

TENTÁCULOS DE AMOR Y MUERTE: DE HOKUSAI A PICASSO

Ricard Bru

«La visión de una obra erótica, realizada por un artista de verdadero talento, me indujo a oscuros descensos al fondo de las almas.»¹

De todos los grabados eróticos japoneses de la época Edo, uno de los más fascinantes es el de un pulpo gigante practicándole un extraño cunnilingus a una buceadora, mientras otra criatura marina, más pequeña, la besa y al mismo tiempo le introduce su pico en la boca (p. 71). Esta escena, potente e impactante, sin duda es una de las más célebres estampas eróticas, y una de las más conocidas y comentadas de Katsushika Hokusai.

Hokusai nació en Edo en 1760. Se desconoce quiénes fueron sus padres, ya que a una edad muy temprana, cuando sólo tenía tres años, fue adoptado por la familia Nakajima. A los seis ya hacía dibujos de todo tipo (como Picasso decía que hacía en su infancia), y poco después comenzó a trabajar, en una librería y un taller de grabados. A los dieciocho años entró en el taller de Katsukawa Shunshō célebre maestro del *ukiyo-e*, y dio así inicio a una carrera que acabaría conduciéndolo de una posición muy humilde a ser reconocido como uno de los más grandes maestros del arte japonés.

Con decenas de miles de dibujos, la obra de Hokusai parece no tener límites; su diversidad, además, no tiene parangón. Diversidad de formatos, técnicas y temáticas. La vida de este artista, llena de anécdotas, está sembrada de pequeñas y grandes obras, así como también de demostraciones públicas de su talento: ni un grano de arroz ni una tela de dimensiones colosales podía resistirse a las manos de un pintor de su talla. «Un día Hokusai hizo un cuadro dejando sueltas

a unas gallinas, pero no sé cómo», comentó en una ocasión Picasso, a propósito del maestro japonés.² Picasso lo evocaba, como también lo habían hecho Goncourt, Manet y muchos otros artistas. Hokusai fascinó.

Conocido en Occidente desde mediados del siglo XIX, gracias a series como *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* (1823-1833) y los álbumes de *Manga* (15 tomos, 1814-1878), Hokusai fue popular sobre todo entre coleccionistas de arte y artistas seguidores del japonismo europeo. ¿Qué había en su obra que resultaba tan fascinador? Hokusai era una revelación porque, «como Picasso, se entregaba a todas las experiencias, no se negaba a nada», según Brassai.³ Él era la revelación de una manera novedosa de concebir el arte, más libre y vital, más moderna y original.

TAISHOKAN: LA LEYENDA DE KAMATARI Y LA BUCEADORA

Taishokan es la trágica leyenda de una buceadora (*ama*, en japonés), una pescadora de orejas marinas que busca una piedra preciosa robada. Esta leyenda se remonta a la época Asuka y Nara y al entorno de Nakatomi no Kamatari (614-669), fundador del poderoso e influyente clan Fujiwara y responsable de la construcción de un pabellón dorado en el gran templo familiar, Kōfuku, en la ciudad de Nara.⁴

Según la leyenda, Kamatari tenía dos hijas. La mayor, al casarse con el emperador Shōmu, se convirtió en la emperatriz Kōmyō. La hija menor, Kōhaku, era elegante y gentil, y tan bella que su fama cruzó los mares y traspasó las fronteras. Al enterarse de la belleza de Kōhaku, el emperador chino Taizong quedó

tan prendado de ella que envió a dos emisarios con el encargo de pedir su mano. Kōhaku aceptó la proposición de Taizong. Una vez convertida en emperatriz de la gran China de los Tang, y sensible al fervor que su padre ponía en la construcción del templo Kōfuku en Nara, pidió que se donara un tesoro al templo, que incluía una gema, de valor incalculable, destinada a ser consagrada a la estatua de Shakyamuni del nuevo pabellón dorado.

Para el traslado del tesoro se dispuso una comitiva de tres mil soldados al mando del general Yunzong, pero la noticia se difundió antes incluso de que partiera, y llegó hasta el fondo del mar. Cuando el rey Dragón del Mar tuvo noticia de los planes de Kōhaku y Yunzong, ordenó un ataque a la comitiva china a fin de hacerse con la joya y llevarla a su palacio. Y eso fue lo que sucedió: cerca de las costas de la isla de Shikoku, en la bahía de Fusazaki, y tras varios intentos fallidos, la princesa Dragona del Mar, gracias a un astuto ardid de seducción, consiguió subir a bordo del barco chino de Yunzong y llevarse consigo el tesoro al fondo del mar.

Cuando Yunzong llegó a la capital japonesa y pudo informar a Kamatari de lo que había sucedido, éste decidió partir a Fusazaki para intentar recuperar el tesoro, ahora en manos del rey Dragón. En Fusazaki le presentaron a una joven y diestra buceadora. Con la intención de recuperar la piedra preciosa, Kamatari urdió una novedosa estrategia: disfrazado de plebeyo, se casó con la joven submarinista con la que tuvo un hijo. Al cabo de tres años, Kamakari le confesó a su esposa su verdadera identidad para llevar a cabo el plan que había tramado. Kamakari había previsto que su esposa, al saber

•[1] Joris-Karl Huysmans, *Certains*. París, Tresse et Stock, 1889, p. 77.

•[2] Brassai, *Conversaciones con Picasso*. Madrid, Fondo de Cultura Económica/Turner, 2002, p. 275.

•[3] *Ibidem*, p. 276.

•[4] Los orígenes de una leyenda tan popular y reproducida en el Japón de la época Edo, posiblemente se remontan al siglo XV o XVI y a la influencia de diversas fuentes literarias anteriores, como el *Nihon shoki*, pero especialmente a los textos fundacionales del templo budista de Shido (Shikoku). De aquí provienen siete *engi* (historias verdaderas) de la época Muromachi que tratan de la fundación y las reconstrucciones del templo de Shido, de las cuales dos son consideradas como las principales fuentes de inspiración de *Taishokan*. «Taishokan» era el más alto rango de la corte japonesa a mediados del siglo VII; como el protagonista de la historia, Nakatomi no Kamatari, ocupó este cargo, *Taishokan* acabó identificándose tanto con el nombre de la leyenda como con el de su protagonista. Royal Tyllér, «The true story of Shido Temple», *Asian Folklore Studies*, vol. 66, 2007, p. 63-71. Melanie Trede, *Image, Text and Audience. The Taishokan Narrative in Visual Representations of the Early Modern Period in Japan*. Frankfurt, Peter Lang, 2003, p. 27-78.



[fig.1] Anónimo
Episodio de la leyenda de Taishokan
 Finales del siglo xvii o principios del xviii
 Pintura sobre papel
 Museo Oriental. Real Colegio PP. Agustinos. Valladolid

[fig.2] Kitao Shigemasa
 Parodia del drama *nō Ama*
 Páginas del álbum *Yōkyoku iro bangumi*
 Grabado xilográfico (*sumizuri-e*)
Hanshibon
 1781
 Colección particular

que su hijo se convertiría en el heredero y, por tanto, en miembro de la corte del clan Fujiwara, accedería a recuperar la joya. Y así fue.

Para obligar al rey Dragón a abandonar su palacio y así poder entrar en él, la flota de Kamatari organizó un concierto con los mejores músicos y bailarines de la capital, en el que se ofrecería un representación del paraíso budista de la Tierra Pura. Tal como habían previsto, el rey Dragón y todo su séquito, atraídos por la música, abandonaron el palacio y subieron a la superficie, donde quedaron fascinados con el espectáculo (fig. 1). Mientras tanto, la esposa de Kamatari, con una cuerda atada a la cintura, se sumergió en las aguas y nadó y buceó hasta llegar al fondo del mar. Ya dentro del palacio submarino, se dirigió a la sala del tesoro, y una vez hubo recuperado la joya, haló de la cuerda para que la ayudaran a regresar a la superficie. Nadó con todas sus fuerzas, pero cuando ya estaba a punto de alcanzar el barco que estaba esperándola, uno de los dragones protectores descubrió el robo y salió en su búsqueda. Para poder escapar, la buceadora tenía que poder utilizar las dos manos; en un acto de heroísmo, en vez de defenderse con su daga, la mujer se abrió el pecho y en él metió la joya, mientras agarraba la cuerda que había de subirla a la superficie. Antes de llegar, a pocos metros de la barca de Kamatari, fue muerta por uno de los dragones marinos. Cuando recuperaron su cadáver descubrieron la joya escondida en su pecho: la mujer había sacrificado su vida por el bien de su hijo. Desde entonces, la gema relució en el pabellón dorado de Kōfukuji, entre ceja y ceja de la estatua de Buda. El hijo, al cabo de unos años, se convirtió en ministro de Fusazaki y cabeza del clan Fujiwara.

A lo largo de los años, la popularidad de la leyenda de *Taishokan* fue en aumento, gracias a adaptaciones y versiones de relatos orales, a las danzas *kowakamai*, al teatro *nō*, el *kabuki* y el *bunraku*, y a las representaciones plásticas, muy numerosas en los siglos xvii al xix. El episodio favorito fue siempre el de la recuperación de la joya y la huida de la buceadora, conocido como la escena de «la toma de la joya» (*Tamatori Monogatari*). Llegó a ser tan popular, que la leyenda fue transformándose hasta coincidir en el tiempo con la aparición de la nueva escuela artística del *ukiyo-e*, que prestó especial atención al tema de la buceadora.

Como señala Danielle Talerico, ya en el siglo xvii, las representaciones de la leyenda de *Taishokan* por artistas de *ukiyo-e* se centraron cada vez más en la escena *Tamatori*, es decir, se tendió a poner el acento sobre todo en la virtuosa submarinista y su huida, a tal punto que las figuras de la mujer y el dragón marino acabaron convirtiéndose en los verdaderos protagonistas de la historia. Y no solamente el dragón de las profundidades, ya que en un número importante de estampas aparece todo un ejército de seres marinos persiguiendo a la mujer, entre los cuales hay pulpos antropomórficos. Con el tiempo, esta particularidad iconográfica, surgida a mediados del siglo xviii, fue acentuándose, mientras que se imponía una representación de la mujer nadando casi desnuda, una imagen más femenina y crecientemente cargada de erotismo.⁵

En la escuela *ukiyo-e*, el género paródico fue utilizado frecuentemente en las estampas de índole erótica, a través de versiones de obras clásicas de la literatura japonesa, como el *Genji Monogatari* y el *Ise Monogatari*. La leyenda de

Taishokan, que originalmente era un relato religioso con una gran carga moralizadora, especialmente orientada a la virtud y el sacrificio final de la mujer, también se prestaba al registro paródico. Ello permitía una confrontación entre el mundo sacro y sagrado (como puede comprobarse en la narración del templo budista de Shido o la versión dramatizada *Ama*) y el mundo vulgar y profano, mediante una nueva visión en la que la persecución del rey Dragón era reemplazada por la de un pulpo libidinoso. A la sazón, en el argot de la época Edo, las palabras *tako* («pulpo» en japonés) y *awabi* (las exquisitas y preciadas «orejas marinas» que recogían las buceadoras) eran utilizadas, desde épocas más remotas, como sinónimos de la vagina y eran interpretadas, por tanto, como símbolos sexuales. Las buscadoras de orejas marinas, en contraste con las cortesanas de Yoshiwara, podían ser consideradas como un símbolo de mujer pura, primitiva y pasional.

Así, pues, la conjunción de un relato conocido, el protagonismo de una mujer submarinista buscadora de *awabi* y la popularidad, a partir del siglo xvii, de las estampas eróticas *shunga*, dio lugar, a mediados de la época Edo, a la aparición de un tipo de imágenes en las que se reinterpretaba paródicamente la leyenda y, al mismo tiempo y de manera cada vez más explícita, la misteriosa relación entre una mujer y un pulpo. Así, desde las primeras estampas, a comienzos y mediados del siglo xviii, en las que aparecen la buceadora y el animal, y hasta fines del mismo siglo, fue elaborándose un nuevo tipo de imagen paródica, en la que se mostraba, de una manera ya clara y directa, el vínculo sexual entre la mujer y el pulpo (fig. 2).⁶



•[5] Nos referimos a grabados de autores como Torii Kiyoshige, Ishikawa Toyonobu, Suzuki Harunobu y Katsukawa Shunshō Asimismo, esta evolución es especialmente ilustrativa a la luz de la leyenda plasmada en diversos trípticos de comienzos y mediados del siglo xix, obra de Katsukawa Shunshō (c. 1810) y Utagawa Kuniyoshi (c. 1850 y 1853), donde se aprecia cómo el pulpo fue ganando protagonismo, en detrimento del gran dragón marino. En los trípticos de Kuniyoshi, así como en la obra *Tamatori ama* (1845-1846), del mismo artista, es quizás donde se aprecia mejor el vínculo entre la antigua historia de *Taishokan* y la relación erótica entre la mujer y el cefalópodo. Para la historia y evolución de la leyenda de *Taishokan*, nos hemos basado en los estudios de Trede (véase nota 4) y Talerico (véase nota 6).

•[6] Danielle Talerico, «Interpreting Sexual Imagery in Japanese Prints: a Fresh Approach to Hokusai's *Diver and Two Octopi*», *Impressions*, nº 23, 2001, p. 26, 34.



[fig.3] Utagawa Kuniyoshi
Tamakazura: Tamatori ama [La buceadora cogiendo la joya], de la serie *Genji kumo ukiyo-e awase*
 c. 1845-1846
 Grabado xilográfico a color (*nishiki-e*)
Ōban tate-e
 Museum of Art. Rhode Island School of Design,
 Providence (Rhode Island, EEUU)

De fines del siglo XVIII a la primera mitad del XIX, fueron muchos los artistas japoneses, como Kitao Shigemasa, Katsukawa Shunchō, Watanabe Kazan, Keisai Eisen y Utagawa Kuniyoshi, que abordaron la leyenda de *Taishokan* mediante un tratamiento erótico de la figura de la mujer buceadora (fig. 3). En algunos casos, las referencias iconográficas o textuales, más o menos ambiguas, remiten a *Tamatori*, mientras que hay otros ejemplos en los que la escena aparece aislada de ese o cualquier otro contexto. De todas ellas, la más cautivadora es la de Katsushika Hokusai.

KINOE NO KOMATSU: TAMATORI VISTO POR HOKUSAI

Por su celebridad y difusión, podría pensarse que es un grabado independiente, pero en realidad la escena a la que hemos hecho alusión hasta ahora (p. 71) forma parte de un álbum, como por lo general sucede con las estampas *shunga*. Se trata del último volumen de una serie de tres libros de Katsushika Hokusai, que lleva por título *Kinoe no komatsu*.

El álbum consta de veintiuna ilustraciones a doble página, y constituye un conjunto de obras maestras dignas de figurar entre los más claros exponentes del género erótico de comienzos del siglo XIX. Cada una de las ilustraciones va acompañada de textos independientes y autónomos que reflejan exclusivamente el asunto representado en la correspondiente escena; es el caso, desde luego, de la escena de los pulpos y la buceadora, una imagen que ha recibido el romántico título de «El sueño de la mujer del pescador».

La representación de Hokusai es explícita y contundente, para algunos muy sensual, terrorífica para otros, lo que sin duda explica su impacto en el imaginario de los espectadores. En la escena aparecen una mujer desnuda, acostada sobre unas rocas a orillas del mar, y dos pulpos: uno, inmenso, chupa la vagina de la mujer, y el más pequeño le acaricia un seno, mientras con sus tentáculos sostiene su cuello. La mujer parece acabada de salir del agua, con sus cabellos mojados y sueltos, sin rastro de la indumentaria característica de las tradicionales buscadoras de orejas marinas. Una mirada más atenta permite descubrir en la mujer una actitud menos pasiva. Basta con fijarse, en el contraste entre sus brazos, relajados, y las manos en tensión, con las que se aferra a los tentáculos del pulpo más grande, que envuelven y rodean el cuerpo todo de la mujer. Como si estuviera soñando, ésta cierra los ojos para gozar de los besos y caricias del segundo pulpo, que la rodea con sus ocho tentáculos.

Como ha señalado Hayakawa Monta, la lectura de los textos que acompañan los grabados eróticos *shunga* resulta a menudo fundamental para comprender estas obras, ya que aportan matices y detalles relevantes para una más completa interpretación de las intenciones del artista. Así, mientras que a fines del siglo XIX muchos europeos interpretaban la estampa de Hokusai como una escena de violación, una lectura centrada en el orgásmico diálogo entre los pulpos y la mujer, que recorre por completo la composición, permite dar la vuelta al significado de esta escena: «El pulpo grande: Me preguntaba cuándo, cuándo llegaría la hora del rapto, pero ese día ha llegado. Al menos ella ya ha caído en mis redes. Y digan

lo que digan, es un coño de lo más relleno y apetecible. Aun más que una patata. Saa, saa, chupar y chupar hasta saciarse, y luego llevármela al palacio del rey Dragón, y hacerla prisionera. Zufu, zufu, zufu, chu! chu! chu! zu! zu! Fu, fu, fu, fu.»

»La buceadora: ¡Ay! Este pulpo odioso fu, fu, fu, fu... más bien aa, aa... chupando la piel de la boca interior de mi útero hasta dejarme sin aliento, aa, eee, ¡que me corro! Con su boca prominente. Con su boca prominente mi vagina abierta provoca. Oh! Oh! Are, are... ¿Qué hacer? Aa, yoo, oo, oo, oo, ooo, aaree, oo, oo, bien, bien, oo, bien, bien, bien, haa, aa, bien, bien, haa, bien, fu, fu, fu, fuu, fuu. ¡De nuevo! Yoo, yoo, yoo. Hasta ahora aunque la gente me llamaba aa, fu, fu, fu, fuu, fuu, fuu... ¡pulpo! ¡Pulpo! Oo, fu, fuu, fuu, ¿por qué? ¿Por qué? Ee, ee, yo, yo, yoo, saa, dee, waa, aa, aa, aa. »Sonidos: Zuu, zuu, zuu, zuu, hicha-hicha, guchagucha, picchuu, chu, chu, chu, guu, zuu, zuu. »La buceadora: ¡A ver! ¿Qué diríais, qué diríais si ocho piernas os abrazaran? Oh, Oh, está hinchándose adentro, aa, aa.

»Comentario: Las secreciones rezuman como agua hirviendo. Nura, nura, nura, doku, doku, doku.

»La buceadora: Ee, moo, siento cosquillas. Una tras otra hasta perder la cuenta fu, fu, fu, fuu, fuu, límites y barreras desaparecen oo, oo, oo, ya estoy aa, aa, are, are, así, así, uuu, mu, mu, mu, fumu, fuumu, uuu, ¡me corro! ¡me corro! »El pequeño pulpo: Cuando mi pariente haya acabado, también yo usaré mi boca prominente para restregársela desde su clitoris hasta su culo hasta hacer que se desmaye [y] cuando vuelva en sí, volveré a hacérselo, chu, chu.»⁷

La lectura de este diálogo nos permite ver que la intención de Hokusai era presentar a una mujer mientras satisface sus deseos sexuales, a modo de parodia de la historia sagrada de *Taishokan*. Al mencionar en el diálogo el palacio del rey Dragón, el artista revela, como ya lo habían hecho antes que él Kitao Shigemasa (véase fig. 2) y Katsukawa Shunchō (p. 70), que su fuente de inspiración es en parte la leyenda de *Tamatori* y su interpretación paródica. En ella se basa y la utiliza para, mediante la vulgarización del mito, liberar la mente en un frenesí de imaginación y erotismo.

EL IMAGINARIO DEL PULPO EN EUROPA A FINES DEL SIGLO XIX

A primera vista, se podría pensar que no hay relación alguna entre *Taishokan* y, por ejemplo, los terribles animales del fondo del mar que Victor Hugo y Jules Verne contribuyeron a popularizar en el imaginario romántico europeo del siglo XIX. Probablemente no exista ninguna relación directa, pero tanto la buceadora de Kamatari como Gilliatt, el protagonista de la novela de Victor Hugo *Les Travailleurs de la mer* (1866), debieron de experimentar sensaciones parecidas cuando se enfrentaron a un ser marino como el pulpo y se vieron atrapados en sus ocho largos brazos: tentáculos de amor y muerte (p. 74).

Hombre solitario, salvaje y misterioso, Gilliat era impopular, y se encontraba lejos de la civilización, en medio del mar, intentando sobrevivir a la tormenta más fiera y al más temible monstruo: un pulpo gigante decidido a acabar con

•[7] Transcripción a partir de la versión inglesa de D. Talerico («Interpreting...», *op. cit.*, p. 37) y de la japonesa de Fukuda Kazuhiko (*Ukiyo-e shunga issennenshi*. Tokio, Jinrui Bunkasha, 1999, p. 236-237). Es muy frecuente la introducción de diálogos eróticos, a menudo de tono humorístico. Normalmente, como en el caso de la escena aquí tratada, la conversación, además de recurrir a palabras propias del argot popular japonés, aparece acompañada por expresiones onomatopéyicas que sirven de complemento a la imagen; sonidos que permiten expresar los matices del placer, los gestos, movimientos y sensaciones de las convulsiones sexuales: el sonido de la vulva mojada y excitada (*gucha-gucha*), las eróticas palpitaciones del corazón (*doku-doku*), el sonido de los fluidos sexuales entre los cuerpos pegajosos (*nura-nura*, *chicha-chicha*), la respiración entrecortada (*zu-zu*, *aa-aa*) o los besos (*chu-chu*).

su vida. Gilliatt estaba dispuesto a todo por amor a Deruchette, la mujer de sus sueños y el motivo de su existencia. Pero antes había de enfrentarse al terrible animal, un monstruo antológico:

«Para creer en el pulpo, es preciso haberlo visto. / Comparadas con el pulpo, las antiguas hidras causan risa. / Momentos hay en que nos sentimos inclinados a pensar que lo más vago de nuestros sueños halla en lo posible imágenes que atraen sus lineamentos, y de esas oscuras fijaciones del sueño salen verdaderos seres. Lo desconocido dispone del prodigio, y se sirve de él para formar el monstruo. / Orfeo, Homero y Hesiodo, sólo han podido crear la Quimera; Dios ha hecho el pulpo. / Cuando Dios quiere sobresale en lo execrable. / El porqué de esa voluntad es el estupor del pensador religioso. Estando admitidos todos los ideales, si el terror es un objeto, el pulpo es una obra maestra. La ballena tiene la enormidad, el pulpo es pequeño. El hipopótamo tiene una corteza, el pulpo no tiene armadura. [...] El león tiene zarpas, el pulpo no tiene zarpas. El águila tiene un pico, el pulpo no tiene pico. El cocodrilo tiene una boca armada de dientes, el pulpo no tiene dientes. El pulpo no tiene masa muscular, ni grito amenazador, ni coraza ni cuerno, ni dardo, ni tenazas, ni cola asidora o contundente, ni aletas cortantes, ni alas con uñas, ni espinas, ni espada, ni descarga eléctrica, ni virus, ni veneno, ni garras, ni pico, ni dientes. / Y el pulpo es, no obstante, el más formidable armado de todos los animales. / ¿Qué es, pues, el pulpo? Es la ventosa.»⁸

El crítico de arte Philippe Burty, uno de los principales promotores del japonismo en Europa,

coleccionista y defensor del arte japonés, fue uno de los primeros lectores de esta descripción. Ferviente admirador de Victor Hugo, en marzo de 1866, con motivo de la publicación de *Les Travailleurs de la mer*, firmó en el periódico *La Presse* un artículo —«La pieuvre, cette redoutable travailleuse de la mer»— donde profundizaba en el universo poético de la nueva novela de Hugo a través de los grabados *ukiyo-e*.

El pulpo, protagonista de la escena más violenta e intensa del libro, sirvió a Burty de punto de partida para elaborar una serie de reflexiones en las que, sin ser su autor plenamente consciente de ello, se introducía por primera vez en el imaginario europeo la leyenda de *Taishokan*: «El pulpo, ese temible trabajador del mar, es bastante conocido en Japón. Más de una vez nos hemos tropezado con él al hojear uno de esos álbumes japoneses que contienen miles de dibujos, tan diversos como ingeniosos, impresos a varias tintas con refinado arte. [...] Por último, una grandiosa composición fantástica muestra a una bruja que, después de tragarse una perla misteriosa encontrada en el fondo del mar, huye a nado perseguida por peces, tortugas, cocodrilos y sapos disfrazados de hombres; un dragón rojiverde avanza sobre las olas embravecidas; un cangrejo alza hacia el cielo sus desesperadas pinzas; el pulpo se abalanza sobre la mujer con el torso desnudo y la atrapa con uno de sus tentáculos, pero ella empuña un cuchillo y se dispone, como Gilliatt, a partir en dos al monstruo.»⁹

En la lectura de *Les Travailleurs de la mer* por Burty, la imagen de Gilliatt persiguiendo un cangrejo entre las rocas marinas y, después, cortando con su cuchillo los tentáculos del pulpo

evocaba diversas estampas japonesas de su colección, especialmente las que representaban la huida de la buceadora de Fusazaki, joya y cuchillo en mano, perseguida por el rey Dragón, un pulpo y un populoso ejército marino (p. 73). Burty estaba pensando en un grabado de Utagawa Kuniyoshi (*Ryūgū Tamatorihime no zu*, 1853), el mismo que cuatro años después aparecería reproducido en el retrato de la pintora Berthe Morisot realizado por Édouard Manet (fig. 4).¹⁰ Sin dudarlo un instante, Burty regaló esta estampa a Victor Hugo: «Esta estampa japonesa es incalculablemente valiosa. En "La Presse" dio de ella una descripción que me interesó sobremanera. Que ahora tenga el gesto de ofrecérmela me deja sin palabras para agradecer su gentileza, *vox faucibus hoedit*. Es una imagen curiosa, además de magnífica.»¹¹ ¿Qué pensó Hugo al contemplar el grabado de *Tamatori* de Utagawa Kuniyoshi? Al menos debió de sorprenderle descubrir que su propia imagen literaria y romántica había sido plasmada gráficamente años atrás en un país tan lejano como Japón: ante sus ojos tenía la historia de otro pulpo, otro imponente monstruo capaz de aniquilar a los hombres.

A su vez, tanto con sus escritos como en sus dibujos, Victor Hugo dio forma a un mito que no tardó en ser conocido por el público: el de un animal marino dotado de una fuerza oscura y cruel.¹² Hugo podía contar con una gran tradición, que se remontaba a las antiguas culturas mediterráneas.¹³ En realidad, las imágenes de aterradores pulpos gigantes comenzaron a cobrar cuerpo en la época moderna, durante los siglos XVII y XVIII, y desembocaron en las detalladas descripciones de Denys de Montfort,



[fig.4] Édouard Manet
El reposo (Berthe Morisot)
 1870
 Óleo sobre lienzo
 148 x 113 cm
 Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence
 (Rhode Island, EEUU)

•[8] Victor Hugo, *Los trabajadores del mar*. Barcelona, Lorenzana, 1969, p. 459-460.

•[9] Burty hacía referencia a un total de cuatro grabados *ukiyo-e* de su colección en los que los protagonistas eran pulpos gigantes. *La Presse*, 20 de abril de 1866, p. 2. Pierre Georgel, «Le romantisme des années 1860. Correspondance Victor Hugo-Philippe Burty», *Revue de l'Art*, nº 20, 1973, p. 49-50.

•[10] Además de los ejemplares de Burty y Manet, otra copia de este tríptico fue vendida en el Hôtel Drouot de París en 1910. También hemos comprobado que las subastas de la colección de estampas japonesas de Charles Haviland incluían otras versiones de la escena de *Tamatori* protagonizadas por el erotismo de los pulpos (obras de Shunchō y Yoshinobu). *Collection K.T. Estampes japonaises*, Hôtel Drouot, 17-18 de febrero de 1910, p. 20, pl. 25. *Collection Ch. Haviland. Estampes japonaises*. París, Hôtel Drouot, 1922-1927 (18 vol.).

•[11] P. Georgel, «Le romantisme...», *op. cit.*, p. 50.

•[12] Roger Cailliois, *Mitología del pulpo*. Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 13, 49.

•[13] Jacques Schnier, «Morphology of a Symbol: The Octopus», *American Imago. A Psychoanalytic Journal for the Arts and Sciences*, 13, 1956, p. 4.



[fig.5] Portada de la revista *Mar y Tierra*
nº 37, 13 de octubre de 1900
Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona

[fig.6] Yamamoto Yoshinobu
Pescadora de awabi junto a la playa y pulpo
c. 1750
Grabado xilográfico (*beni-e*)
29,2 x 13,7 cm (*hosoban*)
(estampa de la colección de Ch. Haviland,
subastada en el Hôtel Drouot en 1922)
Bibliothèque centrale du Louvre, París

[fig.7] Auguste Rodin
El pulpo
c. 1900
Mina de plomo, difumino y acuarela sobre papel crema
32,6 x 24,9 cm
Musée Rodin, París
D. 1526 [*]



en 1802, de fantásticos y colosales cefalópodos que sembraban el terror entre viajeros, navegantes y pescadores. Durante todo el siglo XIX, este mito fue enriqueciéndose con noticias sobre navegantes que decían haber visto calamares y pulpos de grandes dimensiones, «dignos de figurar en las leyendas teratológicas»;¹⁴ temibles animales que, de la mano de Hugo y Verne, acabarían cobrando vida hasta formar parte del imaginario colectivo (fig. 5).¹⁵

En definitiva, gracias a la novela de Victor Hugo y a la difusión de noticias, leyendas e historias sobre pulpos gigantes avistados en alta mar, estas imágenes míticas se consolidaron al mismo tiempo que se producía un nuevo fenómeno cultural, completamente al margen: el japonismo. Desde mediados de la década de 1860, estampas de la leyenda de *Taishokan* y de buscadoras de *awabi* comenzaron a aparecer en colecciones de arte europeas, y finalmente llegaron a manos de artistas y coleccionistas como Philippe Burty, Claude Monet, Vincent van Gogh, Henri Vever, Hayashi Tadamasa y Charles Haviland (fig. 6). En la Europa del siglo XIX era fácil adquirir, por una módica suma, estampas xilográficas japonesas, conocidas como *ukiyo-e*. Gracias a la modicidad de su precio y a su gran atractivo visual, estas obras circularon con mucha facilidad y rapidez, y por la misma vía también comenzaron a difundirse las estampas eróticas japonesas, fascinantes por su modernidad, frescura y libertad.

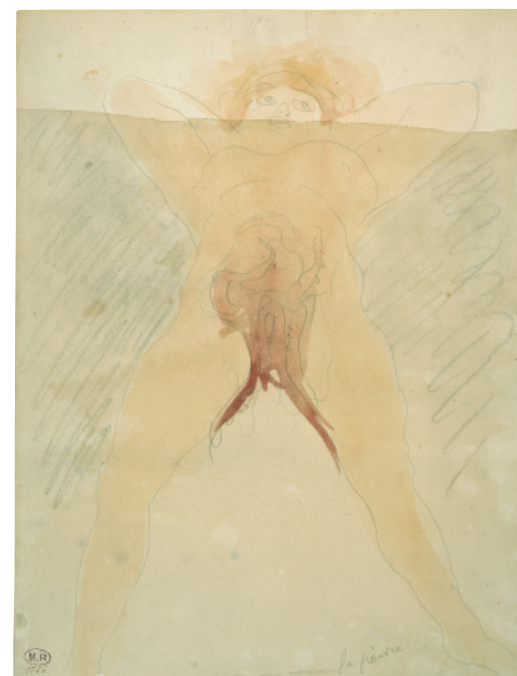
Aparte de algunos precursores europeos, como John Saris y Philipp Franz von Siebold, fue a mediados del siglo XIX cuando aparecieron, en París, los primeros comercios que ofrecían todo tipo de productos orientales, incluidos los *shunga*.

La Porte Chinoise y L'Empire Chinois, ambos situados en la rue Vivienne, y la tienda de curiosidades japonesas del matrimonio Desoye, en la rue de Rivoli, probablemente fueron los primeros establecimientos donde los coleccionistas de arte japonés adquirieron estampas *ukiyo-e*. No es de extrañar, en este contexto, que Edmond de Goncourt, muy vinculado tanto a Philippe Burty como a Victor Hugo, comenzara a adquirir en esos comercios, en octubre de 1863, las primeras estampas eróticas japonesas de su colección: «El otro día compré unos álbumes japoneses obscenos. Me parecen encantadores y divertidos, y contemplarlos es un placer. Son imágenes que trascienden lo obsceno, que está presente y al mismo tiempo no parece estarlo, o en todo caso yo no advierto, ya que se confunde por completo con la fantasía. La violencia de las líneas, lo sorprendente de las composiciones y disposición de los accesorios, las posturas y objetos caprichosos, lo pintoresco y, por así decirlo, el paisaje de las partes genitales. Al contemplarlas, me viene a la mente el arte griego, el aburrimiento llevado a su perfección, un arte que nunca consigue expiar el crimen de su carácter académico.»¹⁶

La colección de los hermanos Goncourt, innegablemente de gran interés, comenzó a formarse inicialmente en comercios como el de Madame Desoye, y después, en la década de 1880, en los establecimientos de Siegfried Bing y Hayashi Tadamasa, los dos más importantes marchantes de *ukiyo-e*. En ese contexto, las estampas *shunga*, y sobre todo las del álbum de Hokusai *Kinoe no komatsu*, eran consideradas uno de los principales tesoros artísticos de dicha colección. Unas obras que sedujeron a amigos de los Gon-

court, como Auguste Rodin, que, sorprendidos y llenos de curiosidad, no se cansaban de admirarlas: «Rodin, que está hecho todo un fauno, me pide que le enseñe mis imágenes eróticas japonesas, y ante ellas se muestra maravillado por los cuellos lánguidos de las mujeres y sus líneas abruptas, los brazos extendidos y rígidos, los pies contraídos, toda la voluptuosa y frenética realidad del coito, los esculturales cuerpos entrelazados, inextricablemente fundidos en el espasmo del placer.»¹⁷

Como Edmond de Goncourt, muchos otros escritores y artistas adquirieron estampas eróticas japonesas, fuera en Londres, como Beardsley, en Viena, como Klimt, o en París, como Zola, Huysmans y Toulouse-Lautrec, o, ya en el siglo xx, Auguste Rodin y Pablo Picasso.¹⁸ En el caso de Toulouse-Lautrec, la copia que adquirió del más famoso álbum erótico de Utamaro, *Utamakura*, procedía precisamente de la colección de Edmond de Goncourt.¹⁹ Y es que este escritor sobresalía entre todos los coleccionistas por el entusiasmo que puso en la difusión del arte japonés y, más específicamente, por su defensa, que también emprendería mucho después Frank Lloyd Wright, de la calidad artística de las imágenes *shunga*, tanto en su monografía sobre Kitagawa Utamaro (1891) como en el estudio que, cinco años después, dedicó a la obra de Katsushika Hokusai (1896).²⁰ Es aquí, en este segundo texto, donde hallamos una descripción de la escena erótica entre los dos pulpos y la buceadora, perteneciente a los álbumes de *Kinoe no komatsu*, con la que Goncourt debió de recrear a Rodin en una de sus visitas, antes de que este artista hiciera sus propias versiones (fig. 7):



•[14] Jules Verne, *Vint mil lieues de voyage sous-marin*. Barcelona, La Magrana, 1983, p. 427. [Ed. en castellano: *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Madrid, Alianza, 2008]

•[15] Especial influencia ejercería el relato de los cefalópodos gigantes avistados y descritos por la tripulación del Nautilus, hecho por Verne, así como novelas posteriores como *Les Chants de Maldoror* (1868), de Lautréamont, influenciadas por Hugo y las noticias de la época. Después de leer *Les Travailleurs de la mer*, y en respuesta a un animal fantástico que no paraba de crecer y difundirse, en 1875 el naturalista inglés Henry Lee dedicó una monografía al pulpo (*The Octopus, or the Devil-Fish of Fiction and of Fact*, 1875). Lee reconocía que, desde la publicación de la novela de Hugo, el pulpo se había convertido en uno de los animales que más interés despertaba en los acuarios, al punto de que un acuario que no tuviera un ejemplar de este animal no era digno de ser considerado como tal. R. Cailliois, *Mitología...*, op. cit. *Mar y Tierra*, nº 37, Barcelona, 13 de octubre de 1900.

•[16] George J. Becker, Edith Philips (ed.), *Paris and the Arts, 1851-1896. From the Goncourt Journal*. Nueva York, Cornell University Press, 1971, p. 84, 8 de octubre de 1863.

•[17] *Ibidem*, p. 238, 5 de enero de 1887.

•[18] Entre los coleccionistas de estampas eróticas japonesas en la Francia de fines del siglo xix destacaron Charles Haviland, Charles Salomon, Charles Gillot, Pierre Barboutau, Georges Marteau y Robert Lebaudy, entre muchos otros.

•[19] Lionel Lambourne, *Japonisme. Cultural Crossing between Japan and the West*. Londres, Phaidon, 2005, p. 61.

•[20] Para Goncourt, el erotismo de las estampas *shunga* de Hokusai era digno de figurar entre las más altas creaciones artísticas del arte oriental; debían su seducción a «la furia de sus cópulas, como encolerizadas; a las volteretas de sus apareamientos destrozando los biombo del cuarto; al entrelazamiento de los cuerpos inextricablemente fundidos; al gozoso nerviosismo de los brazos, a la vez ansiando y repeliendo el coito; a la epilepsia de esos pies de dedos retorcidos, dando coques en el aire; a esos besos boca a boca, devoradores; a la entrega de la mujer, con la cabeza colgando hasta el suelo y la pequeña muerte pintada en el rostro, con los ojos cerrados por párpados maquillados, en fin, a esa fuerza, esa potencia en el delineado, que hace que el dibujo de una verga pueda compararse con otro, a mano, del Museo del Louvre, atribuido a Miguel Ángel.» Edmond de Goncourt, *Hokusai*. París, Charpentier et Fasquelle, 1896, p. 125.

«A esos álbumes pertenece esta terrible estampa: sobre unas rocas verdosas y cubiertas de algas marinas, se ve el cuerpo desnudo de una mujer, desmayada de placer, con aspecto cadavérico, a tal punto que es imposible saber si se trata de una ahogada o si está viva, y un inmenso pulpo, con ojos aterradores que parecen negras lunas menguantes, que aspira la parte inferior del cuerpo de la mujer, mientras que otro pulpo, más pequeño, devora su boca.»²¹

El mismo año en que salió a la luz esta descripción, en 1896, Michel Revon publicó su *Étude sur Hokusai*, monografía sobre «el artista japonés más famoso en Europa».²² Con la llegada a Occidente de la obra de Hokusai y de estampas eróticas como *Kinoe no komatsu*, la visión del pulpo cambió radicalmente a finales de siglo. A esta evolución contribuyeron menos los aficionados al arte japonés que los artistas y escritores de las corrientes simbolistas y decadentistas. Hokusai es la fuente probable de una nueva iconografía, la de la mujer-pulpo, que, nacida a fines del siglo XIX, apelaba a un erotismo transgresor, situado en el perverso límite entre lujuria y sensualidad, asfixia y muerte.

Un acercamiento a ese nuevo imaginario del pulpo como monstruo erótico es el que ofrecía el crítico de arte Joris-Karl Huysmans, uno de los más destacados miembros del movimiento simbolista y decadentista en Francia. Una de las obras de Huysmans que tuvo mayor difusión fue su recopilación de críticas de arte, publicada en 1889 con el título *Certains*, donde se recogían las inquietudes de un hombre en busca del alma a través del arte. Huysmans buscaba artistas valientes capaces, más allá de las modas y el conformismo, de transmitir las pasiones del alma

humana, según parámetros estéticos estrechamente vinculados a la tradición romántica. En *Certains* ofrecía un repaso a varios artistas de la época, como Moreau, Degas, Tissot, Cézanne, Forain y Whistler, hasta Félicien Rops, al que dedicó el ensayo más extenso del conjunto.

Rops era uno de los artistas que encabezaban el movimiento decadentista, con unas obras que se alejaban de las tendencias de la época, con una gran carga espiritual y sexual y connotaciones tanto eróticas como satánicas, bajo el manto del vicio. En la obra de este artista, pintor del pecado y los deseos ocultos, la mujer era una pieza clave que a menudo era representada (como ya hiciera San Basilio) como símbolo de la tentación, el adulterio o el mismo Satanás. Precisamente en *Certains*, en el análisis de las características de Rops, aparece una nueva descripción de *Kinoe no komatsu*, la submarinista y los pulpos imaginados por Hokusai:

«La estampa más bella que conozco, en éste género, es aterradora. Es una japonesa cubierta por un pulpo; con sus tentáculos, la horrible bestia aspira la punta de los senos y excava la boca, mientras que la misma cabeza bebe las partes bajas. ¡La expresión casi sobrehumana de angustia y de dolor que convulsiona a esa larga figura de Pierrot, de nariz arqueada, y la alegría histérica que filtra al mismo tiempo de esa frente, de esos ojos cerrados de muerte, son admirables!»²³

En este influyente texto, reproducido asimismo en el número dedicado a Félicien Rops por *La Plume*, en 1896,²⁴ es decir el mismo año en que fueron publicadas las monografías de Goncourt y Revon, se manifiesta la admiración de Huysmans por las estampas eróticas japonesas,

como años después recordaría Gustave Coquiot.²⁵ Pero aún más: al mismo tiempo, se ofrece una interpretación de la obra del artista japonés plenamente decadentista, de una manera mucho más evidente que en la descripción de Goncourt. En la estampa de Hokusai, Huysmans no veía el placer o el goce de la mujer, sino una auténtica expresión de angustia y horror.²⁶

Se podría parafrasear al mismo Victor Hugo y decir que el azar, si existe, es hábil, tanto que hizo que Huysmans incluyera su descripción de la terrorífica estampa de Hokusai precisamente en su ensayo crítico sobre el carácter artístico de Félicien Rops. Huysmans no actuó caprichosamente, ya que su descripción podía aplicarse a la obra *El pulpo*, de Rops, que a su vez puede ser considerada una reinterpretación diabólica y baudelairiana del grabado de Hokusai: Rops opera con las imágenes aterradoras del pulpo una síntesis de voluptuosidad, lujuria y satanismo, próxima a las visiones perversas de los cantos poéticos de Maldoror. En su dibujo se aprecia a una mujer desnuda, con los cabellos deshechos y los ojos desorbitados, que, aterrada y enloquecida, intenta escapar de los ocho tentáculos fálicos de un pulpo que la tiene rodeada, la atrapa y se introduce en su boca y vagina, mientras le clava su pico (p. 75). *El pulpo* de Rops parece una manifestación de la inconsciente necesidad de plasmación de las inquietudes del decadentismo: «cuando sostengo que un pintor ha de pintar su propia época, lo que estoy diciendo es que sobre todo ha de pintar las pasiones, el carácter de las fisonomías, las escenas de conjunto, el sentimiento moral y la impresión psicológica del siglo en el que

vive, antes que sus trajes y accesorios», afirmaba Rops.²⁷ Y eso mismo hizo, al dotar *El pulpo* de una poderosa carga psicológica para convertirlo en un símbolo del reino de las sombras, traspasando la tenue frontera entre mito y realidad. El pulpo aparecía como una nueva forma de vida enfrentada a los dogmas y convenciones sociales; era un estado de ánimo y también un símbolo más de la lucha contra la mediocridad del positivismo, que negaba los misterios de la vida que no se pueden captar con los sentidos.

Rops y Huysmans también nos acercan a los ambientes artísticos del simbolismo belga, ya que *El pulpo* comparte muchos rasgos con otras obras contemporáneas, como el dibujo que Fernand Khnopff realizó en 1888 para el frontispicio del quinto volumen de la novela *La Décadence latine, éthiopée. Istar*, del escritor ocultista Joséphin Péladan (p. 77). Esta obra de Khnopff fue expuesta en la galería Georges Petit de París en enero de 1889, y, como había sucedido con la de Rops, causó gran sensación por su erotismo enigmático y maléfico. Una vez más, el monstruo desplegaba las tentaciones y angustias decadentistas finiseculares: una mujer con los ojos cerrados por el placer (o muerta, dirá Huysmans) es poseída sexualmente por un ser híbrido de aspecto diabólico, una medusa anciana con tentáculos de pulpo en lugar de cabellos, de una sensualidad agresiva y cadavérica. Conviene recordar que los dos artistas, tanto Rops como Khnopff, participaron en la ilustración de la obra de Péladan. Por su parte, Péladan, conocido en todos los ambientes artísticos y literarios de París, describió la obra de Khnopff en unos términos muy parecidos a los que había

•[21] *Ibidem*, p. 175.

•[22] Se trataba de la publicación del trabajo de doctorado de Revon en la Facultad de Letras de la Universidad de la Sorbona. Michel Revon, *Étude sur Hokusai*. París, Lecène, Oudin et Cie, 1896, p. 3.

•[23] J. K. Huysmans, *Certains*, op. cit., p. 88-89.

•[24] La difusión de este texto de Huysmans fue especialmente destacada. En 1897 fue reeditado por tercera vez, con la correspondiente descripción de la obra erótica de Hokusai, en la monografía *Félicien Rops et son œuvre*, donde se recopilan los artículos publicados el año anterior en la revista *La Plume*. J. K. Huysmans, «L'œuvre érotique de F. Rops», *La Plume*, nº 179, 15-30 de junio de 1896. *Félicien Rops et son œuvre*. Bruselas, Edmond Deman, 1897, p. 9-24.

•[25] Huysmans le confesó a Coquiot que los *shunga* le parecían muy superiores en fuerza en comparación con las obras de Rops: «Ah, no, créame, ni por un instante se me ocurriría pensar que el más débil de los japoneses no sea cien veces mejor. Estos tíos, y menos mal, sí eran capaces de crear auténticas estampas libertinas. Rops no es más que un Santurrón devorado por la lujuria.» Gustave Coquiot, *Le Vrai J.-K. Huysmans*. París, Charles Bosse, 1912, p. 77. Diversos grabados eróticos de Rops, que estudió en París con Bracquemond y Jacquemart, pueden dialogar perfectamente con las estampas eróticas de la época Edo. Asimismo, entre la producción artística de Rops pueden verse algunas muestras de su interés por el arte japonés, como los grabados y composiciones *Cigüeña japonesa*, *Lagartija japonesa*, *Fantasma japonesa* o también las ilustraciones para *La Fleur lascive orientale*. Erastène Ramiro, *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*. París, Librairie Conquet, 1887. Jean-François Bory, *Félicien Rops. L'œuvre graphique complète*. París, Arthur Hubschmid, 1977.

•[26] Huysmans tenía una visión completamente decadentista de las estampas *shunga*: «Sus mujeres, de carnes indolentes, blancas como enfisemas, agonizan, boca arriba, los ojos cerrados, los dientes apretados entre labios de sangre; el vientre, horriblemente hendidido, bosteza bajo una borlita, al igual que una llaga de carúncula; sus hombres agonizan postrados, enarbolando inconcebibles falos, en cimas con sombrillas, en tubos hinchados y surcados de venas. Encabestrados, en imposibles poses, todos yacen, semejantes a cadáveres en los que poderosos suplicios han roto los huesos.» J. K. Huysmans, *Certains*, op. cit., p. 88.

•[27] Edith Hoffmann, «Rops: peintre de la femme moderne», *The Burlington Magazine*, vol. 126, nº 974, mayo de 1984, p. 261.

utilizado Huysmans en su crítica de la de Rops: «Desnuda y apoyada en una columna, como en una picota, con las manos atadas al rótulo de bronce con la inscripción "Calibani Justitia", Itsar, encarnación de la Venus de los caldeos, se ha desmayado o está muerta, tiene los ojos cerrados, los labios sellados, y su noble cuerpo, que el alma ha abandonado, todavía resplandece: en su vientre, la cabeza de una vieja desdentada, una medusa provinciana, con una cabellera hecha de tentáculos de pulpo, adherida, infame y profanadora, al regazo divino.»²⁸

El círculo formado por Rops, Khnopff y Péladan parece, así, cerrarse. Sin embargo, conviene matizar que, en este caso, Khnopff también bebió de otras fuentes de inspiración.²⁹ De todos modos, el frontispicio de *Istar* y, concretamente, la cabellera hecha de tentáculos de pulpo que cubre lo que podría ser una cabeza de medusa, entronca a la perfección con el imaginario desarrollado en la década de 1880 por los artistas simbolistas parisienses, en una época marcada por sensibilidades estéticas ricas y diversas.³⁰ Rops y Khnopff se movían alrededor de figuras como Baudelaire, los hermanos Goncourt, Rodin, Huysmans y Péladan, y por ello es más que probable que conocieran el erotismo de las estampas *shunga*. Como todos ellos, y como Baudelaire, compartían una misma visión de la mujer y su misterioso poder, capaz de abarcar las fuerzas de la poesía mística, el amor, la brutalidad y la fatalidad, de Eros y Tánatos. Tanto en Victor Hugo como en Hokusai, el pulpo ya se movía, deslizaba y arrebatava por los rincones más recónditos del imaginario simbolista finisecular. Entroncaba plenamente con el lenguaje de los sueños y con símbolos

ocultos de la naturaleza y el alma humanos. En el fondo, la visión obscena y onírica del cefalópodo polifálico de Rops no estaba muy alejada de las descripciones de Huysmans y el mismo Hugo: «Cierta cosa que era delgada, áspera, chata, helada, viscosa y viviente acababa de enroscarse, en la sombra, en derredor de su brazo desnudo. Aquella cosa le subía hasta el pecho. [...]. Una segunda correa, estrecha y aguda, salió de la hendidura de la roca. Semejábase a una lengua que sale de una boca. Lamió espantosamente la cintura desnuda de Gilliatt, y prolongándose de repente, desmesurada y sutil, se aplicó a su tegumento y le rodeó todo el cuerpo. [...] Le parecía que una multitud de labios, pegados a su carne, intentaban beber su sangre.»³¹

En la Francia de aquellos últimos años del siglo XIX, el pulpo podía representar a un ser tan erótico como maléfico, y se presentaba, así, mediante una existencia simbólica dual que entroncaba fácilmente con los movimientos estéticos literarios y artísticos finiseculares.³² Como parte del imaginario colectivo, se manifestaba plásticamente no sólo en el ámbito de la pintura y el dibujo sino también en otros, como la escultura y las artes decorativas en general. Muchos de los ejemplares que han sido identificados corresponden precisamente a los años inmediatamente anteriores a 1900, en fechas cercanas a la publicación de la monografía de Goncourt (1896) y la reedición de la descripción de Huysmans en *La Plume* (1896). Asimismo, al coincidir también con la difusión del *Art Nouveau*, el moderno estilo internacional, la iconografía del pulpo y la mujer dejó de ser patrimonio exclusivo de los artistas simbolistas y decadentistas de la década de 1880 para insi-

•[28] Joséphin Péladan, *Le Salon, cinquième année*. París, Dalou, 1888, p. 88.

•[29] Istar (Astarté), diosa de la antigua Mesopotamia, aparece en la obra de Khnopff representada como víctima del éxtasis de la pasión amorosa. La iconografía del frontispicio remite claramente al sacrificio de San Sebastián, y establece así un diálogo entre el amor y la muerte, entre la pasión y el erotismo del martirio religioso. Además, la inscripción *Calibani Justitia* parece referirse a Calibán, el vil esclavo de *La tempestad*, de William Shakespeare. Robert L. Delevoy, Catherine de Croës, Gisele Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*. Bruselas, Lebeer Hossmann, 1987, p. 185-187.

•[30] En este sentido, el simbolismo y su sugerente idiosincrasia, abierta y sin fronteras, se mostró tan receptivo con el imaginario del pulpo como con otros seres andróginos, diabólicos o sensuales. Rusiñol, que asistió a la inauguración del primer Salón, dejó la siguiente descripción en *La Vanguardia*: «Unas doscientas obras vense allí amontonadas y cada una de ellas es una sensación de extrañeza: de aturdimiento o de espanto. Aquella es la anarquía del arte, la simbolización de lo imposible, la enfermedad del espíritu, la pesadilla del sueño. [...] Al salir de ella, parece que se ha sufrido una pesadilla o un sueño de encantamientos.» Santiago Rusiñol, «La orden de la Rose-Croix. Desde el molino», *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1892, p. 4. Takagi Yoko, *Japonisme in tin de siècle art in Belgium*. Amberes, Pandora, 2002, p. 174.

•[31] V. Hugo, *Los trabajadores...*, *op. cit.*, p. 456-457.

•[32] En la época Edo, el pulpo también remitía a un imaginario no sólo erótico, sino también aterrador. Se conservan diversos grabados que muestran la vertiente terrorífica del pulpo: pulpos gigantes y antropomorfos atacando a personas, como los que aparecen en los volúmenes del *Manga* de Hokusai, muy popular en la Europa de fines del siglo XIX.

•[33] Las obras de Carabin tuvieron una gran difusión alrededor de 1900. *Sirena y pulpo*, además de exponerse en el Salon de 1901, figura en el estudio de G. Coquirot sobre las figuras de Carabin, publicado en la revista *Art Décoratif* (1907). Igualmente, *Mujer pulpo*, fue expuesta en la galería Laffitte (1894-1895) y el Salon de 1897, al mismo tiempo que era reproducida en publicaciones como *Art et Décoration. L'œuvre de Rupert Carabin 1862-1932*. París, Galerie du Luxembourg, 1974, p. 184, 232. Ghislaine Wood, *Art Nouveau and the Erotic*. Londres, Victoria & Albert Museum, 2000.

•[34] Probablemente esta tabla de Rassenfosse fue presentada en mayo de 1890 en la exposición de arquitectura y artes decorativas de la Salle de l'Emulation, por la Section Liégeoise de la Société Centrale d'Architecture de Bélgica. En la revista *L'Art moderne* podía leerse, en aquel mismo mes de mayo: «Pero nuestras simpatías están con los modernistas y los japonizantes... Los paneles de madera quemada que Monsieur Rassenfosse realza con delicadas aguadas son una sugerente delicia para los ojos.» Nadine de Rassenfosse-Gilissen, *Rassenfosse. Peintre-graveur-dessinateur-affichiste*. Lieja, Éditions du Perron, 1989, p. 36-37.

•[35] Una de les joyas de Aucoc nos recuerda especialmente una representación de Tamatori atribuida a Suzuki Harunobu (c. 1760). Véase la reproducción en: D. Talerico, «Interpreting...», *op. cit.*, p. 34. Yoshida Teruji, «Nishikie shoki jidai», *Ukiyo-e taisei*, vol. 4. Tokio, Tōhō shoin, 1930-1931, il. 143. Véase otro ejemplo, esta vez del escultor Josep Campeny, en: *Álbum Salón*. Barcelona, 1902, p. 39.

nuarse en el amplio abanico de propuestas estéticas surgidas en Europa hacia 1900. En consonancia con la vocación decorativa del *Art Nouveau*, y como legado de Rops, Rodin o Khnopff, aparecieron nuevas imágenes también en el campo de la escultura y las artes decorativas, donde el pulpo se convirtió en un ser básicamente erótico, un símbolo de la *femme fatale*: la mujer que abre sus brazos para abrazar, atrapar e inmovilizar al hombre hasta asfixiarlo. En la vertiente más sugerente y poética del *Art Nouveau* vuelve a aparecer con frecuencia la imagen del pulpo y la mujer, representada en obras de Auguste Ledru (*La presa*, 1895; fig. 8) y François-Rupert Carabin (*Mujer pulpo*, c. 1894-1895; *Sirena y pulpo*, c. 1900; fig. 9), algunas de las cuales fueron expuestas en los Salons de la Société nationale des beaux-arts de París a finales de siglo.³³ Un repaso exhaustivo de la iconografía erótica de los cefalópodos en el arte finisecular, imposible de abordar aquí, nos llevaría forzosamente a hablar más extensamente de autores y tendencias diversos: desde diferentes grabados de Alvin Corrêa (p. 75) –algunos claramente inspirados en las imágenes de Hokusai y Rops–, pasando por las composiciones de Armand Rassenfosse (*Pulpo terrorífico*, c. 1890; fig. 10),³⁴ un artista del entorno de Rops, a algunas ilustraciones de Edgar Wilson, y en última instancia a las joyas diseñadas por Louis Aucoc (fig. 11), maestro de René Lalique, o también a las ilustraciones de Miquel Utrillo para *Oracions* (1897), de Santiago Rusiñol.³⁵ Muchos de estos artistas ensayaron una interpretación personal de los pulpos y los seres tentaculares. Así, tal como se muestra en diversas esculturas, pinturas, dibujos y bibelots de la



[fig. 8] Auguste Ledru
La presa (jarrón)
 1895. Bronce patinado; 35,4 x 44 x 32,7 cm
 Victoria & Albert Museum, Londres
 M. 24-1998



[fig. 9] François-Rupert Carabin
Sirena y pulpo (tintero)
 c. 1900
 Bronce y ónix; 28,9 x 23,5 x 22,9 cm
 Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.
 Donación de Lloyd y Barbara Macklowe

[fig. 10] Armand Rassenfosse
Pulpo terrorífico
 c. 1890
 Panel de madera quemada
 Colección particular



[fig. 11] Louis Aucoc
Broche
 París, c. 1900
 Oro, diamantes, rubíes, perlas y esmalte
 Schmuckmuseum, Pforzheim



[fig.12] Anónimo
Mujer y pulpo
 c. 1830
 Grabado xilográfico a color (*nishiki-e*)
Koban
 Colección particular

época del Modernismo y el *Art Nouveau*, si Goncourt o Huysmans habían interpretado el grabado de *Kinoe no komatsu* desde un ángulo trágico y angustioso, en estos otros casos predomina la visión de la mujer y el pulpo como relación amorosa y eminentemente erótica. Buenos ejemplos de esta tendencia se hallan entre las obras de Rodin, Carabin y Picasso.

PABLO PICASSO

Después de instalarse en Barcelona en 1895, Picasso vio y oyó hablar por primera vez de los *ukiyo-e*, grabados que estaban muy de moda en los ambientes artísticos de la ciudad. Asimismo, descubrió más ejemplos de estas obras en sus primeros viajes a París, a partir de 1900, y después de su traslado a la capital francesa, en 1904.

En aquel comienzo de siglo, ya fuera en Barcelona o en París, Picasso tenía fácil acceso a los grabados eróticos japoneses, así como a los dibujos, descripciones o piezas de artistas simbolistas o del *Art Nouveau* que guardaban relación con obras coetáneas de Rops o Rodin. Unas obras que, como la estampa de Hokusai, pueden ser consideradas como el modelo o referente de un pequeño dibujo improvisado por Picasso en 1903. En ese año, Picasso representó, en una tarjeta publicitaria del establecimiento de los hermanos Junyer-Vidal de Barcelona, a una mujer de larga cabellera tumbada y completamente desnuda, junto a un cefalópodo que rodea su cuerpo con sus tentáculos y se aferra a las piernas con unas ventosas que, como en *Le Maquereau* (p. 81), se introducen lentamente en la vagina.

Es una imagen enigmática. Los grandes ojos del animal miran a la mujer lascivamente, con una mirada tan provocadora como la creada por Hokusai, mientras la mujer, relajada, tiene la vista perdida (p. 81). En 1903 Picasso comenzaba a descubrir la Francia finisecular de Rops y Toulouse-Lautrec, el París decadente de los cabarets y la bohemia. A través de este pequeño esbozo, Picasso dialogaba con Rodin, el gran maestro, con Hokusai y también con la extensa tradición iconográfica de escenas eróticas japonesas protagonizadas por pulpos gigantes, uno de cuyos ejemplos es la pintura adquirida por el mismo Toulouse-Lautrec a fines de siglo (p. 78).³⁶ Vollard, Jacob, Huysmans, Rops, Péladan, Rodin, y unos años más tarde los hermanos Stein y Frank Burty Haviland, nieto de Philippe Burty, son algunos de los personajes famosos en el París de comienzos del siglo xx que Picasso acabaría conociendo, directa o indirectamente.³⁷ Gustave Coquiot, quien puso en contacto a Picasso con Sadayakko y fue el autor del prefacio del catálogo de la primera exposición del artista en París, en la galería de Ambroise Vollard (1901), decía en 1912, a propósito de Huysmans y el erotismo japonés: «Pero menuda manía hay con los japoneses... Son espantosamente chapuceros con las posturas, y hay una estampa terrible y sulfurosa: "El Pulpo", que perteneció a Edmond de Goncourt. Con una carga atroz de sufrimiento y angustia.»³⁸ Es muy probable que Picasso no llegara a conocer la leyenda de *Taishokan*, así como tampoco sabemos con certeza si vio directamente la obra de Hokusai o la conoció a través de las muchas versiones que circularon en aquellos años en los ambientes que frecuentaba el artista (fig. 12).

Sea como sea, y en última instancia, más allá de las leyendas, parodias o confesiones eróticas personales, obras como la que el mismo Picasso realizó, tan poco vistosa, tan modestamente confinada a una tarjeta publicitaria, son reveladoras de la dominación ejercida por aquellas pulsiones del subconsciente que fascinaron a Huysmans. Pulsiones escondidas, quien sabe si las mismas que guiaron también el pincel de Hokusai.

•[36] Véase p.143, ficha 18.

•[37] Cuando Picasso llegó a París, hacía poco que Vollard había abierto su primer negocio de venta de cuadros con la ayuda de Rops, a quien había conocido, según él mismo cuenta en sus memorias, después de leer el artículo que Huysmans le dedicó en *Certains*, precisamente aquel en el que se describe la estampa de Hokusai. Por otro lado, Max Jacob, un poeta obsesionado por la magia y el ocultismo, sería el encargado de introducir al joven Picasso en la cultura francesa en 1901, el mismo año en que Péladan visitó Barcelona. Cabe recordar también que diversos historiadores han establecido vínculos estilísticos entre la obra picassiana de comienzos del siglo xx y las obras de Rodin, Péladan y Rops. Además, en 1903 Picasso ya se encontraba metido de lleno en un proceso creativo introspectivo, en el que se advierten algunas inflexiones propias de la estética y el pensamiento simbolistas, a los que había accedido tanto a través de artistas catalanes, principalmente Isidre Nonell y Sebastià Junyent, como por mediación de la obra de Redon y Gauguin. John Richardson, *Picasso. Una biografía*, vol. I: 1881-1906. Madrid, Alianza, 1991, p. 205, 340. Ambroise Vollard, *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona, Destino, 1983, p. 36.

•[38] G. Coquiot, *Le Vrai...*, op. cit., p. 85.