para abajo), nos encontramos con un gran cantidad de líneas diagonales que van de derecha a izquierda y de izquierda a derecha (todas tienden hacia arriba del cuadro).

Esto cobra aún mayor sentido, si observamos que tanto nariz y mentón en la mujer, contienen ángulos que tienen el mismo sentido que el cuerpo del hombre (dirige su mirada hacia él).

El hombre



En este caso, no sabemos si el hombre es delgado o algo regordete, ya que su vestuario parece una gran mancha oscura que no deja ver ni nalgas, ni vientre, ni pecho. Pero si observamos sus piernas y su brazo derecho, estos se ven musculosos (mas no gordos), lo que nos sugiere que se trata de un hombre fuerte.

Existe un dinamismo muy fuerte entre las líneas diagonales acentrales de su cuerpo y las líneas onduladas de su vestuario, ya que las últimas complementan el sentido de movimiento rápido y continuo de las primeras.

Si observamos los ángulos de su rostro (nariz y mentón), encontramos que en efecto este personaje señala hacia un lado, pero sin dejar de mirar a la mujer tras de él.

III. Citando nuevamente a Wassily Kandinsky, el plano básico de la obra, es primordialmente el soporte material que recibe a la obra de arte; en este caso en particular, tenemos tres litografías de papel que van de los años 1892 a 1899. Pero el plano no se reduce sólo a eso, sino que además expresa por sí mismo, una serie de características en específico que le dan sentido a su configuración física.

Remitiéndonos al tamaño real de las obras, tenemos tres perímetros diferentes: *Reine de Joie* (1892) de 136,5 x 93,3 cm; *La Troupe de Mlle. Églantine* (1896) de 61,5 x 77,5 cm y *La Gitane de Richepin* (1899) de 91 x 63,5 cm.

En el primero y tercer caso, al tratarse de litografías en formato vertical, las medidas nos indican que las verticales paralelas se imponen ante las verticales horizontales, pues las primeras son mucho más alargadas que las segundas y por lo tanto más dinámicas; en el segundo caso, el de la litografía horizontal, ocurre exactamente lo contrario.

De modo que el equilibrio como tal del plano se expresa en el valor de sus ángulos internos (ya que la intersección entre las líneas horizontales y las verticales forman cuatro ángulos iguales de 90°), y no así en el tamaño de sus cuatro paralelas.

Pasando a los cuatro cuadrantes del plano básico encontramos que:

a) *Reine de Joie* (1892): se observa que en todo el cuadrante inferior, están contenidos un mayor número de elementos, aunque pequeños, su repetición llama la atención (cubiertos, vasos, platos, etc.).

Sin embargo, hay un aparente equilibrio debido a que en el cuadrante superior, el tamaño de los cuerpos y de las formas en el representado, es mucho mayor (aunque sólo sean tres).

Situación que compensa las partes del plano básico y que lo armoniza, estéticamente hablando. Lo mismo ocurre entre las *formas orgánicas* y las *formas tipográficas*, su



tamaño, su forma y su disposición conviven en un todo armónico dentro de la composición.



b) *La Troupe de Mlle. Églantine* (1896): en este caso en particular observamos que la mayor cantidad de elementos (cabezas, brazos y vestuarios) se encuentra en todo el cuadrante superior, pero como las fuerzas dinámicas de las diagonales van de abajo hacia arriba en

forma de diagonal, en realidad no se desequilibran con relación a las contenidas en el cuadrante inferior.

De hecho, pareciera que las largas duelas de madera en el piso (diagonales acentrales) y la tipografía (repetición de elementos en rojo), lograsen anclar esas *formas orgánicas* que a momentos dan la sensación de flotabilidad. Situación que compensa las partes del plano básico y que lo armoniza, estéticamente hablando.

c) *La Gitane de Richepin* (1899): aquí, la figura femenina, la forma más grande de la composición, se asienta en el cuadrante inferior de la litografía.

Esto aunque pareciera darle más peso a la parte baja, en realidad en conjunto con las *formas tipográficas*, ayuda a anclar a la figura masculina que parece flotar en el cuadrante superior de la pintura. Como lo dijimos anteriormente, realmente logramos percibir una colina, una montaña o una escarpada donde se mueve el varón del cuadro. De esta manera, el cuadro en su conjunto se ve equilibrado.



Configuración visual: la forma por la apariencia externa de las cosas

“La forma es la apariencia externa de las cosas, la configuración visual exterior de su estructura física”.⁷⁰ Aquí las características físicas de la forma, hacen un llamado a los sentidos humanos, de manera que cada cuerpo, cada *forma orgánica* y cada figura presentes en el plano de la imagen, son portadoras de una configuración visual capaz de expresar movimiento (dinámico y continuo), así como sensaciones psíquico-sensoriales que remiten a otros sentidos a parte de la vista: como el gusto cuando hay alimentos y/o bebidas presentes en la representación.

a) Cuerpos humanos: en este caso, la pintura realmente contiene elementos que nos hacen pensar y sentir que las *formas orgánicas* representadas ahí son seres humanos.

Tomemos el caso de las mujeres: en dichas *formas orgánicas* se configuran de manera estilizada los atributos sexuales secundarios: un par de senos, la cintura, la cadera y los muslos, en algunos casos. Si bien se trata de personas cubiertas completamente por vestimentas, las formas plenas y las caderas abultadas debajo de los largos vestidos, nos indican que efectivamente se trata de una fémina.

En cuanto a los varones los elementos se manifiestan de la misma manera, ya que las espaldas anchas, las patillas, la barba, el bigote y las entradas de calvicie, nos habla de una notoria existencia de testosterona y, por lo tanto, de características propias de un hombre. Aquí el cabello y el pelo humanos están representados de forma muy sutil y esquemática.

b) Piedras, metales, cristales y maderas: estos elementos se encuentran casi siempre en los cuadrantes inferiores de todas las litografías y los que podemos encontrar una variedad de objetos.

Los metales, los cristales y las cerámicas los podemos ver en vasos, copas, jarras, platos y cubiertos en *Reine de Joie* (1892); mientras que la madera en las sillas, la mesa y el piso, tanto en esta misma obra, como en *La Troupe de Mlle. Églantine* (1896).

En el caso específico de *La Gitane de Richepin* (1899), en la parte baja del plano básico, donde se ha representado el suelo, podemos pensar en tierra y

⁷⁰ Julio Alberto Amador Bech, *Op.Cit.*, p.32.

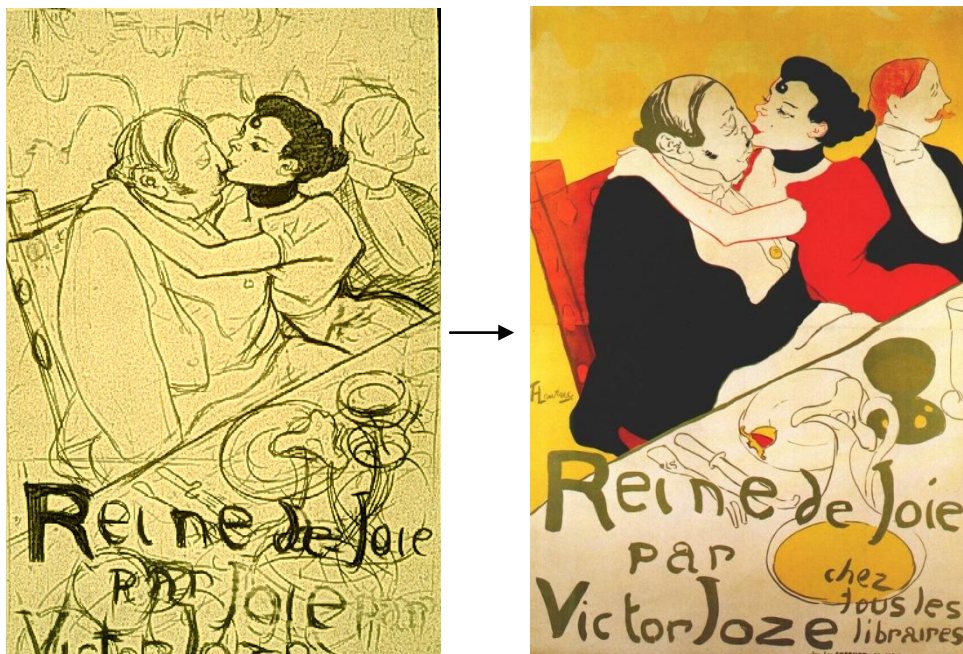
piedra aunque no estén detalladamente representadas (ya que sólo hay bosquejos muy tenues o líneas onduladas muy delgadas).

c) Telas: aquí se habla de una serie de elementos muy importantes dentro de la pintura, ya que es a través de la vestimenta que se pueden expresar infinidad de cosas: clase social, sexo, raza, *sq.* (características de las que hablaremos más adelante, en el análisis de la expresión).

Particularmente en esta parte, podemos observar la textura de diferentes telas, y pensar en distintos tipos, como por ejemplo el algodón, la seda, la lana. Esto se manifiesta en los dobleces de algunas piezas (vestido, camisa, chaleco, etc.) o en la rigidez de algunas otras (sombreros, botas y zapatos, etc.).

d) Aire, viento: los dobleces manifiestan dinamismo y movimiento en la ropa, pues de estar completamente estáticos tal vez dichos dobleces no estarían tan marcados. En estas líneas de movimiento (representadas en diagonales acentrales) se expresa también la agilidad y la fuerza del viento, elemento que se hace perceptible en las ondulaciones de las telas (vestidos y túnicas, abrigos y camisas, etc.).

Perímetro exterior o contorno: la forma como límite de un objeto



En estas pinturas, las *formas geométricas* y las *formas orgánicas* están delimitadas en su gran mayoría, por el color propio de cada una de ellas, e incluso

por el contraste entre los colores. Sin embargo, hay algunas formas que, o no están bien definidas, o su límite lo da la presencia de algún trazo de lápiz en el boceto (líneas en las vestimentas, en los rostros o en las manos, por ejemplo).

Estas son las llamadas *formas abiertas*, que no son muchas si se les considera en número y en repetición, pero que no suelen ser muy llamativas si se considera su tamaño y su peso dentro de la obra; sobre todo en el caso de las figuras que se ven a la distancia, en las que la definición de sus características generales se pierden conforme se aleja la vista en el plano de profundidad. De hecho, los elementos más allá del segundo plano, ya no alcanzan a distinguirse.

Color

Pensado desde la perspectiva de la física de la luz y de la fisiología de la percepción, Jacques Aumont distingue tres aspectos del fenómeno del color: “*el colorido, la saturación y la luminosidad*”.⁷¹

I. El colorido, caracterizado por la clase o la calidad del color, se define por la longitud de onda reflejada por los objetos y percibida por la retina de los seres humanos. En nuestros casos de estudio, los colores que se presentan dentro de esta primera característica son el rojo cadmio (*Reine de Joie*, 1892), el amarillo cadmio claro o limón (*Reine de Joie*, 1892; *La Troupe de Mlle. Églantine*, 1896) y el azul ultramar (*La Gitane de Richepin*, 1899) que se hallan en su estado más puro en los cuadrantes superiores.

En la mayoría de los afiches artísticos de Toulouse-Lautrec, encontramos colores muy lisos, sencillos y contrastantes entre sí: casi siempre parte del uso del blanco y el negro (lo cual podemos observar muy bien en los bosquejos estilizados), luego continúa con los primarios y prosigue con una utilización en mucho menor medida de complementarios.

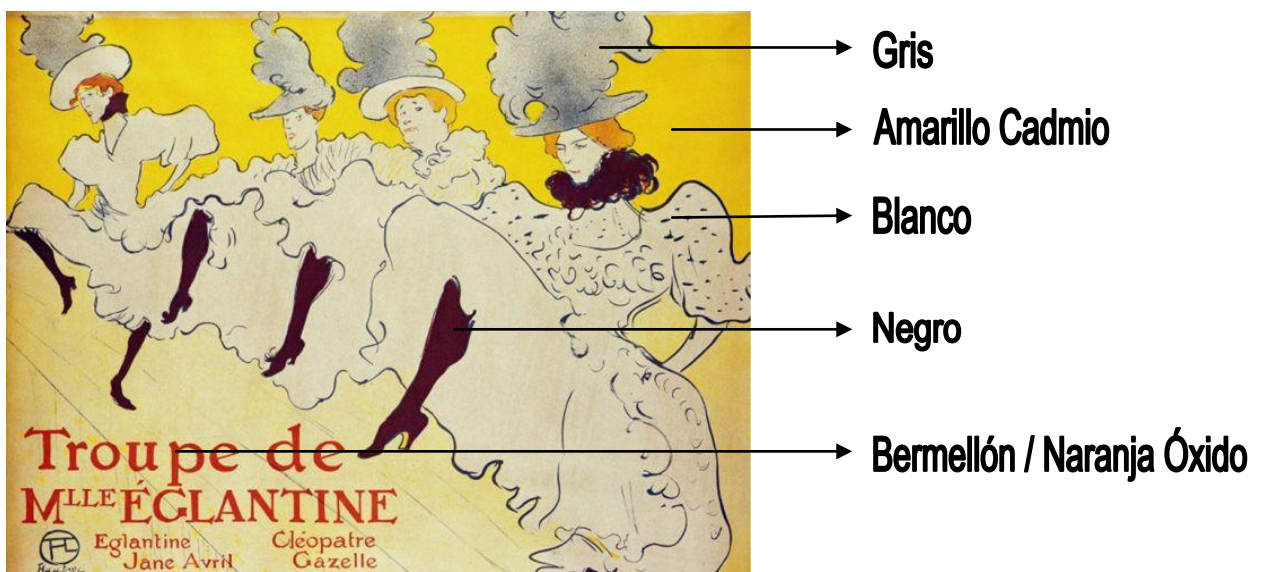
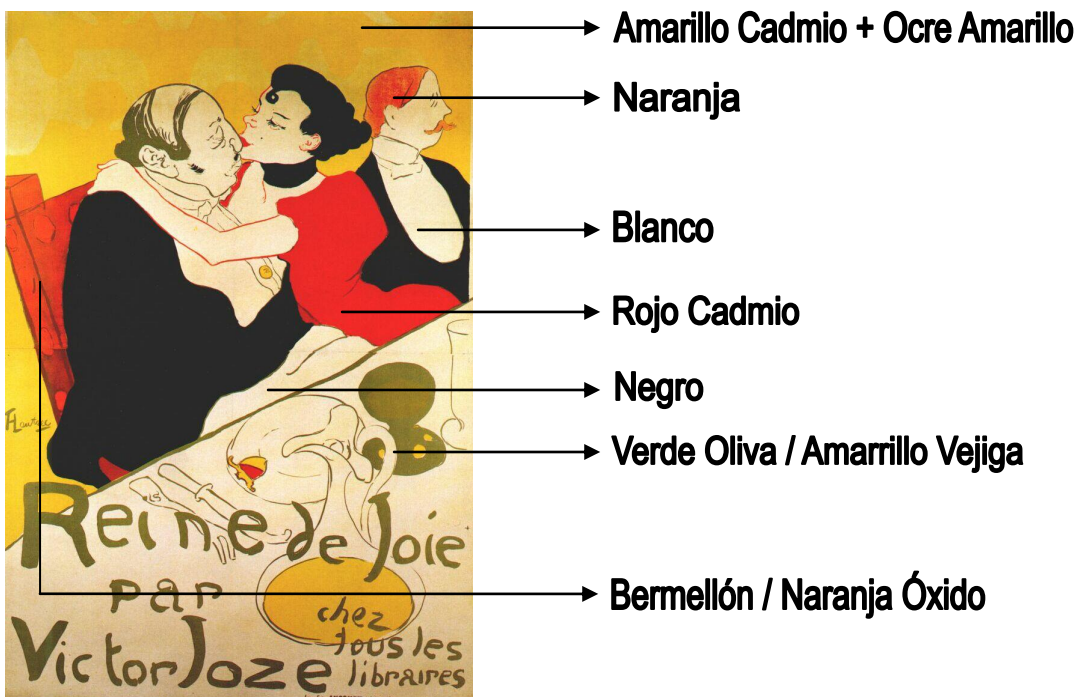
De hecho, la paleta de colores de este artista corresponde con:

a) El uso en sí de la plancha litográfica: es muy difícil obtener una amplia variedad de tonalidades con esta técnica, lo que no quiere decir que no se pueda lograr, en cierta medida, usar varios colores.

⁷¹ Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona (España), 1992, Paidós Comunicación, p.26.

b) La influencia de las estampas japonesas: imágenes muy estilizadas y sencillas. Los *Ukiyo-e* o las *pinturas del mundo flotante* ilustraban la vida cotidiana de forma delicada, gentil y casi efímera; eran de tal belleza y delicadeza que su técnica y temática rápidamente cautivó a Europa, razón por la que Toulouse-Lautrec las retoma.

c) La herencia artística del postimpresionismo: más que el análisis óptico del color, se prefería el análisis psicológico y emocional de la expresión. Además existe un auténtico interés por la construcción de la forma, el dibujo y la expresividad de los objetos y las figuras humanas.





II. La saturación de un color se conoce a partir de su grado de pureza, de modo que entre menos mezclado este un color, más saturado estará y viceversa. En estas pinturas en particular, el grado de saturación se manifiesta en los tres colores primarios: el azul ultramar, el rojo cadmio y el amarillo cadmio o limón, siendo los colores más puros del espectro. El resto de los colores se hallan en mayor o en menor medida, mezclados entre sí, logrando matices y tonalidades muy variadas.

Si analizamos más a fondo la pintura, el hecho de que se utilicen estos colores, tiene sentido al ver cómo los ha empleado Toulouse-Lautrec en las diferentes litografías:

a) *Reine de Joie* (1892): se utiliza el rojo cadmio en el vestido de la mujer, para remarcar su papel central dentro de la obra y en el conjunto del mensaje publicitario (anunciaba la venta de una novela de Victor Joze).

b) *La Troupe de Mlle. Églantine* (1896) : se usa el amarillo cadmio o amarillo limón, mezclado con ocre amarillos para dar una sensación avanzante a la escena que transcurre dentro de la narrativa de la pintura (bailarinas de cancan que se presentaban en el *cabaret Moulin Rouge*).

c) *La Gitane de Richepin* (1899): aquí, el azul ultramar funge como un elemento decisivo en la construcción de un paisaje; ese pequeño triángulo de color azul nos

dice que se trata de una escena al aire libre con lo que cobra sentido la utilización de montañas, colinas o laderas inclinadas en la litografía.

En el contraste por saturación, tenemos un nivel muy elevado entre los colores más puros de la gama, es decir, los colores más saturados y los colores matizados. En primer lugar, hay un parámetro importante en el contraste entre el azul ultramar y el rojo cadmio, por ser colores primarios puros completamente diferentes. El amarillo que también es un color primario, se encuentra matizado, perdiendo de este modo su saturación cromática, por lo que el azul ultramar y el rojo cadmio se imponen en el contraste.

En seguida, hay un contraste entre los matices del azul y los matices del amarillo, pues la cantidad de color en ambos casos parece estar muy equilibrada (la distribución de los colores no se concentran en un solo cuadrante, sino que los toca todos), de modo que en el aspecto visual, ninguna de las dos gamas predomina. Existe un tipo de compaginación armónica entre los colores, lo que impide que el cuadro se vea desequilibrado.

Por último en el contraste por luminosidad, en el que las formas iluminadas tienen mayor presencia que las oscurecidas, encontramos que las *formas orgánicas* y *geométricas* en el primer y el segundo plano, son las que se encuentran bastante más iluminadas, y por lo mismo contrastan con las del plano de profundidad.

III. La luminosidad o tono de un color, es la cantidad de luz o de sombra presente en su composición visual; y en los tres casos de estudio que nos competen, la luz juega un papel importantísimo tanto en la composición artística misma, como en el mensaje publicitario que contienen.

El color se manifiesta sobre la importancia de las líneas y de las formas, el artista ha seleccionado las tonalidades más vivas de la composición para representar y remarcar la importancia de uno o más personajes. En los tres casos de estudio que nos competen, la luz se destaca en los rostros y los cuerpos (ropajes, vestimentas y accesorios) de las mujeres en la obra (de sus mujeres, las féminas de Lautrec), cuya personalidad domina por completo en cada una de las obras.

Así, los colores más luminosos de estas piezas serán siempre el blanco, el amarillo y el rojo (en ese orden); elementos lumínicos asociados a lo cálidos, en los que se regodean las narrativas de tres estructuras distintas entre sí (que conviven el contexto de una misma ciudad) y en las que sobresalen personajes que captaron la realidad con naturalidad (en un satírico tono que dice las peores verdades de la manera más ligera y deliciosa).

Pero los tonos oscuros y/o la aparente ausencia de luz⁷², también adquieren cierto protagonismo en los afiches de Lautrec, ya que en los colores fríos hayamos el misticismo y la siempre presente duda acerca de las historias que otros personajes (que parecen no tener importancia alguna en la composición) tienen que contar: ¿quién acompaña a la mesa a esa joven alegre en *Reine de Joie* (1892)?, ¿qué historias hay detrás de esas bailarinas y sus botas en *La Troupe de Mlle. Églantine* (1896)?, ¿qué secretos esconde la misteriosa sombra masculina en *La Gitane de Richepin* (1899)?

El gran acierto de este pintor, fue el de dar dramatismo a cada escena con un par de bosquejos muy estilizados; el detalle no está en los tonos minuciosos ni en los escenarios muy bien definidos, sino en la forma de plasmar posturas naturales y sentimientos humanos reales del día al día.

Por otro lado, hablando un poco de la temperatura de los colores presentes en el cuadro, en esta obra en particular tenemos tanto los colores cálidos (naranja, amarillo, marrón, rojo y blanco), como los colores fríos (azul, gris y negro). La cantidad entre unos y otros es más o menos equilibrada, pues como ya se ha mencionado anteriormente, tanto los matices de azul como los de amarillo están muy bien distribuidos por los cuatro cuadrantes del plano de la pintura.

De hecho la configuración de fríos y cálidos es bastante peculiar, pues casi todos los cálidos se encuentran en la parte central del plano, mientras que los fríos hacia los laterales; de modo que la entrada de los cálidos compensan la salida de los fríos, en una oposición de fuerzas lumínicas.

Ahora bien, es necesario hablar de la posición de los colores dentro del plano básico de la pintura. En cuanto a estas tres litografías, tenemos las tres posiciones básicas: avanzantes, medios y retrocedientes.

⁷² El uso de sombras no es común en el estilo postimpresionista, mucho menos en la pintura de Lautrec, ya que se privilegia la expresión y no el efecto óptico de la luz.

Dentro de la primera clasificación tenemos a los amarillos y sus matices, que no sólo se encuentran en el cuadrante superior del plano, sino además llevan a las *formas orgánicas* (las mujeres protagonistas en cada caso) que los contiene hacia el primer plano, resaltando su importancia dentro de la pintura.

Algunos matices y tonos de amarillo presentes en el fondo del cuadro (en *Reine de Joie*, 1892; y en *La Troupe de Mlle. Églantine*, 1896), parecen moverse hacia el frente, de manera que los elementos con esos colores también parecen moverse ágilmente hacia adelante.

Por otro lado, los colores medios, que son los rojos, fuera de encontrarse detrás de los amarillos, más bien se localizan al mismo nivel, esto debido a la intensidad y la saturación del color, y sobre todo, a causa de la repetición y el tamaño de los elementos que lo contienen.

El rojo como color estabilizador, equilibra las fuerzas dramáticas y líricas en el cuadro. Al situarse en el centro del cuadro (en *Reine de Joie*, 1892), crea la perspectiva de un mediador entre avanzantes y retrocedientes, es decir, entre los amarillos y los azules, entre la luz y la oscuridad. De esta forma, las tensiones cromáticas quedan en equilibrio.

La combinación entre colores cálidos avanzantes y medios, le da mucha movilidad a la imagen, pues estos colores crean un efecto lumínico muy curioso, en el que la luz absorbe la oscuridad del plano en cuadrantes específicos. Se crea un efecto reflector, en que los elementos más importantes del cuadro son iluminados y el resto de ellos, queda en la oscuridad o en la negrura (ya que permanecen en color negro o marrón oscuro).

En oposición, encontramos los colores retrocedientes, es decir, los matices y las tonalidades de azul. Estos colores le dan profundidad al cuadro (en *La Gitane de Richepin*, 1899) de modo que la combinación de las tres clases de colores, crean un efecto de tridimensionalidad.

Existe un juego muy equilibrado en cuanto a la calidad y la cantidad de tonos claros y oscuros. Aquí, la luminosidad y la claridad de los colores blanco y amarillo se imponen en los cuadros, dándole a los mismos la capacidad de reflejar la luz

externa al plano básico, sobre la *construcción piramidal*⁷³ de la pintura –como si esta fuera la parte más importante.

De esta manera, se crea la ilusión del espacio tridimensional, ya que la sensación de volumen y de profundidad surge de la gradación tonal –del negro al azul, pasando por el rojo y del rojo al amarillo para finalizar en el blanco.

La claridad en los afiches juega un papel muy importante, ya que provoca la sensación de fuerza y de velocidad en el movimiento, que además es continuo y muy dinámico. En cambio, la oscuridad en el plano básico relega a algunas formas a un segundo y tercer plano del cuadro; no por ello tienden a desaparecer de la pintura, aunque si llegan a difuminarse lo suficiente como para perder definición y forma.

Luminosidad y tono trabajan vivamente para dar voz a los personajes, a los sujetos en situaciones fugaces a las que sólo unos cuantos prestan atención (situación que veremos más a fondo en el análisis de la expresión). De ahí la necesidad de inducir fuertes contrastes en la pintura: en el blanco y el negro, entre el rojo y el verde, el azul y el naranja (que utilizará en toda su series de carteles).

Cualidades matéricas

I. Las cualidades matéricas de la obra

*“Las cualidades matéricas de las obras de arte dependen de cuatro factores: el soporte del plano, los materiales de elaboración, las herramientas utilizadas en la producción de la obra y las técnicas específicas de la época”.*⁷⁴

a) El soporte del plano: en cuanto a este elemento primario de la obra de arte (el que podemos ver), estamos hablando de tres pliegos de papel de imprenta de tres medidas diferentes: *Reine de Joie* (1892) de 136,5 x 93,3 cm; *La Troupe de Mlle. Églantine* (1896) de 61,5 x 77,5 cm y *La Gitane de Richepin* (1899) de 91 x 63,5 cm.

Pero el papel es sólo el depositario final de la pintura, ya que se imprimió sobre él para obtener una de varias reproducciones de una misma imagen (principal

⁷³ Hablamos de este efecto pirámide en el apartado “Forma y contenido: la forma por la disposición de sus partes”.

⁷⁴ Julio Alberto Amador Bech, *Op.Cit.*, p. 43.

característica del cartel); antes tuvo que haberse trabajado sobre un soporte matriz para agrupar todo el conjunto del dibujo litográfico original.

Desde el punto de vista artístico y plástico, la característica más importante de la litografía a color (convertida en uno de los sistemas de impresión más aceptado por los artistas de esta época), es el hecho de que las imágenes se dibujan directamente sobre la piedra o plancha de zinc. Es el propio artista quien plasma la imagen sobre la matriz, ya que no necesita saber grabar sino tan sólo dibujar. En el caso de Toulouse-Lautrec [Fig.12, 13 y 14], este artista prefería trazar los bocetos primero sobre papel y luego traspasarlos a la piedra litográfica.⁷⁵

b) Los materiales y las herramientas: a diferencia de la xilografía y de la calcografía, la litografía en sí misma no es un sistema de grabado propiamente dicho, ya que para obtener el dibujo no se incide sobre la superficie de la matriz ni por la punción de una herramienta puntiaguda ni con por la acción corrosiva de algún químico.⁷⁶ Es por esta razón, que lo más adecuado sería llamarlo *sistema de estampado* o de *estampación*; la litografía como tal es un procedimiento de estampación planográfico, esto quiere decir, que la tinta se deposita o localiza,



superficialmente, sobre la plancha, en los registros o zonas afines a la grasa (encrófilia).

El tipo de piedra utilizada debía de ser lo suficientemente porosa para que esta pudiese absorber el agua y, a la vez, debía de tener una

Fig.18: Pigmentos y tinta litográfica, Museo Taller Litográfico, Cádiz (España). granulosidad muy fina para que pudiera retener la grasa. Así es como la piedra calcárea se volvió el máspreciado entre los soportes para llevar a cabo este proceso. El grosor mínimo de las piedras, por lo general era de un centímetro, para que pudiesen soportar la presión de la prensa.

⁷⁵ Renée Loche, *La Litografía*, Colección Oficios Artísticos, Barcelona (España), 1975, Ediciones R. Torres, P.P.17-20.

⁷⁶ *Ibidem*, p.17.

Las planchas de zinc se comenzaron a usar, ya que tenían la enorme ventaja de poder ser tan grandes como el artista lo deseara y pagar un costo no tan elevado por ellas, así como el hecho de que eran muy fáciles de mover y almacenarse.

En cuanto al papel, generalmente se empleaba papel de imprenta con un gramaje no muy elevado (entre 200 y 300 gramos máximo) y cuya superficie siempre debía ser lisa, con un humectado lo más uniforme posible y un tiempo de reposo bajo peso considerable, es decir, las hojas tenían que estar lo más firmes y lisas posibles, por lo que en ocasiones se planchaban para no dejar bordes corrugados o arrugas.

Por su parte, las tintas de impresión eran específicamente elaboradas para el trabajo litográfico, en función de los materiales utilizados para la realización del dibujo en la plancha: lápiz litográfico, tinta litográfica (aguada y grasosa), pincel seco, ceras, pigmentos líquidos, etc., que podían ser preparados por la casa de impresión o por el artista⁷⁷ [Fig.18].

c) Las técnicas de la época: la litografía es una técnica de impresión sobre piedra o plancha de zinc previamente granulada (lo que la vuelve más maleable), cuyo principio se basa en una preparación química del soporte sobre el cual el artista dibuja con tinta, con lápiz litográfico o carboncillo (todos, medios grasos).

La preparación química hace que la tinta permanezca sólo en la parte dibujada de la piedra de zinc, pues la otra parte la repele: el método está basado en la incompatibilidad de un cuerpo graso con otro ácido.

Mediante el uso de una prensa tradicional [Fig.19] lo que en la piedra esté a la derecha en el papel aparecerá a la izquierda y viceversa: proceso de inversión lateral de la imagen.⁷⁸



Fig.19: Prensa litográfica tradicional

⁷⁷ *Ibidem*, p.24.

⁷⁸ *Ibidem*, p.41.

Cuando el dibujo está acabado y completamente seco, se recubre la superficie de la piedra con una fina película de goma arábiga y ácido nítrico. Aquí, a diferencia del grabado al aguafuerte, el ácido no se utiliza para crear relieve, sino tan solo para fijar químicamente en la matriz las zonas dibujadas y las que no lo están.

En seguida, se moja la piedra con agua y con la ayuda de un rodillo (cilindro), se entinta la piedra de forma que el pigmento sólo queda adherido a las zonas que previamente han estado tratadas con materia grasa.

Una litografía de color necesita tantas piedras como colores hay en la composición⁷⁹: por ejemplo, para la elaboración de *La Troupe de Mlle. Églantine* (1896) compuesta de 5 colores, la misma litografía se pasó 5 veces bajo la prensa mecánica y se utilizaron 5 diferentes piedras o planchas de zinc; cada color ocupa su lugar sobre la estampa según puntos de referencia muy precisos (las superposiciones de tonos permiten ampliar la paleta y sus matices).

Los tonos especialmente creados (transparencias, opacidades, tonalidades, etc.) implican un gran conocimiento de las técnicas de impresión y un sentido muy fino de la descomposición técnica por parte del artista.

Para estampar el dibujo realizado en una piedra litográfica, generalmente se utilizan las prensas manuales. La matriz se sitúa en la superficie horizontal de la prensa, denominada platina, y se entinta. A continuación, sobre la plancha, se coloca con un solo movimiento el papel en el que se estampará la imagen.

Para proteger el reverso de esta hoja y para facilitar la presión uniforme de la prensa, sobre el papel se coloca un cartón o fieltro y una chapa de latón. Después se ejerce la presión haciendo funcionar la máquina. Este tipo de prensas disponen de un tornillo para regular la presión y para ajustarla a las piedras de diferente grosor.

Más tarde se introducirían a las prensas mecánicas, tanto cortadoras (con cuchilla o guillotina de pedal) de papel y de madera mucho más precisas, como tipos móviles en madera tallada (ingeniosamente diseñadas por el impresor parisino S. Beaumont, que posteriormente se sustituirían con piezas metálicas) para agregar decorados arabescos muy estilizados a la tipografía usada en los carteles o afiches.⁸⁰

⁷⁹ *Ibidem*, p.27. La piedra también puede usarse tantas veces como se quiera, solo hay que lavarla.

⁸⁰ Ernest Maindron, *Op. Cit.*, P.P. 16-23.

II. Las cualidades matéricas representadas:

a) Cuerpos humanos: en este caso, la pintura realmente contiene elementos que nos hacen pensar y sentir que las *formas orgánicas* representadas ahí son seres humanos.

Tomemos el caso de las mujeres: en dichas *formas orgánicas* se configuran de manera estilizada los atributos sexuales secundarios: un par de senos, la cintura, la cadera y los muslos, en algunos casos. Si bien se trata de personas cubiertas completamente por vestimentas, las formas plenas y las caderas abultadas debajo de los largos vestidos, nos indican que efectivamente se trata de una fémina.



En cuanto a los varones los elementos se manifiestan de la misma manera, ya que las espaldas anchas, las patillas, la barba, el bigote y las entradas de calvicie, nos habla de una notoria existencia de testosterona, y por lo tanto de características propias de un hombre. Aquí el cabello y el pelo humanos están representados de forma muy sutil y esquemática.



b) Piedras, metales, cristales y maderas: estos elementos se encuentran casi siempre en los cuadrantes inferiores de todas las litografías y los que podemos encontrar una variedad de objetos.

Los metales, los cristales y las cerámicas los podemos ver en vasos, copas, jarras, platos y cubiertos en *Reine de Joie* (1892); mientras que la madera en las sillas, la mesa y el piso, tanto en esta misma obra, como en *La Troupe de Mlle. Églantine* (1896).

En el caso específico de *La Gitane de Richepin* (1899), en la parte baja del plano básico, donde se ha representado el suelo, podemos pensar en tierra y piedra aunque no estén detalladamente representadas (ya que sólo hay bosquejos muy tenues o líneas onduladas muy delgadas).

c) Telas: aquí se habla de una serie de elementos muy importantes dentro de la pintura, ya que es a través de la vestimenta que se pueden expresar infinidad de cosas: clase social, sexo, raza, *sq.* (características de las que hablaremos más adelante, en el análisis de la expresión).

Particularmente en esta parte, podemos observar la textura de diferentes telas y pensar en distintos tipos, como por ejemplo el algodón, la seda, la lana. Esto se manifiesta en los dobleces de algunas piezas (vestido, camisa, chaleco, etc.) o en la rigidez de algunas otras (sombreros, botas y zapatos, etc.).



d) Aire, viento: los dobleces manifiestan dinamismo y movimiento en la ropa, pues de estar completamente estáticos tal vez dichos dobleces no estarían tan marcados. En estas líneas de movimiento (representadas en diagonales acentrales) se expresa también la agilidad y la fuerza del viento, elemento que se hace perceptible en las ondulaciones de las telas (vestidos y túnicas, abrigos y camisas, etc.).

Composición

Desde el punto de vista del análisis formal de la imagen, la composición es la organización armoniosa y equilibrada de los elementos abstractos de la estructura visual (formas, colores, tonos y materias), conjunto en el que se comprende la formación de un todo unitario. *“Tiene la función de crear, respecto de la obra, la sensación de equilibrio y armonía de las partes entre sí y del conjunto”*.⁸¹

⁸¹ Julio Alberto Amador Bech, *Op.Cit.*, p. 43.

I. El soporte o plano básico de la imagen: en cuanto a este rubro, el balance en la composición tiene que ver, en primera instancia, con las medidas reales de las tres litografías que estamos estudiando⁸² y la disposición, ya sea vertical u horizontal, del cuadro o del plano básico.

Si bien, Kandinsky menciona que los cuadrados y los rectángulos tienen la estabilidad y el equilibrio del color rojo, en este caso podemos ver dos casos diferentes: en uno, las horizontales prolongadas se imponen tanto por su tamaño, como por la inclusión de elementos y formas horizontales en el cuadrante inferior; en el otro (dos litografías verticales), las largas verticales sobresalen tanto en medidas como en la disposición de elementos en sus laterales.

De modo que a primera vista, la composición externa del plano no está en armonía, en los tres casos, pensaríamos en elementos desequilibrados. Esto es en cuanto a los límites externos del cuadro, pero aún habría que revisar la relación del resto de los elementos en las pinturas.

II. Los elementos formales que se distribuyen dentro del soporte básico:



a) El peso: a cada uno de los elementos se le debe de atribuir un peso determinado relativo, que nos ayude a determinar el equilibrio y la armonía de los cuerpos entre sí y del todo en su conjunto interdependiente.

En cuanto a la forma y el tamaño, en los cuadros predominan las *formas orgánicas* delimitadas por el color y la tonalidad de cada una de ellas, características que las vuelven menos pesadas. Pero si estas mismas formas las descomponemos en formas regulares más sencillas, como el cuadrado, el triángulo y el rectángulo, nos damos cuenta que hay un juego muy importante de pesos.

La mayor parte de las *formas orgánicas* están compuestas de elementos circulares diferentes (localizados en la parte media y

⁸² Medidas que se mencionaron al inicio de los apartados "Configuración visual: la forma por la apariencia externa de las cosas" y "Cualidades matéricas".

superior del cuerpo, claro está) y, ya que el peso es proporcional al tamaño, la mayoría de estos círculos y óvalos concentran su peso en su centro, llamando de inmediato la atención de quien las percibe.

En los cuatro cuadrantes del soporte básico encontramos círculos u óvalos y líneas onduladas o curvas en cantidades que varían de cuadrante a cuadrante (pero que se armonizan con el tamaño de los mismos), por lo que el peso de los objetos puede considerarse en equilibrio. Es importante señalar que la tensión concentrada en estos elementos tiene que ver con la expresión facial (elemento que será puesto en relación dentro del análisis de la expresión), de ahí que se concentre más peso y atención en dichos elementos.

Estas formas pesadas llegan a un balance con la aparición de otros elementos más ligeros, como el triángulo (presente en la tensión interna de las articulaciones) y el rectángulo (integrado en mucha menor medida, pero dispuesto en lugares donde la atención también se concentra: silla y mesa, escenario y tablas de madera, etc.).

b) El color y el tono: los matices claros y los tonos luminosos presentes en la reproducción, tales como el rojo, el amarillo, el naranja y el blanco, devienen en formas más pesadas que las tonalidades oscuras. Las mancuernas cromáticas negro/blanco, amarillo/blanco y rojo/blanco, presentes en las *formas orgánicas*, llaman mucho la atención por su alto grado de iluminación.

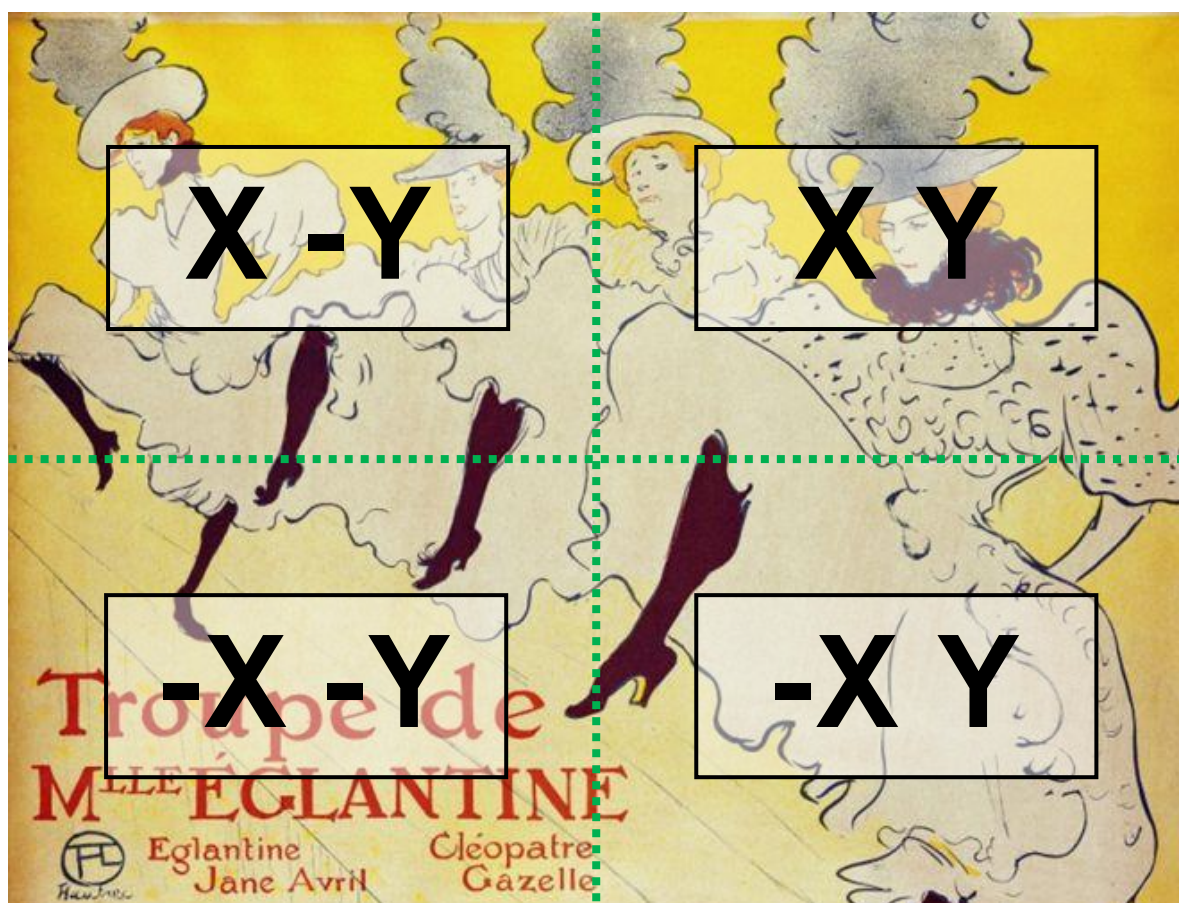
Estas figuras están en lugares donde se concentra y se refleja la luz. De modo que es ahí donde recae la tensión de la pupila humana. Lo que se refuerza, si tomamos en cuenta que los tonos claros del amarillo y el color blanco están presentes, tanto en el fondo del cuadro (en las formas abiertas) como en el primer plano (*formas orgánicas*).

Esto último no sólo crea un equilibrio cromático y lumínico, sino también un balance en el movimiento de los cuerpos desde el fondo hasta el frente del soporte básico, en un efecto tridimensional muy estilizado.

De tal suerte que la cantidad de elementos en tonalidades claras y tonalidades oscuras, crean un ambiente de equilibrio y de armonía que se traduce en la distribución de los colores en los cuerpos o las *formas orgánicas*. Los oscuros que tienden hacia los extremos y la parte trasera del cuadro, dejan lugar a los claros que se abren paso hacia el frente y hacia arriba del cuadro.

Se erige una especie de gradación de tonalidades que va del más oscuro al más claro –es decir, de menor peso a mayor peso lumínico- y de afuera hacia adentro. Y aún así, el peso lumínico se concentra en cuadrantes estratégicos (*Reine de Joie*, 1892: cuadrante superior izquierdo; *La Troupe de Mlle. Églantine*, 1896: cuadrante izquierdo; *La Gitane de Richepin*, 1899: cuadrante inferior derecho) en una armonía muy bien equilibrada.

c) La ubicación de los elementos en el cuadro: tomando en cuenta la división dada por Wassily Kandinsky en *Punto y línea sobre el plano*, tenemos una suerte de plano cartesiano (aunque un poco más alargado en los cuadrantes horizontales o los verticales, respectivamente) que divide el soporte básico en cuatro cuadrantes (XY; -XY; -X-Y; X-Y).



En este primer caso (*La Troupe de Mlle. Églantine*, 1896), un cuadro horizontal, podemos notar que lo asentado en los cuadrantes XY y -XY, es lo que se percibe con un peso más o menos equilibrado en cuanto a forma, a tamaño y a cantidad; en comparación con los cuadrante X-Y y -X-Y, cuyas formas se perciben a simple

vista como itinerantes, volantes e incluso más fugaces (en cuanto a forma, a cantidad, a tamaño).

La relación tiene sentido, si revisamos que la lectura de un afiche es más sencilla y llamativa si en el cuadrante superior tienden a prestarse los objetos o las formas volantes y fugaces, es también el cuadrante más pesado del soporte básico (debido a un efecto psico-visual básico en la configuración de la percepción óptica del ser humano); de ahí la importancia del tamaño, del colorido y de la iluminación en esta pintura.



En cambio, en este segundo caso (*La Gitane de Richepin*, 1899), un cuadro vertical, podemos notar que lo asentado en los cuadrantes $-X-Y$ y $X-Y$, es lo que se percibe con un peso más o menos equilibrado en cuanto a forma, a tamaño y a cantidad; en comparación con los cuadrante XY y $-XY$, cuyas formas se perciben a simple vista como itinerantes, volantes e incluso más fugaces (en cuanto a forma, a cantidad, a tamaño).

Aparentemente la relación no tendría sentido, pero si en efecto la *forma orgánica* en dichos cuadrantes es la que amerita más atención (de acuerdo con la narrativa misma del afiche publicitario), es entonces cuando cobra importancia el hecho de darle mayor peso a la figura femenina que ahí aparece. La situación se armoniza y balancea con el color, la repetición de elementos y el dinamismo de las líneas diagonales.

Estos últimos factores equilibran de nuevo el peso en la parte alta (con relación a la parte baja), que si bien contiene muchos elementos, se trata de elementos cuyo peso disminuye visualmente en comparación del resto de los cuerpos o formas.

Si bien los objetos tienden a ganar altura y con esto una especie de vuelo o elevación (XY), lo que hay en el cuadrante inferior ($-X-Y$; $-XY$) hace que se anclen un poco las cosas. De esta manera, el cuadro se vuelve más realista al guardar las proporciones de la gravedad y del movimiento articulado.

d) La dirección: en cuanto a esto, podemos observar que la mayor parte de las líneas diagonales tienen un movimiento armónico, ágil y dinámico, esto debido al equilibrio entre fuerzas centrípetas y fuerzas centrífugas.

El peso de las horizontales prolongadas en la caída de las *formas orgánicas* y *geométricas*, se armoniza con la repetida aparición de elementos verticales de distintos tamaños y longitudes.

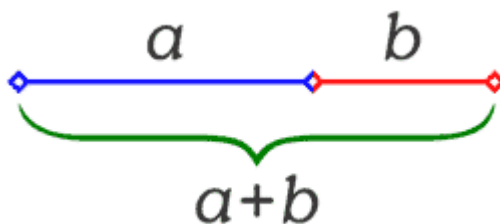
III. Sección áurea

Equivocadamente se ha pensado que el mundo racional de los números apenas tiene que ver con el universo sensible de la producción artística, sin embargo entre las matemáticas (en específico, la geometría) y las artes existen relaciones de profunda co-dependencia. La teoría de la proporción, es la base de conceptos

estéticos tales como la composición o la armonía cuya importancia en la plástica es indiscutible.

Poder controlar los métodos de composición es vital para los artistas cuya producción está ligada a la imagen: dibujantes, pintores, escultores, arquitectos, etc., porque en sus obras siempre hay una base geométrica más o menos intuitiva y más o menos explícita: *“la disciplina intrínseca en las proporciones y en los patrones de formación de fenómenos naturales, se manifiesta también en la mayoría de las obras humanas [...] armoniosas y evidentemente el vínculo existente entre todas las cosas”*.⁸³

La sección áurea, la proporción armónica, el número de oro o la divina proporción, es valga la redundancia, la proporción relacionada con la fórmula matemático-algebraica de φ ($\varphi = \frac{(1+\sqrt{5})}{2}$, ecuación algebraica de segundo grado) que permite dividir la composición en partes proporcionalmente armónicas, con la relación más estética posible entre sus elementos. Aquí procederemos paso a paso, para calcular la razón áurea a través de un sencillo calculo algebraico.⁸⁴



La relación entre la parte “a” y la parte “b” es tal, que la razón o proporción entre la totalidad del segmento “ab” y “a”, es igual a la razón entre “a” y “b”. Dicho de otro modo: “ab” guarda con “a” la misma proporción que “a” guarda con “b”.

Tal proporción corresponde al número áureo o número irracional Phi: 1,618. De suerte que el segmento “ab” es 1,618 veces “a”, y “a” es 1,618 veces “b”. Inversamente, “b” es 0,618 veces “a”, y “a” es 0,618 veces “ab”.

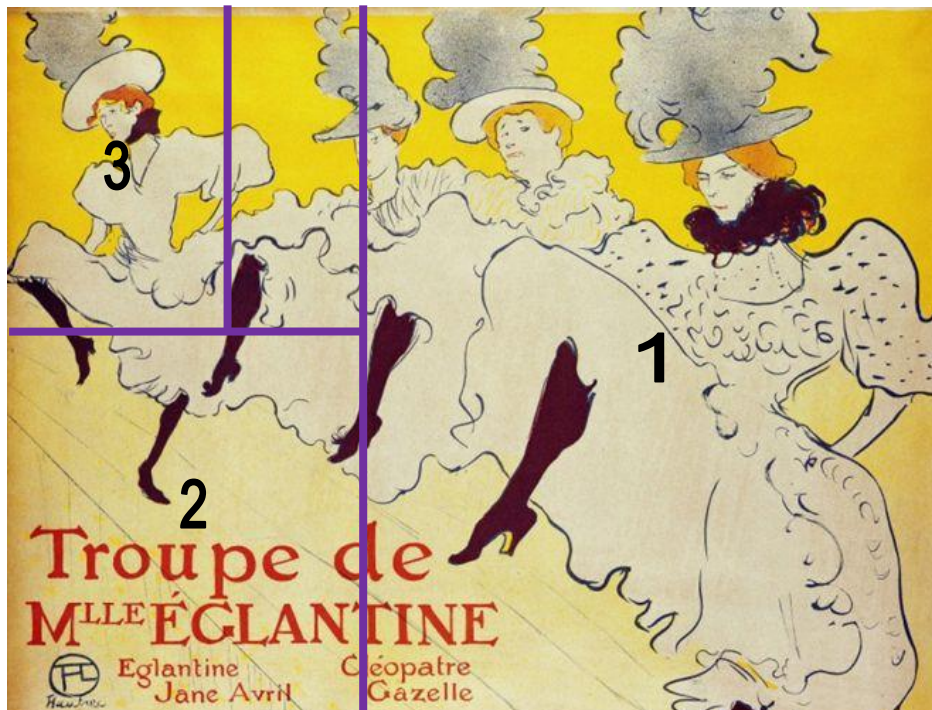
a) Dimensionar un soporte por la ley de la razón áurea: si partimos del lado mayor del soporte básico y lo multiplicamos por 0,618 (inverso irracional de Phi), obtenemos las dimensiones del lado menor. O por el contrario, si partimos del lado

⁸³ György Doczi, *El poder de los límites. Proporciones armónicas en la naturaleza, el arte y la arquitectura*, Buenos Aires (Argentina), 1996, Troquel, p.1.

⁸⁴ *Ibidem*, P.P. 4-5.

menor del plano y lo multiplicamos por 1,618, obtenemos la dimensión mayor. En ambos casos, obtenemos un rectángulo áureo.

Litografía horizontal



$$L = 136,5 \text{ cm}; l = 93,3 \text{ cm y } \phi = 1,618$$

1. En este caso tomaremos el lado mayor L y el coeficiente 0,618 para calcular el rectángulo áureo:

$$136,5 \times 0,618 = 84,357$$

Y en el caso proporcional del cuadro de arriba:

$$12,36 \times 0,618 = 7,63848$$

2. Si subdividimos de nuevo según la razón áurea el rectángulo obtenido, obtendremos otro pequeño rectángulo de la misma proporción que el primero:

$$93,3 \times 0,618 = 57,6594$$

Y en el caso proporcional del cuadro de arriba:

$$9,37 \times 0,618 = 5,07966$$

3. Dicho rectángulo puede a su vez subdividirse en otro pequeño rectángulo y este proceso puede realizarse hasta el infinito:

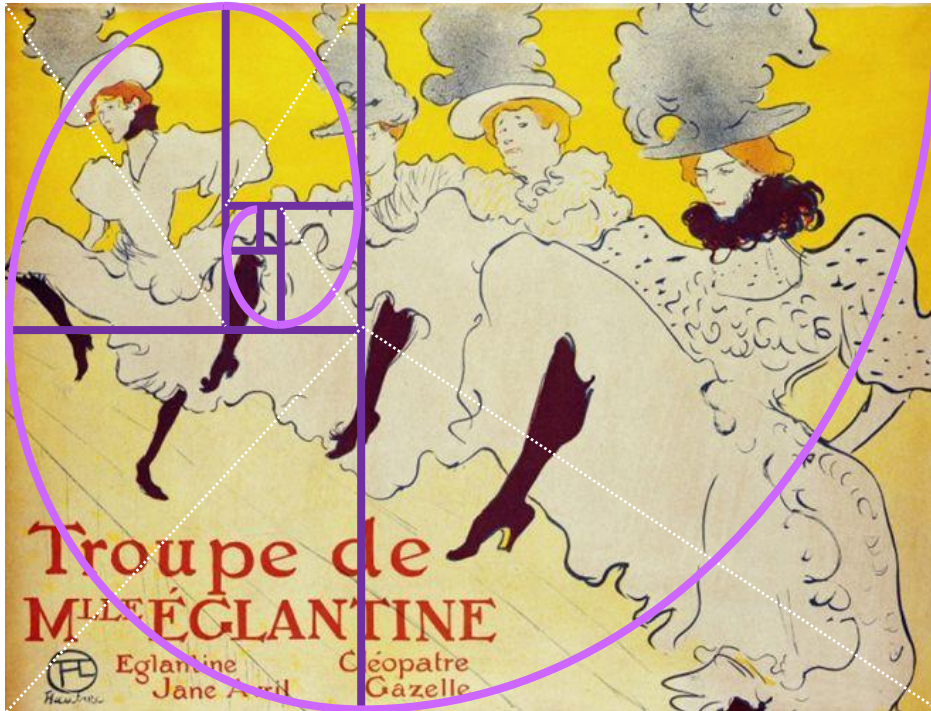
$$52,143 \times 0,618 = 32,224374$$

Y en el caso proporcional del cuadro de arriba:

$$4,68 \times 0,618 = 2,89224$$

N.B. En la reproducción que aparece en esta página, ya están dispuestas las tres líneas de división que se obtuvieron son los cálculos hechos precedentemente.

Una vez calculadas todas las posibilidades del rectángulo áureo, se procede al trazado de un arco proporcional de 45° , a través de la diagonal de cada cuadrado que se obtuvo precedentemente, para encontrar la espiral áurea, una de las más hermosas posibilidades del desarrollo de Phi (proporción basada en la espiral de una concha de *Nautilus*, que reproduce con perfección una sección áurea basada en la razón matemática de Phi).



Litografía vertical

$$L = 91 \text{ cm}; l = 63,5 \text{ cm y } \varphi = 1,618$$

1. En este caso tomaremos el lado mayor L y el coeficiente 0,618 para calcular el rectángulo áureo:

$$91 \times 0,618 = 56,238$$

Y en el caso proporcional del cuadro de abajo:

$$13,5 \times 0,618 = 8,4357$$

2. Si subdividimos de nuevo según la razón áurea el rectángulo obtenido, obtendremos otro pequeño rectángulo de la misma proporción que el primero:

$$63,5 \times 0,618 = 39,243$$

Y en el caso proporcional del cuadro de abajo:

$$9,45 \times 0,618 = 5,8401$$

3. Dicho rectángulo puede a su vez subdividirse en otro pequeño rectángulo y este proceso puede realizarse hasta el infinito:

$$27,5 \times 0,618 = 16,995$$

Y en el caso proporcional del cuadro de abajo:

$$5,0643 \times 0,618 = 3,1297374$$



N.B. En la reproducción que aparece en esta página, ya están dispuestas las tres líneas de división que se obtuvieron son los cálculos hechos precedentemente y las líneas curvas que forman la espiral áurea.

Una vez calculadas todas las posibilidades del rectángulo áureo, se procede al trazado de un arco proporcional de 45° , a través de la diagonal de cada cuadrado que se obtuvo precedentemente, para encontrar la espiral áurea, una de las más hermosas posibilidades del desarrollo de Phi (proporción basada en la espiral de una concha de *Nautilus*, que reproduce con perfección una sección áurea basada en la razón matemática de Phi).

“Las estructuras de las [conchas marinas] han sido objeto de numerosos estudios que demuestran que sus armoniosas formas se despliegan en espirales logarítmicas, caracterizadas por las proporciones de la sección áurea [...] que demuestran que cada etapa consecutiva de crecimiento se encuadra con el

rectángulo áureo, un cuadrado mayor que el anterior, patrón al que Jay Hambidge llamó «cuadros de remolino»⁸⁵, razón por la que utilizamos esa espiral logarítmica en la pintura para analizar la armonía de las composiciones.

Estos *cuadros de remolino* están basados en la sucesión o la serie de Fibonacci (0,1,1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89...) en la que cada término es la suma de los dos que lo preceden, formando un sucesión infinita de números naturales en una operación matemáticamente proporcional.

Si observamos con atención, tanto el afiche horizontal como el vertical lucen armoniosos, equilibrados y proporcionados, por lo que en realidad lo que realmente determina el equilibrio proporcional no es la disposición del cuadro o del soporte, sino más bien, la forma en que disponen los elementos dentro de él.

Análisis de la significación expresiva

La apariencia física del cuerpo humano: movimientos corporales y gestos

“El concepto de comunicación no-verbal ha fascinado, durante siglos, a [...] escultores y pintores [que] siempre tuvieron conciencia de cuánto puede lograrse con un gesto, [una actitud] o una pose especial”.⁸⁶ Pero estos movimientos corporales no son fortuitos, no son escogidos al azar por el artista, se aprenden de igual manera que el lenguaje oral y escrito: “respondemos a los gestos con especial viveza y podríamos decir que lo hacemos de acuerdo a un código que no está escrito en ninguna parte, que nadie conoce pero que todos comprendemos”.⁸⁷

Los personajes en una obra de arte se expresan, se comunican, nos transmiten mensajes que logramos comprender aunque el pigmento aglutinado o las formas en sí mismas no emitan palabra alguna. Este *quid* de señales genéricas que aprendemos desde nuestro primer espacio humano, el útero, representan un conjunto de instintos, que aunque sujetos a ciertas convenciones de comunicación, pueden ser comprendidos en casi todo tiempo y lugar del mundo.

⁸⁵ *Ibidem*, p.53.

⁸⁶ Flora Davis, *La comunicación no verbal*, Madrid (España), 1976, Alianza Editorial, p.9.

⁸⁷ *Ídem*.

*“La comunicación es una negociación entre dos personas, un acto creativo. No se mide por el hecho de que el otro entienda exactamente lo que uno dice, sino porque él también contribuye con su parte; ambos participan en la acción. Luego, cuando se comunican realmente, estarán actuando e interactuando en un sistema hermosamente integrado”.*⁸⁸

I. La apariencia física del cuerpo humano:

a) *“El cuerpo humano y su valor estético han jugado una función socio-cultural primordial en la historia del arte occidental”.*⁸⁹ Cánones cambiantes han definido muy variados métodos de representación de la figura humana, en un sistema de valores que se caracteriza por sus proporciones ideales de belleza y de perfeccionamiento.

Los principales componentes del canon estilístico en la pintura del Postimpresionismo francés fueron, en primer lugar, un auténtico interés por la construcción de la forma, del dibujo y de la expresividad de los objetos y figuras humanas; en segundo lugar, la creación de efectos pictóricos basados en búsquedas estructurales, espaciales y cromáticas; y en tercero, el empleo de colores contrastantes para distender y definir los planos y las formas.

Montmartre era el refugio de la clase trabajadora y de artistas (pintores, poetas, músicos) por igual. La mayoría de los pintores se ganaba la vida trabajando como ilustradores para los periódicos y diarios parisinos que *“reflejaban la vitalidad intelectual del período en muchas de sus facetas”*.⁹⁰

Los *cabarets* no sólo eran el punto focal desde el cual el artista intentó arrojar nueva luz sobre el cambiante mundo de finales del siglo XIX. El arte dejaría de considerarse un lujo, y nada parecía tan simple o tan humilde como para que el artista no pudiera ennoblecerlo: *“necesitaba [el arte] estar en contacto con las necesidades cotidianas y las tareas de la vida diaria”*.⁹¹

b) La configuración física asociada a la construcción corporal: este tipo de análisis ha dado como resultado la aparición de tipologías que clasifican los cuerpos humanos y los asocian a distintos tipos de corpulencia.

⁸⁸ *Ibidem*, p.22 (ver Anexo #1).

⁸⁹ Julio Alberto Amador Bech, *Op.Cit.*, p.52.

⁹⁰ Hermann Schardt (ed.), *Op. Cit.*, p.3.

⁹¹ *Ídem*.

Reine de Joie (1892)



- **La mujer espigada:** mujer de tez blanca, con características propias de un individuo mesomorfo. En la imagen hay un brazo y una mano desnudos muy delgados y delicados.

Los músculos de brazos y cuello están ligeramente marcados por líneas muy tenues (no se trata de una mujer musculosa o atlética).

La cintura ceñida bajo el vestido y las caderas ligeramente abultadas, nos sugieren a una mujer delgada, pero torneada y bien proporcionada.

De igual manera, el rostro es anguloso, aunque fino y muy delgado: nariz respingada, labios delgados (aquí en posición de "beso") y bien delineados, cejas largas, finas y delineadas, pestañas curvadas y cabello negro.

- **El hombre redondo:** hombre de tez blanca, con características propias de un individuo endomorfo. En la imagen no percibimos ni manos ni brazos y por lo tanto, tampoco se pueden distinguir los músculos de estas partes del cuerpo.

Observamos un gran vientre abultado bajo la camisa y la chaqueta de un *smoking* o un *frac* (negro), lo que nos indica que se trata de un hombre obeso.

De la misma forma, el rostro es redondo y tosco: nariz grande aguileña, labios pequeños, bigote y barba apenas perceptibles, cejas y pestañas poco pobladas y cabello castaño claro (aunque con evidentes muestras de calvicie).

- **El hombre delgado:** hombre de tez blanca, con características propias de un individuo mesomorfo con tendencia al ectomorfismo.

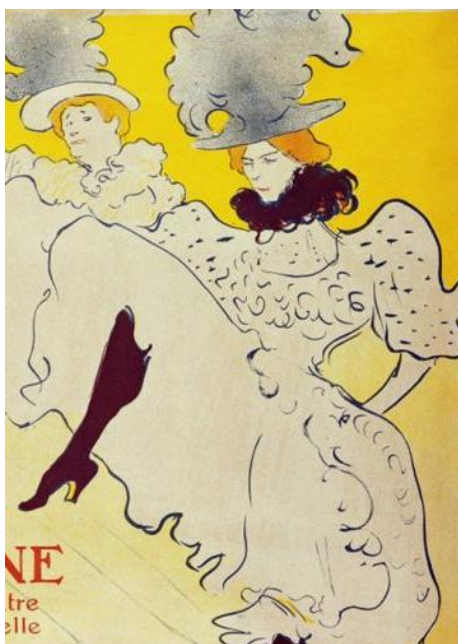
Observamos un par de hombros caídos y un cuerpo aparentemente delgado con un traje negro encima.

En su rostro podemos ver un bigote largo y bien definido de color naranja (es pelirrojo), orejas, ojos y nariz poco definidos pero delgados y finos, ausencia

N.B. En esta litografía en particular, no podemos ver la parte inferior del cuerpo de los personajes representados.

de cejas y de pestañas (aparentemente) y, a diferencia del hombre regordete, este tiene bastante cabello.

La Troupe de Mlle. Églantine (1896)



- **Bailarina #1 (de derecha a izquierda):** mujer de tez blanca, con características propias de un individuo mesomorfo. En la imagen hay un brazo desnudo muy delgado.

La cintura ceñida bajo el vestido y las caderas ligeramente abultadas, nos sugieren a una mujer delgada, pero torneada y bien proporcionada. Ambas piernas sobresalen de la vestimenta (zapato tacón y media o bota larga) y se puede observar que están muy bien delimitadas y contorneadas.

De igual manera, el rostro es anguloso, aunque fino y muy delgado: nariz respingada, labios muy delgados, cejas largas, finas y delineadas, pestañas curvadas y cabello rubio.

- **Bailarina #2 y #3:** dos mujeres de tez blanca, con características propias de individuos mesomorfos (aunque la bailarina #2 tiende al endomorfismo).

En la imagen sólo podemos ver el rostro y una pierna de ambas (la amplia crinolina y vuelos de los vestidos no impiden ver más partes del cuerpo).

En cuanto al primer aspecto, vemos una cara regordeta con labios y nariz (más gordos en la bailarina #2) pequeños, un cuello y una papada abultados y ojos (globos oculares, cejas y pestañas) poco definidos. Ambas son rubias.

La pierna que se logra ver, es igual a las descritas en el caso anterior.

- **Bailarinas #4:** mujer de tez blanca, con características propias de un individuo ectomorfo.

Esta es la única bailarina que vemos completa: ambas piernas, ambos brazos y casi todo el cuerpo puede verse definido.

Aquí tenemos a una fémica muy



delgada, tanto brazos como piernas (aunque sugieren fuerza por el dinamismo de las líneas) se perciben largos, finos y algo escuálidos (pero no anti estéticos).

No se alcanza a percibir la redondez de los senos ni el contorno de las caderas (como en el caso de la bailarina #1), pero la cintura está bien ceñida y delimitada en ángulos agudos contrarios.

Las facciones y los detalles del rostro son mucho más difíciles de distinguir (a causa del efecto de lejanía de la perspectiva). Sólo vemos un rostro de facciones finas y angulosas, y un peinado en chongo con cabello rubio. El cuello es muy largo y delgado (parte de él está oculto, como en el caso de la bailarina #1, por un collar o una mascada).

La Gitane de Richepin (1899)



- **La mujer o la gitana:** mujer de tez blanca, con características propias de un individuo mesomorfo con tendencia al ectomorfismo.

El vestido o túnica que porta es amplio y suelto, pero la mujer tiene la cintura ceñida entre sus manos. La leve redondez en los senos, las caderas ligeramente abultadas y la pequeña cintura nos sugieren a una mujer delgada, pero torneada y bien proporcionada.

Ninguna de las piernas es visible (sólo el dobléz). Ambos brazos sobresalen de la vestimenta y se puede observar que están muy bien delimitados, son delgados y largos.

De igual manera, el rostro es anguloso, aunque fino y muy delgado: nariz respingada aunque deformada, labios muy delgados, cejas largas, finas y delineadas, pestañas curvadas y cabello negro.

- **El hombre o el gitano:** este personaje es muy difícil, ya que se encuentra impreso en una sola masa de color (ocre y marrón). No sabemos con exactitud si es mesomorfo o endomorfo, aunque las piernas sugieren a alguien en forma y fuerte.

N.B. En esta litografía podemos ver elementos mucho menos detallados y delimitados que en las anteriores. La razón por la que fue elegido es para hacer un comparativo.

Su rostro esta poco definido aunque se puede alcanzar a distinguir que es de facciones toscas y gruesas. El cabello es oscuro (negro o castaño oscuro) y las extremidades musculosas, torneadas y bien definidas.

c) La vestimenta y los diversos artefactos asociados a ella: “*este tipo de elementos intervienen de manera decisiva en la producción de significado*”⁹² ya que pueden denotar características de jerarquía (social, política, económica, religiosa o militar), de diferencia de sexo, de nacionalidad, de edad y hasta de época.

- La vida aristócrata y burguesa: en la primera etapa de la *Belle Époque*, las mujeres siguieron un patrón de belleza instaurado por la llamada *silueta edouardiana* o el muy común *corset eduardiano*. Es un periodo caracterizado por la elegancia, el estilo, el buen gusto y el refinamiento, de modo que los patrones que seguía la moda eran estéticos, siendo aspectos secundarios la comodidad y el bienestar (esto es un poco de lo que vemos en *Reine de Joie, 1892*).

- La revolución de la *haute couture*: los vestidos-túnica tenían una línea de cintura alta y una falda larga (con largas líneas rectas en la caída natural de las telas), cuto principal efecto era claramente el de alargar la figura femenina y hacerla más escultural. Basados en el *Orientalismo*⁹³, la moda de esta época una reacción ante la excesiva interpretación de la *Belle Époque*, como estilo que drenó a la alta costura de su acostumbrada formalidad (esto es un poco de lo que vemos en *La Gitane de Richepin, 1899*).

- La vida nocturna: la vertiginosa vida de los *cabarets*, los burdeles, los cafés conciertos y demás centros nocturnos, revelaron un estilo totalmente distinto y transgresor. Muchos de los atuendos y accesorios que hoy en día nos parecen bastante cotidianos o usuales, fueron introducidos por *las mujeres de la vida ligera*: el ligero, el *negligé*, la *culotte fendue* y el calzón cachetero, el tocado de plumas en el cabello, los escotes atrevidos en el pecho y la espalda, etc. (esto es un poco de lo que vemos en *La Troupe de Mlle. Églantine, 1896*).

⁹² Julio Alberto Amador Bech, *Op.Cit.*, p.52.

⁹³ Alice Mackrell, *An illustrated history of fashion. 500 years of Fashion Illustration*, Hong Kong (China), 1997, B.T. Batsford Ltd. London, p.155 (la traducción al español es nuestra).

II. Los movimientos, las posturas y los gestos corporales:

El comportamiento kinésico y proxémico: en cuanto a los movimientos y las posturas corporales, es a través de estos elementos que cobran sentidos las diferentes clasificaciones y codificaciones, que resignifican la manera en la que los seres humanos nos expresamos en el sistema de comunicación no verbal. De modo que los códigos a analizar son: los emblemas, los ilustradores, los reguladores, los adaptadores, los comunicadores de estatus y la conducta táctil, *sq.*⁹⁴:

Reine de Joie (1892)



a) La mujer espigada:

- Muestras de afecto: la mujer con sus largos brazos alrededor del cuello del hombre redondo y sus finos labios rojos en su nariz, expresa un gran cariño, afecto, amor (o incluso gratitud, ya que las féminas suelen mostrarla de esta manera) hacia este personaje (aunque no conocemos la relación entre ambos).

- Adaptadores: de cierta manera, las muestras de afecto descritas anteriormente, funcionan también como adaptadores. En la imagen, pensamos en una mujer que actúa de esta manera para que el hombre satisfaga sus necesidades, sus deseos; dominando las emociones de éste, la mujer obtiene lo que quiere.

- Comunicadores de estatus: la manera en que Lautrec pintó a esta mujer, nos da la idea de que el papel que este sujeto o personaje desarrolla dentro de la obra, es muy importante.

Primero, porque como ya se ha mencionado anteriormente, la mujer está colocada en una vertical mucho más elevada y prolongada que el resto de los hombres; la mujer se encuentra en la punta de la formación triangular.

Segundo, porque este es el único individuo que porta una vestimenta roja, la cual llama la atención y nos habla de una mujer coqueta, elegante y sensual.

⁹⁴ Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, ciudad de México, 1999, Paidós, P.P. 17-25.



N.B. En esta litografía en particular, no podemos ver la parte inferior del cuerpo de los personajes representados.



La Troupe de Mlle. Églantine (1896)

b) El hombre redondo:

- Comunicadores de estatus: en este caso, percibimos a un hombre muy pasivo que sólo adquiere importancia por la vestimenta que porta (su *frac* o *smoking* negro además se acompaña de una insignia militar o de la nobleza que yace sobre la mesa) y gracias a la interacción de afecto que mantiene con el personaje central.

La medalla o insignia puesta sobre la mesa nos habla de un personaje de impronta política, militar o social, alguien trascendente; razón por la que debemos prestar atención a la interacción que mantienen con la mujer del centro (la posible *femme fatale*).

c) El hombre delgado:

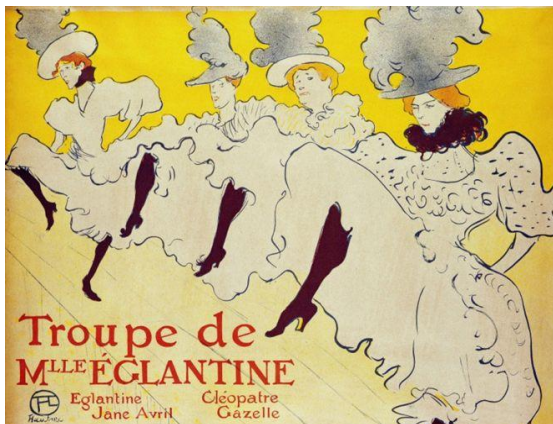
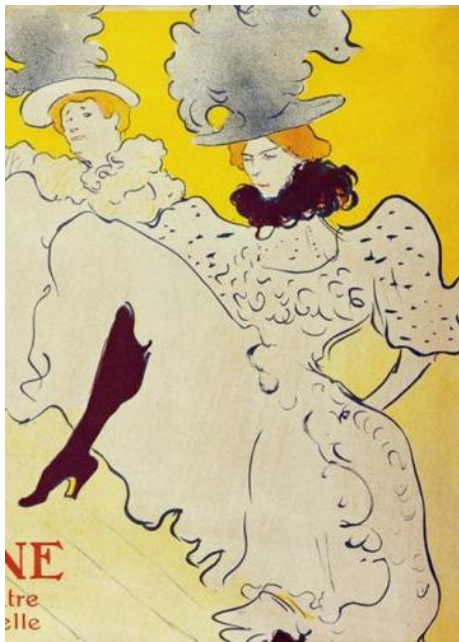
- Emblemas: aunque este personaje en particular, permanece totalmente estático, la dirección en su nariz (fuera del cuadro y fuera de nuestra vista), nos indica que su atención es totalmente ajena a la esena que acontece justo a su lado.

- Comunicadores de estatus: aunque su papel en el cuadro, no es trascendental, la ropa que lleva (*frac* o *smoking*) nos habla de un hombre económica, social o políticamente relevante.

- Terceras personas en el medio: en realidad, este hombre puede ser considerado como un "otro" en la escena, de modo que puede ser considerado com parte del entorno: un agente pasivo que no tiene un alto grado comunicativo en el afiche.

La danza o el baile, en sí mismo es un acto comunicativo que nos habla de: a) el acto en sí mismo, una representación con una historia o trama, un ritmo y una armonía específicos, y b) un contexto histórico-cultural y social dados.

De este modo, en las cuatro bailarinas,



tenemos más o menos los mismos comunicadores.

- Ilustradores: en este caso, todas las bailarinas, con el repetido movimiento de sus piernas (en los cuatro casos, la pierna derecha de cada bailarina indica una misma dirección), muestran el sentido y la evolución del baile que interpretan.

Este movimiento específico de piernas, también nos habla de una danza en específico, el *cancan* o *coincoin*: figura dancística semejante al galope, que se danza en cuadrillas de un lado al otro del escenario, espectáculo usualmente presentado en los *cabarets*, los burdeles y los cafés cantantes.

- Reguladores: la forma en la que inicia y termina un baile, está determinada auditivamente, por la muisca y visualmente, por movimientos corporales específicos que componen una coreografía.

El conjunto de estos componentes audiovisuales, indican al espectador cuando empieza y cuando termina una pieza (carácter discursivo del baile), pero en este caso en específico, nos encontramos con un momento congelado en el tiempo. Las bailarinas muestran sus piernas al público, al mismo tiempo que bailan de izquierda a derecha agitando las crinolinas de sus abultados vestidos.

- Comunicadores de estatus: la vestimenta de las bailarinas de *cancan* es muy específica, sensual y provocativa, normalmente se porta un largo vestido o falda de amplias crinolinas (sin fondo), bajo cuyas enaguas las mujeres usaban una *culotte fendue* (bragas divididas, a veces unidas a las medias por un ligero).

Al ser un baile seductor, vivaz, mordaz y sensual, fue prohibido por las autoridades parisinas y perseguido por los guardianes de la moral. No era para el público burgués ni mucho menos aristócrata; solía encontrarse en los barrios obreros donde los artistas mundanos/bohémios se reunían y/o presentaban sus obras.

La Gitane de Richepin (1899)



N.B. En esta litografía podemos ver elementos mucho menos detallados y delimitados que en las anteriores. La razón por la que fue elegido es para hacer un comparativo.

En este caso en particular, como dijimos, encontramos una escena entre lo que parecen ser dos gitanos (un hombre y una mujer). Cuestión que se puede constatar en sus ropajes, ya que al ser gente del pueblo, gente que vaga de un lado al otro, sus vestimentas tradicionales deben ser sencillas, cómodas y aptas para el viaje.

a) La mujer o la gitana:

- Ilustradores: las manos en la cintura de la mujer, nos indican una actitud, un comportamiento o una reacción que está determinada por la interacción con el otro personaje (el hombre que parece caminar por una colina o un cerro). Esta expresión corporal puede ser identificada como de orgullo, de soberbia (coloquialmente descrito como “hacerse la digna/el digno”). Una postura de peso en la conversación, ya que muestra cierto tipo de personalidad o de situación (lucha de mandos, por ejemplo).

- Reguladores: en este caso, la cabeza y el cuello que giran para encontrarse con el llamado que hace el hombre, revelan la existencia de una conversación (indicación de un camino, pelea entre personas, etc., pueden ser muchas las soluciones) y la continuación de la misma.

b) El hombre o el gitano:

- Ilustradores: lo poco que podemos ver del brazo derecho del personaje, nos indica por sí sólo, una dirección a seguir (al menos con la mirada). El brazo extendido le comunica al otro personaje por dónde tiene que ir: ¡Vamos, sígueme! Es por acá.

- Reguladores: al movimiento anterior, vemos aunado un movimiento de los cuellos y, por lo tanto, del rostro. Al percatarnos de que la dirección de la mirada se deposita en el personaje femenino, es cuando sabemos que hay un intercambio de palabras: un diálogo (verbal y/o no verbal).

III. Imagen figurativa en un contexto particular: los efectos del entorno son todos aquellos elementos del entorno natural o artificial que no forman parte de la interacción humana, pero que pueden tener relación e interfieren en las relaciones comunicativas humanas: los muebles, el estilo arquitectónico, la iluminación, los ruidos ambientales o la música (imperceptible en la pintura y en la fotografía, claro está), *sq.*

*“Las variaciones en la disposición, los materiales, las formas o las superficies de los objetos en el entorno interactuante pueden ejercer una gran influencia en el resultado de una relación interpersonal”.*⁹⁵

a) Entorno: si observamos con cuidado, lo primero que nos salta a la vista es que el último plano o el fondo, está compuesto de zonas lisas de colores puros y planos (en los tres casos), por lo que resulta complicado determinar de primera vista si se trata de un entorno cerrado o de un entorno abierto.

Las pistas las podemos hallar en el resto de la composición, ya que la relación de los elementos entre sí nos ayuda a comprender lo que en las litografías se cuenta. Así, en *Reine de Joie (1892)* podemos pensar en una importante celebración en un lujoso salón parisino (vestimenta elegante / mesa dispuesta de manera formal), en *La Troupe de Mlle. Églantine (1896)* vemos una función de *cancan* en un *cabaret* o un burdel (vestidos de *cancan* / cuadrilla de bailarinas / tarima o escenario) y en *La Gitane de Richepin (1899)* pensamos en una escena de huida o de búsqueda en la que unos gitanos recorren la ladera de un monte o una colina (vestimenta de gitano / pendiente de un cerro / personas caminando en medio de la noche).

b) Percepción de privacidad: independientemente de sí se trata de entornos cerrados o abiertos, en todos los afiches se presenta un juego muy interesante entre lo privado y lo público. Aquello que parece privado (p.ej.: una reunión de elite, una interacción en medio de la noche) se vuelve público ante los ojos del espectador o del transeúnte (la persona que observa los afiches publicitarios y que es un potencial cliente para el servicio o producto que se anuncia), mientras que aquello que parece público (p.ej.: un espectáculo de baile en un *cabaret*) se vuelve algo íntimo ante la mirada de un reducido número de personas acostumbradas a

⁹⁵ *Ibidem*, p.27.

tales eventos (el *cancan* era una danza de burdel o de *cabaret*, por lo tanto un fenómeno artístico de arrabal, poco comprendido y apto para un público bohemio).

c) Percepción de informalidad: la mayoría, sino es que todas las temáticas tratadas por Toulouse Lautrec, tienen un carácter prohibido, escandaloso y mundano que apela a los bajos mundos de la vida parisina. Estos afiches no son la excepción, ya que nos hablan de lugares públicos íntimos que llevan la informalidad a un nivel que pasa de lo grotesco a lo *chic* (lo que está en boga y debe apreciarse). Lejos de la etiqueta y las formalidades de la aristocracia y la burguesía, se puede ser diferente, innovador y transgresor.

En el caso específico de *Reine de Joie (1892)*, aunque es llevada a un contexto formal, nos habla de una novela de Victor Joze que mucho dista de enaltecer a las clases altas de la sociedad francesa (detalle que veremos más adelante, en el segundo capítulo de la presente investigación).

d) Percepción de calidez: el entorno que Lautrec nos ofrece en cada pintura nos provoca una sensación de calor psicológico y emocional, en gran medida por la línea temática que mantienen sus obras. Intimidad y seducción, elementos del bajo mundo del París de la *Belle Époque*, elementos que el pintor nos hace apreciar en los rincones menos esperados de la sociedad y que nos transportan a un lugar donde todos son aceptados tal cual son: gitanos, artistas circenses, payasos, bailarinas, prostitutas, etc.

e) El medio:

- Color: en la mayoría de los afiches artísticos de Toulouse-Lautrec, encontramos colores muy lisos, sencillos y contrastantes entre sí: casi siempre parte del uso del blanco y el negro (lo cual podemos observar muy bien en los bosquejos estilizados), luego continúa con los primarios y prosigue con una utilización en mucho menor medida de complementarios; una combinación sencilla pero vivaz que de inmediato llama la atención.

- Iluminación: luminosidad y tono trabajan vivamente en conjunto para dar voz a los personajes que cuentan sus historias en cada composición, a los sujetos en situaciones fugaces a las que sólo unos cuantos prestan atención (lo que anuncian los afiches en las calles) y lo que el autor mismo quiere decir a través de sus obras. De ahí la necesidad de inducir fuertes contrastes en la pintura: en el

blanco y el negro, entre el rojo y el verde, el azul y el naranja (que utilizará en toda sus series de carteles).

Como muchos grandes artistas de la época, Henri de Toulouse-Lautrec creía fehacientemente en el poder de la línea como medio para la obtención de sublimes efectos expresivos. El dibujo estilizado y el boceto finamente delineado, otorgan un gran dramatismo a cada escena con el sólo uso de un par de bosquejos; el detalle no está en los tonos minuciosos ni en los escenarios muy bien definidos, sino en la forma de plasmar posturas naturales y sentimientos humanos reales del cotidiano.

En la litografía, Lautrec encontró el medio idóneo para plasmar y comunicar la sutil historia del mundo que lo rodeaba, del bajo mundo que lo acogía, del extraño paraje que hablo de una segunda imagen visual de París. Aquella incursión en el arte de la impresión litográfica, le abrió cientos de caminos posibles para desarrollar el notable sentido del color, técnica que en sus manos, llegó a competir fuertemente con la pintura de caballete (la cual jamás dejó del lado), ya que fue uno de los pocos en obtener efectos semejantes al de la pintura al óleo.

Lautrec mostró un gran dominio de la forma, un agudo sentido de lo visualmente eficaz y una gran habilidad para crear algo innovador, elementos que heredó a los carteles publicitarios, propios y subsecuentes: imágenes creativas, llamativas, atractivas y publicitariamente efectivas (a la par del mensaje escrito, claro está, que en este artista era parte de la imagen misma).

Como *maître de l'affiche*, es uno de los pocos artistas que logró armonía, equilibrio y belleza en formatos tanto grandes como pequeños, así como en soportes verticales y horizontales (hoy en día, es extremadamente raro encontrarse con un cartel o *poster* horizontal; la actual convención publicitaria se limita al uso del afiche vertical, en razón de la saturación en el uso de elementos).

Nunca adoptó una fórmula o patrón plantilla para sus litografías: todos sus carteles son distintos entre sí y, en cada ocasión, se hallaba dispuesto a inventar una imagen única y singular. A la larga, cada uno de sus carteles se convertiría en signos visuales de la fastuosa vida nocturna de París: el *Moulin Rouge*, la *absenta*, la mujer de *cabaret*, etc.

Si bien dio en préstamo su arte al quehacer de la publicidad parisina (aunque en definitiva habría que decir que el hábil Lautrec utilizó medios publicitarios para convertirse en un artista afamado en poco tiempo), la selección de los temas que aparecieron en sus litografías, jamás se alejaron del enigmático mundo artístico en el que vivió y al que dio vida: teatro, danza, literatura, música, pintura, *sq.*

« J'ai toujours été un crayon [...] je peins des choses pendant qu'elles sont. Je ne commente pas »



La Belle Époque: las dos caras del glamour en la Francia de fin de siglo (s.XIX)

Mímesis I: relación histórico-contextual del período con el contenido de la obra

*“El arte [...] se contrapone a la realidad, a la cruda prosa de la vida, como la fuerza sublimadora de la poesía, que sólo en su reino estético logra reconciliar la idea con la realidad. El arte es visión del mundo en el sentido literal de la palabra”.*⁹⁶

En ocasiones, pareciera que el arte existe por sí mismo, en un mundo ajeno al nuestro, en una dimensión inaccesible, en un paréntesis autónomo que nos impide comprenderlo, conocerlo, interpretarlo, inspeccionarlo hasta sus entrañas; pero la obra de arte no puede guardar silencio, cobra sentido más allá de las intenciones propias del autor y está articulada al tiempo histórico que la concibió.

Así, *“las cosas que tienen un sentido para nosotros, no pueden abandonarse, como si flotasen en la mera trascendencia, y por eso describimos, analizamos, comparamos, juzgamos y clasificamos; por eso consideramos que el arte es un lenguaje, una estructura, un sistema, un acto, un símbolo, un modelo de sensaciones”.*⁹⁷

La obra de arte nos habla sobre un mundo posible y sobre una posible forma (o muchas formas) de orientarse dentro de él; comprenderla significa hacer una relectura de la realidad que la soporta (y así, cada nueva lectura aporta un nuevo conocimiento al comprender de la historia misma, ya que aún no está todo dicho). De esta manera, la pre-figuración proyectada delante del autor de un corpus de obras, es en sí misma una pre-comprensión del mundo de la acción: la relación o

⁹⁶ Hans-Georg Gadamer, “La verdad de la obra de arte” en *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, (España), 2002, Herder, p.5.

⁹⁷ Clifford Geertz, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, “El Arte como sistema cultural”, Barcelona (España), 1994, Paidós, p.118.

el entramado de relaciones histórico-contextuales del período vivido por el pintor/autor, con él mismo y con el contenido narrativo/simbólico de la obra.

Toda pre-figuración entendida como la inseparable memoria histórica y como la inevitable presencia del bagaje cultural en el inconsciente colectivo, conlleva a la presencia y a la utilización de ciertas *formas simbólicas*, las cuales son procesos culturales que articulan toda experiencia humana. En síntesis, la pre-comprensión es el horizonte del obrar humano, aquel que se nos hace posible comprender y narrar el mundo.⁹⁸

En lo que concierne a nuestro objeto de estudio, el *affiche artistique*, éste ocupa por partida doble el lugar del testigo y del testimonio; por un lado, se hace partícipe de la revolución comunicativa en el ámbito publicitario (el cartel litográfico de finales del siglo XIX), y por el otro, soporta en su narrativa el espíritu de un tiempo, la forma de pensar y de sentir de un pintor/autor y el estilo de vida de una ciudad reverberante.

La *Belle Époque*, más que la añoranza de un pasado emotivo y de un tiempo mejor, es el periodo depositario en el que autor/espectador basaron (y nosotros mismos basamos) su interpretación (de la historia, del mundo plasmado en la obra y del mundo visto por el pintor mismo) del(os) sentido(s) y del(os) significados(s) en la obra misma.

Es entonces, que “*el significado no es una propiedad intrínseca de la obra; se lo apropia en su primer acercamiento con su creador, así como de momentos posteriores cuando es presentada ante el espectador [en su tiempo pasado, presente y/o futuro, es decir, en un triple presente⁹⁹], quien cobra importancia, al momento de interpretar y dotar de significado a la obra de arte*”.¹⁰⁰

En razón de esto, toda reflexión sobre el Texto, no debe ser simplemente técnica. En términos metodológicos, el análisis no puede ser únicamente semiótico; la redundancia narrativa y simbólica de un periodo en particular (y de los subsecuentes periodos de sobrevivencia de la obra) da cuenta de manera ilimitada (nunca finita, nunca precedera) del sentido “aparentemente” faltante en la obra.

⁹⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, Tomo I: “Lingüística y teoría literaria”, México, 1995, Siglo XXI Editores, P.P.113-130.

⁹⁹ Postulado de Martin Heidegger en *Ser y Tiempo*.

¹⁰⁰ Andrea Gallardo Ocampo, “El arte como reconfiguración hermenéutica del mundo” en *Horizontes de interpretación: la hermenéutica y las ciencias humanas*, Tomo II, México, 2013, UNAM / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, p.8.

La Belle Époque como sinónimo de progreso socio-económico, tecnológico, político y cultural en Francia

A partir de 1848 y hasta el final del siglo XIX, una metamorfosis tuvo lugar en Europa y en el mundo. Lo que había comenzado a tomar forma durante la primera mitad del siglo en unas pocas regiones privilegiadas, se desarrolló plenamente en la mayoría de los países de Europa del Oeste y América del Norte.

El ferrocarril, por ejemplo, que en un principio se había utilizado para enlazar las ciudades mineras del carbón en un área relativamente pequeña, en estos años, ya cruzaba toda América del Norte de costa a costa (Estados Unidos Y Canadá). Además, el tan anhelado acceso entre Europa y el Lejano Oriente fue más que cortar el mar por la mitad, con la apertura del Canal de Suez en 1869.

En estos cincuenta años, el mapa de Europa y el mundo cambiaron profundamente. Europa (principalmente Europa Occidental) se hizo tan poderosa que miró más allá de los límites de sí misma, arrasando con los nuevos territorios y estableciendo vastos imperios coloniales.

Una de las razones más importantes detrás de la incursión hacia nuevos territorios, estaba fuertemente ligada con la plenitud industrial de los productos manufacturados, para lo cual tanto europeos como estadounidenses, por su lado, necesitaron tanto de materias primas como de extensivos puntos de venta; con lo cual se dió apertura al mercado internacional que a la postre llevaría al capitalismo hasta sus últimas consecuencias.

La edad de la máquina, de la fundición del hierro y el acero, de los barcos, de los ferrocarriles, de los bancos y de las ciudades, dio al mundo un nuevo ritmo. *“Y así, los días y las vidas de millones de personas fueron medidos y regulados por el horario de la producción industrial”*.¹⁰¹

1848-1898: El triunfo de la burguesía

Desde el punto de vista industrial, técnico y científico se habían sentado ya las bases del mundo moderno (progreso de la sociedad occidental sobre el mundo

¹⁰¹ Max Gallo, *The poster in history*, Nueva York (EE.UU.), 1974, New American Library-Times Mirror, p.26 (la traducción al español es nuestra).

entero) con la invención del automóvil, el neumático, el avión, el submarino, el gramófono, el fonógrafo, la lámpara eléctrica (entre otros inventos) y el descubrimiento de la radio (Marconi) y la radioactividad (Marie et Pierre Curie). El imperialismo europeo se encontraba en su máxima expresión, coronado con la serie de colonias y dominios mantenidos en Asia Oriental y África.

Europa tenía conciencia de ser centro y motor de la civilización humana y las grandes ciudades eran el corazón de Europa; entre ellas Berlín, Londres y Viena eran las más importantes, pero sobre todas ellas reinaba París, el verdadero corazón de la modernidad (llamada por Benjamin Walter, *Capital del siglo XIX*).

Los vertiginosos cambios del siglo XIX trajeron consigo a una nueva clase social: la burguesía, que rápidamente se apresuró a retomar e imitar algunos de los vicios de la vetusta –y ya venida a menos- aristocracia. La nueva clase social, la gran beneficiaria del progreso tecnológico e industrial, estaba formada por empresarios industriales, por comerciantes y banqueros, por propietarios agrícolas o terratenientes, *sq*.

La riqueza de las colonias *d'outre mer*¹⁰² fueron configurando el afianzamiento económico de esta clase social de triunfadores, siempre dispuestos a disfrutar de la vida y de los placeres que ella pudiese ofrecerles.

La antigua aristocracia europea conservó una gran influencia en las esferas políticas; no obstante, con el auge del capitalismo a gran escala, los aristócratas debieron compartir diversos privilegios junto a una burguesía ambiciosa y mucho más adinerada que en el pasado, la cual exigía (y muchas veces obtenía) una participación importante en las decisiones políticas gracias a su poderío financiero.

Las clases sociales comenzaban a mezclarse, y sólo así, varios aristócratas franceses trataron de rehacer sus fortunas perdidas casándose con hijas de grandes banqueros o de magnates tanto europeos como estadounidenses (empresarios del carbón, de los embutidos y del automóvil, por ejemplo).

En los países donde no existía esta clase de aristocracia o de nobleza, pero que estaban influenciados por Europa (como Estados Unidos o Latinoamérica), fueron las respectivas oligarquías (basadas en la industrialización o en la producción de materias primas) quienes empezaron a imponer su poder dentro de la política nacional, por encima de las élites tradicionales o los caudillos militares.

¹⁰² Territorios y dominios franceses más allá del océano Atlántico.

Esta nueva civilización tenía sus templos. El primero, y tal vez el más importante de ellos, se deposita en el entretenimiento, para lo cual la sociedad europea devino en una concepción casi totalmente urbana (sobre todo con los éxodos rurales que resultaron de la demanda de mano de obra en las fábricas de las principales ciudades europeas) y mucho más secular: *“bajo la luz amarillenta de las lámparas de gas, las personas se reunieron para bailar al ritmo de los waltz, las polkas y las mazurcas de Strauss, así como para escuchar la música de Jacques Offenbach”*.¹⁰³

Óperas y operetas atrajeron grandes multitudes. La *opera house* -con sus lujosos interiores, lámparas brillantemente iluminadas y voces ricas- era una isla en la ciudad, un lugar donde se conservaba (y aún se conserva) una venerable tradición hacia la música y el espectáculo. La forma de arte más popular del siglo XIX, la ópera, fue un refugio, una salida momentánea, un escape de distintas realidades: la realidad de la ciudad industrializada.

Todo esto tuvo lugar en una sociedad en la que la ciencia, la industria y la tecnología jugaron roles cada vez más importantes; sus productos se exhibieron en el otro gran templo urbano, el segundo en importancia: *le magasin* (la tienda departamental).

“Con sus largas galerías elevadas, sus columnas, sus tapices, sus esculturas y sus candelabros, los grandes almacenes se asemejaban, en gran medida, a los teatros de ópera [...] eran un festín para los ojos, una invitación a soñar, un estimulante de las emociones. Cada almacén era una calle comercial completa”.¹⁰⁴

En cuanto al quehacer publicitario, los carteles y los anuncios de los grandes almacenes cautivaron de inmediato a los transeúntes que, tras el juego de las motivaciones, parecían comprar cientos de cosas como por arte de magia (lo que en realidad no fue y no es así, ya que el impulso de compra conlleva muchos más aspectos que el simple hecho de mirar un anuncio): *“el cartel parece sugerir [desde siempre] la nueva felicidad como algo posible; que un cambio en la moda, puede abrir [oportunidades] para un nuevo y [mejor] futuro”*.¹⁰⁵

En la mayoría de estos carteles (posteriormente veremos algunas excepciones en la obra de Toulouse-Lautrec), los modelos eran claramente miembros de la cla-

¹⁰³ *Ibidem*, p.31.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.33.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.34.

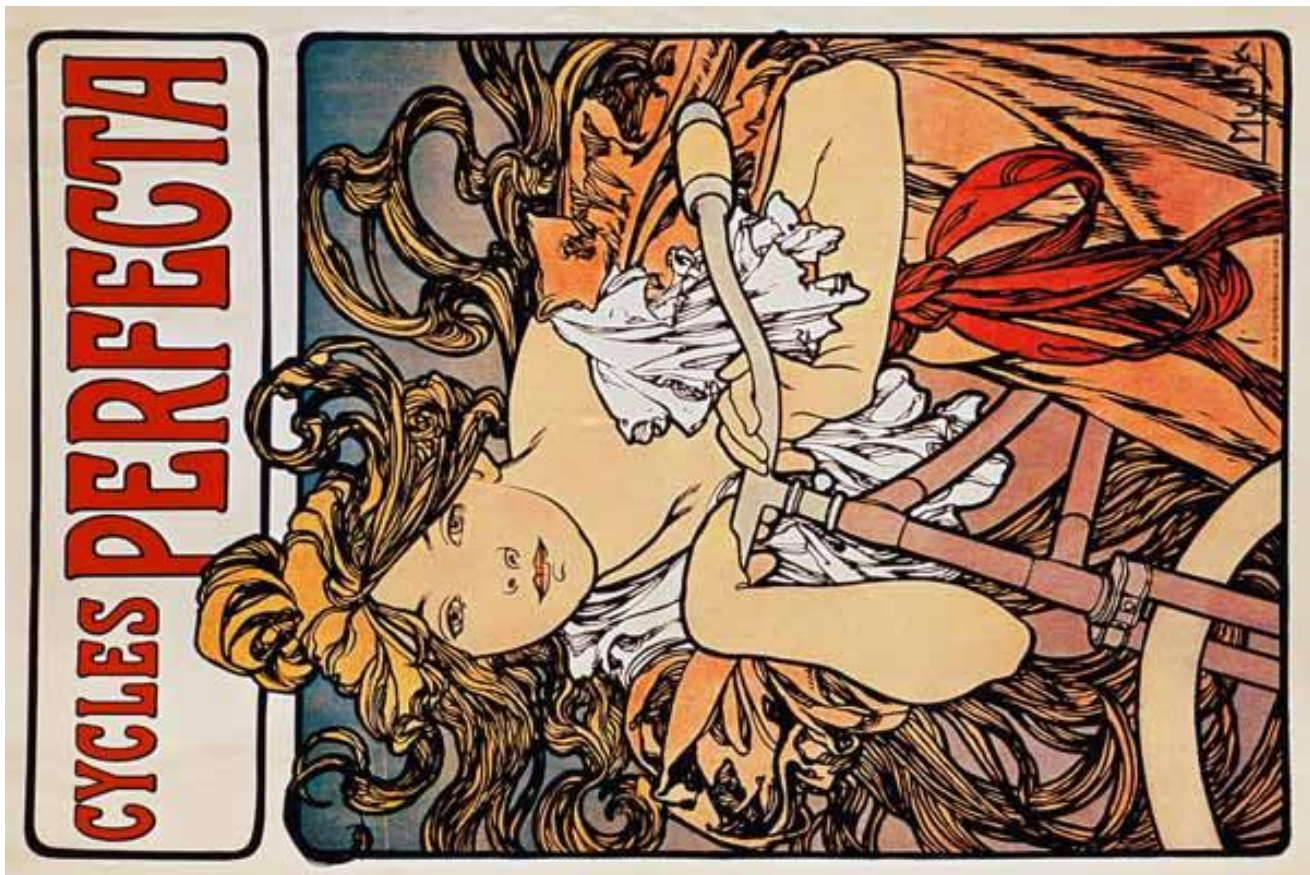


Fig.20: Alphonse Mucha, Cycles Perfecta, Paris (Francia), 1897



Fig.21: Jules Chéret, Saxoléine, Paris (Francia), 1891

se media de aquella época; el *status* era evidente en la ropa que se usaba: los hombres, las mujeres y los niños se vestían de acuerdo a los gustos de la burguesía [Figs. 20 y 21].

La adopción de los estándares de la clase media burguesa en la publicidad de la época fue especialmente significativo, ya que ésta se había apoderado de las calles (carteles, volantes y anuncios ambulantes) y había invadido muchos medios impresos: las revistas, los periódicos, los folletines, etc.: “al final del siglo, en Francia, cerca de 100 millones de francos se gastaron en publicidad, de los cuales 40 millones fueron para anunciar tan sólo en los periódicos”.¹⁰⁶

Tan pronto como los periódicos se volvieron una parte cada vez más importante de la escena citadina (a partir de 1882, el hábito de lectura en Francia incrementó de manera considerable), los afiches publicitarios comenzaron a cubrir los muros de las calles con nuevas y vibrantes historias [Fig.22] que llamaban a la lectura (no sólo en los periódicos, sino también, a través de nuevos estilos literarios).

El modo urbano de vida propició el hábito de la lectura con más ahínco, estableciéndose así, el tercer templo de la burguesía: el tiempo de ocio. A decir verdad, uno de los pocos vínculos que existía entre personas de diferentes clases sociales, era compartir el

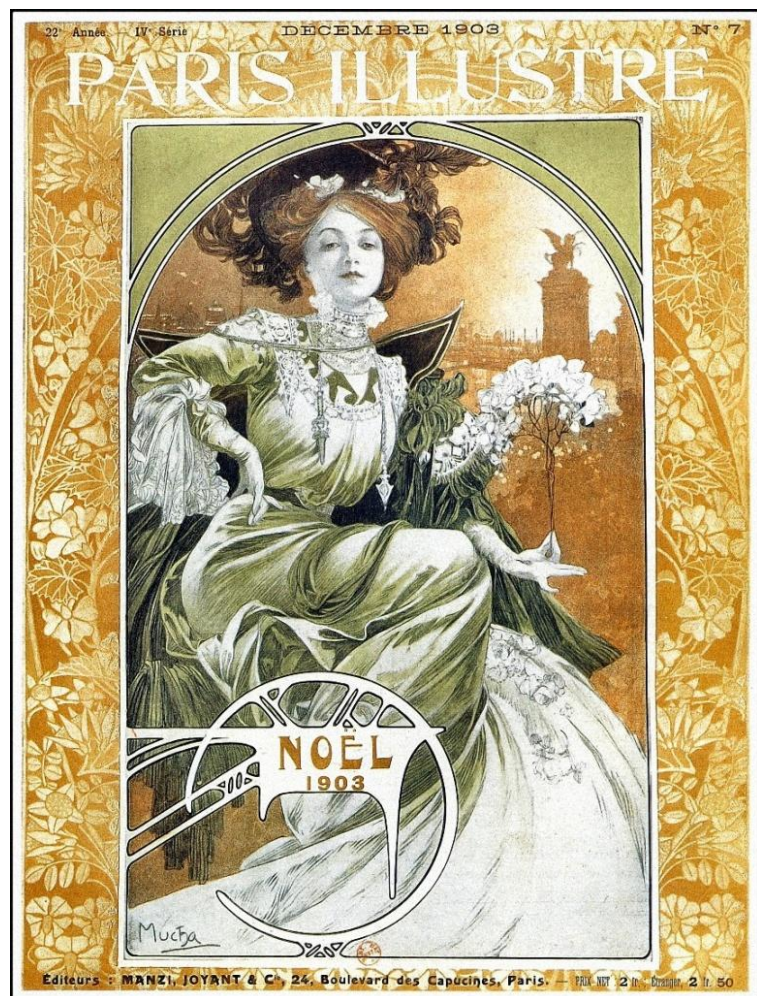


Fig.22: Alphonse Mucha, Paris Illustré: Noël 1903, París (Francia), 1903

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.38.

evento de leer un periódico, un folletín o una revista durante el trayecto en cualquier medio de transporte colectivo (sobre todo el tren).

A medida que la economía en desarrollo produjo (al menos para la clase media burguesa) puestos de trabajo que requerían de menor esfuerzo y trabajo físico, los lectores se permitían contar con más tiempo libre para el esfuerzo intelectual, de esta manera el hábito de la lectura se convirtió también en una actividad familiar.

Debido a que muchos lectores eran mujeres, muy a menudo eran las féminas las que aparecieron en los anuncios publicitarios de las principales librerías urbanas [Fig.22]. *“Y como tenía que haber libros para complacer a las mujeres -así como [se había venido haciendo con] los lectores masculinos- cuentos, historias de amor e historias de extraños destinos fueron escritos para atraer a la damas de la clase media burguesa”*.¹⁰⁷

Desde que los editores quisieron llamar la atención de tantos lectores potenciales como fuera posible, las publicaciones con textos licenciosos e ingeniosas ilustraciones comenzaron a aparecer en números cada vez mayores, todos ellos apelando a una inmensa variedad de gustos literarios.

Es así como se propició una vida mucho más secular, de modo que no sólo se dejaba de lado la vida tradicional y la religión, sino que además se potenció el pensamiento individualista. *“Este desarrollo [socio-cultural y económico], mostró lo mucho que el anonimato de la vida urbana favoreció a la desintegración del puritanismo [y] de los principios morales que históricamente habían sido defendidos por la Iglesia [tanto la católica como la protestante] y la sociedad”*.¹⁰⁸

La conciencia de un “tiempo mejor”, en parte vino a hacerse evidente debido a la nueva concepción del mundo circundante; la burguesía (que ignoraba, tal vez a propósito, la eminente caída de la rancia aristocracia y el revuelo de las clases trabajadoras inconformes) había modelado la ciudad de acuerdo con la propia libertad que el desarrollo industrial, técnico y financiero les había dado a los visionarios de la Revolución Industrial y Científica.

El lenguaje de la sociedad ya era otro (al menos el que querían establecer los burgueses), había dejado atrás los protocolos de la historia antigua y las huellas de la vida tradicional: *“el lenguaje usado en la vida cotidiana [proporcionó y*

¹⁰⁷ *Ibidem*, P.P. 50-51.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.50.

*proporciona] continuamente las objetivaciones indispensables [de las que] dispone el orden dentro del cual éstas adquieren sentido y dentro del cual la vida cotidiana tiene significado para [las personas]”.*¹⁰⁹

La lujosa, extravagante y despreocupada realidad de la glamorosa vida cotidiana de la clase media decimonónica, se organizó a partir del “aquí” y del “ahora” desenfadado y desenfrenado; de un presente que tenía sólo conciencia del oasis fructífero del presente mismo y del futuro progresista que sólo miró hacia adelante en busca de más (pensamiento vacío del que provino la subsecuente crisis humana).

Y aquí, es donde el cuarto y último templo de la alta burguesía toma su lugar: la era de los viajes de placer [Fig. 23]. “[Lujosos] trenes funcionaban según lo previsto -atravesando por tranquilas campiñas- y grandes buques de pasajeros



*partían regularmente [y a tiempo] de los muelles”.*¹¹⁰

Las personas se granjearon una vida cada vez más dinámica, simplificada y móvil. Y aunque la aristocracia ya había experimentado las travesías al extranjero mucho tiempo atrás, los viajes se hicieron mucho más cómodos, ágiles y agradables, además de relativamente más seguros.

Desde entonces, los trenes de lujo tienen carros-dormitorio y carros-comedor, los barcos de pasajeros se convirtieron en hoteles trasatlánticos y los viajes al extranjero se convirtieron en

Fig.23: Aleardo Terzi, Wanda, Savona (Italia), 1900

¹⁰⁹ Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires (Argentina), 2001, Amorrortu Editores, p.39.

¹¹⁰ Max Gallo, *Op. Cit.*, p.61.

experiencias que podían llegar a ser accesible para las clases menos acomodadas –de ahí la división de los espacios de transporte en primera, segunda y tercera clase.

De un lado, para los trotamundos millonarios, las aventureras viudas veladas y, hasta en ocasiones, para los expatriados y desterrados, viajar en tren y barco de vapor significaba el deseo y el goce de dejarlo todo por unas vacaciones de ensueño, ya fuese en otro país o simplemente a las orillas del mar en la costa francesa. *“El placer de reunirse en Venecia, en la costa mediterránea entre Cannes y San Remo, o en el canal de la costa de Deauville estaba reservado para una pequeña élite”*.¹¹¹

Del otro, los viajeros más pobres, los pasajeros de tercera clase, no estaban particularmente inspirados por el romanticismo de los viajes vacacionales; sus esperanzas estaban asociadas a las volutas de humo que salían de las locomotoras (que iban de Europa Oriental hacia Europa Occidental) y de los barcos de vapor (que atravesaban el Atlántico hacia Estados Unidos).

“[Una vez] que el pobre prefirió el exilio a la miseria de su patria, esta manera de pensar [significó] una nueva actitud a gran escala. No sólo los miembros más aventureros de una comunidad debieron marcharse, comunidades enteras emigraron con sus mujeres, ancianos y niños”.¹¹²

El recorrido citadino, por su parte, se volvió más ligero y apacible con la aparición de la bicicleta. Tanto hombres como mujeres andaban en bicicleta, la cual fue un rotundo éxito entre estas últimas, una vez que fue perfeccionada e instrumentada en la década de 1880. El desarrollo de la transmisión de cadena en 1885 y del neumático en 1889, hizo posible la comercialización de una eficiente simple máquina de bajo costo.

Tan pronto como se disparó el negocio de bicicletas, los carteles anunciando las nuevas máquinas proliferaron en 1890. Algunos mostraban mujeres tomando un paseo en bicicleta acompañadas de hombres que las pretendían. Una cierta visión romántica mostró a una ninfa como a dulce creatura volando al lado con una bicicleta alada [Fig. 24].

La aparición de la figura femenina en dichos anuncios publicitarios, no sólo sig-

¹¹¹ *Ibidem*, p.63.

¹¹² *Ibidem*, P.P. 62-63.

nificó la enorme oportunidad para abrir un mercado más amplio, de hecho, la bicicleta demostró ser un primer paso en la liberación de las mujeres, su uso las transformó en personas más móviles e independientes.

*“Y aunque en inició, esta novedad tecnológica sólo era utilizada por las mujeres de la burguesía, tan pronto como los fabricantes las hicieron más accesibles, las clases bajas vieron en la bicicleta una oportunidad de emancipación con la llegada del nuevo siglo”.*¹¹³

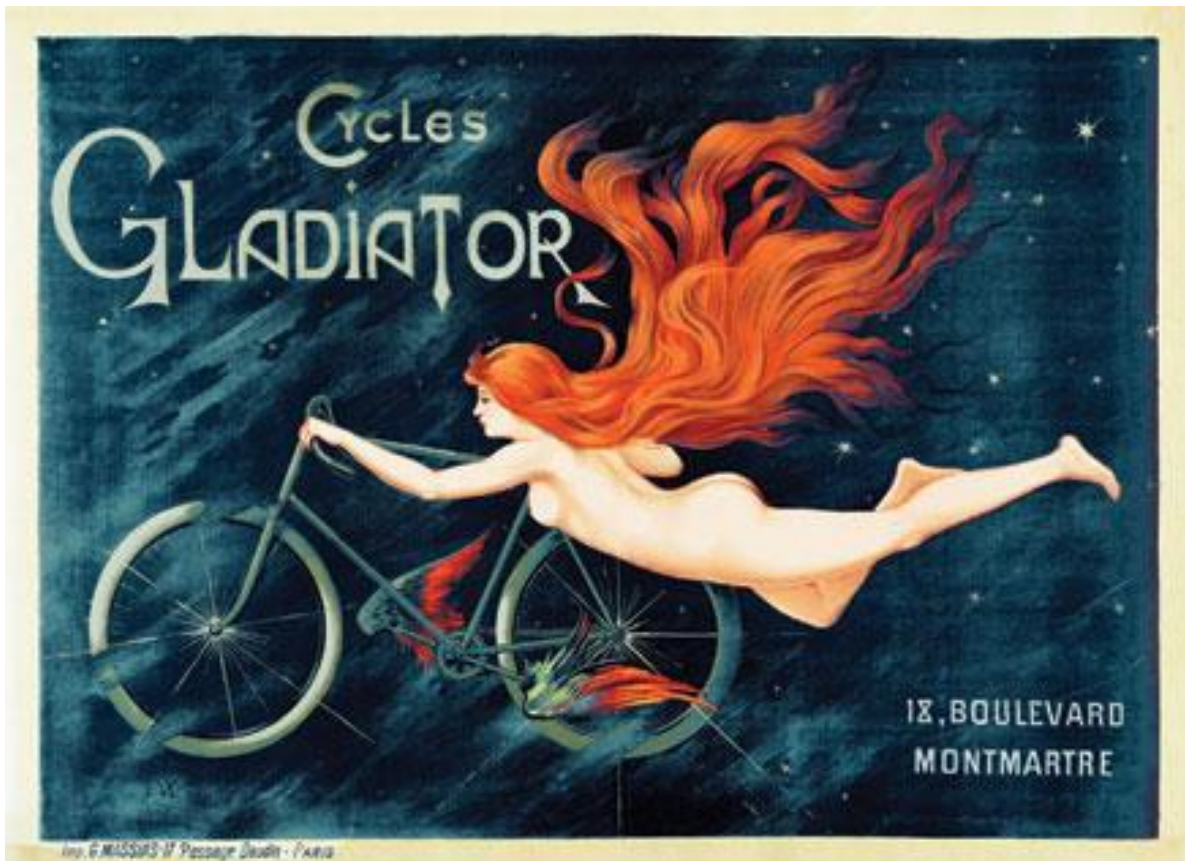


Fig.24: George Massias, Cycles Gladiator, París (Francia), 1895

El Art Nouveau y el cambio de siglo (1890-1910)

Fueron dos décadas de un estilo decorativo, las que hoy dan cuenta de una forma de ver, de sentir y de vivir la bonanza, el lujo, el desarrollo y la extravagancia en Francia (particularmente en París).

¹¹³ *Ibidem*, P.P. 63-65.

El *Art Nouveau*, es en sí mismo, un estilo de transición que se desvió del historicismo¹¹⁴ -el cual dominó en el diseño durante gran parte del siglo XIX- pasando directamente a las ideas modernas del progreso y al ideal de las formas como testimonios de transformación.

Entre sus hechos memorables, este período guarda la importancia del cambio de siglo (del XIX al XX) y la explosión de las formas que invadieron la gran mayoría (sino es que todas) de las artes del diseño: la arquitectura, el mobiliario y el diseño de interiores, el diseño de productos, la moda, los gráficos, etc., que participaron de una revolución tanto estética como técnica e industrial, que llegó a integrarse en muchos de los aspectos de la vida cotidiana.

La curvilínea recta parecida al orgánico movimiento de las plantas (ramas, hojas, tallos, etc.) y su carente rasgo de seriedad y sobriedad, son los rasgos visuales que mejor sintetizan la energía del látigo y el fluir de la elegante gracia de este estilo [Fig.25]. Zarcillos de vid, flores en madurez, pajarillos en pleno vuelo y la figura femenina, eran motivos frecuentes en donde se adaptaba muy bien la línea fluída y la silueta estilizada, elementos que definen, modulan y decoran espacios determinados.



Fig.25: Samuel Bing, L'Art Nouveau Bing (anuncio publicitario), París (Francia), 1895

¹¹⁴ El estilo y el diseño historicista consiste en el uso servil de las formas y los estilos del pasado (retomando el legado de un pasado tradicional), negando por completo la intervención de las nuevas formas de expresión que pululan el presente.

“Hacia 1895, Samuel Bing abrió una tienda a la que llamó *L’Art Nouveau* [Fig.25], un lugar en el que presentó los innovadores objetos de arte que habían diseñado artistas de toda Europa”.¹¹⁵ Y en 1900, este mismo comerciante francés, presentó el *Pavillon de l’Art Nouveau* en la *Exposition Universelle*, el cual se componía de obras encargadas a los artistas que trabajan bajo su dirección.

En la capital francesa, estas creaciones ahora conocidas bajo el vocablo de *Art Nouveau*, fueron descritas en su tiempo bajo el concepto de *Modern Style*. El uso de este término hacía referencia a las creaciones de estilo moderno, donde “el impulso de la línea” o el *coup de fouet*, es un testimonio que daba la impresión de ser parte de una estética importada (un estilo extranjero, sobre todo de influencia oriental).

La observación ulterior de la relación entre estas piezas y sus autores, los artistas contemporáneos y los *cercles japonistes* (círculos que nos permiten determinar la contribución del Orientalismo en las representaciones artísticas), nos permite destacar las influencias formales del arte japonés (sobre todo de la estampa y el grabado japonés) sobre éste y anteriores estilos artísticos [Fig. 26].



Fig.26: Gustav Klimt, Judith, Viena (Austria), 1901

El arte y los artefactos japoneses comenzaron a llegar en gran cantidad a Europa: “lo que la imprenta japonesa heredó a Occidente incluía el dibujo lineal

¹¹⁵ Geneviève-Anaïs Proulx, *Représenter la féminité: l’œuvre de Georges de Feure entre 1890 et 1910*, Montréal (Canada), 2010, Université du Québec (tesis de maestría en Historia del Arte), p. 55 (la traducción al español es nuestra).

*caligráfico, la simplificación de las apariencias naturales, la configuración plana de las siluetas y los colores, [así como] los motivos de las áreas decoradas”.*¹¹⁶

En cuanto a la ciudad, la verdadera metamorfosis del aspecto urbano se produjo con el flujo de energía que necesitaba para “funcionar”:

*“el tranvía, el metro después, las redes de canalización, el teléfono, el correo neumático, el gas de alumbrado y muchos inventos más fueron transformando poco a poco la estructura más o menos visible de una gran ciudad donde reina el poder de las comunicaciones, haciendo de la ciudad una especie de organismo supra-individual”.*¹¹⁷

La arquitectura se hallaba en una situación extraña. Por un lado, un fuerte desarrollo cuantitativo producido por la tan anunciada prosperidad de la construcción de estructuras *ad hoc* con la modernidad técnico-industrial, y, por el otro, una especie de impotencia para manifestarse con independencia.

Esta situación se debía, en parte, a la estética clásica heredada del siglo anterior: *“[la cual] marcaba una diferencia básica entre el edificio funcional y la arquitectura artística, formando la base teórica de la dualidad entre la funcionalidad y la decoración”.*¹¹⁸

Al considerar separadamente la faceta estética de la arquitectura de su función como estructura habitable, los seguidores del *Art Nouveau* dieron a la decoración y a la ornamentación arquitectónica, un toque ecléctico (al retomar también, los modelos clásicos de Grecia y Roma) que gustó de inmediato a la nueva clase burguesa –que veía en este arte la necesidad de aparentar el lujo y la riqueza.

Así es como a finales del siglo XIX, *“la calle se había convertido en un museo al aire libre”*¹¹⁹: no importaba que la pluralidad de estilos marcara con fuerza el contraste entre los muchos elementos que componían la obra arquitectónica como tal, éstos podían convivir juntos de manera notable y armoniosa.

En *l’Exposition Universelle de Paris*, el *Art Nouveau* se impuso, y no sólo en los pabellones de exposición, sino también en las calles comerciales de la ciudad, ba-

¹¹⁶ Phillip B. Meggs, “El Art Nouveau y el cambio de siglo” en *Historia del diseño gráfico*, México, 1991, Trillas, p.257.

¹¹⁷ Petr Wittlich, *Art Nouveau: pintura, grabado, escultura, arquitectura y artes aplicadas*, Madrid (España), 1990, Libsa, p.77.

¹¹⁸ *Ibidem*, P.P. 95-96.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.100.

jo la forma de entradas arqueadas -como las del metropolitano- diseñadas por el arquitecto francés Hécctor Guimard [Fig.27]. “El «estile Metropolitain», que el mismo [autor] nombró como «estilo Guimard», confirmaba hasta qué punto se esperaba [la llegada de este estilo] en aquella época”.¹²⁰

Los tallos vegetales de bronce que sostenían lámparas eléctricas, las inscripciones, las marquesinas de vidrio, todo se elaboró de manera integrante e integradora con la ciudad. “Guimard provocó una invasión de la naturaleza en la ciudad, lo que en cierto sentido demostró las dimensiones mitológicas que daba la idea de [combinar] las nuevas formas más progresistas del transporte con [el imaginario] del cuento de hadas”.¹²¹



Fig.27: Hector Guimard, Estile Metropolitain (Place de la Bastille), París (Francia), 1900

La industria de la moda, en ese entonces también conocida como *l'haute couture*, se inspiró en gran medida en el *Art Nouveau*: un compromiso entre el deseo por el lujo abundante y la simplicidad de los objetos. En este extravagante mundo de la *Belle Époque*, sobresalió un revolucionario *couturier* de nombre Paul Poiret. “Cuando tenía tan sólo 24 años de edad, lanzó su [primera línea de ropa]: le

¹²⁰ *Ibidem*, p.112.

¹²¹ *Ídem*.

Directoire Relancé, una línea de vestidos basada en las modas de estilo neoclásico del Directoire de 1795-1799.¹²²

Los vestuarios de las damas eran tipo túnica, con una línea de cintura alta y muy alargada y una falda diseñada en líneas largas y rectas; el efecto visual era claro: estilizar la figura femenina haciéndola escultural y delgada.

Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, prácticamente toda la alta costura era diseñada en París –y en mucho menor medida, en Londres.



Fig.28: Lucien Vogel, La Gazette du bon ton, París (Francia), 1912

las características económicas y cotidianas de los clientes de las tiendas.

De hecho, en este momento, la división entre alta costura y ropa lista para usarse no estaba todavía claramente definida. Los dos modos de producción y de fabricación eran independientes y aún no llegaban a ser competidores, en

Las revistas de modas de otros países (Austria, Inglaterra, Alemania, Italia, etc.) enviaban editores y reporteros a los espectáculos de moda de París. Las tiendas de departamentos mandaban compradores a los desfiles, donde adquirían diseños y prendas para copiar (aunque también robaban abiertamente las líneas de estilo y el corte de otras).

Tanto en los talleres donde se fabricaban trajes sobre medida como en las tiendas que vendían los *prêt-à-porter*, se hacían evidentes las últimas innovaciones de la moda parisina, adaptadas claro está, a

¹²² Alice Mackrell, *An illustrated history of fashion: 500 years of fashion*, Nueva York (EE.UU.), 1997, *Costume and Fashion*, p.155 (la traducción al español es nuestra).

realidad, coexistían en casas donde los modistos elaboraban prendas de ambas maneras.

En los primeros años del siglo XX, las revistas comenzaron a incluir también fotografías de los conjuntos y se volvieron aún más influyentes que en años anteriores. En las ciudades alrededor del mundo, estas revistas tenían un gran efecto en el gusto del público y eran muy solicitadas. Ilustradores talentosos como Paul Iribe, Georges Lepape, así como los hermanos Erté y George Barbier, dibujaban cuadros de modas exquisitos para dichas publicaciones.

*“Tal vez, la revista de moda que llegó a ser más famosa durante los últimos años de la Belle Époque, fue «La Gazette du bon ton» [Fig.28], que había sido fundada en 1912 por Lucien Vogel y regularmente publicada hasta 1925, con la excepción de los años de la Primera Guerra Mundial”.*¹²³

El potencial de la fotografía para las ilustraciones de modas, no fue correctamente aprovechado hasta principios del siglo XX: *“Las fotografías de medio tono, [así como] las páginas impresas a color en papel satinado de alta calidad, estuvieron disponibles por primera vez, hasta que l’haute couture y las artes aplicadas hicieron uso de los mismos”.*¹²⁴

Worth, John Redfern, Madame Paquin, Jacques Doucet, Doueillet y las hermanas Callot estaban siempre ansiosos de ver sus diseños de modas fotografiados en los estudios de



Fig.29: Fotografía de la revista Les Modes, París (Francia), 1909

¹²³ *Ibidem*, p.154.

¹²⁴ *Ibidem*, p.152.

Mlle. Reutlinger, Boyer y Paul Nader. Y con esta nueva tradición en la fotografía, se daría inicio al mundo de las pasarelas, las modelos de revista y los fotógrafos afamados [Fig.29].

El *Beau Monde* pudo ver y sentir el último grito de la moda a través de la lente de una cámara fotográfica que recogió cada capa de tela fluye, cada costura aparece, metros de encaje florecen, lujosos bordados y finos materiales componían a un ostentoso vestido de la *Belle Époque*: el *Art Nouveau* estaba en es cenit.

L'Exposition Universelle de Paris: la Feria Mundial de 1889

“Las exposiciones mundiales fueron lugares de peregrinaje al fetiche de la mercancía [...] precedidas por las exposiciones nacionales de la industria [...] éstas fueron resultado del deseo de divertir a la clase obrera, para quien la exposición era un [suerte] de fiesta libertadora”.¹²⁵

Y aunque en las primeras exposiciones, la industria de la diversión todavía no estaba bien estructurad, la clase trabajadora siempre formaba las primeras filas para aquel espectáculo mercantil. Y así, con cada nueva edición, el deslumbrante mundo de la tecnología se volvía un mundo de ensueño para ricos y pobres.

A finales del siglo XIX, inventos y descubrimientos científicos parecían producirse a gran escala y sin parar. En las principales ciudades europeas, los hogares y los centros de trabajo de la burguesía comenzaron a ser iluminadas por focos incandescentes que hacían gala del descubrimiento de la electricidad – subsecuente símbolo de la modernidad, del avance tecnológico y de la fuente inagotable del ideal científico.

En 1889, para conmemorar el centenario de la *Révolution Française* y la caída de la monarquía, la *mairie* de París decidió llevar a cabo una exposición mundial excepcional [Fig.31], aunque huelga mencionarlo, la verdadera intención era hacer gala del progreso tecnológico y económico de la capital francesa: mostrar al mundo las maravillas del científicismo y el éxito pujante de la modernidad.

Inaugurada el 6 de mayo (y clausurada el 31 de octubre del mismo año), esta feria contó con la participación de 61, 722 expositores –de los cuales 27,000 eran

¹²⁵ *Walter Benjamin*, París, capital del siglo XIX, México, 1971, Madero, p.29.

extranjeros- y más de 32 millones de visitantes, la suntuosa exposición organizada por Charles Adolph Alphande, mostró más de 96 hectáreas de pabellones consagrados al crisol de la modernidad: la ciencia.

En una época en la que el espíritu científicista y tecnológico estaba elevado al rango de religión, la enigmática e imponente construcción metálica del ingeniero emprendedor Auguste Eiffel, fue sin lugar a dudas, la estrella principal de la *Exposition Universelle*, seguida de la *Galerie des Machines* [Fig.32].

El agresivo e innegable triunfo de la industria del hierro, alcanzó su máxima expresión, cuando la *Tour Eiffel*¹²⁶ (28 de enero de 1887 – 31 de marzo de 1889)

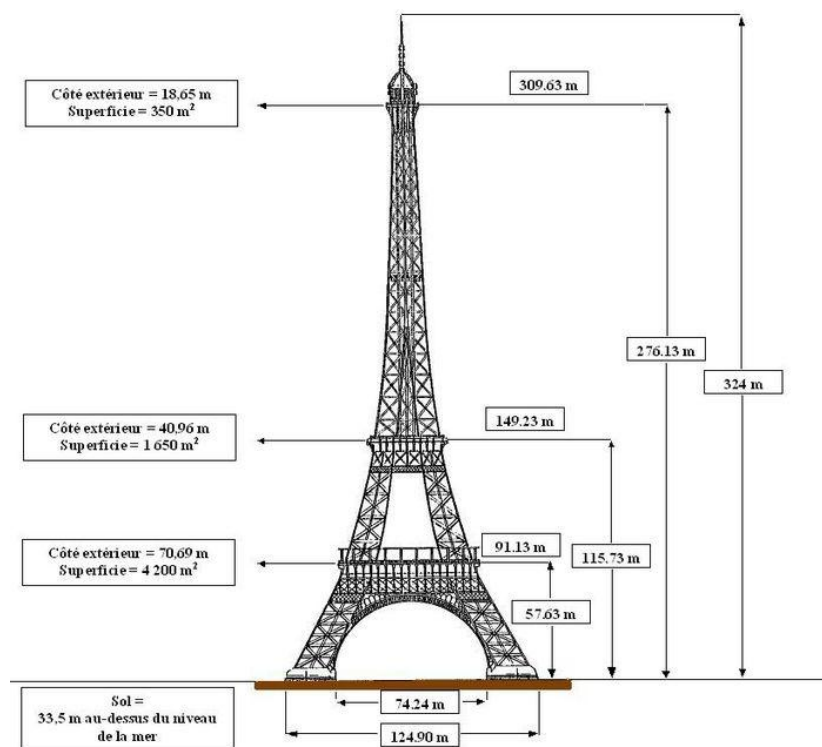


Fig.30: Esquema compositivo (medidas) de la Torre Eiffel

famósa torre de París ya había recibido un aproximado de 1'900,000 visitantes¹²⁷, volviéndose desde ese mismo año, uno de los sitios de visita obligada para todos los extranjeros y propios que llegaban a la Ciudad Luz.

La *Tour Eiffel* rápidamente se convertiría en uno de los *signos visuales* más queridos de la capital gala, inmortalizando la obra de Gustave Eiffel tanto en

rompió el récord mundial de altura: 300 metros [Fig. 30] de hierro sólido. La construcción metálica abrió paso al éxito rotundo del ferrocarril, de la industria naval y, desgraciadamente, también de la carrera armamentista.

A finales de 1889, cuando la hermosa construcción fue iluminada por 90,000 lámparas de gas, la

¹²⁶ Gloria precedida por la expectación causada en la isla de Manhattan, por la *Statue de la Liberté*, insignia que el gobierno de Francia había regalado en 1886 al gobierno de los Estados Unidos.

¹²⁷ Anne Sefrioui, *Eiffel : la bibliothèque des expositions*, París (Francia), 1989, Adam Biro, p.14.

Europa como en Estados Unidos, donde otra de sus grandes obras también sería el signo visual del país vecino de América.

Con un peso aproximado de 6,500 toneladas de hierro y un gasto promedio de 3'155,000 francos¹²⁸ –construcción que en un inicio sería destruida tras la clausura de la *Exposition Universelle* de 1900- la *chef d'oeuvre* de Eiffel, daría inicio a una larga travesía científico-tecnológica que llevaría por insignia la bandera del progreso.

Los experimentos con la electricidad condujeron a su vez al descubrimiento de la radiación y la estructura subatómica de la materia:

*“en 1895, Wilhelm Roentgen descubrió que los rayos catódicos eléctricos emiten ciertas radiaciones penetrantes, a las que llamó rayos x. Luego, en 1897 el inglés Joseph John Thomson descubrió que los rayos catódicos eran partículas eléctricas negativas, o electrones, mucho más pequeñas que el átomo más pequeño conocido”.*¹²⁹

En 1896, el científico francés Antoine Henri Becquerel descubrió en el uranio la propiedad de la radioactividad –lo que observó, de hecho, fue la emisión espontánea de electrones y otras partículas. Pierre et Marie Curie continuaron el trabajo inconcluso de Becquerel y, en 1898, la pareja descubrió otro elemento radioactivo: el radio.

Y con las paulatinas investigaciones sobre las telecomunicaciones, fue posible que en 1895, los hermanos Lumière –Auguste y Louis- crearan el cinematógrafo [Fig. 31], una adaptación del invento de Thomas Alva Edison: el kinetoscopio, el cual era capaz de proyectar imágenes en una pantalla. *“Los hermanos Lumière [hicieron] una demostración pública de su [ahora] famosa primera secuencia, «L'Arroseur arrosé» en el Grand Café de París el 28 de diciembre de 1895, y nuevamente en enero de 1896”.*¹³⁰

Pero, la parábola del positivismo (la “buena enseñanza” del desarrollo científicista que llevaría a la civilización a un estadio mejor, en un futuro siempre lineal) es también el testimonio de la imposibilidad de una ciencia unificada, una

¹²⁸ Bertrand Lemoine, *La tour de Monsieur Eiffel*, París (Francia), 1989, Gallimard, p.33.

¹²⁹ Max Gallo, *Op.Cit.*, P.P. 115-116.

¹³⁰ *Ibidem*, p.119.

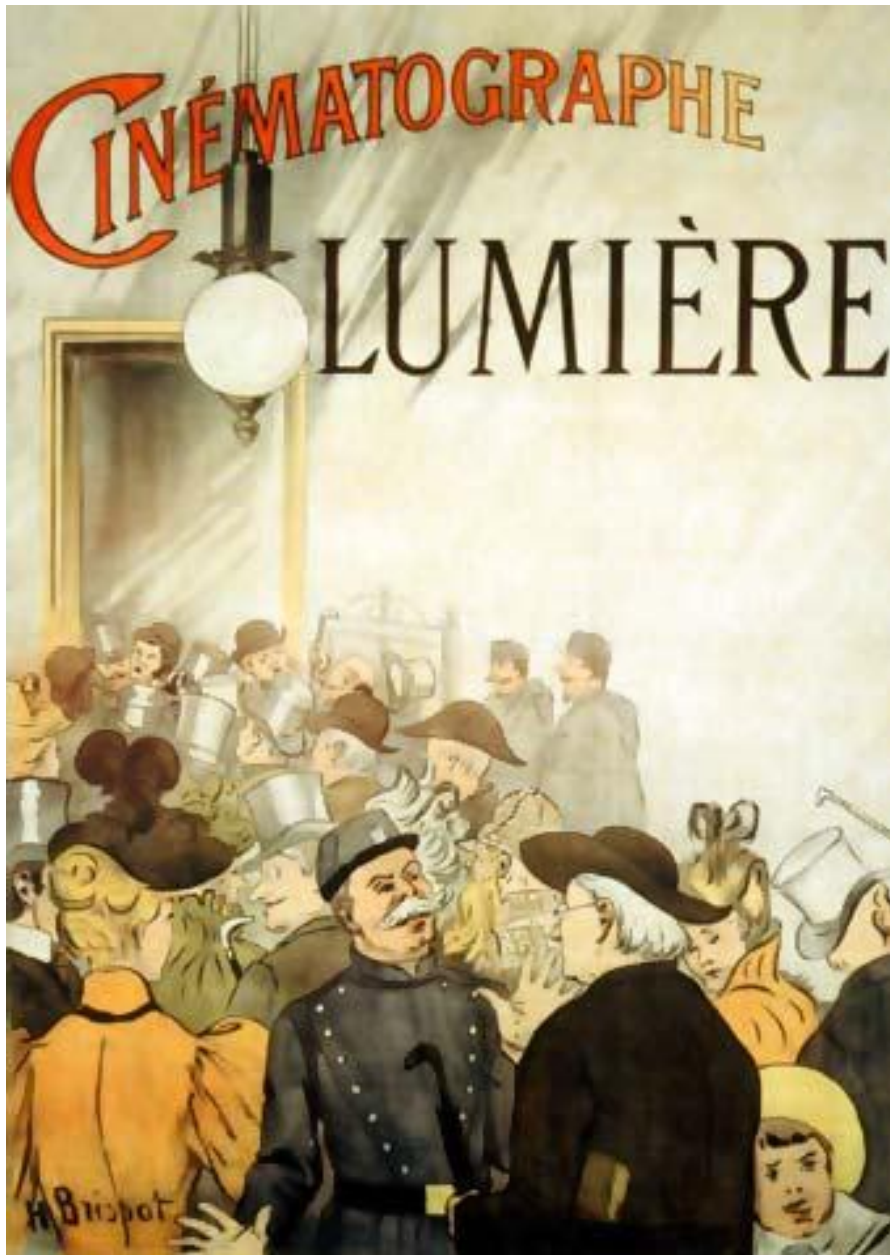


Fig.31: Henri Bisson, Cinématographe Lumière, París (Francia), 1895

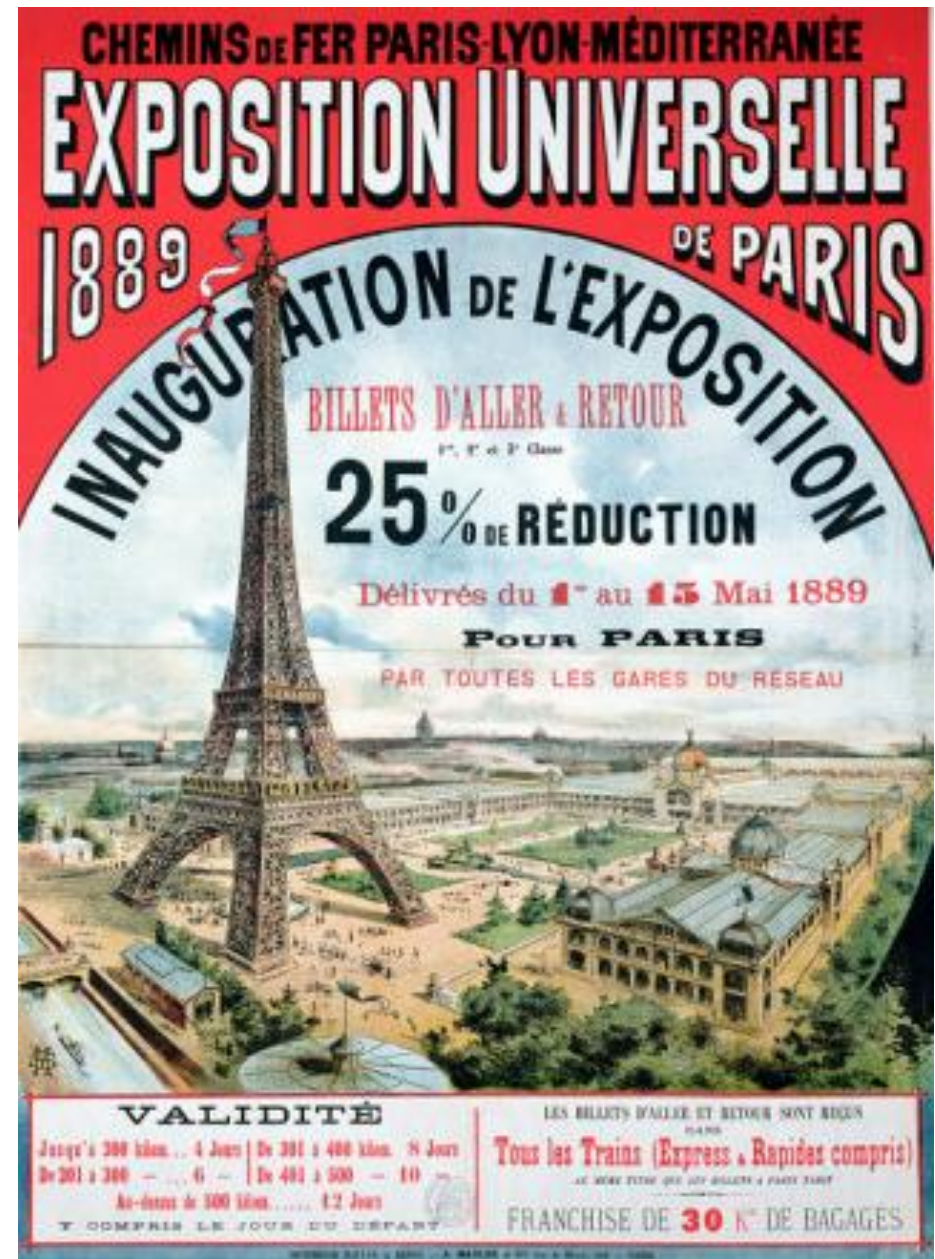


Fig.32: Cartel anunciando la reducción de la tarifa del tren, París (Francia), 1889

“ciencia” incapaz de incluir al ámbito histórico-social como “sujeto de estudio científico” serio. *“La experiencia del mundo histórico-social no se [dejó] elevar al nivel de ciencia [cualquiera que sea el significado de ciencia para los positivistas], mediante el procedimiento inductivo de las ciencias de la naturaleza”*.¹³¹

Con el devenir fuertemente tecnológico y científicista de esta época, el desarrollo de las ciencias es, en efecto, cristalizado en el ideal positivista del conocimiento. *“En efecto, son las ciencias más simples y abstractas, las que llegan anticipadamente al estadio positivo, mientras el camino del saber en su conjunto está caracterizado por la extensión del espíritu positivo aun a ciencias más complicadas y aparentemente aleatorias”*.¹³²

Esta “nueva ciencia”, redujo el carácter fundamental de la comprensión del mundo circundante a una simple observación privada de todo auxilio de la experiencia. Y esa avorazada carrera entre las potencias tecnológicas por la acumulación del mayor número posible de inventos y de descubrimientos “científicos”, condenó a la sociedad a una crisis de clases.

En Francia, mientras más avanzaba (tecnológicamente y financieramente hablando) el dominio de la alta burguesía, una esfera de descontento y miseria crecían en el corazón ahogado de las fábricas. El desenfadado olvido hacia las clases trabajadoras, provocó que una sociedad entera olvidara el sentido real del “progreso”: el bienestar de todos y para todos.

Así, la sociología se convirtió en ciencia de meras estadísticas y la teoría social en escritos teleológicos que muy poco o nada tenían que ver con la realidad vivida en la sociedad de la *Belle Époque*: un estadio que velaba por la pujanza de la tecnología y, absurda y patológicamente, bloqueaba el desarrollo de la “civilización”.

Sin embargo, es también dentro de este horizonte nebuloso y poco prometedor, que otra esfera de vertiginosas ideas va surgiendo: el círculo de las pre-vanguardias artísticas. Esfera donde no sólo pintores, músicos y poetas, exaltaron el poder del arte ante el descontento generalizado, sino también filósofos e intelectuales trataron de buscar el equilibrio de tan egoísta devenir de la historia en que los seres humanos ya no vivían en “comunidad”.

¹³¹ Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica*, México, 2002, Siglo XXI Editores, p.119.

¹³² *Ibidem*, p.120.

La cultura popular parisina: la sociedad del bajo mundo nocturno (*cabarets*, burdeles, *cafés-cantantes* y teatros)

La *Belle Époque*¹³³ más que una real y tangible “edad de oro” o un lapso de bonanza y progreso, fue la idealización de un período que buscaba estabilidad económica, política y social.

“*La vida cotidiana se presenta como una realidad interpretada por los [seres humanos, ya] que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente*”.¹³⁴ De allí, que sea absolutamente comprensible que los desastres de guerras anteriores desencadenaran en la sociedad francesa, una sensación de añoranza hacia un tiempo mejor. El historiador francés Maurice Fontbleau escribe:

*"fueron las desgracias y las carencias de una guerra tremendamente destructiva -y lo que ésta representó tanto para Francia como para toda Europa- las que crearon y afianzaron en la mente de los supervivientes [la posibilidad de] una época en la que parecían no haber existido los problemas, las intrigas o las miserias. Europa necesitaba [aferrarse] a algo bueno [...] en la esperanza del resurgimiento de esa nueva Belle Époque, se dio rienda suelta a la idealización".*¹³⁵

Sin embargo, algo hay de verdad en la idealización de la *Belle Époque*, no todo fue simple y sencillamente producto de las añoranzas del espíritu de la época. La economía francesa realmente conoció un período de gran esplendor: los salarios aumentaron alrededor de un 60% -con matices según los sectores y las regiones- y la renta agrícola, la eterna olvidada, también conoció un lapso de prosperidad.

La estabilidad monetaria en Francia simbolizó la tierra fértil que ayudó a imponer la idea de una tangible y ostentosa *Belle Époque*, al menos en dos aspectos muy importantes: el económico y el cultural.

¹³³ El término como tal, no fue acuñado sino hasta 1919, durante la Primera Guerra Mundial como evocación de un pasado mejor al vivido a partir de los horrores de la guerra.

¹³⁴ Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *Op. Cit.*, p.36.

¹³⁵ La Guerra Franco-Prusiana (1870 -1871, Napoleón III de Francia y Otto von Bismark de Alemania) se suscitó tras la alianza de Prusia a los Estados Germanos (guerra que los franceses perdieron).

En cuanto a la cultura, llama profundamente la atención que Francia tuvo un apogeo tal en todas las bellas artes, que sólo puede ser equiparable con la producción artística de la primera mitad de la Ilustración.

París fue reconocida como la capital del mundo civilizado y del progreso: el signo visual de la moda, la buena vida y la extravagancia. El francés era la lengua del buen gusto, del refinamiento y de la diplomacia. Con sus *café-conciertos*, *ballets*, *operetas*, *librerías*, *teatros*, *boulevards* de alta costura; la *Ciudad Luz* fue el productor y exportador de la cultura mundial.

Muy pronto, toda Europa se contagio de este espíritu de progreso, abundancia y estabilidad: el impresionismo en Francia tiene a maestros de la pintura como Manet, Cézanne y Monet, en el postimpresionismo destacan Gauguin, Seurat y Lautrec y en el *Art Nouveau* brillan nombres como Émile Gallé, Hécator Guimard, los hermanos Auguste y Antonin Daum, Louis Majorelle y Antoni Gaudí (en Barcelona); aparece el cinematógrafo, la radio y la aviación; en el diseño urbano se crean las grandes avenidas, los grandes trasatlánticos y los lujosos hoteles.

La industria del entretenimiento (principalmente los parques de atracciones y las salas de cine, que eran la novedad de la época) tuvo un papel trascendental en la vida urbana, gracias al desarrollo de la electricidad y a la reducción de las horas efectivas de trabajo, los trabajadores tenían tiempo libre para el ocio.

Los parques y los cines se convirtieron en entretenimiento de grandes audiencias, porque la entrada era barata y dichas diversiones causaron una momentánea separación de la realidad cotidiana de las personas.

Así, los parisinos (de todas las clases sociales y las edades) comenzaron a disfrutar de las promesas seductoras y radiantes de la noche, de ir a los vibrantes espectáculos como el *cabaret*, el *music hall* y el circo y de involucrarse del intoxicante y nuevo fenómeno cultural parisino.

El descontento de la clase trabajadora

“*El objeto de la conciencia se experimenta como parte de un mundo físico exterior, o se aprehende como elemento de una realidad subjetiva interior*”¹³⁶; nunca más el hombre alcanzaría ese estado de equilibrio consigo mismo y con la época que le

¹³⁶ *Ibidem*, p.38.

tocaba vivir. La subsecuente Primera Guerra Mundial no solamente acabó con ese modo de vida, sino que acabó también con la esperanza de volver a recuperarla alguna vez.

Pero, a decir verdad, los cambios tecnológicos y económicos de este periodo de bonanza burguesa, acentuaron las divisiones entre las principales ciudades y la provincia, así como entre los más pobres y los más ricos; la migración de campesinos hacia las ciudades (ya sea dentro de su propio país o hacia el



extranjero) no sólo se hizo necesaria a fin de cubrir la urgencia de mano de obra para las industrias, sino que se hizo vital para la supervivencia de los *paysans*.

Este particular fenómeno industrial, puso a amplios grupos sociales en contacto directo con

Fig.33: Mujer trabajadora en una fábrica de París (archivo fotográfico)

los adelantos tecnológicos de las urbes, lo cual muy rara vez ocurría en el pasado. Todas las grandes ciudades del mundo como Londres, París, San Petersburgo o Berlín experimentaron desde 1890 constantes aumentos de población: “*las [grandes] ciudades europeas atrajeron gente de todo el mundo: en 1850 había 42 ciudades con más de 100,000 habitantes, en 1890 había 118 y en 1910, 183*”.¹³⁷

A partir de 1850, “*la tasa anual de mortalidad en las principales ciudades de Europa [...] se redujo a 26 por cada 1,000 [habitantes], ya que las grandes epidemias golpearon con menos frecuencia*”.¹³⁸ Y a pesar de que la salud mejoró y la longevidad aumentó, las condiciones de vida permanecieron igual para la clase trabajadora.

¹³⁷ Max Gallo, *Op. Cit.*, p.48.

¹³⁸ *Ibidem*, p.41.

Los míseros ingresos que percibían, apenas alcanzaban para pagar el alimento y el alquiler: lo meramente indispensable para vivir. Tenían acceso a la carne sólo una vez a la semana, y ésta, era de la más baja calidad (sólo podía pagar por los cortes baratos). El día de trabajo casi siempre superó las doce horas y los niños empezaron a trabajar a la edad de diez años. Así, desempleo, enfermedad y vejez fueron las mayores preocupaciones para el peón industrial.

Así, paulatinamente se fue levantando un sector de la sociedad que tomó conciencia de sí mismo y de su situación en el mundo circundante: el proletariado, que comenzó a manifestarse y participar en huelgas para demostrar su inconformidad:

*“esa ruin ostentación de lujo y derroche que nuestros explotadores hacen cada año [...] es una afrenta hacia la miseria, el frío y el hambre que nos rodea. Paremos nuestras faenas, desde el barrendero al maquinista, del criado doméstico al tipógrafo [...] Pare el trabajo mañana mismo y demostraremos a las clases directoras y capitalistas, que sin el obrero a quien desprecian no es posible la vida social”.*¹³⁹

En 1889, en París, mientras que en una feria mundial (la *Exposition Universelle*) se presentaban los últimos descubrimientos de la ciencia y la industria, la Segunda Internacional: Congreso Obrero Socialista tuvo lugar.

Reunidos los partidos socialistas de Europa, en dicha reunión, con los marxistas como mayoría absoluta, se decidió que cada primero de mayo fuese instituido como un día de manifestaciones internacionales para defender los derechos trabajadores: *“de modo que en todos los países y en todas las ciudades, los trabajadores [debían] dar aviso formal a las autoridades públicas, de que su jornada de trabajo [debía] reducirse legalmente a ocho horas”.*¹⁴⁰

Esta etapa abrió el camino para el desarrollo de una política de lucha a muerte entre clases sociales: la de los favorecidos y la de los explotados, y como consecuencia directa de la misma, comenzaron a producirse los atentados anarquistas. Esos ataques directos al sistema se fijaron especialmente en los

¹³⁹ *Ibidem*, P.P. 41-42.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.44.

lugares preferidos de esa clase dominante: balnearios, centros de diversión, palacios de ópera, etc.

Las protestas en contra el orden establecido fueron tomando otras formas mucho más radicales, especialmente cuando se reprimieron las actividades abiertas (las manifestaciones). Italianos, españoles, irlandeses y franceses se convirtieron en los discípulos más activos del principal teórico de la anarquía: Mikhail Bakunin¹⁴¹. Los hechos que éstos cometieron en nombre del anarquismo dejaron en claro que ya no creían que la ciencia y la tecnología podrían asegurar el progreso social.

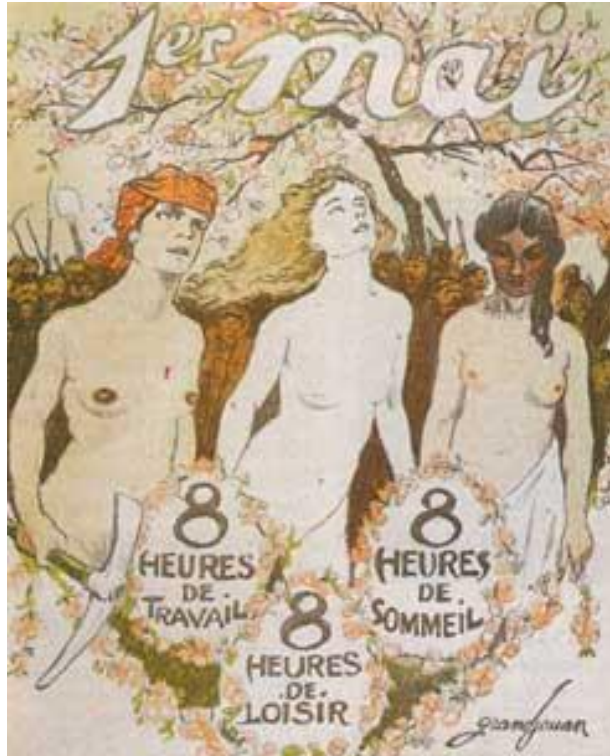


Fig.34: Cartel conmemorativo del 1º de mayo de 1889

Para el anarquista, el idealismo se había transformado en una negación violenta de una sociedad injusta. Esta violencia afectada no sólo la relación entre las clases, sino además –con la llegada del *fin de siècle*- las relaciones internacionales en sí mismas.

En el área de la agitación social y política, la prensa jugó un papel cada vez más importante. En Francia, los periódicos conservadores se escribieron de manera tal, que lograron influir especialmente en el público que reaccionó contra el movimiento anarquista.

“Las actividades de los anarquistas siempre estaban a la vista y sus crímenes irracionales sirvieron como pretextos [Fig.35] para los ataques conservadores hacia todo el movimiento obrero”.¹⁴²

Si bien, algunos anarquistas eran auténticos criminales –quienes llevaban una vida de atroz violencia simplemente por los beneficios de sus asesinatos- otros vieron en sus propios actos de violencia, un medio para lograr fines políticos y

¹⁴¹ *Ídem.*

¹⁴² *Ibidem*, p.53.

sociales: “la lucha no cesará hasta que la gente comparta sus alegrías y sus penas, sus trabajos y sus riquezas, hasta que todo sea de todos”.¹⁴³



Fig.35: Henri Privat Livemont, Le Masque Anarchiste, Bruselas (Bélgica), 1897

Influenciada por una abundante producción de bienes, la gente comenzó a aspirar por una vida más larga y más feliz. Además, la diversidad de productos y de actividades de placer en las ciudades, fue lo suficientemente atrayente y cautivadora como para maravillar a los habitantes de la ciudad, quienes trabajaban duro y sin parar con una sola meta en mente: alcanzar ese estado de felicidad, bienestar y bonanza.

Por supuesto, esta cuestión era muy diferente para los trabajadores del campo y de las grandes fábricas, quienes sólo eran la mano de obra efectiva. Así, los partidos socialistas prometieron al trabajador dar fin a la injusticia, abolir el dinero y lograr que la riqueza se otorgase en partes iguales para todos.

Una mezcla explosiva de los imperativos económicos, los antagonismos sociales y las nuevas ideologías se estaba gestando en toda Europa; era como si toda una “civilización” observara con otro enfoque, la fascinación por la guerra.

¹⁴³ Ídem.

“Como si las personas fueran arrastradas por [el eco de] la propaganda, parecía que [Europa] ya había aceptado la llegada del próximo holocausto sin pensar en las consecuencias”.¹⁴⁴

El espectáculo parisino

En la reverberante ciudad de París, las normas de moralidad pública estaban cambiando de forma drástica. Las personas, especialmente las mujeres, comenzaron a disfrutar de una mayor libertad. El arrebató de las pasiones parecían deslindarse del control de las consideraciones morales, sin embargo, muchas expresiones de este destape siguieron siendo parte del bajo mundo. Los ricos, los artistas talentosos y los que vivían al margen de la sociedad compartieron un objetivo común: disfrutar de la vida.

Las *demi-mondaines*, las prostitutas y las aventureras se convirtieron paulatinamente en motivos sociales y artísticos, sobre todo en la literatura y en la pintura. Podía encontrarseles en los salones, en los *cabarets*, en los cafés-cantantes y en los prostíbulos; la “chica fácil” se convirtió en *femme fatale*, la mujer de los ojos vagos, la sonrisa incitante, los hombros desnudos y un aire tranquilo, acogedor y ciertamente intoxicante [Fig.36]:

*¡Oh vírgenes, oh monstruos, oh demonios, oh mártires!
De toda realidad desdeñosos espíritus,
Ansiosas de infinito, devotas, sátiras,
Ya crispadas de gritos, ya deshechas en llanto.*

*Vosotras, a quien mi alma persiguió en tal infierno,
¡Hermanas mías!, os amo y os tengo compasión,
Por vuestras penas sordas, vuestra insaciable sed
y las urnas de amor que vuestro pecho encierra”.¹⁴⁵*

París, la misma ciudad que se había recuperado de los efectos devastadores de la guerra franco-prusiana, se convirtió en el centro de la frivolidad europea. No era

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.128.

¹⁴⁵ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (fragmento del poema *Femmes damnées*), París (Francia), 2002, Hachette, P.P. 209-210 (la traducción al español es nuestra).

sólo una próspera y bulliciosa ciudad: “era una ciudad de muy buen humor, donde los ricos y los pobres mundanos se mezclaban alegremente y sin esfuerzo en busca de entretenimiento y diversión”.¹⁴⁶



Fig.36: Henri de Toulouse-Lautrec, Le Salon de la rue des Moulins, París (Francia), 1894

El *cabaret* y el *café-cantante* se convirtieron en puntos de reunión muy populares. Eran lugares donde la gente podía reunirse y perder su anonimato de forma placentera –un refugio, como a menudo se ha dicho, para las almas solitarias. “Con sus barras de cobre pulido, sus espejos, su música y su vivacidad, [los cafés] dieron la bienvenida al transeúnte”.¹⁴⁷

Y con la ayuda del alcohol¹⁴⁸, el calor de la configuración penetró en el corazón, la conciencia y el alma del ciudadano común; para algunos, este elixir de

¹⁴⁶ Gallo Max, *Op.Cit.*, p.72.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.70.

¹⁴⁸ No sólo era el licor y/o el vino, era la sensación de sentirse querido y comprendido en un ambiente ajeno al propio. En un ambiente, que por instantes, se volvía familiar.

las bacanales -que los indujo a una alegría temporal y artificial- era el único tipo de gozo al que podían tener acceso, el único que podían pagar.

Muchas mujeres llegaron a frecuentar estos antros –y no sólo aquellas féminas de cuya profesión se esperaba su permanencia como anfitrionas de la atención al cliente masculino- las encopetadas burguesas no dudaban en entrar a dichos “tugurios” después de un día de compras.

*“Como muestra de la cada vez mayor libertad que las mujeres disfrutaron, [así como] de los cambiantes conceptos de la propiedad al comportarse y de la moralidad pública, las mujeres en los carteles [Figs. 37 y 38] invitaban a los consumidores a comprar absentia, cerveza, café o champagne”.*¹⁴⁹ Y de esta manera, la febril actitud ante el alcohol fue la misma ante las mujeres de la vida ligera: les *femmes de la nuit*.

El centro de la vida nocturna de París fue *Montmartre*, donde había (y todavía hay) cafés-cantantes, burdeles y *cabarets* tan prósperos como los famosos *Moulin Rouge* y *Folies-Bergère*, donde se presentaban conciertos populares: una combinación de *music-hall* y de club nocturno.

El cancan, baile en el que bellas bailarinas con amplios y seductores vestidos de volantes y encajes agitaban sus piernas en el aire o inclinaban sus caderas ante los clientes, llegó a simbolizar el gusto mundano de toda una generación. *“Por supuesto, algunos segmentos de la sociedad, la burguesía conservadora y la aristocracia [principalmente], estaban indignados ante estos espectáculos de baile”*¹⁵⁰; aunque más tarde, a muchos de ellos se les vería coqueteando con estos espectáculos de arrabal (situación satirizada por Toulouse-Lautrec en sus famosos cuadros de la vida nocturna).

Los bailarines masculinos se presentaban de forma extremadamente rara (Valentin *le Désossé*, era uno de los pocos en aparecer en escena); era más común ver mujeres jóvenes (y no tanto) en el escenario, todas por igual vestidas, todas usando las mismas plumas y estolas, todas haciendo los mismos pasos al unísono.

El anonimato fue una regla deliberada para la mayoría de ellas, los ricos mecenas de los clubs nocturnos veían en las mujeres piezas intercambiables: ves-

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.72.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.77.



Fig.37: Johnny Bismark, Les bières de la Meuse, Paris (France), 1896

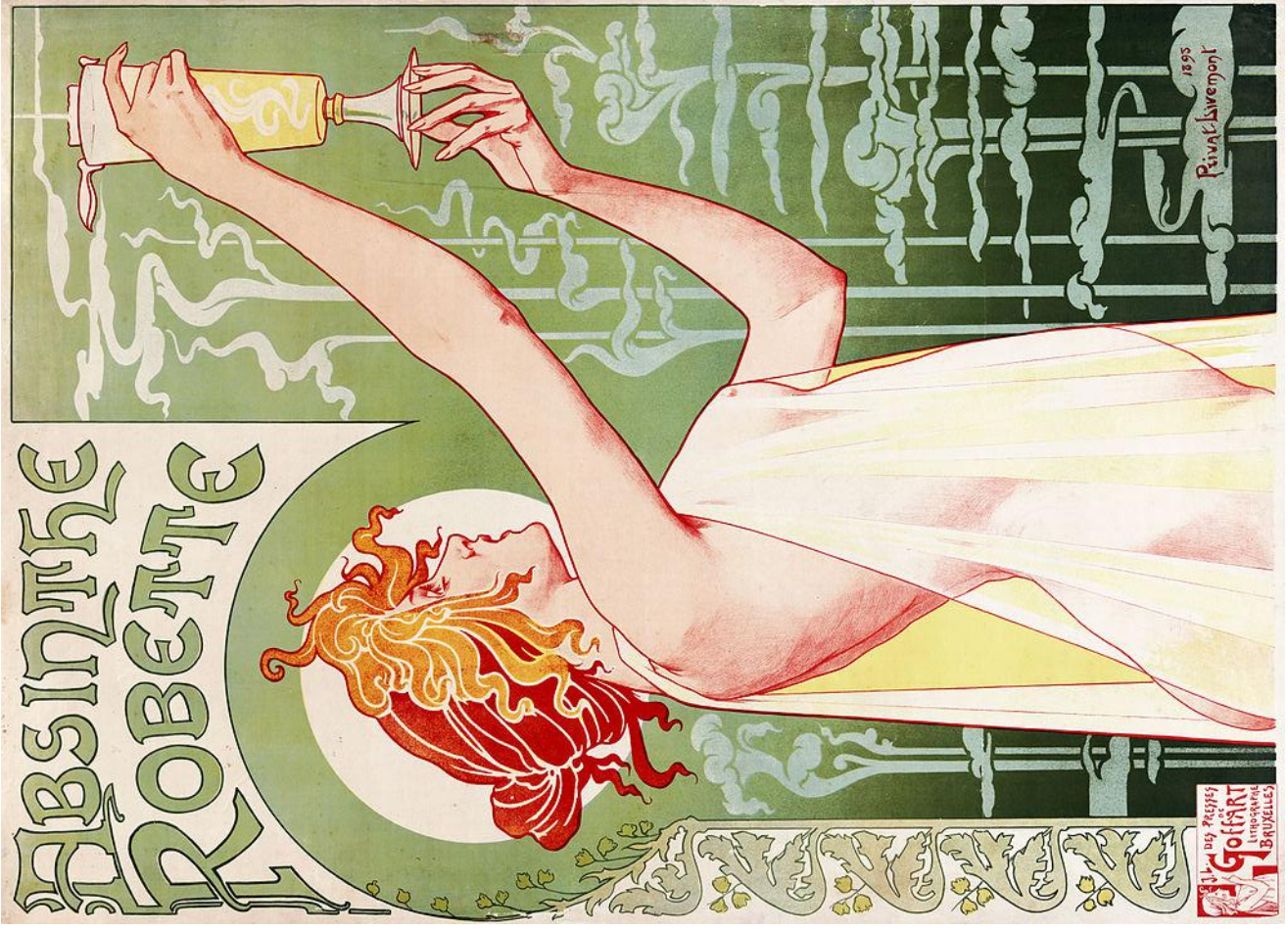


Fig.38: Henri Privat-Livemont, Absinthe Robette, Paris (France), 1895

tían para ellos, bailaban para ellos, le pertenecían a ellos hasta que la carne y la silueta fueran las esperadas; las piernas (desde la punta del dedo gordo hasta la entepierna) eran más importantes que los rostros.



Fig.39: Leopoldo Metlicovitz, Tosca, Roma (Italia),1900

Había también, otras formas de entretenimiento: la ópera [Fig.39] la opereta –siendo las más siendo populares- la música y el teatro –el cual se sometió a un renacimiento.

En la música, compositores franceses como Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937) encabezaron un movimiento en reacción contra el drama épico y la emotividad de la música romántica de Richard Wagner; el primero como simbolista y el segundo como impresionista (aunque estos estilos son difíciles de explicar en la música, se inspiraron en la pintura francesa); se concentraron en crear atmósferas y humores musicales.

Otro innovador influyente compositor, el húngaro Béla Bartók (1881-1945), hizo hincapié en la utilización de temas populares en su música, lo que combinado con la atonalidad y los métodos tradicionales de composición, dio como resultado una revolución musical muy acorde con la época.

La música ya no se limita a las salas de conciertos; la burguesía, al convertirse en la dueña y el mecenas de lo que creían era un hábito aristocrático –tocar el piano, por ejemplo- lograron que se extendiera su consumo. A principios de siglo, el piano había cautivado a la alta burguesía, desde donde se fue decantando hacia las clases bajas hasta popularizarse por completo en bares, cantinas y burdeles.

“La democratización¹⁵¹ del teatro fue señalada por el éxito de las representaciones ligeras inspiradas en la ópera y en la opereta. El disfrute de muchas representaciones, en el cambio de siglo, favorecieron [de forma inteligente] al entretenimiento, con un toque esponjoso y obsceno en las obras sobre los héroes románticos”.¹⁵²

Edmond Rostand fue un particular y muy afamado dramaturgo y sus obras, en especial *Cyrano de Bergerac* (1898) y *L’Aiglon* (1900), fueron entusiastamente recibidas por los amantes de los melodramas y las historias de adulterio. Estas audiencias se regocijaban en el mordaz placer de las representaciones de moral ligera y en el histrionismo de los actores.

“Como siempre, algunos actores y actrices fueron idolatrados por el público. Y mientras esa idolatría fuese una novedad, la prensa y la fotografía extenderían la fama de las estrellas hasta la náusea (más lejos de lo que había sido posible en otras épocas) por medios tales como los tradicionales carteles publicitarios”.¹⁵³

Sarah Bernhardt (1844-1923) que dominó la escena francesa y recorrió el resto de Europa y se aventuró a probar éxito en los Estados Unidos, fue inmortalizada en los *affiches artistiques* de Alphonse Mucha de una manera totalmente exquisita.

Le quartier populaire de Montmartre

Si alguna vez una colina fue fuente de inspiración para hombres y mujeres, esa fue sin lugar a dudas la de *Montmartre*. Centro espiritual desde los días de la antigüedad –aunque es imposible decir con seguridad si su nombre originalmente se deriva del apelativo del dios Marte o del dios Mercurio- para los antiguos pobladores galos, esta colina de 130 metros de alto, fue considerada como un lugar sagrado: un enverdecido espacio místico santificado por la presencia de los sabios druidas.

¹⁵¹ Particularmente no pensamos que haya existido una verdadera “democratización” de los eventos culturales y los espectáculos, pues a pesar de que casi todas las clases sociales tuvieron acceso al “arte”, la dinámica mercantilista manejada por la burguesía, hizo de los productos y los servicios de la época, bienes vendibles y consumibles, aparentemente accesibles, dependiendo de lo que el cliente pudiese pagar. De modo que no se dio una real apertura del entretenimiento, del goce ni del conocimiento; cuestión satirizada y criticada por los artistas de la época. De ahí el origen del barrio mundano de *Montmartre*.

¹⁵² *Ibidem*, p.76.

¹⁵³ *Ibidem*, p.80.

Pero, a decir verdad, el barrio de *Montmartre* no fue el primer refugio de los muchos artistas desvalidos que las calles de París han visto surgir. Desde los días mundanos y marginales del gran poeta asesino François Villon (1431-1463) –gran precursor de la poesía maldita- el talento artístico francés ya tenía guaridas secretas. A partir del siglo XV y hasta mediados del siglo XIX, el “barrio latino” de la *Rive Gauche de la Seine* era conocido como el hogar tradicional de los artistas: poetas, músicos, novelistas, pintores, dramaturgos, etc.

Llegados los avances tecnológicos del siglo XIX y, con ellos, la avaricia y las ansias de progreso de la alta burguesía emprendedora, el sueño de un terruño mágico se terminó de forma abrupta para los habitantes de dicho barrio.

La particular geografía del lugar, beneficiada y acogida por la rívera del Sena – y además, punto muy cercano del que llegaría a ser el centro de la ciudad- pronto se convirtió en punto de interés para la industria de la construcción.

*“Los especuladores y los agentes inmobiliarios descubrieron que había futuro para ellos [y] fueron tomando callejón tras callejón, calle tras calle. Las viejas casas fueron subastadas, [demolidas] y remplazadas por nuevas y [mucho más] caras”.*¹⁵⁴ Y así, el barrio de la bohemia se transformó en un *quartier bourgeoise* popofón, demasiado caro para la vida modesta del artista.

Forzados a dejar su hogar y a desplazarse en busca de un nuevo barrio al que aferrarse, pintores, poetas y músicos, solos o con sus esposas e hijos, amantes y demás personas a su cargo, cruzaron la ciudad de París hacia el noroeste para construir otro mundo. Las faldas de la colina de *Montmartre* –que en ese entonces pasó de ser una pequeña población independiente, a un recién anexado distrito parisino donde vivía la clase trabajadora- les abriría su manto como amorosa madre protectora.

Hacia 1860, los pintores impresionistas fueron los primeros artistas en mudarse, a partir de entonces y hasta el estallido de la guerra en 1914, este barrio fue invadido por un ambiente artístico único, el cual más a menudo de lo pensado estaba relacionado con la pobreza extrema, pero sin duda alguna, ambiente que nunca más se vería en otras partes del mundo.

La pobreza y la miseria, sin embargo, no amargarón a estos artistas, sino que de dicha situación sacaron y aprovecharon la comodidad de un celo interior: con-

¹⁵⁴ Hermann Schardt (ed.), *París 1900: el arte del poster*, Madrid (España), 1990, Libsa, p.3.

vencidos de que en el fondo estaban creando activamente un nuevo mundo, dejaron pasar los problemas del hambre, la fatiga y la enfermedad.

A raíz de la ola de paisajistas románticos de 1830, la colina atrajo a los pintores al aire libre. El movimiento se desarrolló en torno a Manet, junto con Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Degas, Berthe Morisot, Mary Cassatt y Cezane. Gracias al reciente invento de los tubos de pintura al óleo y del caballete portátil, estos pintores fueron capaces de abandonar sus estudios y se dispusieron a pintar con amplias pinceladas luminosas, los vírgenes paisajes naturales de la región de *Île-de-France*.

En la década de 1880, la cumbre de la colina de *Montmartre* era todavía un paraje rural. En la vertiente norte había un vasto páramo conocido como el *Maquis*, descrito por el escritor Mac Orlan como “casas salpicadas aquí y allá como camiones viejos entre matas de arbustos de lilas”.

Pero, la verdadera revolución de la temática pintórica ocurrió sólo hasta que estos artistas voltearon a ver a la gente ordinaria, para incluirla como modelos en sus pinturas sobre la vida cotidiana:

*“el Divisionismo de Seurat nació en los boulevards, en el Fernand Circus (más adelante llamado el Médrano) y en la Grande Jatte. La paleta de Van Gogh se desarrolló de manera brillante [y extraordinaria] en las laderas de Montmartre. Y en las últimas décadas del siglo XIX, los florecientes cabarets, que habían prosperado gracias al muro erigido [alrededor del quartier] proporcionó a Toulouse-Lautrec de su más afamado tema de inspiración: [las prostitutas]”*¹⁵⁵

El muro¹⁵⁶ tenía una oficina de peaje en cada puerta que lleva a París, y como resultado de esta medida, el costo del vino de *Montmartre* era mucho menor cuando se consumía ahí mismo. Así, nació el quartier precursor de la zona franca.

En 1881, Rodolphe Salis abrió Le Chat Noir, un cabaret literario donde músicos, poetas y cantautores como Aristide Bruant [Fig.40] podrían hacer gala de

¹⁵⁵ Sylvie Buisson y Christian Parisot, *Paris Montmartre: a Mecca of Modern Art (1860-1920)*, 1996, Verona (Italia), Pierre Terrail, p.12 (la traducción al español es nuestra).

¹⁵⁶ Antes de convertirse en el distrito XVIII de París, *Montmartre* era un pequeño poblado independiente de la provincia vecina, al instaurarse el nuevo régimen y al crecer la ciudad capital, casetas de cobro o de peaje comenzaron a instalarse en varios puntos de las afueras de París. De esta manera, se controlaba la entrada de personas y de mercancías. El caso del muro que dividía este barrio del resto, tal vez pudo haber sido un intento para separar los sitios donde la clase trabajadora vivía de los sitios de la vida burguesa.



Fig.40: Henri de Toulouse- Lautrec, Aristide Bruant dans son cabaret, Paris (Francia), 1893



Fig.41: Jules Chéret, Moulin Rouge: Paris Cancan, Paris (Francia), 1890

su talento. Después, en 1889, el *cabaret-burdel Moulin Rouge* [Fig.41] hizo su triunfal aparición, cuyas exóticas bailarinas y prostitutas fueron inmortalizadas por la pintura postimpresionista del enano de *Montmartre*: Toulouse-Lautrec.

Pero estos dos “tugurios del olvido” no eran los únicos en *Montmartre*, el distrito estaba lleno de la alegría, el sopor y el buen humor de los centros nocturnos de mala nota¹⁵⁷:

Cafés, cabarets y dance-halls :
L'Abbaye de Thélème – Place Pigalle
L'Ane Rouge – 28, Avenue Trudaine
La Taverne du Bagne – Place des Martyrs
Le Café Bouscarat – Place de l'église Saint-Pierre
Le Chat Noir – 84, Boulevard Rochechouart / Rue Laval /
 Rue Victor-Massé (cambió muchas veces de lugar)
La brasserie des Martyrs – Rue des Martyrs
Le Ciel et L'Enfer – 53, Boulevard de Clichy
L'Auberge du Clou – Avenue Trudaine
Le Cabaret Dinocheau – Rue Bréda
Le Divan Japonais – 75, Rue des Martyrs
L'Élysée-Montmartre – Boulevard Rochechouart
La Grande Pinte – 28, Avenue Trudaine
Le Guerbois – 11, Grand-rue des Batignolles
Le Lapin Aigle – Rue des Saules
Le Père LaPlace – 28, Avenue Trudaine
Le Restaurant du Père Lathuille – Place de Clichy
Le Mirliton – 90, Boulevard Rochechouart
Le Moulin Rouge – 90, Boulevard de Clichy
La Nouvelle-Athènes – 9, Place Pigalle
Le café de Rochefoucauld – Rue de la Rochefoucauld
Le Bal Tabarin – Rue Victor-Massé
Le Tambourin – 42, Boulevard de Clichy

Entre 1860 y 1910 más de quinientos artistas fueron a establecerse en *Montmartre* –por no hablar de los innumerables parásitos que en su mediocridad seguían la estela de las grandes figuras- y sus inmediaciones: los músicos Héctor Berlioz y Frédéric Chopin, así como los pintores Henri Daumier, Pierre Bonnard, Georges Braque, Paul Cézanne, Edgar Degas y André Breton, y muchos otros artistas

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.198 (la lista aquí dispuesta, es un capitulado de las antiguas direcciones de estos lugares de diversión nocturna, algunos de los cuales ya desaparecieron del mapa del actual distrito de *Montmartre*, por citar algún ejemplo, *Le Chat Noir*).

(desde principios del siglo XIX hasta mediados del XX) vivieron en el cada vez más creciente, barrio popular del artista.

*“Incomprendidos, sin dinero y atraídos por la fama y el escándalo que rodeó a sus padres espirituales «los impresionistas», artistas extranjeros de todas partes del mundo acudieron a los destaralados estudios del Bateau-Lavoir (encaramado en lo alto de la colina) y se congregaban en la taberna Le Lapin Agile”.*¹⁵⁸

En 1900, *Montmartre* era un remanso y un paraíso del alojamiento de bajo alquiler, un lugar aislado del bullicio frenético del centro tecnológico y financiero de París, uno de los pocos barrios no afectados por el programa de reconstrucción y de remodelación de Haussmann.

La pintura del siglo XX nació allí, gracias a la labor de españoles como Pablo Picasso y Juan Gris, italianos como Modigliani, holandeses como Van Dongen y polacos como Marcoussis.

*“En tus ojos”, escribió Francis Carco en años posteriores, “el viejo Montmartre era la Meca de los artistas. Y de hecho tal vez lo era, cuando nos subimos a la colina, empeñados en rechazar el manso de la existencia burguesa que fue la suerte de los que vivieron lejos de su fuente nutritiva”.*¹⁵⁹

En el lado sur, sin embargo, los nuevos edificios se extendían hasta la mitad de la colina. Por la noche, los nuevos habitantes de estos barrios visitarían el sitio de trabajo de la gigantesca basílica neo-bizantina de *Sacré-Coeur*, que aunque lejos de la aprobación de los pobladores, despertó la curiosidad de muchos.

Y así como los grandes artistas habían encontrado en *Montmartre* su hogar, en Henri de Toulouse-Lautrec, la “tetera”, *Montmartre* encontró a su pintor. El incansable cronista de toda una época, posteriormente conocida como la *Belle Époque*, fue quien entre 1886 y 1901, observó y participó (hasta sus últimas consecuencias) de la deslumbrante vida nocturna del barrio.

Los circos, los cafés-conciertos, las verbenas, los *cabarets* y los salones de burdeles fueron su fuente de inspiración, su escenario y su guarida: *“en Montmartre, no había ni un sólo camarero, ni un maître d'hôtel o alguna mujer que no conociera al proverbialmente generoso, enano raquítico”.*¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.20.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.123.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 66.

París, caldo de cultivo para las *Avant-gardes*

El predominio de la alta burguesía en la sociedad francesa se mantiene inalterable en lo estrictamente fundamental: *“la república conservadora ocupa el lugar del imperio «liberal» -una república sin republicanos que se consiente sólo porque parec[ía] garantizar las más suave solución [a los] problemas políticos- [...] y la vida económica [como] el escenario del alto capitalismo”*.¹⁶¹

Este último, pasó de ser un “libre juego” de las fuerzas financieras e industriales a un sistema rígidamente organizado, racionalizado y tupido en complejas redes de acción: un signo de la madurez y de la estandarización de la vida económica de finales del siglo XIX y principios del XX.

Sin embargo, a la par de esta prodigiosa y pujante sociedad burguesa, se podían reconocer los “presagios de la disolución social”: inseguridad para las clases bajas, desesperanza y negación de los valores establecidos por la *Comune*, falta de fe en el progreso tecnológico y la promesa capitalista, crisis de la identidad del ser y de la espiritualidad, *sq.*

*“Este ambiente de crisis [trajo consigo] una renovación de las tendencias idealistas y míticas, [originando] como reacción contra el pesimismo imperante”*¹⁶², una fuerte corriente tanto artística como de pensamiento que disolvió todas las cosas estables y firmemente trabadas en la metamorfosis del progreso técnico, para prestar a la realidad, el carácter de lo personal, de lo no terminado, de lo imperfecto, de lo subjetivo y de lo subversivo: el dominio del momento sobre la duración y la existencia misma (la trascendencia de la obra por encima de la finitud del ser humano).

Las pre-vanguardias artísticas: del impresionismo al fauvismo

“La tradición secular europea había venido atribuyendo al arte el papel de mostrar la realidad y, [en gran medida], el de expresar los ideales religiosos, políticos y morales de la colectividad. Se suponía que el mundo tenía una estructura y una

¹⁶¹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo III: Naturalismo e Impresionismo, Madrid (España), 1957, Ediciones Guadarrama, P.P. 1183-1184.

¹⁶² *Ibidem*, p.1185.

forma fijas, [lo cual] justificaba la moderna evolución de los estilos y de las tendencias artísticas".¹⁶³

La radical transformación de la pintura en el siglo XIX, se encuadra en el papel de una doble subversión de los valores académicos del arte. La primera de ellas afecta a la jerarquía de los géneros pictóricos: *"la concepción académica clasificaba la pintura en géneros superiores (historia, religión, mitología y alegoría) e inferiores (escenas cotidianas, retratos, paisajes y bodegones)"*.¹⁶⁴ En una época que se debate entre la modernidad y la historicidad, los temas inferiores van desplazando progresivamente en cantidad y en calidad a los temas superiores.

La segunda subversión tiene que ver con la alteración del orden de los medios expresivos: composición, dibujo, expresión de las figuras, claroscuro, color, pincelada: *"la concepción académica otorgaba un valor supremo a la composición y el dibujo, y desplazaba el color y la factura como elementos ínfimos y auxiliares, que podían exhibirse en los bocetos o estudios del natural, pero no en el cuadro acabado"*.¹⁶⁵

De este modo, *"lo que orienta la evolución de la pintura moderna no es ya el sometimiento a la naturaleza, sino la fidelidad al medio pictórico"*.¹⁶⁶ La búsqueda de los constituyentes esenciales de la pintura (el plano, el color y la factura) son una especie de purificación, una liberación de lo superfluo, y también un regreso, paso a paso, hacia estadios medios y más elementales, más originales del arte en sí mismo.

Además, el espectador (quien ahora está más involucrado con el quehacer artístico) ya no puede mirar más hacia la escena representada, hacia la imagen; ahora tiene que pararse a considerar el cuadro como superficie: interpreta desde su presente y desde su contexto, lo que ve en la obra de arte.

A. Impresionismo

Tras la guerra franco-prusiana y la insurrección de la *Comune de Paris* (ambos sucesos ocurridos entre los años 1870 y 1871), los artistas independientes que ya

¹⁶³ Juan Antonio Ramírez, *Historia del Arte*, Vol. IV: El Mundo Contemporáneo, "Las vanguardias históricas: del cubismo al surrealismo", Barcelona (España), 2005, Alianza Editorial, p.203.

¹⁶⁴ Guillermo Solana, "El inicio de las vanguardias: del impresionismo al fauvismo" en *Historia del Arte*, Vol. IV: El mundo Contemporáneo, Barcelona (España), 2005, Alianza Editorial, P.P. 480.

¹⁶⁵ *Ídem*.

¹⁶⁶ *Ídem*.

se habían divorciado de la onerosa relación “Estado y Arte” -la cual se había mantenido hasta la época Romanticista y Naturalista- empezaron a encontrar un gran apoyo entre los coleccionistas de arte: “Arosa, Caillebotte, Doria, Faure, Gauchet, Hoschedé, Durand-Ruel, [etc.]”.¹⁶⁷

Es entonces, de esta manera, que “los artistas resucitaron sus proyectos y fundaron una «Sociedad Cooperativa Anónima»; de ahí surgió la primera exposición del grupo, celebrada en la primavera de 1874 en el local de fotografía Nadar”.¹⁶⁸ Y aunque este y otros intentos tendrían sus traspiés, la organización del grupo impresionista respondió ante todo a razones de supervivencia profesional: las exposiciones independientes eran el único camino entre la opresiva tutela estatal (academicista) y la debilidad naciente del mercado del arte.

El Impresionismo es un movimiento pictórico francés, que surgió a finales del siglo XIX como una reacción en contra de los cánones del arte académico; movimiento que al hacer uso de la pintura al aire libre y de los temas de la vida cotidiana, es considerado como el punto de partida del arte contemporáneo: “tratar un tema por los tonos y no por el tema mismo”.¹⁶⁹

Para los impresionistas pierde validez la dicotomía entre estudio y cuadro, es decir, “abandonan la luz indirecta, uniforme y constante del taller en busca de la luz solar directa, brillante, intensa, [vibrante], variable y difícil de plasmar”.¹⁷⁰

“La variedad de la pincelada describe las diferentes texturas y sugiere la profundidad al disminuir de tamaño; pero sobre todo anima expresivamente la superficie del lienzo con un temblor centelleante”.¹⁷¹

Los impresionistas consiguieron ofrecer una ilusión de realidad aplicando directamente sobre el lienzo pinceladas de color cortas y yuxtapuestas, que mezcladas por la retina del observador desde una distancia óptima aumentaban la luminosidad mediante el contraste de un color primario con su complementario. Los pintores eliminaron los detalles minuciosos y tan sólo sugirieron las formas, utilizando para ello los colores primarios como el azul, el rojo y amarillo (acompañados de sus respectivas tonalidades).

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.166.

¹⁶⁸ *Ídem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.167.

¹⁷⁰ *Ídem*.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.168.

Manet (1823-1883)	Degas (1834-1917)	Cézanne (1839-1906)
<ul style="list-style-type: none"> - Hijo de una familia de la alta burguesía francesa. - “Ver por manchas”: simples y enérgicas formas. - Supresión del claroscuro académico. - Subrayado del negro en los contornos de las formas. - Efecto plano de la silueta contorneada. - Amplia gama de matices y tonos. - Supresión del relato. - Unidad de la pintura en la participación activa del espectador. - Sólo la sombra (matices de colores que no alcanzan el negro) da pie a un mínimo espacial en el cuadro. 	<ul style="list-style-type: none"> - Hijo de una familia acomodada. - Debate entre el profundo sentido de tradición y el interés por lo urbano contemporáneo. - Estudios previos con deliberación académica: reflexión de los grandes maestros. - Dibujo a color + de lo lineal a lo pictórico = técnica al pastel. - Retratista por gusto, no por encargo. - Atender a la vivienda como indicio de personalidad (intimidad). - Observador de las clases trabajadoras y de los espectáculos callejeros. 	<ul style="list-style-type: none"> - Hijo de un banquero burgués. - Modulación y realización. - Artista ni impresionista ni postimpresionista, es el justo medio. - Pinceladas cortas y menos cargadas + paleta de colores claros + trabajo rectangular de la espátula. - Uso abundante del negro. - Preocupación por la construcción más que por la atmósfera. - Manchas sueltas, parches de colores, cuerpos que parecen tallados sobre un plano. - Vista central frontal, predominantemente vertical y horizontal.



Fig.42: Édouard Manet, Le bar aux Folies-Bergère, París (Francia), 1882



Fig.43: Edgar Degas, La baignante, París (Francia), 1886

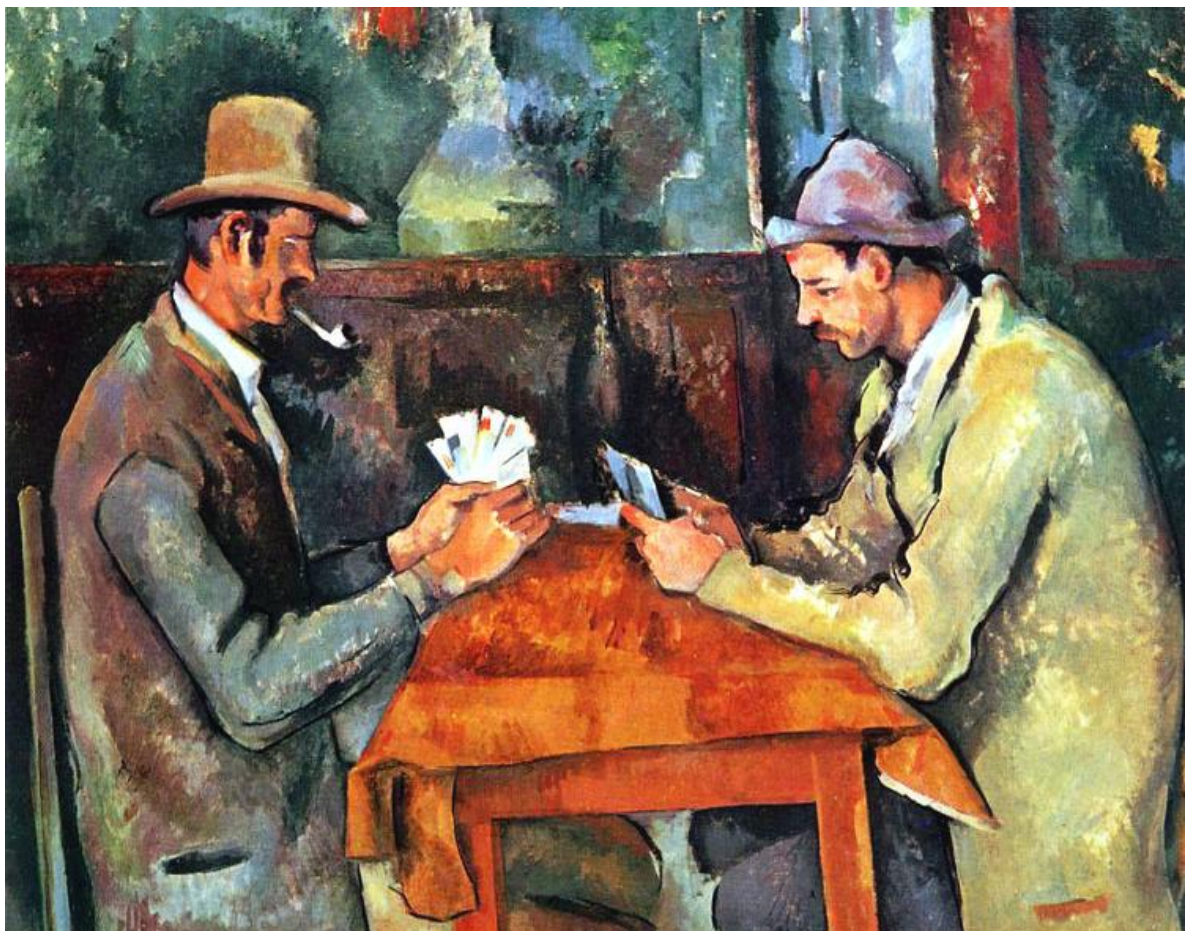


Fig.44: Paul Cézanne, Les joueurs de carte, París (Francia), 1892-1895

B. Postimpresionismo o Neoimpresionismo

El primero en utilizar el término postimpresionismo fue el crítico de arte Roger Fry (1866-1934) en el año de 1910, como parte del título que el inglés usó para una exposición más o menos heterogénea de pintores modernos franceses en Londres: "*Manet y los postimpresionistas*"¹⁷², aunque de los presentados Manet era el único que no encuadraba en la exposición de jóvenes que pintaban con estilos muy distintos entre sí y con respecto del impresionismo.

Fue durante la década de 1880 que tuvo lugar en la sociedad europea (y no sólo en la parisina), una revolución de la sensibilidad respecto de la orientación de las ideas intelectuales, del reajuste de la postura social del artista y de la forma de expresión propia del estilo de cada artista. El postimpresionismo es así, la expresión estilística externa de este cambio interior en fermentación.

Bajo el nombre de Postimpresionismo o Neoimpresionismo se engloban múltiples tendencias y estilos. Este movimiento vino a ser un crisol de diferentes técnicas y objetivos que responden a las inquietudes de los diferentes artistas, pero siempre en contra del impresionismo y la continua búsqueda de lo disruptivamente creativo. A los postimpresionistas no hay que entenderlos bajo un estilo unificado y definido, sino que la obra de cada uno de ellos responde a la individualidad de sus planteamientos.

Aunque estos diversos pintores basaron su obra en el uso del color experimentado por los impresionistas, reaccionaron contra el deseo de reflejar fielmente la naturaleza y presentaron una visión más subjetiva del mundo. Continuaron utilizando colores vivos, una aplicación compacta de la pintura, pinceladas distinguibles y temas de la vida real, pero intentaron llevar más emoción y expresión a su pintura.

Este nuevo movimiento propugnado por los disidentes del Impresionismo, perseguía la síntesis en vez del análisis del color, la perfección en lugar de la sensación óptica, la expresión del tema tratado sobre cualquier otro efecto de visión, y otorgaba al pintor -y con él al espectador- un papel más activo, una mayor participación en el análisis psicológico y emocional de los acontecimientos, en lugar de limitarlo a la pasividad de un mero observador.

¹⁷² Lawrence Gowing, John Boardman *et al.*, *Enciclopedia de las Bellas Artes*, Tomo XI: "Postimpresionismo, Simbolismo y *Art Nouveau*, Fauvismo y Expresionismo, Cubismo y Futurismo, Arte abstracto", Madrid (España), 1984, Cumbre / Sarpe, P.P.1611.

Seurat (1859-1891)	Gauguin (1848-1903)	Van Gogh (1853-1890)
<ul style="list-style-type: none"> - Pintura científica: investigación óptica de las vibraciones cromáticas en el ojo humano. - Divisionismo o división del tono \neq puntillismo. Reflejos mezclados mediante toques de color fragmentados. - Análisis riguroso de los componentes: <ul style="list-style-type: none"> a) el color local de cada objeto b) el reflejo de luz c) la absorción de luz d) los reflejos proyectados sobre cuerpos vecinos e) los colores complementarios - Punto: normalizar las dimensiones de la pincelada: <i>quantum cromático</i>. - Favorecer la mezcla óptica y la vibración de la retina. 	<ul style="list-style-type: none"> - Influenciado por el <i>cloisonnisme</i> bretón: figuras aisladas entre sí por el trazo. - Relación sobrenatural de las mujeres con la presencia sobrenatural de lo divino: el ídolo, el fetiche, la imagen o la materialización de la hierofanía o de la aparición. - No es la imitación de la naturaleza lo que importa, sino la fuerza expresiva del color como material en bruto. - La sugerencia erótica (desnudo) y el ritual (simbolismo de la celebración religiosa). - Pureza del color plano: usar el pigmento directamente como sale del tubo. - Mezcla de estilos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Leyenda del arquetipo del artista aislado, enfermo mental e incomprendido. - Principales temas: la iconografía cristiana y la elevación de la vida campesina. - Pintura fragmentada: vibración óptica en toda la superficie de la pintura. - Interpretación simbólica mediante el color. - Tratamiento del color en áreas planas + capricho del contorno de las siluetas \Rightarrow estampas y grabados japoneses (Gauguin, Lautrec y Degas). - Desafío a toda concepción estrictamente óptica y naturalista. - Eufemismo de la muerte (muerte nocturna y muerte diurna).



Fig.45: Georges Seurat, Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte, París (Francia), 1884-1886

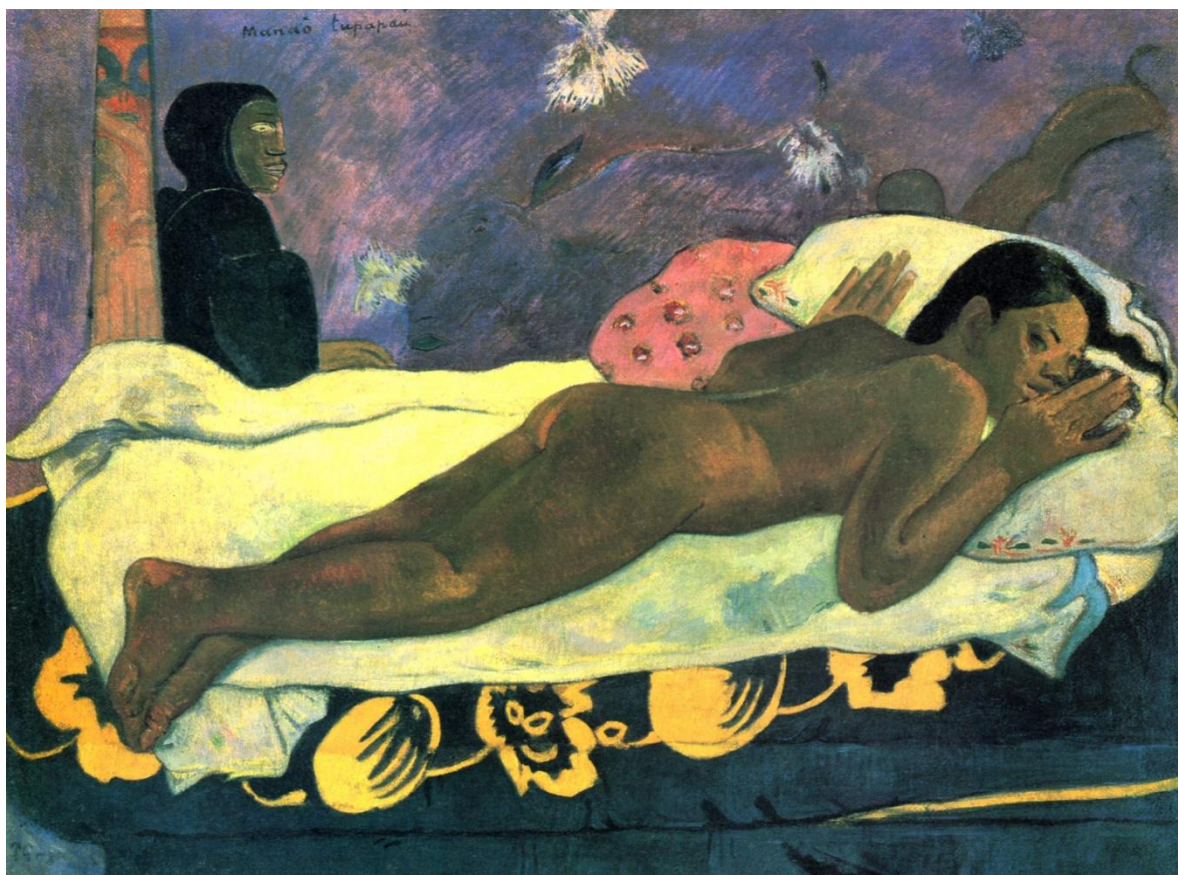


Fig.46: Paul Gauguin, *L'esprit des morts veille (Manao Tupapau)*, Tahiti (Polynesia Française), 1892



Fig.47: Vincent van Gogh, *La nuit étoilée*, Saint-Rémy-de-Provence (France), 1889

C. Simbolismo, Art Nouveau y Fauvismo

Hacia 1885, un giro cultural tuvo lugar en Europa, “*entraron en crisis el naturalismo en [la] literatura y el positivismo en [la] filosofía. Renacía el interés por los románticos, el pensamiento idealista y el misticismo – tanto cristiano como de inspiración oriental y el ocultismo*”.¹⁷³

Se va creando un estado de decepción frente al positivismo y cientifismo imperante y se descubre una realidad más allá de lo empírico. A esto contribuye Schopenhauer, que en su oposición al positivismo, insiste en que el mundo visible es mera apariencia y que sólo adquiere importancia cuando somos conscientes de que a través de él se expresa la verdad eterna: “para trascender a otros ámbitos a través de la intuición y la contemplación”.

Simbolismo	Art Nouveau	Fauvismo
<ul style="list-style-type: none"> - La nueva estética reemplaza la fe en el conocimiento objetivo de la naturaleza física por la intuición de ideas inmatrimales. - Descripción exacta por la sugerencia velada y enigmática. - Los simbolistas consideran que la obra de arte equivale a una emoción provocada por la experiencia. - Abundar en la esencia de lo exótico y de lo excéntrico. - Representar la ciudad, el río, los parques, los monumentos y la vida cotidiana de los pequeño-burgueses // abundar en las escenas del mundo exótico de las fieras. - Principales representantes: Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon. 	<ul style="list-style-type: none"> - Búsqueda de una autenticidad de la época = deslindarse completamente de los estilos anteriores. - Modernismo: arquitectura, pintura, decoración y arte gráfico. - Identidad en la modernidad urbana: reproducción mecánica (xilografía, litografía e impresión). - Constricciones estéticamente planas, lineales, ornamentales, económicas en cuanto al diseño industrial. - Reivindicación de las artes y de los oficios: artes decorativas y artes aplicadas. - La naturaleza reina. - Principales exponentes: Gustav Klimt, Alphonse Mucha, Héctor Guimard, Louis-Comfort Tiffany. 	<ul style="list-style-type: none"> - Expresionismo francés. - Técnica a base de gruesos puntos de color (semejante al puntillismo) en el caso de Matisse. - Experimentos con la construcción de los colores puros y planos del postimpresionismo. - <i>Fauve</i> = fiera, la expresión ante todo (exageración en los elementos expresivos). - La composición es el arte de ordenar de manera decorativa: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay en torno a ellos, las proporciones, todo tiene su papel. - Distintos elementos para plasmar al máximo los sentimientos. - Principales representantes : Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet, Friesz, Dufy y Braque.

¹⁷³ Guillermo Solana, *Op. Cit.*, p.189

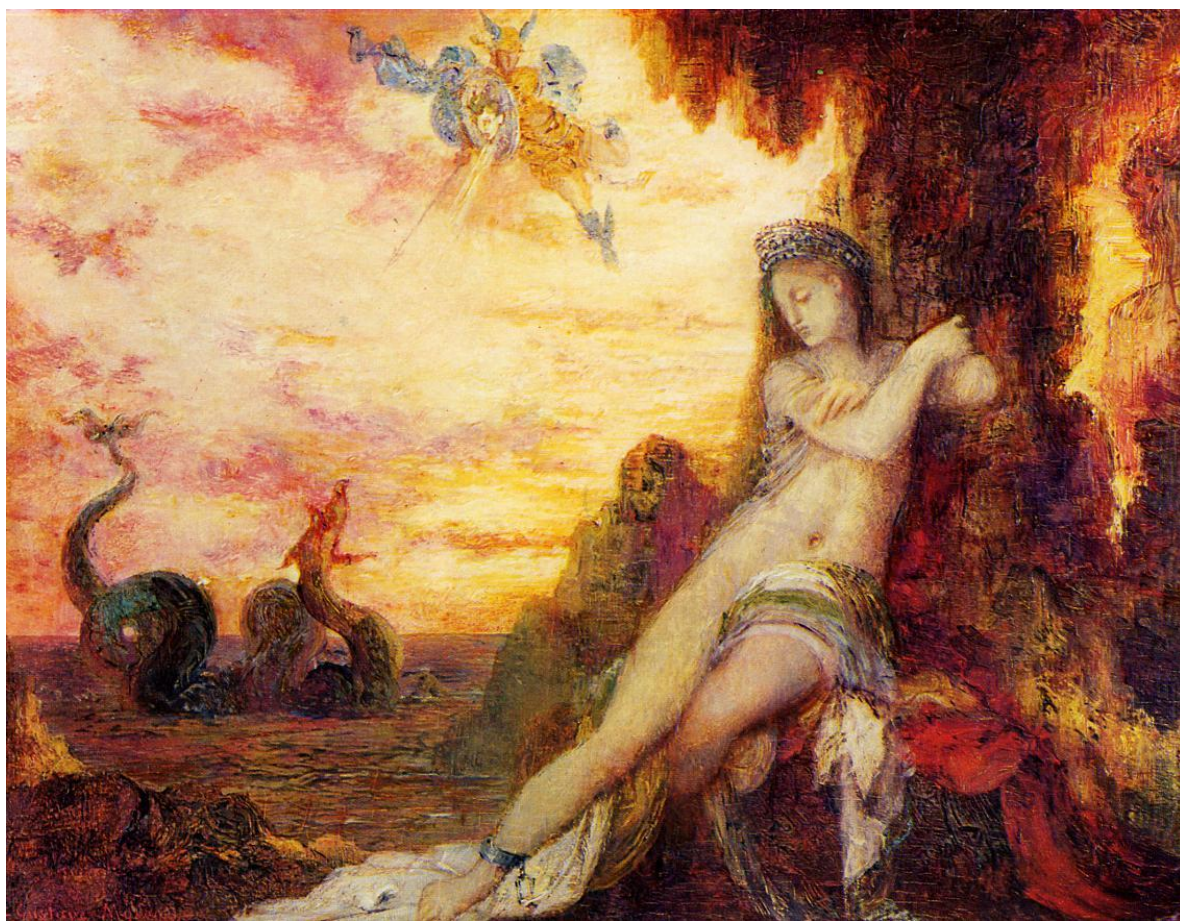


Fig.48: Gustave Moreau, Persée et Andromède, Paris (France), 1867-1869



Fig.49: Gustav Klimt, Les serpents d'eau II, Viena (Austria), 1907



Fig.50: Henri Matisse, Bonheur de Vivre, París (Francia), 1905-1906

Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, en casi todos los países con un cierto grado de desarrollo industrial se puso de manifiesto un sentido del presente y un ansia de romper con los estilos del pasado.

Fue un momento agitado y complejo, en el que la búsqueda de lo nuevo convivía con la permanencia del pasado: el rechazo de la máquina y la aceptación de las nuevas tecnologías (que exploraban o anticipaban el futuro), la agitación social y el anarquismo a la par que la consolidación de los valores de la cultura burguesa, además la crisis arte-sociedad se evidencia siendo la característica que conlleva la vanguardia.

A decir verdad, sin el nido de oportunidades que sentaron las pre-vanguardias, el concepto totalmente rupturista y revolucionario de las vanguardias (en el que los artistas plásticos, y no sólo los pintores, tuvieron total libertad para plasmar sus ideas particulares y totalmente individualistas de la realidad), hubiese tenido otro tipo de aparición y de desarrollo.

Para entender las subsecuentes razones por las que las vanguardias artísticas se desarrollaron, es necesario echar la vista hacia atrás, a los siglos XIX y XX.

Tres acontecimientos políticos, la constitución de la segunda y la tercera República Francesa (1848 y 1871) y la Primera Guerra Mundial (1914), provocaron una reacción intelectual en contra de la sociedad de la época.

Empieza así el estereotipo de artista incomprendido, bohemio e incomprendido y comprometido con una serie de valores contrarios a todo ese mundo convulso que provocaba situaciones miserables y desafortunadas.

Otro factor importante que influye en el origen y desarrollo de las vanguardias es el referido a los avances tecnológicos. Surgen los diferentes movimientos en un momento de avances vertiginosos -y desconcertantes para el artista- en distintos campos (el cine, la radio, el avión, el rascacielos, el ascensor, el automóvil, nuevas armas de guerra, etc.).

Estos avances funcionan como origen de una nueva sensibilidad artística pero a la vez como inspiración de una nueva iconografía, algo que también ocurre con respecto a la cultura urbana y los nuevos hábitos de vida característicos del siglo XX.

La propuesta rupturista de las nuevas formas de expresión artística, fue tan radical que más de un siglo después siguen siendo el paradigma del arte de vanguardia, dado que en la época se produce en el arte una auténtica revolución de las artes plásticas.

*“El arte tradicional quedó [en este hilar de pensamientos] reducido a cenizas, la nueva visión del mundo ya no era estática y eterna sino fragmentadora e inestable [...] nunca [antes] se había visto una aceleración semejante en las transformaciones ni una eclosión tan fabulosa de energías creativas”.*¹⁷⁴

Pero, los movimientos vanguardistas son más una actitud ante el arte que una estética, que abandonará la imitación de la naturaleza para centrarse en el lenguaje de las formas y los colores. Es la hegemonía del inconsciente, de la reconstrucción mental de la obra. Al espectador se le exige una nueva actitud ante la obra de arte.

Los estilos dejan de ser internacionales para ser característicos de un grupo de artistas. *“El artista se erigiría así, de un modo ambiguo, en compañero de viaje de las clases trabajadoras y en el profeta iluminado de un desconocido porvenir”.*¹⁷⁵

¹⁷⁴ Juan Antonio Ramírez, *Op. Cit.*, p.203.

¹⁷⁵ *Ídem.*

El concepto de *Avant-garde* (vanguardia)

El término vanguardia ha sido uno de los más utilizados para el desarrollo del arte en el siglo XX, sea para definir posturas ante el arte y su papel en la sociedad, sea para ordenar el estudio de la historia del mismo siglo. Convirtiéndose así en un fenómeno nuevo respecto a otros periodos de la historia, importante para comprender el arte de nuestra época, ya que sólo en ésta aparecen expresiones como: arquitectura de vanguardia, música de vanguardia, cine de vanguardia, etc.

El vocablo es de origen francés medieval y era utilizado en el lenguaje militar para hablar de las estrategias militares de la primera línea de artillería (*Avant* = antes, *Garde* = guardia). El término designa al pelotón o a la unidad mínima de combate que avanza hacia lo desconocido de manera temeraria y que enfrenta primero al enemigo, realiza acciones de extrema dificultad y abandona la seguridad de la formación o la cuadrilla (la que garantiza quedarse en medio del grueso del ejército).

Ya en el siglo XIX empezó a ser utilizado en sentido figurado con relación al arte y, en el XX constituye un término clave para el mundo artístico. Tomando literalmente el término implicó la idea de lucha contra lo establecido, de combate por los ideales propios, de ataque de pequeños grupos de artistas destacados, de pioneros que se sitúan por delante y que se aventuran a lo desconocido, de lo que marca una "tendencia".

Efectivamente, la vanguardia artística se manifestó, como acción de grupo reducido, como élite que se enfrentaba a situaciones más o menos establecidas y aceptadas por la mayoría. Estas tendencias se enfrentaron al orden establecido, a los criterios asumidos por las clases altas económicas e intelectuales hablando con ánimo de ruptura.

Fueron en ocasiones y con sus particularidades, movimientos agresivos y provocadores. La incompreensión inicial y la posterior aceptación justifican su papel anticipador del futuro.

La necesidad de indagar la índole del hablar sobre el arte, esto es, de la naturaleza del discurso estético, reside tanto en la riqueza conceptual de los objetos artísticos del siglo XX, como en la variedad de sus modos de constitución

o producción, con toda su pluralidad de significados y variantes al ser incluidos en contextos diferentes.

De modo que cada objeto se transforma en un "libro" donde se puede leer un mensaje originalmente cifrado. Así, hay que leer en el cuadro lo mismo que en el poema; la experiencia estética más que estática, es dinámica.

Esto implica la elaboración de delicadas discriminaciones y el discernimiento de relaciones sutiles, la identificación tanto de sistemas simbólicos y de caracteres dentro de estos sistemas como lo que estos caracteres denotan y ejemplifican; se trata de "interpretar obras y reorganizar el mundo en términos de obras, y las obras en términos del mundo".

La aprehensión (interpretación o lectura) de la obra artística es el epílogo de la aventura emprendida por el artista y significa para el contemplador un descubrimiento y, por consiguiente, una conquista; por eso cautiva y reclama que volvamos a ella. La propia obra se da a conocer, entrega su dirección expresiva, sus niveles de significación, su intención germinal como lenguaje.

La contemplación activa es la única que supone la integración absoluta de las dimensiones objetivas y subjetivas, tanto de la obra como del espectador. El arte genuino, aquel que incita a la contemplación, nos lleva a entrar en nosotros mismos. En cambio, el arte llamado de masas o de consumo nos insta a volcarnos a la exterioridad y a devorar, sin razonar, las múltiples imágenes que se nos proponen como válidas.

Así, las vanguardias artísticas que aparecieron en el siglo XX, fueron el inicio de una evolución en el pensamiento no solo artístico sino político, con el cual estos movimientos crean una nueva visión del ser humano y de la realidad, acabando con los estereotipos de sus antecesores donde se buscaba mostrar la realidad tal como era, donde predominaba en el arte los detalles de los personajes.

Esto no quiere decir que no hubieran tenido influencia de artistas renacentistas o de cualquier otro movimiento antiguo, sino que basados en eso y en la nueva visión del mundo, crearon un ambiente en donde se daba vuelo a la creatividad y la inteligencia del artista. El arte en esta época buscaba una nueva identidad, se adoptan formas abstractas y se le da un uso psicológico al color.

El legado de los *Ukiyo-e*: la estampa y el grabado japonés

El *Ukiyo-e* es una forma muy particular de concebir el arte, pero ante todo, es un fenómeno social y cultural del período histórico conocido como *Tokugawa*¹⁷⁶ (1600-1868) en Japón. Este lapso conoció la fuerte influencia del budismo chino, patente que podemos notar en el nombre de mismo de estas bellezas estampas.

Ukiyo es una palabra, que en las ideas budistas, significa “mundo del sufrimiento” (*uki* = sufrimiento y *yo* = mundo). De acuerdo con las enseñanzas de esta doctrina, el mundo habitable por los mortales es un lugar de sufrimiento que tiene que admitirse sin réplica alguna, ya que (paradójicamente), era al mismo tiempo el estadio de la tranquilidad.

Este concepto no permaneció latente por mucho tiempo, ya que en el período del *Edo*, el término “*mundo del sufrimiento*” fue cambiado por la acepción “*mundo de lo flotante*”, que metafóricamente también es comprendido e interpretado como “felicidad” (una felicidad que se encuentra entre la euforia y el sopor de la alegría)¹⁷⁷. Aunque la palabra también puede traducirse como “mundo efímero, fugaz y transitorio”.

Complementando la idea anterior, podría decirse que *Ukiyo* es un concepto que nos remite a la transitoriedad de la felicidad en el mundo. Y es a partir del mismo que innumerables imágenes y dibujos empezaron a aparecer, estos son los *Ukiyo-e* o “*estampas del mundo flotante*”. Una necesidad de dar al mundo una concepción de placer y de esparcimiento que tiene que disfrutarse sin remordimiento y sin tocamientos, ya que es efímero.

A. La técnica del grabado de la estampa japonesa

A pesar de que sus principios técnicos ya se conocían mucho tiempo atrás, la técnica del grabado de la estampa japonesa se perfeccionó durante el *Tokugawa*. En el siglo XVII, la creciente necesidad de impresión de los *Ukiyo-e*, obligó a los *hanmoto* (editores) a buscar habidos diseñadores de estampas (que podían o no

¹⁷⁶ A este período también se le denomina “Período del *Edo*”, porque toda la administración shogunal se trasladó a esta ciudad, la que actualmente es Tokio. Es un lapso de tiempo caracterizado por una relativa paz social que persistió en Japón, así como por el aislamiento del exterior y la peculiar forma de vida tradicional.

¹⁷⁷ En el actual Japón, cuando alguien se siente alegre o muy contento repite rítmicamente “uki, uki...”, para mostrar su estado de ánimo.

haber sido pintores): el artista [Fig.51] mostraba una serie de dibujos sobre papel, el editor seleccionaba las piezas o las secciones que le interesaran y un *maître artisan* terminaba de diseñar las estampas con las características que se requerían.¹⁷⁸

Una vez elegido el diseño final, un *eshi* (dibujante) copiaba el diseño original (presentado en delgado papel transparente) a un solo color: *hanshita-e*. Este era mostrado a un *gyogi* (censor¹⁷⁹) quien, de aceptarlo, le agregaba un sello de aprobación llamado *kiwame*.¹⁸⁰

“En el Edo no era fácil imprimir con total libertad; no sólo había restricciones en cuanto al tema representado sino también en cuanto a la calidad de la estampa”.¹⁸¹ Asimismo, para



Fig.51: Emil Orlik, Japanese Painter, Tokio (Japón), 1903

controlar la edición y la producción, y algunas veces la autenticidad de las obras hechas por los artistas, se le agregaban otros sellos a la estampa: el del editor, el del diseñador, el del impresor, el del artista y el de la fecha grabados en la madera al igual que el *kiwame*.¹⁸²

Una vez aprobado el *hanshita-e*, éste era colocado sobre un bloque de madera de cerezo¹⁸³, al que se pegaba con una pasta de engrudo de arroz o *himenori*. Para

¹⁷⁸ Edgardo Ganado Kim (curador del Museo de Arte Carrillo Gil), *Ukiyo-e: estampa japonesa*, México, 1993, Museo de Arte Contemporáneo Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, catálogo de la exposición (julio-agosto 1993) de arte japonés, p.23.

¹⁷⁹ No todos los diseños pasaron por este proceso, muchos fueron publicados sin la aprobación del censor.

¹⁸⁰ Edgardo Ganado Kim, *Op. Cit.*, p.23.

¹⁸¹ *Ídem*.

¹⁸² Entre los años 1655 y 1676 se promulgaron leyes muy estrictas para poner bajo control la impresión de los *Ukiyo-e*. Por ejemplo, estaba prohibido publicar estampas sobre temas religiosos (a excepción del budismo shintoísta), militares o políticos.

¹⁸³ Siempre estaba la alternativa de usar otros tipos de madera, pero la de “cerezo de la montaña” era preferida por los impresores, gracias a la nobleza de sus vetas para el grabado y la dureza de

resaltar las características del dibujo y los finos detalles del diseño, se frotaba el delicado papel con aceite de cáñamo, copiándose el dibujo de éste sobre el bloque de madera; al desprender el papel del bloque, este quedaba destruido, pero el dibujo se calcaba por entero.

Un *atamabori* (grabador), se encargaba de tallar el negativo con una serie de gubias; a la blanca se le llamaba “bloque matriz”, porque de ella saldrían las primeras impresiones, más o menos diez, que se utilizarían para repetir el proceso en los diferentes bloques empleados¹⁸⁴ para completar el diseño de la estampa.



Para imprimir la imagen [Fig.52], era necesario colocar el papel receptor sobre el bloque matriz ya tallado y previamente coloreado, frotándolo con movimientos suaves, rítmicos semicirculares y circulares con la ayuda de un artefacto llamado *baren*.¹⁸⁵ Cuando se imprimían cada uno de los colores, se cotejaba el diseño con el espacio del pigmento a aplicar y se repetía la misma operación antes descrita.

Los pigmentos se aplicaban en el bloque con un *hike*, un pincel de cerdas de crin de caballo, para extenderlos fácilmente en la talla realizada; como aglutinante se usaba un engrudo fabricado a base de pasta de arroz. “La molienda y la hechura de los pigmentos requerían una considerable experiencia y era uno de los trabajos que todo aprendiz tenía que dominar

su composición para el tallado de detalles muy finos. Además, se gastaba menos que otros bloques de madera al ser utilizados en tirajes muy grandes.

¹⁸⁴ Según el número de colores requeridos en el diseño, se utilizaban tantas placas o bloques como fuese necesario.

¹⁸⁵ Disco de 13 centímetros de diámetro, aproximadamente, fabricado en su parte inferior con cuerdas trenzadas hechas de bambú, las cuales eran sujetadas por un asa que se disponía en la parte superior del artefacto y que servía para tomarlo.

ampliamente; cada color era vertido en un tazón de porcelana y antes de ser usado se obtenía la consistencia adecuada, añadiendo varias gotas de agua.¹⁸⁶

Como los colores se aplicaban de uno por uno en las diferentes estampas, se diseñaron registros que permitían que los colores quedaran en el lugar deseado de la impresión: *kento*, que estaban cortadas del mismo modo en todos los bloques. Las capas de color eran completamente planas; se colocaban primero los colores suaves como el amarillo, el gris o el púrpura, siguiendo con los tonos ocre, para después añadir los negros (los cuales requerían de varias aplicaciones) y, finalmente, colgar las piezas para dejarlas secar.

El proceso de impresión siempre finalizaba con el pulido de la superficie de la estampa (una vez seco el papel). El primer tiraje regularmente era de 200 estampas; si tenía éxito comercial, la imagen se seguía reproduciendo hasta que se cubría la demanda.

Al paso del tiempo, los impresores idearon nuevas técnicas y mejores recursos técnicos para enriquecer la calidad de las estampas. Por ejemplo, *“el kimekomi era una técnica que permitía hacer perfiles profundos en las figuras representadas, golpeando con suavidad el papel con un martillo de goma dura negra-grisácea”*.¹⁸⁷

Otro recurso muy utilizado fue *“el bokashi, sombreando o gradación de tonos en los colores, el cual se realizaba aplicando parcialmente el pigmento en las zonas deseadas y humedecidas en distintos grados para diferentes calidades de coloración”*.¹⁸⁸

Entre las herramientas usadas para el tallado de la madera, están el *kagatana* o *to*, cuchillo para hacer las incisiones delicadas; la *aisuke*, gubia para remover la madera superflua en las líneas ya trabajadas; el *marunomi*, cincel redondo; el *nomi*, gubia de firma arqueada (media

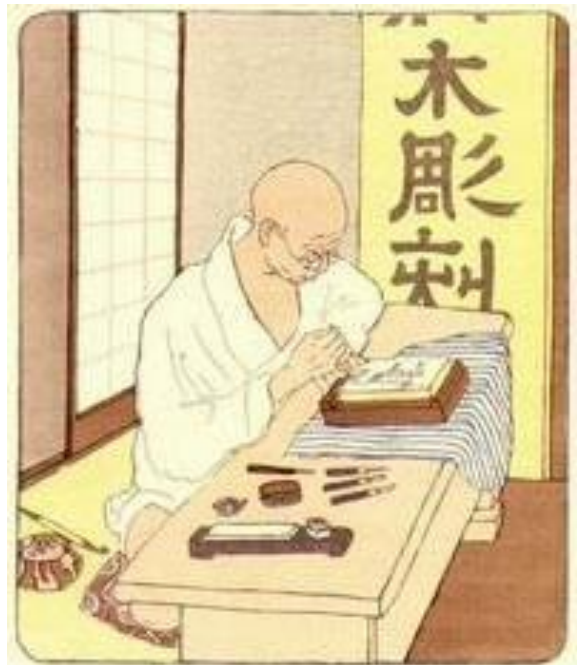


Fig.53: Emil Orlik, Woodcutter, Tokio (Japón), 1903

¹⁸⁶ Edgardo Ganado Kim, *Op. Cit.*, p.24.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.25.

¹⁸⁸ *Ídem*.

luna), y el *kisushi*, martillo de madera con el que se manipulaban todas las anteriormente mencionadas.

B. Características formales de la estampa japonesa

Toda estampa concebida en el período que comprende los siglos XVII y XIX, es de tipo figurativa y comprende motivos antropomorfos, fitomorfos y zoomorfos. Dichas figuras están delimitadas por una línea negra siluetada que captura a los personajes y a los objetos de una manera sencilla pero armoniosa, realizándolos y dándoles autonomía respecto de los otros elementos representados. También sirven para representar los pliegues de las ropas, las características fisonómicas de los personajes, etc.

Estas líneas dibujísticas, anchas o delgadas, según sea el caso, son las trazadas por el pintor o el artista en el diseño original. El hecho de marcar las líneas que limitan los objetos crea una cierta planimetría en las estampas que es superada por el manejo de los artistas al ondularla y al experimentar trazos ágiles y libres que le imprimen al diseño, cierto grado de erotismo y sensualidad, dinamismo y flotabilidad (cuestión que se complementa con los colores planos).

“*Los cuerpos siempre en movimiento o en acciones determinadas, muestran desenfado en las actitudes: algunos personajes conversan, otros van de paseo a ver los cerezos en flor, otros más están representados en sus labores cotidianas o en las festividades tradicionales, etc.*”¹⁸⁹, pero siempre en actitud narrativa o anecdótica.

C. Temas del Ukiyo-e

Los temas representados en las estampas japonesas eran muy variados, pero tal vez, los que más cautivaron al mundo occidental fueron aquellos en los que se le daba total libertad al artista para ilustrar escenas eróticas, temas que para la cultura europea era mundanos, profanos y hasta inmorales¹⁹⁰:

1. *Bijin-ga* - estampa que trata el tema de las bellas mujeres (prototipo de belleza oriental): *oiran*, *furisodeshinzo*, *kamuro*, *geisha* y las cortesanas [Fig.54].
2. *Yakuska-e* - imágenes referentes al teatro *kabuki* de los siglos XVI y XVII.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.26.

¹⁹⁰ *Ibidem*, P.P. 30-33.



Fig.55: Kakukawa Eizan, Bikin-ga, Tokio (Japón), siglo XIX



Fig.54: Utagawa Toyokuni III, Yakuska-e, Tokio (Japón), siglo XIX

Los actores eran dibujados en diversas actitudes dentro y fuera de escena. Pero lo que más llamó la atención fue el *mie*, momento de mayor dramatismo en una escena, donde el actor demostraba sus virtudes y ponía todo su cuerpo en tensión, movía los ojos de manera extraña y permanecía en una posición rígida durante mucho tiempo. El formato *hosoban* se utilizó en muchas ocasiones para representar a un actor de cuerpo completo en determinada escena [Fig.54].

3. *Shunga-e* - estampas relativas a la erótica japonesa (muy conocidas e incluso coleccionadas dentro y fuera de Japón). Las “imágenes primavera” son representaciones explícitamente sexuales (para el japonés del *Tokugawa*, el acto sexual no tiene nada que ver con el pecado): un placer que no debe reprimirse. Por lo general, se producían en series de 12 grabados, los primeras, ilustraban los primeros pasos de la seducción y el cortejo, y los últimos, la representación del acto sexual con todos sus detalles [Fig.58].

4. *Mucha-e* - el tema de los guerreros en las *Ukiyo-e* sólo tuvo su gran auge hasta el siglo XIX. Los personajes siempre estaban vistosamente ataviados y en actitudes de combate (a la defensiva o a la ofensiva), protagonizando leyendas o historias antiguas [Fig.56]

5. *Fuzoku-ga* - la representación de las festividades tradicionales y de las costumbres de la vida cotidiana fue mucho muy importante. En este tema se representan fiestas y celebraciones como el Festival de los Niños, el Festival de las Niñas y el Festival de las Flores, así como muchos pasatiempos y juegos; también se pueden observar los interiores de las casas y las labores diarias. La mayoría de los personajes eran mujeres y niños.

6. *Fukei-ga* - a pesar de que la calidad de las estampas fue decayendo poco a poco a partir del siglo XIX, la gente seguía buscando las *Ukiyo-e*. Para esta época, las más gustadas eran las imágenes de paisajes. Artistas como Hokusai y Hiroshige fueron los más afamados en el mercado de coleccionistas. Las vistas paisajísticas más importantes fueron las que ilustraban al monte *Fuji* desde diversos ángulos.

7. *Kacho-ga* - el género de las aves y de la flora tuvo un cierto auge el *Ukiyo-e* por su carácter decorativo y sus temas serenos. Estos seres vivos, no eran sólo simples entes circunstanciales, a decir verdad, para el japonés (sobre todo para el que conserva sus tradiciones), estos son personajes muy importantes que cuentan



Fig.56: Utagawa Kuniyoshi, Mucha-e, Tokio (Japón), siglo XIX



Fig.57: Autor desconocido, Kacho-ga, Tokio (Japón), siglo XIX

sus propias historias. El hecho de otorgarle un papel protagónico a un ser, representa el ideal de la belleza oriental: armónica, natural y delicada [Fig.57].

8. *Monogatari-e* - versiones visuales de los cuentos y las fábulas de la literatura tradicional.

9. *Doshokubutsu-ga* - pinturas de fauna imponente, ya sea fantástica o no (tigres, osos, serpientes, dragones, etc.), y flora exuberante.

10. *Omacha-e* - juegos a la manera occidental de la Oca, las Serpientes y escaleras, o relacionadas con los temas guerreros de los *samurái*.

11. *Benzuri-e* - estampas cuyos diseños están elaborados en tonos rosa y verde, aunque algunas veces también se le llega a encontrar en azules, amarillos o grises, impresas con bloques de madera (en ocasiones con sobreimpresión para producir tres colores con sólo dos bloques).

12. *Egoyomi* - calendario impreso, cuya estampa es un particular diseño que incluye los símbolos de los meses de al año.

13. *Okubi-e* - retrato dibujístico donde sólo se reproduce la mitad del cuerpo del personaje.



Fig.58: Utamaro, Shunga-e, Tokio (Japón), siglo XVIII

D. La fascinación europea

Hacia mediados del siglo XIX (en 1856 aproximadamente), el pintor y grabador francés Félix Bracquemond, descubrió ciertas cromoxilografías japonesas que en el taller de su impresor se utilizaban como papel de embalaje¹⁹¹.

Esos pedazos de papel que aparentaban no tener ningún valor, eran nada menos ni nada más que las partes de un libro japonés intitulado *Hokusai Manga*. Fascinado por los *ukiyo-e* del gran artista Katsushika Hokusai –cuya obra cumbre es conocida en occidente como *La Gran Ola de Kanagawa* [Fig.59]- pronto transmitió su entusiasmo a sus amigos Monet, Degas, Baudelaire y Goncourt.

A partir de entonces, varios coleccionistas franceses, escritores y críticos de arte (el economista liberal Henri Cernuschi y el crítico Théodore Duret, por citar algunos ejemplos) realizaron muchos viajes a Japón entre los años 1870 y 1890.

Como consecuencia de estas travesías de placer artístico (en el que Europa comenzaba a reconocer la riqueza cultural, histórica y artística de Oriente), se comenzaron a publicar artículos sobre la estética japonesa y la creciente distribución de las láminas de la era *Edo* en Europa, especialmente en Francia e Inglaterra.

El *Japonisme* –y poco después el *Orientalisme*, que hacía referencia no sólo al arte nipón, sino también a las expresiones culturales de otros países asiáticos- influenciaron de manera tal a los artistas e intelectuales de la época, que una fuerte transfiguración en la composición y en la temática artística occidental, tuvo lugar entre los impresionistas, los postimpresionistas, los simbolistas y, más tarde, los cubistas.

Pero no sólo los *Ukiyo-e* fueron ampliamente reconocidos y apreciados, la poesía lírica, la producción de *kimono yukata* y las representaciones del teatro kabuki (aunque un mucho más tarde en el caso de este último), también fueron una influencia muy importante: *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini y *La Mer* de Claude Debussy, son claros ejemplos de la enorme y sublime inspiración que las estampas japonesas provocaron en el arte occidental cambiante.

El mercado *japoniste* fue tan exitoso, que incluso algunos comerciantes de arte japoneses, comenzaron a residir en París: Tadamasa Hayashi y Jijima Hanjuro fueron los principales expositores de la Feria Internacional de París de 1878,

¹⁹¹ Robert Schmutzler, *El modernismo*, México, 1980, Alianza Editorial, p.27.

donde se mostraron al público europeo muchas de las piezas de arte japonés (no sólo las estampas, sino también piezas de cerámica, de vestimenta y algunos otros artefactos orientales ornamentales).

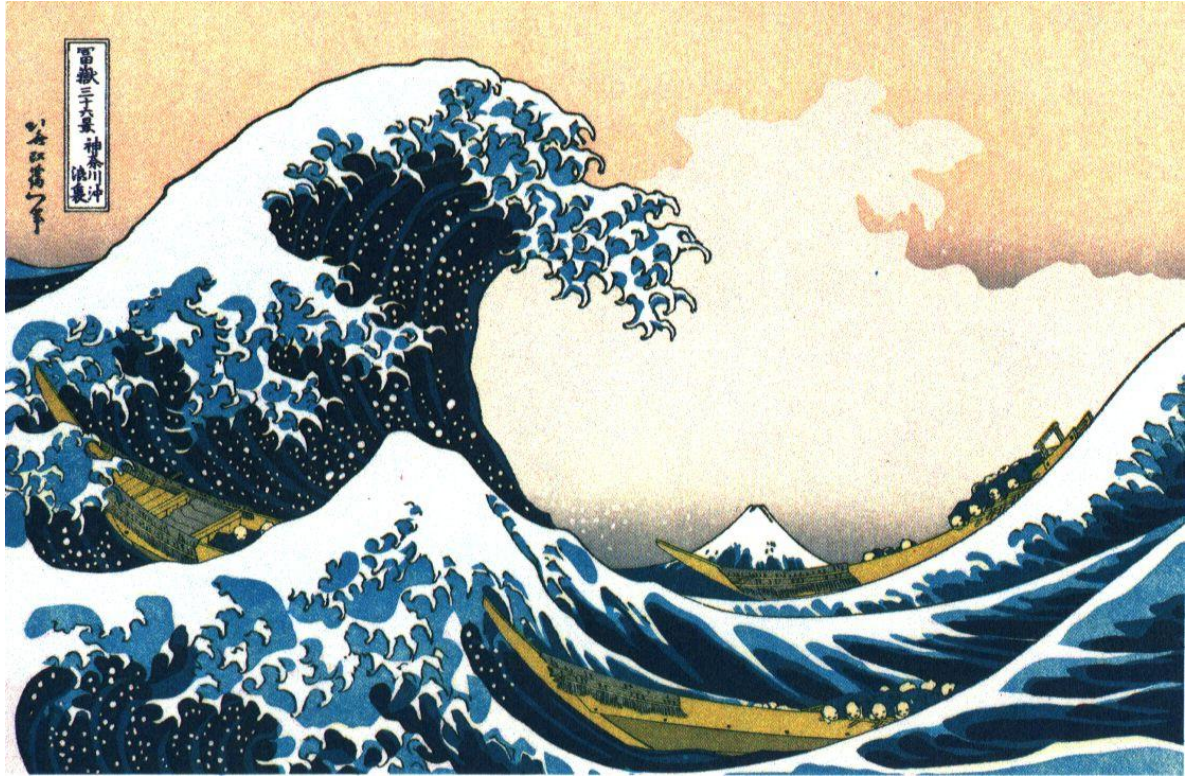


Fig.59: Katsushika Hokusai, La Gran Ola de Kanagawa, Tokio (Japón), 1829-1832

El período *Meiji* (1868-1912) es, en definitiva, una época de grandes cambios estructurales en Japón; las fronteras se abrieron de manera tal –después de la “visita diplomática” del comodoro estadounidense Perry- en el país del sol naciente, que los gobernantes pronto se dieron cuenta de que la milenaria isla no podía seguir aislada del mundo occidental.

Es hasta entonces, que Japón comienza a exportar e importar mercancías con Europa y Estados Unidos, con lo cual el intercambio comercial, financiero y cultural se dio de ambos lados del planeta. Lo que en parte, dio difusión a la cultura, la historia y el arte (sobre todo nipones) de la tierra de los *Samurái*; pero por el otro, impacto de manera directa a las sociedades tradicionales orientales, pues las altas clases de aquellos rincones comenzaron a adoptar el estilo de vida y el pensamiento europeo. Cuestión que, de cierta manera, hizo merma en muchas de las expresiones culturales, estéticas y religiosas del Lejano Oriente.

Análisis de la dimensión narrativa de la obra de arte

*“Las narrativas [...] se caracterizan por relatar sucesos y acciones. Desde una perspectiva estrictamente narrativa, brindan información contextual y de significación expresiva para el análisis narrativo [de la obra misma y del contexto que la sustenta,] y son un importante elemento para la interpretación del significado de la imagen”.*¹⁹²

Análisis narrativo

*“En las imágenes del arte figurativo aparecen representados ciertos motivos y éstos, al articularse entre sí, dan origen a los temas”*¹⁹³. De modo que el primer paso a seguir para el desciframiento narrativo de la imagen, es la identificación de los signos visuales o figuras y la articulación en sus motivos.

A continuación se muestran seis carteles de Henri-Toulouse Lautrec, divididos en tres temáticas generales para su ulterior análisis narrativo:

La ménagerie sociale

Victor Jozé (1861-1933), escritor polaco (cuyo verdadero nombre era Wiktor Józef Sulpicjusz Dobrski de Zastzeniec) residido en París a finales del siglo XIX, lugar donde comenzó a escribir una serie de novelas de ficción con un tinte de crítica social. *La ménagerie sociale* era una serie de cinco libros que el polaco escribió inspirándose en las fieras sociales de la sociedad Europea:

- *Reine de Joie : moeurs de demi-monde* (1892)
- *Babylone d'Allemagne* (1894)
- *Le demi-monde des jeunes filles* (1895)
- *La Cantharide : moeurs parisiennes* (1897)
- *La femme à passions* (1902)

Otras obras del autor polaco (que no pertenecen a esta colección, pero que también formaron parte de la crítica social a la doble moralista sociedad parisina) son:

- *Paris-Gomorrhe : moeurs du jour* (1894)
- *Les sœurs Vachette* (1896)

¹⁹² Julio Alberto Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, 2008, UNAM / Coordinación de Difusión Cultural - Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, p.113.

¹⁹³ *Ibidem*, p.115.

- *La Cantharide : moeurs parisiennes* (1897)
- *L'Éternel Serpent : roman des moeurs parisiennes* (1906)

Reine de Joie y *Babylone d'Allemagne* fueron sus más celebres novelas y, dicho sea de paso, en parte gracias a la difusión que los carteles artísticos de Toulouse-Lautrec (los únicos dos libros de la serie que fueron publicitados en carteles del “pintor enano”) le dieron a dichas obras.

N.B. La palabra francesa *moeurs* es portadora de muchas acepciones: protocolos y normas de conducta, reglas, modos de comportamiento, costumbres y tradiciones, estándares sociales, *status quo*, maneras o formas de ser, usos convencionales, etc.



En *Reine de Joie* (1892) encontramos a un calvo y regordete anciano aristócrata (insignias militares o nobiliarias sobre la mesa de gala) o un empresario burgués (la vestimenta sugiere un estatus social alto), inmovilizado por el enérgico y seductor beso de una joven mujer.

En la novela de Victor Jozé, se cuenta la historia de un banquero judío de la alta burguesía y una bella cortesana (con esta palabra no nos referimos a la aristocracia, sino a las mujeres que venden sus amores).

La novela se desarrolla en la sociedad francesa que vio estallar el *affaire Dreyfus*, de modo que el autor hace una fuerte crítica hacia los estirados parisinos que no veían con gracia a los judíos ricos.

Aquí se hace una reproducción de las jerarquías socio-étnicas a través de una doble estrategia: la elaboración del estereotipo del judío rico y la introducción

de la posición “moral” del artista-observador que critica a la sociedad.

Así, se examina el argumento del “vicio por la vida licenciosa y ligera” (gusto por las prostitutas) en comparación con el “vicio de la judeidad” (el clima antisemita de los años 1890 en Francia).

Como lo sugiere el tratamiento compositivo de la imagen hecha por Lautrec, la protagonista de la historia es la mujer: Alice Lamy, una prostituta que gustaba de mezclarse con los aristócratas y los burgueses. El hombre a su lado, es el Barón de Rozenfield, quien “renta” mensualmente (al precio de cincuenta mil francos, además de regalos, de joyas y de una gran casa) la compañía y los amores de la joven mujer.

En la representación de Lautrec, el barón semita es una figura de mofa con los rasgos hundidos, se trata de un hombre que se entrega a lo que el dinero puede comprar y cuyo pasivo lenguaje corporal no sugiere una conciencia de su propio poder (cuestión que sí se hace latente en la obra del escritor polaco).

De esta manera, el pintor postimpresionista logra hacer una sátira de la aristocracia y

la alta burguesía, sectores que se vanaglorian en los tesoros de su moral intachable, que caen ante la mínima provocación sensual y sexual (de una mujer que los manipula).

Después del éxito obtenido con *Reine de Joie* (1892), el escritor polaco encarga de nuevo a Toulouse-Lautrec un nuevo cartel. Esta vez se trata de un anuncio para su novela *Babylone d'Allemagne*.

Esta vez, la novela desnuda con mordaz sátira a “la moral berlinesa”. La historia sigue muy de cerca la corrupción del ejército alemán, la baja moral de la política del Estado alemán y el libertinaje social desmedido.

La vida militar y los amores de un grupo de soldados alemanes son puestas en evidencia: excesos en el alcohol, el sexo y la vida nocturna.

Y aunque la novela habla de *cabarets*, burdeles y tugurios donde los oficiales ponen a prueba su hombría y sus rangos militares; en sí la crítica no es hacia la vida mundana y de placer, sino hacia la doble moral social. Crítica que se aún más aguda con respecto del ejército alemán.

Sin embargo, Lautrec elige una escena ecuestre para diseñar el anuncio del libro (escena que sí aparece en la novela y que hace referencia a un desfile militar en honor al Káiser), tema que recuerda la temprana época hípica en las pinturas del adolescente Lautrec, pero que además nos muestra la astucia y la inteligencia creativa del pintor.

Con la memoria aún fresca, la Guerra Franco-Prusiana había dejado un fuerte rescoldo y un sentimiento anti-alemán muy fuerte en el pueblo francés. Y tanto el libro como cartel exacerban este sentimiento considerablemente: el título hace referencia a la capital alemana de Berlín, haciéndola ver como la “Ramera de Babilonia”.



Le cancan

A decir verdad, no se sabe con exactitud quién y cuándo inventó el *cancan*, sin embargo, viejos relatos de la clase trabajadora parisina de mediados del siglo XIX siguieron que, el ahora afamado baile, surgió de una vieja costumbre de las lavanderas de suburbio.

En sus ratos de ocio, estas mujeres mostraban los faldones y los paños limpios de sus clientas a manera de mofa: bailoteaban y agitaban los brazos con locuaz desdén, moviendo los trapos de un lado para el otro con orgullo y picardía; pues aunque se

tratara de ropas muy bien lavadas, no dejaban de ser prendas ajenas.

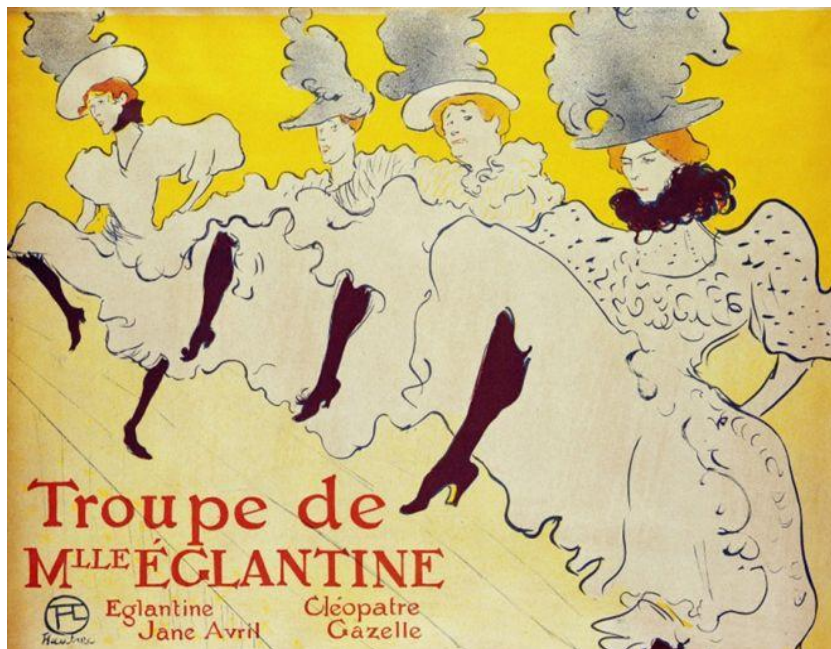
Sin duda alguna, su origen es callejero, de los barrios de la periferia, de los modos de las muchachas provincianas que rechazaban la moral implantada por la autoridad aburguesada. Pero no fue sino hasta 1858, que el músico alemán nacionalizado francés, Jacques Offenbach, lo hizo protagonista de su opereta *Orphée aux enfers*, que el *cancan* (también llamado *coincoin* y *chahut*) se volvió un espectáculo popular.

Rápidamente, el espectáculo nocturno se mostró en los rincones más mundanos de París, principalmente en *Montmartre*. Y de la misma manera en que llamo la atención del público local, se volvió un baile escandaloso, promiscuo y provocativo.

Entre las bailarinas de *cancan* más famosas de la Belle époque, se encuentran *La Goulue* ("la golosa" o "la tragona"), Nini *Patte-en-l'air* (Nini "pata en el aire"), la *Môme Fromage* ("chavala queso") y Jane Avril (Jane "la loca"). Algunas fuentes sugieren que Nini *Patte-en-l'air* es la verdadera inventora del *cancan*, puesto que con su técnica el baile adquirió las reglas básicas de ejecución (de hecho ella era la única que tenía una escuela de *cancan* en el "barrio de los artistas").

A las principales figuras dancísticas del *cancan*, se le fueron poniendo nombres que evocaban imágenes muy llamativas, fuertes y violentas: "tenencia de armas", "asalto", "sin carga", "salto de pídola" o incluso "perritas"; motes que hacían referencia a los agitados, rápidos y ágiles movimientos de los ejecutantes. Razón por la cual llegó a considerarse una danza sensualmente endiablada.

El afiche artístico *La Troupe de Mlle. Églantine* (1896), da cuenta de la fama internacional que adquirió rápidamente el *cancan* parisino. Este anuncio fue un encargo que la bailarina Jane Avril hizo a su amigo Lautrec, cuando la cuadrilla de la señorita Églantine, de la cual formaba parte, viajó a Londres para una gira de espectáculos.



En la imagen, aparecen las cuatro bailarinas de la cuadrilla: Églantine, Cléopâtre, Gazelle y la propia Jane Avril. Es fácil reconocer a esta última, al menos narrativamente. Jane era una joven vivaz y de actitudes muy mordaces que, a momentos, gustaba de desligarse de la formación en cuadrilla (como se nos muestran en la imagen, las tres

primeras bailarinas están juntas y la cuarta alejada, por lo cual alcanza a verse el cuerpo entero) y bailar con movimientos más intensos ella sola. Podía seguir muy bien el ritmo y la velocidad de las otras, pero su danza era particularmente exagerada y más sugerente que el de las demás.

Una vieja carta de Toulouse-Lautrec, sugiere que el encargo fue hecho con tal

premura, que el pintor tuvo que basar su diseño en la calca directa de una fotografía de la cuadrilla, una imagen tomada en el *Moulin Rouge*, meses antes de que las jóvenes partieran a Inglaterra para su *debut* fuera de tierras galas.

El teatro Cambridge Circus en el centro de la capital britana recibió un público curioso y sediento de placeres mundanos. En el cartel, se muestra al grupo en la línea en el escenario, en plena realización de la *ronde de jambe* o la rotación de la pierna.

Jane Avril era la bailarina favorita de Henri de Toulouse-Lautrec (y de muchos otros que asistían con frecuencia a mirarla bailar), y además de ser su amiga cercana, era su musa. En varios de sus carteles y en muchas de sus pinturas, la mostró como una estrella entre las estrellas del *Moulin Rouge*.

Y aunque en un inicio sus imágenes no gustaron del todo, fue este pintor quien inmortalizó a la joven bailarina para la posteridad: *Les Decadentes*, *Le Divan Japonais* y *Les Folies Bergères* vieron triunfar su talento y su imagen.

Jeanne Louise Beaudon era hija ilegítima del marqués italiano Luigi de Font en amores con una *démi-mondaine*, *La Belle Elise*.

Esta mujer tenía, según cartas del propio Lautrec, una particular personalidad. El pintor logró captarla en sus dos facetas, por un lado, la mujer de

aspecto frágil y algo etéreo (personaje muy aparte en este ambiente intérlope) y, por el otro, una bailarina acrobática llena de energía y de gracia: "la encarnación de la danza".



El teatro parisino

En el siglo XIX, el teatro (y en sí el arte de la dramaturgia) se convierte en un divertimento al alcance de todas las clases sociales y, por los tanto las salas y casas-teatro se multiplican por toda Francia.

A partir de 1830, la importante producción dramática de los poetas y los novelistas románticos renueva no sólo el lenguaje teatral sino también sus componentes formales. Al margen del teatro romántico, el *vaudeville* goza de una gran popularidad con autores como Eugène Labiche y Georges Feydeau.

El teatro simbolista, de fuerte carga poética, será representado por Maurice Maeterlinck. Y a finales del siglo, aparecen autores teatrales muy creativos que no se

inscriben dentro de un género específico, pero que marcaron el inicio de una revolución en la estructura teatral. Este es el caso de Edmond Rostand (*Cyrano de Bergerac*, 1898), Alfred Jarry (*Ubú Rey*, 1888), Charles Péguy y Paul Claudel.



En 1887, a los 29 años de edad, un ingenioso y audaz joven, llamado André Antoine (quien por cierto trabajaba como escenógrafo en el *Théâtre des Menus Plaisirs*) descubrió que el público parisino ya estaba cansado de acudir a las mismas y repetitivas representaciones: ya no ofrecían nada novedoso.

Mientras los grandes teatros privados seguían siendo impulsados por los incentivos financieros de la burguesía, los teatros subvencionados por el gobierno estaban sujetos a influencias a menudo ocultas y a consideraciones ajenas al arte, de modo que cualquier cambio parecía imposible.

Es así como nace el *Théâtre Libre*, el cual tenía como objetivo

ser un verdadero teatro literario público, abierto a la apreciación y a la interpretación de la audiencia; donde además, los autores dramáticos y los jóvenes literarios tendrían la oportunidad de montar representaciones en un “laboratorio de pruebas”.

El *Théâtre Libre* fue un *boom* total para la dramaturgia en Francia, ya que Antoine permitió que los grandes autores extranjeros, que por supuesto había sido rechazados en sus respectivos países y en los demás teatros, se presentaran en el suyo: Ibsen, Hauptmann, Tolstoi, Strindberg, Verga, Turgenev, entre otros 59 dramaturgos más.

En el caso de este cartel, que anunciaba la obra *Le Missionnaire*, observamos un uso muy agudo de la crítica por parte de Toulouse-Lautrec. En primer plano, tenemos un palco ricamente decorado y adornado, donde dos personas de la clase alta burguesa (posiblemente) observan con aires de desdén la obra que se está representando. El buen teatro ahora era para quien quisiera empaparse de él, ya no sólo para los que pudiera pagarlo.

Los espectadores parisinos aceptaron muy bien el *théâtre d'idées*, donde la crítica social, las posturas filosóficas y algunas de las teorías sociales era puestas en escena de manera cada vez más realista.

Los actores más famosos de los *boulevards* de la *Comédie-française* acudían al teatro al servicio mismo de la dramaturgia, no para entretener al público burgués o, en algunos casos, aristócrata. Servir al arte del teatro también significaba servir al pueblo.

Sólo tres años después de que el teatro pasara de ser el *Théâtre Libre* al *Théâtre Antoine*, en 1900 se dio muestra de que ni siquiera la amistad más estrecha y calurosa, podía evitar que los fiascos escaparan a los altos estándares de la crítica parisina.

La Gitane de Jean Richepin nunca llegó a ser publicada en forma de libro, sólo tuvo unas cuantas representaciones que no gustaron al público (ya que les parecía una mal refrito de *Carmen*).

Volviendo de nuevo (ya había incursionado) a la raída vida sin leyes de los gitanos, Richepin muestra la ruina causada por la coqueta mujer sin corazón, Rita (la protagonista que vemos en el cartel de Lautrec). Ella está casada, a la tradicional forma gitana, con su primo Hourgno, sin embargo está dispuesta a traicionarlo con cualquier hombre atractivo.



Una de sus muchas conquistas, el conde de Moreuse, se niega a separarse de Rita y, abandonando a su esposa y a su familia, la sigue hasta Granada (esta es la escena de la huida que observamos en el cartel).

Sin embargo, en el patio de una posada donde Rita canta y baila, el conde y Hourgno se baten a duelo, batalla en la que ambos mueren. Y fuera de lo esperado, Rita camina por entre los cadáveres de sus amantes riendo a carcajadas; a su lado, José (el hermano menor de Hourgno), el nuevo amor de la despiadada camina junto a ella en medio de besos y abrazos.

El público no recibió bien la obra, ya que le parecía que mostraba al pueblo gitano de una manera muy estereotipada: ladrones, mezquinos, filibusteros, truhanes, tramposos, méndigos y traicioneros.

Análisis estructural: la narrativa visual

*“En términos visuales, el tema [de una obra pictórica] se presenta como una escena que contiene unos personajes determinados, en una situación en particular, llevando a cabo una o varias acciones específicas. Así, denominamos al conjunto con el concepto de «escena» y definimos sus parte constitutivas.”*¹⁹⁴

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.118.

La ménagerie sociale



Obra: *Reine de Joie* (1892).

Personajes:

a) Barón de Rozenfield: aristócrata y banquero judío. En aquella época, esta era la imagen estereotipada del judío: gordo, anciano, feo, arrugado, de ojos oscuros y nariz semítica; avaro, pernicioso, seguro de su poder y de su fortuna, hábil para los negocios y caprichoso: el dinero lo puede comprar todo.

b) Alice Lamy: bella prostituta parisina que vende caro su amor y su compañía. Es el estereotipo de la *femme fatale*, la hermosa y lista mujer que atrapa entre las telarañas de su encanto a los hombres (en este caso, se trata de uno muy rico).

Utiliza a los hombres en su beneficio, casi siempre, de tipo financiero.

c) *Lord of Bath*: personaje de tipo ambiental, que sólo está ahí como comparativo racial: guapo, barbado,

pelirrojo, ojiazul, gallardo, seguro de sí mismo (estereotipo del aristócrata británico).

Acciones: Lautrec nos muestra una escena específica de la novela de Jozé, la cena que el barón ha dispuesto para su amante y tres de sus amigos más cercanos en un gabinete privado del *Café Anglais*.

El banquero, de forma muy discreta, había colocado en la servilleta de tela (que vemos sobre sus piernas) el título de propiedad (según el novelista, adquirida por un millón de francos) de una gran mansión en la *Avenue Bois de Boulogne*: un regalo para su amada Alice.

La emocionada mujer, cubre el papel con la servilleta y se lanza a los brazos de su benefactor para propinarle un beso apasionado. Y cuando los rojos labios de la mujer se deslizan para darle un beso al anciano, éstos se topan con el obstáculo de la enorme nariz semita (ancha y ganchuda) del barón y es ahí donde ella le planta los labios.

El joven pelirrojo, muestra sus “finos modales” ingleses y pretende no haber visto la forma tan compulsiva con la que la joven mujer ha reaccionado.

Situaciones:

a) Lugar de la escenografía: la escena tiene lugar el interior de un salón y, como sabemos por la novela de Victor Jozé, se trata de un fino restaurante parisino. De hecho, lo único que podemos observar en el cartel que nos lo constante, es la elegante mesa dispuesta en el primer plano del cuadro.

b) Elementos naturales / artificiales: al tratarse de un interior, los elementos en el cuadro son de tipo artificial; podemos observar una mesa con larga con mantel blanco, una silla color rojo ocre, platos, cubiertos, garra, copas de vino e insignias (ya sea militares o aristocráticas).

c) Vestuario y utilería: la figura central, es decir, Alice Lamy porta un exuberante vestido rojo sin mangas y con escote pronunciado en el pecho, además en el cuello vemos una cinta o un collar negro. Su cabello está recogido en chongo y su rostro está maquillado. Los otros dos personajes, los caballeros, portan *smoking* o *frac* color negro, camisa blanca, corbata de moño blanco y una fajilla blanca.

d) Atmósfera visual: la perfecta combinación del tema, del movimiento, de la luz y del color, junto a una pincelada suelta y una silueta juguetona muestran la noble influencia de la estampa japonesa en la obra pictórica de Toulouse-Lautrec.

Por un lado, la obra está impregnada de movimiento no sólo por el efecto en los gestos de los personajes, sino también por la composición de las diagonales acentrales, y además, porque los personajes del primer plano avanzan sobre la quietud de los utensilios depositados sobre la mesa que se encuentra en la base de la composición. Por otra parte, la luz lo refuerza, pues es una luz activa y compleja cuyo origen no se vislumbra (incluso pareciese artificial).



Obra: *Babylone d'Allemagne* (1894) [Fig.60].

Personajes:

a) Soldados alemanes a caballo: sólo podemos ver los cuartos traseros de los soldados y de los caballos. Tres de ellos pertenecen al plano de horizonte y otro más lo podemos apreciar en el primer plano. Todos marchan a caballo sobre la acera de alguna calle principal de Berlín

b) Soldado de artillería: este hombre, dispuesto en el lado izquierdo del cuadro, permanece en posición de firmes, mientras pasa el convoy de caballería – algunos aseguran que se trata de una caricatura del alemán *Káiser* Wilhelm II.

c) Transeúntes: en el extremo superior derecho, observamos a un hombre y a una mujer con atavíos burgueses, caminando por la calle, aparentemente sin mostrar interés

alguno en el desfile que ocurre justo a su lado (incluso, en la expresión del hombre encontramos cierto desprecio).

Acciones: de acuerdo con la novela, esta escena corresponde a un desfile militar en honor al *Káiser* Wilhelm II de Alemania. En el cuadro, observamos una procesión de caballos con sus jinetes, todos con un marchar rígido (a la usanza marcial).

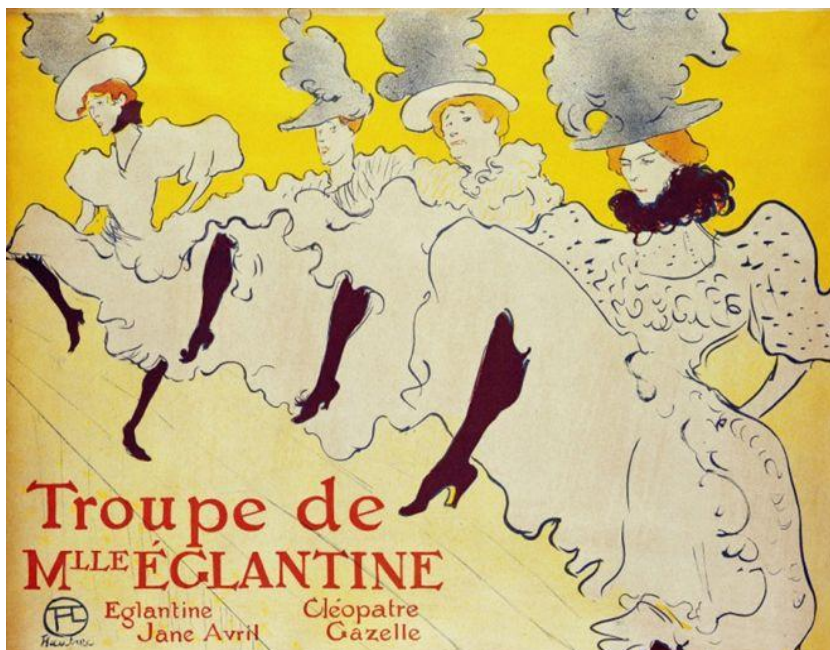
Situaciones:

a) Lugar de la escenografía: al tratarse de un desfile militar, la escena nos remite de inmediato a un espacio exterior. Dicho evento oficial militar podría estarse llevando a cabo en alguna de las calles principales de Berlín (algunas líneas horizontales nos sugieren la banqueta de la calle y ver transeúntes en la lateral reafirmamos el tipo de escenario del que se trata).

b) Elementos naturales / artificiales: en realidad, los únicos elementos naturales de la composición es la cuadrilla de caballos y los seres humanos, pero todos los demás elementos de inmediato nos remiten a un ambiente artificial urbano.

c) Vestuario y utilería: en este caso en particular, encontramos dos tipos de vestuario, el civil y el militar. En el primer caso, vemos a una mujer con vestido largo, estola de piel, guantes y sombrero, y aun hombre de traje y sombrero de copa. En el segundo, vemos varios cuerpos militares con vestimenta propia del ejército alemán de finales del siglo XIX (botas largas, sombrero oficial, espada, rifle con bayoneta, etc.).

d) Atmósfera visual: aquí, Lautrec brillantemente captura la energía de los caballos y de los jinetes con tan sólo unas pocas líneas incompletas, en una composición de figuras recortadas de manera radical (una lección aprendida de Edgar Degas).

Le cancan

Obra : *La troupe de Mlle. Églantine* (1896)

Personajes : la cuadrilla de cuatro bailarinas de *cancan*: Cléopâtre, Gazelle y Jane Avril. Tenemos cuatro bellas mujeres en sus atuendos de baile en medio de una tarima o escenario de madera.

Acciones: aquí vemos una típica ejecución de baile. El cancan se

baila en un compás de 2/4 en una rutina altamente coreografiada que dura alrededor de diez minutos, con oportunidad para que cada bailarín o bailarina muestre sus especialidades.

Los principales movimientos son la patada alta o el *battement*, el *rond de jambe* (rápido movimiento rotativo de la pantorrilla con la rodilla levantada y la falda sostenida a lo alto), el *port d'armes* (girar sobre una pierna, mientras se sostiene la otra

por el tobillo de forma casi vertical), el *pont* y el *grand écart*. Además, la práctica del cancan casi siempre incluye gritos, chiflidos y trinos mientras se baila.

Situaciones:

a) Lugar de la escenografía: si observamos con detalle, notaremos que las bailarinas están dispuesta sobre un escenario o tarima de madera (según el propio Lautrec, se trata del *Moulin Rouge*), las líneas diagonales y bocetas en la base del cuadro simulan de manera muy sutil el vetado de los tablones.

b) Elementos naturales / artificiales: el amarillo intenso del cuadro nos ofrece la apariencia artificial de las luces del escenario (realmente no hay variaciones de matiz ni de tono que siguieran sombras en un entorno de luz natural).

c) Vestuario y utilería: tenemos cuatro bailarinas vestidas más o menos de la misma manera: vestidos de amplias faldas y holanes, sombreros altos de plumas, estolas y botas largas y delgadas.

d) Atmósfera visual: los tonos amarillos, la versatilidad de luz y de la forma siluetada, así como el juego de formas y contornos propone un dinamismo y una ritmicidad armónicos en el cuadro.



Obra : *Jane Avril* (1899) [Fig.61].

Personajes : el título de la obra, lleva el mismo nombre del personaje: la bailarina de *cancan* Jane Avril. Una mujer (que aunque aquí aparece rubia) castaña de unos 31 años de edad (Jeanne nació en 1868).

Acciones: en el cuadro podemos observar a una mujer que contorsiona su cintura y sus caderas hacia atrás y hacia su lado derecho (lado izquierdo en el cuadro). Si miramos primero la serpiente que la rodea, pensaríamos en una expresión de terror; pero si observamos con más detenimiento no sólo nos damos cuenta de que dicho reptil forma parte de su vestuario, sino que además vemos a una mujer bailando de forma dramática y sensual.

Situaciones :

a) Lugar de la escenografía: a decir verdad, en este caso en específico es muy difícil determinar si se trata de un entrono cerrado o de uno abierto. La aplicación de un color plano en el fondo no nos advierte de un interior o de un exterior. Sólo contextualmente, podríamos pensar que se trata de un interior: algún escenario donde la bailarina se presenta (lo podemos deducir, ya que lleva puesto su vestuario).

b) Elementos naturales / artificiales: a falta de elementos, ya que sólo vemos a una

mujer con su vestuario, sólo podemos pensar en una bailarina en medio de un espectáculo en algún bar o *cabaret* (el cual no es visible en el cuadro).

c) Vestuario y utilería: en cuanto a la vestimenta de la bailarina, aquí vemos un vestido negro de mangas largas con holanes, cuello y puños rojos. Se trata de un vestido muy sobrio adornado con serpiente multicolor que va desde el busto hasta el muslo izquierdo de la bailarina. Sobre su cabeza, un sombrero rojo de plumas aparece casi flotante.

d) Atmósfera visual: la bailarina sobre fondo violeta nos recuerda mucho a la atmósfera de los *Ukiyo-e*: suave, flotante, casi irreal. La disposición de la forma nos parece ligera y efímera.

El teatro parisino



Obra : *Le Missionnaire. Le loge au mascarón doré* (1897) [Fig.62].

Personajes:

a) La dama burguesa: mujer pelirroja de edad adulta. Su actitud flemática y presumida nos sigue su clase social.

b) el caballero burgués: hombre canoso (obviamente de edad avanzada). Su mirada aparenta ser de desdén o de aburrimiento, ni siquiera se acerca a la orilla del palco como sí lo hace su compañera.

Acciones: en el primer plano, observamos un suntuoso palco de teatro, adornado con cortinas (tal vez de terciopelo) rojas al igual que el mobiliario. En dicho palco hay

dos personas de la clase alta burguesa (así lo suponemos, por su vestimenta ostentosa y su actitud presumida) que observan una obra de teatro desde la exclusividad de su espacio privado. La mujer porta unos binoculares dorados y el hombre simplemente mira por encima de la orilla del palco.

Situaciones:

a) Lugar de las escenografía: el palco del teatro (a pesar de los rápidos bocetos poco definitorios del dibujo) es un lujoso espacio privado. Cuando vemos la parte blanca del inmueble podemos pensar ya sea en madera tallada y pintada de blanco o en alguna

piedra (mármol) pulida y tallada (columna). La parte dorada pertenece a los brocados finamente dispuestos para decorar la parte alta del teatro (donde normalmente se encuentran los palcos privados).

En el interior del mismo, podemos ver una decoración muy cálida (por sus tonos rojos) que acojen de manera abrigadora y sensual a sus ocupantes.

b) Elementos naturales / artificiales: al tratarse de un espacio cerrado interno, donde se encuentra dispuesto muebles y decoraciones, podemos pensar en un espacio artificial

c) Vestuario y utilería: ambos personajes portan ropas negras sobrias y muy elegantes, la mujer un vestido y un sombrero y, el caballero a su lado, un smoking.

d) Atmósfera visual: aquí vemos una de las litografías curiosas de Lautrec. Todas sin lugar a dudas son producto del dibujo rápido, libre y siluetado, pero específicamente esta en particular, muestra más plumazos o trazos que cualquier otro; el dibujo es desenfadado y hasta en instantes atrevido. En ocasiones se siente superfluo en otras irritante, en otras más agresivo y retador.



Obra : *La Gitane de Richepin* (1899).

Personajes:

a) Rita, la gitana: la mujer es aquí el estereotipo negativo del pueblo gitano: suspicaz, ladrona, arrogante, embustera, desleal, tramposa y engañadora. Una mujer que consigue lo que quiere y que juega con los hombres.

b) Conde de Moreuse: este es el amante de Rita, un hombre enamorado que con tal de permanecer a su lado sería capaz de lo que sea.

Acciones: de acuerdo con la obra de teatro de Jean Richepin, esta escena corresponde con la huida a Granada (España). Desesperado por perder a su amante, el conde sigue a Rita, huyendo juntos hasta donde el destino los lleve.

Situaciones:

a) Lugar de las escenografía: los ocres en el plano de fondo (con sus líneas onduladas hacia la vertical) y el azul en la parte superior del cuadro, nos sugieren un espacio exterior: una colina, un desfiladero o un monte.

b) Elementos naturales / artificiales: los mismo elementos anteriormente citados, nos sugieren un espacio natural a la luz de la luna y las estrellas.

c) Vestuario y utilería: la mujer porta un típico atuendo gitano, mientras que el hombre, podría tener una mezcla de vestuario gitano y capucha a manera de disfraz.

d) Atmósfera visual: se trata de una escena nocturna de misterio y de cuestiones algo ambiguas y desconocidas.

El artista y la sociedad (*dans son temps*) entran en íntima y conflictiva interacción, relación de la cual surgen manifestaciones materializadas en diferentes estilos y soportes: la obra de arte.

*“En [ella] palpita el espíritu de la época; [y sí, los estilos] se convierten en símbolos de la misma, es precisamente porque los [mismos] la expresan: recogen, concentran y corporizan en sí esa «sensibilidad vital» [...] esa «sensación radical ante la vida indiferenciada», esa visión y representación del mundo que viene a ser el secreto motor interior de las edades históricas”.*¹⁹⁵

Y así, el artista y su obra entran en sistemas de interrelación y de interacción donde las jerarquías de este gran mecanismo del “juego del arte” están condicionadas por la época y el lugar en el que surgen: el arte como una concepción del mundo.

*“El jugar está en una referencia esencial muy peculiar a la seriedad. No es sólo que tenga en esta relación su «objetivo». [...] Mucho más importante es el hecho de que en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada”.*¹⁹⁶

Las condiciones propias de la sociedad de la *Belle Époque*, que ya hemos revisado en este capítulo, llevaron a una serie de actores a verse involucrados en un nuevo *spiel*¹⁹⁷ social. Un cierto juego que parecía a momentos, forzarlos a entrar en su dinámica y en su desarrollo y, en otros, ser parte de una elaborada telaraña que los mismos jugadores urdían en este radical cambio del pensar social.

Por un lado, mientras que la alta burguesía, desde mediados del siglo XIX, había diseñado un “infalible juego de poder” en el que el devenir económico y tecnológico de la “civilización occidental”, estaba por encima incluso del Estado (ya que en más de las veces, ellos mismos guiaban las cuerdas del Estado); por el otro, líneas de insurrectos estetas pugnaban por la resignificación de la realidad a

¹⁹⁵ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México, 1985, Fondo de Cultura Económica, p.35.

¹⁹⁶ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca (España), 1998, Ediciones Sígueme, p.144.

¹⁹⁷ Juego entendido no como el vaivén que no está ligado a ningún objetivo específico, sino como aquella representación y ese actuar en el que los actores-jugadores se ven involucrados por el propio sujeto-modo del juego.

través de la transfiguración de las reglas del juego del arte (tan institucionalizado, academizado y subvencionado hasta entonces).

“El jugador sabe bien que el juego no es más que el juego y, que el mismo, está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos”.¹⁹⁸ De modo que, “el ser un artista incomprendido”, no era el objetivo en sí del jugador-artista, sino el modo del ser del *spiel* como tal; los objetivos se fueron determinando a través de las cambiantes estrategias del mismo, sin que el artista-jugador pudiese definir el sentido real de los objetivos: estos cambiaron conforme entraron nuevos jugadores.

La reflexión como tal, acerca del devenir de la estética y del sentido del arte en la sociedad occidental del siglo XIX, provocó que el artista pasara del *spielen* al *bewegen*.¹⁹⁹ El arte propugnado por ellos, los artistas de las pre-vanguardias, ya no era el arte historicista que daba cuenta de un patriotismo exacerbado o de un nacionalismo chauvinista.

La esencia del arte, estético o antiestético (el ir en contra de la cuestión académica de lo bello en el arte, se llevaría hasta sus últimas consecuencias con las subsecuentes *Avant-gardes*), cambiaría de sentido y de rol con la nueva estrategia del *spiel*: el artista se representaba la realidad, no copiándola ni reproduciéndola, sino comprendiéndola desde su yo interno.

El modo de ser del juego estaba muy cercano a la forma del movimiento intelectual de la época. Hacer del arte una extensión de sí mismo y no una subordinación del ser en el tiempo vivido, hizo que el cambio en los grandes temas del arte fuesen también una dinámica en la que los demás voltearon a ver al ente esencial de la sociedad: la vida cotidiana de cualquier ser humano (sobre todo del ciudadano marginado).

No es un hecho fortuito que impresionistas, postimpresionistas y expresionistas/fauvistas por igual, haya visto en la “vida cotidiana” una forma de integrar “el ser marginado e incomprendido”. Cada jugador-artista, a partir del uso de sus propias técnicas-estrategias, hizo de la expresión estética un comunicar de la expresión interna de una sociedad en crisis.

El gran *spiel* del arte, llegó a un estado tal en el que la indiferencia hacia el sen-

¹⁹⁸ *Ídem*.

¹⁹⁹ Poner en movimiento al juego (o a la representación) mismo.

tir del otro, no podía continuar escondido en el tambaleante discurso de la belleza académica. El artista ya no debía ser artista por la gloria institucionalizada y vagabunda de una corriente histórica; el artista ahora era víctima errante y ejecutante marginal del discurso revelador del arte: ¡No se pinta como se vive, se vive como se pinta!

“*El arte es entonces un redoblamiento de vida, una especie de emulación en las sorpresas que excitan nuestra conciencia y la impiden adormecerse*”.²⁰⁰ De ahí que el ser pintor para Toulouse-Lautrec, fuese también el sentir del ser, ya que en su arte estaba el devenir del cronista social y del crítico mordaz.

“*El juego mismo, siempre es riesgo para el jugador. [...] La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en este riesgo. Se disfruta de una libertad de decisión [...]*”.²⁰¹ El riesgo en el “ser artista incomprendido y marginado”, no sólo radicaba en el hecho mismo del rechazo hacia su modo de vida y en el peligro de morir de hambre e inanición, al no tener otro sustento para sobrevivir que el arte mismo (aunque este no fue el caso de todos los pre-vanguardistas). El arte va más allá de la mera trascendencia y, en este *spiel* del arte, ir en contra de lo establecido significaba el riesgo de perderse en el propio laberinto del “ser artista”.

El gran círculo de artistas rupturistas de la ciudad de París, vivió en y cerca del bajo mundo no sólo en busca de inspiración para sus grandes temas artísticos, sino además con la sensación de que su modo de vida también era parte de la concepción del nuevo sentido del arte.

Darle vida al barrio de *Montmartre* a través de pinturas, de canciones, de representaciones de teatro, de carteles y de danzas significaba complementar y equilibrar el *spiel* social de la Belle Époque: ahí donde el burgués ve una pieza comercializable, el artista diseña un discurso libertador que retoma sus argumentos del arte popular.

Si decimos, que Henri de Toulouse-Lautrec se convirtió en el pintor por excelencia del *quartier populaire* de *Montmartre*, no es sólo porque el “pintor enano” se la pasara oculto / desoculto entre sus burdeles, sino porque es quien

²⁰⁰ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, 2000, Fondo de Cultura Económica, p.20.

²⁰¹ Hans-Georg Gadamer, *Op.Cit.*, p.149.

mejor comprendió la dinámica del juego que entre sus calles se estaba llevando a cabo.

Lo que ahí había, no sólo era digno de mostrarse y transfigurarse en el arte, era digno también de comprenderse y transcribirse como parte de las nuevas reglas del juego del arte: el artista ahora hace lo que quiere.

« La peinture, c'est comme la merde ; ça se sent, ça ne s'explique pas »



III

Le Cirque Nocturne à Paris: el cartel publicitario, la obra pictórica y la vida de cabaret

Mímesis III: relación del contenido de la obra con el espíritu singular del autor y con el espíritu de su tiempo

“La conciencia dispone de dos maneras para representarse el mundo. Una, directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu [...]. Otra, indirecta, cuando la cosa no puede presentarse en «carne y hueso» a la sensibilidad”²⁰².

¿Qué arte puede estar completamente desligado de su autor? Y, ¿qué autor puede decirse independiente de su obra?

Autor: por momentos *maître* y *compagnon*, en otros *esclave* y *aimant*, tal pareciese que el pintor-autor se subordina al devenir y a los deseos de la obra de arte a la que él mismo da vida. Obra: en ocasiones *conception* e *rêverie* de un genio creativo, en otras *adiction* y *raison d'être* de un maníaco ensimismado. Así, obra de arte y creador se vuelven co-dependientes (aunque a ratos autónomos, a ratos interdependientes) uno del otro.

Encapsulada en el tiempo, la obra relata al tiempo mismo, instante en el que autor-pintor nos narra algo y se narra a sí mismo; aquí *“se marca la intersección del mundo del texto [o de la imagen] y del mundo del oyente [o del observador], intersección pues, del mundo configurado por [la obra de arte] y del mundo en el que la acción efectiva se despliega [... instante en que] se despliega [también] su temporalidad específica”*.²⁰³

Pero el fenómeno comunicativo del arte no termina abruptamente con la confi-

²⁰² Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona (España), 1975, Barral Editores, p.13.

²⁰³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, Tomo I: “Lingüística y teoría literaria”, México, 1995, Siglo XXI Editores, p.141.

guración de la obra en manos de su creador, sino que se continúa creando excedente de sentido en el proceso de refiguración que necesariamente tiende a aquella prefiguración del cotidiano para ser comprendida y resignificada.²⁰⁴

*“Lo que realmente se experimenta en una obra de arte [...] es, hasta que punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo [...] en el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos como bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprender su esencia”.*²⁰⁵

La refiguración es la experiencia del espectador de la intersección bipolar de la dualidad entre el mundo real del lector y el mundo posible y visual/textual, o en términos de Gadamer, es la aplicación que conlleva a la fusión de horizontes. El lector/observador instaura un sentido propio y por lo mismo reconfigura el sentido en la obra de arte y a la obra misma.

Henri “La Mélinite” de Toulouse-Lautrec : el artista incomprendido

El artista incomprendido es el maldito, el abandonado, el maltrecho y el deforme, un ser cuya alma colorida, multiforme y creativa es hallado bajo el microscopio de la sociedad, como una virulenta muestra de una moral reprobable y de una conciencia podrida, de un sentido sin escrúpulos y de un corazón retorcido.

Henri de Toulouse-Lautrec sería uno de esos astros peregrinos en la constelación de los grandes artistas franceses; como muchos pintores de la época, condenado al desdén de su propio tiempo:

*“En su celda, [el artista], harapiento y enfermo,
Teniendo un manuscrito bajo su pie convulso,
Contempla con mirada inundada de pánico
La escalera de vértigo donde su alma se abisma [...]*

²⁰⁴ Andrea Gallardo Ocampo, “El arte como reconfiguración hermenéutica del mundo” en *Horizontes de interpretación: la hermenéutica y las ciencias humanas*, Tomo II, México, 2013, UNAM / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, p.29.

²⁰⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca (España), 1998, Ediciones Sígueme, p.377.

*Este genio encerrado en un antro malsano,
Esas muecas y gritos, espectros cuyo enjambre
Amotinado gira detrás de sus oídos,*

*El soñador a quien el horror despertara,
Tal es tu emblema, Alma de tenebrosos sueños,
Que ahoga la Realidad entre sus cuatro muros”.*²⁰⁶

De la misma manera en que la sociedad (y algunos familiares y conocidos) lo llegó a condenar al tormento del desdén y del abucheo, igualmente de despiadado fue él con los que le rodeaban, llevando su don de esteta hasta las últimas consecuencias de la crítica lastimera.

Pero, lo que resulta aún más interesante y escabroso, es la forma en que dirigió la burla y la sátira hacia su propia persona y su aspecto físico, cuestión que da muestra de la dolorosa conciencia viva de su deformidad física (no llegó a medir más allá de 1,52 metros²⁰⁷), así como de su pronta fragilidad sentimental ante cualquier comentario doloso sobre su infortunada situación: “*el propio Lautrec podía reírse de su aspecto [cual enano de una corte], pero nunca consintió [que se le hiciese] tema de una broma, ya que estaba obsesionado con la idea de ser un «aborto»*”.²⁰⁸

La singular aptitud del pintor para introducirse –casi siempre sin que nadie se fijara precisamente en él- detrás de una fachada de alegría, de prodigalidad y de efervescencia, para poder acceder al mundo de la bohemia, favoreció su forma de mirar la sórdida intimidad de las vidas monótonas, decepcionantes y mediocres de los barrios bajos de París: “*siempre y en todas partes, la fealdad tiene su lado hermoso, y es apasionante descubrirlo cuando nadie se ha fijado aún*”.²⁰⁹

Toulouse-Lautrec introdujo un verdadero elemento de humanidad en el arte: una actitud libre de prejuicios y de escrúpulos, así como una forma muy franca de ver la vida, el erotismo y la sensualidad.

²⁰⁶ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (fragmento del poema *Tasso en prison*), París (Francia), 2002, Hachette, p.188 (la traducción al español es nuestra).

²⁰⁷ Gabriel y Liliana Alcalá-Cerra, “Picnodisostosis: El caso de Toulouse-Lautrec” artículo especial en *Revista Salud Uninorte*, Barranquilla (Colombia), Vol.22, N°1 (enero de 2006), p.53.

²⁰⁸ Douglas Cooper, *Henri de Toulouse-Lautrec*, Londres (Inglaterra), 1988, Thames and Hudson, p.11 (la traducción al español es nuestra).

²⁰⁹ *Ibidem*, p.12.

Le coup de crayon

Ansiado heredero de una aparentemente interminable lista de nobles aristócratas y miembros de la realeza (línea generacional que se remonta incluso hasta tiempos de Carlomagno²¹⁰), el fruto de un amor incestuoso entre primos hermanos llegó como soplo cálido en medio de un ventarroso otoño de 1864²¹¹:

*“mientras una tempestad de invierno rugía con furia, mientras trombas de agua barrían los muros externos y el agua penetraba por las ventanas y postigos, mojando los parquets de los salones y las habitaciones, Adèle daba a luz en una de las habitaciones a su primer hijo. Era un bebé hermoso, que parecía perfectamente normal”.*²¹²



Fig.63: Le petit Henri aux 3 ans, Albi (Francia), 1967

En el nombre portaría el destino del hombre y en el epíteto la personalidad del gran artista: Henri, simplemente Henri (“aquel que es el caudillo de su gran morada”), ya que nunca llegaría a ser el Henri²¹³ Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa que su título de conde le dictaba. Cambiando el “querer ser” de una sociedad que ya no tenía respeto alguno por la rancia aristocracia (aunque el dinero pudiese comprar los lujos de una vida holgada), por el “deber ser” de un círculo de revolucionarios estetas que lo dieron todo por su arte (incluso hasta su propia vida).

Le petit Henri empezó a mostrar instinto por el arte en sus primeras manifestaciones lúdicas, aún antes de

²¹⁰ *Ibidem*, p.9.

²¹¹ Adèle de Toulouse-Lautrec dio a luz a un aparentemente saludable bebé, el 24 de noviembre de 1864 en el *Hôtel du Bosc*, hogar ancestral de la abuela paterna, en Albi (Francia). *Ibidem*, p.14.

²¹² Gotthard Jedlicka, *Toulouse-Lautrec*, Madrid (España), 1965, Rialp, p.15.

²¹³ Nombrado así en honor al conde de Chambord –Henri VI– último descendiente del rey Louis XV.

aprender a leer y escribir, el pequeño de cuatro años lograba hacer magníficos bocetos de animales y de objetos. Pero, huelga decir, que el dibujo era una actividad *amateur* que la mayoría de los Lautrec, a partir del bisabuelo Alphonse I (quien hacía magníficos dibujos y pasteles), abrazarían como un agradable *loisir*.²¹⁴

Pero, ¿en qué momento, una simple actividad infantil y recreativa se convertiría en una forma de vida y en una pasión absoluta para Henri?

*“Todos [en la familia] monta[ban] a caballo, tanto hombres como mujeres; todos [...] caza[ban] o pesca[ban], y tal vez, al atardecer, cuando se encendían las lámparas de petróleo, [aunque] se habla[ba] más de deporte que de literatura, se dibujaba. Cuando [...] se cazaba en familia, [los hijos y los nietos] proporcionaban tres placeres [a la abuela Gabrielle]: le coup de fusil, le coup de fourchette et le coup de crayon”.*²¹⁵



Fig.64: Famille Toulouse-Lautrec-Montfa à l'Hôtel du Bosc, Albi (Francia), 1896

Tal ambiente familiar, no tardó en despertar y en beneficiar el talento natural y el ingenio humorístico que habrían de construir el colmillo afilado de ese artístico ojo penetrante. El singular carácter excéntrico del padre (el conde Alphonse II) y la

²¹⁴ Douglas Cooper, *Op.Cit.*, p.9.

²¹⁵ *Ibidem*, p.10.

sensibilidad nerviosa de la madre (la condesa Adèle), configurarían en el pequeño un gusto extravagante por el espectáculo y el exhibicionismo, así como una necesidad latente por ver más allá de la simple apariencia.

Le Petit Bijou (como solían llamarlo sus parientes) nunca recibió una educación estricta, severa ni rígida (ni la moral de su madre recalcitrantemente católica, ni la ética del orgulloso y noble padre despreocupado), más bien era un niño mimado siempre lleno de regalos, cuidados exagerados, cariños y complacencias; aun siendo un ocioso libertino (muchos años después) nunca dejó de recibir el apoyo financiero y el amor de sus padres.

Aunque su educación académica la comenzó en casa, el aventurero padre no tardaría en decidir que sería mejor “pasar dicha temporada” en su mansión de París, de modo que Henri entra exitosamente al *Lycée Condorcet*, donde conocería a uno de sus cómplices y amigos de toda la vida: Maurice Joyant (quien por cierto, a la muerte de Henri fundaría el *Musée Toulouse-Lautrec* de Albi).

A los 10 años, su pasión por el dibujo se había desarrollado plena y maravillosamente; la curiosidad y la fascinación por el trazo negro sobre el papel, lo habrían llevado a llenar por completo los apuntes de sus cuadernos escolares con llamativos trazos de animales, de barcos o de figuras que más que simples dibujos infantiles, llegaron a ser auténticos estudios de observación del mundo que lo rodeaba²¹⁶.

Para un jovencito que lo tenía todo: el amor incondicional de la familia, la ventajosa posición aristocrática, la vida acomodada sin complicaciones, el talento natural del esteta, la inteligencia y los dotes del buen estudiante, *sq.*; el *fatum* sería una terrible realidad (la del destino determinista y pesimista heredado por el pensamiento mitológico romano) que marcaría su ser de por vida.

*“Recuerda hijo mío, que la vida al aire libre y a la luz de día es la única manera sana de vivir; todo aquel y todo aquello que es privado de su libertad, se desnaturaliza y muere rápidamente [...] Aprende a apreciar la vida de los espaciosos campos y si algún día conoces las amarguras de la vida, el caballo, el perro y el fusil podrán ser los compañeros que te hagan olvidar”.*²¹⁷

²¹⁶ Alguna vez, Henri mencionó a su primo Gabriel que de no haber nacido para la pintura, le hubiese gustado dedicarse a la medicina: un auténtico interés por escudriñar todo.

²¹⁷ Philippe Huisman y M.G. Dortu, *Lautrec par Lautrec*, París (Francia), 1964, Lausanne / Bibliothèque des Arts, p.14 (la traducción al español es nuestra).



Fig.65: René Princeteau, Le comte Alphonse II et son fils Henri à cheval, Albi (Francia), 1874

A sus 14 y 15 años de edad, dos caídas –la primera, resbalando en el encerado piso del *Hôtel du Bosc* en Albi, en mayo de 1878, y la segunda, rodando colina abajo hasta una zanja en Barèges, en agosto de 1879²¹⁸- lo condenarían a largas convalecencias tras la fractura de ambas piernas (primero la izquierda y luego la derecha).

En realidad, Henri siempre había sido, desde su nacimiento, un niño muy delicado y raquítrico²¹⁹; de modo que en ambas ocasiones (los eventos de las fracturas óseas) se vio forzado a pasar largas temporadas en cama y alejado de todas aquellas pasiones de campiña.

En aquellos años (1878-1881), debido a sus momentos de ocio forzado, comenzó a pintar y a dibujar de manera mucho más seria, llegando a trabajar con tal dedicación y pasión que, según se dice, llegó a elaborar trescientos dibujos tan sólo en 1880. *“Cientos de páginas de cuadernos se cubrían de rápidos estudios de*

²¹⁸ Douglas Cooper, *Op.Cit.*, p.14.

²¹⁹ Condición que pudo haber sido una grave consecuencia genética de la unión endogámica de sus padres (práctica muy común y repetitiva entre los nobles que quisieron conservar su línea sanguínea pura por varias de generaciones). Varios médicos atribuyen la picnodisostosis que padecía a este hecho.

perros, de caballos y sus jinetes, de tandems, de diligencias y dog-carts, de botes de pesca, de galetas toda vela [...] así como de camareros, pescadores y marinos".²²⁰

Y a pesar de que sus padres no escatimaron gastos ni cuidados para lograr su completo restablecimiento, llegó un momento en el que tanto ellos como el propio Henri, se dieron cuenta de que algo irreparable había ocurrido con las piernas del único heredero del conde Alphonse II²²¹. A los 17 años, Henri comprendió que nunca podría retomar su activa vida al aire libre, que sería deforme para siempre



Fig.66: Henri de Toulouse-Lautrec, Le comte Alphonse II en conduisant un plan à quatre chevaux, Albi (Francia), 1880

Tras estos terribles y dolorosos episodios, su incapacidad para montar a caballo y participar de una variada clase de deportes, implicó el verse apartado de la vida de su padre desde muy temprana edad. Al no tenerlo como compañero, el conde Alphonse II dejó de interesarse por lo que su vástago hiciese de ahí en adelante. Henri, desarrollaría de forma paulatina, el gusto y el hábito de frecuentar las

²²⁰ *Ibidem*, p.15.

²²¹ En 1867, los condes tendrían otro hijo: Richard, hermano menor de Henri, amada descendencia que no llegaría ni siquiera al primer año de vida debido a una fiebre intestinal (lo más probable es que se tratase de cólera). Este suceso provocó la temprana y dolorosa separación de los padres que seguirían frecuentándose como parientes de la misma casa y padres amorosos de Henri, pero nunca más como pareja. El conde culpaba a Adèle de la muerte de Richard y del mal de Henri.

compañías de dudosa reputación y de baja moral: artistas del circo y del *music-hall*, alcahuetes, prostitutas, bailarinas, “invertidos”, etc.

Desde entonces tuvo libertad para seguir sus inclinaciones artísticas y, en marzo de 1882, dejó el hogar de sus padres para estudiar arte en París [Fig.65]. Ya durante su convalecencia, Henri comenzó a relacionarse con un extraño amigo de su padre, un pintor sordomudo de nombre René Princeteau, artista que era muy conocido por sus pinturas y bocetos de perros de cacería y de caballos; pero fue hasta que éste lo recibió en su taller de París, que el jovencito comenzaría a consolidar su talento artístico.



Fig.67: Henri de Toulouse-Lautrec, Princeteau dans son atelier, París (Francia), 1881

Princeteau le enseñó a preparar los lienzos y las técnicas pictóricas que el mismo dominaba y, por algún tiempo, Henri fue su copista [Fig.67]. En la misma casa-taller donde trabajaba su mentor, vivía otro pintor animalista, John Lewis Brown,

quien lo introduciría a la vida elegante del Bois de Boulogne, de los hipódromos y del *Cirque Fernand*.

De *amateur* a la ruptura con la “academia”

Lautrec no tardó en agotar el provecho de las enseñanzas de Princeteau, de Brown y de Forain (*metteur en scène* del teatro parisino) y en sentir la necesidad de una disciplina mucho más rígida. Y es de hecho, bajo la tutela de León Bonnat (un pintor academicista de buena reputación) que Henri logró concentrarse en el dibujo naturalista y aprendió los principios de la composición; el resultado se hizo patente en sus subsecuentes obras, las cuales ganaron firmeza, concentración, experiencia, solidez y personalidad.

La mayoría de esos cuadros reflejaron el culto impresionista por la vida y las actividades recreativas al aire libre [Fig.68], además de hacer notar el impacto que la pintura airelibrista de los últimos años de Manet tuvo en esta etapa formativa; momento en el que el joven artista da un tratamiento más seguro a la configuración de las formas, de las figuras, de los motivos y de los temas.



Fig.68: Henri de Toulouse-Lautrec, Voiture à cheval, París (Francia), 1882

Al principio, el joven Lautrec esperaba que, tras un largo período de estudio bajo la dirección de Bonnat, sería fácilmente admitido en la *École des Beaux Arts* de París, no obstante las cosas cambiaron de manera bastante inesperada. Bonnat cierra su taller y el joven Henri debe ponerse bajo la tutela de un nuevo mentor, el también pintor académico Fernand Cormon, con quien trabajaría dos años.

Toulouse-Lautrec pasó por traumáticos intentos de búsqueda del éxito, en parte para demostrar a los suyos que él no era un “fracasado en todo” y, por otra, para encontrarse a sí mismo en el camino del arte: *“no puedo, no lo lograré. Estoy obligado a fingir que estoy sordo y darme contra la pared. Y todo por un arte que huye de mí y nunca sabrá la preocupación y el sufrimiento que me causa”*.²²²

Durante esta época, el período del pintor impresionista, del pintor de caballos [Fig.67] (todo escena al aire libre o retrato histórico tenía que ver con los equinos) parecía no sorprender a muchos, excepto a su padre, quien siempre prefirió esta temática en vez de las que posteriormente se desarrollaría en los lienzos de lino del postimpresionista mordaz.

Para algunos historiadores contemporáneos (como Pierre Le Mure), la técnica utilizada en la obra del joven artista (al menos la producida en entre los años 1882 y 1885), lejos estaba de llegar al dominio de los procedimientos pictóricos, ya que sus propuestas no parecían distinguirse demasiado de los muchos otros cientos de cuadros que estudiantes igualmente bien dotados pintaban.

Sin embargo, la realidad es que Toulouse-Lautrec nunca llegó a asentarse dentro del régimen academicista de la pintura, se desligó de los patrones y de los protocolos (ridículos ya para la época) de lo institucionalizado para adentrarse en “lo moderno”, esto de forma mucho más rápida y consistente que muchos de sus contemporáneos.

Introdujo la temática de lo individual y lo cordial por lo humano (aunque huelga mencionar, que no fue el único, ya que de manera casi simultánea, el joven Vincent van Gogh lo estaba haciendo también), preocupándose más por el discurso de fondo en la composición que por las técnicas artísticas en sí mismas.

Tal inclinación a la independencia y a la autonomía artística, se vio reforzada y apoyada en la amistad con algunos de los jóvenes emprendedores que Toulouse-

²²² *Ibidem*, p.17 (fragmento de una carta que el joven artista escribió a su abuela Gabrielle mientras estaba en el taller de Cormon).

Lautrec conoció en el taller de Cormon (del que por cierto tuvo que desligarse rápidamente ante las metas comercialistas del astuto zorro colmilludo): Loius Anquetin, François Gauzi, Henri Rachou y los hermanos Émile y Grenier Bernard.²²³

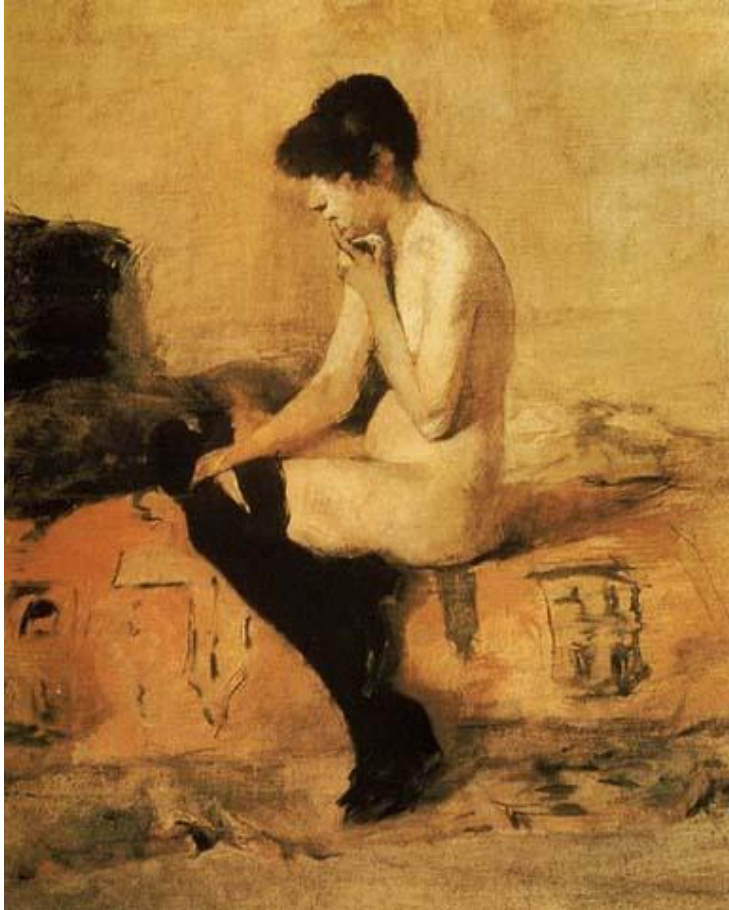


Fig.69: Henri de Toulouse-Lautrec, Étude d'un nu sur le divan, París (Francia), 1883

Todos aquellos artistas en ciernes se sentían desconcertados e insatisfechos de la actitud retrógrada y caduca de la *École de Beaux Arts*, buscaban las entusiastas ideas del logro pictórico y la innovación artística. De modo que el notable progreso del joven Toulouse en años subsecuentes debe atribuirse al esfuerzo autodidacta sin pausa (dibujando, leyendo y estudiando) que dedicó a encontrar su verdadera vocación [Fig.69].

Mientras contratava bellas mujeres como sus modelos de pintura (su padre ya le alquilaba un taller en París), la comprensión visual de Lautrec maduró rápidamente en el momento que empezó a visitar las galerías de arte independiente y las exposiciones parisinas. Su descubrimiento de Degas y los *maîtres japonistes*. Entre los modernos, otros predilectos suyos fueron Raffaëlli, Renoir y Forain, y pese al propio Degas, admiraba profundamente a grandes maestros como Velázquez, Goya e Ingres. Es necesario mencionar la proporción en que la influencia de cada *maestro* sobrevino en el desarrollo y la evolución estilística del joven Lautrec: “*Velázquez representaba la buena calidad pictórica y una elegante tradición del retrato; Goya*

²²³ *Ibidem*, p.17.

[...] la observación atrevida y verídica; Ingres encarnaba las posibilidades de la linealidad rítmica; Renoir [...] la tradición francesa de la gran pintura adaptada a la representación naturalística, y Forain, señalaba el camino hacia el teatro y la vida nocturna”.²²⁴

Combinándose las influencias de la enseñanza académica (aburrida y arcaica, pero muy eficaz, ya que le permitió concebir un crítico cuadro de comparación) de Bonnat y de Cormon, y el impacto de la sugestiva experiencia del descubrimiento (casi espontáneo) de otros lenguajes artísticos, Lautrec iba dominando gradual y magistralmente los procedimientos pictóricos que lo convertirían en el monstruoso genio de la pintura de *cabaret: la mélinite*.

Sin embargo, la importancia y la delicadeza de la composición las aprendió de Degas, los *japonistes* y las mismas estampas japonesas (*Ukiyo-e*): mujeres tomando el baño, bailarinas tras bambalinas, escenas de café y de *music-hall*, carreras de caballos en los hipódromos, escenas de la vida cotidiana, etc.



Fig.70: Henri de Toulouse-Lautrec, Gueule de bois: la buveuse, París (Francia), 1887-1888

²²⁴ *Ibídem*, p.19.

Lo cierto es que es a partir de 1886 (cuando pudo conocer más íntimamente al Edgar Degas en el estudio que compartía con Grenier el *19 bis de la rue Fontaine*), Lautrec ya había conseguido *maîtriser* los artificios de la configuración pictórica y de la composición narrativa (pese a que entre 1886 y 1887 aún de corte impresionista).

1888 fue un año definitorio para el joven Lautrec, ya que a sus 24 años, comprendió el poder, la fuerza y la pasión que podían proyectar las composiciones expresivas; no se trataba de representar la realidad tal cual era, sino de ir más allá: presentar una apariencia de espontaneidad en la visión y recurrir a los atributos comunicativos del gesto, de la mirada, de la postura y de la expresión.

Para entonces comenzó a desarrollar su propio y particular estilo [Fig.70]: por un lado, el uso de pinceladas alargadas, libres y sueltas para la aplicación de zonas de color planas y amplias; por el otro, la utilización de sinuosos trazos para los contornos dibujísticos y una red de elementos más cortos para proporcionar la textura, el modelado de superficies y la expresión.

El color se vuelve mucho más atrevido y brillante para desligarse de las minuciosas exigencias de la técnica impresionista. El interés de Lautrec no era el de la recreación o el de la representación de las sensaciones ópticas; lo que en realidad quería era captar la esencia de la vida al vuelo y, así, conservar la continuidad estilística de sus apresurados apuntes instantáneos y sus bosquejos espontáneos.

Desde 1888 hasta 1901, su obra permanece constante: *“le fascinaba observar que personas distintas, en distintas circunstancias, adoptaban actitudes casi idénticas, o descubrir que determinado tipo formal podía acomodarse a una serie de figuras distintas”*.²²⁵

Lautrec siempre se vio obsesionado por la personalidad o por determinado aspecto de las actitudes en la gente; su fascinación llegó a tal grado que podría decirse que las obras de sus últimos 10 años de vida fueron un auténtico registro psicológico (realizado a manera de exploración quirúrgica²²⁶) de las emociones humanas.

²²⁵ *Ibidem*, p.22.

²²⁶ Los cientos de estudios y de bocetos que hizo dan muestra de una curiosidad naturalista por desentrañar y develar hasta el último detalle de las cosas, de los animales y hasta de las personas. Ver hasta lo más profundo para sólo plasmar la esencia.

Entre el postimpresionismo y el *Art Nouveau*

Algo muy característico de la disciplina de la historia del arte (al menos en el caso europeo y occidental), es la necesidad de clasificar las expresiones artísticas en órdenes y estilos históricos, empero, a veces de forma casi rígida e inamovible (aunque los autores de dichas obras ni siquiera estén consientes de tal consideración). Y no es que dichos estudios y análisis se hagan de forma indiscriminada y sin sustento, sino que en ocasiones sólo logran ser ambiguas.

En todo tiempo y espacio, han existido autores que no pueden ser analizados bajo la lupa de un estilo determinado y, a decir verdad, esto es lo que ocurrió con los llamados “artistas postimpresionistas”.

En muchos tratados de arte suele asegurarse que el Postimpresionismo no es propiamente un estilo artístico –es decir, una expresión con rasgos técnicos más o menos definidos y fácilmente identificables o característicos- sino que más bien se trata de un simple término, un tanto impreciso, que sirve para designar a un grupo de artistas que lo único que compartían en común era una relación, un tanto incierta, con respecto del Impresionismo.

En términos muy generales, los artistas de esta corriente pre-vanguardista buscaban ampliar los horizontes expresivos de la pintura, sin resignarse a plasmar pasivamente lo observado en la realidad (en contraste con los impresionistas, que estaban interesados en captar efectos fugaces de la luz, reflejándolos en el lienzo tal y como eran observados en la naturaleza).

Sin embargo, el Postimpresionismo supone, entre otras cosas, una recuperación de la importancia por el dibujo (por un lado, el contorno es definido pero no exageradamente detallista; por el otro, la composición naturalista de las formas pasa a ser algo más suelto, libre y subjetivo) en detrimento de la preocupación por captar el juego de las sombras (luz y oscuridad en gradaciones de color).

Independientemente de la confusión estilística que del estudio de cada uno de los artistas pertenecientes a este grupo tan dispar (Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat, *sq.*) pueda resultar, la realidad es que todos estos personajes que parecen haberse quedado a la mitad, fueron los que dieron pie al surgimiento de las *Avant-gardes*. No se podría hablar de Cubismo sin Cézanne o Gauguin, ni de

Expresionismo Francés o Fauvismo (peyorativamente así llamado) sin Van Gogh o Lautrec.

Es precisamente Toulouse-Lautrec uno de esos cometas fugaces que resulta muy difícil de identificar y de analizar. En sus cuadros al aire libre con temas equinos, se reconoce al impresionista; en las litografías y las ilustraciones inspiradas en el grabado japonés, algunos logran ver a un partidario del *Art Nouveau*, y en sus últimas obras, las consagradas a la expresión de las emociones y los sentimientos, los estudiosos otorgan una etiqueta o un galardón postimpresionista.

Pero el vivaz y agudo Henri no estaba dispuesto a sacrificar y a masacrar la interna realidad humana en aras de una fórmula artística; para este artista, el problema estaba en identificar o en descubrir un procedimiento de representación pintórica en el que la ilusión de la realidad espacial pudiera reconciliarse con una composición más sencilla, más fluída, más flotante.

Del Impresionismo, conservó la factura rápida de la pintura realizada fuera del estudio, técnica en la que la pincelada es fluída y el pigmento conserva la consistencia pastosa (trabajo *alla prima*) con la que sale del tubo metálico; mejoró la técnica de la luz en la que *“los colores de cada superficie se reflejan en las demás, unos y otros reaccionan[do] entre sí, y [en la que] cada cuerpo queda bañado en la atmósfera y en la unidad de la [iluminación] difundida por toda [la composición]”*²²⁷ (sólo que en vez de vetar las cualidades de la luz artificial, las aprovechó al máximo).

Del arte japonés del *Ukiyo-e*, Lautrec aprendió a dar armonía y unidad a las composiciones mediante la delicadeza y la sutilidad de la línea siluetada; a obtener un efecto decorativo sublime a partir de un juego rítmico de contrastes entre curvas, diagonales y ángulos; a sugerir el carácter y los sentimientos gracias a los contornos expresivos; a modelar a través de las violentas oposiciones entre luz y sombra, un rayo lumínico proyectado desde abajo (semi-relieve) y a introducir masas de color plano como elementos decorativos que no irrumpen con el efecto realista [Fig.71].

Y del Postimpresionismo, de este movimiento en particular, demostró ser el ar-

²²⁷ Guillermo Solana, “El inicio de las vanguardias: del impresionismo al fauvismo” en *Historia del Arte*, Vol. IV: El Mundo Contemporáneo, Barcelona (España), 2005, Alianza Editorial, p.168.

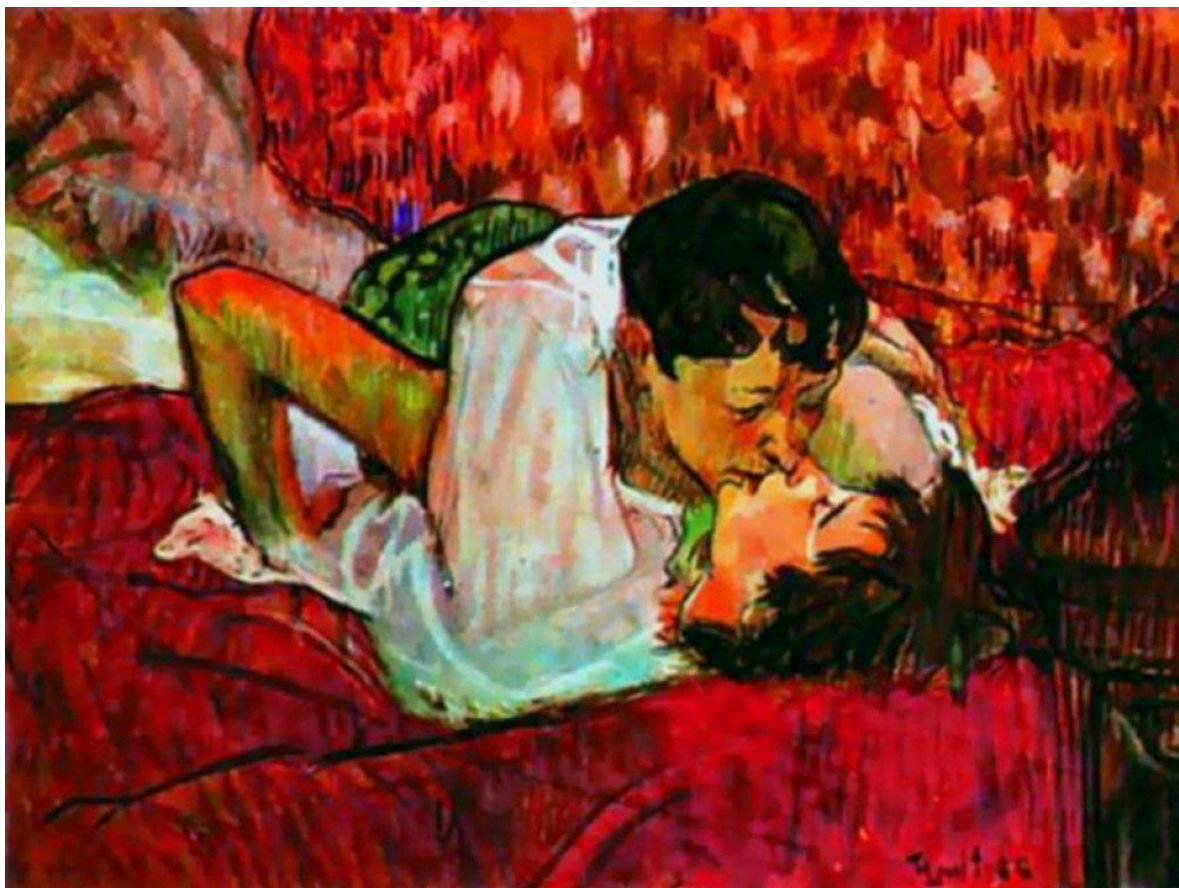


Fig.71: Henri de Toulouse-Lautrec, Le Baiser, Paris (Francia), 1892

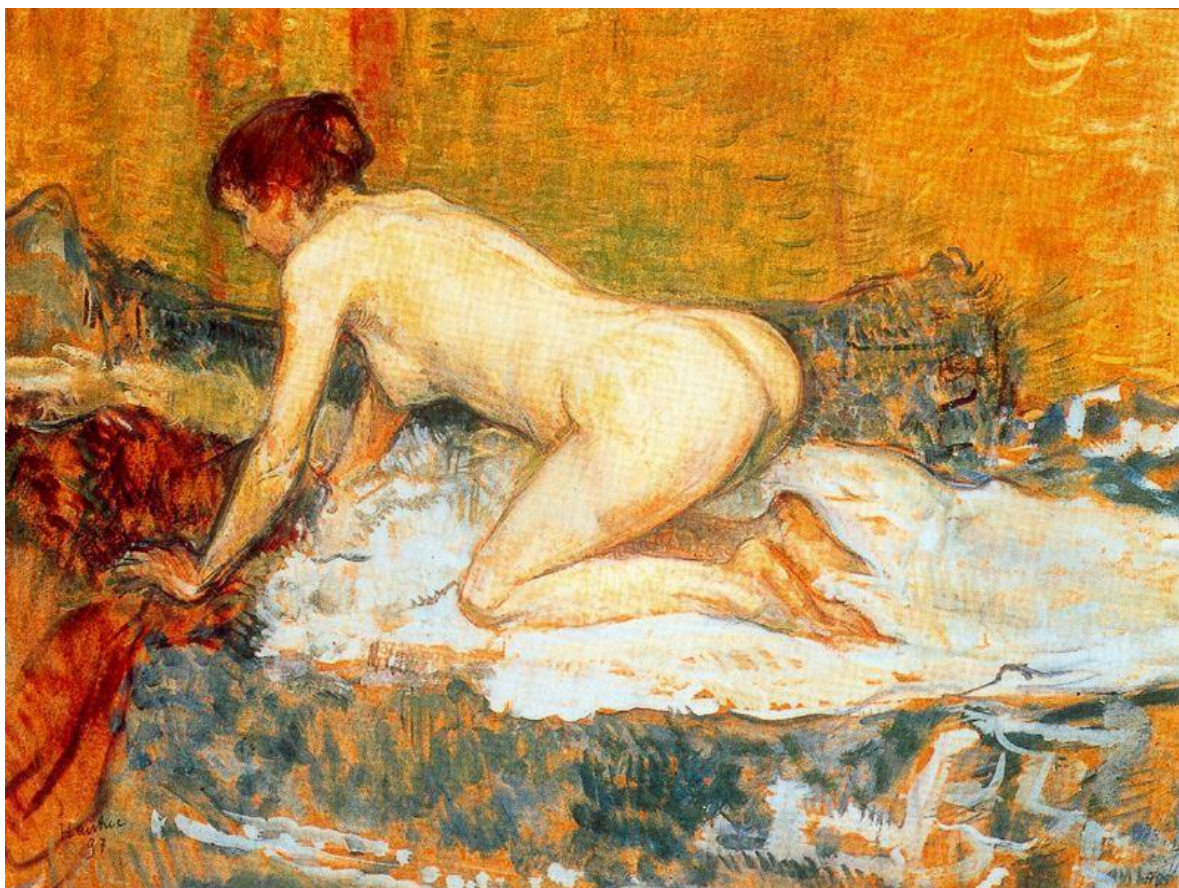


Fig.72: Henri de Toulouse-Lautrec, Femme rousse nue accroupie, Paris (Francia), 1897

tista de lo inesperado, de lo no convencional, de lo desgarrador y de lo hilarante, pues de su época, fue el que mejor configuró y transfiguró el retrato socio-psicológico de la vida cotidiana (sobre todo de la clase trabajadora). Apropiándose de las técnicas pictóricas de su tiempo fue el mejor ejecutante de la poética visual del espectáculo natural de las expresiones humanas no disfrazadas [Fig.72].

Maestría que demostró incluso en el más mínimo e insignificante de los detalles: sobre el lienzo de lino, la tela sobre la que el pintor trabajaba, Lautrec aplicaba una particular clase de asiento; en vez de aplicar una capa blanca (como solía usarse desde tiempos del Renacimiento), él colocaba un preparado a base de pegamento de hueso de liebre, el cual le permitía conservar el entramado rectilíneo de la tela. Así, el estilo bocetado de sus obras se conservó desde el estudio en papel de estraza hasta el caballete.

El artista consumado y el ocaso del genio

El arte de Lautrec era seductor y atractivo: *“añadió a una ingenuidad encantadora, la extraordinaria agudeza de la expresión”*.²²⁸ El ojo navegante del *petit navet* no dejaba escapar nada, él masticaba y devoraba a sus contemporáneos como un verdadero lobo cazador.

Mundano y libertino como era, Toulouse-Lautrec era capaz de abstraer la realidad en una pequeña frase mordaz (tal vez típica, tal vez demasiado sencilla), un punto de vista filosófico incontestable que mostraba el profundo agujero de su alma: *“Aquellos que dicen que no les importa nada, no deja de importarles porque les valga sino porque jamás dirían que les importa realmente”*.²²⁹

En parte, es debido a esto, que comprendamos que el buen Henri haya descubierto el poder de su voz en los barrios bajos de París: *“Montmartre ciudad libre, Montmartre monte sagrado, Montmartre sal de la Tierra, ombligo y cerebro del mundo, ubre de granito donde vienen a amantarse las generaciones sedientas de ideales”*²³⁰. Durante algunos años las más brillantes personalidades parisinas concurren al suceso de los espectáculos originales y espirituales, intelectuales y

²²⁸ Philippe Huisman y M.G. Dortu, *Op.Cit.*, p.9.

²²⁹ *Ídem*.

²³⁰ *Ibidem* p.77 (frase atribuida al fundador de *Le Chat Noir*, Rodolphe Salis, a pocos meses de haber inaugurado su famoso *café-cabaret*).

populares del barrio profano y mundano de París: Moréas, Richepin, Bruant, Maurice Donnay, Alphonse Allais, Bonnard, Vuillard, Tristan Bernard, entre otros.

El descubrimiento de *la vie montmartroise* se dio en una curiosa mezcla de realismo y de comedia, de sinceridad y de elegancia al puro estilo de la clase trabajadora, y sería en Aristide Bruant [Fig.73], el cantautor y el poeta de la calle, que el joven Henri encontraría todo esto. Ni tardo ni perezoso, Lautrec se convertiría en el ilustrador favorito del cantante, ya fuese ilustrando sus canciones, colgando sus cuadros en el *cabaret* o publicando dibujos en la revista *Mirliton* (de muy irregular tiraje).



Fig.73: Aristide Bruant: le chansonnier et le poète de la rue, París (Francia), 1885-1890

Su relación fue tan estrecha, leal y sincera, que hoy en día, muchas de las canciones de Bruant nos pueden ayudar a comprender el ingenio, la ironía y la suspicacia de Lautrec, así su completa ausencia de prudencia moral o de reservas político-sociales:

*“Ella tiene la piel suave / Elle a la peau douce
Y con pecas, / Aux taches de soin,
De olor a pelirroja, / À l’odeur de rousse,
Que dan escalofríos. / Qui donne un frisson.*

*Y de la pupila de sus ojos / Et de sa prunelle
Verde-grisáceos, / Aux tons vert-de-gris,
El amor centellea / L’amour étincelle
En sus ojos de ratón. / Dans ses yeux de souris.*

*En la Bastilla / À la Bastille
Se ama bien a / On aime bien*

*Nini « Piel de Perro » : / Nini-Peau-de-Chien :
 ¡Ella es tan buena y tan gentil! / Elle est si bonne et si gentille!
 Se ama bien a / On aime bien
 Nini « Piel de Perro » : / Nini-Peau-de-Chien
 En la Bastilla. / À la Bastille.²³¹*

Nada más natural y sensual, pues, que ver al *petit navet* entrar en el flotante y encantador mundo del cartel: medio en el que encontraría el aplauso popular. Sus dotes de gran ilustrador y su natural veta de poeta exhibicioncita se volcaron rápidamente hacia el *arte comercial*.

Comenzó con pequeñas ilustraciones y litografías que aparecieron en publicaciones como *Le Courrier Français*, *Le Mirliton*, *Le Paris Illustré* y *La Chronique Médicale* (periodo muy breve en su carrera, ya que los editores ya contaban con ilustradores oficiales: Forain, Steinlen y Willette) y continuó con grandes carteles que le conseguirían la fama de *maitre de l'affiche*.

En conjunto, Toulouse-Lautrec diseñó 31 carteles artísticos, siendo su temporada más productiva la que corresponde a los años de 1893 a 1896, cuando su ritmo de producción era de cuatro a cinco carteles por año (en 1896 llegó a realizar ocho en total); la mayoría de los cuales fueron comandados por artistas de *cabaret*: Aristide Bruant, Jane Avril, May Milton, Caudieux, May Belfort , entre otros.

El trabajo de Lautrec da cuenta del modo en que el afichista supo aprisionar unos cuantos elementos de la realidad, para hacer un juego de malabares con ellos y producir, de esta manera, una imagen que sugiriera vivacidad, dinamismo y energía por el modo tan sencillo en que logró usar el color y el ritmo lineal.

En su hogar espiritual de París, Lautrec gravitó hacia las masas marginadas que vivían en el borde de la sociedad (lavanderas, planchadoras, prostitutas, bailarinas, *sq.*), personas por las sentía una gran empatía y simpatía.

La pobreza espiritual y la miseria en la que ellos se ensimismaban por su condición social, era la misma que él experimentaba a causa del rechazo que su deformidad genética le otorgaba en los grandes círculos ajenos a su parentela.

²³¹ *Ibidem*, p.58 (fragmento de la canción más famosa de Aristide Bruant: *À la Bastille*, que muestra el desdén por la actualidad política y el franco interés por la vida de burdel y el amor de las prostitutas).

No es un secreto que para calmar el dolor físico y emocional, Lautrec se entregó a los placeres malditos de la bebida, y en última instancia, a su temprana y exuberante muerte, ya que como bien decía su exótico padre: *“Todo Lautrec tiene derecho a escoger cómo morir”*.

Sin embargo, nunca dejó de fascinarse por el sórdido y disoluto *lado oscuro* de la ciudad: *“un [pequeño gran] trozo de vida completamente ignorado por la «educada sociedad burguesa», [y que] sin embargo, [era] tan relevante como cualquier otra existencia [en el mundo]”*.²³²

Para muchos, el universo que él expuso en su obra era terriblemente impactante, chocante y más allá de su comprensión: la mayoría de los ciudadanos no tenían nada que ver con la insignificante vida de los bajos estratos. Lautrec pudo haber escogido la acomodada y despreocupada vida del pintor academicista, sin embargo, prefirió pintar lo ordinario de la gente de *Montmartre*, muchos de los cuales, eran sus verdaderos amigos.

En *Montmartre*, Toulouse-Lautrec llevó una vida muy ajetreada, ocupada y artísticamente activa, cuyas numerosas facetas se reflejan muy bien en las obras de su gran decenio (1888-1898): *“casi toda manifestación violenta [ya fuese física, psicológica o emocional] de vida parece haberlo atraído, especialmente si iba acompañado de algún logro de arte creador”*.²³³

Entre los marginados sociales, Lautrec se sentía cómoda y abiertamente acogido. Él representó el mundo subterráneo en toda su pompa y banalidad, de modo que la pintura de la vida nocturna se convirtió en el retrato de los interiores llenos de humo, de los artistas agotados y de las escenas de *cabaret*.

Su pequeño rinconcito de paraíso alcoholizado se encontraba en la esquina de las calles Tourlaque y Caulaincourt, inmueble en el que se instalaron él y sus amigos: François Gauzi y Zandomenighi (amigo también de Renoir y Manet).

Este es el lugar en el que bebe, pinta y comparte lecho con las *demoiselles demi-mondaines*, pero sólo eso, ya que duerme y habita en el 19 bis rue de Fontaine con un viejo amigo y dedicado estudiante de medicina, el Dr. Bourges, quien lo apreciaba bastante pero no siempre estuvo de acuerdo con sus *indecentes plaisanteries*.

²³² Sandra Forty, *Henri de Toulouse-Lautrec*, Londres (Inglaterra), 2012, T&J Books, p.4 (la traducción al español es nuestra).

²³³ Douglas Cooper, *Op.Cit.*, p.30.

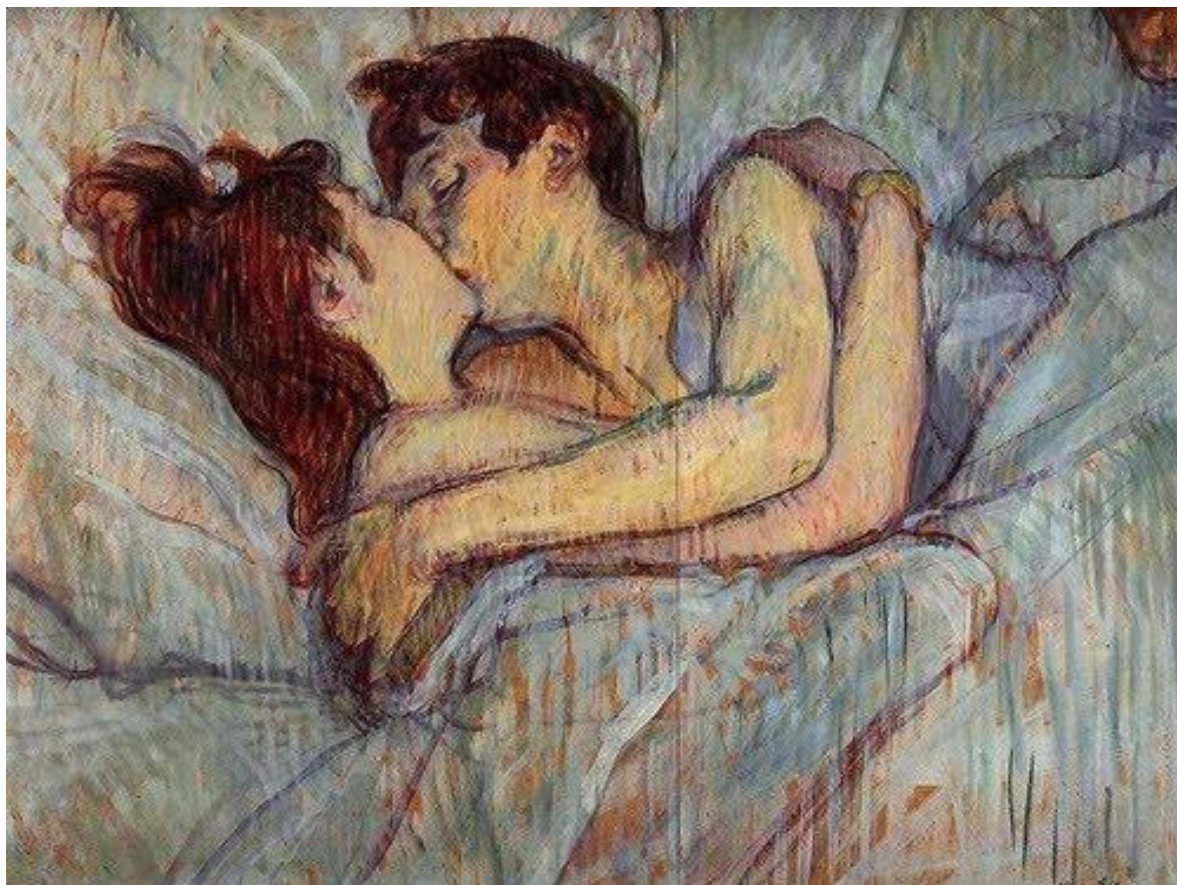


Fig.74: Henri de Toulouse-Lautrec, Dans le lit. Le Baiser, Paris (France), 1892



Fig.75: Henri de Toulouse-Lautrec, Les amies. L'Abandon, Paris (France), 1895

En *la rue des Moulins*, *la rue d'Ambroise* y en muchas otras calles, las *mal-maisons* o prostíbulos empezaron a pulular. La sociedad burguesa, mucho más ociosa y numerosa que antes, no sabía cómo ocupar las largas e interminables tardes insuficientemente llenas de obligaciones profesionales y familiares.

En el gran mundo de la *Belle Époque*, la poligamia de hecho es una regla no una excepción a la misma. Sin embargo, la sociedad tenía su orden establecido y las prostitutas sólo eran eso, entes que venden su placer. Y aunque está permitido hablar de todo en la nueva sociedad burguesa, no está permitido poner en jaque el orden social establecido.

Del mismo modo que Charles Baudelaire lo hizo en la poesía maldita de *Les Fleurs du Mal*, unos años cuantas décadas antes, Henri de Toulouse-Lautrec, el pintor de *la rue des Moulins*, se atrevió a pintar a las *demi-mondaines* con una completa sinceridad y sin considerarlas como criaturas inferiores.

La pintura de burdel y de *cabaret* sedujo por la dificultad de abordar la temática de las *demi-mondaines* y por la novedad de la técnica pictórica: unas cuantas pinceladas lograban mostrar la efímera sensación de gloria de los dioses y los héroes creados por el imaginario y la ensoñación del *petit navet de Montmartre* [Fig.74].

Él no buscaba arrancar a estas féminas del infierno, ya que descubrió en su vida lo que hay en el alma de todo ser humano: las alegrías y las tristezas, la fealdad y la belleza, los defectos y las virtudes de cada existencia [Fig.75]. “*Su completa ausencia de prejuicio y de desprecio, su perfecta naturaleza delante de aquello que el mismo convino en llamar el vicio o el mal, impactan aún hoy en día*”.²³⁴

Lautrec era un aristócrata cauteloso de los devenires de la moda, por ello, el pintor, como los griegos de la época helenística, tenía su majestuoso Olimpo manierista: “*La Goulue experimentó el éxito antes de la aparición de su afiche, Jane Avril se convierte [en un ente] célebre gracias al propio y la prensa parisina ignora a May Milton, a pesar del entusiasmo de Lautrec y de su brillante cartel*”.²³⁵

Y tal y como las diosas griegas, las fatales musas de Henri llevaban una doble existencia: el emotivo contraste entre las modestas siluetas del escenario y el

²³⁴ Philippe Huisman y M.G. Dortu, *Op.Cit.*, p.134.

²³⁵ *Ibidem*, p.96.

estallido privado de la vida de cada una, fascinó al devoto cronista del bajo mundo parisino.

Sin embargo, no satisfecho con la osadía de su “reprobable baja moral”, Lautrec aún se deleitaba satirizando a aquellos aristócratas y burgueses que buscaban los ardorosos amores (ya fuese sólo la voz de la actriz o el cuerpo desnudo de la prostituta) de las nobles criaturas del bajo mundo a las que ellos mismo desdeñaban una vez cruzado el umbral del burdel, del *cabaret* o del *café-concert*.

Y en sus pinturas mostró a los de su propia clase como seres deformes (el rostro grotesco mostraba la pudrición de dichas almas y la doble moral que tanto asqueaba al “pintor enano”), meras caricaturas sumergidas en un mundo que poco comprendían [Fig.76].



Fig.76: Henri de Toulouse-Lautrec, La danse mauresque, París (Francia), 1895

El genio era incapaz de pintar sin apasionarse o emocionarse, de ahí que su obra (y sobre todo la de este período) sea una explosiva expresión de emotivas

admiraciones. Su gusto por el espectáculo de dudosa reputación le hizo acercarse a las *vedettes* más talentosas (mujeres a las que saco del anonimato) del escenario nocturno.

*La Mélinite*²³⁶, era pues, el contagioso duendecillo que repartía humor, ironía, sátira y diversión entre los que le rodeaban y los que admiraban su obra, entre quienes lo observaban humillarse a sí mismo y entre los que quedaban estupefactos ante su forma de trabajar.

Pero era mucho pedir, incluso para el ser humano de más robusta constitución, el estar obligado a vivir una vida tan disipada (rondines diarios a los centros nocturnos) y tan excesiva (bebiendo hasta caer muerto de borrachera y condenado a los estragos de la sífilis) y, a partir de 1898, la condición física y mental de Toulouse-Lautrec empezó a deteriorarse de forma alarmante.

Los pequeños ataques de locura de finales de 1898, se convirtieron en verdaderos colapsos mentales para 1899; razón por la que fue internado durante un período de tres meses en un sanatorio mental, el *Madrid-les-Bains* de Neuilly. Lugar del que logró salir rápidamente, más que por la “milagrosa recuperación del enano”, por la fascinación que sus pinturas y dibujos causaron en el director de la institución. Se dice que creó una serie de bocetos totalmente de memoria²³⁷, una detallada construcción de imágenes del circo.

Al dejar el sanatorio en mayo [de 1899], se vio obligado a aceptar que se organizara su vida de una manera más prudente y controlada y, a partir de entonces, un tutor lo acompañaría a todos lados: Paul Viaud, la *Nounou*²³⁸, como lo llamaba Henri.

Sin embargo, en cuanto regresó a París, ansioso de retomar su empeño y a pesar de la vigilancia (en ultimadas cuentas, no tan estricta) de Viaud, el “enano de Albi” reanudó sus hábitos dipsómanos para condenarse de manera definitiva al deajo total. Así, sus últimos cuadros fueron expresiones que se tanteaban y se eclipsaban, tal vez sólo puedan ser descritas como un torpe y trágico epílogo a un decenio de excepcional brillantez: el genio mordaz ya no controlaba sus manos.

²³⁶ Este mote, era en realidad, el sobrenombre con el cual conocían a Jane Avril, pero es un apodo con el que nos referimos aquí a Henri por su explosiva y alegre personalidad.

²³⁷ No era la primera vez que el ávido pintor demostraba su increíble capacidad memorística. A pesar de que Lautrec tomaba notas en sus *cahiers*, el sujeto tenía una memoria fotográfica impresionante que le ayudo a completar esas escenas que el carboncillo no había capturado en el papel.

²³⁸ El diminutivo cariñoso de *nourricière*, es decir, nodriza-niñera.

En julio de 1901 termina su último cuadro (una mera frivolidad de parte de sus primos que posaron para él, en la última escena de cacería que el pintor vería), pone en orden sus papeles, sus pinturas, sus bocetos y sus dibujos y, lenta y dolorosamente, espera el abrazo de la muerte.

Como algunos de sus amigos y contemporáneos, estaba condenado a dejar de existir joven: Vincent van Gogh (aunque muerto por su propia mano), Antoine Watteau y Rafaël Sanzio (renacentista a quien tanto admiraba), como él, murieron a los 37 años de edad.

*“La espera [fue] larga. El mal progresó rápidamente. [El joven pintor debe ser llevado a todas partes en brazos], ya que él mismo no tiene la fuerza para sostenerse ni sentarse. El conde Alphonse llega a Malromé [Bordeaux] a principios de septiembre, después sus primos Pascal y Gabriel Tapié”.*²³⁹ Y aún moribundo y sufriente, sonrió los últimos días de su vida. Sonrió y bromeó hasta expirar su

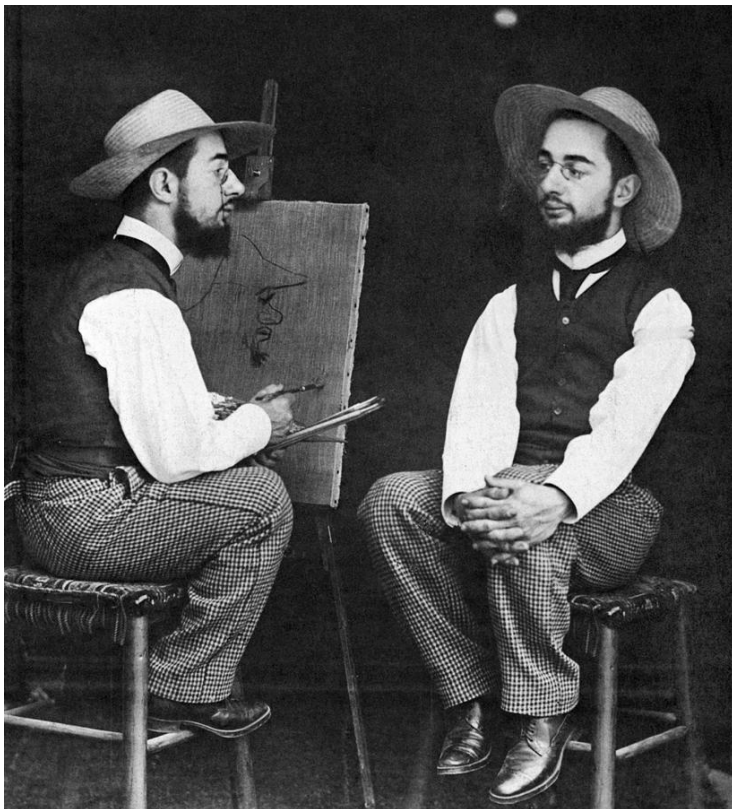


Fig.77: Les deux Lautrec. Henri de Toulouse-Lautrec devant le tréteau (fotomontaje), París (Francia), s/f

último aliento en brazos de su siempre amada madre Adèle²⁴⁰, la única mujer que de verdad lo amo.

En 20 años de carrera artística ininterrumpida, Lautrec produjo un sin número de *chefs-d'oeuvre*, de las cuales, actualmente se conservan 737 óleos (en lienzo y en cartón), 275 acuarelas, 363 litografías (entre los que figuran sus 31 afiches) y 5,084 magníficos dibujos, así como algunas piezas de cerámica y de cristal labrado²⁴¹.

²³⁹ *Ibidem*, 234.

²⁴⁰ A las dos de la madrugada del 9 de septiembre de 1901, Henri Toulouse-Lautrec murió en las mansiones de su madre en Bordeaux.

²⁴¹ Susan Forty, *Op.Cit.*, p.6 (ver Anexo #2).

La Picnodisostosis, la Dipsomanía y la Obsesión por las féminas del bajo mundo

Je suis petit, mais je ne suis pas un nain

“El tronco, que era el de un hombre de estatura normal, parecía haber aplastado con su peso y el de la gran cabeza, las cortas piernas que apuntaban por debajo [Fig.78]”.²⁴² Ya fuese entre sus amigos y compañeros o entre sus adversarios y críticos, Henri de Toulouse-Lautrec fue conocido como *le peintre nain de Montmartre* (o *le peintre de la nuit parisienne*).

Ante su evidente tamaño fuera de lo normal, se ganó una serie de sobrenombres que lo condenarían a ser siempre considerado como el enano bufón: *le petit navet, le nabo, la thèière, le monstre-nain, le boiteux, sq.* (aunque algunos de estos serían empleados cariñosamente por sus camaradas).

Pero Henri no era realmente un enano. El enanismo es un trastorno de crecimiento muy común, que puede ser heredado o no (y en realidad, actualmente se han encontrado más de 100 causas para su aparición), el cual afecta el desarrollo de las extremidades tanto inferiores como superiores así como las habilidades motrices básicas.

Es decir, el enano tiene brazos y piernas mucho más pequeñas de lo usual (lo cual lo hace torpe y no le permite crecer más allá de los 1,40 mts.), aunque su tronco si sea de tamaño convencional; además, el pecho de estos individuos sobresale y se ve como si estuviese hinchado.

El caso de Toulouse-Lautrec, en cambio, es extremadamente raro y particular. Y habría que empezar diciendo que su condición no sólo es heredada, sino que se debe a la práctica de la endogamia.

Entre la nobleza (y no sólo en la francesa, sino en la de muchos rincones del planeta) era muy común arreglar matrimonios entre miembros de la misma familia, con el fin de evitar, entre otros muchos problemas, las divisiones territoriales y la pérdida de dominios estratégicos.

La tan frecuente reproducción endogámica a lo largo de muchas generaciones,

²⁴² Thadée Natason, *Toulouse-Lautrec*, Buenos Aire (Argentina), 1956, Schapire, p.7.

produjo la alteración de varios grupos de genes, que a la postre, afectaron con rarísimas enfermedades a varias líneas de descendencia: el daltonismo, la hemofilia, la asimetría facial variable, el aumento en la tasa de mortalidad infantil, la infertilidad y la picnodisostosis, son sólo algunos de los muchos trastornos, síndromes y enfermedades que se presentaron.

Así, la unión fecunda entre dos primos hermanos (la madre de Adèle y la madre de Alphonse eran hermanas), trajo como consecuencia el brote de la picnodisostosis²⁴³ o displasia ósea en Henri. Actualmente se sabe que las manifestaciones clínicas o radiológicas más frecuentes son: la osteosclerosis, la baja estatura, la acroosteólisis de las falanges distales, la fragilidad de los huesos asociada a fracturas espontáneas y la displasia de las clavículas²⁴⁴.

Los pacientes pueden llegar a presentar también, malformaciones a craneales muy características: cráneo voluminoso y mandíbula pequeña con anomalías dentales cariosas o de forma anormal (dientes puntiagudos o cónicos), así como un retraso en la erupción dental. En ocasiones, aunque muy raras, las uñas de pies y de manos crecen de forma irregular y son muy quebradizas.

En el caso específico de Toulouse-Lautrec (que además es el primer caso clínico de picnodisostosis del que se tiene registro): *“esta enfermedad tuvo su primera manifestación real a los trece años con una fractura del fémur izquierdo y, a los*



Fig.78: Henri de Toulouse-Lautrec aux 28 ans, París (Francia), 1892

²⁴³ Del griego πυκνός (compacto o denso), δυσ (anomalía) y ὀστέον (huesos).

²⁴⁴ Gabriel y Liliana Alcalá-Cerra, *Op.Cit.*, P.P. 55-56.

catorce años, con una fractura del fémur contralateral, las cuales no tuvieron una adecuada consolidación”.²⁴⁵

De modo que la anomalía esquelética que padecía de fondo, no sólo fue la causante de la fractura “espontánea” de los huesos, sino que además fue la verdadera causante de que se atrofiara el desarrollo y el crecimiento normal de Henri (y no las fracturas en sí mismas, como proponen y relatan muchos biógrafos).

Aunque es muy arriesgado asegurar que este padecimiento lo llevo hacia un malestar psicológico mucho más delicado (la demencia), en cierta medida, es una realidad que su condición anormal (él mismo se sentía un aborto), mermó de



Fig.79: Henri de Toulouse-Lautrec déguisé en samourai, París (Francia), 1894

manera muy profunda su sentir acerca de la vida y de su propia existencia.

Cuando resolvió dedicarse al arte, no tuvo que luchar contra la oposición de sus padres, ya que al haber sido condenado a la “deformidad” (según el conde por culpa de la propia madre), la fortuna, los mimos y las atenciones de la familia no tenían porque serle escatimados. Aún convirtiéndose en un pintor maldito y en un artista incomprendido, en realidad nunca tuvo que pasar por las desaventuras de la miseria y la pobreza (como sí fue el caso de Van Gogh).

Lautrec heredó el carácter excéntrico, travieso y hilarante de

²⁴⁵ Enrique Vergara Amador, “Henri de Toulouse-Lautrec y la picnodisostosis” en *Revista Colombiana de Ortopedia y Traumatología*, Bogotá (Colombia), Vol.22, N°4 (diciembre de 2008), p.282.

su padre, quien gustaba de disfrazarse y retratarse en simpáticas situaciones; de hecho, existen fotografías donde se le ve *déguisé en samurái, pierrot, monaguillo, mujer* (y esa mujer, era nada menos que su muy querida amiga Jane Avril), etc. *“No faltan indicios [convulsos] ni conclusivos sobre la tendencia exhibicionista de Lautrec, y no comprende del todo su arte quien no ve que la broma maliciosa es uno de sus rasgos más notorios”*.²⁴⁶

Tanto en público como en privado, Toulouse-Lautrec se mostraba como un verdadero bufón de circo: cultivaba su sentido del humor por razones prácticas, pues prefería que se rieran con él (y de su sarta de ocurrencias y sandeces) que de su aspecto físico poco agradable; se sabía un fenómeno y un desgraciado ser humano, pero no consentía que otros se burlaran de su aspecto grotesco.

Verlo pasar por las calles de *Montmartre* era caricaturesco: siempre de traje y corbatín con la chaqueta y el pantalón a cuadros (blancos y negros, grises y blancos o cafés y blancos), de bombín en forma de hongo (sin duda un gusto extravagante heredado del padre), de bastón corto (no podía caminar sin él, las piernas no sólo eran pequeñas, sino además frágiles y débiles) y con un par de quevedos que dejaban entrever unos grandes ojos oscuros.

Tenía una cabeza grande, un par de cejas muy pobladas, una gran nariz (algo tosca), unos gruesos labios violáceos y algo flácidos, una barba abundante e hirsuta (pero bien recortada), unas manos cuadradas y gruesas (sus dedos eran cortos y regordetes, su palma amplia y fuerte) y una mirada muy atractiva.

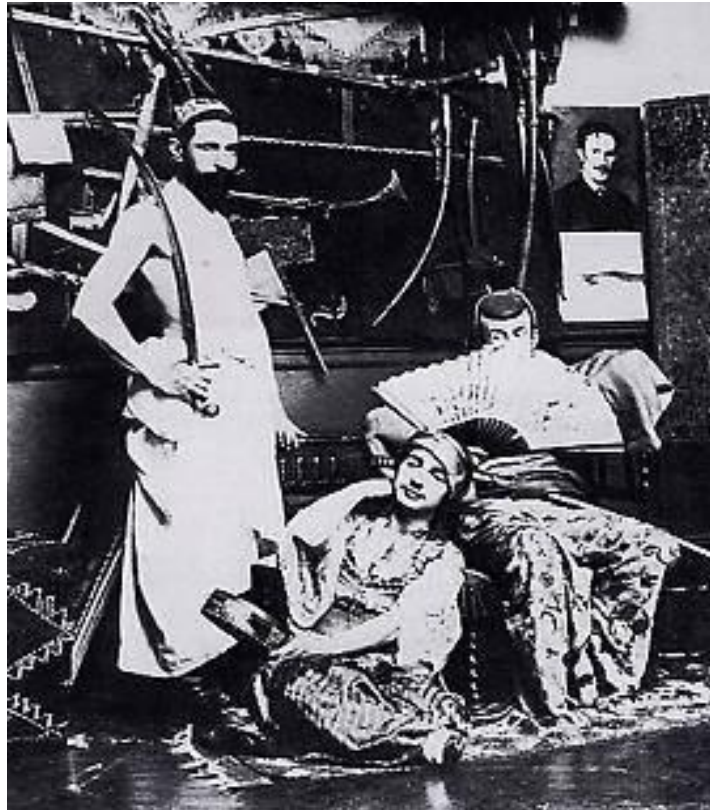


Fig.80: Ambiance orientale dans le bric-à-brac de l'atelier, París (Francia), 1884

²⁴⁶ Douglas Cooper, *Op. Cit.*, p.10.

En la penumbra de cualquier habitación, el pequeño Toulouse-Lautrec hubiese podido parecer cómico o simplemente grotesco de no haber contado con el tremendo poder e imán de su mirada. Sabía que sus ojos –que resaltaban en su rostro pálido por el color oscuro, la profundidad y la viveza- constituían el único rasgo de belleza física en su persona, así cuando quería seducir a una mujer, tenía por costumbre quitarse sus gafas para mirarla mejor.

Incluso su pintura, su tan humorística, satírica e irónica obra de arte, no intentaba ser un remedio o una cura para el malestar propio, sino más bien una búsqueda por escudriñar los sentimientos, las emociones y las pasiones humanas más profundas. Su grado de sensibilidad es muy profundo, a pesar de que su crítica sea aguda e hiriente; en el fondo, la transfiguración de los temas tratados en su obra son una ventana a la maraña de su alma.

La pícara burla del “inmaduro” jovencito, a veces también se dirige al padre (por quien en realidad sentía una clase de respeto poco ortodoxo): *“como en un dibujo [realizado] en 1889, en [el] que [el conde Alfonso II] aparece desnudo y [con tan sólo un] tocado de sombrero [en forma de hongo en la cabeza]; o [como en una] litografía de 1893 titulada «En el Moulin Rouge: ¡Un machote, un verdadero machote!»*, en la cual el conde [...] devora un bocadillo”.²⁴⁷

De hecho, en algunas ocasiones, sus grandes amigas Jane Avril, *La Goulue* e Yvette Guilbert llegaron a molestarse y a quejarse por la forma tan grotesca (de acuerdo a su propia percepción) en que fueron configuradas en los cuadros, los dibujos y los afiches de Lautrec [Figs.82 y 83]: *“realmente, Henri, tiene usted el genio de la deformidad”*.²⁴⁸

No es descabellado pensar, que ante la imagen siempre fenomenal de su propio cuerpo ante el espejo [Fig.81], Toulouse-Lautrec estuviese obsesionado en encontrar en sí mismo, ese atisbo de belleza que lograba ver en otros. La incansable lucha de resaltar lo bueno, lo bello y lo magnífico en cada rincón de maldad, fealdad y simplicidad, en cierta medida puede ser interpretada como la manera en la que Henri buscaba aceptarse a sí mismo. Se sabía lleno de talento, de cualidades y de virtudes, sólo tenía que hallar hermosura en el cuerpo que le había tocado habitar.

²⁴⁷ *Ibidem*, p.11.

²⁴⁸ *Ídem*.



Fig.81: Henri de Toulouse-Lautrec, Jane Avril au Jardin de Paris, Paris (Francia), 1893

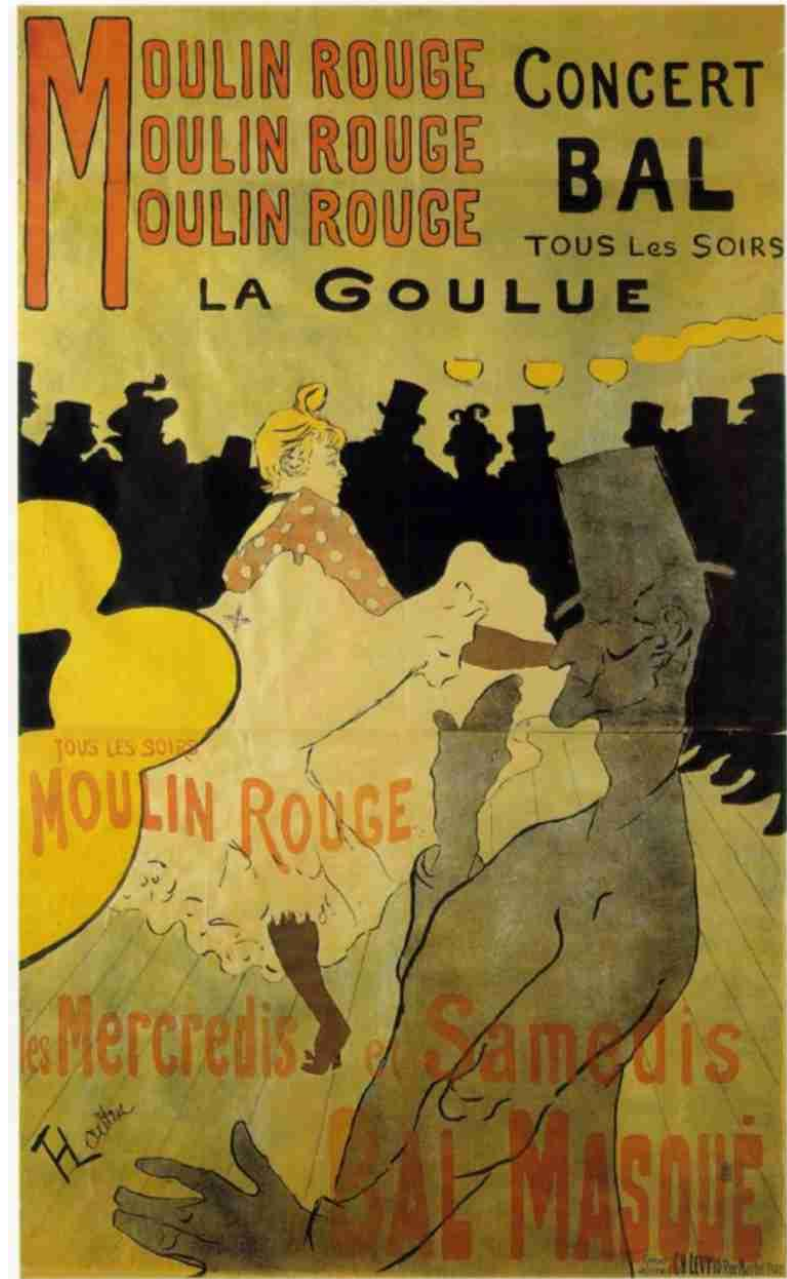


Fig.82: Henri de Toulouse-Lautrec, La Goulue, Paris (Francia), 1891



Fig.83: Henri de Toulouse-Lautrec, Autoportrait, Albi (Francia), 1880

En el ambiente relajado y embriagante de *Montmartre*, Toulouse-Lautrec logró, de cierta forma, difuminar el rechazo de los suyos (los aristócratas), pero sobre todo el de su padre, quien paulatinamente se alejó del muchacho al no poderlo ver como un hábil jinete-cazador (como el resto de los hombres de aquel linaje caduco).

En ese “lugar de perdición”, el pequeño pintor era llamado Henri, simplemente así –sin los mote de los títulos nobiliarios ni los engorrosos nombramientos hipócritas- y es ahí mismo donde tratará de pasar todos los momentos de libertad posible lejos de la esclavitud de los muros medievales de su casa familiar, de su soledad, de su desesperanza, de su tristeza y de sus sufrimientos. En ese mágico crisol de posibilidades, el atrevimiento del *peintre de la nuit parisienne* fue más allá de la franqueza y del apasionamiento: lo que observaba era la maravilla de la cotidianeidad, lo que plasmaba era la sencilla visión de su mundo nocturno.

Del alcoholismo al *Delirium Tremens*

*“Cantó una noche el alma del vino en las botellas:
«¡Hombre, elevo hacia ti, caro desesperado,
Desde mi vítrea cárcel y mis lacres bermejos,
Un cántico fraterno y colmado de luz!» [...]*

*Disfruto de un placer inmenso cuando caigo
En la boca del hombre al que agota el trabajo,
y su cálido pecho es dulce sepultura
Que me complace más que mis frescas bodegas”.*²⁴⁹

El consumo de bebidas alcohólicas, desde tiempos inmemoriales (y sobretodo, en la cultura vitivinícola mediterránea) y a lo largo de los siglos, se ha convertido en un hecho cotidiano con distintas implicaciones y motivaciones; se ha utilizado como acompañamiento para los alimentos, como medicamento o remedio y como elixir en los rituales mágico-religiosos de distintas culturas (inductor de estados alterados de conciencia).

Sin embargo, los abusos del mismo han producido una serie de complicaciones tanto en la salud física como en la psicológica de aquellos que han utilizado el etanol de forma desproporcionada. Desde el efecto relajante (el néctar desinhibidor dado a los hombres por Dionisio en la tradición griega y por Noé en la cristiana) hasta la nociva consecuencia del embriagante en exceso, el alcohol se ha convertido en el protagonista/antagonista de muchas historias de vida.

*“El alcoholismo [conlleva] una relajación de los controles conscientes del comportamiento, conducen al exhibicionismo, la agresividad y al ataque. Además, el alcohol origina graves enfermedades somáticas o predispone al [individuo] a ellas”.*²⁵⁰

Independientemente de las alteraciones a largo plazo, el daño físico inmediato puede ser indirecto, a causa del descuido de la higiene o de la insuficiencia del consumo de alimentos, o directa, ya que los alcohólicos se lesionan con frecuencia a causa del menoscabo de la coordinación y del juicio.

²⁴⁹ Charles Baudelaire, *Op.Cit.*, P.P. 232-233 (fragmento del poema *L'âme du vin*).

²⁵⁰ María del Rosario Carcas Castillo, *El alcohol entre la vida y la obra de Toulouse-Lautrec*, Zaragoza (España), 2011, Universidad de Zaragoza (tesis de doctorado en Psicología), p.52.

La familia Toulouse-Lautrec logró amasar su fortuna a partir del cultivo y la cosecha de la uva viñatera y, por ende, de la producción de vino tinto. Y como buenos *gourmads*, el elixir del *αμπελος*²⁵¹ nunca se hacía faltar sobre las bastas mesas de la añeja aristocracia de Albi. Por lo tanto, es de imaginarse que el joven Henri probara y disfrutara de los goces de los frutos de la vid a temprana edad.

El primer dato exacto lo encontramos en el diario ilustrado (intitulado por él mismo como *le cahier du zig-zag*) que Henri escribió en su primer viaje a Niza (verano de 1881), *journal* en el que el joven de 16 años cuenta las hazañas de su primera borrachera (se alcoholizó durante una boda a la que fue invitado)²⁵².

Desde este primer instante, la aventura del etanol significó para el joven muchacho, una forma de traspasar los límites: los impuestos por la sociedad y la aristocracia, los establecidos por los amorosos cuidados de la madre e incluso, los obligados a vivir por la enfermedad heredada. Una manera de autodefinición del “yo puedo hacerlo”, de autointegración a la vida rebelde y liberación (que en el caso de Henri, se transformó en su propia forma de esclavitud).

Sus bebidas favoritas y fieles compañeros serían *le bon vin rouge, monsieur le cognac y mademoiselle l'absithe*. Esta última, la absenta (conocida también como *le poison français, le diable vert*), llegaría incluso a ser un signo visual de la noche parisina y de la cultura de *fin de siècle*. Mientras que para los estirados ingleses, las cinco en punto de la tarde simbolizaban la sagrada hora del té negro, para los franceses era el momento ideal para la absenta: la hora feliz de *la fée verte*.

La tradicional absenta francesa tiene un sabor amargo, un seductor color verde y un alto contenido alcohólico (hasta 89,9°): al cuerpo líquido se le añade una generosa base de hierbas y de flores, con predominio del ajeno, el cual le da su característico toque.

En aquella época, la absenta no era cara (aún hoy conserva un precio módico en los mercados locales francés, suizo y belga), costaba mucho menos de la mitad

²⁵¹ De acuerdo con la mitología clásica griega, *Αμπελος* (Ampelo) era el joven amante del dios de las bacanales: *Διώνυσος* (Dionisio). Cuenta el mito, que por una imprudencia, este guapo muchacho moriría bajo el influjo de una profunda cornada de toro bravío; Dionisio al no poder dejar partir a su amado, pidió a la madre *Δημήτηρ* (Démeter) dejarle conservar la esencia de su amor. De ambos dioses, Ampelo recibió las gracias divinas de la vid y siendo transfigurado en viña se le permitió seguir viviendo. Ampelo volvió a la Tierra en forma de viña, de uva y de aguardiente: con cada sorbo el dios nos convida a los mortales de su amor por el dulce muchacho. De esta manera, surge la tradición de la elaboración y del consumo del vino tinto.

²⁵² *Ibidem*, p.387.

equivalente a una botella de vino (que en aquella época lograría convertirse en bebida nacional y en símbolo francés por excelencia), razón por la cual en muchos sitios fue considerada una bebida maldita (aunque secretamente acogida por todas las estratos sociales).

La absenta fue la silueta tentadora de la *Belle Époque*, tenía cierto encanto tóxico que la volvía irresistible en los bares, los *cabarets*, los *cafés-concert* y los burdeles de París, lugares ideales para la camaradería, la galantería²⁵³ y la pintura. Muy seguido, sino es que cada noche, se veía a Toulouse-Lautrec riendo a carcajadas mientras bebía abundante absenta y se regodeaba en sus notas burbujeantes.

Como cada bebida en el mundo, la absenta tenía su mito: el efecto ocasionado por cada proporción de alcohol, es relajante, inhibitor, placentero y muy creativo. “¡La primera copa: se ven las cosas como quisieras que fueran; la segunda: se les ve como no son; [tercera copa]: finalmente se les ve como son y es la peor de las cosas a que puedes llegar!” (Oscar Wilde).²⁵⁴

Sin duda alguna, el genio de *Montmartre* no necesitaba del alcohol para concebir grandes creaciones artísticas (en realidad ningún talento natural lo necesita). Además, sería una total negligencia el aseverar que el autor pintaba como lo hacía gracias a los efectos del alcohol y del profundo *chagrin* que su mal le provocaba. Como ya se ha señalado anteriormente: el pintor no pinta como vive, vive como pinta.

Esa sensación de borrachera, de fluidez entre espantosa y delicada, de felicidad que se evapora en el ambiente [Fig.84]... esa sensación que se percibe en las pinturas al óleo de Lautrec (sobre todo en las de su gran etapa de producción), no se ideó bajo el influjo del alcohol, aunque sí da cuenta del importante sitio que ocupa el mismo en la vida del “pintor enano”:

*“Pero ella, indiferente a todo, / Mais elle, indifférente à tout,
Va hacia a delante sin importar a dónde. / Va devant elle n’importe où.
Entonces, es bombardeada por piedras, / Alors de cailloux, on bombarde,
La borracha / La soûlarde.*

²⁵³ Por aquella época (y aún a la fecha) se pensaba que la absenta, como muchos licores fuertes, tenía un efecto afrodisíaco.

²⁵⁴ *Ibidem*, p.389.

*En medio de los transeúntes sorprendidos / Au milieu des passants surpris
Se pasea con sus cabellos grises, / Baladant de ces cheveux gris,
Por supuesto, ella está débil / Pour sûr, elle est vraiment tocarde,
La borracha / La soûlarde.*

*Por lo tanto, obrero o niño, / Pourtant, ouvrier ou gamin,
¡Déjala recorrer su camino! / Laisse-la passer son chemin!
¿Quién sabe la oscura preocupación que guarda / Qui sait le noir souci que garde
La borracha? / La soûlarde? ”.²⁵⁵*

Ya desde sus años como estudiante en el taller de Cormon, Henri rápidamente adquirió (entre sus compañeros y amigos) la fama de ser capaz de beber *n'importe quoi*: bebía todo lo que se le pusiera delante. En ese entonces, estaban muy de moda los *american cocktails*; a Henri le fascinaba probar de todo y sus amigos se divertían mucho comparando sabores y colores en él (cual ratoncillo de laboratorio).

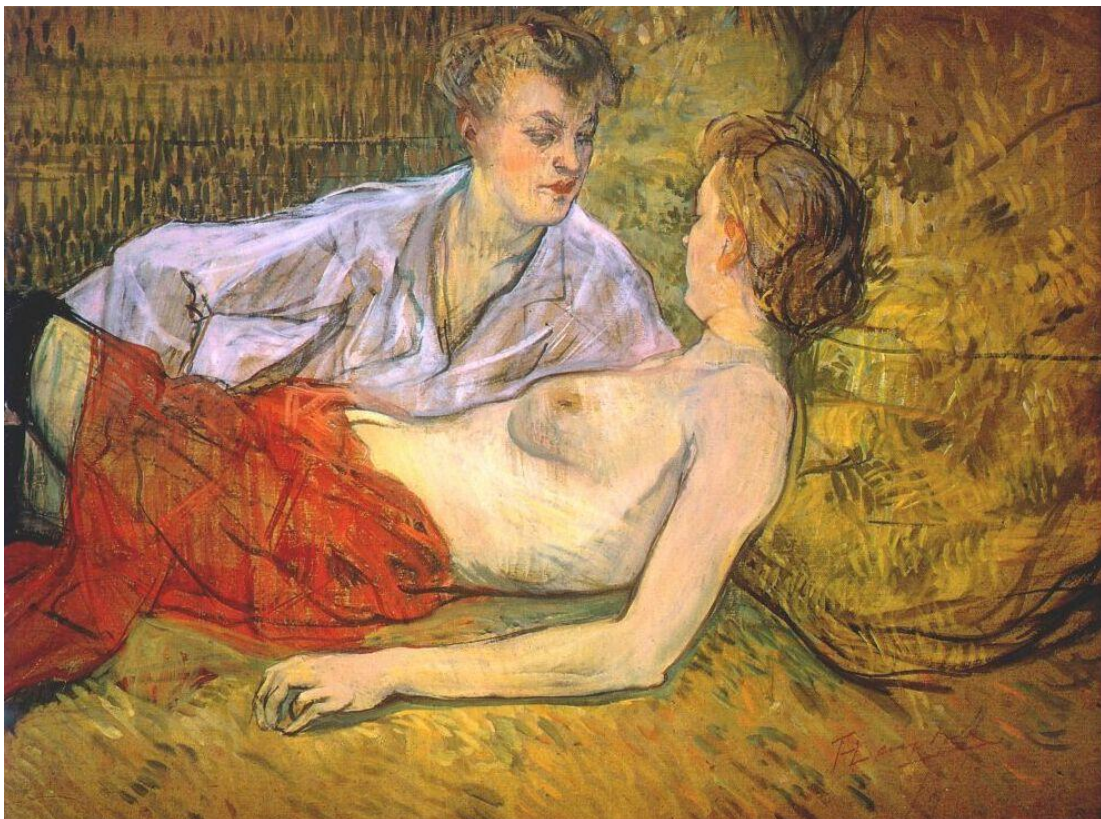


Fig.84: Henri de Toulouse-Lautrec, Les deux amies, París (Francia), 1894-1895

²⁵⁵ Yvette Guilbert, *La Soûlarde* (fragmento de la canción popular traducido al español por nosotros).

Pero el vino no sólo fue la droga del alcohólico, también fue el compañero de cocina en los maridajes del *bon et sage gourmet*. Poco se ha explorado el lado culinario del esteta (quien llegó a considerarlo como un arte, tal vez por su tradición francesa, tal vez por su verdadero amor y obsesión por los *affaires culinaires*) y es que en realidad, Henri de Toulouse-Lautrec realmente estaba convencido de que tanto la pintura como la cocina eran artes del buen vivir.

Mientras delineaba en el lienzo los seductores cuerpos de sus mujeres, Lautrec inventaba recetas de cocina que iban de acuerdo con su apasionado sentir: imaginar un platillo, era para él, una creación estética de la calidad de un poema o un *ballet*.

“*Sauterelles grillés, Bœuf à la Malromé, Saint sur le grill, Serpent du couvent, Sauce dite « à la poulette», Chou-fleur mystérieuse, Pâté de lapin artificiel, Moules en brochettes, Limaces à l’artalenque [...]»*²⁵⁶, son sólo algunos de los platillos que el *peintre de la nuit parisienne* idéo mientras disfrutaba de la fluidez de su muñeca y del efecto flotante del vino.

A razón de esta adicción, la petición del elixir dionisiaco figuraba en muchas de las cartas escritas a su madre, la condesa Adèle:

#93 París, junio o julio de 1884: “*Recibimos múltiples envíos de Balade, pero desafortunadamente, el envía muy poco vino tinto, lo que me lleva a demandar por un segundo envío. Uno de puro tinto*”.²⁵⁷

#102 París, noviembre de 1884: “*No tengo energía [...] El café me aburre, bajar las escaleras es una molestia, no hago más que dormir y pintar*”.²⁵⁸ (Nunca desarrollo un auténtico gusto por el café, ya que siempre prefirió el sabor del vino, sobretodo del tinto).

#116 Taussat, agosto de 1885: “*Me preguntaste que me gustaría. Algo de vino. Por otra parte, lo beberemos juntos, espero. Eso es lo que hago aquí. Voy a buscar algunas muestras de vino tinto. Te dejaré saber cuanto cuesta y tú me enviarás el número de botellas que quieras. Poco pero bueno*”.²⁵⁹

²⁵⁶ Paul Arno, *Henri de Toulouse-Lautrec*, “Les bonnes recettes d’Henri” [documentos online en formatos HTML y JPEG], Lorraine (Francia), 20 de diciembre de 2013, Studio Grandemange Nancy, [consultado en] <http://www.toulouselautrec.free.fr/diversrecettes.htm> (recetas que figuran en un cuaderno escritos de su puño y letra: *La cuisine de Monsieur Momo*).

²⁵⁷ Herbert D. Schimmel (ed. y comp.), *The letters of Henri de Toulouse-Lautrec*, Oxford (Inglaterra), 1991, Oxford University Press, p.79 (la traducción al español es nuestra).

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 85.

²⁵⁹ *Ibidem*, P.P. 94-95.

#234 París, 15 de julio de 1892: “*Gracias por el vino [...] Estaré al pendiente de él cuando llegue*”.²⁶⁰

#314 París, octubre de 1893: “*es muy interesante [escribe justo después de oler el perfume de la botella recién descorchada], pero menos interesante que berberlo*”.²⁶¹

Entre 1888 y 1894, el éxito repentino de la obra del *petit navet* lo sume en una nube compulsivo-destructiva: no hace más que pintar y beber hasta caer dormido. Durante esta etapa, su primo Gabriel Tapié de Céleyran los seguirá a todos lados como una sombra, pero no para evitar que se embriague sino para beber con él (y evitar que se haga daño solo).

Y aunque cada cierto tiempo, regresaba a los brazos de su madre y al lecho que lo había visto convaleciente durante sus primeros años de vida; pero el poco descanso que podía tomar en la tierra de los padres, lo convertía en noches de excesos en cuanto regresaba a París. Incluso los viajes que haría al extranjero (Inglaterra, Rusia, Bélgica, Holanda, *sq.*) sólo servirán de excusa para buscar el placer de otras bebidas: el whisky, la cerveza, el vodka, etc.

“*Le basta con oler [el aroma] de un cocktail para que la magia del alcohol se apodere de él. Cuando dice una vulgaridad sus amigos [debemos] taparla lo más rápido posible*”.²⁶² Ya en estas instancias, Henri bebía un *cocktail* poderoso y muy fuerte, un “tónico” de su propia invención al que bautizó *le tremblement de terre* (una parte de absenta y otra de *cognac*). “*Toulouse-Lautrec no bebe para olvidar su desgracia, pero es verdad que bebiendo la olvida*”.²⁶³

“*Todo lo hacía reír, le gustaba [mucho] reír, el alcohol lo hacía reír. Ebrio [y] con lágrimas, se reía y cuando estaba ebrio no trabajaba. Pero incluso en sus peores momentos [de borrachera], Henri de Toulouse-Lautrec imponía respeto*”.²⁶⁴ Henri sabía disfrutar de la vida y nunca se privó de ninguno de sus placeres y mucho menos de sus tentaciones: le gustaba tomar riesgos. Vivía al límite y en el límite de esos oscuros pasos hacia la destrucción, la dipsomanía²⁶⁵ se convirtió en su imparable compañera de vida.

²⁶⁰ *Ibidem*, p.178.

²⁶¹ *Ibidem*, p.219.

²⁶² María del Rosario Carcas Castillo, *Op.Cit.*, p.404.

²⁶³ Thadée Natason, *Op.Cit.*, p.191.

²⁶⁴ *Ídem*.

²⁶⁵ Del griego *δίψα* (sed) y *μανία* (locura).

Y más que una sed incontrolable por la bebida (que tomaba cual líquido precioso y vital), la adicción por beber sin medida se convirtió en un mal de doble vertiente: el impulso patológico de empujarse la botella y la búsqueda del equilibrio emocional / sentimental a través del acto de la embriaguez. Trastorno que, en palabras del dipsómano, se tradujo en un “*Je dois peindre*”.

Dejó de beber por una temporada y logró recuperarse momentáneamente. Sin embargo, su débil constitución y su exagerado consumo de alcohol (cayó de nuevo en la adicción), fueron acabando con sus últimas fuerzas vitales. Cada vez le resultaba más difícil el trabajar sin tener que tomar bebidas alcohólicas y las pocas estancias en el campo, no aportaron la menor modificación a su estado de salud (física y mental²⁶⁶).

Desde entonces, los amigos de Toulouse-Lautrec se esforzaron en no dejarle beber: no le servían (ni dejaban que se sirviera) vino durante las comidas y las cenas, lo ponían a trabajar sin una gota del alcohol y escondían los licores fuertes para que no los encontrara. Sin embargo, el pintor lograba escaparse muchas veces al día para ir a beber una copa en el café que estaba justo en la esquina de su apartamento.

La ayuda había llegado demasiado tarde y el *delirium tremens*²⁶⁷ comenzaría a llevárselo lentamente: sus últimos años serían los más negros. Esta enfermedad psicopatológica, es el resultado inmediato de la abstinencia de alcohol después de una temporada muy larga de haberlo consumido en exceso.

El conjunto de síntomas afectan de manera grave y directa al sistema nervioso central, el cual presenta estados alternados de agitación/excitación, de irritabilidad, de paranoia, de confusión/desorientación, de ataques de pánico, de episodios de insomnio y de pesadillas, de alucinaciones visuales, táctiles y auditivas, de alteraciones de la personalidad, de crisis epilépticas, de episodios compulsivo-obsesivos, de taquicardia e hipertensión, así como de temblores incontrolables en las extremidades (sobre todo en las manos²⁶⁸).

El periodo verdaderamente funesto comienza hacia mediados de 1898: la paulatina autodestrucción. Su humor se tornó más amargo y tirano, su aspecto

²⁶⁶ En los últimos años de su vida, comienza a tener alucinaciones y rasgos paranoides.

²⁶⁷ Del latín *delirium* (locura) y *tremens* (temblor).

²⁶⁸ He aquí la causa por la que en los últimos tres años (1899-1901) disminuye críticamente su producción artística. Le *maître* ya no puede dominar a su herramienta.

físico también había cambiado de forma crítica (se veía sucio, raquítico, débil y moribundo) y las visitas a los bares (*Sauris*, *Hanneton* y *Achille*) eran cada vez más largas y frecuentes.

Al final, la familia (excepto el padre, quien nunca estuvo de acuerdo) tomó la inevitable decisión de internarlo en un sanatorio psiquiátrico. En febrero de 1899, un doctor y dos enfermeros se llevaron a Toulouse-Lautrec totalmente borracho, delirando e inconsciente a los establecimientos principescos del Dr. Semelaigne en Neuilly²⁶⁹ (donde sólo permanece tres meses).

Cansado y presintiendo su trágico final, en octubre de 1900 se traslada a Burdeos, a las habitaciones medievales de su madre. En el mes de marzo del año siguiente, una hemorragia cerebral afecta la movilidad de sus piernas y lo condena a estar una larga temporada en reposo (un *dejà vu* de su adolescencia). En abril decide ir a París para organizar algunos asuntos pendientes (trabaja día y noche hasta caer medio muerto de fatiga). El 15 de agosto, en Arcachon, sufre un derrame cerebral que le deja medio cuerpo paralizado, entonces su madre decide llevárselo de nuevo al castillo de *Malromé*, donde Toulouse-Lautrec fallece el 9 de septiembre de 1901.

Las musas de Toulouse-Lautrec

*“Mi pobre musa, ¡ay! ¿qué tienes este día?
Pueblan tus vacuos ojos las visiones nocturnas
Y alternándose veo reflejarse en tu tez
La locura y el pánico, fríos y taciturnos.*

*¿El súcubo verdoso y el rosado diablillo
El miedo te han vertido, y el amor, de sus urnas?
¿Con su puño te hundieron las foscas pesadillas
En el fondo de algún fabuloso Minturno?*

*Quisiera que, exhalando un saludable olor,
Tu seno de ideas fuertes se viese frecuentado [...]”²⁷⁰*

²⁶⁹ María del Rosario Carcas Castillo, *Op.Cit.*, p.420.

²⁷⁰ Charles Baudelaire, *Op.Cit.*, p.50 (fragmento del poema *La muse malade*).

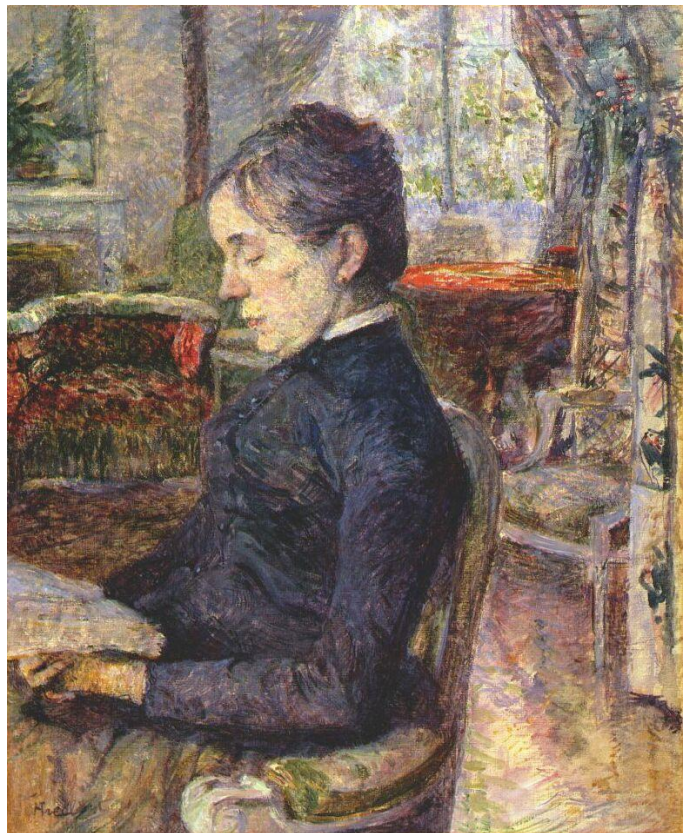
Rico testimonio del ojo escrutador y del alma sensible del pequeño pintor de Albi, las múltiples imágenes de las féminas en la obra pictórica de Toulouse-Lautrec muestran más que la armoniosa composición de un cuerpo en el idilio de su espacio flotante. La mano firme del lisiado es la mensajera de innumerables secretos íntimos, misterios captados por la obsesión epistémica y la manía sexual de un hombre que dio a cada mujer su espacio en el infinito.

Ya fuesen sus tiernas compañeras diurnas (las mujeres de su familia y de su hogar ancestral) o sus ansiosa retadoras nocturnas (las mundanas habitantes de *Montmartre*), el papel central de la mujer en gran parte de la obra de Toulouse-Lautrec abre un pasadizo al extraño mundo de lo exquisitamente mundano, de lo terriblemente cotidiano, de lo maravillosamente efímero, de lo turbadoramente rutinario, de lo que todos ven sin ver.

A. Les femmes de son enfance: las mujeres de la familia

Desde las abuelas hasta las *femmes de ménage*, la primera etapa mujeril de la obra del *infirmo petit peintre*, daría forma a esa atractiva y sensual mirada psicológica.

- Condesa Adèle Zoé Marie Marquette Tapié de Céleyran (1841-1940): ante todo, la madre, la dulce protectora y la incansable compañera. Henri no retrató a alguien en tantas ocasiones como a su propia progenitora. Entre 1879 y 1887, *les toiles* no sólo sería testigos de las facetas de su madre (de una tristeza satisfactoria a un sufrimiento aniquilador) sino que las imágenes de la madre misma, verían el reflejo de la maestría del noble pintor.



El hieratismo y la seriedad de

Fig.85: Henri de Toulouse-Lautrec, La comtesse Adèle dans le salon du château de Malromé, Bordeaux (Francia), 1887

la condesa (nunca modeló de otra manera para su hijo) recuerdan, en gran medida, a las grandes madonas romanas y acentúan el aspecto escultural y rígido (de una aristocracia que se negaba a morir), como si fuese tallado en piedra [Fig.85]. Es un personaje de una dignidad imponente, es la figura que domina su infancia y, aunque intenta por temporadas alejarse de ella, fue siempre su centro, su todo, su referente principal.

- Gabrielle (1813-1902) y Louise (1815-1907) d'Imbert du Bosc: abuelas (paterna y materna, hermanas de sangre y madres de los primos de Albi) de Henri y amantes de las primeras expresiones artísticas del "pintor enano". Fueron sus primeros modelos de dibujos al carbón y, hasta antes de enterarse de su licenciosa vida en los burdeles de París, lo apoyaron totalmente en su carrera de pintor. En realidad nunca dejaron de ayudarles, pero el trato hacia a él sí se vio mermado.

- Madeleine Tapié de Céleyran (1865-1882): prima hermana de Henri (los padres de ella también eran primos hermanos, de hecho su padre era el hermano de la condesa Adèle y su madre hermana del conde Alphonse), así como su primer gran amor, su amor platónico. Era una mujer a la que el respetaba y admiraba mucho, el cariño que le profesaba era tierno, cariñoso y sencillo.

Al igual que Henri (ya varios de sus hermanos), sufría de problemas óseos que la llevaron a la muerte a una edad muy temprana (17 años). Su fallecimiento significó un verdadero drama psicológico y espiritual para el pequeño pintor de 18 años.

- Marie Dihau (1843-1935)²⁷¹: parienta lejana de la familia y excelente músico (pianista y cantante) de la Ópera de París. La relación con esta prima lejana (la frecuentaba muy seguido) le permitió probarse a sí mismo como pintor.

La familia Dihau tenía un número considerable de cuadros de Degas, quien además los visitaba varias veces al año. Las continuas visitas de Toulouse-Lautrec a dicha residencia no sólo eran una oportunidad para admirar la obra del pintor de bailarinas, sino además para convivir con Degas mismo.

Una ocasión, Lautrec pintó a Marie al piano (el mismo tema que Edgar Degas había realizado varios años atrás) para comparar sus habilidades con las del maestro.

²⁷¹ María del Rosario Carcas Castillo, *Op.Cit.*, p.297

- Berthe Sarrazin²⁷²: gobernanta y ama de llaves de la madre del artista. Esta mujer se encargaba de evitar que Henri bebiera en demasía dentro de las habitaciones de su madre (cuando el pintor estaba de visita).

En los últimos años de vida del “pintor enano”, ella se hacía cargo del apartamento donde Henri vivió; además tenía por consigna informar a la condesa de todas las ocurrencias del simpático lisiado.

B. Les femmes de son paradis: la obsesión por las musas mundanas

En su paraíso personal de *Montmartre*, el curioso y siempre alegre *petit navet* era un semental muy popular. Ya fuese por la galanura de sus dos aceitunas brillantes o por la ternura que el pequeño caballero producía en las féminas, Henri fue muy querido y apreciado entre las mujeres de los barrios bajos.



Fig.86: Henri de Toulouse-Lautrec, Rue de Moulines: la visite médicale, París (Francia), 1894

A muchas de ellas las sacó del anonimato al que estaban consideradas por el mero hecho de ser pedazos de carne reemplazables. A algunas otras, las amó hasta morir condenado en la lastimera soledad de sus malestares.

- Prostitutas *montmartroises*: Toulouse-Lautrec tenía una verdadera debilidad cuando de mujeres se trataba; tenía una extraña obsesión por las pelirrojas. De 1881 a 1891, sus modelos serían casi exclusivamente pelirrojas [Fig.86], mujeres que no sonreían ni se reían fuera del escenario o de su papel de acompañante, muchas de ellas

²⁷² *Ibidem*, p.299.

fueron amores fugaces del pequeño pintor.

Entre ellas, Henri era conocido como *la thèière* (de patas cortas y pitorro largo). Sucede que alrededor de sus 25 años, ya caído en la obsesión por las *demi-mondaines* y en el alcoholismo, el *petit navet* contraería sífilis (*le mal français*) de una de sus mujeres predilectas *Rose la Rouge*. Esta enfermedad cefalorraquídea, provocó en Henri un efecto secundario muy particular: el priapismo.

Se trata de un padecimiento mucho muy doloroso en el que el cuerpo bombea sangre hacia el pene todo el tiempo, haciendo que el miembro permanezca en una erección casi permanente (este casi no puede regresar a su estado flácido de reposo por sí solo), la cual sólo puede ser tratada con medicamentos.

Considerando que Henri era un sujeto cuyas piernas era lo único pequeño (de la



Fig.87: Henri de Toulouse-Lautrec, La toilette, París (Francia), 1896

cintura para arriba era una persona de tamaño normal), las amantes de la noche debieron sentirse impresionadas por el tamaño del miembro varonil de este pintor. De hecho, cuando Henri se consagró a la pintura de burdel, pasaba mucho tiempo con estas mujeres (una temporada, prácticamente vive con ellas), tiempo en el que desentrañó los vaivenes de sus vidas.

Durante los años de la pintura de prostíbulo, Henri de Toulouse-Lautrec introdujo a la pintura otro tema escandaloso (aunque el tratamiento que dio a sus mujeres de burdel, ya de por sí era inconcebible para los críticos de la época): la homosexualidad lésbica. Compartiendo todo con estas mujeres, poco a poco se fue dando cuenta como el cariño y el amor lésbico surgía entre algunas de ellas.

El lesbianismo es tratado en varias de las pinturas de Lautrec (sobre todo en la serie *Les Deux Amies*, 1894-1896), aunque de manera delicada, tierna y jamás exhibicionista o grotesca (les tenía mucho respeto y cariño a esas mujeres).

Nunca se interesó en configurar escenas explícitamente sexuales ni pornográficas, el erotismo de sus composiciones consistía en captar o retener gestos, actitudes, momentos de intimidad y de ternura, así como reflejar y estados de ánimo, a veces en la más pura tradición del retrato psicológico. Las escenas son melancólicas, sin concesiones y ni cifras, Toulouse-Lautrec muestra que cualquier prostituta es también un ser humano [Fig.87].

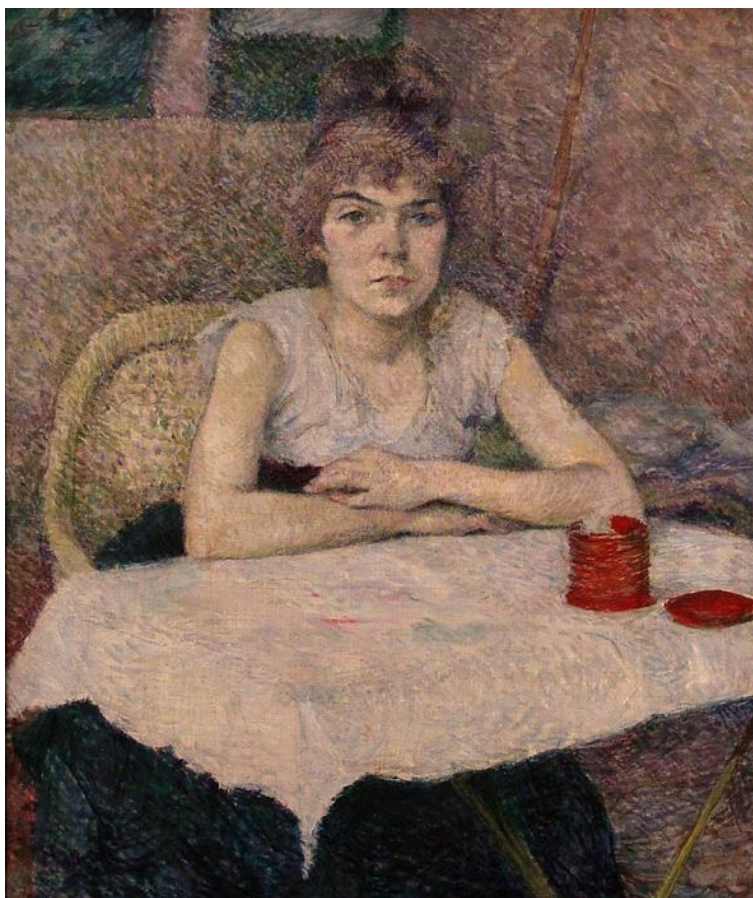


Fig.88: Henri de Toulouse-Lautrec, Poudre de riz, París (Francia), 1887-1888

Marie Clementine Valadon (madre del famoso pintor Ultrillo) alias Suzanne Valadon (1867-1938)²⁷³: mujer de la clase trabajadora humilde (hija de costurera), desarrolló varios oficios antes de entrar en contacto con Toulouse-Lautrec: modista, empleada doméstica, camarera en un restaurante, vendedora de verdura y, justamente a los 15 años de edad, comenzó una carrera como artista del trapecio en un circo *amateur* (el circo ambulante *Molier*), sin embargo, una caída pondrían fin de manera muy rápida a sus esfuerzos y deseos de convertirse en una trapecista profesional.

A partir de entonces, es cuando comienza a trabajar como modelo artística de grandes pintores como Edgar Degas, Auguste Renoir, Puvis de Chavannes y Federico Zandomenighi (artistas de los que aprendió sobre pintura impresionista,

²⁷³ *Ibidem*, P.P. 301-307.

la cual también comenzaría a desarrollar por su propia cuenta), razón por la que era muy conocida en el mundo bohemio de *Montmartre*.

Suzanne conoció al *petit peintre de la nuit parisienne* en 1885, en alguno de los cafés o cabarets del barrio mundano de París. él quedaría inmediatamente prendado de la radiante mujer y ella, más bien se enamoraría del arte de Lautrec. En sus dos años de relación amorosa (ella se convirtió en su amante y su modelo predilecta [Fig.88]), *la Valadon* realmente llegaría a aprenderle la profesión de pintora, desarrollando incluso, características muy similares a las de Lautrec (aunque con una fuerza mucho más agresiva en la pincelada).

- Carmen Gaudin (1866-1920): era una bella y tierna lavandera del barrio que solía teñirse el cabello de rojo (ya que ella era castaña natural) que de inmediato llamó la atención del *petit navet*. “Lo que a Toulouse-Lautrec le impresionaba de Carmen era su cuerpo [des]gastado, su pureza de expresión, su [sonrisa] sencilla y sincera, sus ademanes toscos y no disimulados por educación alguna”²⁷⁴, así como la forma digna en que llevaba su vida.

- Hélène Vary²⁷⁵: era una joven parisina muy bella, misteriosa y discreta, vecina de Lautrec, que ya había posado para Cormon (cuando era tan sólo una niña). Tenía 17 años cuando posó para Lautrec en uno de los estudios que alquiló en el 21 rue Caulaincourt. En ella Lautrec logró rescatar la belleza de la angustia, esa rara belleza que nos hace redescubrir la inocencia, la ternura y la fragilidad de las personas.

- Louise Weber *La Goulue* (1866-1929): la bailarina alsaciana llegaría a ser la figura central del *Moulin Rouge*. “El sobrenombre le venía por su apetito descontrolado, [ya que] siempre llevaba los labios relucientes de comida y [...] se bebía todo lo que quedaba sobre las mesas de los clientes”²⁷⁶.

Mujer arrogante, camorrista, altiva y de maneras vulgares, sería sin embargo, una excelente bailarina de *cancan* y una astuta actriz que sabría sacar el mayor partido de su escaso atractivo. En poco tiempo, logró conseguir el aplauso desaforado y frenético del público nocturno (bailaba en compañía de Valentin *le Désossé*, a quien le debía parte de su éxito personal).

Henri amaba el espectáculo nocturno y gustaba, particularmente, de los núme-

²⁷⁴ *Ibidem*, p.309.

²⁷⁵ *Ibidem*, p.311.

²⁷⁶ *Ibidem*, p.319.

ros de cancan de *La Goulue*: sus extravagancias y exigencias le encantaban; quizá se identificaba con ella en esa búsqueda golosa de todos los placeres mundanos. Ella se transfiguraba con la danza y la actuación que el acto conllevaba, y esta transfiguración era fascinante para Toulouse-Lautrec: un misterio que le atraía con entusiasmo [Fig.89].

Durante la temporada 1891, los dueños del *Moulin Rouge* (Joseph Oller y Charles Zidler) encargarían a Toulouse-Lautrec un cartel publicitario (la primera litografía original del pintor de 27 años) con el que deseaban deslumbrar y superar el aforo de cualquier otra



Fig.89: Henri de Toulouse-Lautrec, La Goulue entrant au Moulin Rouge, París (Francia), 1892

sala de baile. En dicho afiche, *le petit navet* hizo protagonista a *La Goulue*, imagen que inmortalizaría a la bailarina y al pintor.

- Jane Avril (1868-1943): bailarina de *cancan*, actriz de teatro y ocasionalmente, cantante. Mujer discreta, elegante, delicada y bella, cuya chispa endiablada energizaba a cualquiera que la viese danzar vigorosamente. “La principal característica de su coreografía era la extraña posición de su pierna derecha levantada, la cual movía hacia uno y otro lado (imitando a un remolino), [acto que pronto la convertiría] en el personaje favorito del público parisino. La tez pálida y los ojos de color azul turquesa le daban «el porte de una virgen depravada»”.²⁷⁷

Toulouse-Lautrec la vio por primera vez en 1891, mientras agitaba sus gráciles piernas (era la única bailarina que no usaba ropa interior blanca, le gustaba mucho jugar con prendas de colores, sobre todo azules, verdes y malvas). Se hicieron

²⁷⁷ *Ibidem*, P.P. 324-325.

muy amigos rápidamente y accedió a posar para él (de hecho, es la única mujer fuera del ambiente familiar, que modeló para más cuadros que ninguna otra). Él la pintó incesantemente, cautivado por su discreción que encuentra provocativa, en ella vio el signo visual de la *femme fatale*.

*“Tuvieron una relación [muy] estrecha, había entre ellos [una verdadera] amistad: confianza mutua y admiración sin límites. Henri [la invitaba] a su casa para posar y ella aprecia[ba] muchísimo sus cuadros. Mezclaba de forma seductora el espíritu, la inteligencia y la cultura [artístico-literaria] por lo que le resultaba fácil conversar con Toulouse”.*²⁷⁸

En sus memorias, la bailarina explica que se sentía justo como Henri de Toulouse-Lautrec: *une déclassée*, lo cual, en ciertas circunstancias totalmente independientes de su voluntad, habían producido en ella problemas psicológicos muy fuertes.

- Yvette Guilbert (1867-1944): durante los años 1890 y 1891 tuvo gran éxito artístico interpretando las canciones de Jean Richepin, Aristide Bruant y Charles Maurice Donnay.

Al estilo de las fastuosas estrellas de cine, supo muy bien cómo exhibir su personalidad artística: vistió ropas inconfundibles y exclusivas, además de que siempre aparecía en escena con un vestido de noche (satín de distintos colores con un pronunciado escote en el busto) y sus brazos enfundados en suaves guantes negros que le llegaban hasta el codo.

En su primer encuentro con el pintor Yvette se quedó sin poder hablar, como cuenta en sus memorias: *“ante aquella enorme cabeza color castaño con un rostro [bronceado] y una hirsuta barba negra, aquel rostro grasiento [con] una [gran] nariz [...] y unos labios rojo-violeta que enmarcaba aquella jeta horrible y obscena. Finalmente mis ojos se encontraron con los de Toulouse-Lautrec... ¡Oh qué bellos son! Grandes y cálidos, brillantes de fuego y luz”.*²⁷⁹

El papel de ella como confidente nunca creció hasta convertirse en el de amante, aunque es probable que Toulouse-Lautrec así lo hubiese deseado. Él la dibujará por primera vez en enero de 1893 y en los años siguientes le hará

²⁷⁸ *Ibidem*, p.326.

²⁷⁹ *Ibidem*, P.P.331-332.

numerosos retratos, generalmente sin su autorización, obras en las que representaría a un ser grotesco y de una belleza bastante oculta.

Para Lautrec la estética no estaba muy lejos del placer erótico. Cuando encontraba a una mujer seductora, de inmediato la invitaba a posar para él, teniendo así un pretexto para controlarla, para dominarla, para hacerle el amor de forma simbólica.

- May Milton y May Belfort: ambas eran artistas (bailarina y cantante, respectivamente) venidas de la isla británica, estrellas demasiado fugaces que el mundo recuerda sólo por los carteles que Lautrec hizo para sus únicas dos representaciones (las cuales dejaron mucho que desear) [Figs.91 y 92].

Henri sentía un tremendo interés y una gran admiración por la forma en que hombres y mujeres se presentan ante el mundo, le parecía muy curioso como muy pocos artistas o casi ninguno comprendió tanto como él el poder de la apariencia: el vestuario, el maquillaje y los gestos forman parte del arsenal con el que una mujer hace frente al cotidiano.

Además, muy interesado en el amor lésbico, Henri siguió muy de cerca los movimientos del trío de amantes: Jane Avril, May Milton (*Mme. Aussi*) y May

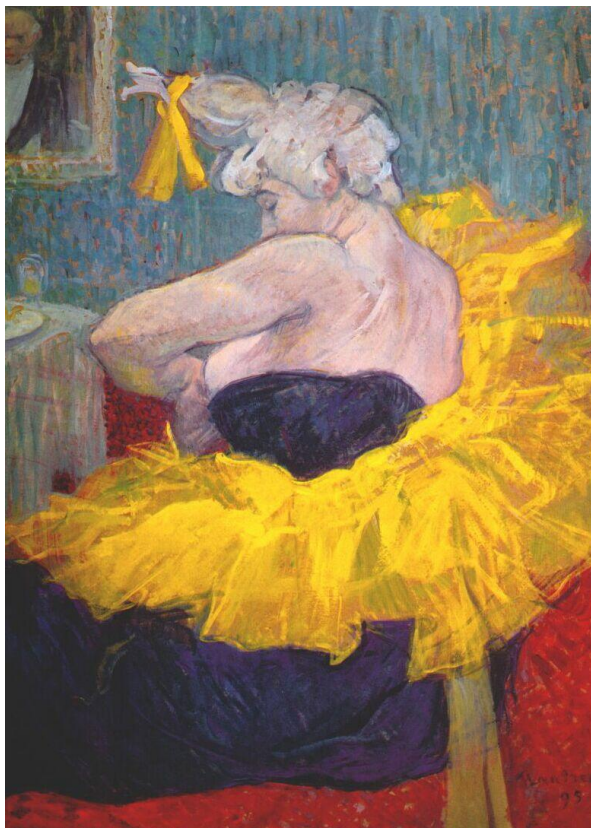


Fig.90: Henri de Toulouse-Lautrec, Chao-U-Kao: la clownesse, París (Francia), 1895

Belfort.

- Chao-U-Kao: bella y bien proporcionada mujer a la que el pintor admira y considera de forma especial. Bailarina, acróbata y cómica, además de una chica de cascos ligeros, la mujer se hacía pasar por una dama japonesa (razón por la que adoptaría un nombre oriental). Para Lautrec significó una especie de arquetipo, el de la máscara y la doble vida: se disfrazaba, actuaba en papeles tanto masculinos como femeninos, tenía relaciones bisexuales y se transfiguraba a ella misma en cualquier cosa que imaginase [Fig.90].



Fig.91: Henri de Toulouse-Lautrec, May Belfort, Paris (Francia), 1895

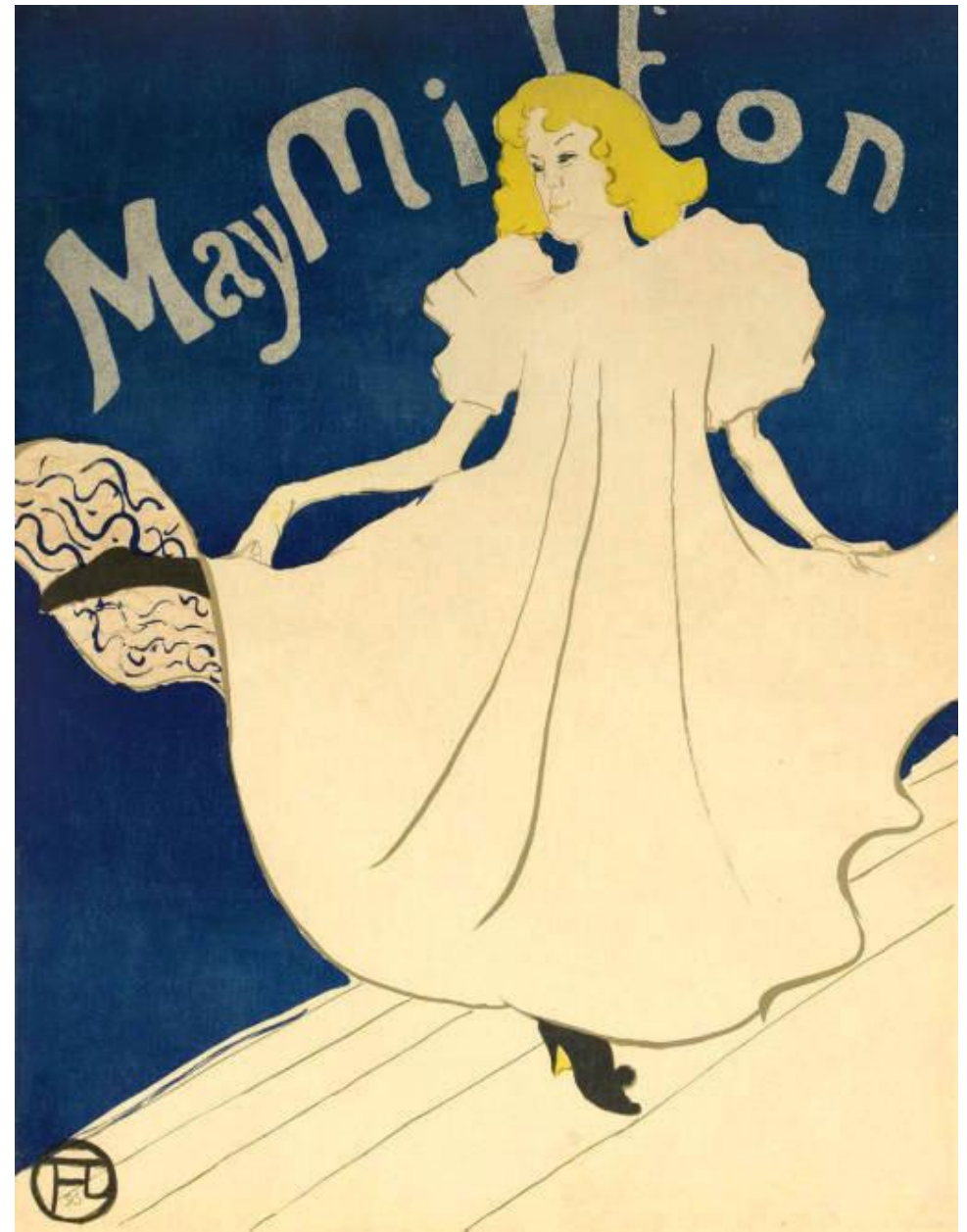


Fig.92: Henri de Toulouse-Lautrec, May Milton, Paris (Francia), 1895

Análisis de la dimensión simbólica de la obra de arte

El proceso de configuración y de articulación de la *imagen artística* (una estructura explicativa de la realidad circundante) es motivado por la sensibilidad: un *medium* entre el mundo de los objetos y el mundo de los sueños (Bachelard). Un cúmulo no lineal (sin cadenas de razonamiento analógico) de motivaciones, que da origen a núcleos organizadores o constelaciones arquetípicas y simbólicas, construidas a instancias del pensamiento simbólico.²⁸⁰

Este pensamiento imaginario está ubicado en lo que deliberadamente llamamos “*trayecto antropológico, [es decir,] el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social*”.²⁸¹ Construcción mental que da origen al símbolo: la mejor expresión posible de la prevaeciente visión del mundo, como un receptáculo insuperable para el significado inagotable.²⁸²

L'imaginaire es ese trayecto en el cual la representación del objeto (estructura explicativa cognoscitiva) se deja asimilar, moldear y transfigurar por los imperativos pulsionales del sujeto/creador y, en el cual, se logra comprender y explicar el mundo por medio de representaciones subjetivas que emanan de la experiencia con el medio (acomodaciones e imitaciones que forman cierto sentido semántico).

Para el propio Jung, el símbolo está suficientemente alejado de la comprensión objetiva, es decir, de las deconstrucciones y los embates destructivos del intelecto crítico científicista, que suele devaluar la imagen y reducirla a una simple creación de lo errado y de lo falseable.

Ya que se haya inscrito en el vector semántico de lo sagrado (del microcosmos al macrocosmos y viceversa), su estética nos debe aparecer de forma convincente a los sentimientos, a las emociones y a las sensaciones, de manera que no sea posible prestar argumento alguno en su contra.

²⁸⁰ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, México, 2004, Fondo de Cultura Económica, P.P. 45-54.

²⁸¹ *Ibidem*, p.43

²⁸² Carl Gustav Jung, *Tipos psicológicos*, Barcelona (España), 2ªed: 1971, Edhasa, p.130.

“El símbolo presupone un ritmo común, una homología, una intercambiabilidad entre los elementos materiales que representa (el simbolizante), lo que le permite constituirse en fuerza unificadora y dadora de sentido (lo simbolizado)”.²⁸³ Así, el símbolo se sustenta en, y a su vez, funda la correspondencia que liga entre sí a todos los órdenes y los planos de la realidad (las proyecciones de una realidad “desconocida” y anímica).

Los símbolos circulan en una constelación porque son en sí mismos el desarrollo cíclico/nebuloso de un mismo tema arquetípico, es decir, son variaciones sobre un mismo arquetipo (variaciones espacio-temporales o de sentido)²⁸⁴. Aquí, se procede a la construcción del semantismo por homología y no por analogía, de manera tal que la convergencia de sentidos opera sobre la materialidad de los elementos semejantes al sentido (o los sentidos) y no sobre la mera sintaxis del signo.

De esta manera, los *símbolos arquetípicos* o los *símbolos universales* adquieren el valor de *figuras ideales del espíritu humano*, gracias a su constancia y eficacia, a su sentido abierto y genérico a la vez, a su arbitrariedad y convencionalidad (uso de signos lingüísticos comunes): “se convierten en el lugar de la representación del mundo en el alma y del alma en el mundo”.²⁸⁵

La manifestación del arquetipo es una epifanía, ya que hace aparecer un misterio a instancias del sueño. “Las imágenes producidas en sueños son mucho más pintorescas y vivaces que los conceptos y experiencias que son su contrapartida cuando se está despierto. En nuestros pensamientos conscientes, nos constreñimos a los límites de las expresiones racionales [...] expresiones despojadas de la mayoría de sus asociaciones psíquicas”.²⁸⁶

Y es el *inconsciente colectivo* (contenidos y modos de comportamiento que nos son comunes a todos los seres humanos en todo tiempo y lugar: *cum grano salis*), el que de forma condicionada (con especificidades y particularidades en cada grupo socio-cultural), aparece como regulador y propulsor de toda actividad creadora de *imaginarios fantásticos*.

²⁸³ Julio Alberto Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, 2008, UNAM / Coordinación de Difusión Cultural - Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, p.77.

²⁸⁴ Gilbert Durand, *Op. Cit.*, p.46.

²⁸⁵ Julio Alberto Amador Bech, *Op.Cit.*, p.79.

²⁸⁶ Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona (España), 1995, Paidós Comunicación, p.43.

“Los arquetipos son las grandes fuerzas decisivas que orientan el destino del [ser humano]. Las ideas más poderosas en la historia se remiten a los arquetipos [repetición de ciertos motivos]. Los grandes problemas de la vida se relacionan siempre con las imágenes primordiales del inconsciente colectivo”.²⁸⁷

Así, cada experiencia vital con su cúmulo de conflictos profundos (problemas a los que se enfrenta todo ser humano en algún momento de la vida y cuyos rescoldos se asientan en la *psique*), evoca el develar oculto (pulsiones) de las imágenes primordiales del inconsciente colectivo; imágenes que constituyen factores de equilibrio y de compensación en nuestra constelación interna.²⁸⁸

“Lo que el mito representa para un pueblo, para una cultura o un momento histórico; la imagen simbólica del sueño, la visión, la fantasía o la expresión lírica, lo representan para una vida individual”.²⁸⁹

En *strictu sensu*, los símbolos oníricos no son tan distintos de los mítico-religiosos, de los líricos o de los ritual-tradicionales; sin embargo, es en los grandes arquetipos donde se mezclan los residuos de las imágenes de carácter existencial (que poseen un simbolismo relacionado con las formas matrices).

Dado que todo símbolo “hace eco” en todos los planos de la realidad –el ámbito espiritual de la persona es uno de los planos esenciales, ya que es de donde se deriva la relación entre el macrocosmos y el microcosmos- y que el ser humano como individuo es el “mensajero del ser” (Martin Heidegger), podemos decir que el entramado de todo símbolo puede ser interpretado a instancias del análisis psicológico (el desentrañado de una revelación más allá del consciente).

La dificultad de la interpretación psicológica consiste no tanto en la polivalencia serial del símbolo (el *ritmo común*²⁹⁰ de Schneider), sino en la multiplicidad de cosmovisiones que de su explicación-comprensión puede ser emanada, ya sea de forma inconsciente por quien se halla bajo su dominio, o conscientemente por la *Weltanschauung* del intérprete (donde se da la fusión de horizontes).

²⁸⁷ Julio Alberto Amador Bech, *Op.Cit.*, P.P. 82-83.

²⁸⁸ *Ibidem*, P.P.79-83.

²⁸⁹ Joan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona (España), 5ªed: 1958, Labor Editorial, p.12.

²⁹⁰ La homología entre dos planos de la realidad se fundamenta en la existencia y en la experiencia de un *ritmo común*. “Ritmo” denominado aquí no como el “orden sensible en el tiempo”, sino como el factor coherente, determinado y dinámico, que posee un carácter y lo transmite al objeto sobre el cual se implanta o del que surge como emanación. Este ritmo, originariamente, es un movimiento, el resultado de una tensión vital, de un número dado. *Ibidem*, p.17.

Interpretación del símbolo: polisemia del elemento visual



Reine de Joie (1892):

I. Antecedentes socio-históricos del símbolo según Joan Cirlot y Mircea Eliade:

a) *El Aguardiente*²⁹¹: el alcohol (vinos y licores) es una *coincidentia oppositorum* entre el agua y el fuego, razón por la cual está relacionado con lo numinoso y lo andrógino. En esta misma línea de pensamiento, el alcoholismo podría ser considerado como una tentativa de *coniunctio*.

- El agua²⁹²: la psicología actual la interpreta como símbolo del inconsciente, es decir, la parte informal, dinámica, causante y femenina del espíritu. De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente y de la sabiduría (intuitiva).

Las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades *fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toma forma o creación. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo pre-formal, con su doble sentido de muerte y de disolución, pero también de

renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida.

La cualidad de transparencia y profundidad, que tantas veces posee el agua, explica en buena medida la veneración que los pueblos tradicionales expresaban hacia los elementos femeninos (como la tierra). Las aguas son las mediadoras entre la vida y la muerte, entre la doble corriente positiva y negativa, así como entre la creación y la destrucción. Elemento que porta la idea de circulación perpetua, de cauce cambiante y de camino irreversible (todo lo terrestre, nunca lo metafísico).

- El fuego²⁹³: en su centro se encuentra el germen que representa el origen primario de todo. En el ámbito de la psicología, es el motor de todas las pulsiones y los deseos terrenales (la libido y a fecundidad).

El sentido solar de la llama es la transposición de los símbolos de la energética espiritual (la chispa de vida) que da la idea de superioridad, de mando y de jerarquía. Para Heráclito, es el agente de la transformación y la conversión, pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. Para la mayoría de los pueblos tradicionales, el fuego es demiurgo y proviene del Sol (el astro rey en la mayoría de los mitos: el triunfo y la vitalidad del sol, es la victoria misma del bien sobre el mal).

Schneider distingue dos formas del fuego: el del eje "fuego-tierra" (erotismo, calor, energía física) y el del eje "fuego-aire" (misticismo, purificación, sublimación y energía espiritual). Así, el fuego como imagen energética, puede hallarse en al nivel de la pasión animal o al de la fuerza espiritual (factor de unificación o de fijación en ambos casos).

²⁹¹ *Ibidem*, p.54.

²⁹² *Ibidem*, P.P. 54-56.

²⁹³ *Ibidem*, P.P. 208-210.

Tomar el fuego o darse a él (paralelismo entre el fuego y la vida: ambos, para alimentarse, necesitan consumir vidas ajenas) es el dualismo situacional del ser humano ante las cosas y las situaciones.

- El *numen*: el concepto, lo intangible, lo inmaterial, lo dotado de un poder misterioso y fascinante, la inspiración. Para los antiguos romanos, el numen era la presencia incorpórea e inmanente de las deidades (el dios estaba en todos lados y se manifestaba en todos lugares).

El antropólogo alemán Rudolf Otto utilizó la palabra "numen", para describir al ser sagrado supremo a quien todas las religiones tienden a intentar conocer y el que generó el primer sentimiento religioso por medio de experiencias religiosas o *hierofanías*.

- La androginia²⁹⁴: el andrógino es el resultado de aplicar al ser humano el simbolismo del número dos (dualización integrada de los sexos). El ser doble²⁹⁵ (dos sexos bien definidos, una sola personalidad), es la fuerza luminosa de la que emana la vida misma (símbolo de las deidades originadoras).

Psicológicamente, la idea de la androginia representa una fórmula de la "totalidad", de la "integración de los contrarios"; es decir, traduce a términos sexuales, la idea esencial de la integración de todos los pares de opuestos en la unidad.

- La copa²⁹⁶: en cierto sentido es una materialización de la envoltura del centro. A causa del carácter líquido de su contenido, se relaciona con lo informal y con el mundo de las posibilidades.

En el caso del cáliz (en las prácticas eucarísticas del cristianismo), es una imagen cuya forma es asociada a la descomposición y a la inversión de la esfera y, por ello, la parte inferior de ésta (piénsese en un semicírculo que fue cortado por la mitad) se convierte en el receptáculo abierto a las fuerzas espirituales, mientras que la parte superior se cierra sobre la tierra (duplicación simbólica).

- Beber²⁹⁷: el acto de beber y de ofrecer la bebida con frecuencia forma parte de ritos y rituales, son acciones que pueden estar asociadas con la idea de los filtros (bueno o malo, positivo o negativo).

b) *La Mujer*²⁹⁸: en la esfera antropológica, corresponde al principio pasivo de la naturaleza. Aparece esencialmente en tres aspectos: como *ser monstruoso* que encanta y seduce, que divierte y engaña, que aleja y miente (sirena, lamia, esfinge, etc.); como madre o *Magna Mater* (ciudad, patria/matria, naturaleza) relacionada con el aspecto informe de las aguas y del inconsciente; y como doncella desconocida, amada o ánima (el inconsciente complementario de los varones, según Carl Jung).

La mujer es el símbolo de la relación impulsiva (Eva), afectiva-pasional (Helena), intelectual (Sofía) y moral (María). La participación de elementos morfológicos femeninos en elementos tradicionales, alude siempre al fondo de la naturaleza sobre el que se proyecta un concepto o una suma de intuiciones cósmicas.

Como imagen arquetípica, en sus aspectos superiores, la mujer en tanto que ánima, es superior al hombre mismo, ya que es el reflejo de la parte superior y más pura de éste. En sus aspectos inferiores, la fémina es instintiva y sentimental y, por lo tanto, su gradual debilidad la ubica por debajo del hombre.

²⁹⁴ *Ibidem*, p.67.

²⁹⁵ En *El Banquete*, Platón explica el origen de la androginia o del hermafroditismo, según el cual los seres humanos fueron creados por los dioses a partir de una forma esférica. Dicha forma integraba ambos cuerpos en un solo sexo doble (hombre y mujer), un ser cuyo poder provenía de los dioses mismos (y de las características por ellos dadas); ante tal expresión de potencia y de fuerza, el andrógino fomentó la envidia y el temor de aquellos que lo crearon. Por ello, hombre y mujer fueron separados de su todo y enviados a la Tierra, condenados siempre a vagar errantes y a tratar de encontrar su mitad ancestral, para volver a ser uno otra vez.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.145.

²⁹⁷ *Ibidem*, p.99.

²⁹⁸ *Ibidem*, P.P. 312-313.

- *Femme-Fatale* (mujer-monstruo): el arquetipo de la mujer terrible (llamada *femme-fatale* en el siglo XVIII) está presente en casi todas las mitologías: Ishtar la diosa sumeria; Eva, Lilith y Dalila en la Biblia judeo-cristiana; Afrodita, la Esfinge, Scylla, Circé, Lamia, Helena en la Grecia Antigua. Es un personaje que utiliza el poder atractivo y mortífero de la sexualidad para engañar y atrapar a los hombres, seduce sin entregarse al engañado. De ahí que su arma de predilección sea el veneno que de hecho es la metáfora misma de los poderes de su encanto.

- Madre²⁹⁹: el arquetipo de la *Gran Madre* es en un sentido más amplio y general, la imagen de la Iglesia, de la Universalidad, de la ciudad, del país, de la Tierra, del bosque, del mar, de la materia, del inframundo y la luna. Lo materno es la autoridad mágica de lo femenino, es la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; es lo bondadoso, lo protector, lo sustentador, la fertilidad y el alimento dispensador del crecimiento; es el nacimiento, el lugar de transformación y el renacimiento; es lo secreto, el abismo, lo oscuro, el mundo de los muertos, lo que devora, lo sombrío, lo que da miedo.

- Amada³⁰⁰: la imagen y la idea de la mujer amada, es la personificación de la mediadora (Sofía) y la valoración del amor humano como forma de misticismo. En este sentido, la mujer deja de ser la copa, el vaso o el receptáculo cóncavo elegido para la perpetuación de la especie, convirtiéndose así, en un ente profundamente espiritual y espiritualizador.

II. Simbolismos en la publicidad:

a) El alcohol: además de ser producto de venta, las bebidas alcohólicas tienen un lugar trascendental dentro de la simbólica publicitaria. A diferencia de las sociedades tradicionales, las sociedades modernas ya no atribuyen un sentido sagrado al elixir embriagante. Éste, más que una simbolización profunda, adquirió una importante relación con el mundo de la fiesta, de la diversión, de la extravagancia, del exceso y de la copiosidad.

Es la promesa de un instante de escape, la huida de la realidad o la introducción a una alterna –que en todo caso, es la solución que el hombre de negocios busca y se asegura en el mundo del lujo y la bonanza. Bajo esta tónica, encontró su lugar en el mundo de la gastronomía (lo *gourmet*) y, por lo tanto, también asociado al mundo del buen gusto, del refinamiento y de la exquisitez.

Sin embargo, el estado de alcoholismo o de embriaguez (estado al que todo cuerpo humano puede entrar con el abuso en el consumo del estupefaciente), valido tanto para las clases altas como para las bajas, también es el síntoma de una enfermedad social. La “aparente verdad” del mundo del progreso (científico, tecnológico, financiero y cultural) se venía abajo por momentos, instantes en los que la duda, el agotamiento y el sobrecargo se vuelven conspiradores del exitoso y del esclavo por igual.

De esta manera, el alcohol no es medio para la conexión con los dioses y lo sagrado, sino la puerta de entrada/salida al mundo de las fantasías personales, donde el límite se halla en encontrarse con los demonios de cada individuo.

b) La mujer: a partir de este momento (finales del siglo XIX), la figura femenina se convirtió en el referente principal de la comunicación publicitaria. Las técnicas visuales y persuasivas de esta época sentaron la fórmula mágica de la publicidad moderna: la del *sex symbol* + el producto, un eslabón que pasaría a ser la más perfecta y hermosa de las conquistas del mundo del progreso y la modernidad –el mejor medio para conseguir los fines del universo de la oferta y la demanda.

La fémica como el bello adorno (el de la posesión sexual) y como el vehículo

²⁹⁹ Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona (España), 1984, Paidós, p.75.

³⁰⁰ Joan-Eduardo Cirlot, *Op.Cit.*, p.65.

persuasivo para promocionar los más variados productos, bienes y/o servicios de consumo, es la protagonista de una doble dimensión. Por un lado, es la encantadora, la eficiente, la puntual y la garante del goce y el disfrute de los placeres carnales; por el otro, es el gancho de la estabilidad social, es decir, el complemento perfecto del hombre exitoso (se convierte en la administradora del hogar). Ambos modelos no siempre corresponden a los de la misma mujer, ya que casi siempre, la primera es la amante y la segunda la esposa.

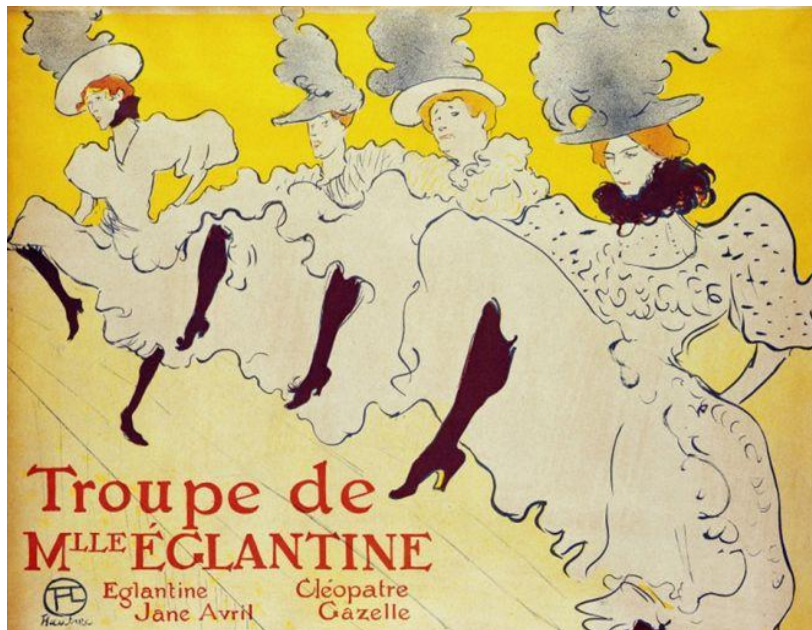
La belleza de la mujer se asocia con la bonanza, la juventud, la plenitud y la abundancia, de manera que estas mismas características son relacionadas con la fama, el poder y la riqueza del hombre que posee a las más bellas féminas. Es por ello que la provocación, la seducción y la conquista femeninas son resaltados con simbolismos en el color (p.ej., el rojo: pasión, amor, sexualidad) y la forma (p.ej., la redondez de los pechos: sensualidad, grandeza y beldad).

El recurso a la mujer como símbolo erótico se hace a través de un lenguaje lleno de insinuaciones, sobreentendidos y elipsis que tanto en los carteles venideros como en los afiches artísticos de la época, resultaron en un método eficiente para evitar las prohibiciones morales, sin dejar del lado la fuerza del símbolo sexual como medio eficaz para el arte persuasivo de la publicidad.

*La Troupe de Mlle.
Églantine (1896) :*

I. Antecedentes socio-históricos del símbolo según Joan Cirlot y Mircea Eliade:

a) *Puer Aeternus*: el arquetipo jungiano de la eterna juventud se asienta en el malestar socio-psicológico del Narcisismo. En el mito clásico griego, la fijación de Narciso a su bello reflejo en el agua,



le impide moverse de su sitio y muere ahogado al querer besar a su "otro yo perfecto".

Este mito sugiere de modo simbólico que un individuo, cuando niño, corre el riesgo de quedar fijado en una etapa de su desarrollo al tratar de consolidar una imagen concreta de sí mismo, incapacitándose (como resultado de la fijación) para llevar a término la tarea de independizarse o separarse, por miedo al rechazo de sus padres. Jung observó que el *puer aeternus* se refiere al arquetipo infantil y sugirió que su recurrente fascinación se deriva de la proyección de la incapacidad de renovarse, de crecer, de atravesar el umbral y de confiar en los demás adultos (lo que puede obligar a un individuo a vivir a la deriva).

b) *Las Edades*³⁰¹: la edad corresponde a la fase. Las edades de la vida humana experimentan las mismas fases que la luna: crecimiento, plenitud, decrecimiento y ocultación. La división cuaternaria, además del valor de adaptación al modelo lunar, presenta la coincidencia con el proceso solar anual en las estaciones del año (primavera, verano, otoño e invierno), lo que en suma tiene el condicionamiento espacial de los cuatro puntos cardinales (norte, sur, este y oeste).

El avance en la vida del ser humano es una curva que asciende a su máximo en la juventud y que se precipita terrible y fuertemente en la decrepitud, de modo que la existencia personal es también, la progresiva pérdida de los áureos valores de la mocedad (la caída tiene un límite: la muerte natural).

Para Jung, la *Edad de Oro* simboliza la infancia, el momento o la etapa en la que la naturaleza colma al infante de regalos (el niño no tiene que esforzarse por nada, ya que todo se le da sin condición); pero además, es la edad de la inconsciencia, de la ignorancia de la muerte y de los grandes males de la vida y de la no necesidad de cumplir con la razón del deber.

c) *La Danza*³⁰²: el ritual del baile es la imagen corporeizada de un cierto proceso, de un devenir o de un transcurso. De acuerdo con la creencia universal, la danza en cuanto a un arte rítmico, es el símbolo del acto de la creación (la unión del cielo y de la tierra, la conjunción del espacio y del tiempo).

La danza tradicional encarna la energía eterna (de ahí su función cosmogónica). Por ello, el baile es una de las más antiguas formas de expresión de la magia (en las sociedades tradicionales, casi siempre orquestada por un especialista ritual); una pantomima de metamorfosis (por ello requiere de la máscara ritual: el desdoblamiento de la personalidad, para facilitar el ocultamiento/desocultamiento de la transformación) que tiende a convertir al bailarín/danzante en una extensión corpórea del dios, del demonio, del espíritu o de alguna otra existencia anhelada (el que danza se convierte en huésped del que ente que ocupa el cuerpo en estado de éxtasis).

El baile de personas enlazadas simbolizan el matrimonio cósmico o la unión universal: la conjunción del cielo y de la tierra (en un todo encadenado que facilita las uniones entre féminas y varones).

- La máscara³⁰³: todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso/oculto y vergonzoso/tabú a la vez, puesto que lo equívoco y lo ambiguo se producen en el momento que algo se modifica lo bastante como para ser "otra cosa" (sin embargo, lo que se transforma, en esencia sigue siendo lo mismo). La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se desea ser (aunque el deseo no siempre es un "querer ser", sino un "deber ser").

- El disfraz³⁰⁴: el travestismo tiene su forma fundamental en el cambio de los trajes o de las vestimentas correspondientes a los diversos sexos o formas (por ello, existe también la imagen mitológica del tráfugo o del cambia-formas). Según Mircea Eliade, ese cambio ritual es homólogo a la orgía, siendo frecuente su uso en la relación misma (reactivación de la supuesta androginia, hermafroditismo o intersexualidad original).

La *tenu*, le *costume* o el *déguisement*, también puede ser concebido como el reflejo

³⁰¹ *Ibidem*, P.P. 179-180.

³⁰² *Ibidem*, p.164.

³⁰³ *Ibidem*, P.P. 209-300.

³⁰⁴ *Ibidem*, p.173.

del “aspecto distinto” que las cosas y seres expresan en el mundo, con su individualidad teniendo en sus raíces primordial y originaria. Así, cada parcela del “ser” se disfraza para construir un aparente “ente” autónomo.

II. Simbolismos en la publicidad:

a) La juventud: la piel tersa y brillante, el cabello sano y fuerte, el cuerpo en forma y bello (según los cánones de cada época) son características que en el mercado siempre se busca ofrecer ante la demanda de una sociedad que teme a la vejez y a la muerte. La falsa o verdadera promesa de la “eterna juventud” no sólo está en hacerse sino en sentirse joven. En razón de esto, el signo visual de la mujer joven y bella es la garantía de un estadio mejor (hasta para el hombre anciano, enfermo y disfuncional), lugar y momento que sólo se alcanzan con la compra/venta de esa dichosa juventud inextinguible.

De esta manera, la mujer también es un artículo intercambiable, es decir, si envejece se le cambia por una modelo más joven (otorgándole a la fémina un rol desvalorizante y discriminador). La belleza como fiadora de la salud, del placer y del éxito social es la otra cara de los medios publicitarios que consideran al ente joven como el único embajador válido para enganchar al consumidor/comprador.



La Gitane de Richepin (1899) :

I. Antecedentes socio-históricos del símbolo según Joan Cirlot y Mircea Eliade:

a) *El Monstruo*³⁰⁵: el símbolo de la fuerza cósmica en estado inmediato al caótico, al de las “potencias no formales”.

En el plano de lo psicológico, alude a las potencias inferiores que constituyen los estratos más profundos de la geología espiritual, desde donde puede reactivarse y surgir por la imagen o la acción monstruosa.

De acuerdo con Diel, los monstruos simbolizan una función psíquica trastornada: la exaltación afectiva de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo y las intenciones impuras.

Las armas y los héroes son el perfecto contrario de los monstruos, ya que son

otorgadas por potencias divinas que acompañan a los guerreros. La lucha contra la bestia significa el combate por liberar la conciencia apresada por el inconsciente. La

³⁰⁵ *Ibidem*, P.P. 306-307.

salvación del héroe es la salida del sol, el triunfo de la luz sobre las tinieblas, del espíritu sobre el *magma patético* (la libido).

- Los anormales³⁰⁶: la mutilación, la anormalidad, el destino trágico y la demencia son considerados como pagos ante la existencia de ciertos dotes o dones (especialmente la habilidad profética). La consideración de anormalidad se constriñe a los dominios de la luna (la ruptura del ser representa las fases de la luna).

b) *La Montaña*³⁰⁷: altura (transposición espiritual de la idea del ascenso), verticalidad (el eje del mundo, la columna vertebral), masa (expresión del ser) y forma (árbol invertido cuyas raíces están en el cielo y cuya copa está en la tierra: multiplicidad).

- Desfiladero³⁰⁸: corresponde a las zonas inferiores y por lo tanto se asimila a lo maternal, al inconsciente y, eventualmente, a las fuerzas del mal. Simboliza las fisuras de la vida consciente por las que se puede ver el engranaje interior de la *psique* individual o del alma del mundo. Tiene, por razones estratégicas y por asociaciones derivadas, la noción del peligro.

c) *La Sombra*³⁰⁹: como el Sol es la luz espiritual, la sombra es el “doble” negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. La sombra es un *alter ego* del alma, el némesis (la justa retribución) de la luz en el cosmos.

Jung denomina “sombra” a la personificación de la parte primigenia e instintiva del individuo (inconsciente personal).

d) *La Noche*³¹⁰: relacionada con el principio pasivo, con lo femenino y con el inconsciente. Para los griegos, la negra noche y las tinieblas han precedido la formación de todas las cosas y la creación de todo cosmos, de ahí, que al igual que las aguas, la noche tenga relación con la fertilidad, la virtualidad y la simiente.

- El negro³¹¹: en términos generales, este color pertenece a la fase o a la etapa germinal (lo inicial, el principio de todo). El color y las formas y figuras que lo contienen, en sí mismas son imágenes de la sabiduría natural y primordial (la negra inteligencia de lo oculto) que fluye de la fuente escondida o velada.

El sentido más profundo del negro, es la ocultación (la germinación en la oscuridad) en las zonas subterráneas o interiores. En oposición a la intemporalidad del color blanco, el negro aparece como el símbolo del tiempo. Concierno al estado de la fermentación, de la putrefacción, de la ocultación y de la penitencia.

- La oscuridad³¹²: está identificada con la materia, con lo maternal y con lo germinal. El dualismo luz-tinieblas no aparece como formulación de un simbolismo moral, hasta que la oscuridad primordial se ha dividido en luminosidad y en sombras. Así, el concepto puro de dicha oscuridad no se identifica tradicionalmente con lo tenebroso; contrariamente, sí corresponde al caos primigenio.

Tiene relación con la nada mística, por ello, el lenguaje hermético es un *obscurum per*

³⁰⁶ *Ibidem*, P.P. 74-75.

³⁰⁷ *Ibidem*, P.P. 308-301.

³⁰⁸ *Ibidem*, p.167.

³⁰⁹ *Ibidem*, p.419.

³¹⁰ *Ibidem*, p.326.

³¹¹ *Ibidem*, P.P. 138-140.

³¹² *Ibidem*, p.344.

obscurius: vía de adentramiento hacia los orígenes. Las tinieblas expresan el estado de las potencias no desenvueltas que dan lugar al caos. La oscuridad proyectada en el mundo ulterior a la aparición de la luz regresiva, se identifica tradicionalmente con el principio del mal y con las fuerzas inferiores no sublimadas.

II. Simbolismos en la publicidad:

a) La fantasía: la creación de mundos fantásticos o el aparente acceso al misterio y al misticismo de otros que son ajenos, han contribuido a generar ilusiones y leyendas que son propias de los discursos publicitarios modernos. La magia, el ocultismo y el bestiario fantástico son temas que han sido utilizados en los contenidos publicitarios ante la demanda de seguir consumiendo expresiones simbólicas que no se alejen de lo oculto, de lo religioso y de lo tradicional, aunque el fondo simbólico-ritual esté alejado en mucho o por completo del respeto por las costumbres y las tradiciones espirituales; vaciándolas así de su aura original.

El interés por los universos fantásticos en ambos sentidos, el del mal y el del bien (monstruos vs. héroes), responde a la necesidad de diversión, de entretenimiento y de desentendimiento del mundo moderno y sus micro-mitologías: teatro, danza, literatura, moda, música, etc. Y ese regreso a lo antiguo, a lo clásico y a lo "tradicional" no es más que el intento por aferrarse al mundo, aunque este se hallase inmerso en una dinámica de individualización y de devaluación del sentido de "comunidad".

El régimen nocturno de la imagen en la plástica de Henri Toulouse-Lautrec: el elixir, *le beau-sexe* y el ser monstruoso

A. El alcohol o el elixir

a) Estructuras y funciones semánticas del símbolo:

- Características materiales, funciones sociales y rituales: el alcohol (bebidas destiladas y bebidas fermentadas) es una de las drogas más consumidas en nuestra sociedad. Muchas personas acompañan distintos tipos de actividades y reuniones sociales (desde comidas de trabajo hasta rituales religiosos) con la toma y la ofrenda de la bebida alcohólica³¹³.

Las bebidas fermentadas (cerveza, sidra, vino), como su nombre lo indica, proceden de la fermentación natural de los azúcares contenidos en diferentes frutos usados para la elaboración del producto alcohólico (uva, manzana, cebada). La concentración de etanol en estas bebidas se encuentra entre un 2% y un 6%,

³¹³ Del árabe الكحول (*al-kuhl*: el sutil determinado) o الغول (*al-ghaw*): "el espíritu", "toda sustancia pulverizada" o "líquido destilado".

en el caso de las cervezas de destilación natural y algunos otros productos similares y, entre un 10% y un 20% en los vinos.

Las bebidas destiladas (vodka, whisky, cognac, ron, ginebra, tequila) proceden de la depuración y la destilación de las bebidas fermentadas, de esta forma se obtienen mayores concentraciones de alcohol, llegando a tener una concentración de etanol entre un 35% y un 60%, dependiendo de la bebida.

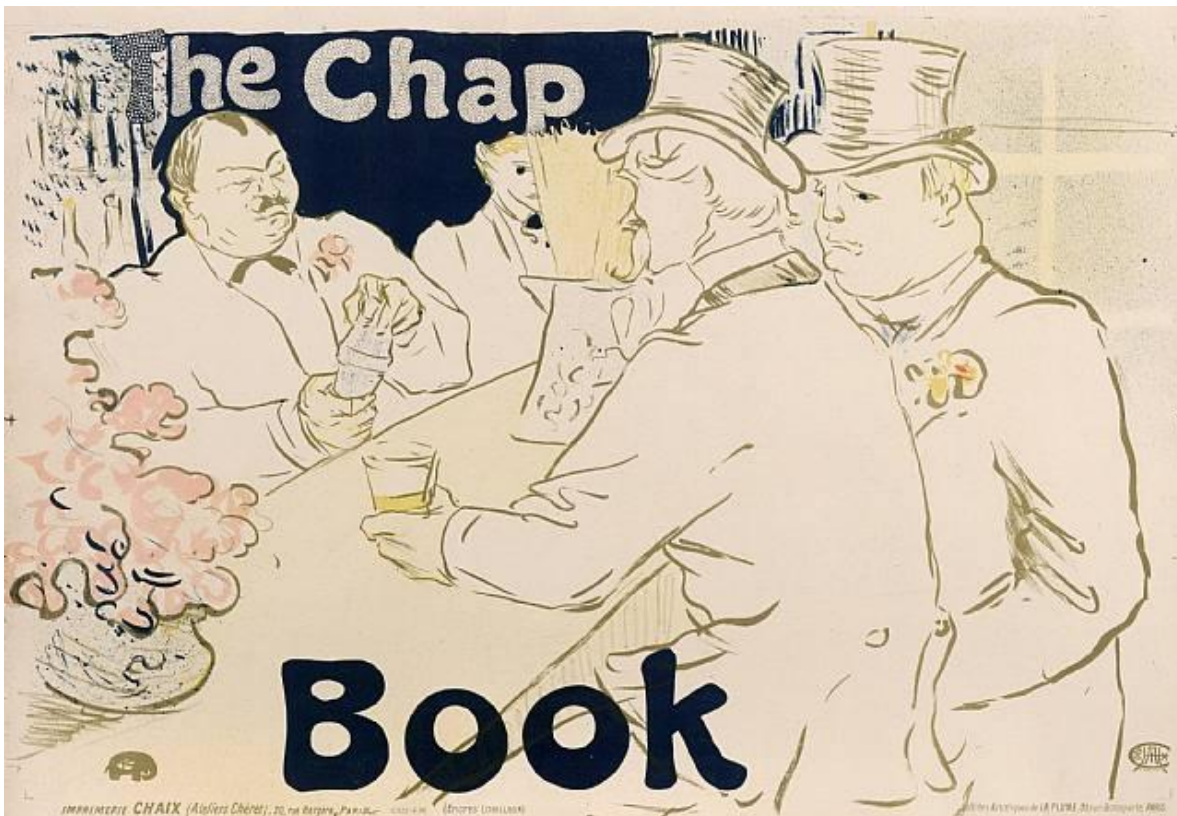


Fig.93: Henri de Toulouse-Lautrec, Irish and American Bar ou The Chap Book, París (Francia), 1896

A pesar de que un uso moderado del mismo (de uno a dos vasos diarios), pudiera ser beneficioso para la salud de algunos individuos, para otros, los hábitos y patrones de consumo adquiridos pueden llevarles a tener adquirir verdaderos problemas, tanto para el propio afectado como para el entorno en el que vive (problemas de salud, accidentes de tráfico y laborales, alcoholismo, etc.).

El principal componente de las bebidas alcohólicas es el etanol ($\text{CH}_3\text{CH}_2\text{OH}$), éste es un depresor del sistema nervioso central, es decir, es una sustancia que adormece progresivamente las funciones cerebrales y sensoriales.

En ocasiones se confunde erróneamente con un estimulante, ya que en un pri-

mer momento produce euforia y desinhibición conductual. Esto se debe a que primero afecta a los centros cerebrales responsables del autocontrol, lo que provoca que el sujeto se deje llevar por los efectos del consumo de esta sustancia.

- Funciones simbólicas: en los países de cultura vitivinícola, las bebidas alcohólicas en general, tienen por su larga tradición, la fuerza y la capacidad de tomar los conceptos de lo bueno y de lo abundante, de lo sano y de lo natural, e incluso, en ocasiones, de lo sagrado.

En estos países el consumo de alcohol aumenta a partir del XIX, paralelamente al desarrollo de la industrialización y con una percepción socialmente positiva de su uso, tolerado al amparo de una larga mitología vitivinícola.

El consumo de alcohol y de otras drogas institucionalizadas entre los jóvenes y adolescentes modernos y contemporáneos se vincula a motivaciones hedónicas, a los intentos de satisfacción y de búsquedas de placer (propias e inducidas), a los afanes explorativos, a los procesos de redefinición identitaria y a las necesidades de integración grupal en prácticas de ocio ritualizadas.

b) Simbolismo en los elementos visuales:

- Simbolismo en la forma: el aguardiente, al ser un elemento líquido, toma la forma del recipiente que lo contiene, de modo que, relacionado a la copa, al cáliz, al vaso o a la caldera (que se sublima al transformarse en copa), adquiere el simbolismo de la copa de vino o del vaso de licor, es decir, una asociación con el receptáculo de las fuerzas de transformación y de germinación. Con una abertura en la superficie, tanto la copa como el caldero simbolizan las fuerzas inferiores de la naturaleza.

- Simbolismo en el color: tanto las bebidas fermentadas (vino: rojo, rosa y blanco-amarillo, cerveza: bermellón, ocre y amarillos) como las bebidas destiladas (ron, tequila, vodka y ginebra: incoloro relacionado al blanco; whisky, cognac y brandy: ocre) tienen relación con los colores cálidos. Estas tonalidades se acercan (por las características propias del alcohol) al simbolismo del fuego.

“Los colores cálidos avanzantes [...] corresponden a los procesos de asimilación, de actividad e intensidad”³¹⁴ y, por lo tanto, al despertar de los sentidos vivos y ardientes.

³¹⁴ *Ibídem*, p.135.

- Simbolismo de la materia: el estado líquido del alcohol nos remite al agua (no como líquido vital propiamente, pero sí como líquido que fluye). El alcohol es doblemente agua de vida y agua de fuego y, por lo tanto, es la conjunción de un pasivo y de un activo (de los fluidos cambiantes) y de los principios creadores/destructores. El alcohol simboliza uno de los grandes arcanos de la naturaleza: el agua femenina, perdiendo todo pudor, se entrega a su *maître* de fuego.

c) Análisis histórico-cultural: el alcohol no es un producto como cualquier otro; ha formado parte de la civilización humana durante miles de años. Y aunque muchos lo asocian sólo al placer y a la sociabilidad, en sus inicios era parte de varios rituales mágico-religiosos.

Es bien sabido, que el uso ritual de las bebidas alcohólicas dentro de los pueblos tradicionales tiene al menos unos de 3000 a 4000 años de antigüedad, época en la que en Babilonia ya existía una importante industria de la producción de los cereales fermentados.

Entre los babilónicos se

adoraba a Geshtin (la diosa del vino), una diosa tan antigua que data aproximadamente del año 2700 a.C. Y en Grecia, con un culto tardío al dios de las Bacantes (Dionisio de Lidia), el vino y el agua-miel (bebida fermentada hecha de miel y agua) se convirtieron en bebidas populares que todo buen ciudadano tenía que “saber consumir” (la borrachera era considerada como una imagen de



Fig.94: Henri de Toulouse-Lautrec, À la Bastille: le portrait de Jeanne Wenz, Paris (France), 1888

debilidad y de incivilidad, por lo que sólo los bárbaros y las mujeres “podían” ser vistos en estado de ebriedad).

El ser un hombre piadoso (fiel creyente del panteón heleno), el hablar buen griego (lengua oficial de la civilidad) y beber vino de forma moderada (que además era rebajado con agua) eran muestras de una buena educación y formación recibidas en la bondadosa y noble casa helena.

En muchos pueblos tradicionales, la ofrenda del alcohol y la ingesta del mismo (muy raramente consumido al grado de la beodez enfermiza o de la congestión alcohólica) formaban parte de rituales de mágico-religiosos. La bebida, en medidas adecuadas, tiene la función del estimulante, es decir, la sustancia como alteradora de la conciencia; esto con la finalidad de entrar en contacto con los dioses, los espíritus ancestrales o los demonios.

El proceso de expansión de las bebidas alcohólicas en la Antigüedad no fue exactamente paralelo al del cultivo de la vid, sino más bien al de la expansión de los cereales; siendo las culturas grecolatinas las responsables de su implantación en el área mediterránea y persistiendo en ellas la ligazón con lo sagrado y lo divino, que en cierta medida ha persistido hasta nuestros días (en la eucaristía católica se sigue haciendo la ofrenda del vino).

En cuanto a la tradición judeo-cristiana, la referencia más antigua sobre el vino aparece en el Antiguo Testamento: *"Noé comenzó a labrar la tierra y plantó una viña; bebió el vino y se embriagó"* (Génesis 9-21). En la Biblia, el vino aparece citado más de 200 veces, lo que da cuenta de la gran importancia que tomó en varias de las culturas de la zona: Babilonia, Egipto, Sumer, etc.

Después de la caída del Imperio Romano, el desarrollo de la viticultura y de la enología corrió a cargo de los monjes cristianos, que pusieron mucho empeño en mejorar todos los sistemas de elaboración de vino (antes ya enseñado por los alquimistas árabes), aprovechando para ello los viñedos heredados de los romanos. No es casualidad que las regiones con mayor tradición vinícola en Europa, suelen ser también las que tenían mayor concentración de monasterios y enclaves religiosos.

Para el hombre medieval el vino era un producto de consumo habitual y hasta necesario y, a medida que las ciudades crecían y aumentaba la riqueza, comenzó también a crecer la demanda de vinos de la más alta calidad. Bordeaux fue la

primera región donde la ancestral preocupación por la calidad de los viñedos dio lugar a una definición del sistema CDO (*certificat d'origine*) del *Grand Cru*, certificado obtenido hasta principios del siglo XVIII.

Los símbolos de la inversión

Para Henri, el dipsómano, el ritual cotidiano de la bebida era un movimiento explorador en el que no sólo trataba de desprenderse de sus miedos y traumas más profundos, sino que además era un ritual de desviación en el que se buscaba a sí mismo (su centro espiritual) para poder pintar.

Como ya dijimos, no es que realmente el artista lograra pintar como lo hacía por el influjo mágico del alcohol (a decir verdad, la creatividad que poseía nada tenía que ver con su adicción); sin embargo, el *peintre de la nuit parisienne* realmente creía en el poder de su “elixir inhibitor y potenciador” para dar a sus estados alterados de conciencia, una aplicación creativa (cual soplo divino que lo inspiraba):

#118 Normandía, otoño de 1885: “Te escribo para decirte que mis orejas están frías y he estado bebiendo mucha cidra”.³¹⁵

#292 París, abril de 1893: “Aún persiste la flojera en mí, estoy esperando la inspiración”.³¹⁶

#441 París, diciembre de 1895: “París está oscura, fangosa y lodosa, pero voy a trabajar muy duro [...] Dile a Balade que tenga listo otro tonel para enviarlo, podemos embotellar el vino aquí mismo, tengo espacio suficiente”.³¹⁷

El alcohol como tema y como símbolo recurrente en muchas de sus pinturas (sino es que la mayoría de su trabajo, durante el prolijo período de 1888 a 1898), sufrió una transfiguración dramática. Creando su propio espacio mitológico, Lautrec hizo de la dipsomanía un potenciador artístico en el que las formas, las imágenes y los símbolos se transfiguraron de acuerdo a su propio proceso de “descenso”.

El retorno imaginario, el descenso al eje íntimo, frágil y mullido del espíritu, según Gilbert Durand, es un tránsito lento relacionado con los procesos digestivos. En la ingesta, la ofrenda y la transfiguración simbólica del alcohol, el pintor encontró el calor (propio del aguardiente): “El interior soñado es cálido, jamás ardiente [...] Por el calor todo es profundo, el calor [lento del elemento ígneo] es el signo y el sentido de una profundidad”³¹⁸ (Bachelard). Y la imaginería digestiva se convierte en el despertar de la libido (despertada por el tierno calor incubador de un vientre bañado en el agua-fuego) como símbolo hedónico del descenso feliz (y no la de la caída abismal).

Pero el proceso del descenso, también es el transitar de una doble negación, donde la inversión atrapa o liga al personaje que cree “atrapar”. El ciclo vicioso del alcoholismo permite crear lo positivo a través de lo negativo (la experiencia creativa), pero termina atrapando al alcohólico en un círculo transmutador en el que la víctima cree poder coger al destino mortal por los cabellos (aunque la muerte sólo se deja “engañar” para tener asegurada su presa).

³¹⁵ Herbert D. Schimmel (ed. y comp.), *Op. Cit.*, p.96.

³¹⁶ *Ibidem*, p.208.

³¹⁷ *Ibidem*, p.284.

³¹⁸ Gilbert Durand, *Op. Cit.*, p.209.

Así, el alcohol se transfigura en el patrono-carnicero de los que escapan de “la tranquila crueldad de la sociedad”, de los que se adentran al tortuoso placer de su microcosmos personal. En vez de perder la conciencia para entrar en contacto con los dioses o los espíritus, el alcohol de Toulouse-Lautrec se convierte en el guía (cual Caronte en el inframundo) hacia el centro más íntimo y oscuro del “pintor enano”.

B. Le *beau-sexe* o la musa

a) Estructuras y funciones semánticas del símbolo:

- Características materiales, funciones sociales y rituales: la noción de “musa” todavía permite hacer referencia a aquellas cuestiones misteriosas de la



inspiración que no pueden explicarse con precisión. De modo que, una musa puede ser, por otra parte, una persona, un objeto o una situación que incita la creación e imaginación artísticas. Una mujer hermosa logra constituirse en la musa de un artista sin que esto suponga un origen divino o sobrenatural de la persona en cuestión; se trata, simplemente, de alguien que despierta pasiones en el artista, quien decide plasmar estas emociones a través de sus creaciones.

Muchas son las creencias populares que relacionan a una mujer retratada como la amante

Fig.95: Henri de Toulouse Lautrec, Elles, Paris (Francia), 1886

del pintor, y para algunos biógrafos, el amor es el impulso de la actividad creadora.³¹⁹ Los artistas han plasmado a la mujer de la manera en que ellos la han percibido: como el ser amado, como el ente inalcanzable, como el modelo de perfección estética, pero siempre el sujeto pasivo, bello y sensual.

³¹⁹ Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, 5ªed: 1982, Arte Cátedra, p.102.

A través del reflejo femenino en el arte, puede seguirse el rastro de los cambios en la sociedad y en la cultura. Así, por ejemplo, el estereotipo de ángel del hogar, de la esposa modelo y de la madre abnegada, dominó la representación de la mujer en las grandes obras de los siglos XVIII al XX.

En esta época son habituales los retratos de damas refinadas, elegantes y distinguidas que aparecen ataviadas con lujosas ropas y joyas. Frente a este modelo de mujer aristocrática y respetable, aparece la figura de la mujer descarriada y desenvuelta, la hembra de gran atractivo sexual que atrae al hombre y despierta su deseo para llevarlo a la perdición.

- Funciones simbólicas: ángel o demonio, musa o mujer fatal; la inspiración de la obra y del artista tiene nombre de mujer. La fémina ha jugado distintos papeles a lo largo de la historia, ser la musa inspiradora de los grandes artistas es uno de ellos. No sólo se trataba de la modelo que posaba o modelaba para dar vida a esculturas, pinturas y/o poemas, en la musa estaba el delirio genial del artista/autor.

La musa que comparte características con la mujer joven en sus aspectos superiores (tanto Sofía la personificación del conocimiento y la ciencia, así como María, expresión de la máxima de la virtud), es la imagen del ánima; un ente superior al varón por ser reflejo de la parte superior y más pura del ser humano: la cabeza (en tanto a bóveda de la inteligencia, el raciocinio y el pensamiento). Dicha fémina es la intermediaria entre el alma del mundo (demiurgo) y el mundo del alma (pleroma).

b) Simbolismo en los elementos visuales:

- Simbolismo en la forma: la mujer con sus formas redondas y plenas (senos, cadera, vientre) se asemeja al simbolismo del círculo y de la esfera, sentidos de totalidad y de armonía (conjunto de luz y sombra en equilibrio), del ser humano en estado paradisiaco.

- Simbolismo en el color: la tez blanca de la joven mujer, se asemeja más al simbolismo del color rosa, que significa sensualidad, protección y cariño altruista. Aunque a lo largo de la historia, mujeres de diferentes clases sociales, credos, color de piel y características físicas variadas, al menos en el arte occidental, la

imagen de la “mujer caucásica” (el blanco simboliza el estado celeste) prevalece en cantidad y forma en la muchas expresiones artísticas.

- Simbolismo de la materia: la carne, la portadora de la belleza física recae de cierta manera en la imagen de la mujer amada como valoración mística del amor: la persona, el ángel y el absoluto.

La carne humana o el cuerpo de las féminas son elementos que hacen referencia a la tierra. El simbolismo de la tierra se complementa con el del cielo (aspecto masculino que se relaciona con el sol y los fenómenos meteorológicos) y es representado en la Madre Tierra, que recibe las lluvias fertilizantes para producir las cosechas y alimentar a la humanidad. Los ríos y lagos forman parte de la generosidad de la tierra y comparten sus características de femineidad y fertilidad.

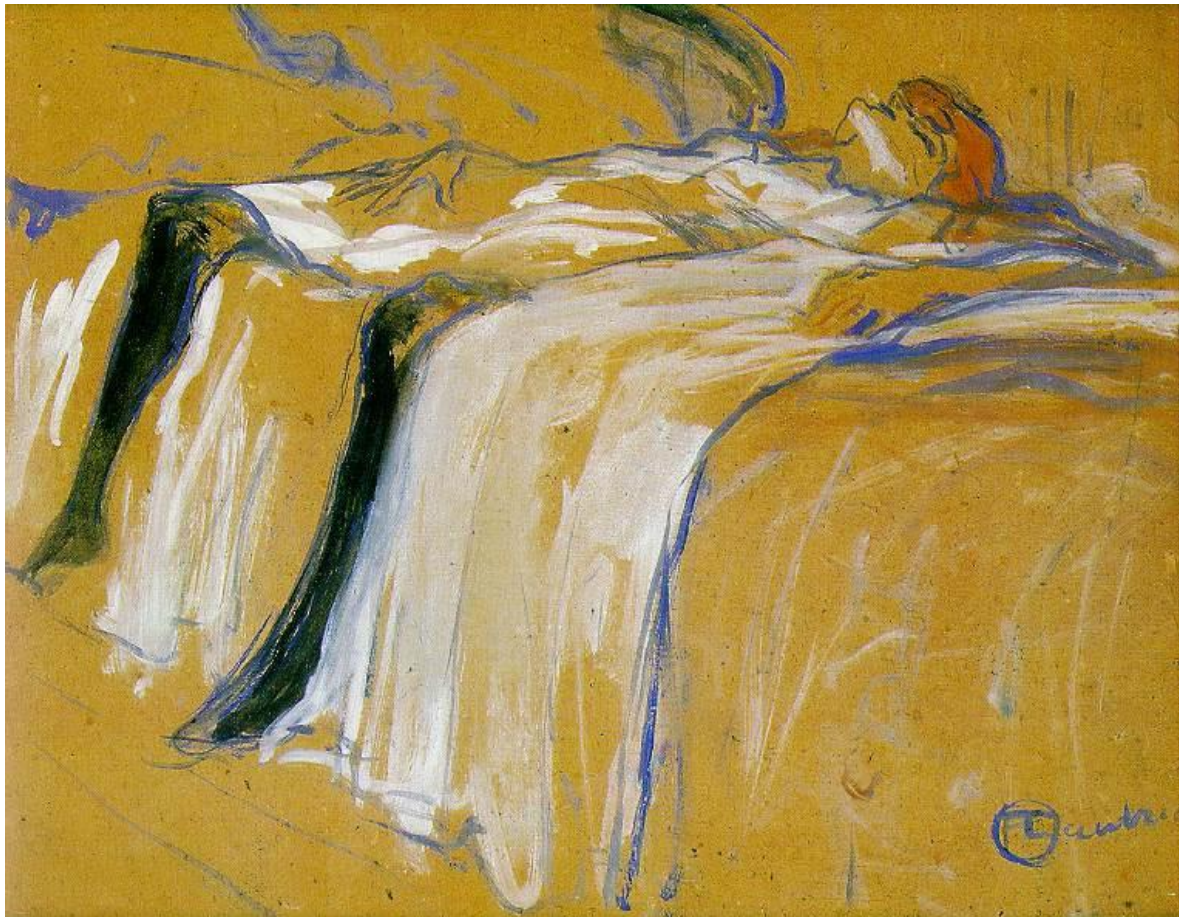


Fig.96: Henri de Toulouse-Lautrec, Seule, París (Francia), 1896

c) Análisis histórico-cultural: de acuerdo con la antigua tradición griega, las Musas son divinidades femeninas inferiores (ninfas) que presiden las artes y las

ciencias, bellas féminas que con su soplo creador, inspiraban a los filósofos y a los poetas.

Aunque su número varíe según el debate entre los autores de la Antigüedad y de la modernidad, por lo general se acepta que son nueve. Nueve hermosas féminas nacidas del amor pasional de nueve noches seguidas entre Zeus y Mnemosine (una de las titánida, por lo tanto, las Musas son nietas de Urano y de Gea: el cielo y la tierra).

Estas diosas se presentan como cantantes en las fiestas de los dioses y forman parte del séquito de Apollo (dios de la música). Se decía también que acompañaban a los reyes, dándoles las palabras necesarias para gobernar, inspirándoles sabiduría y otorgándoles la virtud de la justicia y la clemencia, virtudes con las que se ganaban el amor de sus súbditos.

Las Musas son: Calíope (la elocuencia y la poesía épica), Clío (la historia), Erato (la poesía amorosa y la mímica), Euterpe (la poesía lírica y la música), Melpómene (el teatro trágico), Polimnia (el canto de los himnos sagrados), Terpsícore (la danza y los coros trágicos), Talía (el teatro cómico y la poesía pastoral) y Urania (la astronomía y la astrología).

La adoración a las Musas solía estar también relacionada con el culto heroico de poetas: tanto la tumba de Alquílico en Tasos, como las de Hesíodo y Tamariz en Beocia, albergaban festivales en los que las declamaciones poéticas eran acompañadas de sacrificios a las Musas. De hecho, huelga decir que la palabra "museo" viene del griego *μουσεῖον* (*mousaion*), es decir, el altar de las Musas.

Aunque el culto a las nueve ninfas de las artes desapareció como práctica mágico-religiosa, el símbolo de la musa como dadora de inspiración y de soplo de inteligencia continuó por siglos y siglos. A decir verdad, muchas figuras de la Ilustración buscaron restablecer un "culto a las Musas" en el siglo XVIII.

En aquellos años, una famosa logia masónica del París prerrevolucionario era llamada *Les Neuf Sœurs* y de ella formaron parte Voltaire, Franklin, Danton y otros personajes influyentes de la época. Un efecto secundario de este movimiento fue el uso de la palabra "museo" para referirse a un lugar destinado a la exhibición pública del conocimiento.

En cuanto al papel de la mujer como musa, a lo largo de la historia, muchos son los artistas que se han servido de sus esposas como modelos de la actividad

creativa. Ellas fueron mujeres sometidas "al creador", prácticamente sin condiciones; significaron su apoyo, su estabilidad física y emocional, su amor y, a la vez, fueron utilizadas como modelos para sus creaciones y sus experimentaciones plásticas.

El genio absorbe la sabia de su musa, el alimento vivificador que le otorga el vigor de la creación. La mujer, la musa, la esposa o la amante del artista casi siempre ha asumido el papel de la pasividad, ha hecho lo que se esperaba de ella.

Y, sin embargo, para otras mujeres no ha sido fácil mantener ese puesto en contra de su propia personalidad y voluntad. Cuando algunas han intentado ser "ellas mismas" se han visto la mayoría de las veces obligadas a romper la relación, o en el caso de artistas o escritoras, se han encontrado con el muro de la competitividad y de la incompreensión.

Los símbolos de la intimidad

"El complejo del retorno a la madre viene a invertir y a sobredeterminar la valorización de la propia muerte y del sepulcro"³²⁰, así como acceder a las ensoñaciones del reposo y de la intimidad. El malestar psicológico, físico y hasta social experimentados por el hombre, obligaron al esteta a buscar el refugio materno hasta el lecho íntimo de las prostitutas.

Henri llegó a mencionar en varias ocasiones que no creía en el amor (exceptuando el amor incondicional de su madre), sólo en el deseo sexual y el cariño filial (de hecho, varios de sus amores se vieron frustrados: Suzanne Valadon es el ejemplo más notable). Era esclavo de la sensibilidad y de la sensualidad, ambas completamente exacerbadas, rebuscadas, desenfrenadas y excesivas.

Siempre fue prisionero de los más agudizados sentidos de su ser: el olfato que buscaba los efluvios y los aromas de las mujeres (el estimulante energético); el gusto incasable por los sabores abusivamente condimentados y sazonados de los alimentos, así como en los explosivos aguardientes, y el tacto que sumergía en la pasión por las formas femeninas (hasta hundirse en los más profundo de sus cuerpos).

"La vida no es otra cosa que la separación de las entrañas de la tierra, la muerte se reduce al retorno a uno [mismo]"³²¹ (Eliade), de esta manera se marca el profundo simbolismo seno/intimidad: el entregarse a la libido digestiva y a la libido sexual se tiende al isomorfismo del retorno a la morada, a la patria, a la madre y a la tierra.

De ahí, que la transfiguración de la belleza (la propia o la femenina) buscada en los rincones más heterodoxos, sea una suerte de inversión. La imagen de la mujer amada (no como una elevación espiritual, sino como la apropiación de la fealdad-beldad de una belleza rara) se transfigura en la imagen de la *femme-fatale*: la mujer de armas letales que el amante deja entrar a su lecho. La víctima se convierte en victimario y viceversa, en un juego pasional-letal que simboliza el retorno cálido (a veces lento, a veces abisal)

³²⁰ *Ibidem*, p.244.

³²¹ *Ídem*.

hacia las fuerzas generadoras (la tierra: el elemento primordial, el último lecho).

La simbolización del prostíbulo o del burdel como lugar oculto-desoculto (aunque era evidente la función social de las casas de mala nota), como espacio claustromorfo de la intimación con la prostituta, se volvió en Toulouse-Lautrec, en una resignificación de la eufemización del lecho sepulcral-nupcial con la muerte (la condena que se granjeaba con la entrega sin límites a los excesos).

“*La delectación mórbida que a menudo se encuentra en la poesía, en la leve necrofilia baudeleriana [...], en el gusto romántico por la «ultratumba» y en la atracción que ejercen la muerte y el suicidio*”³²², se encuentran ocultas en la concepción somnolienta de las féminas del “pintor enano”. En estado de ebriedad o de vigilia, durante la ensoñación o el transe, las mujeres fatales de la pintura de Toulouse-Lautrec reflejan ese turbio deseo por la grotesca (la dama de la belleza trastocada) doncella dormida: la imagen de la mujer ideal que se hallaba oculta en la pintura misma. Así, más que su madre y más que sus féminas de arrabal, la *belle peinture* es la máxima expresión de la intimación.

C. Los entes deformes o la monstruosidad

a) Estructuras y funciones semánticas del símbolo:

- Características materiales, funciones sociales y rituales: el *monstrum* es un concepto que no sólo se encuentra ligado al amplio mundo del bestiario mitológico, se aplica también a cualquier ser que presente características negativas y, por lo general, fuera del orden “normal” de la naturaleza: deformidad y fealdad, maldad y falsedad.

El término se reserva para seres que inspiran miedo o repugnancia. También suele utilizarse como descalificativo, para referirse a personas cuyos actos van en contra de los valores morales propios. Asimismo, puede usarse de modo positivo, para referirse a personas que descollan en alguna disciplina (*le monstre de la peinture*).

Desde la mitología mesopotámica hasta la griega, pasando por la celta y la escandinava, la génesis de los monstruos de la antigüedad pertenece al linaje de los dioses; mientras que para la judeo-cristiana es atribuida al desvío de lo normal por acción del demonio: engendro del mal (sin hacer diferenciación entre los “monstruos” y los “anormales”) o fenómeno de la naturaleza (un apelativo más que negativo, que por supuesto cabe dentro de lo peyorativo en vez de lo sensacional).

- Funciones simbólicas: si la deformidad es la monstruosidad del cuerpo, la locura es la del alma. Por un lado, el loco se halla al margen de todo orden y siste-

³²² *Ibidem*, p.247.

ma; como centro de la rueda las transformaciones (arcanos del tarot) se halla fuera de la movilidad, del devenir y del cambio. Es el portador de influencias múltiples e incoherentes que lo someten a su propio mal: lo irracional en sí mismo, el instinto activo y siempre abierto, la ciega impulsividad y la inconsciencia. Es el bufón de las cortes y la víctima de sustitución en los rituales de sacrificio humanos.

Por el otro, el deforme (física, psicológica o moralmente) y el mutilado son entes anormales que se relacionan con las fases de

ruptura de la luna, razón por la que entre los pueblos tradicionales se cree que son seres míticos que pueden hacer llover, que pueden curar enfermedades. En cambio, para el mundo moderno, son seres que atraen la maldad, el mal de ojo y las brujerías (de ahí su ruptura con la sociedad). Eventualmente son seres que asustan por su estética transfigurada o que hacen reír por lo grotesco de su imagen.

b) Simbolismo en los elementos visuales:

- Simbolismo en la forma: la deformidad y la demencia están relacionadas con la incompletud. Los cuerpos incompletos, tasajeados o mutilados tienen relación con los ritos de sacrificio (en la Antigüedad, el ser deforme era el que pagaba con su persona y con su cuerpo la salvación de los otros). El deforme y el demente tiene relación con el *joker*: el de las dos caras (Géminis) y, por lo tanto, según



Fig.97: Henri de Toulouse-Lautrec, La vache enragée, París (Francia), 1896-1897

Schneider no se trata de un ser cómico, sino más bien aquel ser dual que dice las cosas agradables en todo duro y serio y, por supuesto, las cosas terribles en tono jocoso y burlón.

- Simbolismo del color y de la luz: la contraposición de colores cálidos y colores fríos (este es el caso de estos seres anormales), es al mismo tiempo una confrontación entre positivos y negativos y, bien, con la polaridad simultánea e invertida de la mutación sucesiva y de la alternancia. Es la oposición sistemática de los dos mundos (simbolismo de los gemelos: oposición de las fuerzas y de los sexos) que se expresa no sólo en la oposición blanco/negro, sino también en la presencia de la multiplicidad cromática.

c) Análisis histórico-cultural: hasta mediados del siglo XIX la discapacidad, la



Fig.98: Henri de Toulouse -Lautrec, Linger, Longer, Loo: Yvette Guilbert, París (Francia), 1894

deformidad y la demencia no era consideradas como dignas de una intervención específica y de hecho prácticamente eran obviados e ignorados. Se consideraba que las causas que producían la deformidad monstruosa eran de carácter mágico-religioso por lo que la persona con discapacidad no tenía que aportar nada a la sociedad e incluso debían deshacerse de ellas (incluso llegando a convertirse en parias).

Durante este largo período, se llegaron a practicar millones de infanticidios de los nacidos “deformes” o de los neonatos sospechosos de apariencia inusual. También eran utilizados

como esclavos, como fenómenos de circo y bufones de las cortes europeas, e incluso como sujetos-objetos de experimentación.

Con el surgimiento del cristianismo aparece el concepto de la “demonización”. La discapacidad se considera fruto del demonio o como castigo divino en la Edad Media. La sociedad mantiene el modelo de la marginación excluyente, como consecuencia de subestimar a dichas personas quienes eran objeto de compasión lastimera, de rechazo o de miedo (el ser humano siempre ha temido a lo que le es diferente o desconocido).

Durante los siglos XVII y XVIII se generaliza la segregación indiscriminada y el internamiento masificado como modelo de intervención contra la discapacidad (la demencia por otro lado comenzó a estudiarse y a tratarse con más seriedad), actividad que llegará prácticamente hasta mediados del siglo XX.

Las estructuras de la fantástica y del imaginario

El *ser monstruoso* ocupó una doble vertiente en la vida del pequeño pintor de Albi: la deformidad del cuerpo condenado a la picondisostosis (y eventualmente a la sífilis, como consecuencia de su obseción exacerbada por el amor erótico-carnal) y la de la *psique* con la demencia-alcohólica (del alcoholismo al dipsomanía y de ésta al *delirum trémens*).

“*La pulsión individual siempre tiene un «lecho» social en el cual se desliza fácilmente, o por el contrario, contra el cual choca con obstáculos, de tal modo que “el sistema proyectivo de la libido es una creación”*³²³ doble: la del individuo y la de los complejos sociales. Es en este estrato en el que reconocemos la configuración de una temática satírico-emancipadora en la pintura del genio de *Montmartre*.

Una conjunción de los malestares individuales (psicológicos, emocionales y físicos) y de los males sociales (rechazo, discriminación, incertidumbre social, etc.) que llevaron a la configuración de un estilo pictórico particular: la transformación de lo monstruoso en lo bello y de lo cotidiano burgués en lo grotesco.

“*La intimidación de este microcosmos [viene] a redoblarse y sobredeterminarse como una satisfacción. Doble del cuerpo, resultará isomorfa del nicho, del caparazón, del vellón y, finalmente, del regazo materno*”.³²⁴ Para poder encontrar las seguridades del alma, el pintor ocultó-desocultó la carne viva de sus malestares en la armadura invisible del deforme-demente: el *joker* que ríe los sufrimientos y llora las alegrías.

La ausencia casi absoluta de seriedad, se transformó en la llave y, a la vez, en la cerradura de los secretos, de la oscura morada y de la intimidación más profunda del hombre mutilado (en cuerpo y en espíritu); el centro paradisiaco del pintor era también el calabozo alucinante y la cueva terrible del ser humano.

Para Gilbert Durand, la vocación de unir, de atenuar las diferencias, de sutillar lo negativo por la misma negación, es la constitución y la expresión máximas del eufemismo

³²³ *Ibidem*, p.45.

³²⁴ *Ibidem*, p.252.

en la mística de la cualquier expresión artística. Así, la pintura de Lautrec se convierte en una estructura mística, la estructura de la *viscosidad*, la que logra resimbolizar maestralmente el papel del “bufón”.

El deforme y el demente que durante un larguísimo período de la historia estuvieron condenados a ser los “hazme reír” de las cortes, así como los “comodines” o los “chivos expiatorios” de la sociedad, obtuvieron el papel de “estrellas luminosas”, de “astros nocturnos” y de “bellezas raras” en la temática pictórica del *peintre de la nuit parisienne*.

A este respecto, no pareciese fortuita la elección de la noche, como la guarida y a la vez la esfera de inspiración del autor/pintor: con la llegada de la noche, se corre el riesgo de mostrar lo que realmente somos. Y así, los mismo aristócratas y burgueses que un tiempo desdeñaron al deforme y al demente por ser simples bufones, se transformaron en los bufones de la corte nocturna de los monstruos (los mutilados física y psicológicamente). De ahí la transfiguración estética de estos personajes en seres caricaturescos y grotescos (como si el pintor quisiese mostrar lo torcido de sus almas).

Además, el lenguaje simbólico de su pintura, se halla inmerso en estructuras de *realismo sensorial*.³²⁵ La vivacidad de las imágenes creadas por Toulouse-Lautrec, más que extasiar los sentidos por la estética creativa de sus técnicas pictóricas, lo logra por la sensibilidad y la particularidad de su temática.

Si bien la pincelada es suelta y hábil, la *imaginación mística*³²⁶ de Lautrec tiene una vivacidad concreta: “*lo sensorial vive [...] en lo concreto, incluso en lo hiperconcreto; no llega a librarse de él. Siente mucho más de lo que piensa y se deja guiar en la vida por esa facultad de sentir muy de cerca a los seres y a las cosas*”.³²⁷

Esta manera de sentir las cosas muy de cerca, es una de las principales características del artista. Esta *intuición creativa* no se trata de capturar las cosas del exterior para describirlas y desbaratarlas para el ojo del espectador, sino más bien persigue el hecho de penetrar en dichas cosas para reanimarlas (ponerlas en movimientos e inyectar una respuesta quinésica en ellas) y traerlas al imaginario del autor/pintor.

Estas fantasías vividas, más que una reproducción o reproducción del mundo circundante, son una reinterpretación y una configuración del microcosmos y de la mítica del pintor (vividos en un contexto socio-cultural determinado).

La rêverie et l'espace : el cosmos toulousino

A. La poética de la ensoñación

“*Obligándonos a un regreso sistemático sobre nosotros mismos, hacia un esfuerzo de claridad en la toma de conciencia, a propósito de una imagen dada por el [autor/pintor], el método fenomenológico nos lleva a intentar una comunicación con*

³²⁵ *Ibidem*, p.281.

³²⁶ *Ibidem*, p.282.

³²⁷ *Ídem*.

la conciencia creadora del [mismo]”.³²⁸ Así, la *imagen poética*, una simple imagen, se convierte en el origen absoluto de la conciencia: un origen explosivo que desencadena el germen de un mundo creado, el germen de un universo imaginado en la *ensoñación* del autor de la obra, el germen de una configuración que sólo el observador/lector puede completar con su propio imaginar.

La exigencia fenomenológica con respecto de la *imagen poética*³²⁹ es simple: “esta vuelve a poner el acento sobre la virtud de origen [de dicha imagen], a aprovechar el ser [y sentido] mismo de su originalidad y a beneficiar, de esta manera, a la célebre productividad psíquica que es propia de la imaginación”.³³⁰

Mientras en la poesía, *l'émerveillement* de la *imagen poética* aparece con la alegría o la dicha del acto mismo del habla (leer el poema es hablar el idioma, es hablar el lenguaje del autor, es hablar el poema mismo), en la pintura la maravilla de *l'image poétique* se da a la inversa.

Por un lado, el observador mira a detalle la imagen creada por el pintor e, impactado por ella, trata de ver y de imaginar lo que el autor vio, pensó o sintió al concebirla; por el otro, el imaginante pone en movimiento su propia sensación imaginativa y completa el discurso de la *imagen poética* al crear una historia a partir de la imagen ya dada por el autor.

La construcción del pintor no es una simple reproducción/representación de la realidad; en la *mímesis* no hay una copia fiel del mundo circundante, sino una configuración creativa y original a propósito de la perspectiva que el pintor posee de su propio tiempo y de su propia visión (la manera en que él ve al mundo y en cómo se lo representa a sí mismo durante el proceso creativo-imaginativo).

El proceso artístico de la obra (y en este caso en particular, el de la pintura), en sí mismo conlleva la creación de un discurso que parte tanto del lenguaje técnico-estético como del lenguaje hablado-escrito (ya no como sistema de signos, sino

³²⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, París (Francia), 1999, Quadrige / Presses Universitaires de France, p.1 (la traducción al español es nuestra).

³²⁹ La *imagen poética* corresponde a la imagen construida en el imaginario del escritor (propia, del poeta) en el momento de configurar su obra; imagen que el lector descubre, en cierta medida, con la lectura y la propia imaginación. *Poética de la Ensoñación* propone un método fenomenológico para el estudio de dichos Textos, sin embargo nosotros decidimos retomar dicho método para estudiar la forma en que el autor/pintor de nuestro estudio logró configurar y transfigurar ciertas construcciones imaginarias en su pintura.

³³⁰ *Ibidem*, p.2.

como construcción de la puesta en marcha del habla). Ambos van de la mano y se presentan en un sorprendente ir y venir simultáneo en la imaginación del autor.

*“Cuando un soñador de ensoñaciones se ha separado de todas las «preocupaciones» que atormentan su vida cotidiana, cuando se ha desprendido de la angustia que le viene de las preocupaciones de otros, cuando es entonces verdaderamente el autor de su soledad, cuando finalmente puede contemplar, sin contar las horas, un bello aspecto del universo, ese soñador siente un ser que se abre dentro de él”.*³³¹

Durante el proceso creativo, el tiempo se suspende y el autor/pintor se vuelve un soñador de mundos, para tales soñadores, el “mundo” se abre a ellos y ellos se abren a las miles de posibilidades del mundo. Jamás hemos visto bien el mundo hasta que soñamos lo que hemos visto; así pues, la transfiguración imaginativa que el pintor le da a lo observado, es la construcción de un mundo soñado (reinventado), que soñaremos nosotros también al verlo plasmado en el lienzo (el excedente de sentido en el cruce de horizontes, también se da de forma visual-imaginativa).

*“Por la cosmicidad de una imagen recibimos [(observadores/lectores)] una experiencia del mundo, la ensoñación cósmica hace que nos habituemos al mundo [mismo]. Le da al soñador la impresión de un hogar propio en el universo imaginado”.*³³²

El autor/pintor no sólo sueña con un espacio que le pertenece sino con pertenecer por entero (el mismo y el entramado de su pensamiento imaginario) a un universo que se acrecienta cada vez más: un espacio creado por la imaginación, un espacio que se vuelve tangible en cierta medida dentro de la obra del soñador/creador, un espacio que crece con cada nueva lectura.

Así, el flotante y cálido mundo imaginado por Henri de Toulouse-Lautrec no sólo significa un acercamiento al ambiente de la vida nocturna parisina, sino además evoca una concepción y una visión particularmente diferentes y creativas de los bajos mundos, universos tabú vueltos belleza efímera y relajante esplendor.

De este modo la *imagen cósmica* creada por el “pintor enano”, nos remite a un estado de reposo específico, a una sensación de suspensión que cobra

³³¹ *Ibidem*, p.148.

³³² *Ibidem*, p.152.

dinamismo en la mirada del espectador; pero también evoca la expresión de una necesidad o de un apetito: las propias del autor/pintor, las de la sociedad y el espíritu de su tiempo y, claro está, las evocadas en la imaginación del observador/lector.

B. La poética del espacio

*“La imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven. [El autor], en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje”.*³³³ Tanto en la poesía como en la pintura, aunque la realización de la composición (técnica y ejecución) esté sujeta a las decisiones procedentes del espíritu (*der Geist*), en cuanto a la inspiración/revelación, la fenomenología del alma (*der Seele*) puede revelar el primer compromiso de la obra.

El alma –una palabra de aliento, de inmortalidad- posee una luz interior (la visión interior) capaz de traducir los elementos en la obra a sensaciones/emociones que sólo el dominio del alma comprende. Por un lado, el autor/pintor es quien transforma sus ejes pasionales en composiciones que sólo el alma puede guiar/inspirar: *“la obra debe redimir a un alma apasionada”*.³³⁴

Por el otro, el lector/observador es quien desmenuza esos elementos formales en breves y vagos instantes de luz (imaginación) donde la lectura/contemplación le abre un campo fenomenológico a su propia alma: *“[vivir] el sentido íntimo de la pasión”*³³⁵ del creador.

El ensueño de la intimidad es pues, en la pintura de Toulouse-Lautrec, una inversión de la dialéctica “de lo de adentro y de lo de afuera”, una transfiguración de su propio cosmos, en tanto imagen directa del alma toulousina. *“El más acá y el más allá repiten sordamente [el diálogo entre] lo de dentro y lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones”*.³³⁶

³³³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, 2000, Fondo de Cultura Económica, p.10.

³³⁴ *Ibidem*, p.11.

³³⁵ *Ídem*.

³³⁶ *Ibidem*, p.116.

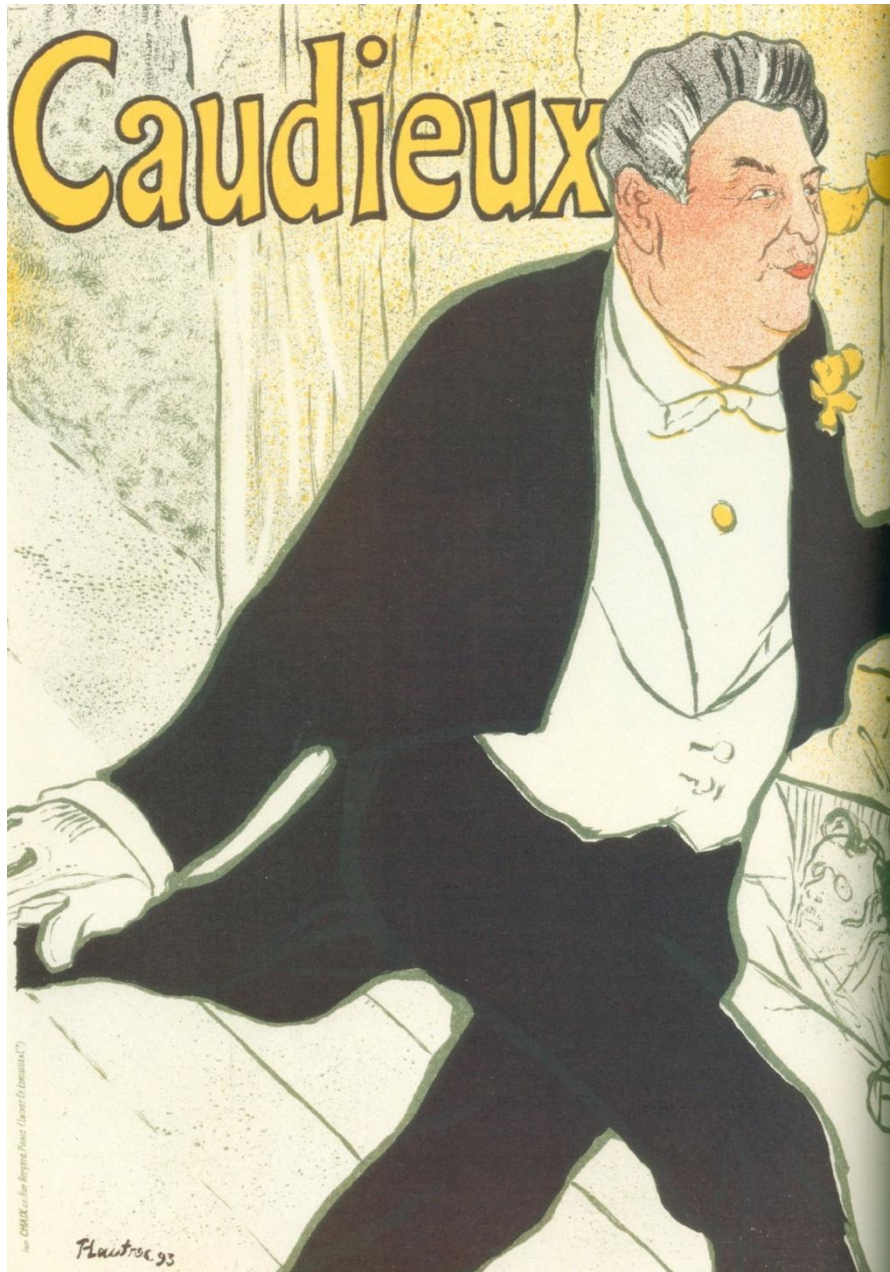


Fig.99: Henri de Toulouse-Lautrec, Caudieux, Paris (Francia), 1893

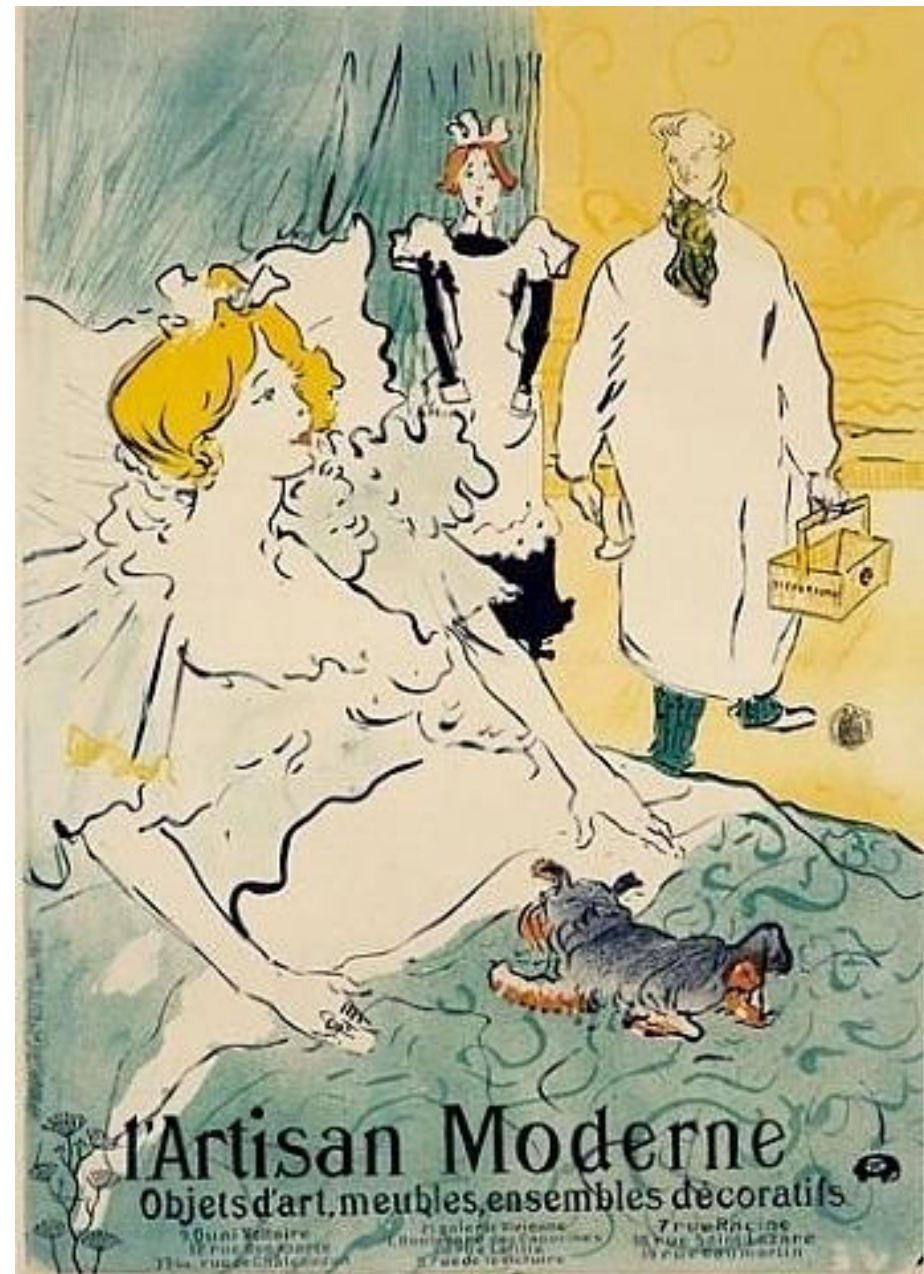


Fig.100: Henri de Toulouse-Lautrec, L'artisan moderne, Paris (Francia), 1894

En el reino de la imaginación, la imagen cálida del hogar (materno/paterno) se encontraba en el afuera; ese afuera eran los rincones de mala nota de *Montmartre* (bares, cafés-cantantes, burdeles, *cabarets*, etc.), los espacios donde la efervescencia de la fiesta se transformaba en el decaimiento tras bambalinas. Ahí donde había desasosiego y tristeza, el enano encontraba a almas torturadas como la suya y, entre pares, el extraño transeúnte se sentía en su hogar.

La inmensidad íntima del calor, del cariño y del incondicional del primer hogar son características que el pintor plasma frecuentemente en las pinturas con temas nocturnos: sus prostitutas, aunque mujeres errantes y borrachas, recuerdan la entrañable tibieza del vientre materno y la calma de los rincones cálidos de la primera casa (la materna en el caso de Henri, la cual siempre fue su guarida y su lugar de descanso).

Y en aquellos cuadros y afiches pertenecientes al régimen de lo diurno, o que en gran medida recuerdan al ambiente familiar del aristócrata, se percibe la frialdad, la indiferencia y la rigidez del afuera que permea en el adentro de la familia de Toulouse-Lautrec. La imagen de la madre nos recuerda a la *Magma Mater* romana, nunca la madre terrible, pero con un espectro que no contiene al ser cálido y feliz de sus otras mujeres.

La rigidez con la que la madre-matrona aparece orgullosa y magnánima ante el “pintor enano”, representa la máxima elevación de la mujer virtuosa (María) como del ser de luz y de bondad. Nunca se le ve tierna y cálida, pero sí piadosa y protectora. La frialdad con que en ocasiones se nos presenta su imagen es, en gran medida, la imposición de la única autoridad válida para Henri.

El respeto que el hijo expresa hacia la madre (católica devota, mujer de su hogar, señora de sus tierras y protectora del hijo), le hace guardar cierta distancia respecto de la forma de representarla: los retratos de la madre serán los únicos que no sufrirán las conversiones histriónicas o patéticas del dibujo caricaturizado o de la pincelada grotesca.

Adèle Tapié de Céleyran, siempre fue el centro de gravitación del pintor, el balance psicológico y emocional estaban en la madre: “*el punto central del «estar-allí» vacila y tiembla. El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior*

*pierde su vacío. El vacío, ¡materia de la posibilidad de ser!, [expresa como se está] expulsado del reino de la posibilidad".*³³⁷

*"Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados".*³³⁸ El tránsito de uno al otro, conlleva la catarsis del pintor y la aventura psicológica del hombre.

La entrada al mundo nocturno (al mundo de la vida fácil y ligera) se daba por la puerta grande (con todas sus fanfarrias y emociones), pero el regreso al mundo diurno (el de las responsabilidades y las medidas, de los protocolos y las obligaciones) era un tortuoso transitar a través de lo angosto: la cruda realidad era su más temible pesadilla.

*"Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida" (Rilke).*³³⁹ Un extravío que sólo se da en el todo del trabajo artístico, pérdida-encuentro que no es fortuito en el autor/pintor, ya que se debe a su arte y a su búsqueda.

Toulouse-Lautrec más que poner sus imágenes al servicio de la publicidad, del comercio y del espectáculo, se valió de estos medios para entronizar su arte en el salón independiente más heterodoxo y sensible: las inquietas, bulliciosas y mundanas calles de París. Su fluida poética visual (la técnica pictórica, propiamente dicha) y su lenguaje osado cambiaron el rumbo y el sentido de la obra de muchos de los cartelistas de su época (tanto los precedentes como los subsecuentes)

Este artista, convirtió lo que plasmaba en signos visuales (e incluso, en símbolos parisinos) que hasta la fecha son un referente de la vida nocturna de París -tales como el *Moulin Rouge* y el barrio de *Montmartre*- imágenes que dieron cuenta de la transformación de Francia (y propiamente de la capital gala) como el centro artístico y cultural más importante del mundo.

³³⁷ *Ibidem*, p.189.

³³⁸ *Ibidem*, p.189.

³³⁹ *Ibidem*, p.191.

Lo simbolizado y lo narrado en la obra del pintor postimpresionista, da cuenta de la vorágine creativo-constructiva de su microcosmos, un espacio-tiempo donde el mito personal de Lautrec transformó y se transfiguró a partir de un cúmulo de experiencias, de padecimientos, de emociones-sensaciones, de creencias-descreencias, de conocimientos, de instintos y de instantes.

Todo lo que Toulouse-Lautrec fue y es, sólo es comprensible en la comprensión misma del conjunto. Su obra no se dio directamente como consecuencia de sus padecimientos, así como algunos de sus padecimientos no fueron causados por la sedienta adicción a la vocación del arte. Mucho más complejo que eso, “el hombre y su arte son” en una compleja nebulosa que puede a instantes ser estudiada e interpretada, jamás de forma exhaustiva, jamás de forma agotada, tan sólo analizada bajo un cierto punto de vista que se nos abre en el horizonte propio.

*“El ser no se ve. Tal vez se escuche. El ser no se dibuja. No está bordeado por la nada. No estamos nunca seguros de encontrarlo o de volver a encontrarlo firme al acercarse a un centro de ser. Y si es el ser del hombre lo que se quiere determinar, ¿no se está nunca seguro de estar más cerca de «entra[r]» en sí mismo, yendo hacia el centro de la espiral?”*³⁴⁰

El símbolo es redundante, en cuanto que por su inadecuación fundamental sólo puede acotar el *sentido* mediante aproximaciones acumuladas, pero es también *parabólico* (es decir, al margen del contexto en el que es establecido). No es que un símbolo sea más significativo que todos los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema esclarece su significado y lo amplifica mediante su “*repetición instauradora*”.³⁴¹

Este se remite al ámbito de lo inconmensurable, lleva de lo accidental a lo esencial, conecta lo sensorial con lo espiritual, rompe los límites del lenguaje para acceder al mundo o, a la manera de un *mistagogo*: “*hace pasar de lo aparente y ordinario, a lo oculto y extraordinario*”³⁴².

³⁴⁰ *Ibidem*, p.188.

³⁴¹ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires (Argentina), 1971, Amorrortu Editores, P.P.9-23.

³⁴² Mauricio Beuchot, *Hermenéutica, analogía y símbolo*, México, 2004, Herder, p.18.

En este caso de estudio particular, el arte (en general, y los *affiches artistiques* de Toulouse-Lautrec, en particular) se ha servido del símbolo como parte de su estructura, tanto desde el punto de vista formal, como desde el mensaje que se pretende transmitir.

El símbolo pues, es un puente entre los conceptos (abstracciones) y los cuerpos físicos (materializaciones). Es decir, en una pintura, los colores, la composición, los personajes, los elementos representados tienen un mensaje y una narrativa que sin duda pueden ser interpretados por el espectador: un espacio donde la constelación de símbolos se abre a quien trata de empaparse en ella.

*“Hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto”.*³⁴³ Y es en el desmenuzado (y rearmado) del símbolo que el ser humano se sublima, es ahí donde la comprensión de lo simbolizado, del simbolizante y del entramado del microcosmos/macrocosmos, envuelve a quien accede a ella en una suma de valores donde tiempo, espacio y narración cobran sentido para la comprensión intangible del todo ahí representado.

Y es entonces cuando la obra de arte, además de hermoso objeto/sujeto de observación, de contemplación, de admiración/repulsión, de impacto... pasa también a ser un tremendo soporte de comunicación inagotable. *“La obra de arte procede de un modo hermenéutico en un doble sentido: interpreta al mundo y a la vez lo expresa de un modo particular que revela su sentido; nos lleva de un plano de lo presente mudo a lo manifiesto elocuente”.*³⁴⁴

³⁴³ Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires (Argentina), 4ed: 2008, Fondo de Cultura Económica, p.17.

³⁴⁴ Julio Alberto Amador Bech, “La interpretación de la obra de arte desde la perspectiva de la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer” en *Revista de Investigación Universitaria Multidisciplinaria*, Universidad Simón Bolívar, México, Año 11, N°11 (enero-diciembre de 2012), p.50.

Epílogo

*“El lenguaje es el medio universal en el que se realiza la comprensión misma. La forma de realización de la comprensión es la interpretación”.*³⁴⁵ De modo que interpretar es vivir, es experimentar, es estar inmerso en la tradición (en todo aquello socialmente aprendido, histórica y genéticamente heredado, lingüística y simbólicamente adquirido), es mamar un lenguaje, una lengua o un idioma, para pensar/existir en él y a través de él. El lenguaje deja hablar a los objetos y a los sujetos y, así, el Texto deja conversar y ser a un tema en específico o a un conjunto de temas, pero sólo con y a través del intérprete.

*“La referencia del [Texto] no se puede comparar [...] con un punto de vista fijo, inamovible y obstinado, que sólo planteará al que intenta comprenderlo una cuestión única, [agotable y reduccionista]”.*³⁴⁶ La interpretación es un proceso encerrado en la circularidad dialéctica de la pregunta y de la respuesta, por lo que el hallazgo de la comprensión será tan único y novedoso (excedente de sentido) con cada lectura/conversación e interpretación.

En cuanto a la obra de arte, el fenómeno comunicativo sólo es posible a través de la obra misma y del sujeto que la contempla. Pero el sujeto observante, no sólo mira anímicamente la obra, sino que se convierte en su intérprete; de esta manera, la contemplación deviene en un proceso simbólico en el que la obra es un cúmulo de constelaciones simbólicas que compran sentido y le dan significados a lo ahí representado/configurado.

Los objetos artísticos u obras de arte creados por el ser humano son vehículos de comunicación que, de cierta o cual manera, tratan de transmitir significados inagotables –mismos que suelen ser perceptibles o imperceptibles, simples o confusos- cuyo principal objetivo es explicarse/imbuirse en la realidad circundante: el valor estético no se opone al sentido espiritual.

De manera que interpretar, analizar y comprender la obra pictórica de un autor constituye un gran esfuerzo por retomar la pertinencia del sujeto-objeto de estudio en el ámbito de la comunicación (más allá de la función ornamental, estética y

³⁴⁵ Hans Georg-Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca (España), 1998, Ediciones Sígueme, p.467.

³⁴⁶ *Ibidem*, p.466.

expresiva de la obra de arte), dándole de esta manera el carácter de documento-testigo que registra múltiples aspectos y sucesos del momento socio-histórico en el cual tuvo cabida.

De tal suerte que para quien estudia el significado en las artes visuales, no basta con mirar la imagen, observar lo que en ella está representado y tratar de adivinar (sin más herramienta que la ocurrencia), lo que el artista quiso decir en dicha representación (aunque sí son válidas todas las relecturas de cada observador).

El estudio de la imagen es un proceso mucho más complejo que la simple contemplación; puede gustarnos o no una pintura –incluso nuestra propia experiencia contemplativa con la misma, es un momento determinante para hacer de la obra de arte un medio de expresión vivo- y no por ello podemos asegurar que comprendemos el por qué y cómo de su forma y contenido.

No sólo resulta interesante, sino vital, el revelar el contenido de los mensajes visuales y su relación con el convivir cotidiano a través de distintos períodos históricos, pues esto no sólo refleja la cualidad metafísica del lenguaje humano, sino también la capacidad del mismo para crear una cantidad infinita de significados. De ahí la importancia simbólica y el impacto estético de cualquier obra artística, que si bien puede ser interpretada, jamás será completamente comprendida y explicada.

En la narración de un constructo artístico, podemos encontrar simbolismos y representaciones visuales que son indispensables para la comprensión de un cierto entramado socio-histórico y, es sólo a través de la interpretación de las *formas simbólicas* que los sustentan, que el sujeto de estudio deja de ser un mero objeto de contemplación, para pasar a ser una estructura que se reconstruye con la observación interpretativa de cada observador/lector.

De ahí la pertinencia del círculo mimético de Ricoeur, modelo de interpretación que en gran medida se acerca al fenómeno en el que están involucrados el artista o autor de una obra, la obra de arte misma y el espectador/intérprete. Si bien, el autor galo propone este método para mejor comprender y analizar los textos escritos (en sus complejos entramados metafóricos), creemos que el análisis puede ser bien llevado al ámbito de las obras pictóricas (tal y como se procedió en la presente).

El modelo hermenéutico de la *triple mimesis* ofrece en sí mismo un método analítico para estudiar las tres dimensiones (gramático-estructural, histórico-cultural y espiritual-psicológica) de cualquier expresión humana, bajo un enfoque fenomenológico-interpretativo de la realidad.

En este caso, la obra de arte por sí sola, como constructo de un mensaje dado, ella dentro del periodo histórico durante la que fue concebida y ella como resultado de la historia de vida particular del autor.

De esta manera, es posible establecer una relación directa entre obra de arte, autor e intérprete, dentro de un complejo entramado comunicativo (en este caso el arte y la publicidad), como una búsqueda por la comprensión de una realidad pensada desde nuestro presente más remoto y tangible.

“El [ser humano] es el único ser al que su consciencia de finitud lo lleva a querer aferrarse a lo infinito, a querer trascenderse a sí mismo por medio de las obras culturales que deposita en el mundo, [constructos] que configuran su mundo”³⁴⁷ y el sentido del mismo.

Y es por ello que, en el arte, antes de construir un objeto estético de contemplación, el ser humano configura un ente articulado de símbolos (una compleja ilusión imaginaria del ser en el mundo y del mundo siendo) que establecen al mundo mismo y abren inagotables posibilidades sobre él. Y en esta apertura del universo simbólico-imaginado, es indiscutible como en la variabilidad y mutabilidad social (determinada tanto sincrónica como diacrónicamente, así como étnicamente), el significado de las obras de arte cambian dramáticamente.

Desde el arte sagrado en las culturas tradicionales hasta el arte pagano en los tiempos modernos, se le permite al artista entrar en un proceso que le posibilita adquirir una mayor y mejor sensibilidad estética-ética-espiritual (de carácter religioso o no) de la realidad experimentada; dando al “ente artístico”, la imaginación, el carácter de vehículo del autoconocimiento.

“Artista y sociedad entran en una interacción que encuentra la manera de manifestarse mediante la materialización de los diferentes estilos [artísticos].

³⁴⁷ Andrea Gallardo Ocampo, “Triple mimesis: un acercamiento hermenéutico al arte” ponencia presentada durante el *Primer Congreso de Hermenéutica: Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica*, México, octubre de 2012, FCPyS-UNAM, p.1.

Aunque el artista y su obra se encuentran [siempre] interrelacionados, la interacción y la jerarquía [entre ellos establecida], mucho depende de la época y el lugar en que surgen; debe comprenderse que la representación de ciertos temas en el arte está [dada] en función de la concepción que se tiene del mundo, del arte [mismo], así como del tema [que en la obra] se trate”.³⁴⁸

En lo que a nuestro sujeto de estudio toca, la manera en que se transformaron los cánones estilísticos del arte durante el período histórico conocido como la *Belle Époque* (aunque con bastante anterioridad, durante la Segunda República en Francia ya se habían conocido los estragos y transfiguraciones estilísticos del Impresionismo), no sólo trajo consigo una oleada creativa de nuevas técnicas artísticas (pictóricas, arquitectónicas, estatuarias, musicales, etc.), sino que también condicionó la cambiante manera en la que la sociedad comenzaría a ver el “nuevo mundo” (el del progreso científico y tecnológico).

El positivismo, tan en boga por aquella época, no sólo trajo consigo grandes “avances” en el devenir de las ciencias y la tecnología, así como cambios trascendentales en el pensamiento científico y filosófico, sino que además trastocó de manera trascendental la factura de las artes. Al hacer las herramientas, los materiales y los elementos de más fácil acceso, uso y manipulación, los artistas comenzaron a preocuparse por otras cuestiones mucho más importantes: los temas.

Sí bien, para muchos hasta el arte debía de estar al servicio de esta mole gigantesca que fue y sigue siendo el progreso, para muchos otros el arte debía alejarse de lo convencional, de lo académico, de lo institucionalizado, de lo esperado, de lo progresista. Así, la figura del “artista incomprendido” surge como respuesta contestataria ante la vacía sensación de una perfecta sociedad civilizante y progresista, que se engañaba a sí misma, durmiéndose en los laureles de su bella época.

El artista occidental-europeo, que alguna una vez estuvo al servicio de la Iglesia, del Estado o de alguna otra Institución, llevó todo su arte al extremo de la Demencia (centro potenciador de la imaginación y de la simbólica): la musa y la

³⁴⁸ Andrea Gallardo Ocampo, “El arte como reconfiguración hermenéutica del mundo” en *Horizontes de interpretación: la hermenéutica y las ciencias humanas*, Tomo II, México, 2013, UNAM / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, p. 16.

diosa que los guiaría a entregarse a los “desvaríos” de su inconsciente. Un síntoma de la completa libertad que el mundo moderno le ofrecía al ser humano para hacer lo que quisiese, así como del gran cataclismo que le esperaba al mundo occidental en años venideros.

La *Belle Époque* sólo fue un lapso calmo frente a la amenaza de tormenta del siglo XX, un instante flotante y efímero que se desvanecería muy abruptamente en la “crisis del ser” y del “estar aquí”. Un instante que ofrecía más de lo que realmente podía sostener en tan frágil entramado social.

Es en este contexto social que el pintor se vuelve imaginante de imágenes ausentes-presentes, extraídas de la realidad que el mundo le ofrece. Aquel que es capaz de leer el mundo palpable hasta sus últimos recovecos para sentir el mundo invisible con el poder de su simbólica-imaginante, es también aquel que logra transfigurar al mundo mismo en un todo posible a través de la dialéctica de la ensoñación. “*El [ser humano] adquiere conciencia de sí y del mundo que lo rodea, a través de la imaginación, haciendo de éste, su propia imagen*”.³⁴⁹

En Henri de Toulouse-Lautrec, máximo exponente de la pintura de la *nuît parisienne*, así como *maître-roi* del arte del afichismo francés, encontramos el idilio de la ensoñación enardecida y la pasión por el arte mundano. Pese a ser un ente trastocado por la picnodisostosis, el alcoholismo y la locura, el “encantador enano de Albi” estaba destinado a convertirse en el mago de las formas y el poeta visual de las temáticas nocturnas.

Más que arriesgado resulta el concluir que el cúmulo de *malheurs* fueron los causantes de tan maestra ejecución en la pintura, pues es el pintor no pinta como vive, sino que vive como pinta. Sin embargo, huelga decir que la nebulosa de todo aquello que aquejaba y alegraba al artista, fungió en gran medida como detonante de tan tremenda transfiguración en la simbólica y el tratamiento de los temas.

Dando espacio a todo aquello que todos miraban, pero se negaban a observar; que todos olían, pero no podían *sentir*; que todos oían, pero se reusaban a escuchar, Toulouse-Lautrec logró construir un universo configurado desde la potencia imaginante-simbolizante de su microcosmos. Un mundo que siempre estuvo ahí, pero que sólo logró convertirse en la pequeña mitología fascinante del

³⁴⁹ Laura Martínez Abarca, *El sueño y el mito. Narrativa simbólica de Aurelia. El sueño y la vida de Gérard de Nerval*, México, 2013, UNAM/FCPyS (tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación), p.106.

panteón montmartriano, a partir de que la mirada enigmática del genio se inclinó a rendirle homenaje a través de su paleta.

La locura como potenciador del arte, no es exclusiva en la pintura de Henri de Toulouse-Lautrec, puede hacerse extensiva a muchísimos otros ejemplos de vida; sin embargo, lo que cautiva en él y sólo en él, es el enfoque perfectamente bello de una realidad tremendamente cruda: la prostitución, la vida nocturna y los excesos le pertenecen a la noche.

En él, el amor a lo nocturno no tiene que ver con la reivindicación de lo sombrío, de lo tenebroso o de lo oscuro (como sí lo fue en el Romanticismo), sino simplemente con el hecho de que la noche nos deja la libertad de mostrar lo que realmente somos (algo que no pasa durante el día a día burgués).

Aquellos que están más locos, suelen ser los que mejor ven el mundo; aquellos que están más solos y tristes, suelen ser los que más sonríen; aquellos que más han sufrido, suelen ser los más sabios. Así, la pintura de Lautrec nos invita a ver más allá de las pinceladas y adentrarse en el alma expuesta de quien se haya tatuado en el *raconter* cotidiano del autor mismo.

Por mucho tiempo, Toulouse-Lautrec ni siquiera fue considerado como uno de los grandes pintores franceses; opacado por la técnica espectacular y rebuscada de sus antecesores y la revolución artística de sus sucesores, la gran contribución del pequeño gran pintor de Albi sólo se remitía a algunas de sus obras. Más allá de la técnica y más allá de la temática, el tratamiento de los símbolos toulousinos abre un sinfín de posibilidades para el análisis de esa otra ensoñación que nos cautiva e impacta: la del inconsciente.

La pintura como expresión de lo que nos sobrepasa, posibilita la transfiguración de aquello que nos rodea, así como la comprensión de aquello que hay en nosotros mismos. El diálogo con el arte, es también el diálogo con uno mismo, con un otro u otros yo, con el inconsciente propio (*animus* y *ánima*); es la comprensión del yo y del otro en el desencadenar de la *imaginación simbólica*.

La pintura de burdel y el cartel de la vida mundana, ambos testigos de una época vertiginosa, frágil, efímera, flotante y delicada; ambos claras manifestaciones del cambio en el pensamiento europeo (aquel que dejó para siempre y de forma definitiva, lo sagrado-mitológico por lo racional-tecnológico); son una reflexión de la esencia de un tiempo y del espíritu de un ensoñador.

I. El papel de la hermenéutica en los estudios de la comunicación

El debate en torno a cómo teorizar la problemática de la comunicación, ya no en términos informáticos (como en su tiempo lo hicieron Claude E. Shannon y Warren Weaver, a finales de la década de los años 1940), sino a través de modelos que dejen de ser esquemáticos, reduccionistas y simplistas de la realidad, tiene su punto de partida en los complejos fenómenos culturales.

Así, comprender “*a la cultura como una construcción simbólica, o mejor [dicho], como una compleja articulación de « redes simbólicas»*”³⁵⁰ (Cassirer), exige explicarse que la realidad del ser humano no se da de forma inmediata y tangible; la realidad física necesita mediadores que la hagan comprensible, asequible y asimilable: las construcciones simbólicas del lenguaje, del mito, del arte, de la magia, de la historia y de la ciencia son modos de entrar en contacto lo que nos rodea.

De esta manera, la comunicación es, en primera instancia, un cómo explicarse el todo a partir de construcciones que hagan posible el estar aquí. “*La característica sobresaliente y distintiva del [ser humano] no es una naturaleza metafísica o física, sino «su obra». Es esta obra, el sistema de las actividades humanas, lo que define y determina el círculo de humanidad*”.³⁵¹

Desde este punto de vista, tenemos que pugnar por una perspectiva más abierta en torno al problema fundamental de la comunicación. Comprender que estudiarla es tomar conciencia de un fenómeno vivo, cambiante e integrador, es entender que el “método científico” no tiene cabida en los análisis de las *Geisteswissenschaften*³⁵², de ahí que no debemos pretender estudiar la comunicación desde fuera, fría y objetivamente (a modo de caja de Petri).

³⁵⁰ Julio Alberto Amador Bech, “Conceptos básicos para una teoría de la comunicación. Una aproximación desde la antropología simbólica” en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM*, México, Vol.50, N°203 (enero-diciembre de 2008), p.1.

³⁵¹ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, 5ª ed: 1968, Fondo de Cultura Económica, p.67.

³⁵² Ciencias del Espíritu como las llamó Wilhelm Dilthey para diferenciarlas de las Ciencias de la Naturaleza (*Naturwissenschaften*).

La búsqueda de una forma de comprender y aprehender la compleja trama de la experiencia humana, la cual teje una interminable, mutable y densa red de símbolos, nos lleva a aterrizar en la esfera teórica de la hermenéutica:

*“Ha sido la hermenéutica filosófica la que ha propuesto un enfoque radicalmente diferente, planteando el problema de la comunicación desde una perspectiva «ontológica». Es decir, en interioridad, demostrando que «la comunicación es lo propio de nuestro ser, en tanto que seres humanos». Es precisamente a partir de este giro ontológico que se hace posible plantear adecuadamente el problema de la comunicación. Desde esta perspectiva, la comunicación tiene un sentido más originario, determinado por nuestro propio ser: «no podemos existir sino a condición de interpretar y comunicar»”.*³⁵³

Sólo entonces, los procesos de la comunicación humana serán comprensibles y entendibles a partir de la puesta en práctica y del análisis de las múltiples formas de expresión, interpretación e interacción humanas. Aceptando en primera instancia, que la natura/cultura humana abriga a más de una forma de lenguaje (oral/escrito, corporal, artístico, etc.), los cuales siempre están ligados al contexto socio-histórico y cultural.

Retomar la comunicación ya no sólo como un sistema estructurado y funcional de signos, sino además como un todo (un cosmos) mediado por sistemas simbólicos en una multiplicidad de códigos además del lingüístico (ya estudiado por Saussure, Jakobson, Barthes, Greimas, entre otros), significaría darle mayor importancia a la cultura formadora de los hablantes/comunicantes:

“la interpretación de los códigos empleados en la comunicación es abierta y está sujeta a un espectro muy amplio de aspectos concretos que la determinan como, por ejemplo, el tipo de relación que existe entre los hablantes, la situación específica en la cual se da la comunicación, las formas y normas culturales de uso de los códigos, la competencia lingüística y paralingüística de los hablantes, es

³⁵³ Julio Alberto Amador Bech, “Los modelos de comunicación y límites del estructuralismo. Perspectivas para una teoría antropológica de la comunicación” en *Derecho a Comunicar: Revista Científica de la Asociación Mexicana de Derecho a la Información*, México, N°2 (mayo-agosto de 2011), p.2.

decir, todos los aspectos contextuales y prácticos relacionados con la cultura de los hablantes”.³⁵⁴

Así, la comunicación deja de ser una simple transmisión de información (en la que una parte es activa y la otra pasiva), para pasar a ser (dentro del pensamiento científico) un complejo proceso de intersubjetividad. Proceso, en el que el escucha no es pasivo, sino que interpreta, ejerciendo *“un trabajo semántico sobre todo lo que experimenta durante el proceso, más aún, quien escucha también comunica, produce significados con su presencia, sus actitudes, su forma de relacionarse con el hablante con el cual dialoga, al tiempo que observa y [comprende]”*.³⁵⁵

Aún entonces, no sólo se trata de la comunicación cara a cara (en el que el habla deja de ser un simple *feed back*), sino además de cualquier otro tipo de comunicación que se vuelve igual de compleja y susceptible de ser interpretable; ya que la interacción humana (más allá del deseo de intercambiar información) es la necesidad de actualizar el mundo circundante y la comprensión del mismo.

En tal sentido, las virtudes de la hermenéutica (tanto ontológica como fenomenológica en conjunto) pugnan por reconstruir (ya que no se dejan completamente de lado los esfuerzos del estructuralismo lingüístico y semiótico) un modelo antropológico para estudiar la comunicación.

Entendiendo a la comunicación como un discurso en el que se ponen en práctica el habla (así como otros tipos de comunicación), la interpretación y la producción/reproducción de las *formas simbólicas*, *“la subjetividad y la historicidad son componentes irreducibles de [dicho] discurso y, por ello, [tiene cabida en] el trabajo interpretativo de la hermenéutica”*.³⁵⁶

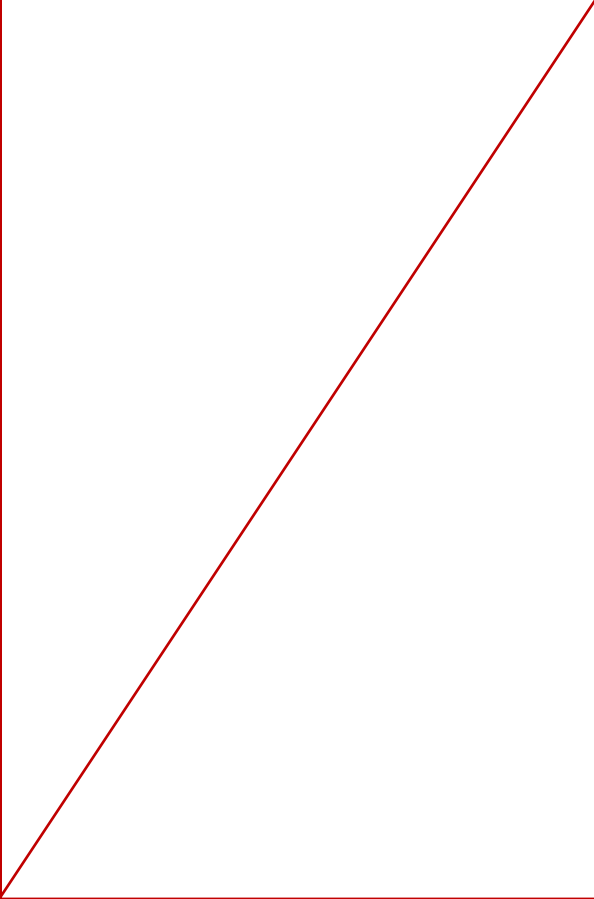
En la tradición hermenéutica, el lenguaje humano no puede ser entendido como un mero sistema estructurado de signos (objetivable, matematizable y rígido), sino como un aprendizaje vinculado al tiempo, a la situación, a la tradición y a la comprensión misma del mundo. Un lenguaje que se mama (la lengua materna), que se experimenta, que se siente y se interpreta; razón por la que explicar/comprender la comunicación parte de interpretar eso que se vive.

³⁵⁴ *Ibidem*, p.11.

³⁵⁵ *Ibidem*, p.13.

³⁵⁶ Julio Alberto Amador Bech, *Op. Cit.*, “Conceptos básicos para una teoría de la comunicación. Una aproximación desde la antropología simbólica”, p.44.

II. Cronología vida/obra

Línea del Tiempo	Obras
<p>1860 Se realiza la mejora arquitectónica de los boulevards de <i>Montmartre</i>, como parte del embellecimiento masivo de la capital que llevó a cabo el Barón Haussmann para Louis Napoleón (Napoleón III).</p> <p>1864 El 24 de noviembre, nace Henri de Toulouse-Lautrec en el viejo hotel familiar de la calle École-Mage (actualmente calle Henri de Toulouse-Lautrec) en la ciudad de Albi. El mismo año nace M. Joyant, amigo y compañero de escuela de Toulouse-Lautrec.</p> <p>1868 El 27 de agosto, fallece en el dominio de Loury, en Sologne, la víspera de su primer cumpleaños, su hermano pequeño Richard-Constantin, posiblemente de una “fiebre intestinal” (posiblemente cólera).</p>	
<p>1874 Desde los 10 años de edad, Toulouse-Lautrec presentaba dificultades para caminar. La condesa ayudada de algunos preceptores, dirigirá los estudios de su hijo. Henri ganaría los primeros premios en latín, gramática francesa y en lengua inglesa.</p> <p>1876 Henri comienza a deprimirse, al parecer, toma conciencia de su invalidez. Comienzan los dolorosos tratamientos con Vernier.</p> <p>1877 A pesar de los cuidados y de los</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Moineaux</i> - (1873-1881) <i>Livres de classe</i> - (1874-1875) <i>Lot de croquis</i> : 24 dibujos - <i>Cahier d'écolier</i> - <i>Charrette attelée</i> - <i>Cavalier et chien</i> - <i>Croquis</i> : 17 dibujos

tratamientos, Henri apenas logra medir 1,50 mts. A sus 13 años. Sólo aumentará de tamaño, dos centímetros más. Durante los primeros días de marzo escribe a sus abuelos: "Cojeo con la pierna izquierda".

1878

El 30 de mayo, se fractura el fémur de la pierna izquierda (es escayolado y tiene que guardar cama). A tres meses de cumplir 14 años, su talla es extremadamente baja, pero los primeros signos de virilidad comienzan a aparecer: barba espesa, voz grave y "manzana de Adán" prominente.

1879

El 21 de julio de 1879 se rompe el fémur derecho. A partir de 1879 Henri visita diferentes estaciones termales para recuperarse (terapias resultaron en vano).

1881

En noviembre obtuvo su diploma de bachiller (*au second tour*) y tiene su primera experiencia de borrachera. Abandona sus estudios para dedicarse definitivamente a la pintura. Henri vuelve a París donde tomará sus primeras lecciones de pintura con Princeteau.

Rodolphe Salis inaugura en Montmartre el cabaret-cantante *Le Chat Noir*, que luego se convirtió en *Le Mirliton* dirigido por Aristide Bruant.

1882

El lunes 17 de abril, Henri entra en el taller del pintor Bonnat. De vuelta a París ya no abandonará la capital más que con motivos vacacionales. En el verano, en Albi, Henri pinta a casi todos los miembros de su familia.

En septiembre, Bonnat cierra su taller, y con todos sus amigos Henri pasa al taller de Fernand Piestre alias Cormon (1845-1924), donde continuará hasta 1887. Fallece su queridísima prima Madeleine Tapié de Céleyran, (1865-1882).

- (1875-1878) 18 dibujos

- *Cahier d'écolier*

El periodo comprendido entre 1878-1880, fundamentalmente se desarrolló en Toulouse-Lautrec un interés más definido y decidido por la lectura, el arte, el dibujo y la pintura.

- Acuarela para Monsieur C. Castelbon

- *Un espagnol*

- *Artilleur sellant son cheval*

- *Cavalier au trot avec un petit chien*

- *Carta ilustrada de Toulouse-Lautrec a su tío Charles*

- *Céleyran vue des vignes*

- *Céleyran au bord de la rivière*

- *Devant le miroir* (autorretrato - óleo)

- *Deux chevaux avec ordonnance*

- *À table*

- *La comtesse, Mme. Adèle de Toulouse-Lautrec en prenant le petit déjeuner au Palais de Malromé*

- *La comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec dans le jardin*

- *Le comte Alphonse de Toulouse-Lautrec*

- *Amazone*

- *Petite chienne blanche*

- *René Princeteau*

- *Bœufs attelés à un tombereau*

- *Céleyran*

- *Le jeune Routy Céleyran*

- *Vieille femme assise sur un banc à Céleyran*

- *Un vieux*

- *La comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec en lisant dans le jardin*

- *Dibujo a carboncillo de su abuela paterna*

- *Dibujo a carboncillo de su abuela materna*

- *Le buveur dans la taverne*

1883

Tiene la primera relación estable con la modelo Marie Charlet. Gracias a Bernard, Henri vio por primera vez, cuadros de Cézanne. Expone por primera vez en el *Musée de la Ville (Société des Amis des Arts de Pau)* bajo el nombre de Monfa.

- *Le labour*
- *Allégorie. Un enlèvement*
- *Un ecclésiastique*

1884

Henri consolida su círculo de trabajo y de amistad, abandona la vivienda de su madre para independizarse definitivamente. Se instala en el apartamento de René y Lilly Grenier en la rue Fontaine. Participa en una exposición colectiva en Pau.

- *Le peintre en arrière*
- *La grosse Marie*
- *Le profil d'une dame*
- *Carmen Gaudin*
- *Femme assise auprès d'un tréteau*

1885

Se mueve por los locales de *Montmartre: Élysée-Montmartre, Moulin Rouge*, pero su preferido será *Le Mirliton* de Aristide Bruant, donde llegó a exponer sus obras.

Conoce a Suzanne Valadon, modelo y amante hasta su intento de suicidio en 1888.

Decora (frescos) la sala de la venta del padre Ancelin en *Villiers-sur-Morin*, donde los Grenier tienen una casa de campo.

Toulouse-Lautrec pintó desde 1885 hasta alrededor de 1893 cuadros sobre *cabarets*.

- *Suzanne Valadon*
- *Monsieur debout allumant son cigare*

1886

Comienza a exponer de forma permanente en *Le Mirliton*. Alquila un taller en el cuarto piso del 27 rue de Caulaincourt. En diciembre y bajo el seudónimo Tolau-Segroeg, expone en el *Salon des Arts Incohérents* de París.

- *Les Danseuses*
- *Artilleur et femme*
- *Gin Cocktail*
- *À L'Élysée-Montmartre : Le quadrille de la chaise Louis XIII*
- *Le refrain de la chaise Louis XIII au cabaret d'Aristide Bruant*

1887

Se instala con su amigo, el médico Henri Bourges en el inmueble que habitaban los Grenier. Alquila un estudio de pintura en el 7 rue de Tourlaque, en el cual trabajará hasta 1897.

Participa en la *Exposition Internationale des Beaux-Arts* de Toulouse y de París, así como el restaurante *Le Grand Buillon de Montmartre*, con Van Gogh, Bernard y

- *En Greneille, la buveuse d'absinthe*
- *Mme. Adèle de Toulouse-Lautrec au salon du Malromé*
- *Château de Malromé*
- *François Gauzi*
- *Au Moulin de la Galette. La*
- *Goulue et Valentin le Désossé*
- *Poudre de riz*
- *Portrait de Van Gogh*

Anquetin. Descubre y se fascina por los grabados japoneses sobre madera. Este es el año en que Henri proclama la ruptura decisiva con el lenguaje de los impresionistas.

1888

Expone 20 cuadros en *L'Exposition des XX* en Bruselas. Expone en el *Cercle Volney* y presenta *Le Moulin de la Galette* en el 5^{ème} *Salon des Indépendents*. Théo van Gogh le compra *Poudre de riz* para la *Galerie Goupil*.

Se interesa por el mundo del circo. Se separa de Suzanne Valadon. Entre 1887 y 1889 recibe una fuerte influencia artística de parte de Forain (1852-1931).

1889

Abre sus puertas el *Moulin Rouge* donde se hará cliente permanente, (además de tener una mesa reservada, expone ahí sus cuadros). Participa regularmente, hasta 1894, en el *Salon des Indépendents* y en el *Cercle Artistique et Littéraire Volney* (distinguido punto de reunión de los personajes de moda).

También expone en Reims y participa en el *Salon des Arts Incohérents*. Pinta al aire libre en el jardín de Père Forest en Montmartre.

1890

Asiste a la inauguración de *L'Exposition des XX* en Bruselas. Defiende a Van Gogh quien es atacado por otro exponente: Henri de Groux. Expone *Mademoiselle Dihau au piano* en el 6^{ème} *Salon des Indépendents* y algunas obras en el *Cercle Volney*. Conoce a Jane Avril. Se hace más estrecha la relación con M. Joyant.

Veranea en el balneario de Taussat, desde donde hace excursiones a Biarritz y a San Sebastian. A su regreso en París, se instala con Bourges en el 21 rue de la Fontaine.

- *Au bal de l'Elysée-Montmartre*
- *À L'Elysée-Montmartre*

- *Mme. Grenier et son kimono*

- *Hélène Vary*

- *Un homme en chemise de dos*

- *Carmen Gaudin : la laveuse*

- *Gueule du bois*

- *Bal masqué*

- *À la Bastille : Jeanne Wenz*

- *Bal au M. de la Galette*

- *Trapéziste*

- *Mademoiselle Dihau au piano*

- *Femme debout derrière une table*

- *Bal au Moulin Rouge*

- *Monsieur D. Dihau, basson de l'Opéra*

- *Femme en fumant une cigarette*

- *En se peignant*

- *Femme assise de profil*

- *En moublé*

- *La femme au boa noir*

1891

En otoño, su primo Gabriel Tapié de Céleyran, alias "Ga" (1869-1930) llega a París para estudiar medicina doctorándose en 1899.

Toulouse-Lautrec comienza a hacer grabados, Bonnard le convence para que se dedique también a la litografía con el impresor Edward Ancourt.

Pinta el óleo *À la Mie* y cartel *Moulin Rouge: la Goulue* que lo hará famoso de la noche a la mañana en todo París. Participa en diferentes exposiciones, como en el 7^{ème} *Salon des Indépendents* con Anquetin y con Bonnard.

1892

Viaja a Bruselas para exponer con los XX, en el 8^{ème} *Salon des Indépendents*. Primeros carteles en color.

1893

Realiza la primera gran exposición particular por mediación de Joyant, junto a Charles Maurin (1852-1914) con 30 obras en la *Galerie Boussod-Valadon*. Expone con los XX en Bruselas y en el 9^{ème} *Salon des Indépendents*.

Participa con 11 litografías en la 5^{ème} *Exposition des Peintres-Graveurs*. Se introduce en los círculos literarios de *La Revue Blanche*.

Se interesa por el mundo del teatro y no se pierde un solo estreno. Por temporadas vive en el burdel de lujo de la Rue d'Amboise, un palacio del siglo XVII, donde pinta allí 16 cuadros.

Reside en *Saint-Jean-les-Deux-Jumeaux* con Aristide Bruant y después en casa de Anquetin en Normandía. A su regreso en París, Bourges se casa y Lautrec se instala en la planta baja del apartamento que linda con su taller. Colabora con *Le Figaro Illustré*.

- *Amygdalectomie*
- *Dr. Péan*
- *La Goulue et Valentin le Désossé*
- *Portrait du médecin Bourges*
- *Le Moulin Rouge : La Goulue* (cartel)
- *Pascal en arrière*
- *Pascal avec un bâton*
- *Georges-Henri-Manuel*
- *À la Mie*
- *Au Moulin Rouge*

- *Au Moulin Rouge*
- *Dans le lit : le bisou*
- *Le baiser / Le bisou*
- *Jane Avril sortant du Moulin Rouge*
- *Au Moulin Rouge: deux femmes dansent*
- *Jane Avril danse*
- *Ambassadeurs : Aristide Bruant* (cartel)
- *Un coin du M. de la Galette*
- *Reine de Joie* (cartel)

- *Monsieur, madame et le petit chiot*
- *Jane Avril*
- 16 pinturas en el burdel de la Rue d'Amboise
- *La Roue (Loïe Fuller)*
- *Dans le lit*
- *Divan Japonais* (cartel)
- *Femmes dans le réfectoire*
- *M. Boileau au café*
- *Deux femmes dans le*
- *Aux Ambassadeurs*

1894

Viaja a Bruselas donde toma parte en *Le Salon de la Libre Esthétique* y después a Haarlem y Ámsterdam para visitar algunos museos y estudiar a Rembrandt y Hals.

En mayo expone en Toulouse. En junio y en octubre viaja a Londres donde expone sus carteles en *Durand-Ruel* y en *Royal Aquarium*. En Londres se aburre pero aprende recetas inglesas para preparar cocktails

En el verano hace una gira por España, pasando por Burgos, Madrid y Toledo. Frecuenta el círculo de *La Revue Blanche*; donde se encuentra seguido con los Nabis: Bonnard, Vuillard y Valloton.

Vive una temporada en otro burdel. En su taller, hace suntuosas y abundantes recepciones los viernes. Es el año de los prostíbulos.

1895

Viaja a Bruselas y expone cinco estampas en el *Salon de la Libre Esthétique* y en mayo a Londres acompañado por Joyant. Allí coincide con Oscar Wilde, hace el retrato de Whistler y expone de nuevo carteles en el *Royal Aquarium*.

De vuelta a París participa en el 11^{ème} *Salon des Indépendents* y en el *Salon de Cents*. En agosto, con Maurice Guilbert, parte hacia Normandía para tomar un crucero (por *Le Havre*) hacia Arcachon. De vuelta pasa por Madrid y Toledo donde estudia a Velázquez, a Goya y a El Greco.

Toma parte en la gran *Exposition de litographies du Salon de la Société National de Beaux-Arts* de París. Decora la barraca de *La Goulue* con dos grandes paneles que hoy están en el Musée d'Orsay en París.

Hace frecuentes visitas al *Irish and American Bar*. Tristan Bernard le introduce en el mundo del ciclismo que lo inspirará para realizar algunas obras.

- *Yvette Guilbert chante*
- *Yvette Gilbert salue*
- *Yvette Guilbert*
- *Femme qui tire son bas*
- *Dans le salon du bordel de la rue des Moulins*
- *Le divan : Rolande*
- *Le sofa*
- *Gabriel Tapié de Céleyran à la Comédie-Française*
- *Gabriel Tapié de Céleyran, Gab* (caricatura)
- *Alfred la Guigne*

- *Cha-U-Kao*
- *Les deux amies*
- *Dos grandes paneles para la barraca de La Goulue*
- *Misia Natanson* (cartel)
- *May Milton* (cartel)
- *May Belfort* (cartel)
- *Cocktails américains*
- *L'Argent*
- *À table chez M. Mme Thadée Natanson*
- *Le bon jockey*

1896

Realiza la segunda gran exposición en la *Galerie Manzi-Joyant*, en el 3^{ème} *Salon des Libre Esthétique* de Bruselas y en el *Salon de Cents*.

Vuelve de nuevo a Burdeos y a Arcachon ensimismándose con la *Passagère du 54*. En agosto realiza un gran viaje por España, incluyendo San Sebastian, Burgos, Madrid y Toledo.

Toma parte de una exposición de carteles en Reims. Hace carteles en blanco y negro de los procesos anarquistas *Arton* y *Lebaudy*. Se ocupa con intensidad de los grabados japoneses *Utamaro*. Realiza el álbum de litografías *Elles*.

1897

Expone en el *Salon de la Libre Esthétique* en Bruselas y en el *Salon des Indépendants*. Viaja a Londres con Joyant donde se unen a William Rothenstein. A su vuelta cambia de taller y se asienta en el 15 Avenue de Frochot, cerca de la *Place Pigalle* y del *Café La Nouvelle Athènes* (deja en su taller anterior 87 cuadros que los nuevos inquilinos utilizan para tapar huecos en el empapelado de las paredes).

Viaja a Holanda con Maxime Dethomas. Pasa largas temporadas en casa de los Natanson en *Villeneuve-sur-Yonne*. En el verano tiene un ataque de *Delirium Tremens*, pinta poco y bebe en exceso.

1898

Adèle, la madre de Henri, alquila un apartamento en París para estar cerca del hijo, a dos pasos de *Montmartre* donde a Henri le gustaba vivir.

Expone en su taller de l'avenue Frochot y en mayo expone, en Londres, 78 obras en la *Galerie Goupil*, de las cuales solamente logra vender una.

Vuillard le realizará un retrato en casa de los Natanson en *Villeneuve-sur-Yonne*.

- *Marcelle Lender dansant au Boléro de Chilperic*
- *Théorie d'Eléphants*
- *Tête de profil : Madame Lucy*
- *Elles*
- *Conquête de passage*
- *Femme dans le lit*
- *Femme dans son toilette*
- *Clownesse: Mlle. Cha-U-Kao assise*
- *Femme avec un plateau*
- *Lassitude*
- *La vache enragée* (cartel)
- *Irish and American Bar: The Chap Book* (cartel)
- *M. M. Dethomas dans le bal de l'opéra*
- *Chocolat dansant*
- *Au Bar Picton, 4 rue de Scribe*
- *Skating Professionnal Beauty: Mlle Liane de Lancy au Palais de Glace*
- *Passagère du 54*
- *Femme nue devant le miroir*
- *Madame Berthe Bady*
- *Bouboile, le bull-dog de Madame Palmyre, à la souris*
- *Femme assise*
- *Le Baron dans Les Charbonniers*
- *Snobisme*
- *Dans le bar*
- *Soldat anglais fumant la pipe*
- *À la toilette*
- *Le chien et la perruche*
- *Au Café: le consommateur et la caissière chlorotique*

1899

Ilustra las *Histoires Naturelles* de J. Renard.

Henri es ingresado en el sanatorio del Dr. Semelaigne en Neuilly para un arduo proceso de desintoxicación (27 de febrero al 17 de mayo), donde una antigua criada de la familia, Berthe Sarrazin, le hará frecuentes visitas.

Tenía 35 años y muchos bebiendo; los escándalos que lo rodearon y le hicieron famoso (suben los precios de sus cuadros). A su salida viaja en un crucero por *Le Havre* y Burdeos donde hará un dibujo y un retrato precioso: *L'Anglaise du Havre*, conocida como Miss Dolly.

1900

No tiene motivación para hacer nada, su familia quiere ponerle un tutor. Expone en el 14 de l'avenue Frochot, a dos pasos de su taller. Alquilará una vivienda y un taller, pero los esfuerzos por mantenerlo alejado del alcohol son inútiles.

1901

Pinta seis cuadros de Mesalina en el teatro. Pasa el principio de año entre Burdeos y Malromé. En marzo se le paralizan las dos piernas.

Abandona París definitivamente el 15 de julio, y viaja al mar después. El 15 de agosto sufre un derrame cerebral que le paraliza medio cuerpo.

El 20 de agosto lo lleva su madre al *Château de Malromé*. Fallece el 9 de septiembre de a los 37 años.

Inhumado en un principio en *Saint-André-du-Bois*, será trasladado más tarde, no lejos de allí, al cementerio de *Verdelais* en la Gironde, donde descansan sus restos.

- *Romain Coolus*

- *Mon gardien. Maison de santé de Madrid à Neuilly*

- 39 dibujos sobre el circo

- *L'anglaise du Star au Havre* o *Miss Dolly*

- *Rat Mort*

- *La gitane de Richepin : Théâtre Antoine*

- *La modiste*

- Seis cuadros de Mesalina

- *Joyant dans le bateau à voile*

- *Examen à la Faculté de Médecine Paris*

- *Profil de femme*

- *Monsieur le professeur Robert Wurtz*

*Bibliografía, Hemerografía, Cibergrafía, Museografía, Iconografía y Registro de datos

Bibliografía

a) Teórico-metodológica

Amador Bech, Julio Alberto. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, 2008, UNAM / Coordinación de Difusión Cultural - Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, P.P. 243.

_____ “La hermenéutica filosófica y la interpretación de la obra de arte”, ponencia presentada durante el *Primer Congreso de Hermenéutica: Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica*, México, octubre de 2012, FCPyS-UNAM.

Arnheim, Rudolph. *El pensamiento visual*, Barcelona (España), 1986, Paidós Estética, P.P. 357.

Aumont, Jacques. *La imagen*, Barcelona (España), 1992, Paidós Comunicación, P.P. 336.

Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*, París (Francia), 1999, Quadrige / Presses Universitaires de France, P.P. 186.

_____ *La poética del espacio*, México, 2000, Fondo de Cultura Económica, P.P. 208.

Balmori Picazo, Santos. *Áurea medida: la composición en las artes plásticas*, México, 1997, UNAM / Coordinación de Difusión Cultural - Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, P.P.189.

Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, analogía y símbolo*, México, 2004, Herder, P.P. 172.

Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires (Argentina), 2001, Amorrortu Editores, P.P. 233.

Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, 5ª ed: 1968, Fondo de Cultura Económica, P.P. 196.

Cirlot, Joan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona (España), 5ªed: 1958, Labor Editorial, P.P. 456.

Clark, Kenneth. *El desnudo*, Madrid (España), 1987, Alianza Editorial, P.P. 425.

Davis, Flora. *La comunicación no verbal*, Madrid (España), 1976, Alianza Editorial, P.P. 261.

Doczi, György. *El poder de los límites. Proporciones armónicas en la naturaleza, el arte y la arquitectura*, Buenos Aires (Argentina), 1996, Troquel, P.P. 146.

Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen*, Barcelona (España), 1982, Gustavo Gili, P.P. 290.

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires (Argentina), 1971, Amorrortu Editores, P.P. 147.

_____ *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, México, 2004, Fondo de Cultura Económica, P.P.485.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*, Salamanca (España), 1998, Ediciones Sígueme, P.P. 333.

_____ *Verdad y método II*, Salamanca (España), 1999, Ediciones Sígueme, P.P. 429.

_____ “La verdad de la obra de arte” en *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, (España), 2002, Herder, P.P. 111.

Gallardo Ocampo, Andrea. “El arte como reconfiguración hermenéutica del mundo” en *Horizontes de interpretación: la hermenéutica y las ciencias humanas*, Tomo II, México, 2013, UNAM / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (en prensa), P.P. 31.

_____ “Triple mimesis: un acercamiento hermenéutico al arte” ponencia presentada durante el *Primer Congreso de Hermenéutica: Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica*, México, octubre de 2012, FCPyS-UNAM, P.P. 11.

Geertz, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona (España), 1994, Paidós, P.P. 297.

_____ *La interpretación de las culturas*, Barcelona (España), 2003, Gedisa, P.P. 387.

Ferraris, Maurizio. *Historia de la hermenéutica*, México, 2002, Siglo XXI Editores, P.P.365.

Ferrer Rodríguez, Eulalio. *Por el ancho mundo de la publicidad: desde lo inverosímil hasta lo real*, México, 1979, Fondo de Cultura Económica, P.P. 377.

_____ *El lenguaje de la publicidad*, México, 1994, Fondo de Cultura Económica, P.P. 370.

_____ *Publicidad y comunicación*, México, 2002, Fondo de Cultura Económica, P.P. 320.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*, México, 1985, Fondo de Cultura Económica, P.P. 115.

_____ "El origen de la obra de arte" en *Caminos de bosque*, Madrid (España), 1996, Alianza, P.P.11.

Jung, Carl G. *Tipos psicológicos, Barcelona (España)*, 2ª ed: 1971, Edhasa, p.130. P.P. 521.

_____ *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona (España), 1984, Paidós, P.P.182.

_____ *El hombre y sus símbolos*, Barcelona (España), 1995, Paidós Comunicación, P.P. 320.

Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona (España), 1975, Barral Editores, P.P. 210.

Knapp, Mark. *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*, Barcelona (España), 1982, Paidós Comunicación, P.P. 373.

Leach, Edmund. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid (España), 1978, Siglo XXI Editores, P.P. 142.

Marmoni, Giancarlo. *Iconografía femenina y publicidad*, Barcelona (España), 1977, Gustavo Gili, P.P.117.

Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona (España), 1994, Gedisa Editorial, P.P. 168.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*, Madrid (España), 4ed:1987, Alianza Editorial, P.P. 387.

Pérez Carreño, Francisca. *Los placeres del parecido, ícono y representación*, Madrid (España), 1988, Editorial Visor, P.P. 194.

Péninou, Georges. *Semiótica de la publicidad*, Barcelona (España), 1976, Gustavo Gili, P.P. 233.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, Tomo I: "Lingüística y teoría literaria", México, 1995, Siglo XXI Editores, P.P.371.

_____ *Teoría de la interpretación*, México, 6ªed: 2006, P.P.118.

_____ *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires (Argentina), 4ed: 2008, Fondo de Cultura Económica, P.P. 459.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid (España), 6ªed: 1997, Tecnos Alianza, P.P.391.

Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, "La metodología de la interpretación", México, 1993, UAM Xochimilco, P.P. 473.

b) Biográfico-histórica

Capítulo I:

Arnold, Grant. *Creative lithography and how to do it*, Nueva York (EE.UU.), 1964, Dover, P.P. 214.

Arnold, Matthias. *Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901: the theatre of life*, Colonia (Alemania), 2ªed: 1993, Benedikt Taschen, P.P. 95.

Appelbaum, Standley (ed.). *The complete Masters of the poster*, Nueva York (EE.UU.), 1990, Dover, P.P. 240.

Ball, Philip. *La invención del color*, México, 2003, Turner-Fondo de Cultura Económica, P.P. 460.

Barnicoat, John. *Los carteles, su historia y su lenguaje*, Barcelona (España), 5ªed: 2000, Gustavo Gili, P.P. 280.

Bersier, Jean Eugène. *La gravure. Les procédés, l'histoire*, París (Francia), 1963, Berger-Levrault, P.P. 409.

Broido, Lucy. *The posters of Jules Chéret: 46 full-color plates and an illustrated catalogue raisonne*, Nueva York (EE.UU.), 1980, Dover, P.P. 128.

Cirker, Hayward y Blanche (ed.). *Les maîtres de l'affiche. Masterpieces of the poster from the Belle Époque*, Nueva York (EE.UU.), 1978, Dover, P.P. 46.

Cooper, Douglas. *Henri de Toulouse-Lautrec*, Barcelona (España), 1964, Labor, P.P. 127.

Fermigier, André. *Pierre Bonnard. Graphic works and drawings*, Londres (Inglaterra), 1987, Thames and Hudson, P.P. 127.

Gallo, Max. *The poster in history*, Nueva York (EE.UU.), 1974, New American Library-Times Mirror, P.P. 232.

Gauzi, François. *Lautrec et son temps*, París (Francia), 1954, D. Perret, P.P. 177.

Harris, Nathaniel. *El arte de Toulouse-Lautrec*, Barcelona (España), 1981, Editorial Polígrafa, P.P. 80.

Julien, Édouard (comp.). *Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge y Cabarets*, Barcelona (España), 1958, Editorial Gustavo Gili, P.P. 17.

Jourdain, Francis. *Toulouse-Lautrec*, París (Francia), 1900, Editorial Braun, P.P. 139.

Kaenel, Philippe y Lepdor, Catherine. *Steinlen, l'oeil de la rue*, Milan (Italia), 2008, 5 Continents, P.P. 240.

La Mure, Pierre. *Molino Rojo: vida de Toulouse-Lautrec*, México, 1994, Editorial Gernika, P.P. 478.

Le Coultre, Martijn F. y Purvis, Alston W. *A century of posters*, Hampshire (Inglaterra), 2003, Lund Humphries, P.P. 448.

Loche, Renée. *La litografía*, Colección Oficios Artísticos, Barcelona (España), 1975, R. Torres Ediciones, P.P. 130.

Mackrell, Alice. *An illustrated history of fashion: 500 years of fashion*, Nueva York (EE.UU.), 1997, Costume and Fashion, P.P. 224.

Maindrón, Ernest. *Les affiches illustrés (1886-1895)*, París (Francia), 1896, G.Boudet, P.P. 258.

Moles, Abraham. *El afiche en la sociedad urbana*, Buenos Aires (Argentina), 1976, Paidós Comunicación, P.P. 168.

Mucha, Alphonse Marie. *Posters of Mucha*, Nueva York (EE.UU.), 1975, Harmony Books, P.P. 47.

_____ *The Art Nouveau stylebook of Alphonse Mucha*, Nueva York (EE.UU.), 1980, Dover, P.P. 78.

O'Connor, Patrick. *Nightlife of Paris: the art of Toulouse-Lautrec*, Nueva York (EE.UU.), 1991, Universe, P.P. 79.

Pérez Mendoza, Blanca Estela. *El cartel de teatro mexicano de la primera mitad del siglo XX: una interpretación de la caracterización de la cultura popular (análisis*

de texto e imagen), México, 2010, UNAM/FCPyS (tesis de maestría en Comunicación), P.P. 204.

Proulx, Geneviève-Anaïs. *Représenter la féminité : l'œuvre de Georges de Feure entre 1890 et 1910*, Montréal (Canadá), 2010, Université du Québec (tesis de maestría en Historia del Arte), P.P. 172.

Roger-Marx, Claude. *Maîtres du XIXe siècle et du XXe*, Génova (Suiza), 1954, Pierre Caillier, P.P. 327.

_____ *Graphic art: the 19th century*, Londres (Inglaterra), 1962, Thames and Hudson, P.P. 254.

_____ *La gravure originale au 19^{ème} siècle*, París (Francia), 1962, Aumery Somogy, P.P. 255.

S/A (enciclopedia). *Los grandes maestros de la pintura universal*, Vol. IX "El post-impresionismo: Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Utrillo", México, 1980, Proniexa, P.P. 169.

S/A (comp.). *Designer posters*, Massachusetts (EE.UU.), 1996, Okport, P.P. 158.

Schardt, Hermann (ed.). *París 1900: el arte del poster*, Madrid (España), 1990, Libsa, P.P. 86.

Senefelder, Alois. *A complete course of lithography*, Nueva York (EE.UU.), 1977, Da Capo Press, P.P. 342.

Steinlen, Théophile Alexandre. *Steinlen cats: drawing*, Nueva York (EE.UU.), 1980, Dover, P.P. 44.

Terrase, Antoine. *Bonnard: posters and litographs*, Londres (Inglaterra) y Nueva York (EE.UU.), 1970, Methuen / Tudor, P.P. 93.

Toulouse-Lautrec, Henri de. *La obra pictórica completa de Toulouse-Lautrec*, Nueva York (EE.UU.), 1972, Editorial Noguer, P.P. 128.

Ulmer, Renate. *Alphonse Mucha*, Koln (República Checa), 1994, Taschen, P.P. 95.

Capítulo II:

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*, París (Francia), 2002, Hachette, P.P. 288.

Benjamin, Walter. *París, capital del siglo XIX*, México, 1971, Madero, P.P. 63.

- Bennet, Pierre Guy.** *París: una ciudad de luz y magia*, México, 2004, Numen, P.P. 300.
- Bertaut, Jules.** *1848 et la Seconde République*, París (Francia), 1937, A. Fayard, P.P. 450.
- Buisson, Sylvie y Parisot, Christian,** *Paris Montmartre : a Mecca of Modern Art (1860-1920)*, Verona (Italia), 1996, Pierre Terrail, P.P. 207.
- Cate, Phillip Dennis y Shaw, Mary.** *The spirit of Montmartre: cabarets, humor and the Avant-garde (1875-1905)*, Nueva Jersey (EE.UU.), 1996, Rutgers / The University of New Jersey, P.P. 253.
- Courthion, Pierre.** *Montmartre*, París (Francia), 1956, Skira, P.P. 142.
- Faulkner, Rupert.** *Masterpieces of Japanese prints: Ukiyo-e from the Victoria and Albert Museum*, Tokio (Japón), 1999, Kodansha Int., P.P. 152.
- Gallo, Max.** *The poster in history*, Nueva York (EE.UU.), 1974, New American Library-Times Mirror, P.P. 232.
- Ganado Kim, Edgardo** (curador del Museo de Arte Carrillo Gil). *Ukiyo-e: estampa japonesa*, México, 1993, Museo de Arte Contemporáneo Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, catálogo de la exposición (julio-agosto 1993) de arte japonés, P.P. 154.
- Gowing, Lawrence; Boardman, Johan, et al.** *Enciclopedia de las Bellas Artes*, Tomo XI: "Postimpresionismo, Simbolismo y Art Nouveau, Fauvismo y Expresionismo, Cubismo y Futurismo, Arte abstracto", Madrid (España), 1984, Cumbre / Sarpe, P.P.157.
- Hauser, Arnold.** *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo III: Naturalismo e Impresionismo, Madrid (España), 1957, Ediciones Guadarrama, P.P. 339.
- Joly, Dominique y Collange, Pascale.** *L'histoire à la trace : la Tour Eiffel*, Bruselas (Bélgica), 1996, Casterman, P.P. 47.
- Jullian, Philippe.** *Montmartre*, Nueva York (EE.UU.), 1977, Oxford / Phaidon, P.P. 206.
- Kita, Sandy.** *The floating world of Ukiyo-e: shadows, dreams and substance*, Nueva (York), 2001, H.N. Adams / Library of Congress, P.P. 224.
- Lemoine, Bertrand.** *La tour de Monsieur Eiffel*, París (Francia), 1989, Gallimard, P.P.144

Mackrell, Alice. *An illustrated history of fashion: 500 years of fashion*, Nueva York (EE.UU.), 1997, Costume and Fashion, P.P. 224.

Meggs, Phillip B. *Historia del diseño gráfico*, México, 1991, Trillas, P.P. 562.

Proulx, Geneviève-Anaïs. *Représenter la féminité : l'œuvre de Georges de Feure entre 1890 et 1910*, Montréal (Canadá), 2010, Université du Québec (tesis de maestría en Historia del Arte), P.P. 172.

Pérez Mendoza, Blanca Estela. *El cartel de teatro mexicano de la primera mitad del siglo XX: una interpretación de la caracterización de la cultura popular (análisis de texto e imagen)*, México, 2010, UNAM/FCPyS (tesis de maestría en Comunicación), P.P. 204.

Ramírez, Juan Antonio. "Las vanguardias históricas: del cubismo al surrealismo" en *Historia del Arte*, Vol. IV: El Mundo Contemporáneo, Barcelona (España), 2005, Alianza Editorial, P.P. 480.

Sefrioui, Anne. *Eiffel : la bibliothèque des expositions*, París (Francia), 1989, Adam Biro, P.P. 96.

Schardt, Hermann (ed.). *París 1900: el arte del poster*, Madrid (España), 1990, Libsa, P.P. 86.

Solana, Guillermo. "El inicio de las vanguardias: del impresionismo al fauvismo" en *Historia del Arte*, Vol. IV: El Mundo Contemporáneo, Barcelona (España), 2005, Alianza Editorial, P.P. 480.

Wittlich, Petr. *Art Nouveau: pintura, grabado, escultura, arquitectura y artes aplicadas*, Madrid (España), 1990, Libsa, P.P. 206.

Capítulo III:

Arnold, Matthias. *Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901: the theatre of life*, Colonia (Alemania), 2ªed: 1993, Benedikt Taschen, P.P. 95.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*, París (Francia), 2002, Hachette, P.P. 288.

Carcas Castillo, María del Rosario. *El alcohol entre la vida y la obra de Toulouse-Lautrec*, Zaragoza (España), 2011, Universidad de Zaragoza (tesis de doctorado en Psicología), P.P. 801.

Cooper, Douglas. *Henri de Toulouse-Lautrec*, Londres (Inglaterra), 1988, Thames and Hudson, P.P. 128.

- D'Huart, Nicole.** *Toulouse-Lautrec: el origen del cartel moderno* (colección Musée d'Ixelles), Valencia (España), 2006, Museu Nacional d'Art de Catalunya, P.P. 215.
- Forty, Sandra.** *Henri de Toulouse-Lautrec*, Londres (Inglaterra), 2012, T&J Books, P.P.96.
- Gallardo Ocampo, Andrea.** *Vida inmóvil: hermenéutica de la Naturaleza Muerta*, México, 2012, UNAM/FCPyS (tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación), P.P. 122.
- Gauzi, François.** *Lautrec et son temps*, París (Francia), 1954, D. Perret, P.P. 177.
- Huisman, Philippe y Dortu, M.G.** *Lautrec par Lautrec*, París (Francia), 1964, Lausanne / Bibliothèque des Arts, P.P. 277.
- Jedlicka, Gotthard.** *Toulouse-Lautrec*, Madrid (España), 1965, Rialp, P.P. 357.
- Jourdain, Francis.** *Toulouse-Lautrec*, París (Francia), 1900, Braun, P.P. 60.
- Julien, Édouard (comp.).** *Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge y Cabarets*, Barcelona (España), 1958, Editorial Gustavo Gili, P.P. 139.
- _____ *Lautrec*, Nueva York (EE.UU.), 1976, Crown Publishers Inc., P.P.95.
- Kris, Ernst y Kurz, Otto.** *La leyenda del artista*, Madrid, 5ªed: 1982, Arte Cátedra, P.P. 136.
- Le Mure, Pierre.** *Molino Rojo: la vida de Toulouse-Lautrec*, México, 1994, Gernika, P.P.478.
- Martínez Abarca, Laura.** *El sueño y el mito. Narrativa simbólica de Aurelia. El sueño y la vida de Gérard de Nerval*, México, 2013, UNAM/FCPyS (tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación), P.P. 114.
- Natason, Thadée.** *Toulouse-Lautrec*, Buenos Aire (Argentina), 1956, Schapire, P.P. 225.
- Schimmel, Herbert D. (ed. y comp.)** *The letters of Henri de Toulouse-Lautrec*, Oxford (Inglaterra), 1991, Oxford University Press, P.P. 444.
- Solana, Guillermo.** "El inicio de las vanguardias: del impresionismo al fauvismo" en *Historia del Arte*, Vol. IV: El Mundo Contemporáneo, Barcelona (España), 2005, Alianza Editorial, P.P. 480.
- Toulouse-Lautrec, Henri y Joyant, Maurice.** *L'art de la cuisine*, París (Francia), 1966, Bibliothèque des Arts, P.P.159.

Hemerografía

Alcalá-Cerra, Gabriel y Alcalá-Cerra, Liliana. “Picnodistosis: El caso de Toulouse-Lautrec” artículo especial en *Revista Salud Uninorte*, Barranquilla (Colombia), Vol.22, N°1 (enero de 2006), P.P. 8.

Amador Bech, Julio Alberto. “Conceptos básicos para una teoría de la comunicación. Una aproximación desde la antropología simbólica” en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM*, México, Vol.50, N°203 (enero-diciembre de 2008), P.P. 76.

_____ “Los modelos de comunicación y límites del estructuralismo. Perspectivas para una teoría antropológica de la comunicación” en *Derecho a Comunicar: Revista Científica de la Asociación Mexicana de Derecho a la Información*, México, N°2 (mayo-agosto de 2011), P.P. 34.

_____ “La interpretación de la obra de arte desde la perspectiva de la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer” en *Revista de Investigación Universitaria Multidisciplinaria*, Universidad Simón Bolívar, México, Año 11, N°11 (enero-diciembre de 2012), P.P. 9.

Vergara Amador, Enrique. “Henri de Toulouse-Lautrec y la picnodisostosis” en *Revista Colombiana de Ortopedia y Traumatología*, Bogotá (Colombia), Vol.22, N°4 (diciembre de 2008), P.P. 5.

Cibergrafía y Museografía

Arno, Paul. *Henri de Toulouse-Lautrec*, “Peintures” [documentos online en formatos HTML y JPEG], Lorraine (Francia), 07 de diciembre de 2013, Studio Grandemange Nancy, [consultado en] <http://www.toulouselautrec.free.fr/peintures.htm>.

_____ *Henri de Toulouse-Lautrec*, “Photographies” [documentos online en formatos HTML y JPEG], Lorraine (Francia), 07 de diciembre de 2013, Studio Grandemange Nancy, [consultado en] <http://www.toulouselautrec.free.fr/photographies.htm>.

_____ *Henri de Toulouse-Lautrec*, “Biographie” [documento online en formato HTML], Lorraine (Francia), 07 de diciembre de 2013, Studio Grandemange Nancy, [consultado en] <http://www.toulouselautrec.free.fr/biographie.htm>.

_____ *Henri de Toulouse-Lautrec*, “Dessins” [documentos online en formatos HTML y JPEG], Lorraine (Francia), 20 de diciembre de 2013, Studio Grandemange Nancy, [consultado en] <http://www.toulouselautrec.free.fr/dessins.htm>.

_____ *Henri de Toulouse-Lautrec*, “Les bonnes recettes d’Henri” [documento online en formatos HTML], Lorraine (Francia), 20 de diciembre de 2013, Studio Grandemange Nancy, [consultado en] <http://www.toulouselautrec.free.fr/diversrecettes.htm>.

Fondation Beyeler. *Collection*, “Pierre Bonnard” [documento online en formato HTML], Riehen (Suiza), 26 de agosto de 2013, Impressum, [consultado en] <http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/pierre-bonnard>.

Mucha Foundation. *Alphonse Mucha Timeline*, “Artistic Training (1880-1894)” [documento online en formato HTML], Londres (Inglaterra), 26 de agosto de 2013, Keepthinking Ltd., [consultado en] <http://www.muchafoundation.org/timeline/alphonse-mucha-timeline#>.

Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. *Expositions*, “Steinlen, l’œil de la rue” [documento online en formato HTML], Lausanne (Suiza), 30 de agosto de 2013, Service des Affaires Culturelles (Canton de Vaud), [consultado en] <http://www.musees.vd.ch/musee-des-beaux-arts/expositions/archives/steinlen-suite/>.

Musée Carnavalet. *Histoire de Paris*, “Colección Tour Eiffel” [documento online en formato HTML], París (Francia), 22 de noviembre de 2013, Mairie de Paris, [consultado en] <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/affiche-de-l-exposition-universelle-de-1900>.

Musée Midi-Pyrénées. *L’Encyclopédie*, “Arts Graphiques : Toulouse-Lautrec affichiste” [documento online en formato HTML], Midi-Pyrénées (Francia), 07 de diciembre de 2013, Association des Conservateurs des Musées de Midi-Pyrénées, [consultado en] <http://www.musees-midi-pyrenees.fr/encyclopedie/themes/arts-graphiques/toulouse-lautrec-affichiste/>.

Musée Toulouse-Lautrec. *Musée et ses collections* [documento online en formato HTML], Albi-Tarn (Francia), 07 de diciembre de 2013, Association des Conservateurs des Musées de Midi-Pyrénées, [consultado en] <http://www.museetoulouselautrec.net/le-palais-de-la-berbie-et-ses-jardins.html>.

National Gallery of Australia. *Toulouse-Lautrec, Paris & The Moulin Rouge* [documentos online en formato HTML y JPEG], Canberra (Australia), 31 de diciembre de 2013, International Exhibitions Insurance Program / Australian Government, [consultado en] <http://nga.gov.au/Exhibition/TOULOUSE/Default.cfm>.

Toulouse-Lautrec Foundation. *Henri de Toulouse-Lautrec : The complete works* [documentos online en formato HTML y JPEG], París (Francia), 07 de diciembre de 2013, Creative Commons, [consultado en] <http://www.toulouse-lautrec-foundation.org/>.

Université de Napierville. *Toulouse-Lautrec : l'œuvre lithographique complète* [documentos online en formatos HTML y JPEG], Québec (Canadá), 07 de diciembre de 2013, Le Castor, [consultado en] http://udenap.org/tl/toulouse_lautrec.htm.

Filmografía

Lautrec

Producción : Le Studio / Canal + / Quality Films Centre National de la Cinématographie (CNC) / France 3 Cinéma / Les Films du Losange / Sociedad General de Cine (SOGECINE) S.A.

País: Francia / España (1998)

Duración: 125 min

Género: Drama biográfico

Director / Guión: Roger Planchon

Actores: Regis Royer (Henri de Toulouse-Lautrec), Elsa Zylberstein (Suzanne Valadon), Anemone (Adèle de Toulouse-Lautrec), Claude Rich (Alphonse II de Toulouse-Lautrec), Micha Lescot (Gabriel de Céleyran)

Iconografía y Registro de datos

Capítulo I:

Fig.1 : Jules Chéret, *Orphée aux Enfers*, París (Francia), 1858

Litografía a color

121,9 x 86,4 cm

Bibliothèque Nationale, París (Francia)

Fig.2 : Jules Chéret, *Bal Valentino*, París (Francia), 1869

Litografía a color

121,9 x 88,9 cm

Swann Auction Gallery, Nueva York (EE.UU.)

Fig.3 : Jules Chéret, *Les Girard*, París (Francia), 1879

Litografía a color

54 x 44,5 cm

Musée de la Publicité, París (Francia).

Fig.4 : Alphonse Mucha, *Le Salon des Cents*, París (Francia), 1896

Litografía a color

64 x 44 cm

Bibliothèque Municipale, Lyon (Francia)

Fig.5 : Alphonse Mucha, *Job*, París (Francia), 1896

Litografía a color

88 x 57 cm

Victoria & Albert Museum, Londres (Inglaterra)

Fig.6 : Théophile Steinlen, *Lait pur de la Vingeanne Stérilisé*, París (Francia), 1894

Litografía a color

139 x 95 cm

International Poster Gallery, Boston (EE.UU.)

Fig.7 : Théophile Steinlen, *Tournée du Chat Noir*, París (Francia), 1896

Litografía a color

100 x 80 cm

Musée d'Ixelles, Bruselas (Bélgica)

Fig.8 : Pierre Bonnard, *France-Champagne*, París (Francia), 1890

Litografía a color

78 x 57,8 cm

Museum of Modern Art, Nueva York (EE.UU.)

Fig.9 : Pierre Bonnard, *La Revue Blanche*, París (Francia), 1894

Litografía a color

80 x 62 cm

Museum of Modern Art, Nueva York (EE.UU.)

Fig.10 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Divan Japonais*, París (Francia), 1892

Litografía a color

78 x 61 cm

Museum of Modern Art, Nueva York (EE.UU.)

Fig.11 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Salon des Cents*, París (Francia), 1896

Litografía a color

60,8 x 40,2 cm

National Gallery, Canberra (Australia)

Fig.12 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Reine de Joie*, París (Francia), 1892

Boceto al carbón

Colección privada

Fig.13 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Moulin Rouge*, París (Francia), 1891

Boceto al oleo y al carbón sobre cartón

Colección privada

Fig.14 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Divan Japonais*, París (Francia), 1892

Boceto al carbón

Colección privada

Fig.15 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Reine de Joie*, París (Francia), 1892

Litografía a color

136,5 x 93,3 cm

National Gallery, Canberra (Australia)

Fig.16 : Henri de Toulouse-Lautrec, *La Troupe de Mlle. Églantine*, París (Francia), 1896

Litografía a color

80 x 62,1 cm

Metropolitan Museum of Art, Nueva York (EE.UU.)

Fig.17 : Henri de Toulouse-Lautrec, *La Gitane de Richepin*, París (Francia), 1899

Litografía a color

137 x 91 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.18 : Pigmentos y tinta litográfica

Museo Taller Litográfico, Cádiz (España)

Fig.19 : Prensa litográfica tradicional
Museo Taller Litográfico, Cádiz (España)

Capítulo II:

Fig.20 : Alphonse Mucha, *Cycles Perfecta*, París (Francia), 1897
Litografía a color
35 x 52 cm
Galería del Centre Georges Pompidou, París (Francia)

Fig.21 : Jules Chéret, *Saxoléine*, París (Francia), 1891
Litografía a color
117 x 82 cm
Yanef International Gallery, Nueva York (EE.UU.)

Fig.22 : Alphonse Mucha, *Paris Illustré: Noël 1903* (portada de la publicación), París (Francia), 1903
Litografía a color
30,48 x 40,64 cm
Colección privada (recopilación de algunos números de la revista)

Fig.23 : Aleardo Terzi, *Wanda*, Savona (Italia), 1900
Litografía a color
100 x 70 cm
Yanef International Gallery, Nueva York (EE.UU.)

Fig.24 : George Massias, *Cycles Gladiator*, París (Francia), 1895
Litografía a color
81 x 58 cm
Milwaukee Art Museum, Wisconsin (EE.UU.)

Fig.25 : Samuel Bing, *L'Art Nouveau Bing* (anuncio publicitario), París (Francia), 1895
Litografía en blanco y negro
Treasury of Art Nouveau Design and Ornament, nº 498
Dover Books, Nueva York (EE.UU.)

Fig.26 : Gustave Klimt, *Judith*, Viena (Austria), 1901
Óleo sobre lienzo
84 x 42 cm

Österreichische Galerie Belvedere, Viena (Austria)

Fig.27 : Autor anónimo, Station du Métropolitain de Place de la Bastille, París (Francia), 1900

Fotografía a blanco y negro

Archivo fotográfico de la Bibliothèque Nationale, París (Francia)

Fig.28 : Lucien Vogel, *La Gazette du bon ton* (ilustración), París (Francia), 1912

Ilustración litográfica a color

Tamaño tabloide

Archivo histórico de la editorial Condé Nast.

Fig.29 : Autor anónimo, *Les Modes magazine* (fotografía de estudio), París (Francia), 1909

Fotografía en blanco y negro

Archivo histórico de la editorial Condé Nast, París (Francia)

Fig.30 : Bertrand Lemoine, Esquema compositivo (medidas) de la Torre Eiffel *La tour de Monsieur Eiffel*, París (Francia), 1989, Gallimard, p.144

Fig.31 : Henri Brispot, *Cinématographe Lumière*, París (Francia), 1895

Litografía a color

78 x 56 cm

Bibliothèque Nationale, París (Francia) // Galerie Moderne, Bruselas (Bélgica)

Fig.32 : Autor anónimo, *Chemins de fer Paris-Lyon-Méditerranée : Exposition Universelle 1889* (afiche de la inauguración)

Litografía a color

Colección Tour Eiffel

Musée Carnavalet, París (Francia)

Fig.33 : Autor anónimo, *Mujer trabajadora*

Fotografía a blanco y negro

Archivo fotográfico "Clara Zetkin: 8 de marzo", Berlín (Alemania)

Fig.34 : Jules-Félix Grandjouan, *L'assiette au beurre n°265 : 1er mai et les 8 heures* (cartel conmemorativo), París (Francia), 1906

Litografía a color

Journaux satiriques anciens

Colección privada

- Fig.35 : Henri Privat Livemont, *Le masque anarchiste*, Bruselas (Bélgica), 1897
Litografía a color
162 x 108 cm
Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D.C. (EE.UU.)
- Fig.36 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Salon de la rue des Moulins*, París (Francia), 1894
Óleo sobre lienzo
111,5 x 132,5 cm
Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia).
- Fig.37 : Johnny Bismark, *Les bières de la Meuse*, París (Francia), 1896
Litografía a color
Colección privada
- Fig.38 : Henri Privat-Livemont, *Absinthe Robette*, París (Francia), 1895
Litografía a color
112 x 84 cm
Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D.C. (EE.UU.)
- Fig.39 : Leopoldo Metlicovitz, *Tosca*, Roma (Italia), 1900
Litografía a color
61 x 81 cm
Colección privada
- Fig.40 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Aristide Bruant dans son cabaret*, París (Francia), 1893
Litografía a color
138 x 99 cm
Harris Brisbane Dick Fund, The Metropolitan Museum Art, Nueva York (EE.UU.).
- Fig.41 : Jules Chéret, *Moulin Rouge : París Cancan*, París (Francia), 1890
Litografía a color
116,84 x 81,28 cm
Cerutti Miller: original posters & fine art, Nueva York (EE.UU.)

Fig.42 : Édouard Manet, *Le bar aux Folies-Bergère*, París (Francia), 1882

Óleo sobre lienzo

96 x 130 cm

Courtauld Institute d'Art, Londres (Inglaterra)

Fig.43 : Edgar Degas, *La baignante*, París (Francia), 1886.

Pastel

60 x 83 cm

Musée d'Orsay, París (Francia)

Fig.44 : Paul Cézanne, *Les joueurs de carte*, París (Francia), 1892-1895.

Óleo sobre lienzo

47,5 x 57 cm

Musée d'Orsay, París (Francia)

Fig.45 : Georges Seurat, *Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte*, París (Francia), 1884-1886

Óleo sobre lienzo

207,6 x 308 cm

Art Institute of Chicago, Illinois (EE.UU.)

Fig.46 : Paul Gauguin, *L'esprit des morts veille (Manao Tupapau)*, Tahití (Polinesia Francesa), 1892

Óleo sobre lienzo

45 x 38 cm

Albright-Knox Art Gallery, New York (EE.UU.)

Fig.47 : Vincent van Gogh, *La nuit étoilée*, Saint-Rémy-de-Provence (Francia), 1889

Óleo sobre lienzo

73,7 x 92,1 cm

Musée d'Orsay, París (Francia)

Fig.48 : Gustave Moreau, *Persée et Andromède*, París (Francia), 1867-1869

Óleo sobre panel

119,38 x 91,44 cm

Bristol City Museums and Art Gallery, Londres (Inglaterra)

Fig.49 : Gustav Klimt, *Les serpents d'eau II*, Viena (Austria), 1907

Óleo sobre lienzo

80 x 145 cm

Colección privada

Fig.50 : Henri Matisse, *Bonheur de Vivre*, París (Francia), 1905-1906

Óleo sobre lienzo

175 x 241 cm

Barnes Foundation, Philadelphia Museum Art, Filadelfia (EE.UU.)

Fig.51 : Emil Orlik, *Japanese Painter*, Tokio (Japón), 1903

Litografía a color

Rijksmuseum, Amsterdam (Holanda) / Vervielfaltigende Kunst, Viena (Austria)

Fig.52 : Emil Orlik, *Japanese Printer*, Tokio (Japón), 1903

Litografía a color

Rijksmuseum, Amsterdam (Holanda) / Vervielfaltigende Kunst, Viena (Austria)

Fig.53 : Emil Orlik, *Japanese Woodcutter*, Tokio (Japón), 1903

Litografía a color

Rijksmuseum, Amsterdam (Holanda) / Vervielfaltigende Kunst, Viena (Austria)

Fig.54 : Utagawa Toyokuni III, *Yakuska-e*, Tokio (Japón), siglo XIX

Grabado *Ukiyo-e*

38 x 25 cm (tamaño standard: *oban*)

Colección privada

Fig.55 : Kakukawa Eizan, *Bikin-ga*, Tokio (Japón), siglo XIX

Grabado *Ukiyo-e*

38 x 25 cm (tamaño standard: *oban*)

Colección privada

Fig.56 : Utagawa Kuniyoshi, *Mucha-e*, Tokio (Japón), siglo XIX

Grabado *Ukiyo-e*

38 x 25 cm (tamaño standard: *oban*)

Colección privada

Fig.57 : Autor desconocido, *Kacho-ga*, Tokio (Japón), siglo XIX

Grabado *Ukiyo-e*

38 x 25 cm (tamaño standard: *oban*)

Colección privada

Fig.58 : Utamaro, *Shunga-e*, Tokio (Japón), siglo XVIII

Grabado *Ukiyo-e*

38 x 25 cm (tamaño standard: *oban*)

Colección privada

Fig.59 : Katsushika Hokusai, *La Gran Ola de Kanagawa*, Tokio (Japón), 1829-1832

Grabado *Ukiyo-e*

25 x 37 cm

Modern Museum of Arte, Nueva York (EE.UU.)

Fig.60 : Henri de Toulouse- Lautrec, *Babylone d'Allemagne*, París (Francia), 1894.

Litografía a color

119,1 x 83,2 cm

National Gallery, Canberra (Australia)

Fig.61 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril*, París (Francia), 1899.

Litografía a color

54,5 x 36 cm

Musée d'Orsay, París (Francia) / Musée d'Ixelles, Bruselas (Bélgica)

Fig.62 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Missionnaire. Le logue au mascaron doré*, París (Francia), 1897

Litografía a color

32 x 24 cm

Yanef International Gallery, Nueva York (EE.UU.)

Capítulo III:

Fig.63 : Autor desconocido, *Le petit Henri aux 3 ans*, Albi (Francia), 1867.

Fotografía en blanco y negro

Archivo fotográfico de la familia Toulouse-Lautrec-Motfa, Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.64 : Autor desconocido, *Famille Toulouse-Lautrec-Montfa à l'Hôtel du Bosc*, Albi (Francia), 1896

Fotografía en blanco y negro

Archivo fotográfico de la familia Toulouse-Lautrec-Motfa, Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.65 : René Princeteau, *Le comte Alphonse II et son fils Henri à cheval*, Albi (Francia), 1874

Dibujo a lápiz

50,1 x 40 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.66 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Le comte Alphonse II en conduisant un plan à quatre chevaux*, Albi (Francia), 1880

Óleo sobre lienzo

38,5 x 51 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.67 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Princeteau dans son atelier*, París (Francia), 1881

Óleo sobre lienzo

54 x 46 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.68 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Voiture à cheval*, París (Francia), 1882

Óleo sobre lienzo

38,5 x 51 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.69 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Étude d'un nu sur le divan*, París (Francia), 1883

Óleo sobre lienzo

55 x 46 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.70 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Gueule de bois : la buveuse*, París (Francia), 1887-1888

Óleo sobre lienzo

47,1 x 55,5 cm

Fogg Art Museum, Massachusetts (EE.UU.)

Fig.71 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Baiser*, París (Francia), 1892

Óleo sobre cartón

60 x 80 cm

Colección privada

Fig.72 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Femme rousse nue accroupie*, París (Francia), 1897

Óleo sobre lienzo

46 x 60 cm

San Diego Art Museum, California (EE.UU.)

Fig.73 : Autor desconocido, *Aristide Bruant : le chansonnier et le poète*, París (Francia), entre 1895 y 1890

Fotografía en blanco y negro

Archivo fotográfico de la Bibliothèque des Arts, París (Francia)

Fig.74 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Dans le lit. Le Baiser*, París (Francia), 1892

Óleo sobre cartón

53 x 34 cm

Colección privada

Fig.75 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Les amies. L'Abandon*, París (Francia), 1895

Óleo sobre cartón

45,5 x 67,5 cm

Colección privada (obra actualmente en subasta en Londres, Inglaterra)

Fig.76 : Henri de Toulouse-Lautrec, *La danse mauresque*, París (Francia), 1895

Óleo sobre lienzo

285 x 307 cm

Musée d'Orsay, París (Francia)

Fig.77 : Autor desconocido, *Les deux Lautrec. Henri de Toulouse-Lautrec devant le tréteau*, París (Francia), entre 1897 y 1899

Fotografía en blanco y negro

Archivo fotográfico de la familia Toulouse-Lautrec, Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.78 : Autor desconocido, *Henri de Toulouse-Lautrec aux 28 ans*, París (Francia), 1892

Fotografía en blanco y negro

Archivo fotográfico de la familia Toulouse-Lautrec, Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.79: Autor desconocido, *Henri de Toulouse-Lautrec déguisé en samouraï*, París (Francia), 1894

Fotografía en blanco y negro

Archivo fotográfico de la familia Toulouse-Lautrec, Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.80 : Autor desconocido, *Ambiance orientale dans le bric-à-brac de l'atelier*, París (Francia), 1884

Fotografía en blanco y negro

Archivo fotográfico de la familia Toulouse-Lautrec, Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.81 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Autoportrait*, Albi (Francia), 1880

Óleo sobre cartón

42 x 32 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.82 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril au Jardin de Paris*, París (Francia), 1893

Litografía a color

130 x 95 cm

Musée d'Orsay, París (Francia)

Fig.83 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Moulin Rouge : La Goulue*, París (Francia), 1891

Litografía a color

191 x 117 cm

Musée d'Ixelles, Bruselas (Bélgica)

Fig.84 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Les deux amies*, París (Francia), 1894-1895

Óleo sobre cartón

64,5 x 84 cm

Tate Museum, Londres (Inglaterra)

Fig.85 : Henri de Toulouse-Lautrec, *La comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec dans le salon du château de Malromé*, Bordeaux (Francia), 1887

Óleo sobre lienzo

59 x 45 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.86 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Rue de Moullins : la visite médicale*, París (Francia), 1894

Óleo sobre cartón

82 x 59,5 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi (Francia)

Fig.87 : Henri de Toulouse-Lautrec, *La toilette*, París (Francia), 1896

Óleo sobre cartón

64 x 52 cm

Musée d'Orsay, París (Francia)

Fig.88 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Poudre de riz*, París (Francia), 1887-1888

Óleo sobre cartón

65 x 58 cm

Museo Nacional Van Gogh, Ámsterdam (Holanda)

Fig.89 : Henri de Toulouse-Lautrec, *La Goulue entrant au Moulin Rouge* París (Francia), 1892

Óleo sobre cartón

79,4 x 59 cm

Museum of Modern Art, Nueva York (EE.UU.)

Fig.90 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Chao-U-Kao : la clownesse*, París (Francia), 1895

Óleo sobre lienzo

64 x 49 cm

Musée d'Orsay, París (Francia)

Fig.91 : Henri de Toulouse-Lautrec, *May Belfort*, París (Francia), 1895

Litografía a color

80 x 61 cm

National Gallery, Canberra (Australia)

Fig.92 : Henri de Toulouse-Lautrec, *May Milton*, París (Francia), 1895

Litografía a color

79,5 x 62 cm

National Gallery, Canberra (Australia)

Fig.93 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Irish and American Bar ou The Chap Book*, París (Francia), 1896

Litografía a color

43,18 x 62,23 cm

Indianapolis Museum of Art, Indiana (EE.UU.)

Fig.94 : Henri de Toulouse-Lautrec, *À la Bastille : le portrait de Jeanne Wenz*, París (Francia), 1888

Óleo sobre tela

72,4 x 49,8 cm

National Gallery Art, Washington, D.C. (EE.UU.)

Fig.95 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Elles*, París (Francia), 1896

Litografía a color

37 x 23 cm

Colección privada

Fig.96 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Seule*, París (Francia), 1896

Óleo sobre cartón

31 x 40 cm

Musée d'Orsay, París (Francia)

Fig.97 : Henri de Toulouse-Lautrec, *La vache enragée*, París (Francia), 1896-1897

Litografía a color

79 x 57,5 cm

Colección privada

Fig.98 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Linger, Longer, Loo : Yvette Guilbert*, París (Francia), 1894

Óleo sobre cartón

57 x 42 cm

Pushkin Museum, Moscú (Rusia)

Fig.99 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Caudieux*, París (Francia), 1893

Litografía a color

124,2 x 90 cm

Colección privada

Fig.100 : Henri de Toulouse-Lautrec, *L'artisan moderne*, París (Francia), 1894

Litografía a color

93 x 64,9 cm

Metropolitan Museum of Art, Nueva York (EE.UU.)



« La critique est Thésée et l'art est Hyppolyte »