

# TTEATRALIZACIÓN Y CULTURA VISUAL EN EL PARIS DE LA *BELLE ÉPOQUE*

MIREIA FERRER ÁLVAREZ\*\*

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

**Resumen:** El presente artículo pretende ilustrar las prácticas culturales y artísticas del París de la Belle Époque (1871-1914) haciendo referencia al fenómeno de la visualidad que caracterizó a la sociedad moderna. Para ello se alude a dos hábitos que conformaron los pilares de dicha visualidad: la teatralización y la producción de imágenes.

Un recorrido que nos llevará por distintos espacios de sociabilidad como el salón, el café, las alcantarillas, el zoo humano y en el que nos detendremos con especial énfasis en la morgue como espacio más representativo del fenómeno visual moderno.

Todo ello se plantea desde tres perspectivas metodológicas: en primer lugar la teoría crítica posmoderna, mediante la interrelación de fenómenos modernos que tienen su fase álgida de manifestación y recepción crítica durante la posmodernidad, motivo por el que terminologías y categorías críticas posmodernas se ponen en relación en ambos períodos; en segundo lugar la cultura visual mediante el análisis de los procesos de producción y recepción de la imagen en la sociedad moderna y tercero la perspectiva de género referida a la construcción de la “categoría” mujer en el imaginario colectivo.

**Palabras clave:** Teatralización / relacional / visualidad / representación / modernidad.

**Abstract:** This paper intend aims to illustrate the cultural and artistic practices of Belle Époque's Paris (1871-1914) making reference to the phenomenon of visuality that characterizes modern society. To accomplish this purpose we analyse two habits that form the columns of visuality: dramatisation and production of images.

A conceptual promenade that takes us through different spaces of sociability such as the Salon, the café, the sewers, the human zoo and in whichwhere we will stop with to place special emphasis on the morgue as the most representative phenomenon of modern visuality.

All this these topics are raised from three methodological approaches: first, postmodern critical theory, by linking modern phenomena that have their acute phase of manifestation and critical reception during post-modernism, the reason why terminologies and postmodern critique categories are related in both periods; second, visual culture by analyzing the processes of production and reception of the image in modern society and third, the gender perspective referred to the construction of the “category” women in the collective imaginary.

**Key words:** Theatralization / relational / visuality / representation / modernity.

“A city is more than a place in space, it is a drama in time”. Patrick Geddes.<sup>1</sup>

“Todo lo directamente experimentado se ha convertido en representación”. Guy Debord.<sup>2</sup>

El urbanista escocés Patrick Geddes<sup>3</sup> planteaba que una ciudad más que un lugar en el espacio, es una puesta en escena.

\* Fecha de recepción: 15 de junio de 2015 / Fecha de aceptación: 3 de noviembre de 2015.

\*\* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport, GV2015-045, *El arte y la función social en las sociedades contemporáneas*.

<sup>1</sup> BATTY, Michael. *The New Science of Cities*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology. MIT, 2013, p. 1.

<sup>2</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos, 2007, p. 37.

<sup>3</sup> PATRICK, Geddes (Ballater, Aberdeenshire, 2 de octubre de 1854 – Montpellier, Francia 17 de abril de 1932).

Efectivamente las ciudades del siglo XIX se caracterizaron por generar un sentido existencial en el que lo espacial y lo dramatizado ejercían el papel de construir el presente. Un presente en el que la participación directa de la vida cumplía la función de satisfacer dos de las necesidades básicas del hombre moderno: el sentido de pertenencia y la asunción de protagonismo.

Si el sentido de pertenencia conformaba el requisito indispensable mediante el cual los habitantes de las grandes metrópolis aceptaban las prácticas urbanas, la certeza de formar parte de dicho espectáculo la ofrecía la evidencia visual. "La cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la experiencia".<sup>4</sup>

La contemporaneidad se torna toda ella en iconicidad, la ciudad, el individuo y la vida devienen icónicos y se convierten en representaciones que condicionaron las prácticas humanas al tiempo que éstas fueron determinantes, también, en la configuración de su propia representación. En este juego de proyecciones se enmarcan las variables difusas que dieron forma a la modernidad.

En ese tiempo París se constituye como epítome de la capital del mundo y en su seno tiene lugar la conformación de los rasgos propios de la mentalidad moderna. La teatralización de la vida constituye uno de los caracteres más notorios de esa incipiente modernidad, teatralización que protagoniza el ser moderno y que adquiere sentido para esos mismos seres gracias a la representación que dichos hábitos proyectan en el imaginario colectivo. La ciudad y el hombre moderno que habita en ella se muestran como sujeto de acción y objeto de contemplación al mismo tiempo. Una representación en la que lo visual tiene la capacidad de codificar y adquiere categoría ontológica pues aporta el sentido existencial al individuo moderno.

El final de siglo, sin embargo, ofreció un panorama mucho menos lúdico del que pudiera parecer a tenor del carácter teatralizado de la sociedad. El espectáculo que se desarrollaba en las calles de

París, como en el de otras muchas ciudades europeas, no se ajustaba a las reglas dramáticas de un único guión, al contrario, cada práctica social escondía tras de sí un sin fin de contradicciones: éticas, morales, políticas, económicas o sociales, que tarde o temprano acabarían estallando.

Ver sin ser visto, anonimato y visibilidad, atracción y repulsión forman parte del imaginario colectivo de una mentalidad, la burguesa, que llegó incluso a visualizar sus propios conflictos sociales. Conflictos de clase, género, raza o de exaltación nacional y que caracterizaron los años precedentes a la Gran Guerra y fueron expresados icónicamente.

Este artículo, por tanto, pretende ilustrar el concepto de visualidad de la vida moderna en la ciudad de París de la *Belle Époque* y su proyección en las prácticas sociales y artísticas. Para ello se analiza, el sentido teatralizado de la vida moderna, considerando la visualidad como el mecanismo que aportó la evidencia existencial que impulsó a los individuos de esa sociedad a participar del espectáculo de la vida y contribuyó al proceso de construcción social del hombre moderno.

### La teatralización

"Paris did not merely host exhibitions, it had become one".<sup>5</sup>

Mary Louise Roberts se refiere al París de la *Belle Époque* como un lugar de espectaculares destellos, presto para el consumo de la sociedad de masas en el que se escenificaban las nuevas tendencias y el buen gusto.<sup>6</sup>

La ópera, el boulevard, las carreras del hipódromo en Longchamps, los restaurantes de moda, el Salón de pinturas o el café, se convirtieron en espacios de sociabilidad, reflejo del constructo social, en los que la sociedad parisina interactuaba. Prácticas que hoy se nos muestran como una ventana abierta a través de las pinturas de Henri Gervex, *El baile en la ópera*,<sup>7</sup> de Giuseppe de Nittis, *Carreras en Longchamps*<sup>8</sup> o de Gustave Caillebote, *Calle de París lluviosa*.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 23.

<sup>5</sup> SCHWARTZ, Vanessa. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1999, p. 1.

<sup>6</sup> Traducción de la autora del texto original: "But fine de siècle France has also been portrayed in another way; as a belle époque of spectacular delight. Paris in particular has been drawn as a city dedicated to pleasure, a spectacle for the mass consumption and a vast theater for herself and all the world where life had become increasingly a special kind of performance presided over by fashion innovation and taste", ROBERTS, Mary Louise. *Disruptive Acts. The new woman in Fin-de-siècle France*. Chicago: Chicago University Press, 2002, pp. 1-2.

<sup>7</sup> GERVEX, Henry. *El baile en la Ópera*. Óleo/lienzo, 85 x 63 cm., 1886. Colección Privada.

<sup>8</sup> DE NITTIS, Giuseppe. *Carreras en Longchamps*. Óleo/lienzo, 100 x 122 cm., 1883. Colección Privada.

<sup>9</sup> CAILLEBOTE, Gustave. *Calle lluviosa de París*. Óleo/lienzo, 212,2 x 276,2 cm., 1877. Art Institute of Chicago.

La conformación de estos espacios de sociabilidad, sin embargo, no difería de otras prácticas sociales desarrolladas a lo largo de la historia en los que la feria, la iglesia o la plaza ejercieron un papel similar. Aquello que, no obstante, confirió a la modernidad su propia idiosincrasia fue la teatralización de la vida en todas sus dimensiones, como una práctica social más. El carácter dramatizado, denominado performático en el siglo XX, se extendió a todas las esferas de la sociedad conformando en el imaginario colectivo un sentido de la vida como una puesta en escena, donde lo visual adquirió la capacidad de dar sentido a dicha existencia. El mundo se convirtió en visión.

Algunos de estos espacios como el boulevard, la ópera o el hipódromo constituyeron espacios de sociabilidad que definían los perfiles de la estratificación social que el capitalismo había conferido a la sociedad de clase. No obstante, existieron, otro tipo de espacios de sociabilidad que escaparon del binomio burguesía-proletariado. Espacios interclasistas como el Salón de pinturas que desde su apertura al público en el siglo XVIII se proyectó como un lugar en el que asombraba la mezcla de gentes de todos los órdenes y condición como reseñaba el crítico Pidasant de Mairobert en 1777<sup>10</sup> y que Honoré Daumier representó magistralmente en sus viñetas de *Le Charivari* noventa años después. El carácter interclasista que adoptó el Salón de pinturas reproducía un fenómeno de aproximación social al arte que fue bautizado en la época como *la ruée vers l'art*<sup>11</sup> y de alguna manera constituía los últimos ecos de aquel *desir de musée*<sup>12</sup> que bautizara Pomian en el siglo XVIII.

No menos evidente se mostraba la interacción social en el nuevo espacio del café. La écrasis de al-

gunas de las obras de la época nos devuelven miradas perdidas y congeladas de mujeres apostadas en el contador o en la mesa del café como *la absenta* de Degas<sup>13</sup> o *Au Moulin de la Galette* de Ramón Casas,<sup>14</sup> o las innumerables representaciones de Jean Beraud, que constituyen ejemplos de la excelsa memoria visual del café parisino. Los primeros cafés se constituyeron como espacios en los que *el artistismo*<sup>15</sup> y la bohemia desarrollaban prácticas relacionales<sup>16</sup> *avant la lettre*. Un espacio de interacción, esparcimiento, transgresión, comunicación y promoción artística.

Sin embargo, la atracción que el mundo bohemio generó en el imaginario social parisino convirtió los nuevos cafés creados en la última década del siglo XIX en espacios en los que la burguesía disfrutaba de los márgenes sociales, una burguesía que friccionaba y escapaba de sus roles sociales al subir la colina de Montmartre y se tornaba nuevamente en respetable al bajar de la misma.

*Sous la III République, pour beaucoup de français, mentionner la bohème aurait évoqué une image des cafés et des cabarets de Montmartre [...] Les nouveaux établissements témoignaient d'un nouveau type de symbiose entre la bohème et la bourgeoisie et de l'existence d'un large public qui avait envie de tâter de la bohème.*<sup>17</sup>

Esta práctica teatralizada en la que la burguesía se infiltraba en espacios ajenos, no constituía un aspecto nuevo y debemos ver en ello un correlato de las prácticas que la aristocracia francesa desarrolló durante el siglo XVIII, cuyo ejemplo más ilustrativo lo hallamos en la arquitectura del poblado campesino que María Antonieta mandó construir en Versalles para escenificar en sus ratos

<sup>10</sup> “[...] el saboyano que vive de sus chapuzas se codea con el ilustre noble acicalado en su *cordón bleu*; la pescadera intercambia sus aromas con la dama de alcurnia obligándola a apretarse la nariz para combatir el fuerte olor de brandy barato que la invade”. CALVO SERRALLER, Francisco. “El Salón”. En: BOZAL, Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996, pp. 165-178.

<sup>11</sup> Se ha venido utilizando la expresión *la ruée vers l'art* para referirse al fenómeno de aproximación de la sociedad al arte, copiando el significado de otra expresión francesa conocida como *la ruée vers l'or* que hacía referencia al proceso de conquista del oeste norteamericano por parte de los habitantes del este que durante el siglo XIX acometieron la carrera del oro. Ver FERRER, Mireia. *París y los pintores valencianos, 1880-1914*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat de València, 2006, p. 213.

<sup>12</sup> POMMIER, E. *Le Problème du Musée à la Veille de la Révolution*. Montargis: Editions du musée Girodet, 1989.

<sup>13</sup> DEGAS, Edgard, *La absenta*. Óleo/lienzo, 92 x 68 cm., 1876. Musée d'Orsay.

<sup>14</sup> CASAS, Ramón, *Au Moulin de la Galette*. Óleo/lienzo, 117 x 90 cm., 1892. Museu de Montserrat.

<sup>15</sup> Cynthia y Harrison White definieron el fenómeno del aumento de amateurs a la práctica del arte desarrollado en París durante la primera mitad del siglo XIX, como *épidémie d'artistisme*. Ver WHITE, H. y C. *La carrière des peintres au XIXe siècle*. París: Flammarion, 1991, p. 92.

<sup>16</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. París: Le press du réel, 2001.

<sup>17</sup> Traducción de la autora: “En la III República, para muchos franceses, mencionar la Bohemia habría evocado una imagen de los cafés y los cabarés de Montmartre [...]. Los nuevos establecimientos testimoniaron un nuevo tipo de simbiosis entre la bohemia y la burguesía, así como la existencia de un inmenso público que ansiaba tantear la Bohemia”, SEIGEL, Jerrold. *París bohème, 1830-1930*. París: Gallimard, 1991, p. 208.

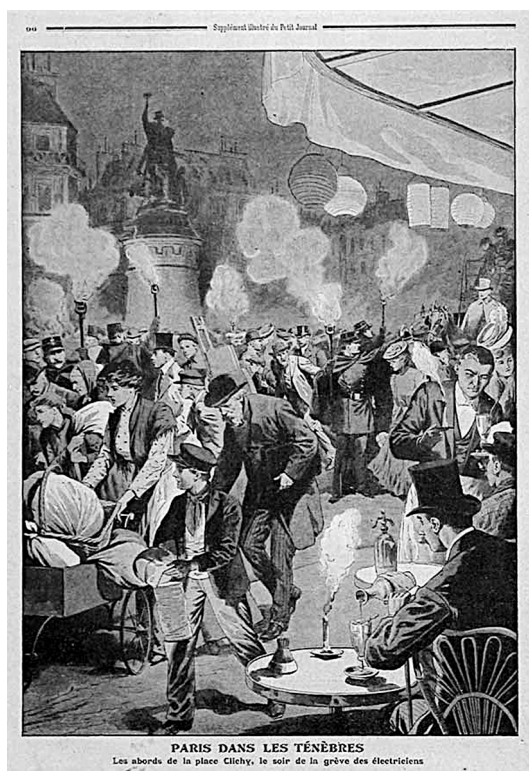


Fig. 1. *Le Petit Journal illustré*, 24-1907, nº 853.

libres su vida como campesina. El reducto marginal confinado para la vida bohemia de los artistas y las gentes populares de Montmartre que constituía el café fue perdiendo su autenticidad a medida que su atracción hacia otros sectores sociales como la burguesía aumentaba. El café modernista convertido en espacio espectacularizado y su consiguiente turistización constituyó el motivo que provocó el hundimiento de la mayoría de ellos. Así se manifestaba un cronista de la época en 1900 quien se lamentaba por el triste destino que estaban corriendo algunos de los otrora famosos cafés de Motmartre.

“Corren malos vientos para la sacra colina. Una tras otra, las tabernas artísticas que continuaban

la tradición del *Chat Noir* y de su famoso fundador Rodolfo Salis, vienen cerrando sus puertas de buen grado o por mandato judicial. Menudean las quiebras y en la actualidad se anuncia la venta forzosa de uno de los pocos establecimientos de esa clase que aún quedan en el barrio. Montmartre capital del mundo va cayendo poco a poco en el abandono universal [...] De entonces acá, una plaga de industriales, plagiarios de Salis establecieron en la vertiente de la colina innumerables tabernas que no tenían de artístico más que el nombre [...] los taberneros que osaron plagiar a Salis resultaron tan grotescos que el espectáculo acabó por ahuyentar a los clientes [...] París asiste indiferente y aún tal vez con secreta satisfacción a esa ruina, porque en la época de su apogeo Montmartre humilló con soberano desdén el corazón de la gran ciudad”<sup>18</sup>

Nuevamente la teatralización convertía el espectáculo en una experiencia apta para el consumo de masas, un consumo que acaba por devorarse a sí mismo.

Las fronteras sociales se escenificaban en todos los espacios urbanos, tensiones que podemos observar en la ilustración aparecida en el suplemento de *Le Petit Journal* del 24 de marzo de 1907 y que llevaba por título *Paris dans les ténèbres. Les abords de la Place Clichy, le soir de la grève des électriciens* (Fig. 1). Un París a oscuras en el que farolillos orientales, tan del gusto de la época, iluminan la terraza de un café, mientras un burgués se sirve una bebida al tiempo que una masa de mujeres, hombres y niños desfila, en tumulto, por las calles iluminándose con antorchas entre agentes urbanos.

Asistimos según la crónica de *Le Petit Journal* al gran drama, pues la huelga de los obreros de las fábricas eléctricas arrastraba la ciudad de la luz a la obscuridad. El espectáculo se detiene, los teatros cierran sus puertas y las calles dejan de ser el escenario de la vida cotidiana para convertirse en el territorio del crimen y la delincuencia.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> ENSEÑAT, Juan B. “Crónica parisiense. Decadencia de Montmartre”. *La Ilustración Artística*, 1900, 986, p. 751.

<sup>19</sup> “Le Parisien né malin, le Parisien désœuvré surtout, prit vite son parti de l’aventure, il s’en amusa, mais tous ceux qui vivent des plaisirs de la foule, tous les petits, tous les humbles s’en attristèrent, car les théâtres et concerts durent fermer leurs portes, et nombre de pauvres diables subirent, de ce fait, une perte cruelle. Par la volonté de quelques-uns, la vie normale de Paris fut ainsi bouleversée. L’opinion publique, en général, jugea sévèrement les fauteurs de troubles de ce genre, qui sacrifient, de gaité de coeur, les intérêts de tous aux fantaisies d’une infime minorité [...]”. Traducción de la autora: “El parisino pícaro, el parisino desocupado, se aprovecha de la aventura, se divierte, sin embargo todos aquellos que viven de los placeres de la locura y del tumulto, todos los pequeños y los humildes, se entristecerán, ya que los teatros y conciertos deberán cerrar sus puertas, y un buen número de pobres diablitos sufrirán por ello una cruel pérdida. Por voluntad de unos cuantos, la vida normal de París fue de este manera trastocada. La opinión pública, en general, juzga severamente los alborotadores de este tipo, que sacrifican, alegremente, los intereses de todos a las fantasías de una minoría”, *Le Petit Journal illustré*, 24-3-1907, nº 853.



Los conflictos sociales y de clase, las contradicciones y la polarización exhalaba por cada rincón del espacio urbano. Quizás uno de los espacios que más físicamente evidenciaron dicha polarización fueran las alcantarillas de París.<sup>20</sup>

En 1867 una sección del sistema de alcantarillado de París fue abierto al público con la finalidad de visibilizar y promocionar políticamente una de las muchas mejoras higiénicas y de salubridad acometidas desde 1853 por el Barón Haussmann a instancias de Napoleón III. Sin embargo, lejos de constituirse como un mero elemento de las obras públicas de reforma urbana, las alcantarillas de París adquirieron un papel representacional y simbólico en la mentalidad de la época.

Hombres y mujeres descendían a este mundo bajo tierra, para continuar con un espectáculo que no se detenía en la superficie de las calles de la ciudad, sino que se extendía, también, hasta sus propias entrañas.

Tal y como apuntaba Reid en el imaginario colectivo las alcantarillas de París representaban el inframundo urbano, algo que Víctor Hugo había proyectado en su novela *Los Miserables* (1862), aludiendo a la sociedad como una superposición de estratos. Para la burguesía, las alcantarillas de París eran el espacio desconocido y mágico, alejado del espacio de la superficie donde tenía lugar la realidad. Quizás por ello numerosas publicaciones de la época se referían al fenómeno tal y como hacía Roger Duguet en 1906 "ce n'est point un boyau obscur que nettoient mécaniquement, comme à Londres, des chasses d'eau brutales, c'est une galerie où l'on passe. Un régime d'égoutiers s'y meut à l'aise, les nettoie avec un soin journalier, les pare pour les curieux. On s'y promène. C'est un monument qui a ses jours d'ouverture et ses guides. Jusque dans ce repli intime, la ville se montre propre et coquette et à ce point de vue

elle se révèle sans rivale au monde"<sup>21</sup> (Figs. 2 y 3). Imágenes que nos muestran a un grupo de burgueses prestos para descender a las alcantarillas y posteriormente siendo arrastrados por los operarios en un bote que se pasea por las (domesticadas) alcantarillas de la ciudad que como reseñaba Duguet convertían a París en un lugar sin parangón a nivel mundial. Una práctica que reproducía así mismo esa tensión propia de la modernidad, entre lo codificado y lo desconocido, entre la aversión y la atracción.

El desplazamiento, subir la colina de Montmartre, bajar a las alcantarillas, no formaba parte sino de la localización de un nuevo escenario presto para ser teatralizado, experimentado y consumido.

La *sociedad del espectáculo* que planteaba Guy Debord en su texto de 1967 hunde sus raíces, como estamos observando, en la conformación del espíritu de la modernidad, las prácticas que Debord consideraba como evidencia de la deshumanización y cosificación del hombre moderno, la sustitución de las relaciones por las transacciones, del sujeto como mercancía, se ponen de manifiesto ya en las prácticas decimonónicas que la segunda fase del capitalismo, durante el siglo XX, no hará sino potenciar, "la vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en representación".<sup>22</sup>

Quizás una de las más sorprendentes representaciones decimonónicas tuvo lugar en la consideración que la sociedad finisecular desarrolló en torno a la enfermedad<sup>23</sup> y la muerte.

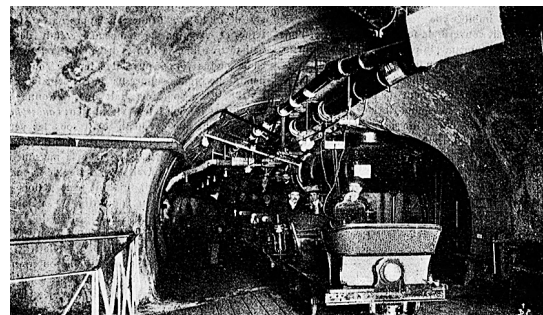
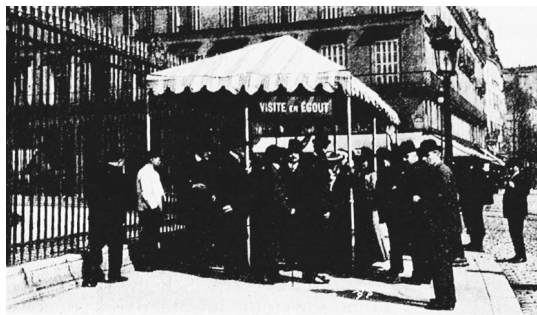
El protagonismo que la enfermedad adquirió en el imaginario colectivo, era reflejo de la proliferación de las epidemias y pandemias, a las que la

<sup>20</sup> REID, Donald. *Paris sewers and sewer men. Realities and representations*. Cambridge, Massachusetts y London: Harvard University Press, 1991.

<sup>21</sup> Traducción de la autora: "No es de ninguna manera un tubo oscuro que se limpia mecánicamente como en Londres, depósito de agua brutas, es una galería por la que se pasea. Un grupo de trabajadores del alcantarillado las acomoda, las limpia con un celo diario, las dispone a los curiosos. La gente se pasea. Es un monumento que tiene sus días de apertura y visita guiada. Incluso en este lugar retirado e íntimo la ciudad se muestra coqueta y en ese sentido, sin rival en el mundo". DUGUET, Roger, "A travers les égouts de Paris". *Le Mois littéraire et pittoresque*, 7-12, 1906, tomo XVI, p. 596.

<sup>22</sup> DEBORD, 2007, p. 37.

<sup>23</sup> El papel representacional que la enfermedad y la clínica adquirió en la conformación de la mentalidad burguesa tuvo sus ecos también en la conformación espacial arquitectónica de las primeras décadas del siglo XX, tal y como ponía de manifiesto, la teórica de la arquitectura Beatriz Colomina: "Los arquitectos modernos ofrecieron salud a través de proporcionar exactamente un cambio de medio ambiente. La arquitectura del siglo diecinueve fue maldicha como insalubre, y sol, luz, ventilación, ejercicio, techos-terrazas, higiene, y la blancura fueron ofrecidas como medio para prevenir, sino curar, la tuberculosis [...]". COLOMINA, Beatriz. "The Medical Body in Modern Architecture". En: DAVIDSON, Cynthia C. (ed.). *Anybody*. Cambridge: The MIT Press, 1997, p. 231.



Figs. 2 y 3. Roger Duguet. “A travers les égouts de Paris”, *Le Mois littéraire et pittoresque*, tomo XVI, 7-12, 1906, pp. 597 y 602.

concentración y hacinamiento urbano de la población había favorecido. La aparición de las teorías eugenésicas, darwinianas y spencerianas o el desarrollo de las corrientes higienistas son una muestra de cómo el pensamiento positivista desarrolló sus propios antídotos erigiendo a la ciencia en la nueva religión codificadora del comportamiento social.

Las sesiones que ofrecía el Doctor Charcot todos los martes en el hospital de *la Salpêtrière* constituían el epítome del espectáculo parisino *Fin-de-siècle*.<sup>24</sup> Una larga audiencia entre la que se contaban pintores, escritores, fotógrafos, periodistas, políticos, médicos, publicistas, etc. se daba cita en el hospital para presenciar la puesta en escena del espectáculo de la enfermedad. En el que Charcot, como un jefe de pista, dirigía a sus pacientes presas a reproducir sus ataques histéricos. Nuevamente la evidencia visual de las fotografías de Paul Regnard tomadas en dichas sesiones y en las que algunas de las pacientes eran obligadas a permanecer inmóviles durante el tiempo de exposición de la cámara, manifiestan otro ejemplo de visualidad y dramatización que caracterizó a la época.

Con ello se ponían de evidencia dos prácticas codificadoras, la ciencia y la enfermedad como símbolos del bien y el mal, respectivamente, y la codificación de género que atribuía a la mujer el papel de una enferma *quasi* permanente dominada por sus sentimientos, representando a la naturale-

za indómita y al hombre como emblema del uso de la razón representando a la ciencia.<sup>25</sup>

El sentido icónico que adquirieron estas representaciones dejaron su huella en la retina de algunos autores de la época como se observa en *La morfínomana* de Santiago Rusiñol<sup>26</sup> y trascienden las fronteras cronológicas de la modernidad como se puede apreciar en la obra de Louise Bourgeois *Arc d'hystérie* 1993.<sup>27</sup>

Sin embargo, la omnipresencia de los asuntos decadentes y simbolistas en la mentalidad de la modernidad no se restringió a la enfermedad, la muerte fue el otro de sus grandes pilares.

No hubo espectáculo más visual en París que la morgue, en lo que constituye una visualización y teatralización de la muerte. No en vano tal y como planteaba Adolphe Guillot, el término *morgue* derivaba del verbo arcaico *morguer*, que durante el siglo XVI se refirió a una manera de mirar activa y despreciativa.<sup>28</sup>

Efectivamente, el lugar donde la muerte podía ser escenificada, contemplada, en definitiva, consumida y digerida por la sociedad fue la Morgue. Ya en la época se reseñaba el enorme poder de atracción que ejercía la morgue, acudir a presenciar los cadáveres expuestos en las losas de mármol constituía todo un fenómeno: “l’un des établissements de Paris qui ont le privilège d’exciter le plus vivement la curiosité du public”.<sup>29</sup>

<sup>24</sup> DIDI-HUBERMANN, Georges. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007.

<sup>25</sup> FERRER, Mireia. “The dramatisation of death in the second half of the 19<sup>th</sup> Century: The Paris Morgue and realistic anatomy painting”. En: PETO, Andrea. *Visual material and new sources in history*. Pisa: Pisa University Press, 2009, pp. 163-168.

<sup>26</sup> RUSIÑOL, Santiago. *La morfínomana*. Óleo/lienzo, 115 x 87,36 cm., 1894, Museu del Cau Ferrat.

<sup>27</sup> BOURGEOIS, Louise. *Arc d'hystérie*, bronce con pátina de plata, 83,8 x 101,5 x 58,4 cm., 1993, Musée des beaux-arts du Canada (nº 41581).

<sup>28</sup> FERRER, 2009, p. 167.

<sup>29</sup> Traducción de la autora: “Uno de los lugares de París que tienen el privilegio de excitar más notablemente la curiosidad del público”, CHERBULIEZ, E. “La Morgue”. *Revue des deux mondes*, 1-1891, p. 344.

Del carácter representacional que la morgue tenía en el imaginario urbano de París da muestra el hecho que algunos juegos de la época la incluían como uno de los monumentos de la ciudad del Sena. La morgue ocupaba la casilla 58 del *Jeu des monuments de Paris*,<sup>30</sup> una versión del tradicional juego de la Oca, entre el *Jardin des Plantes* y la *Académie Royal de Musique*.

La morgue era, así mismo, otro de los espacios interclasistas que acogían por igual al burgués, que al proletario, al hombre de negocios que al comerciante, porque tal y como escribía Émile Zola: “La Morgue est un spectacle à la portée de toutes les bourses, que se paient gratuitement les passants pauvres ou riches. La porte est ouverte, entre qui veut. Il y a des amateurs qui font un détour pour ne pas manquer une des ces représentations de la mort. Lorsque les dalles sont nues, les gens sortent désappointés, volés, murmurant entre leurs dents. Lorsque les dalles sont bien garnies, lorsqu’il y a un bel étalage de chair humaine, les visiteurs se pressent, se donnent des émotions à bon marché, s’épouvantent, plaisantent, applaudissent ou sifflent, comme au théâtre, et se retirent satisfaits, en déclarant que la Morgue est réussi, ce jour-là”.<sup>31</sup>

A pesar del carácter interclasista que definió a la morgue, la representación que este espacio tuvo en la mentalidad de cada grupo social fue diferente. “Para la clase trabajadora parisina visitar la morgue era hacer realidad un sueño de misterio siempre abierto, la muerte, que alimentaba también la prensa sensacionalista. Era un modo de enfrentar lo más tremendo de la vida. A su vez, para el turista burgués era la satisfacción de mirar un desorden que no le correspondía, el de las personas, en general de clase baja, que habían muerto fruto del asesino, del alcohol, de las circunstancias adversas. Al mirar, estaban a salvo, podían incluso sentirse superiores”.<sup>32</sup>



Fig. 4. “The Paris Morgue – The last scene of a tragedy”, *Harper's weekly*, 18-7-1874.

La sala de exposición, las cortinas, las colas afuera de la morgue, las mascararas de cera, los cuerpos vestidos y sentados en sillas, las ilustraciones en los periódicos, todo ello era una evidencia que la morgue constituía una representación, orquestada y espectacularizada<sup>33</sup> (Fig. 4).

Pero además de su representación en el imaginario colectivo como práctica teatralizada, la morgue representó el concepto de anonimato ligado al creciente sentido de libertad y alienación urbano. Después de todo solo en la ciudad un hombre, una mujer o un niño podían morir sin ser reconocidos.

Al igual que el sistema de alcantarillado subterráneo de París representaba el inframundo en el imaginario colectivo de la época, la morgue se vinculaba con el triste destino de aquellos que solos, en la inmensa urbe, se habían visto sorprendidos o abocados a la muerte. Surgió así desde el ideario romántico y luego simbolista, una mitología en torno a la figura de la mujer ahogada, que hundía sus raíces en el mito de Ofelia. Edgard

<sup>30</sup> *Jeu des monuments de Paris*. ca. 1835. El reglamento del juego establecía que al caer en la casilla de la morgue el jugador debía volver a la casilla de inicio.

<sup>31</sup> Traducción de la autora: “La morgue es un espectáculo al alcance de todos los bolsillos, gratuito para pobres y ricos. La puerta está abierta, entra quien quiere. Están los amateurs que suelen hacer un recorrido para no perderse ninguna de las representaciones. Si las losas están desnudas, la gente sale decepcionada, estafados, murmurando entre dientes. Si las losas están provistas, si hay un buen almacenamiento de carne humana, los visitantes se apretujan, se prestan a emociones a bajo coste, disfrutan, aplauden o silban, como en el teatro, y se van satisfechos, aludiendo que la Morgue, esta vez sí, ha sido un éxito”. ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris: R. Abirached, 1996, p. 103.

<sup>32</sup> De DIEGO, Estrella. *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad*. Madrid: Cátedra, 2014, p. 68.

<sup>33</sup> “The Morgue represented [...] urban experience of anonymity with its potential for both increased freedom and alienation. After all, only in a city might a woman or man or child die alone and go unrecognised [...] ... yet the exhibit room, the lines outside the Morgue, wax masks, corpses dressed and seated on chairs, and newspaper illustration all guaranteed that the Morgue’s reality was re-presented and mediated, orchestrated and spectacularized”. SCHWARTZ, 1999, pp. 46-47 y p. 83.



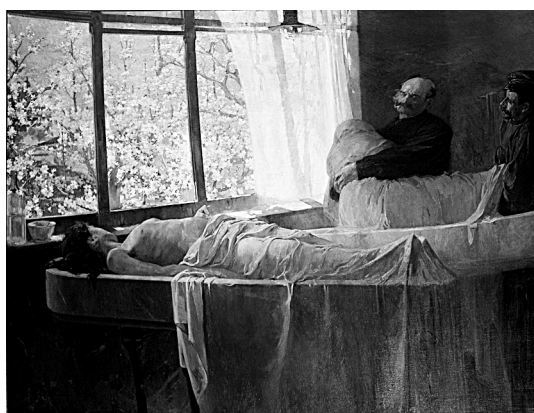


Fig. 5. Fernando Cabrera Cantó. *Mors in vita*. Óleo/lienzo. 203 x 276 cm., 1897. Ayuntamiento de Alcoy.

Allan Poe había escrito que “La muerte de una mujer hermosa es, sin duda, el tema más poético del mundo”.<sup>34</sup> El mundo visual, creó sus propios iconos vinculados al *ars moriendi*, generándose toda una suerte de iconografía en torno a esta triada que asociaba la muerte, la morgue y la mujer.

Entre la abundante iconografía y literatura mortuaria desarrollada en la época, destaca, sin duda, la historia de *l’Inconnue de la Seine*,<sup>35</sup> con la que se ha relacionado toda la producción iconográfica vinculada a la metáfora de la joven ahogada en la gran ciudad un fenómeno que algunos autores parecen poner en relación con una práctica social creciente entre las sociedades urbanas de la época. La presencia de jóvenes cuerpos de mujeres en las losas de las morgues cuya desesperación había abocado al suicidio precipitándose a los ríos de las grandes ciudades, ofrecía un macabro reflejo social al tiempo que conformaba una imagen que alimentaba el credo simbolista. La realidad, sin embargo, parecía mostrarse diferente tal y como

se desprende de la prensa de la época: “Le suicide est beaucoup plus rare chez le femme que chez l’homme. Si l’on prend l’ensemble des causes qui ont déterminé la suppression de l’existence, on trouve que ces causes ont fait cinq fois plus de victimes parmi les hommes que parmi les femmes. Et cette proportion est sensiblement la même dans tous les pays d’Europe”.<sup>36</sup>

La mistificación del fenómeno prevaleció frente a la realidad social, provocando la codificación del modelo representacional de la mujer joven ahogada en la morgue que trascenderá fronteras y espacios geográficos generando una gran variedad de escenas como las de los artistas valencianos Enrique Simonet, *¿Y tenía corazón?*<sup>37</sup> y Fernando Cabrera Cantó, *Mors in vita*<sup>38</sup> (Fig. 5). Una obra en la que Cabrera Cantó ilustraba el cuerpo sin vida de una joven en las losas de una morgue cuya existencia truncada nos conmueve mientras en el exterior los almendros en flor dan paso a una nueva primavera.

En un ejercicio literario de temática similar el escritor Enrique Bayona escribía en 1901 un relato corto en la revista ilustrada española *Álbum Salón* con el sugerente título “¿Quiere usted suicidarse?”.<sup>39</sup> En ella narraba la historia de Pepe Tormo un joven bohemio quien deambulando de madrugada al modo de un flâneur se topaba con una sombra “una preciosa muchacha de veinte años escasos que pálida en extremo y acercándose con disimulo al pretil [...] miraba obstinadamente hacia abajo” del Puente de Segovia de Madrid. Tal y como Tormo relataba a la joven obrera, en un afán por disuadirla, él era un: “apasionado de este género de espectáculos, y usted si tuviese ya la manía del suicido, sin duda me hubiese visto por aquí en acecho de las infelices que se matan [...] me paso la noche a lo largo de este puente, en es-

<sup>34</sup> FERRER, Mireia, 2009.

<sup>35</sup> Era la historia, desconocemos si real o ficticia, de una joven mujer de aproximadamente 16 años, hallada ahogada en el Sena hacia 1880, cuyo rictus post-mortem era una sonrisa que fascinó en la época, llegando a ser considerada más bella que la sonrisa de la Mona Lisa. La fascinación que generó este suceso provocó que se llegaran a reproducir copias de la cara de la difunta, que provenían del molde que se le practicó en la morgue una vez fue enterrado el cadáver. Estos moldes se disponían en una sala anexa por si alguna identificación se producía días después de enterrado el cadáver cuya descomposición no permitía su exposición durante más de dos días. Las copias del rostro de *l’Inconnue de la Seine* lucieron en los salones burgueses parisinos, síntoma de esa dualidad que caracterizó a la sociedad burguesa que manifestó un sentimiento de rechazo y atracción por la escatología, la muerte y el sexo.

<sup>36</sup> Traducción de la autora: “El suicidio es bastante más raro entre las mujeres que entre los hombres. Si tomamos el conjunto de las causas que determinan la suspensión de la existencia, hallamos que estas causas provocan cinco veces más víctimas entre los hombres que entre las mujeres. Esta proporción es claramente la misma en todos los países de Europa”. “Le suicide chez les femmes”. *L’illustration*, 12/1/1895, 2707, p. 31.

<sup>37</sup> SIMONET, Enrique. *¿Y tenía corazón?* Óleo/lienzo, 177 x 291 cm., 1895. Museo del Prado.

<sup>38</sup> CABRERA CANTÓ, Fernando. *Mors in vita*. Óleo/lienzo, 203 x 276 cm., 1897. Ayuntamiento de Alcoy.

<sup>39</sup> BAYONA, Enrique. “¿Quiere usted suicidarse?”. *Álbum Salón*, 1901, p. 39.



pera de suicidas, de las que recojo los postreros estertores [...] no será usted tan cruel que me prive de mi única distracción [...] Adivino en usted un corazón herido y una víctima de nuestra abominable sociedad".<sup>40</sup> Al relatar Tormo el destino que el cuerpo de la joven tendría diseccionada en una de las losas del Hospital y luego sepultado en una fosa común, la joven acabó por desmayarse en los brazos del infeliz. Una historia que refleja nuevamente el carácter visual que trascendió fronteras y que caracterizó muchas de las prácticas de la sociedad de la época.

Una sociedad que como opina Estrella de Diego mira a través del *crystal aséptico*, una sociedad que se muestra como en una vitrina lista para ser contemplada y puesto que la mirada de la modernidad establece una distancia entre el espectador con lo contemplado, esta sociedad, la que mira, siempre está a salvo.<sup>41</sup>

La teatralización y la exposición de la vida en la modernidad no se acababa en la morgue, tan pronto el espectáculo se inspiraba en lo real como en lo imaginado.

Imágenes difusas, etéreas de una sociedad difuminada. La evanescencia de lo real se muestra con todo su enigmático destello en las obras de Hermen Anglada Camarassa, *Paris la nuit*;<sup>42</sup> *La droga*<sup>43</sup> o en las de Picasso quien, también, se dejó seducir por los encantos de la sociedad etérea en obras como *La bebedora de absenta*<sup>44</sup> o *El moulin de la Galette*.<sup>45</sup> Nuevamente observamos a la mujer expuesta en la vitrina lista para ser contemplada.

Sin embargo, en la esfera de las prácticas culturales los modelos generan también sus propios contramodelos como observa Isabel Clúa.<sup>46</sup> Efectivamente, la proliferación de toda una serie de espectáculos de las artes escénicas en las que las mujeres adquirirían un inmenso protagonismo, actrices como Sarah Bernhardt o Eleanora Duse, bai-

larinas como Loie Fuller, Isadora Duncan o Cleo de Mérode o performers, *avant la lettre*, como Adah Menken o Luisa Casati son una buena muestra de este fenómeno. Mujeres que lejos de reproducir el modelo patriarcal en el que la mujer se exhibía como mero objeto de contemplación del hombre que proyectaba hacia ella su mirada construida, representaban una antítesis al mismo. Mujeres que se construyen como sujetos de acción subversivos, con una capacidad hasta entonces inédita y vetada a la mujer. Mujeres que transformaban "las fantasías sobre la vacuidad de la mujer para llenarlas de un significado controlado por ellas mismas".<sup>47</sup> Transformando las normas de una feminidad que a finales de siglo prometía nuevos escenarios en las reivindicaciones políticas y representacionales. Un magnetismo que se traduce en las impresiones que estas mujeres generaban en la época: "Así como la mayoría de actrices eminentes, al salir a escena, son siempre el personaje que representan en la Duse ocurre todo lo contrario: tantas veces y en tantas obras como trabaja, es siempre, al salir, la Duse, ella la actriz eminente que con el gesto, el ademán, la voz, ese prodigioso conjunto de cualidades que emplea en su arte con talento sumo, nos electriza, nos subyuga, nos domina, teniéndonos pendientes hasta de sus menores movimientos"<sup>48</sup> (Fig. 6); o como *Loie Fuller* que tanta impronta visual dejó entre los artistas de la época como Henri Toulouse Lautrec,<sup>49</sup> Aubrey Bradley, Thomas Theodor Heine o Koloman Mosser *Loie Fuller bailando*<sup>50</sup> (Fig. 7), entre otros muchos, no deben soslayar el hecho que ésta fuera la primera mujer que concibió un espectáculo de danza de manera integral; iluminación, escenografía y coreografía.

La muerte, la enfermedad, la mujer aparecían como objetos en la vitrina listos para ser contemplados. El Salón de Bellas Artes, el café, el boulevard, las alcantarillas, la morgue aparecían como escenarios en los que se representaba la vida. El zoo

<sup>40</sup> BAYONA, 1901, p. 39.

<sup>41</sup> DE DIEGO, 2014, p. 68.

<sup>42</sup> ANGLADA CAMARASSA, Hermen. *Paris la nuit*. Óleo/lienzo, 1900. Colección Masaveu.

<sup>43</sup> ANGLADA CAMARASSA, Hermen. *La droga*. Óleo/lienzo, 1901-1903. Colección particular.

<sup>44</sup> PICASSO, Pablo. *La bebedora de absenta*. Óleo/lienzo, 73 x 54 cm., 1901. Musée d'Orsay.

<sup>45</sup> PICASSO, Pablo. *El moulin de la Galette*. Óleo/lienzo, 88,2 x 115,5 cm., 1900. Guggenheim Museum, NY.

<sup>46</sup> CLÚA GINÉS, Isabel. "El cuerpo como escenario; actrices e históricas en el *Fin de siècle*". *Dossiers feministes*, 2007, 10, pp. 157-172.

<sup>47</sup> CLÚA GINÉS, 2007, p. 161.

<sup>48</sup> "Eleanora Duse". *Álbum Salón*, 1900, p. 271.

<sup>49</sup> TOULOUSE LAUTREC, Henry. *Loie Fuller*. Litografía a cinco tintas en/papel, 37,9 x 25,9 cm., 1893. Metropolitan Museum. NY.

<sup>50</sup> MOSSER, Koloman. *Loie Fuller bailando*. Tinta y acuarela/papel, 15,2 x 21,5 cm., 1902. Albertina Museum. Viena.



Fig. 6. Eleonora Duse. *Álbum Salón*, 1900, p. 271.

humano y las sociedades primitivas constituirán así mismo un enésimo ejemplo de esa sociedad que miraba, que consumía y que escenificaba, como práctica referencial.

La carrera colonial había comportado una serie de trastornos en la mentalidad del hombre blanco occidental. El contacto con nuevas y desconocidas culturas provocó una atracción por las recién descubiertas culturas de pueblos primitivos como símbolo de la otredad.<sup>51</sup> El antagonismo entre la cultura occidental industrializada y mecanizada racionalista e individualista, contrastaba con la organización tribal, la naturaleza y el carácter salvaje que se atribuía a las culturas primitivas.

En las artes plásticas el primitivismo penetró de la mano de autores como Paul Gauguin atraído por una cultura no contaminada por el individualismo y antiesencialismo del capitalismo. Pero el primitivismo fue algo más que una moda o tendencia en



Fig. 7. Koloman Mosser. *Loie Fuller bailando*. Tinta y acuarela / papel, 15,2 × 21,5 cm., 1902. Albertina Museum. Viena.

las artes plásticas de la época, suponía una evasión y una necesidad o vuelta a los orígenes, a la pureza del hombre, consecuencia de la crisis del positivismo que se había producido.<sup>52</sup> Un ejemplo de ello fue el desarrollo que se produjo en la disciplina de la antropología y la etnología durante este mismo periodo, afectando a otras muchas disciplinas como la biología, la sociología o la psicología. La creación del museo Etnográfico de Trocadero fundado en 1878 o las representaciones de hombres primitivos en la Exposición Universal de 1889 de París son un buen ejemplo.<sup>53</sup>

Efectivamente las prácticas coloniales habían traído a Europa productos de los países colonizados principalmente africanos o de Oceanía, que atrajeron el imaginario del público que desarrolló no sólo la curiosidad en los objetos y el arte material, sino lo que fue más dramático, en los seres humanos de lugares lejanos y culturas primitivas como una atracción más del espectáculo de la vida mo-

<sup>51</sup> Algo que ya había comenzado a experimentarse cien años atrás cuando en el siglo XVIII el orientalismo se convirtiera en un tema predilecto de la literatura, las artes y de algunas ramas del conocimiento. Para más información ver SAID, Edward W. *Orientalisme*. Vic: Eumo, 1991.

<sup>52</sup> HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis, PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.

<sup>53</sup> BLANCHARD, Pascal (Ed.). *L'invention du sauvage* (Exposición celebrada en el Musée du quai Branly du 29-11-2011 al 3-06-2012). Paris, Musée du quai Branly.

derna de París y otras capitales europeas, dando lugar a la aberrante práctica de los Zoos humanos<sup>54</sup> (Fig. 8).

“Fue durante los tiempos de auge de las exposiciones etnográficas que los objetos tras los cristales o sobre pedestales crearon un sistema cultural de jerarquías. Igualmente populares fueron las extravagancias inmensas ‘exposiciones universales’ donde la cultura del ‘otro’ y de la ‘diferenciación’ era representada como entretenimiento, encontrándose objetos atractivos y asombrosos. El espacio expositivo suponía un lugar de control que poseía la última palabra sobre todo lo que se encontraba en su interior”.<sup>55</sup>

La exposición teatralizada y visualizada, se tornaba nuevamente en el espacio donde tenían lugar las prácticas culturales en la ciudad de París, una vitrina, un sistema expositivo, un espacio relacional, la mujer, *el hombre primitivo*, todo constituía un ejemplo de sociedad espectacularizada y teatralizada, en el que la mirada de unos permanecía a salvo en la distancia que media entre el que observa y el observado.

### Conclusión

Visualidad, experiencias relacionales, representación, son conceptos absolutamente vigentes en los tiempos que hoy vivimos, sin embargo, como hemos intentado poner de manifiesto en este artículo se conforman como prácticas sociales propias de la modernidad del siglo XIX, es por ello que debemos contemplar los tiempos actuales hipermoderno<sup>56</sup> como una fase álgida de la modernidad que nos remite inexorablemente a prácticas diferentes de la ciudad espectacularizada que nació con el siglo XIX. En todo este proceso de construcción del hombre moderno lo visual adquirió una entidad hasta entonces inaudita, conformando los espacios de construcción de la realidad, entonces como hoy “las imágenes son un espacio de lucha”<sup>57</sup> en el que el hombre moderno adquiere y define su propia experiencia existencial.

<sup>54</sup> Un ejemplo tuvo lugar en el *Jardin zoologique d’Acclimatation*. Inaugurado por Napoleón III en 1860 en el interior del Bois de Boulogne, en un principio exhibió especies animales y botánicas salvajes y exóticas, pero a partir de 1870, fecha que nos introducen en el delirio colonialista europeo, comenzaron a exhibirse seres humanos de sociedades tribales fundamentalmente pueblos africanos o amerindios (nubios, bosquimanos, zulúes, lapones, kali’nas, selknam, mapuches), a modo de zoológico humano.

<sup>55</sup> BARDAOUIL, S. y FELLRAH, T. *Té con Nefertiti* (Exposición celebrada en el IVAM 7-11-2013 al 26-1-2014). Valencia: IVAM, 2013, pp. 21-22.

<sup>56</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Madrid: Anagrama, 2006.

<sup>57</sup> Entrevista a Georges Didi-Huberman en: FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. “Las Imágenes son un espacio de lucha”. En: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha> (26-1-2015).

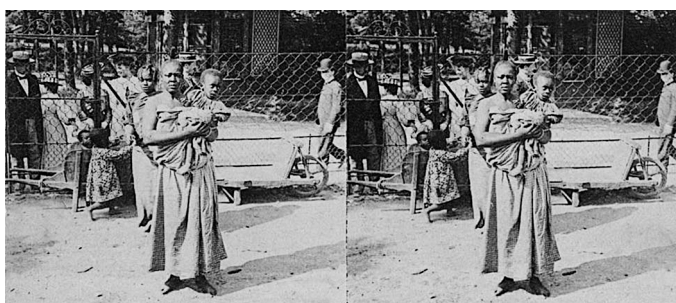


Fig. 8. *Jardin d’Acclimatation. Mujeres Achantis*. Heliotipo de E. Le Deley. Fotografía estereoscópica de Julien Damoy. París. Serie nº 6.

### Bibliografía

- BARDAOUIL, S. y FELLRAH, T. *Té con Nefertiti* (Exposición celebrada en el IVAM 7-11-2013 al 26-1-2014). Valencia, IVAM, 2013.
- BATTY, Michael. *The New Science of Cities*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology MIT, 2013.
- BAYONA, Enrique. “¿Quiere usted suicidarse?”. *Álbum Salón*, 1901, p. 39.
- BLANCHARD, Pascal (Ed.). *L’invention du sauvage* (Exposición celebrada en el Musée du quai Branly du 29-11-2011 al 3-06-2012). París: Musée du quai Branly, 2011-2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. París: Le press du réel, 2001.
- CALVO SERRALLER, Francisco. “El Salón”. En: BOZAL, Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de la teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996, pp. 165-178.
- CLÚA GINÉS, Isabel. “El cuerpo como escenario; actrices e históricas en el *Fin de siècle*”. *Dossiers Feministes*, 2007, 10, pp. 157-172.
- COLOMINA, Beatriz. “The Medical Body in Modern Architecture”. En: DAVIDSON, Cynthia C. (Ed.). *Anybody*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- CHERBULIEZ, E. “La Morgue”. *Revue des deux mondes*, 1-1891, p. 344.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos, 2007.
- DE DIEGO, Estrella. *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad*. Madrid: Cátedra, 2014.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *La invención de la historia: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007.
- DUGUET, Roger. “A travers les égouts de Paris”. *Le Mois littéraire et pittoresque*, 7-12, 1906, tomo XVI, p. 596.

- "Eleonora Duse". *Álbum Salón*, 1900, p. 271.
- ENSEÑAT, Juan B. "Crónica parisiense. Decadencia de Montmartre". *La Ilustración Artística*, 1900, 986, p. 751.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. "Las Imágenes son un espacio de lucha". En: <http://blogs.publico.es/fuera-delugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha> (26-1-2015).
- FERRER, Mireia. *Paris y los pintores valencianos, 1880-1914*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat de València, 2006.
- FERRER, Mireia. "The dramatisation of death in the second half of the 19<sup>th</sup> Century: The Paris Morgue and realistic anatomy painting". En: PETO, Andrea. *Visual material and new sources in history*. Pisa: Pisa University Press, 2009, pp. 163-168.
- HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis, PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.
- Le Petit Journal illustré*, 24-3-1907, n° 853.
- "Le suicide chez les femmes". *L'illustration*, 12/1/1895, 2707, p. 31.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Madrid: Anagrama, 2006.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- POMMIER, E. *Le Problème du Musée à la Veille de la Révolution*. Montargis: Editions du musée Girodet, 1989.
- REID, Donald. *Paris sewers and sewer men. Realities and representations*. Cambridge, Massachussets y London: Harvard College, 1991.
- ROBERTS, Mary Louise. *Disruptive Acts. The new woman in Fin-de-siècle France*. Chicago: Chicago University Press, 2002.
- SAID, Edward W. *Orientalisme*. Vic: Eumo, 1991.
- SEIGEL, Jerrold. *Paris bohème. 1830-1930*. Paris: Gallimard, 1991.
- SCHWARTZ, Vanessa. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1999.
- WHITE, H. y C. *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1991.
- ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris: R. Abirached, 1996.