

# Angustia y humor en figuraciones finiseculares de diosas y ramera

VÍCTOR LOPE SALVADOR

Universidad de Zaragoza

---

Anguish and humour in fin de siècle figurations of goddesses and whores

---

## Abstract

Throughout the 19th Century the transformations in the field of mythology characterised essentially by two phenomena: the God's death and the revitalisation of the pre-Christian goddesses in their seductive and malefic forms overall. The representation of the ambivalence regarding the feminine is linked to the masculine anxiety. Anxiety which refers to the insecurities with regard to the sense-nonsense of the subject's experience in a world that is transforming very fast. This anxiety has also a humoristic manifestation which is eloquently shown in the exhibitions that the artists' group The Incoherents made in Paris between 1882 and 1893.

**Key words:** Tripartite Goddess. Anguish. Humour. The Incoherents. Paris.

---

## Resumen

A lo largo del siglo XIX las transformaciones en el ámbito de lo mitológico se caracterizan esencialmente por dos fenómenos: la muerte de Dios y la revitalización de las diosas precristianas en sus formas seductoras y maléficas sobre todo. La representación de las ambivalencias de lo femenino va fuertemente ligada a la angustia masculina ante las inseguridades respecto del sentido-sinsentido de la experiencia del sujeto en un mundo que se transforma a gran velocidad. Esa angustia tiene también una manifestación humorística, la cual se evidencia de forma muy elocuente en las exposiciones que el grupo de artistas Incoherentes realizaron en París entre 1882 y 1893.

**Palabras clave:** Diosa tripartita. Angustia. Humor. Incoherentes. París.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 101-111

---

*Pero la implacable Venus mira no sé  
qué a lo lejos con sus ojos de mármol.*  
Baudelaire

## S. XIX, la muerte de Dios, la angustia, la historiografía

Entre los muchos acontecimientos y transformaciones sociales y culturales que se producen en el siglo XIX, vamos a resaltar dos que nos parecen relevantes en relación con las cuestiones mitológicas que aquí nos convocan: la muerte de Dios y la instauración de la historiografía.

En 1882, Nietzsche, en *La gaya ciencia*, despliega los argumentos esenciales que le servirán para decretar la muerte de Dios.

Nuestra fe en la ciencia reposa siempre sobre una fe metafísica –también nosotros los actuales hombres del conocimiento, nosotros los ateos y antimetafísicos, también nosotros extraemos nuestro fuego de aquella hoguera encendida por una fe milenaria, por aquella fe cristiana que fue también la fe de Platón, la creencia de que Dios es la verdad, de que la verdad es divina... ¿Pero cómo es esto posible, si precisamente tal cosa se vuelve cada vez más increíble, si ya no hay nada que se revele como divino, salvo el error, la ceguera, la mentira, si Dios mismo se revela como nuestra más larga mentira?<sup>1</sup>

1 NIETZSCHE, Friedrich. [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros../N/Nietzsche%20-%20De%20La%20gaya%20ciencia.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros../N/Nietzsche%20-%20De%20La%20gaya%20ciencia.pdf), p. 18 (consultado en febrero de 2015).

Simultáneamente, como nos recuerda Mircea Eliade, podemos datar en la segunda mitad del siglo XIX la pasión moderna por la historiografía:

Es cierto que, desde Heródoto, el mundo grecolatino ha descubierto y cultivado la historiografía, pero no la historiografía que se ha escrito desde el siglo XIX, cuyo objeto es conocer y describir lo más exactamente posible lo que ha sucedido con el correr de los tiempos.<sup>2</sup>

2 ELIADE, Mircea (2005). *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós. p. 61.

En la medida en la que emerge la historiografía como disciplina científica, cierta función ejemplarizadora de los relatos sobre personajes y sucesos del pasado se va desvaneciendo. De modo que ese ámbito de los relatos que servía para la construcción de la subjetividad de los individuos de la sociedad occidental va quedando ocupado por la objetividad de una nueva ciencia, una ciencia y una objetividad que desplazan, o mejor expulsan, la cuestión del sentido.

[...]Pero desde hace un siglo, la historia ha dejado de ser fuente de modelos ejemplares; ahora es una pasión científica que busca el conocimiento exhaustivo de todas las aventuras de la humanidad, [...] la pasión historiográfica no es más que uno de los aspectos, el más externo, del descubrimiento de la historia. El otro aspecto, más profundo, se refiere a la historicidad de toda existencia humana y, en consecuencia, implica directamente la angustia ante la muerte.<sup>3</sup>

3 ELIADE, Mircea (2005). *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós. p. 61.

Tanto en el caso de la decretada muerte del Dios cristiano a manos del discurso científico como en el caso del surgimiento de la historiografía, igualmente con pretensiones de minuciosidad científica, lo que queda completamente desprestigiado es el relato mitológico cristiano. Sin embargo, aparece, a la vez, un generalizado interés estético, sociológico y psicológico por las mitologías precristianas como preludio de lo que va a suceder en el S. XX. Eleazar Meletinski, el poliédrico especialista ruso en folclore, narrativa e historia, ha analizado el fenómeno:

...el mito se ha convertido, en el siglo XX, en uno de los conceptos centrales de la sociología y de la teoría de la cultura. Además, gracias a la vulgarización del psicoanálisis, la propia sociología se ha "psicologizado" intensamente. [...] En la esfera filosófica, el interés por el mito comienza de modo casi independiente de las nuevas tendencias en etnología y vinculado al proceso histórico e ideológico general de la cultura europea entre el final del siglo XIX y el inicio del XX.<sup>4</sup>

4 MELETINSKI, Eleazar M. (2001) *El mito*. Madrid: Akal. p. 27.

Meletinski anota un importante cambio de valoración que se produce respecto de las visiones etnográficas de buena parte del siglo XIX, cuando los mitos se veían como rudimentos ingenuos y precientíficos del pensamiento salvaje.

La etnografía clásica del siglo XIX veía en los mitos esencialmente un ingenuo instrumento pre científico (si no anticientífico) de explicación del mundo que nos rodea con el fin de satisfacer la curiosidad de un salvaje en posesión de una limitada experiencia y apabullado por las amenazadoras fuerzas de la naturaleza.<sup>5</sup>

Ante el derrumbe del relato cristiano, al que se considera por un lado inútil y por otro un método de control social, la cuestión del sentido/sinsentido de la experiencia humana se instala de forma dramática en el seno de las sociedades urbanas que empiezan a experimentar el vértigo de unos procesos en constante aceleración. Como señala Eliade, la nada y la muerte aparecen como fuentes inagotables de angustia.

5 MELETINSKI, Eleazar M. (2001) *El mito*. Madrid: Akal. p. 28.

Para el creyente, el problema de la muerte se presenta en otros términos: también para él, la muerte es un rito de paso. Pero una gran parte del mundo moderno ha perdido la fe, y para esa masa humana la angustia frente a la muerte se confunde con la angustia frente a la nada.<sup>6</sup>

La nada y la muerte se vislumbran como horizontes humanos poco deseables, pero inevitables. Esa mezcla de saber y de sufrimiento, sufrimiento producido por ese mismo saber, otorga cierto aire prometeico a la condición humana y así arcaicos mitos precristianos reaparecen como expresión de nuevas búsquedas de sentido. Es, desde luego, el momento propicio para la reactivación de lo que, por otro lado, siempre ha estado presente como representación de la fuerza de la naturaleza: la Gran Diosa.

6 ELIADE, Mircea (2005). *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós. p. 62.

### Revitalizaci3n de la Diosa y de sus tres aspectos

Tal vez no haya m1s adecuada representaci3n visual de lo que est1 en juego en la segunda mitad del siglo XIX que el cuadro del pintor belga F3licien Rops, *La tentaci3n de San Antonio*. Una poderosa figura femenina ocupa el lugar sagrado de Cristo. Cristo y el diablo quedan relegados a un segundo t3rmino, si bien el diablo a1n aparece como el urdidor de la atroz fantas1a, de la tentaci3n, pues sujeta a un Cristo que s3lo es pose r1gida y que ni siquiera puede ver lo que sucede. S3lo las miradas de esa Venus lasciva y del diablo parecen indicar que conocen bien lo que ocurre.



*La tentaci3n de San Antonio,*  
F3licien Rops (1878)

La voluptuosa sustituta y usurpadora de la cruz no est1 clavada sino atada y contempla gozosa el tormento que inflige al santo. Como ya hemos anotado, tras la lujuriosa visi3n del cuerpo femenino est1 la figura del diablo como si 3ste fuera la esencia real y horrorosa de lo que es percibido como arrebatador objeto de deseo. De ese modo, empleando los recursos propios del cristianismo, quedan dibujados dos perfiles muy frecuentes y frecuentemente conectados de la Diosa tripartita: prostituta y bruja. La primera parte de la Diosa es la creadora o virgen, la segunda es la sustentadora o maternal y la tercera es la destructora, ya sea como prostituta y/o como bruja.

Desde luego, lo que en esas representaciones se puede leer es algo tan ancestral como la angustia masculina ante la fractura entre un imaginario deseable y lo real siniestro o, cuando menos, decepcionante. Lo relevante es que, a partir del XIX, esa fractura angustiada es presentada tambi3n a trav3s de juegos humor1sticos en los medios de masas junto al descr3dito de la mitolog1a cristiana.

Erika Bornay, que ha realizado un extraordinario trabajo estudiando las representaciones femeninas en el arte del XIX en su libro *Las hijas de Lilith*, considera que el apreciable aumento de obras protagonizadas por mujeres con cierta carga siniestra se debe al aumento de la misoginia por parte de los varones:

Junto al temor y a la inseguridad que todas estas transformaciones sociales provocaron en la época, surgió, particularmente por causa de este inicio de protagonismo de la mujer, una misoginia cada vez más acentuada entre muchos de los miembros de la sociedad masculina, que, por extensión, y en el ser creador, se tradujo en la progresiva aparición de una abundante imaginaria literaria y visual del tema de la “femme fatale”.<sup>7</sup>

Sin negar que en el varón decimonónico la angustia se transforma en misoginia, debemos considerar también como factor determinante el derrumbe de la mitología cristiana del que ya se ha hablado más arriba. Si el espacio mitológico se iba vaciando de contenido cristiano, ese espacio iba siendo ocupado por formaciones mitológicas precristianas. En ese sentido, hay que recordar que tanto el Clasicismo como el Neoclasicismo habían promovido intensamente la recuperación de las representaciones mitológicas del mundo grecorromano y el Romanticismo se había interesado por formas aún más arcaicas. En esas mitologías abundan las diosas y, entre ellas, están las distintas versiones de la Diosa Madre Tierra. Puede ser la diosa Fortuna o Venus o la más arcaica Lilith, tan arcaica que habría sido la primera esposa de Adán. Estaríamos ante un abanico de manifestaciones genéricas de la Gran Diosa que se pueden resumir en esas tres antes mencionadas: la parte seductora, la parte protectora-creadora y la parte destructora.

<sup>7</sup> BORNAY, Erika (2008). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 16.

### Angustia sexual y humor en las exposiciones de los Incoherentes

La angustia puede encontrar una vía satisfactoria en la elaboración de representaciones humorísticas. Evidencia elocuente de tal proceso son algunas piezas pertenecientes a varias exposiciones realizadas en París por un grupo de artistas, autodenominados los Incoherentes, entre el año 1882 y el 1893. En ellas, se observa con nitidez que la angustia y el humor se anudan a los procesos de deconstrucción, en clara anticipación de las vanguardias de principios del siglo XX, vanguardias que mantendrán una vinculación semejante con la diosa tripartita. Emplearemos las reproducciones conservadas en los catálogos de esas exposiciones que han llegado hasta nuestros días.

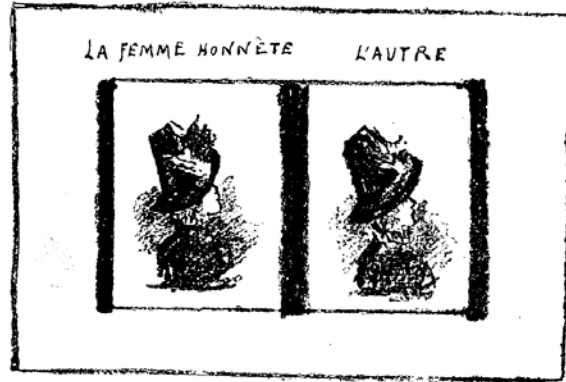
Veamos, para empezar, el dibujo que aparece en la página 133 del catálogo de la exposición de las artes incoherentes celebrado en París, en el Eden-Théâtre en la calle Boudreau, del 17 octubre al 19 diciembre de 1886. Es un sencillo dibujo presentado por Henri Lanos, quien en las

8 MAUPASSANT, Guy de (1904). *Oeuvres complètes illustrées*. Paris: Société d'editions Littéraires et artistiques. Libraire Ollendorf.

9 WELLS, Herbert George (1899). *When the sleeper wakes*. New York: Harper & Brothers.

décadas siguientes se convirtió en un muy apreciado ilustrador que participó en ediciones importantes de autores como Guy de Maupassant<sup>8</sup> o H.G. Wells<sup>9</sup>,

LANOS (HENRI)

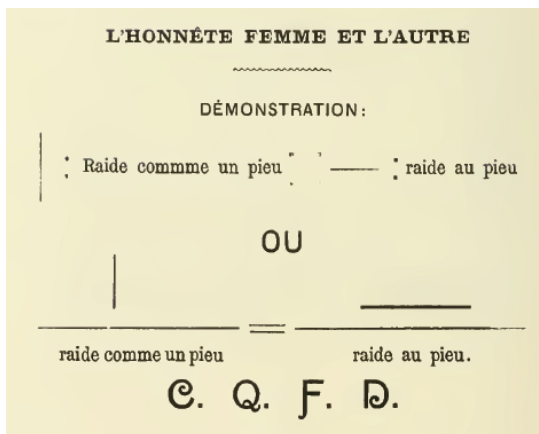


Henri Lanos (1886)

*L'honnête Femme et l'autre.*

El dibujo plantea una diferenciación entre dos tipos de mujer por medio de las palabras que escribe, *L'honnête femme et l'autre*, diferenciación que, sin embargo, no se percibe en la representación gráfica de las dos mujeres. Son prácticamente idénticas aunque una queda bajo el epígrafe *La femme honnête* y la otra queda bajo *L'autre*. Es casi una obsesión angustiada para los hombres de la época poder distinguir por su apariencia a la mujer decente de la casquivana. El dibujo demuestra que esa diferencia no existe, es decir que

Mesplès (1884)



entre la virgen y la prostituta no hay suficientes elementos que permitan distinguirlos.

Empleamos el término obsesión porque este es un asunto que ya había aparecido formulado de otro modo en el catálogo de una exposición incoherente celebrada en 1884 con la firma de un tal Mesplès. En este caso el tema es presentado como si fuera una ecuación:

L'HONNÊTE FEMME ET L'AUTRE  
DÉMONSTRATION:  
Raide comme un pieu : : raide au pieu  
OU  
raide comme un pieu = raide au pieu.  
C. Q. F. D. (Ce qu'il fallait démontrer)

Es un juego de expresiones que pertenecen al argot de finales del XIX y que pueden traducirse así: *La mujer honesta y la otra. Demostración: Dura como una estaca: :rígida en la cama, O tiesa como una estaca = rígida en la cama. Que es lo que se debía demostrar.*

Obviamente se pone sobre el tapete un juego de semejanzas, apariencias y diferencias en torno a la excitación masculina que lleva a una erección (línea vertical) frente a una frustrante rigidez femenina en el lecho (línea horizontal). Es, de nuevo, la angustia masculina la que queda retratada ante las mujeres que pueden resultar estimulantes en un primer movimiento y decepcionantes al final. La repetición de los términos de dos en dos en la ecuación trata de mostrar que no hay diferencia entre la mujer honesta y la que no lo es. De nuevo, está aquí la angustia al saberse entre la parte virgen y la parte prostituta o bruja de la Diosa.

Precisamente la parte de bruja y de prostituta aparece con toda claridad en no pocas piezas. Veamos un ejemplo elocuente de una diosa con capacidad para deambular por los cielos nocturnos. Un tal Georges Bezodis firma en el catálogo de la exposición de 1884 un dibujo titulado *Crépuscule* que está acompañado en la página par de al lado por la letra de una cancioncilla casi idéntica a la compuesta por Aristide Bruant<sup>10</sup>, conocida como *Le chat noir*. No aparece el nombre de Aristide Bruant como autor sino el elusivo *D'un autre*.

**Crépuscule**

Que faites-vous ici?  
Je cherche fortune,  
Avec mon chat noir,  
Au clair de la lune,  
A Montmartre.  
Je cherche fortune,  
Avec mon chat noir.  
Au clair de la lune,  
A Montmartre,  
Le soir.

(*D'un autre*)

**Crepúsculo**

¿Qué estás haciendo aquí?  
Buscando fortuna  
con mi gato negro,  
a la luz de la luna,  
en Montmartre.  
Buscando fortuna  
con mi gato negro.  
a la luz de la luna,  
en Montmartre,  
por la Noche.

(*Por otro*)



*Crépuscule*,  
Georges Bezodis (1884)

<sup>10</sup> Fue cantante, actor de cabaret y propietario de locales nocturnos. Es el personaje con bufanda roja y capa negra del conocido cartel de Henri de Toulouse-Lautrec.

Hay alguna diferencia interesante entre la canción de Aristide Bruant y la que aquí se reproduce, pues en la del cantante de cabaret se dice que se busca fortuna alrededor del *Chat Noir*, es decir del local de moda en las noches de Montmartre.

Je cherche fortune!  
Autour du Chat Noir  
Au clair de la lune  
A Montmartre, le soir

(Aristide Bruant)

En el catálogo, sin embargo, la copla no se refiere de forma explícita al cabaret sino a un gato negro que está efectivamente en brazos de una mujer de negro que vuela sobre los tejados de París a la luz de la luna. Queda así configurada una potencia femenina que busca en la noche, cual prostituta, y que se hace acompañar por un gato negro, añadiendo tintes entre misteriosos y siniestros a esta configuración que es también la de la bruja.

Y hablando de volar, de cielos y de nocturnidad conviene reparar en la aportación del hidrópata<sup>11</sup> Georges Lorin, también en el catálogo de 1884, que ocupa las páginas 18 a la 22<sup>12</sup> con un poema y dos obras gráficas.

<sup>11</sup> Los hidrópatas son el grupo del que surgen, en 1882, los Incoherentes.

<sup>12</sup> El trabajo del polifacético Lorin va justo antes del Avant propos (prefacio) del catálogo, lo que sugiere que se le concede un valor espacial en relación con los contenidos y sensibilidad estética de los organizadores de la exposición

#### Un effet de lune

Au clair de la lune,  
Mon ami Pierrot,  
Emmène sa brune,  
Pour lui dire un mot.

Pierrot infidèle  
A fait mille tours;  
Il calme sa belle  
Dans un long discours.

La brune, facile,  
Veut bien s'apaiser  
Et se fait docile;  
Ci: premier baiser.

L'histoire se corse  
On n'y voit plus rien.  
Serait-ce un divorce?  
Demandez au chien.

#### Efecto de la Luna

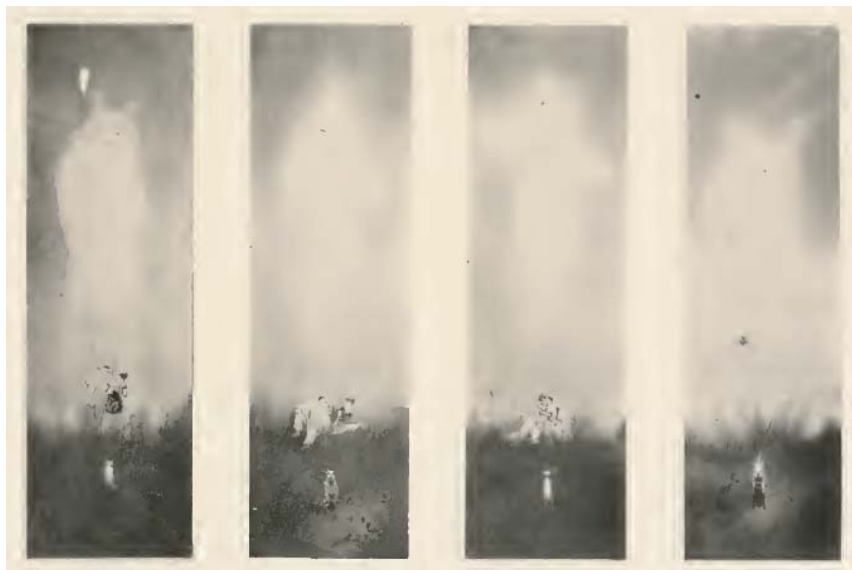
A la luz de la Luna,  
mi amigo Pierrot  
lleva a su morena  
para decirle una palabra.

Pierrot infiel  
ha dado mil vueltas;  
calma a su bella  
con un largo discurso.

La morena, fácil,  
quiere calmarse  
y se hace dócil;  
Así: primer cliente.

La historia se complica  
No se puede ver nada.  
¿Será un divorcio?  
Pregunten al perro.





*Un effet de lune,*  
Georges Lorin (1884)

En estas cuatro imágenes se ve, aunque con cierta dificultad, a un hombre y a una mujer que parecen tener un encuentro sexual, acompañados por un perro bajo la luz de la luna. En la cuarta viñeta, el hombre y la mujer han desaparecido y sólo queda el perro y la luz de la luna que ocupa buena parte del encuadre. He aquí esa función destructora de la Diosa como potencia misteriosa e imprevisible que hace desaparecer a los hombres, como entregados en sacrificio, y a ella misma.



*La comète,*  
Georges Lorin (1884)

En el mismo catálogo de los Incoherentes de 1884, y creada por el mismo poeta y polifacético artista Georges Lorin, aparece en todo su esplendor una configuración estelar de la Diosa. Ella se presenta cual cometa (en francés, cometa es femenino) desafiante, brillante y seductora, en medio de la insondable nocturnidad. La estela procede de un cuerpo luminoso en el vacío, como falo imaginario que se prolonga, como inaccesible objeto de deseo. En una revista de la época, *Journal des Artistes*, se referían a esta imagen de la siguiente manera:

Es una semidiosa de Citerea, medio reclinada, que desciende de un cielo de medianoche al final de una cabellera luminosa para venir a instalarse en un sueño de soltería.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Publicado el 1 de noviembre de 1884 en *Journal des Artistes*. Citado en TAUNAY, Corinne (2013). *Pour un catalogue raisonné des arts incohérents* (tesis doctoral). Universidad de París 8 Vincennes - Saint Denis, Francia. Vol II. p. 716.

Georges Lorin cultivó la representación de seres celestiales femeninos también en los comienzos del siglo XX pues, por ejemplo, diseñó en 1910 el trofeo para el sexto premio de la *Coupe Michelin pour l'aviation* titulado *La Conquête des étoiles* (*La conquista de las estrellas*). Con las imágenes de los trofeos se realizaban tarjetas postales como la que se puede ver aquí:



*La Conquête des étoiles*,  
Georges Lorin (1910)

En este trofeo hay un grupo de hadas flotando. Si la figura femenina, en el caso de la mujer cometa, prolonga su presencia con una estela a partir de su cabeza en forma de cabellos, en el caso de las hadas la figura se extiende con ropajes evanescentes a partir de sus caderas en forma de largas faldas. Esta manera de representar a la mujer permite establecer conexiones, disolvencias y continuidades entre su figura y otros elemen-

tos. Un elocuente ejemplo de ello lo encontramos en una obra anterior, hacia 1870, titulada *La fée qui chante* (*El hada que canta*). Desde luego, estas formas no están lejos de las configuraciones del Art Nouveau que se fueron fraguando desde finales del XIX.



*La fée qui chante,*  
Georges Lorin (circa 1870)



*Les arts-Dance,*  
Alphonse Mucha (1898)