

**EGON SCHIELE:
EL MÉDICO FILÓSOFO QUE SE CONVIRTIÓ EN SACERDOTE
DEL CUERPO**

Carla Carmona Escalera

En *La Gaya Ciencia*, Nietzsche distinguía entre el filósofo de la carencia y el de la abundancia: “en algunos, lo que filosofa son sus defectos, en otros, sus riquezas y fuerzas. Aquéllos *necesitan* una filosofía, como sostén, calmante, medicina, redención, edificación, enajenación de sí mismos; para éstos la filosofía es tan sólo un hermoso lujo, en el mejor de los casos la voluptuosidad de una gratitud triunfante que finalmente debe inscribirse con mayúsculas cósmicas en el firmamento de los conceptos”¹. Egon Schiele entraría en la segunda categoría, como bien supo reconocer su amigo Arthur Roessler, quien afirmó que el artista, a veces incluso incapaz de comprender su propio trabajo, no siempre pudo hacer frente a su exuberante creatividad².

Apostando por el arte de lo feo³, Schiele abatió contra el concepto de belleza que reinaba entre los miembros de la Secesión. Su arte de crítica y denuncia prescindía de intento alguno de embellecimiento. La representación de la masturbación de los dibujos de Gustav Klimt, a pesar de la niñez de algunas de sus modelos, resulta hermosa. Sin embargo, la rigidez de las posturas a las que Schiele sometía a sus figuras les negaba a sus protagonistas la apacible ingravidez del cuerpo abandonado a sí mismo, característico de su antecesor. En buena medida, además, son carne de aspecto putrefacto donde todo es tensión⁴. Nuestro artista contribuyó, de esta forma, como lo hiciera antes Félicien Rops, a la *desestización*⁵ de lo estético, extendiendo el arte al terreno de lo aberrante. El joven vienés no pudo sino llevar esto a sus últimas

consecuencias en los múltiples autorretratos donde se mutiló, se jorobó y forzó su espina dorsal hasta resquebrajarla, con colores a veces sucios, otras estridentes, en todo caso enfermos, en el sexo, el culo y las mejillas, con los miembros dislocados: ahora el codo, también la rodilla, antes el hombro y la nuca⁶.

Habiendo intentado ponernos en la piel del vienés contemporáneo al pintor, quedémonos donde estamos. Muchos de los que vivimos hoy sentimos algo de pudor frente a algunos de sus desnudos y retratos. ¿Nos impacta la desnudez o más bien la fragilidad del alma descubierta por un gesto llevado al extremo? Schiele nos descubrió lo obsceno como camino al alma humana⁷. La violencia sufrida por la figura la expone tanto por dentro como por fuera. El cuerpo, lejos de ser mera expresión o manifestación de lo psíquico, *es* lo psíquico⁸.

Tanto cuando se ocupó de la naturaleza como cuando retrataba a otra persona, Schiele no trató de copiar del natural, sino de mostrar aquello que el objeto despertaba en él, al fin y al cabo, a sí mismo. Dejemos hablar al propio artista: “Primero pienso sobre los cuadros que quiero pintar; también hago bocetos, pero creo que copiar la naturaleza no tiene ningún sentido para mí, pues pinto mejor de memoria que frente a un paisaje. – Mayormente observo los movimientos físicos de las montañas, el agua, los árboles y las flores: a uno siempre le recuerdan a movimientos similares en el cuerpo humano, a sensaciones de alegría y tristeza en las plantas. Pintar tan sólo no me resulta suficiente: sé que los colores pueden reflejar cualidades – percibo un árbol tintado de otoño en verano con mis sentidos más profundos y mi corazón, y quiero pintar esa melancolía...”⁹

No hay alma más allá de la pieza de carne o, en palabras de Nietzsche, “...- y muchas veces me he preguntado si la filosofía en términos generales no ha sido mera interpretación del cuerpo y un *malentendido del cuerpo*”¹⁰. El filósofo alemán nunca dejó de esperar la llegada de un *médico-filósofo* - la añoró tanto que no pudo evitar anunciarla y la siguió tratando de avistar incluso en sus últimas recreaciones como filósofo-artista o transvalorador de valores -, ¿acaso no es Schiele un médico de este tipo?

Llama la atención el gran número de autorretratos del artista. En *Egon Schiele. Eros and Passion*, Albrecht Schröder compara al griego Narciso, enamorado de su propia belleza, con el vienés que se sirvió de la carne demacrada para conquistarse una

y otra vez. Coincidimos con Massimo Cacciari en que tanto Freud como Lacan, así como Schröder (esto es nuestro), se quedaron con una visión muy reduccionista del mito griego. En ‘Narciso, o de la pintura’, Cacciari explica cómo el joven griego se vuelve hacia su reflejo para abolirlo en un intento de fundirse con eso que se le presenta como otro y se le escapa una y otra vez, su sombra¹¹. El filósofo italiano compara a Narciso con Dioniso. Mientras que el primero necesita reunir la multiplicidad, Dioniso se regocija en ella. A nosotros nos parece que Schiele es un narciso dionisíaco, que, consciente de la multiplicidad, no pretende otra cosa que reconocerse en ella: como prototipo del *flâneur* baudeleriano, elegía “morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito. (...) Se le puede comparar con un espejo tan inmenso como esa multitud; con un caleidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de cada uno de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable del no-yo, que, a cada instante, lo refleja y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva”¹².

El reflejo, prosigue Cacciari, es divino y fracaso mundano: lo primero, en tanto se es un reflejo de los dioses; lo segundo, en tanto no somos más que un sueño. Este conocimiento es ante todo trágico, pues “significa la muerte del que lo alcanza, puesto que sabe, entonces, que no es más que una imagen o un reflejo. Es lo que pierde sus obras (*las de Orfeo*) y las transforma en tantas sombras que no pueden ser producidas a la luz. Sin embargo, el fracaso inexorable de esas obras, de esa vida que no es más que un sueño constituye un sueño divino, o la existencia misma de Dioniso”¹³. Las obras de Schiele, como las de Orfeo, no son más que un sueño; ahora bien, no pueden ser sueño divino, pues no hay nada más allá de la obra – nada fuera del lenguaje. Schiele y su trabajo son ensoñaciones de aquel vacío de los números imaginarios que tanto sufrimiento causara al estudiante Törless¹⁴. La imagen engañosa de cada retrato ni siquiera es divina, sino fragmento de una multiplicidad dionisíaca sin Dioniso alguno. Schiele coloca el espejo delante de cada ente, recogiendo el fracaso de toda existencia – mera imagen de un vacío. El pintor es un narciso moderno que ya no busca ser uno con la idea, sino comprenderse como fragmento mortecino.

Schiele no se apartó de la muerte ni en su vida ni en su obra. Por un lado, además de sufrir la I Guerra Mundial, su padre¹⁵, sus hermanos, su mujer y él mismo

padecieron enfermedades fatales. Su diario nos permite observar la huella que la guerra dejara en él: “Vivimos en la época más violenta que el mundo haya jamás conocido. Nos hemos acostumbrado a toda privación. Cientos de miles de seres humanos perecen miserablemente. Todo el mundo debe sufrir su destino, vivir o morir. Nos hemos hecho duros y hemos perdido el miedo. Lo que existía antes de 1914 pertenecía a otro mundo”¹⁶. ¿Acaso no se oyen ecos krausianos?

Trató el tema de la muerte de forma explícita en muchas obras. El aspecto de alucinación de las muecas de sus figuras y la sensación *fantasmagórica*¹⁷ que producen sus cuerpos no menos espectrales subrayan la cercanía entre éstos y la muerte. En ‘Los que se ven a sí mismos II (la muerte y el hombre)’ (K P193)¹⁸ de 1911, la muerte arroja al auto-vidente, lo que nos lleva de nuevo a la cercanía entre sufrimiento (muerte) y verdad (desarrollo espiritual). Esto toca directamente a las posturas en torno a la muerte de Ludwig Wittgenstein y de Robert Musil: la muerte le llega a aquel que logra alcanzar aquello que queda más allá del lenguaje sin traspasar los límites de éste¹⁹. Al tener un pie en la otra orilla, el artista es capaz de mostrar lo que está fuera del mundo sin cometer el error de intentar decir demasiado.

Sus figuras, espectadores de su propia caída, nos recuerdan el morir que supone toda experiencia estética. Cuando miramos una obra de arte, morimos, dejamos de ser nosotros – sujetos con deseos y sufrimientos –, como dijera Ortega en *La deshumanización del arte*, para ser contempladores²⁰. Pero la muerte del fenómeno estético es doble: lo otro frente a nosotros también está muerto. ¿Acaso no son sus paisajes constataciones visuales de su afirmación de que todo vive muerto²¹? La vida misma es experiencia de muerte, por eso sus figuras más vivas, las que pueden trascender las fronteras de su propio cuerpo y verse, están muertas o cerca de la muerte, en sus proximidades.

Schiele no pudo evitar buscarse en el espejo de cada retrato, hallando sólo enfermedad y sufrimiento. ¿Acaso buscaba otra cosa? ¿Podríamos interpretar este juego de máscaras a la luz de la idea nietzscheana que establece que el hombre sólo encuentra lo que él mismo ha puesto allí donde busca²²? El hombre es producto de sus pecados y el artista, salvador, se ofrece a pagar por ellos como buen cristo torturado²³. Así es como nuestro médico se convirtió en sacerdote.

Paradójicamente, el que con tanta fuerza se enfrentase a la tradición, recurría a ella para representarse²⁴. Son muchas las obras de Schiele con trasfondo religioso. Su quehacer artístico partía de la identificación del artista con el profeta repudiado y maldito y no dejó de representarse en sus obras como tal. En ‘Los ermitaños’, obra para cuyos bocetos utilizó a Klimt y a sí mismo como modelos, entendió las dos figuras como “una nube de polvo, como la misma Tierra, intentando levantarse a sí misma y abandonada al colapso inevitable”²⁵. Mero puñado de tierra que había de seguir su destino, el artista estaba obligado a su deber, el arte, ya le deparase la perdición o a la muerte. Fueron muchas las ocasiones a lo largo de su corta vida en las que el joven pintor reflexionó acerca de la función del artista en la sociedad, así como sobre el sacrificio que conlleva su vida debido a la falta de apoyo social²⁶. Ofrecemos a continuación un fragmento de uno de sus poemas:

“Son elegidos,
los frutos de la Tierra madre
los más benévolos.
Conocen fácilmente la emoción y
hablan su propia lengua.
.....
Sin embargo, ¿qué es el genio?
Su lengua es la de los dioses
y viven aquí en el paraíso.
Todo es canto
y semejante a los dioses.
(...)
Jamás nada les parece insoportable.
Todo lo que dicen,
no necesitan crearlo,
Lo dicen,
tiene que ser así – porque son superdotados.
Son los reveladores”²⁷.

¿Acaso no es este arte el de un Nietzsche aún abrazado por la fiebre: “No, si los convalecientes aún necesitamos un arte, es un arte diferente – un arte burlón, frívolo,

liviano, divinamente desenfadado, divinamente artificioso que cual llama pura se proyecte en un cielo diáfano ¡sobre todo un arte para artistas, únicamente para artistas!”²⁸? ¿No es el artista del alemán el del austríaco? ¿Un artista que tiene que olvidar para ‘crear sin razones’²⁹? Las cualidades divinas del artista son un obsequio de los dioses que justifica sus actos. Después de todo, son los ‘elegidos’. Schiele tenía su propia religión, el arte, y su función consistía en la purificación de la sociedad vienesa por medio de la violencia de la creación artística. El artista quiso rescatar a cada figura de lo que la poseía sin constituirla, despojándola de sí para llegar al alma. Y criminales eran aquellos que dificultaban su labor: “obstaculizar a un artista es un crimen, es como matar la vida que brota”³⁰. Schiele creyó en la necesidad de exponerlo todo, insistiendo en aquello que la sociedad condena, pues es eso lo que la caracteriza.

Está muy extendida la imagen del artista incomprendido, loco, neurótico. La excentricidad ha llegado a tomarse como característica necesaria de todo ‘verdadero’ artista. Schiele sufría de esta visión³¹. Necesitaba llamar la atención, tanto por medio de su obra como a través de su apariencia física (era famoso por su manera de vestir y sus peinados, le gustaba vestir bien y sentía el no poder hacerlo debido a sus problemas económicos). Como bien indica Klaus Albrecht Schröder³², el cristo torturado de cada retrato de nuestro artista tiene que ser entendido como parte de la tradición romántica que identificó genialidad y sufrimiento. Muchos autores del siglo XIX contribuyeron a consagrar esta opinión, entre ellos cabe destacar a Nietzsche³³, que tanta influencia tuviera en la Viena finisecular. Continuaremos con dos párrafos de un Nietzsche ‘convaleciente’³⁴:

“El que tengas que ser el primero en enseñar esta doctrina, - ¡cómo no iba a ser ese gran destino también tu máximo peligro y tu máxima enfermedad!”³⁵

“¿Es que ha venido a ti un nuevo conocimiento, un conocimiento ácido, pesado? Como masa acedada yacías tú ahí, tu alma se hinchaba y rebosaba por todos sus bordes”³⁶.

En ambos casos, los animales, eternos compañeros de Zaratustra, se dirigen a éste, aún convaleciente de una enfermedad³⁷. En el primer párrafo afirman el peligro y sufrimiento que acompaña al que realiza una tarea excepcional y originaria. El filósofo, como hiciera Jesucristo, ha de someterse a ese dolor, correr todos los riesgos, siempre

por el bien de terceros. Su obra puede desembocar en enfermedad. Nietzsche ligaba enfermedad y camino ‘verdadero’, ya fuera el artístico o el filosófico. En el segundo párrafo, los animales le preguntan si la enfermedad le ha proporcionado un conocimiento nuevo, más amargo y doloroso, estableciendo una relación directamente proporcional entre enfermedad y desarrollo de la espiritualidad individual. El filósofo alemán afirmaba en el prefacio ya citado que “sólo el gran dolor es el último liberador del espíritu”³⁸.

Tanto Nietzsche como Schiele entendían la enfermedad como una puerta de acceso a los infiernos del alma. Y junto a la enfermedad, el dolor. El pintor no dejó de prender fuego a la leña aún tierna de la que diría el filósofo alemán: “Sólo el gran dolor, ese dolor largo y lento que se toma todo el tiempo y en el cual somos quemados como a fuego lento, nos obliga a los filósofos a descender hasta nuestro fondo último y despojarnos de toda confianza, toda dulzura, velación, ternura y media tinta en la que quizás antes habíamos situado nuestra humanidad. Dudo que el dolor “mejore”-, si sé que nos vuelve más profundos”³⁹. La enfermedad permite la transformación del león en niño-artista. La profundidad no consiste en otra cosa que en el renacer de la inocencia: “de tales abismos, de tan grave enfermedad, también de la enfermedad del gran recelo, uno vuelve *renacido*, con una piel nueva, más quisquilloso, más malicioso, con un gusto más sutil de la alegría, con un paladar más fino para todas las cosas buenas, con sentidos más agradables, con una segunda y más peligrosa inocencia de la alegría, al mismo tiempo más infantil y cien veces más refinado, que nunca hubiere sido”⁴⁰. Frente al artista que no es más que un *especialista, un bruto muy hábil*, Schiele era el *hombre de mundo* baudeleriano: un “hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres”⁴¹, un *ciudadano espiritual del universo*. El hombre de mundo es el eterno convaleciente que *regresa a la infancia, interesándose vivamente por las cosas*⁴². No nos ha de extrañar, por tanto, el que Egon Schiele titulase uno de sus retratos poéticos como ‘Yo, eterno niño’⁴³.

El pintor ligaba al artista a lo que se sale de la norma y, en particular, a lo obscuro. Es necesario recordar que la enfermedad no es más que eso, un salirse de la norma. Si la enfermedad fuese lo normal, entonces sería la salud la desviación⁴⁴. La enfermedad y lo obscuro fueron sus plegarias, los instrumentos de que se sirvió para expurgar el alma de la sociedad vienesa. A pesar de que centrara su enfoque en el

individuo, no podemos dejar de extender su denuncia a toda la sociedad. Su obra es espejo de su momento histórico.

Desde la antigüedad, las diferentes sociedades se han servido de lo que se sale de la norma para compensar las fuerzas que amenazaban con hacer saltar el sistema. Éste es el caso de la figura del bufón: “un convertidor de desorden, cuyo instrumento lo constituye la teatralización ritual”⁴⁵. El bufón es el cordero sacrificado para el beneficio de la comunidad, víctima que paga el precio del orden⁴⁶. En el sacrificio se le arranca al individuo su privacidad: es una publicación de la vida privada, un suicidio público⁴⁷. Hay un orden social que somete a las figuras de Schiele a ese ridículo. Un orden social que, siendo teatro, teatraliza a sus súbditos. Schiele hace que la inversión sea permanente: sus personajes viven en un eterno carnaval.

Como dijera Walter Benjamin acerca de Baudelaire, Schiele “se vio forzado a reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no tenía de dónde sacar dignidad alguna. De ahí la ‘bouffonerie’ de su actuación”⁴⁸. El artista se convierte en lo cómico de la sociedad para hacerse un lugar. Los protagonistas de la obra de Schiele son bufones⁴⁹, ofrecen lo que el espectador no desea – sus príncipes y princesas jamás se ganarían a sus súbditos y, aún así, están actuando, están ahí artificialmente, contribuyendo al teatro pictórico – y se saben actores, sometidos, eso sí, violentamente al hecho teatral mediante el mismo hecho teatral. Sus figuras, condenadas al fracaso, no son heroicas, pues no logran dominar lo que las rodea⁵⁰. El artista las descubre en el absurdo, en un irremediable *no ser capaces*. Reflejos de la Viena de los Habsburgo, nos recuerdan aquello que dijese Shakespeare de que el mundo es un escenario.

No podemos evitar poner en relación a Schiele con lo que dijera Balandier acerca de las figuras políticas: el poder cambia a quién accede a él. Como hizo ver Hobbes en su obra *Leviatán*, los reyes se convierten en otros para ser reyes. La entronización es una modificación, es más, una *deformación*⁵¹, pues mediante la teatralidad (la *espectacularización*) consigue el poder político la subordinación⁵². ¿Qué sociedad más arbitraria y más espectacular que la Viena de Francisco José? A diferencia de su emperador, Egon Schiele no se sirvió de los decorados de Potemkin para entronizar a sus figuras. Su puesta en escena se caracteriza porque no hay puesta en escena: prescinde de todo decorado de cartón piedra posible o imposible. El pintor subraya la teatralidad de la situación mediante la incomodidad e inaccesibilidad de la

nada. El último escenario es el vacío. Sus figuras siempre están en peligro, a la espera de la próxima contorsión forzada en ningún lugar.

Si comparamos el vacío de los dibujos del austríaco con los pasteles de Edgar Degas, vemos cómo el último siempre dibuja a la modelo haciendo algo de su vida cotidiana, como lavarse o peinarse⁵³. Aunque la modelo está posando, el cuadro o el dibujo parecen haber surgido a partir de lo que sucede. La modelo está ahí por sí misma y tanto el espectador como el artista (primer espectador) quedan convertidos en *voyeurs*. El artista parece introducirse secretamente en la intimidad de la mujer a la que retrata, sin despertar su sospecha. Esto, sin embargo, es contrario a lo que sucede en el trabajo de Schiele, quien también se diferencia en este punto de Klimt y Rodin. Las figuras del joven pintor miran abiertamente al espectador, se establece un diálogo entre ambos, primero con el artista y después con el espectador. La relación entre artista y modelo es muy activa, como puede observarse en la mirada directa de la modelo y en las posturas que Schiele escoge. *Prima la acción de y no lo que se hace*: no se trata de ducharse o de lavarse la cabeza sino del estar-ahí. Sus figuras se limitan a confirmar su propia existencia – a existir.

Schiele, al igual que Baudelaire, manifestó una preferencia por lo artificial frente a lo natural. Lo sublime, para Baudelaire, queda más allá de lo natural, es, irremediablemente, artificio. Y es que la virtud “es *artificial*, sobrenatural, puesto que han sido necesarios, en todas las épocas y en todas las naciones, dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada, y que el hombre, *solo*, habría sido incapaz de descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte⁵⁴.” La obra de Schiele es absolutamente artificial. Incluso cuando trata un paisaje, la visión es artificio humano. Aún así, no pierde el carácter de lo improvisado, de lo que se acaba de vivir, pues libre de todo canon establecido, crea su propio estilo pictórico.

Insistamos en la figura del bufón. El bufón es cómico. Lo cómico es una forma de lo diabólico⁵⁵, lo que queda más allá, por lo que puede referirse a lo que queda fuera del mundo wittgensteniano sin *decir*. Como no es de este mundo, sirve para tratar lo que nos incomoda de él. Ahora bien, parafraseando a Baudelaire, el sabio ríe temerosamente, consciente de que lo cómico sólo existe en la mundaneidad, que implica una caída anterior. Schiele nos muerde con nuestra propia risa, que es doble: por un

lado, la risa va ligada a un cierto sentimiento de superioridad; por otro lado, la risa es signo de debilidad, un espasmo al que se está sometido, como en un orgasmo, el sujeto no es dueño de sí.

En la carcajada se desintegra el sujeto⁵⁶. Volvemos a uno de los puntos que más preocuparon a los pensadores, escritores y filósofos contemporáneos a Schiele. El artista se representa *llevando*, a la manera de máscaras⁵⁷, una gran variedad de muecas en todo tipo de posturas y desde todos los ángulos posibles. Atenderemos primero a posturas y muecas. ¿Acaso es Egon Schiele la boca arrogante a punto de escupir un berrido en ‘Hombre haciendo una mueca (Autorretrato)’ (K D720) de 1910? ¿Es el exangüe prisionero que retratara durante el tiempo que pasó en prisión en 1912 o la pierna mutilada en ‘Desnudo masculino sentado (Autorretrato)’ (K P172) de 1910? El pintor vienés se busca en esas figuras en tanto seres que son otros que él y para encontrarse necesita hacerse él mismo otro, distanciarse de su propio cuerpo, de su yo. Para comprenderse, uno ha de tomar perspectiva; no es de extrañar, entonces, su continua experimentación con diferentes puntos de vista. Los retratos del artista son ejemplos de la introspección más radical⁵⁸, pues en ellos se reinventaba una y otra vez. La toma de distancia implica una despersonalización, un vaciarse, un *salir de la ‘botellacazamoscas’* wittgensteniana. Cuanto más presente está en la obra de arte, más fuera de sí mismo: es menos él, como si abandonase ese yo de atributos con el que cada uno de nosotros se identifica. El retrato vendría a tener un efecto purificador, pues permite dejar atrás las cualidades resaltadas.

En *Lo cómico y la caricatura*, Baudelaire afirma que la risa ocasionada por lo grotesco⁵⁹, “las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables”⁶⁰. Hemos de profundizar en el aspecto peyorativo de la risa. Los bufones de Schiele provocan en ocasiones nuestra risa, sin embargo, “lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa”⁶¹. Como preguntase Baudelaire, “¿existe un fenómeno más deplorable que la debilidad regocijándose de la debilidad?”⁶² Cuando nos reímos porque encontramos cómicos sus cuerpos retorcidos, todos pecamos, pues estamos matando al redentor. Por si fuera poco, para no dejar escapatoria alguna a la caída, Schiele, como todo buen filósofo, se ríe de sí mismo, expone su

propia comicidad en cada uno de sus autorretratos, caricaturizándose. Se trata de otro Jesucristo crucificado, pues la comicidad no es sino una forma de redención. Y con él, toda la humanidad se vuelve risible, pues es su profeta.

La comedia es superior a la tragedia: lejos de implicar drama alguno, se trata del momento de la lucidez, de la caída de las máscaras⁶³. Schiele no tiene como meta la dramatización. Lejos de actuar, vive a sus personajes. Sus figuras son las víctimas de la teatralidad social: sus sistemas nerviosos están heridos – no pueden alegrarse de ello. Wagner, por el contrario, tendía al drama, abandonaba aquello en lo que creía fervientemente para defender lo contrario con un ímpetu igual o mayor. Tras participar en la revolución del 48 con Bakunin, Wagner adoptó la doctrina pesimista de Schopenhauer y se volvió nacionalista, pangermanista, racista, francófono, antisemita, para terminar en el misticismo religioso del Parsifal. En ‘Wagner: Proteo y Dioniso’⁶⁴, Eugenio Trías explica cómo, si el compositor “se creyó Sigfrido y Parsifal, ello es debido a que las lindes entre el escenario y la vida real se le borraban con frecuencia, de manera que hasta su propia identidad quedó de esta suerte sometida al eterno fuego teatral del cambio de papel y de máscara”⁶⁵. Ni siquiera en su vida privada podemos distinguir las lindes entre representación y sentimiento⁶⁶.

Wagner “no fue todas las cosas. Sencillamente, las simuló”⁶⁷. A diferencia del poeta fingidor de Nietzsche⁶⁸, Schiele mimetiza lo que le sucede a sus personajes. En cada autorretrato es la primera víctima. El artista, que nunca tuvo *aureola*⁶⁹, incorpora en su propio cuerpo lo que sucede, como hicieran los hechiceros con la enfermedad⁷⁰. Schiele, como el filósofo alemán, cambia de parecer cambiando de piel: se trata de una mutación total. El artista es su propio verdugo – cada cambio de piel es su elección. A diferencia de Wagner, que goza estéticamente de una realidad que confunde con la representación, Schiele sufre sus mutaciones, hay sangre.

Es necesario establecer un paralelismo entre la fragmentación de la sociedad y de los valores, así como la concepción fragmentaria del individuo, propias de la época moderna, y la fragmentación del individuo que supone la diversidad de los autorretratos del artista⁷¹. La proliferación de autorretratos de Schiele tiene algo de la novela sin acabar de Musil. La pérdida del todo conlleva la pérdida de la unidad individual. Como dijese Nietzsche, toda realidad es interpretación y todo sujeto que busquemos detrás de la interpretación es ilusión, engaño. De ahí que cada mueca sea una máscara. Aquella

Viena era un baile de máscaras donde todo era falso, desde la arquitectura hasta el propio lenguaje. No es de extrañar que entre tanto festín surgiesen ascetas en cada disciplina: Karl Kraus en crítica literaria, Arnold Schönberg en música, Wittgenstein en filosofía. Adolf Loos en arquitectura,...⁷² Las muecas no son instintivas, sino culturales. Las muecas velan, esconden; no revelan carácter, sino que lo sustituyen. Son alucinaciones: ocurre lo que no está ocurriendo, viene a existir lo que no tiene existencia. Sin embargo, dejan huellas en el rostro humano, legible como un libro en el que las páginas vendrían a ser las líneas que cada mueca ha ido dejando con el paso del tiempo. No es de extrañar que pinte autorretratos dobles, donde lo visten dos muecas diferentes, como es el caso de ‘Transfiguración (El ciego II)’ (K P288) de 1915, pues el mismo sujeto puede jugar con tantas máscaras como desee. De hecho, Schiele fue poeta, profeta, prisionero, monje, vidente, muerte, San Sebastián,...⁷³ No hay fuerza capaz de unificar la multiplicidad del individuo. Nuestro artista sabía que la mejor manera de relacionarse con aquello que quedaba debajo de cada fachada era exponer dichas fachadas: *mostrar* y no *decir*. Exponiéndose violentamente en cada uno de sus personajes, Schiele alcanzó eso que unos llaman alma, otros espíritu y los de más allá corazón. De esta forma, cada personaje es una ventana abierta a lo más íntimo.

La obra de Schiele, en tanto no dejó de girar en torno a la pérdida de la totalidad, es arte del detalle. Como Baudelaire dijese acerca del pintor moderno, el artista se ve “asaltado por un tumulto de detalles, todos ellos pidiendo justicia con la furia de una multitud ansiosa de igualdad absoluta. Toda justicia es forzosamente violada; toda armonía destruida, sacrificada; más de una trivialidad deviene enorme, más de una pequeñez, usurpadora”⁷⁴. El detalle, lo que no pertenece a un todo, no puede ser bello. Como dijese Claudio Magris acerca de Musil: “una curva puede ser llamada bella en cuanto se conoce o se presupone la totalidad del círculo de que forma parte, y que por tanto la comprende, la trasciende y cierra. Pero ¿y si tras ese infinito de mar y cielo no hay nada, (...), si detrás de él no hay más que los rayos de sol que danzan entre el agua y las piedras?”⁷⁵ Lo desconocido, lo abierto, es terrible: “El ser es experimentado no como plenitud, sino como fractura y carencia. El espacio abierto hace daño, consume y extingue...”⁷⁶ Parafraseando a Magris, la nostalgia del círculo es lo único que da sentido a la curva. Una vez conscientes de que no hay sentido, la reducción a la apariencia, a lo que hay, del artista se vuelve fuerza patética: “Ese pathos es irónico,

pues sabe que la exigencia de verdad va al encuentro de la fábula, pero la fábula brilla y resplandece en tanto que remite a la verdad ausente, aunque sea para negarla. La literatura de principios de siglo, y en particular Nietzsche, ha experimentado con extraordinaria intensidad la revelación de que el mundo verdadero se ha convertido en fábula, que el brillo de la superficie de la vida no remite a profundidad alguna”⁷⁷. Habiendo perdido el derecho a la ilusión del mundo verdadero, las figuras de Schiele sobreviven, en medio del mundo-selva-de-signos baudelairiano, gracias a la cuerda floja de la ironía: “La ironía es palabra, es el signo con el cual el sujeto domina, como un acróbata, las cosas y la vida”⁷⁸. Su figura es consecuencia de la ciudad moderna, que vertiginosa, se ha olvidado del ser. No hay presente en la ciudad moderna, sino devenir sin meta – en relación directa con lo que Magris afirmara acerca de los individuos de Rilke – la metrópoli “no parece conocer el presente, el ser, sino sólo un devenir sin meta, que aniquila en la fugacidad toda etapa y todo sentido del camino, condenándoles a esfumarse, a un continuo no-ser. (..) Que condena a la vida a negarse a sí misma, a buscar su identidad siempre en otro lugar, a reconocerse sólo en la necesidad y en la privación que la hostigan y le impiden ser”⁷⁹.

Esta falta de horizonte se ve subrayada por la falta de centro de los cuerpos de Schiele⁸⁰. Cada extremidad tira para un lado de tal forma que rompe cualquier intento de unidad. Si tomamos como ejemplo ‘Autorretrato con cabeza agachada’ de 1912, observamos que entre los componentes principales sólo existen relaciones formales: el triángulo que forman los dedos, los triángulos que son la cabeza y la mano y el triángulo del espacio desnudo (del hombro a la cabeza)⁸¹. Lo mismo sucede en los paisajes, donde sus árboles, que sufren las mismas contorsiones que sus figuras, se salen del lienzo⁸². Esta excentricidad se alejaba radicalmente del trabajo de Gustav Klimt, quien recogía en un solo punto la exuberante multiplicidad que desplegaba en cada obra, como se observa en su famoso retrato de Mäda Primavesi, donde todos los elementos del cuadro conforman líneas que apuntan al sexo de la muchacha.

No sólo no hay centro, sino que tampoco se mantiene el mismo punto de mira. El pintor quiere ver el mismo cuerpo desde todos los ángulos posibles, dominarlo. Schiele manejaba todo tipo de ángulos forzados, desde arriba o desde abajo, de forma que uno ni siquiera ve al modelo de cuerpo entero, como es el caso de ‘Torso en blusa verde que da zancadas’ (K D1389) de 1913. La modelo está sometida a la voluntad del

artista, no puede tener iniciativa propia, como si estuviese presa, inmovilizada, domesticada. La figura está expuesta como en un interrogatorio visual. Lleva a cabo su cometido por medio de dos procedimientos: un vacío que ahoga y otro que comprime. Mientras que en la obra de Klimt sí encontramos una versión moderada de lo primero, no hay rastro alguno de la comprensión ulterior. En ‘El poeta (Autorretrato)’ (K P192) de 1911, la figura no cabe en el lienzo. Tiene la cabeza radicalmente torcida hacia la derecha, de modo que cuello y torso rozan la perpendicularidad. Si no lo hiciese, se quedaría sin cabeza. Esa postura insufrible es el precio de salvar la cabeza. Al mismo tiempo, algo parece aplastar la figura, incrustándola en la tela, lo que queda reflejado en la posición de las manos: la izquierda es un ladrillo de una tonelada que pega la derecha sobre el pecho. Se trata de un sujeto no dueño de sí sometido a fuerzas externas.

Frente a otros muchos que intentan descifrar un lenguaje en las posturas de las manos y las muecas que adoptan las figuras de nuestro pintor, Schröder defiende que no se puede hablar de un lenguaje corporal en el conjunto de su obra⁸³. Sus muecas y posturas son arbitrarias e inconsistentes, tanto en sí mismas como sus combinaciones⁸⁴. Los codos dislocados no son siempre acompañados de la misma mueca de dolor o del esbozo de grito; en muchos casos, nos sorprende la indiferencia del rostro cuando esperamos dolor o arrogancia. Esto hace que la unidad del cuerpo se rompa. El cuerpo deja de ser considerado como un todo, de repente tenemos una espina dorsal a punto de romperse y un rostro muriendo de tedio. No parece posible que el mismo cuerpo pueda sostener ambas cosas, pero así es en ‘Autorretrato en chaleco con codo derecho alzado’ (K D1668) de 1914. El artista lleva al extremo toda sensación mediante estas oposiciones, hasta tal punto que hasta nosotros, espectadores, chirriamos.

Cada imagen es un berrido, una acción que realiza otra acción. ¿Tiene razón Schröder o significan sus acciones? ¿Por qué buscar unidad en el lenguaje cuando no la hallamos en el mundo? ¿No significa lo mismo hacer el amago de lanzar un ladrillo que gritar ‘¡ladrillo va!’? ¿Y aunque el mismo amago de lanzar un ladrillo signifique cosas diversas en contextos diferentes, no quedaría el significado precisamente fijado por el contexto? ¿Se estaría acercando Schiele de esta forma a la filosofía del lenguaje propia de las *Investigaciones filosóficas*? ¿Qué tienen que ver en ‘Autorretrato de pie en camisa color lavanda y traje oscuro’ (K D1654) de 1914 la posición de las manos, premeditada, forzada, con la indiferencia del rostro, con ese aquí no pasa nada que ni

siquiera mira al espectador? La ruptura entre manos y cara está aún más enfatizada por el hecho de que las manos están en un plano frontal, mientras que el rostro tiene un ángulo hacia la diagonal, y por el hecho de que la figura mire hacia abajo. Como señala Schröder, cuanta más fuerza tienen las muecas de Schiele y cuanto más directas son, más se enfatiza la imposibilidad de su comprensión, su estar vacías. La desnudez de los cuerpos da una sensación de inmediatez, pero no de intimidad, pues la figura no está en su contexto cotidiano, sino que ha sido arrancada de él y arrojada al vacío. Ese vacío la termina de separar de nosotros, imposible de salvar entonces la falta de contenido de sus gestos. La inmediatez de Schiele enmudece porque no hay fondo común, para entrar en lo decible se necesita intimidad⁸⁵.

Como en la obra de Klimt, la sexualidad ocupa un papel central en el trabajo del joven austríaco. El cerebro de las figuras de Schiele parece estar en su sexo. La sexualidad se convierte en la mejor expresión de la psique humana, que se hace transparente en la experiencia sexual. No hay escapatoria a lo sexual en su obra. Los órganos sexuales están completamente expuestos, sin tapujos ni embellecimientos. Los labios de la muchacha en 'Muchacha de pelo oscuro con falda levantada' (K D859) de 1911 parecen enfermos, infectados. En esta obra, el artista traza un paralelismo entre el rostro y la vulva, el pelo y la falda⁸⁶. No hay excusa alguna para perderse lo que sucede, todo está muy explícito – no hay nada más allá a lo que se esté refiriendo. No hay sitio para olvidar o no ver. En 'Desnudo femenino con brazos doblados (Gertrude Schiele)' (K P516) de 1910, el pintor exhibe la figura, indefensa, como una columna en la que se erige lo sexual, incapaz de defenderse, pues ni siquiera sus ojos son capaces de juzgar.

Egon Schiele quería demoler los tabúes de su época por medio de su exposición violenta y radical. Ya lo dijo Walter Benjamin acerca de Baudelaire, se trataba *de interrumpir el curso del mundo*⁸⁷ – de ahí su violencia. Su obra ha perdido ese poder con el paso del tiempo, esos tabúes ya no son los nuestros, luego no nos escandalizamos. Aún así no deja de sorprendernos, de impactarnos. La intensidad con la que se nos presenta su obra se debe a la perfecta interacción de todos sus recursos. Aunque no podamos hallar unidad fuera, en realidad, siempre nos quedará la unidad de su obra artística.

Schiele consigue retratar el alma humana precisamente porque nunca intentó descubrirla. El joven pintor, consciente de que no había nada más que ese instante, que

esas relaciones formales, alcanzó esa otra dimensión que a Klimt se le escapase de las manos. El vacío de su obra es el nombrar mismo. Como Rilke, se dirigió al ángel sin darle una existencia fuera del cuadro. Aunque nunca dijese qué sea el ángel, le habló.



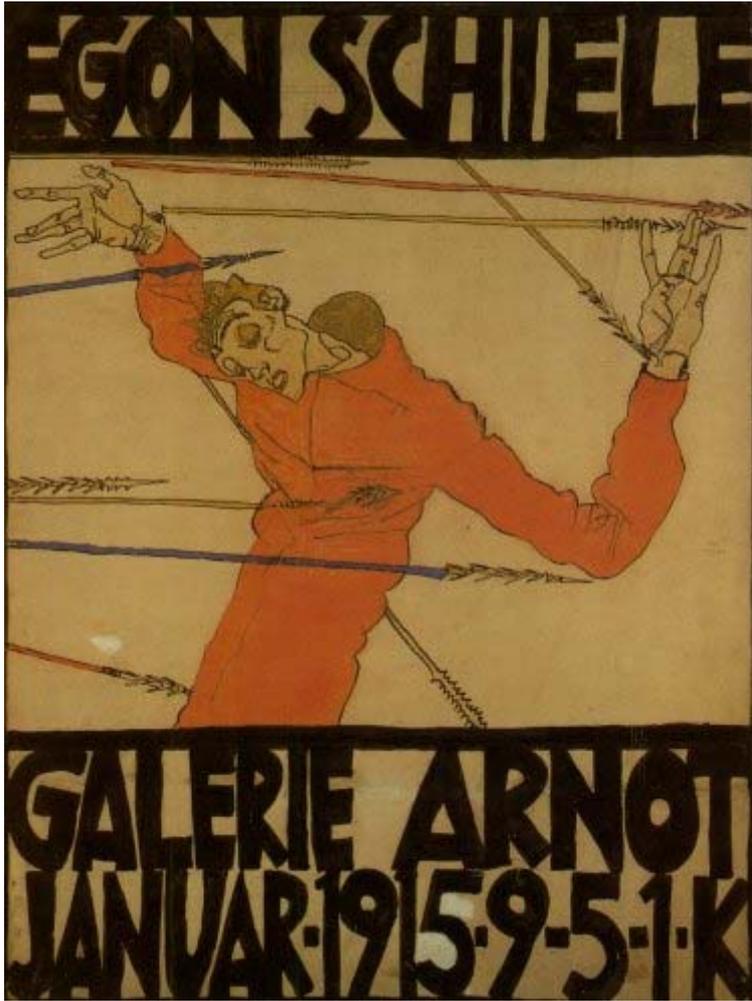
Egon Schiele: 'Hombre desnudo sentado (autorretrato)' (K P172), 1910
Óleo y aguada sobre lienzo 152,5x150 cm.
Leopold Museum, Viena



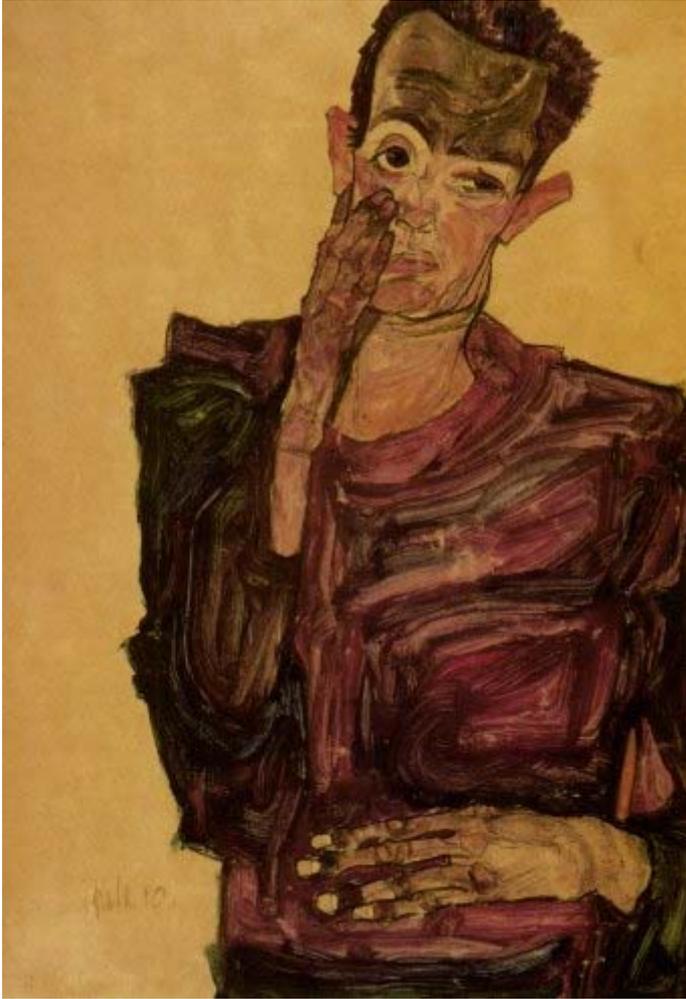
Egon Schiele: 'Los que se ven a sí mismos II – Muerte y hombre' (K P129), 1911
80.3x80 cm., Rudolf Leopold Museum.



Egon Schiele: 'Árbol otoñal con fucsias' (K P158), 1909
Óleo sobre lienzo 88,5x88,5 cm.
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt



Egon Schiele: 'Autorretrato como San Sebastián', 1914-15 (Póster)



Egon Schiele: 'Autorretrato con mano en la mejilla' (K D706), 1910
(Selbstbildnis mit Hand an der Wange)
Aguada, acuarela y carboncillo 44,3x30,5 cm.
Viena, Graphische Sammlung Albertina



Egon Schiele: 'Semidesnudo de rodillas' (K D1953), 1917
Aguada y lápiz sobre papel. Colección Serge Sabarsky, Nueva York,
cortesía de la Neue Galerie, Nueva York

¹ NIETZSCHE, F.: *La Gaya Ciencia*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Akal, Madrid, 1988, p. 31.

² Recogido en NEBEHAY, CH. M.: *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen*, Verlag Christian Brandstätter, Wien/München, 1989, p. 46.

³ No debe obviarse el papel de la fotografía en este nuevo abarcar del arte. El Historiador del Arte, y presente Director de la Albertina, Klaus Albrecht Schröder, trata este tema en SCHRÖDER, K. A.: *Egon Schiele. Eros and passion*, Trad. David Britt, Prestel Verlag, Munich and New York, 2006, p. 48-49). La fotografía democratizó el derecho al retrato. Antes sólo eran los aristócratas los que podían permitirse esa eternidad. El nuevo medio, sin embargo, estaba dispuesto a recoger todos los rostros, bellos y desagradables, ricos y pobres. También hace referencia Schröder al uso de la fotografía en las investigaciones médicas y psiquiátricas, así como la difusión de la fotografía erótica o pornográfica, en la Viena de finales de siglo. El arte, gracias a su ayuda, se hizo arte de lo vulgar, de lo cotidiano.

⁴ Todo es cuerpo y ni siquiera el cuerpo es sustancial. Schiele busca la disolución del yo corpóreo sin apelar a alma alguna. No hay cuerpo sino tan sólo carne, como sucede con Francis Bacon. (Acerca de la oposición carne/hueso ver el capítulo IV de DELEUZE, G.: *La lógica de la sensación*, Trad. Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 2002.)

⁵ Término tomado de Klaus Albrecht Schröder (*Egon Schiele. Eros and Passion*, 71).

⁶ Distanciándose de Gustav Klimt, quien nunca estuvo interesado en autorretratarse. Klimt no creía en introspección alguna, afirmaba estar interesado en todo ser excepto en sí mismo, lo que no casa con la

insistencia kakania en la ética individual. De hecho, negó que se hubiese autorretratado alguna vez: “No existe un autorretrato mío. No estoy interesado en una apariencia personal específica como un ‘sujeto para un cuadro’, pero sí en otros individuos, sobre todo mujeres, y aún más estoy interesado en otras apariencias” (Texto mecanografiado sin fecha en propiedad de la Biblioteca del Estado de Viena, recogido por Christian M. Nebehay en: NEBEHAY, CH. M.: *Gustav Klimt Dokumentation*, Verlag der Galerie Christian M. Nebehay, Wien, 1969, p. 32. (Traducción del original de la autora)). Sin embargo, a pesar de estas declaraciones, se conocen dos autorretratos. Uno quedó recogido en la primera comisión imperial en el *Burgtheater*, donde se autorretrató como parte del público del teatro junto a sus hermanas, sus dos compañeros y las hermanas Flöge. El otro, que podría considerarse una caricatura, es *Genitalia*, donde se representó como un ridículo pene erecto. (Hay quienes consideran que se autorretrató de forma caricaturesca en otras ocasiones. Por ejemplo, en *Gustav Klimt*, Alexandra Comini defiende que la serpiente que se enrosca en los pies de ‘Nuda Veritas’ (D102) de 1899 es un autorretrato del artista. (COMINI, A.: *Gustav Klimt*, George Braziller, Nueva York, 1975, p. 21.)

Para ilustrar lo que decíamos de Schiele, ver, por ejemplo, la pintura ‘Hombre desnudo sentado’ (K P172) y el dibujo ‘Autorretrato desnudo con mueca’ (K D720), ambos de 1910.

⁷ Schröder establece una interesante comparación entre Rembrandt y Schiele (*Egon Schiele. Eros and Passion*, 96). Hubo autores realistas, como es el caso de Rembrandt, que recogieron en su obra escenas que son repudiadas en la vida cotidiana. La diferencia, sin embargo, entre Rembrandt y Schiele es que aunque Rembrandt pintase un coito o una defecación, no dejaba de estar dentro de la moral de su época, dado que estos actos quedaban definidos como lo que salía de la norma, es decir, en función de lo decente. El trabajo de Schiele, por el contrario, no necesita de ninguna cosa que lo sostenga o le de razón de ser. Como indica Schröder, el siglo XX permitió que el arte por primera vez se centrara en lo obscuro en tanto obscuro (un ejemplo consagrado de esto sería la obra de Hans Bellmer).

⁸ Separándose, una vez más, de Klimt, para el que los cuerpos son manifestaciones de la Voluntad schopenhaueriana y no la misma Voluntad (de ahí que sus retratos nunca puedan ser psíquicos, sino sencillamente tratar sobre lo psíquico). Por otro lado, además de la sustancialización de la Voluntad propia de Schiele, hallamos una prueba de que la identificación entre lo psíquico y lo físico es más profunda en éste en el hecho de que no distinga entre hombres y mujeres, a diferencia de Klimt (es bien conocido su preferencia por el sexo femenino (ver nota al final 6). En la obra de nuestro joven vienés, donde hombres y mujeres están igualmente expuestos, no hay preferencia por uno u otro sexo.

La representación de lo psíquico por parte del expresionismo ha sido ampliamente estudiada, principalmente en relación a Oskar Kokoschka (ver el último capítulo, “Explosion in the Garden: Kokoschka and Schönberg”, de SCHORSKE, C. E.: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, Alfred A. Knopf, New York, 1980, p. 322-366). Alessandra Comini también se ha encargado de este asunto a partir de la obra de Egon Schiele (ver la introducción “The Expressionist Shift from Facade to Psyche” a COMINI, A.: *Egon Schiele’s Portraits*, University of California Press, EEUU, 1990, p. 1-7).

⁹ Carta dirigida al coleccionista Hauer, recogida en NEBEHAY, CH. M.: *Egon Schiele, 1890-1918: Leben, Briefe, Gedichte*, Residenz Verlag, Salzburg, 1979, n° 573. (Se indica el documento según la numeración dentro de la documentación recogida por Nebehay y no según el número de página. En el futuro se hará de forma abreviada. Si tomamos como ejemplo este caso, ofreceremos la referencia de la siguiente forma: N., n° 573).

Esto recuerda a lo que Baudelaire dijese de los ‘buenos y verdaderos’ dibujantes: “todos los buenos y verdaderos dibujantes dibujan a partir de una imagen escrita en su cerebro, y no a partir de la naturaleza”. (BAUDELAIRE, CH.: *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*, Trad. Rafael Alberti, Renacimiento, Sevilla, 1992, p. 96-7.)

¹⁰ *La Gaya Ciencia*, 32.

¹¹ Narciso no es sino un individuo de Musil: no deja de encontrarse con una alteridad con la que no puede dialogar. (Se recomienda este ensayo del pensador italiano recogido en CACCIARI, M.: *El dios que baila*, Trad. Virginia Gallo, Paidós, Barcelona, México, 2000, p. 71-87.)

¹² *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*, 87.

¹³ *Ibíd.*, 75.

¹⁴ Nos referimos aquí a la novela de Robert Musil *El joven Törless*.

¹⁵ El pintor entró en contacto durante su niñez con la enfermedad mental por medio del sufrimiento del padre. Tuvo la ocasión de profundizar en el conocimiento de ésta en uno de sus veranos en Krumau, donde, acompañado de su amigo Erwin Osen, pudo retratar, gracias a su amistad con Erwin von Graff, a mujeres ‘históricas’ en la clínica ginecológica que el último dirigía. (La histeria era tratada en las clínicas ginecológicas porque era considerada propia de la mujer.) Por su parte, Erwin Osen, que compartía el

interés por la expresión gráfica de la enfermedad de su amigo, visitó el Hospital Mental del Estado, Am Steinhof, donde realizó una serie de retratos que acompañarían una charla acerca de la expresión patológica en el retrato de un psiquiatra conocido suyo. (Acerca de la relación de Schiele con la historia ver: *Egon Schiele. Eros and Passion*, 64-73 y el artículo de Patrick Werkner ‘The Child Woman and Histeria: Images of the Female Body in the Art of Schiele, in Viennese Modernism, and Today’ recogido en VVAA: *Egon Schiele/Art, Sexuality and Viennese Modernism*, Ed. Patrick Werkner, The Society for the Promotion of Science and Scholarship, California, 1994, p. 51-78).

¹⁶ NEBEHAY, CH. M.: *Egon Schiele, 1890-1918: Leben, Briefe, Gedichte*, Residenz Verlag, Salzburg, 1970, p. 176. (Traducción del original de la autora.)

¹⁷ Este es el mejor adjetivo para calificar la mayoría de las iluminaciones internas de algunas de sus figuras. En ‘Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)’ (K P129) y ‘Los profetas (Doble autorretrato)’ (K P191), ambas de 1911, los cuerpos que están detrás dejan escapar su luz interior a través de los orificios faciales.

¹⁸ Los títulos de las obras irán acompañados por la referencia correspondiente al catálogo razonado realizado por Jane Kallir (KALLIR, J.: *Egon Schiele. The complete Works. Including a biography and a catalogue raisonné*, Harry N. Abrams, New York, 1990).

¹⁹ Se puede reconocer en la obra de Schiele el deseo de muerte rilikiano de llevar a término las elegías. El pintor, como el poeta, necesitado de presente, quería acabar con la vertiginosa escalada hacia la meta inalcanzable de la modernidad.

²⁰ Según Schopenhauer, en la experiencia estética el mundo como representación se disocia del mundo como voluntad, quedando el sujeto libre de aspiración o deseo algunos. Una vez que la existencia de las cosas en el intelecto del individuo se separa de la voluntad, el mismo yo se funde con el objeto, disolviéndose en la representación.

²¹ Ver, por ejemplo, ‘Árbol de otoño con fucsias’ (K P 158), ‘Girasol II’ (K P159), ambos de 1909, y ‘Girasol marchito’ (K D1212) de 1912.

²² Nietzsche trata este punto en diferentes partes de su obra. Se recomienda aquí leer el ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* en NIETZSCHE, F.: *Antología*, edición de Joan B. Llinares, Península, Barcelona, 1988.

²³ El hecho de que Schiele se identificase con Jesucristo puede explicar que escribiese con mayúsculas las palabras ‘hombre’ y ‘dios’ en el poema que citamos en este capítulo.

No fue el único artista del s. XX que desarrolló esta idea. Los autorretratos de Francis Bacon, así como sus múltiples crucifixiones, colocan al artista, despellejado, a los ojos del carnicero.

²⁴ Ver ‘Autorretrato como San Sebastián’ (K D1658) de 1914.

²⁵ Recogido por Rudolf Leopold en LEOPOLD, R.: *Egon Schiele: Gemälde, Aquarelle and Zeichnungen*, Residenz Verlag, Salzburg, 1972, p. 212. (Traducción de la autora).

²⁶ Egon Schiele interpretó desde este punto de vista su estancia en prisión. En ‘Escobero en la prisión Neuleugbah’ (K D1180), el 20 de abril de 1912, escribió “me siento purificado, no castigado”.

²⁷ SCHIELE, E.: *Yo, eterno niño*, Maldoror, Vigo, 2005, p. 65. Junto a la traducción (del francés por Jorge Segovia) se ofrece el poema en alemán. Nebhay recoge el original alemán en NEBEHAY, CH. M.: *Egon Schiele / Leben Briefe Gedichte*, Residenz Verlag, Salzburg, 1979, p. 144.

La imagen del “puer aeternus”, omnipresente también en *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, es recreada por el filósofo a partir de su honda familiaridad con los fragmentos de Heráclito, en los que este niño eterno juega con el mundo en un devenir ilimitado. Se quiere apuntar aquí el hecho de que al niño artista de nuestro pintor ‘jamás nada le parece insoportable’, entusiasta, como Zaratustra, del eterno retorno.

²⁸ *La Gaya Ciencia*, 35.

²⁹ “¡Oh, cómo aprendemos ahora a olvidar bien, a no - saber bien, como artistas!” (Ibíd., 35)

³⁰ Anotación del artista en su obra ‘Autorretrato como prisionero’ (K D1186) con fecha del 23 de abril de 1912.

³¹ Según George Simmel, como todo espíritu moderno. En ‘El individuo y la libertad’, el sociólogo explica cómo el alma no está libre de aquello que vivimos, de modo que todo aspecto de nuestra vida tiene una influencia directa sobre nosotros. De ahí su advertencia de los efectos nocivos de la mentalidad calculadora capitalista. Los trastornos de las figuras de Schiele serían fruto de la desconfianza y la aversión por lo que le rodea sufridas por el individuo en la ciudad, donde en medio de un mundo desagradable ha de probar – y de fingir – que es moderno. El hombre moderno tiende a extravagancias de todo tipo para hacer valer su individualidad, falseando lo máspreciado.

Schiele era consciente, a la manera de Simmel, de que cada individuo expresa la humanidad de una forma peculiar, de que el individuo se caracteriza por aquello que lo diferencia de los demás, por lo que lo

singulariza. El mundo no era más que una excusa para el artista para descubrir su interior, de acuerdo con el espíritu moderno: “a través de toda la modernidad la búsqueda del individuo va hacia sí mismo, hacia un punto de solidez y carácter inequívoco, el cual se necesitaba tanto más urgentemente debido al inaudito ensanchamiento de la perspectiva teórica y práctica y a la complicación de la vida, que precisamente por esto ya no podía ser encontrado en ninguna instancia externa al alma”. (SIMMEL, G.: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1986, p. 276.)

Hay otros autores que han interpretado la pintura de Schiele a la luz de la obra de George Simmel. Entre ellos cabe destacar a Kimberly A. Smith (SMITH, K. A.: *Egon Schiele's Landscapes*, Yale University Press, New Haven/London, 2004, p. 95) y Schröder (*Eros and Passion*, 78-81).

³² *Eros and Passion*, 56.

³³ El pobre Nietzsche no puede escaparse de ser ligado a la corriente que definiese como ‘imprudente régimen y exceso espiritual’ (*La Gaya Ciencia*, 30).

³⁴ Teniendo en cuenta que el *convaleciente* es una figura de transición en la filosofía nietzscheana, hemos de preguntarnos si en el caso de que nuestro pintor no hubiese muerto tan joven sus figuras habrían superado la escualidez.

³⁵ NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2006, p. 208.

³⁶ *Ibíd.*, 304.

³⁷ Fueron también los animales los seres a los que Rainer María Rilke consideraba capaces de relacionarse directamente con lo abierto: “Con plenos ojos la criatura ve / lo abierto. Sólo nuestros ojos están / como invertidos y colocados en torno a ella por entero / semejantes a trampas, alrededor de su salida libre. / Lo que *está* fuera sólo lo percibimos por el rostro / del animal; porque ya desde su edad más tierna / damos la vuelta al niño y le obligamos a que mire hacia atrás / al mundo de las formas, no a lo abierto, que / en la mirada del animal es tan profundo. Libre de la muerte. / A ella la miramos sólo nosotros; el animal libre / tiene su ocaso siempre tras de sí / y ante sí, a Dios, y cuando camina, es en la eternidad / donde camina, como lo hace el fluir de las fuentes.” (RILKE, R. M.: *Elegías de Duino*, Trad. Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 1999, p. 85)

³⁸ *La Gaya Ciencia*, 33.

³⁹ *Ibíd.*, 33.

⁴⁰ *Ibíd.*, 34.

Como vemos aquí, los adjetivos ‘malicioso’ y ‘peligrosa’ tienen un carácter positivo para el filósofo, como indicáramos en el capítulo tres, cuando tratábamos su concepción de la mujer.

⁴¹ BAUDELAIRE, CH.: *El pintor de la vida moderna*, Trad. Alcira Saavedra, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 2000, p. 83.

⁴² *Ibíd.*, 84.

⁴³ *Yo, eterno niño*, 55. (Ver nota al final nº 27)

⁴⁴ De hecho, esto es justamente lo que insinúa Nietzsche en algunos fragmentos póstumos.

⁴⁵ BALANDIER, G.: *El poder en escenas*, Paidós, Trad. Manuel Delgado Ruiz, Barcelona, 1994, p. 55.

⁴⁶ Acerca del sacrificio ver *El poder es escenas*, 31.

⁴⁷ Ver *El poder en escenas*, 45.

⁴⁸ BENJAMIN, W.: *Parque central*, Trad. Ronald Kay, Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2005, p. 16.

⁴⁹ Ver ‘Autorretrato con mano izquierda levantada’ de 1915 (K D1780), ‘Pareja sentada (Egon y Edith Schiele)’ de 1915 (K D1788) y ‘Autorretrato en chaleco, con el codo derecho levantado’ de 1914 (K D1668).

⁵⁰ No son héroes pero son nuestros redentores. Nuestro héroe, el de la sociedad moderna, es un antihéroe. Nuestra última oportunidad es esa figura que se tambalea – son nuestros Jesucristos, hemos de reconocernos en ellos. El único profeta que nos queda es ese saco de carne y hueso.

⁵¹ *El poder en escenas*, 23.

⁵² Este término lo utiliza Balandier en *El poder en escenas.*, 23.

⁵³ Schröder analiza los diferentes tratamientos de Schiele, Klimt, Rodin y Degas en *Eros and Passion*, 109-116. (Acerca de la influencia de Rodin en Schiele ver el artículo de Albert Elsen ‘Drawing and a New Sexual Intimacy: Rodin and Schiele’ en *Egon Schiele/Art, Sexuality and Viennese Modernism*, 5-30).

⁵⁴ *El pintor de la vida moderna*, 122.

⁵⁵ Como Karl Rosenkranz recogiese en *Estética de lo feo*, la figura del mal, que comienza siendo trágica, termina pareciendo trágico-cómica.

⁵⁶ En la incertidumbre provocada por *la muerte de Dios*, el trabajo de este sujeto también es fruto de la risa divina, de ahí el que Kundera afirme que la novela es un arte nacido de la risa de la divinidad.

⁵⁷ Acerca del uso de la máscara en la obra de Egon Schiele ver GYOKER, S. K.: *Egon Schiele's Self-Portraiture in the Context of the Mask*, Master Thesis (Department of Arts), Queen's University, notario, Canada, 1994 y *Egon Schiele. Eros and Passion*, 64-66.

⁵⁸ Ver 'Autorretrato con mano en la mejilla' (K D706) de 1910 y 'Semidesnudo de rodillas' (K D1953) de 1917.

⁵⁹ Baudelaire diferencia entre lo cómico o 'cómico ordinario' y lo grotesco o 'cómico absoluto'. Mientras que lo cómico tan sólo es imitación, y conlleva una superioridad del hombre sobre el hombre, lo grotesco es creación, superioridad del hombre respecto a la naturaleza: "la risa ocasionada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la comicidad de las costumbres" (BAUDELAIRE, CH.: *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1989, p. 35). Mientras que en lo cómico ordinario por un lado está el arte y por otro la idea moral, en lo grotesco, lo cómico absoluto, no hay dualidad: "lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase una, y que quiere ser captada por intuición. No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa, y la risa repentina" (*Lo cómico y la caricatura*, 35).

⁶⁰ *Ibíd.*, 34.

⁶¹ *Ibíd.*, 28.

⁶² *Ibíd.*, 27

⁶³ Pero, paradójicamente, para prescindir de las máscaras, se necesitan de esos antifaces que son las metáforas.

⁶⁴ VVAA: *Los Cuadernos de la Gaya Ciencia*, II (Arte y verdad), La Gaya Ciencia, Barcelona, 1975, p. 173-193.

⁶⁵ *Ibíd.*, 179.

⁶⁶ Acerca de su relación amorosa ver notas a pie 9 y 10 en el mismo artículo.

⁶⁷ *Ibíd.*, 189.

⁶⁸ Los poetas caen en el arte no monológico cuando buscan espectadores para ser adulados. Se apartan del camino, venden su alma. Zaratustra sabe esto porque él también es poeta y ha mentido: "pero en el supuesto de que alguien dijera con toda seriedad que los poetas mienten demasiado: tiene razón, - nosotros mentimos demasiado. Nosotros sabemos también demasiado poco y aprendemos mal: por ello tenemos que mentir. ¿Y quién de entre nosotros los poetas no ha adulterado su propio vino?" (*Así habló Zaratustra*, 194.) El que pretende conocer alguna verdad, ha de mentir. El propio Nietzsche es consciente de sus mentiras, de sus pretensiones. En numerosas ocasiones a lo largo de su obra reconoce no haber estado a la altura de su propia inspiración, a pesar de que al final de su vida perdiese esa humildad. Aprendemos mal, hemos de aprender de nuestro poco conocimiento. Como no lo hacemos, pretendemos saber más de lo que podemos y caemos en el reino de la mentira. Los poetas también caen en las ilusiones metafísicas, prometiendo una realidad superior, un mundo de almas puras⁶⁸. El poeta ha adulterado su vino, se ha ensuciado con la mediocridad de la existencia. Lejos de ser lo suficientemente profundo, enturbia sus aguas para que parezcan menos claras. Y esto sólo puede conducirle a la caída en el barro. Con sueños de creador, no es consciente de su ser creado. Este artista que pretende tener voluntad propia, cuyo arte no es monológico, es humano, demasiado humano. No ha sabido desprenderse todavía de la cultura.

⁶⁹ Se hace referencia aquí al famoso poema 'Pérdida de aureola' de Baudelaire. (BAUDELAIRE, CH.: *Le Spleen de Paris*, Gallimard, París, 2006, p. 214 o, en castellano, BAUDELAIRE, CH.: *Pequeños poemas en prosa/Los paraísos artificiales*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 129).

⁷⁰ Ver 'El hechicero y su magia', en *Antropología estructural*, de Levi-Strauss.

⁷¹ Esta fragmentación es fotográfica. El retrato, antes de la entrada en escena de la fotografía, trataba de ofrecer la unidad de los diferentes momentos de una persona. La fotografía, por el contrario, capta un momento en concreto. Schiele hizo que el retrato se volviese fotográfico, documental, apuntando tan sólo al instante, aunque en él alcanzase el alma del retratado.

⁷² Acerca de estas correspondencias se recomiendan CASALS, J.: *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Anagrama, Barcelona, 2003 y la obra consagrada de JANIK, A., TOULMIN, S.: *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974.

⁷³ Ver respectivamente 'El poeta' (K P192) de 1911, 'Los profetas (Doble autorretrato)' (K P191) de 1911, 'Prisionero' de 1912, 'Los eremitas' (K P229) de 1912, 'Los que se ven a sí mismos I' (K P174) de 1910, 'La muerte y la doncella' (K P289) de 1915-6 y 'Autorretrato como San Sebastián' (K D1658) de 1914.

⁷⁴ *El pintor de la vida moderna*, 97.

⁷⁵ MAGRIS, C.: *El anillo de Clarisse*, Trad. Pilar Estelrich, Península, Barcelona, 1993, p. 239.

⁷⁶ *Ibíd.*, 240.

⁷⁷ *Ibíd.*, 286.

⁷⁸ *Ibíd.*, 259.

⁷⁹ *Ibíd.*, 208.

⁸⁰ Schröder explica el tratamiento fragmentario del cuerpo de nuestro pintor desde la crisis entre el todo y sus partes característica de ese momento histórico. (Ver: *Egon Schiele. Eros and passion*, 78.)

El que no tengan centro implica que no tienen hogar: sus cuadros no son habitables. De ahí el sufrimiento de las figuras en los vacíos creados por el artista.

⁸¹ En 'El poeta' (K P192) de 1911, podemos estudiar otros dos rasgos formales característicos del trabajo de nuestro pintor. Por un lado, el uso de lo que se ve y lo que no. Como Klimt, Schiele es muy consciente de que hay que mantener un equilibrio entre lo que está a la vista y lo que queda velado. Muestra el rostro, una lámina del cuello, las manos y sus respectivas muñecas, parte del estómago -cómo no, el ombligo-, los genitales, las ingles y la parte superior del muslo derecho. Lo que vela tiene la capacidad de diseccionar lo desvelado, exponiéndolo doblemente. Por otro lado, la creación de ritmos por medio de relaciones de perpendicularidad y paralelismo. Si estudiamos la relación entre la cabeza y la mano derecha, observamos que parece como si la mano que se alza valiente estuviese intentando sustituir a la cabeza destronada. Es la única erección de la que es capaz nuestro poeta, una erección sostenida, patéticamente salvada. Mano y antebrazo izquierdos refuerzan la dirección de cabeza y cuello. Como el ropaje es muy oscuro, casi tan oscuro como el fondo informe, estas relaciones direccionales quedan intensificadas, de modo que casi suenan, como imágenes traídas a la luz por las ondas provocadas por una piedra que golpea la superficie de un lago.

⁸² Kimberly A. Smith hace un magnífico estudio de los paisajes de Schiele en SMITH, K. A.: *Egon Schiele's Landscapes*, Yale University Press, New Haven/London, 2004.

⁸³ *Eros and Passion*, 69-73.

⁸⁴ El carácter polisémico e inconsistente de los signos de Schiele puede entenderse como reflejo de los múltiples dialectos de los que puede hacer uso el inconsciente freudiano. El sujeto, como el lenguaje, es dinámico, está en continua transformación. El concepto de sustancia resulta insostenible. Como Magris dijese de Rilke, el sujeto se disuelve hacia dentro: "cuando tiene lugar esa hendidura – como en la enfermedad -, la precaria unidad del individuo se derrumba, pero se derrumba hacia dentro. La destrucción del hombre se plasma para Rilke no en las figuras tradicionales de la explosión y disgregación centrífuga, sino en las del estallido interno y hacia dentro, la contracción violenta. El fin se anuncia como un agujero negro, que lo absorbe todo en su torbellino". (*El anillo de Clarisse*, 212.)

⁸⁵ Schiele, como Baudelaire, es un *flâneur* – se pasea entre la muchedumbre de las imágenes que él mismo ha creado. A la muchedumbre de la sociedad, le responde con el flujo de sus cuadros. Como el francés, Schiele vive el *spleen*, el *tedium vitae* que encontramos en su obra. Ese *spleen* separa al pintor de lo representado, creando el abismo que toda obra suya es. El *spleen* encuadra a la muchedumbre en la que el poeta moderno, el *hombre de mundo*, halla su hogar. A la intención alegórica le es extraña cualquier intimidad con las cosas, pues el *spleen* las vuelve extrañas.

Se recomienda la lectura del prólogo de Antonio Pizza a *El pintor de la vida moderna*.

⁸⁶ Estos ecos insistentes son otro instrumento del pintor para crear los ritmos ya mencionados.

⁸⁷ *Parque central*, 18. Esto no es más que la *cesura contrarrítmica* de Hölderlin, del que fue buen lector Benjamin.