

Egon Schiele: De los autorretratos del Otro Yo a la
santidad del desnudo: un artista maldito.

Egon Schiele: From the other self's self-portraits to
the holiness of nude: a cursed artist.

José González Ruiz.

Universidad de Sevilla.

Resumen:

A lo largo del siguiente artículo presentaremos parte de la obra del artista austriaco Egon Schiele, ahondando en ciertas temáticas que fueron generales en su obra, intentando relacionar su trágica vida con el motivo de su genialidad, presentando una breve introducción a su infancia, a fin de conocer la relación con su familia, así como algunas de sus relaciones personales, desde su amigo y mentor Gustav Klimt, hasta Osen o Wally. Además, se repasarán sus temas más representativos, su concienzudo y casi obsesivo estudio de la sexualidad, el desnudo, y el alma humana, algo que se traduce en la mayoría de ocasiones en retratos y autorretratos. Asimismo, se analizarán algunas de sus influencias, su narcisismo, el uso de la figura como adalid de la expresión y algunos de sus momentos más trágicos, como su entrada en prisión.

Palabras clave:

Sexualidad, narcisismo, relaciones, expresión, desnudos.

Summary:

Throughout the following article, we will introduce a part of the work of the Austrian artist Egon Schiele, delving into certain general themes of his works, trying to implicate his tragic life with the motive of his brilliance, by giving a brief introduction about his childhood, in order to become aware of the relationship with his family, as well as of his social relationships with Osen and Wally, of his friend and tutor Gustav Klimt. In addition, we will have a look over his most representative themes, his conscientious and almost obsessive study of sexuality, nude, and the human soul, which in most cases is turned into portraits and self-portraits. As well, we will analyze some of his influences, his narcissism, the use of figure as the leader of the expression, and some of his most tragic moments, such as his entrance to prison.

Key words:

Sexuality, narcissism, relationships, expression, nudity.

I Una infancia marcada por la tragedia.

El 12 de junio de 1890 nace en el edificio de la estación de ferrocarril de Tulln an der Donau, una pequeña ciudad de Viena, Egon Leo Adolf Schiele, el tercer hijo de Adolf Eugen (1850-1905) y su esposa Marie (1862-1935). Al artista le precedieron sus dos hermanas, Elvira, siete años mayor que Egon, que fallece a la edad de diez, y Melanie. Más joven que él, estará su hermana Gertrude.

Adolf y Marie tuvieron tres hijos más, que no sobrevivieron a la infancia¹.

De sus hermanas, su favorita siempre fue Gertrude, a quien Schiele llamará cariñosamente Gerti. Su hermana pequeña será su modelo en innumerables ocasiones; en sus dibujos retratará a la joven, pelirroja, de vientre plano y busto abundante, en poses explícitas y gestos provocativos. Un ejemplo de esto podemos verlo en *Muchacha acostada con vestido azul oscuro*, (Figura 1) un cuadro donde aparece Gertrude totalmente vestida, incluido zapatos y medias, pero recostada hacia atrás, dejando la joven a la vista su sexo, al levantar el dobladillo de su vestido².

Es sabido que gran parte del tormento que persiguió al artista durante su corta vida, viene dado por la visión que tenía de la sexualidad, una sexualidad prohibida e inmoral que refleja en ciertas tendencias incestuosas con su hermana. Su padre, consciente de ello, llegó a interrumpir en una habitación donde estaban los dos hermanos, tras romper la puerta, solo para descubrirlos jugando. Aun así, a la edad de dieciséis años, existen pruebas que demuestran que Egon viajó sin permiso paterno con su hermana, que entonces contaba con doce años, a Triste, donde ambos compartieron una noche de hotel³.

A principios del siglo XX, Schiele comienza la enseñanza secundaria en Krems, donde se descubre otra de sus frustraciones;

¹ BADE, Patrick: Egon Schiele. Londres, Parkstone International, 2011, Pág. 8.

² Ibid., Pág. 18

³ WHITFORD, Frank: Egon Schiele. Londres, Thames & Hudson, 1985, Pág. 29.

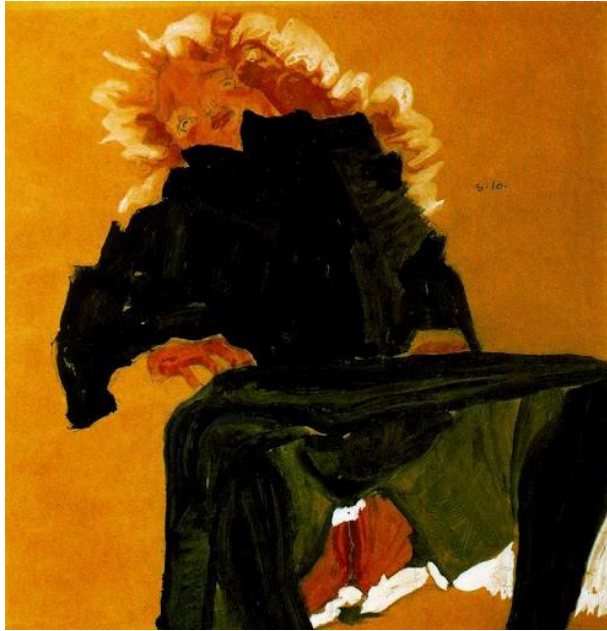
la de ser un mal estudiante, cuyo único refugio eran sus propios dibujos. Encuentra ahora otra de las trabas que durante su vida se verá obligado a ir sorteando; su padre, aun admirando sus dibujos, los destruye en un ataque de ira⁴. Dos años después de comenzar sus estudios secundarios, su padre lo envía a la escuela regional superior de Klosterneuburg. La infancia de Schiele queda del todo marcada con la enfermedad de su padre, la sífilis, que contrajo en un burdel durante su luna de miel, contagiando a su madre, Marie, cuatro días después de la boda⁵. Adolf, que estuvo marcado para siempre con una profunda depresión, obligado a jubilarse debido a una enfermedad mental, siempre estaba sentado, vestido con su viejo uniforme de trabajo. En el verano de 1904, y tras verse afectado por una parálisis, intentó cometer suicidio arrojándose por una ventana, y en un último acto de demencia, quema todas las acciones que poseía del ferrocarril, dejando a su familia en la más absoluta de las miserias⁶

⁴ BADE, Patrick. Op. Cit., Pág. 9.

⁵ Ibid. Pág. 10.

⁶ BADE, Patrick. Op. Cit., Pág. 10.

Figura 1. *Muchacha acostada con vestido azul oscuro*



La enfermedad de su padre, su fracaso académico, la ruina familiar, la no aceptación de su arte por parte paterna y sobre todo, sus tendencias sexuales, sirvieron de caldo de cultivo para desarrollar una personalidad sombría, entristecida y que acabará desembocando en un profundo sentido narcisista del Yo, dejando, para siempre, una imborrable marca en su obra.

II El estudio del Otro Yo a través del espejo.

Es innegable que en la vida de un autor existen obras capitales capaces de hacernos entender, a través de ellas, sus raíces, sus bases y sobre todo, su carácter. La personalidad de Schiele

quedó latente en sus obras, y un motivo recurrente en su carrera serán los autorretratos, denotando un afán observador, casi maniático, por sí mismo, utilizando los autorretratos para representarse de manera casi simbólica, no reflejando su aspecto de un modo realista⁷.

Existen autores que nos facilitan el entendimiento del Yo del artista, tan característico de Schiele. Reinhard Steiner nos remite a artistas como Rembrandt, o Durero, advirtiéndonos del gran papel del espejo dentro de la obra de Schiele; un instrumento de descubrimiento de nuestra propia identidad, que nos permite experimentar con nosotros mismos, y que remite al incipiente orgullo del artista del Renacimiento.

El autorretrato de Schiele irá evolucionando hasta llegar a un punto en el que el propio individuo se experimenta a sí mismo como *dividuo*, un ser divisible. Salvo los ejemplos más tempranos, los autorretratos de Egon Schiele no se limitan a ser meros testimonios de una etapa de su vida, ni siquiera teorías sobre el propio yo, sino que mediante extravagantes poses, y gestos repletos de patetismo, destruyen la unidad de la persona. Esta fuerza se traduce en la creación de una tensión entre el Yo real y el Yo enajenado, convirtiendo el cuadro en una prueba de la misma despersonalización. En 1890, mismo año de nacimiento de Schiele, Oscar Wilde publica *El retrato de Dorian Gray*, una novela que nos sirve como paralelismo con la obra del artista austriaco. En el

⁷ STEINER, Reinhard: Egon Schiele: 1890-1918: el alma de medianoche del artista, Köln, Taschen, 1992. Pág. 7.

libro, el cuadro de Gray envejece de manera constante, mientras que el propio retratado vive en una belleza completamente inalterable, en un estado opuestamente distinto al del cuadro⁸. La novela nos relata esa inversión de la relación entre el original y el retrato, convirtiendo la figura pintada en el auténtico espejo del alma, presentando una serie de rasgos que no quedan latentes en el físico de la persona a la que representa. Para Egon Schiele, el espejo no es un mero medio para establecer su identidad y plasmarla en su obra, sino que a través de él busca su otro Yo, quedando esto recogido en sus cuadros⁹.

La imagen del espejo está en estrecha relación con el arte figurativo y con el propio Narciso, que en términos mitológicos, es el héroe originario de la pintura. Alberti, en su “Trattato della Pittura”, nos dice que el arte ennoblece las cosas, haciéndolas más valiosas, y que toda la belleza de las cosas tiene su origen precisamente en la pintura¹⁰, presentándonos a ésta como el germen de todo arte, y a Narciso como su inventor; el reflejo de una imagen en el espejo se entiende aquí como una forma primitiva de pintura. Y es precisamente, el propio espejo, el que tiene la capacidad de entender al propio yo, traspasando esto a la pintura. La pintura como el reflejo del verdadero Yo¹¹ es algo que trata André Gide a finales del siglo XIX en su libro “Traité du Narcisse”,

⁸ WILDE, Oscar: El retrato de Dorian Gray. Madrid, Espasa Libros, 2000. Págs. 13 y siguientes.

⁹ STEINER, Reinhard: Egon Schiele. Op. Cit., Pág. 8.

¹⁰ BATTISTA ALBERTI, Leon: De la pintura. Ciudad de Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México. 2004. Pág. 35.

¹¹ GIDE, André: Le retour de l'enfant prodigue; précède de le traité du Narcisse. París, Folio, 1978. Pág. 41 y 42.

un escrito al que alude Ernst Robert Curtius, crítico y filólogo, para señalar que “el hombre moderno se inclina sobre el espejo del arte para reconocerse a sí mismo en él, y sabe que solo tiene el reflejo de las cosas... que no deja de ser un espectador”¹².

En sus primeros autorretratos, Schiele denota una voluntad de compensar la pérdida tras el fallecimiento de su padre, quien pese a protagonizar episodios como la quema de los dibujos de Egon, fruto de su locura, hubo un tiempo en el que sí pareció alabar la obra de su hijo. Para ello recurrirá a la exaltación grandiosa, y puramente exhibicionista, del propio Yo. El ego del pintor se recibió un gran impulso tras su temprana admisión en la Academia, apareciendo desde entonces en público con un aspecto renovado, elegante, consciente de sí mismo y con la apariencia de un *dandy*¹³.

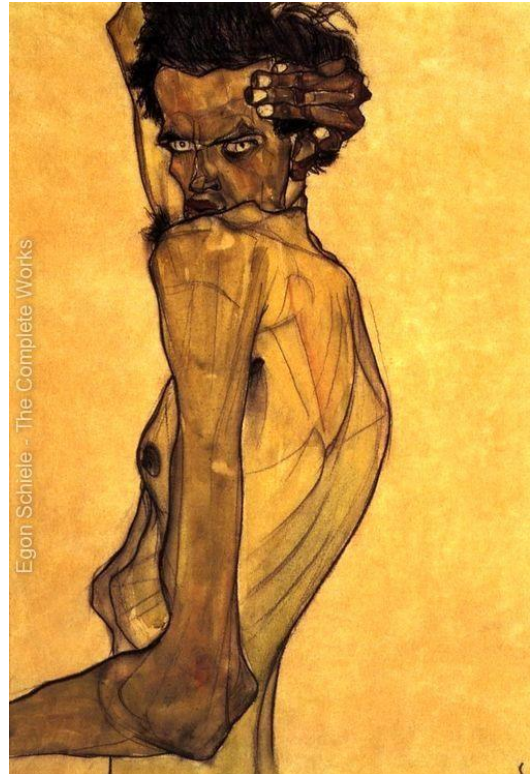
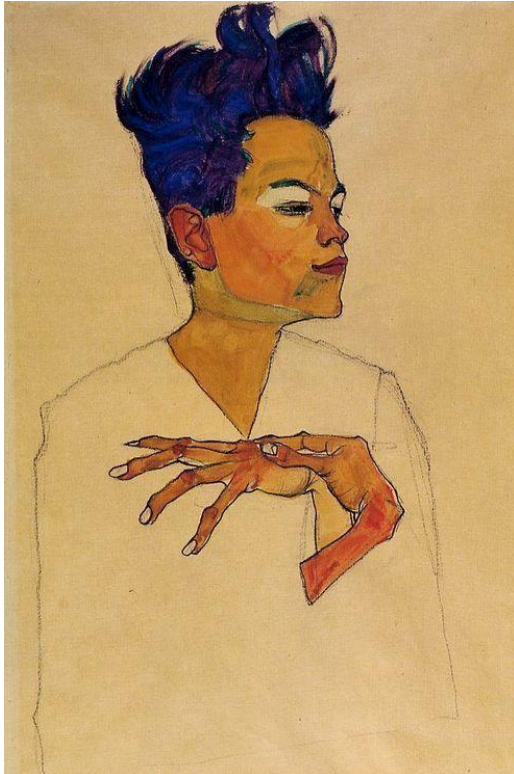
En los primeros años de la primera década del siglo XX, la tensión en sus autorretratos aumenta de manera progresiva, algo que se traduce en valores expresivos excesivos que resultan en una difícil comprensión como meros autorretratos. Se convierte ahora el espejo en algo deformante que refleja otro Yo, un alter ego totalmente extraño, que da lugar a otros rasgos en esta nueva fase en la personalidad artística de Egon Schiele, algo que se caracteriza por unos constantes intentos de evadir la personalidad fija, con rasgos físicos tales como la delgadez extrema en las figuras, contorsiones imposibles, una mímica tétrica, casi perversa, o un cabello “corto y rebelde que se levanta, electrizado”¹⁴. Ejemplos

¹² STEINER, Reinhard: Egon Schiele. Op. Cit., Pág. 9.

¹³ Ibid. Pág. 10.

¹⁴ STEINER, Reinhard: Egon Schiele. Op. Cit. Pág. 10.

de esto lo podemos encontrar en *Autorretrato con las manos en el pecho* (Figura 2) o *Autorretrato con la mano en la cabeza* (Figura 3).



Figuras 2 y 3. *Autorretrato con las manos en el pecho y autorretrato con las manos en la cabeza*

A raíz de estas características, la pose que adopta Schiele frente al espejo desarrolla progresivamente una dinámica propia y enajenada, apartándose de la representación realista, provocando

un desgarramiento en el propio Yo y dejando de ser autorretratos para, poco a poco, convertirse en *autorrepresentaciones*. Este concepto se acerca a lo que Friedrich Nietzsche describe como “artista moderno” en el año 1888: “El artista moderno, cuya fisiología es la más ligada al histerismo, también está marcado como carácter por esa morbosidad, la absurda sensibilidad de su sistema, que convierte todas las experiencias en crisis y arrastra lo dramático a las casualidades más insignificantes de la vida, privándolo de todo lo previsible; dejando pues de ser individuo”¹⁵. Egon Schiele aborda estas obras con tal radicalismo expresivo que traduce la experiencia de su propia imagen en una forma artística similar a un exhaustivo análisis del Yo, usando para la creación del cuerpo la línea como si de un bisturí se tratara; un instrumento afilado, casi *cortante*, que perfila las figuras con precisión quirúrgica¹⁶.

Si bien es cierto que el artista austriaco no poseía influencia directa de la obra de Nietzsche, sí es verdad que había entrado en contacto con ciertas ideas de éste, y algunas de sus obras, tanto pictóricas como poéticas, así lo reflejan. Se trata de obras que indagan en el Yo más profundo, y que como señalábamos anteriormente, son autorrepresentaciones de él mismo, algo que muestra cierto paralelismo con “Así habló Zaratustra”: “Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un

¹⁵ Ibid.

¹⁶ WOLF, Nortbert: Cuadernos eróticos: Egon Schiele. Berlín, Taschen, 2008. Pág. 54.

soberano poderoso, un sabio desconocido, llámase Yo Mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo”¹⁷.

III El desnudo como máximo exponente de la expresión.

A partir de 1910 la desnudez adquiere una importancia vital en los autorretratos del artista, de manera progresiva pero, sin duda, contundente¹⁸. Esto se traduce en una época de oposición total al encubrimiento ornamentado tan característico de su amigo y mentor, Gustav Klimt. Schiele va más allá, y convierte el desnudo en el adalid de la expresión, en el arma más representativa del autorretrato, ya que no lo trata como una simple exposición del cuerpo desnudo, sino como una renuncia absoluta al propio Yo¹⁹. Para conseguir esta renuncia, este abandono total, Schiele recurre al aislamiento del cuerpo; neutraliza los fondos mediante tonos monócromos, apagados, que hacen que el cuerpo se antoje inestable, y los coloca en unas poses nerviosas y espasmódicas, enmarcadas en unos contornos irregulares y angulosos. Esta mezcolanza de recursos artísticos se traduce en una representación totalmente alejada de la naturalidad de la imagen a representar, haciendo que cada parte del cuerpo obtenga unos rasgos profundamente expresivos e independientes entre sí. Advertiremos

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich: Así habló Zaratustra. Madrid, La esfera de los libros, 2011. Pág. 40.

¹⁸ KALLIR, Jane: Egon Schiele: Self-portraits and Portraits. París, Parkstone Press, 2011. Pág. 33.

¹⁹ STEINER, Reinhard: Egon Schiele. Op. Cit. Pág. 12.

buen ejemplo de ello si observamos *Autorretrato desnudo* (Figura 4).



Figura 4. *Autorretrato desnudo*

En Schiele, existe una relación entre la visión que tiene de sí mismo, el autorretrato y la propia percepción externa, muy escasa. Esto se manifiesta especialmente cuando el artista reduce el desnudo a un torso, mutilándolo. El austriaco opta por representar las energías vitales que emanan los cuerpos mediante

pinceladas amplias, un cromatismo llamativo y llegando incluso a enmarcar la figura con un subrayado blanco, haciendo que esas energías vayan desde el interior del representado, al exterior. Podemos encontrar alusiones muy claras a esta práctica si nos remitimos al año 1911, a una carta escrita por Schiele dirigida a Oskar Reichel: “Cuando me vea en mi totalidad, tendré que verme yo mismo, saber yo mismo que es lo que quiero, no solo lo que me ocurre, sino hasta donde llega mi capacidad de ver, cuáles son mis instrumentos, cuáles son las sustancias misteriosas que me configuran y cuáles son las que predominan, que es lo que reconozco y lo que hasta ahora he reconocido en mí mismo. – Me veo evaporarme y expirar cada vez con más fuerza, las oscilaciones de mi luz astral se aceleran, se vuelven más repentinas, sencillas, y similares a un gran reconocimiento del mundo. Así produzco a partir de mí mismo siempre más, siempre cosas más amplias, ilusiones eternas, siempre y cuando el armo, que lo es todo, me enriquezca de este modo y me conduzca allí donde instintivamente me siento atraído, lo que quiero arrancar de mí mismo para aportar otra vez algo nuevo, lo que he percibido a pesar de mí mismo²⁰”.

Tras leer estas declaraciones, no es extraño el comprender que Schiele entiende sus autorretratos como “realizaciones materiales de materia espiritual”²¹, que sirve como prueba para afirmar que el propio artista era consciente de que su arte traspasaba la apariencia corpórea e iba mucho más allá. Utiliza el

²⁰ SCHIELE, Egon: *Escritos: 1909-1918*. Madrid, La micro ediciones, 2014, Pág. 32.

²¹ WILSON, Simon: *Egon Schiele*. Londres, Phaidon Press, 1993. Pág. 51.

color blanco para remarcar el “aura” de las figuras; un aura que, como si de una luz astral se tratase, nos remite a en cierto modo a las ideas filosóficas de Rudolf Steiner²². Egon Schiele coge estas ideas, y las mezcla con su propia visión de las cosas, mostrando el desnudo y a sí mismo como un ente profundamente sexual. Dicho de otro modo, el artista usa el desnudo y su aura para representar sus pasiones más internas, satisfaciendo así sus propios deseos, aquellos “que no se pueden satisfacer”²³. Queda entonces claro el hecho de que la experimentación del Yo a través de los desnudos es un tema crucial en la obra de Schiele, descubriendo energías que se manifiestan más allá del cuerpo, llegando a lo espiritual. La experimentación a través del desnudo, que no cae en momentos puramente eróticos, se traduce entonces en un desdoblamiento de la personalidad total, ya que el sujeto de la experiencia pasa a ser, asimismo, su objeto.

Esto es algo ampliamente analizado en alguna de sus obras. En 1910 encontramos *Visionario de sí mismo*, y solo un año después, una nueva versión llamada ahora *La muerte y el hombre* (Figura 5). En ambos trabajos identificamos Egon Schiele, mirando directamente al espectador, como si se tratase de un reflejo del pintor contemplándose a sí mismo²⁴. Este cuadro hace alusión a la relación del artista con su propia imagen; la figura aparece en primer plano, casi desnuda, quedando casi oculta por la tela negra que porta a sus hombros. Oculta así su cuerpo,

²² STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 13

²³ Ibid.

²⁴ Ib.

descarnado, y detrás de éste, una segunda figura, tan incorpórea como una sombra, que mira a la primera; un reflejo del alter ego, una sombra pálida, incolora, como la amenazante y siempre presente forma de la muerte.



Figura 5. *La muerte y el hombre*

Los aspectos esenciales de la vida humana son algo que Schiele estudiará y representará a través de sus autorretratos, que no son sino las realizaciones materiales y visuales de una idea

concreta. Esto resulta más sencillo de comprender si recordamos las palabras de Paul Hatvani, que nos dice que “la obra de arte expresionista no solo está unida a la consciencia del artista, sino que es idéntica a ella”²⁵. Schiele recrea su mundo interior en sus retratos, dejando al Yo alcanzar una forma espiritual casi divina. De este modo, se opone a desdoblar los sentimientos en un Yo múltiple, por lo que va tomando la forma de un concepto pictórico en el cual se vuelve a establecer de un modo visionario la unidad con el mundo²⁶.

IV Desarrollo narcisista y amistad con Gustav Klimt.

El 1 de enero de 1905 fallece su padre a consecuencia de una parálisis progresiva, dejando al joven austriaco sin uno de sus puntos de referencia más importante. La muerte no era ninguna desconocida para la familia Schiele, y es algo que marcará profundamente su vida artística. La maternidad se convertirá en uno de sus temas centrales, pero la consecuencia inmediata tras la muerte de uno de sus progenitores, y siendo él el único varón del núcleo familiar, fue el intentar equilibrar la pérdida de su padre mediante la intensificación de su propio orgullo.

El autorretrato vuelve a presentarse aquí como un medio para representarse a sí mismo, intentando compensar la pérdida de su padre, tratando de sustituir la imagen de la paternidad más

²⁵ HATVANI, Paul: “Egon Schiele”. Der Friede 2. N° 44, Pág. 23.

²⁶ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 20.

idealizada, cayendo rápidamente en el narcisismo que caracterizó a Egon durante toda su vida. Este profundo narcisismo queda patente ya en su más temprano autorretrato, un sencillo busto realizado con lápices de colores que lleva por título *Autorretrato-espejo 06* (Figura 6). Lo firma en el borde superior, y es que el artista posee, desde su juventud, una tendencia casi maniática de dotar con su nombre y fecha, cuidadosamente escrito, todo aquello de lo que fuera dueño “ya fueran reglas, libros o cualquier cosa, y después todas sus pinturas y dibujos²⁷”. En todos los autorretratos de los años siguientes, encontramos a un joven muy consciente de sí mismo, de porte orgulloso, que se retrata y fotografía con símbolos de una profesión que solo considera apropiada para él.

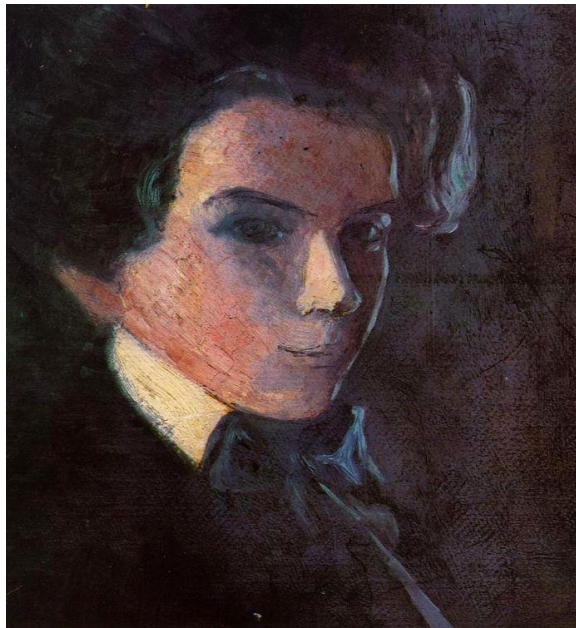


Figura 6. *Autorretrato-espejo 06*

²⁷ NEBEHAY, Christian M: Egon Schiele Sketch Books. Londres, Rizzoli, 1989, Pág. 28.

Un año después de morir su padre, impone su deseo de convertirse en pintor, frente a su madre, y a su tutor Leopold Czihaczek, logrando comenzar sus estudios en la Academia de Viena, asistiendo a las clases del pintor de historia y retratista Christian Griepenkerl. Hasta entonces, el joven austriaco tan solo había realizado obras que permitían intuir el talento del pintor. La Academia incluía en sus estudios el desnudo en vivo, ropajes y ejercicios de composición, con una disciplina férrea y practicada desde generaciones atrás. Schiele practicó estos ejercicios en contra de su voluntad, pero sin duda sirvieron para ayudar a perfeccionar su talento para el dibujo, si bien siempre mantuvo una esencia muy personal y no le dejó mayor huella²⁸. Mientras asiste a las clases de Griepenkerl, Schiele se queda profundamente prendido del estilo lineal ornamental de Gustav Klimt y de los llamados Secesionistas. En 1907 tiene oportunidad de conocer personalmente a Klimt, quien desde muy pronto se convertirá en su amigo y mentor, haciendo las veces de generoso mecenas del joven austriaco durante el resto de su vida. A través de la influencia de Klimt, Egon Schiele acabará por encontrar su propio estilo pictórico²⁹. Es a partir de este momento cuando Schiele pasa a formar parte de una comunidad de artistas muy progresista ya desde el año 87, conocida como la Secesión, que contaba con su

²⁸ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 23.

²⁹ WOLF, Nortbert: Op. Cit., Pág. 53.

propio edificio de exposiciones, diseñado en el 98 por Joseph María Olbrich.

Durante los tres años acaecidos entre 1906 y 1909, el austriaco pasará por varias fases creativas, evolucionando desde el más estricto academicismo vienes, hasta llegar a un lenguaje formal y fuertemente expresivo, caracterizado por sus singulares cuerpos desnudos, contorsionados, en poses inverosímiles, pasando por la apropiación ornamental de Gustav Klimt.

Klimt, considerado el mesías de un nuevo movimiento que fusionaba el arte decorativo con las esperanzas de salvación, fue para Schiele un ideal admirado, lo que se tradujo, pronto, en un primer acto de rebelión contra su profesor, Griepenkerl, y sobre todo, contra el dogmatismo por el que abogaba la Academia. El joven artista adoptó, de manera progresiva, un estilo propio, bajo los principios creativos de Klimt, acentuando la superficie pictórica, basando su obra en la línea pura, cargando el espacio de elementos decorativos.

Un ejemplo claro que escenifica el acercamiento entre ambos pintores lo podemos encontrar en *Espíritus acuáticos* (Figura 7), de 1907. En el cuadro encontramos figuras femeninas que se deslizan de manera horizontal. Un paralelismo innegable con *Serpientes acuáticas II*, de Klimt. Schiele, aquí, aun siendo innegable el parecido entre las obras, aporta una estructura ornamental muy abstracta, que acaba por perder el erotismo latente en la obra original, y traspasa los límites de lo carnal, pasando a ser una obra con un marcado carácter espiritual. La línea en el

dibujo de Schiele se convierte en un instrumento autónomo en la interpretación; una línea inmaterial que en su propia angulosidad oculta valores emocionales y marcadamente expresivos.

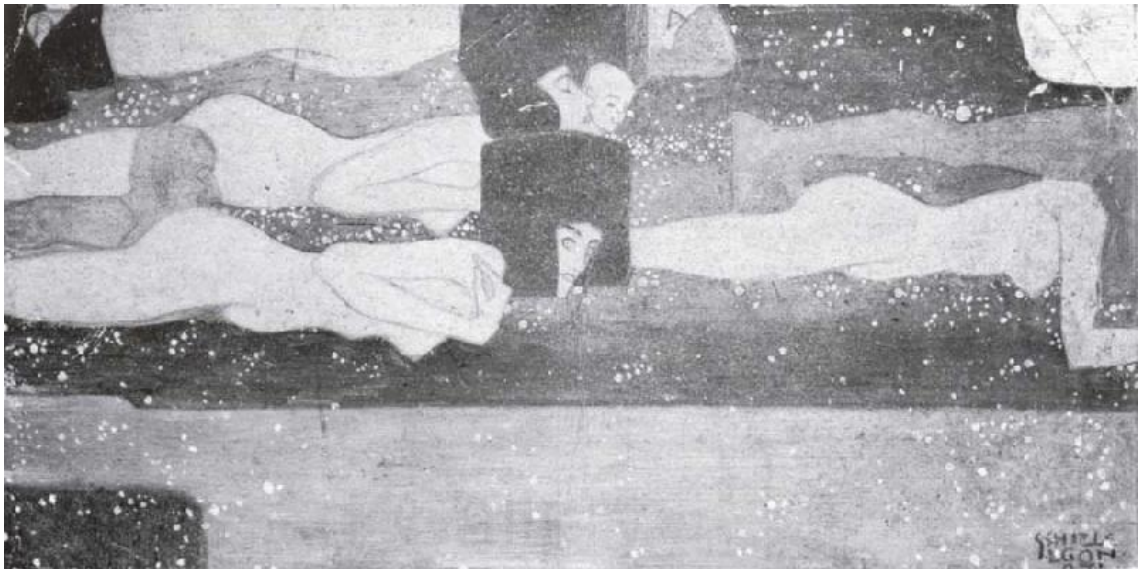


Figura 7. *Espíritus acuáticos*

Mientras que en la obra de Klimt, la figura y la decoración son dos elementos que chocan en una situación de contraste, ejemplificando el naturalismo frente a la estilización, y convirtiendo el cuerpo en un signo ornamental que juega con el encubrimiento y la revelación, en Schiele el juego pasa a ser algo serio; la propia línea es ahora el recipiente del significado, que

avanza de manera autónoma y se libera, sin llegar a la eliminación completa del ornamento. Frente a la simple estilización, Schiele demuestra un estilo cargado de esencia expresiva, algo que será dominante en su obra a partir de la primera década del siglo XX.

La admiración que Schiele profesaba por Klimt la expresó de manera concreta en un boceto de una postal para los *Wiener Werkstätte*. De manera idealista, se toma a sí mismo y a su modelo como tema central, situando a ambas figuras vestidas con túnicas, y coronadas por nimbos, sobre un gran pedestal, estableciendo su propia visión de su relación con su mentor, una relación solemne, casi religiosa³⁰. En el año 12, volverá a retomar este tema, pero cambiando la atmosfera de la escena; ahora no hay santidad, las figuras no son más que dos ermitaños, (Figura 8) tal y como señala el título de la obra. La relación entre ambos personajes no se hace a través de la solemnidad espiritual de una religión, sino que queda forjada a través de un equilibrio entre ambos. Klimt, el más viejo de los dos, tiene una apariencia casi cadavérica, y Schiele, el más joven, con gesto sombrío abraza el papel de artista solitario que la sociedad obliga a sufrir³¹. Queda latente la evolución personal del austriaco, y sobre todo, la evolución de su relación con su amigo y mentor. Mientras que en un principio su visión de la relación es casi mística, embaucado por la nueva corriente que enarbolaba Klimt, llegado cierto punto, las aguas se calman, Schiele gana independencia y se acentúan sus capacidades, dejando la correspondencia entre ambos en una situación más sosegada,

³⁰ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 28.

³¹ Ibid.

compensada, donde no solo se representa a ambos como iguales, sino que Schiele deja patente, en su juventud y en su gesto, que él es el nuevo artista, casi destinado a desempeñar un papel vital en el arte.

Figura 8. Los ermitaños



En 1909 abandonará la Academia de Viena, con unos resultados mediocres, y pasa a fundar el *Neukunstgruppe*, o Grupo de Nuevo Arte, junto con algunos antiguos alumnos de Griepenkerl, y amigos, aunque el grupo no duró mucho. Cinco años más tarde, en un manifiesto realizado para la revista *Die Aktion*, o La Acción, Schiele define al artista como un elegido. “El artista moderno es, y necesariamente tiene que ser, él mismo. Tiene

que ser creador, capaz de construir por sí mismo la base, directo y sin utilizar todo lo pasado y lo heredado. Entonces será un artista moderno³²”. Es otra de las muestras de la personalidad del austriaco. Un artista que se hace a sí mismo, o al menos, esa es su convicción. Se siente como un elegido, un ser casi divino que está destinado a ser artista.

En 1909, la II Exposición Internacional, sin marcarlo profundamente, sí le inspira lo suficiente para elegir sus instrumentos de expresión. Dicha exposición mostró una impresionante selección de obras vanguardistas europeas, y Schiele tuvo la oportunidad de tomar parte en un acontecimiento significativo. Oskar Kokoschka, que había causado sensación en la I Exposición Internacional, un año antes, presentó en una sala algunos de sus dibujos, y Schiele compartió sala, exponiendo cuatro de sus retratos, logrando casi la misma atención que su compañero.

Kokoschka rápidamente advirtió en Schiele una competencia férrea, criticándolo duramente más tarde. Disfrutaba siendo el único artista joven citado por la prensa, despertando irritación, y el austriaco se sintió profundamente atraído por su lenguaje gestual, y acabará por hacer suyas algunas de las características formales de Kokoschka. Esta apropiación se hace palpable si comparamos ciertas obras como *Klimt* y *Schiele* con *El barco de vela de los muchachos soñadores*, o *El Profeta* con *Los marineros llaman*. Si a esto le sumamos retratos presentados en la

³² NEBEHAY, Christian: Op. Cit., Pág. 112.

propia exposición, queda latente que dentro de su estilo decorativo, influenciado por Klimt, Schiele introduce la línea ancha y angulosa, característica innegable de la obra de Kokoschka.

Con todos estos elementos, Schiele se centra en la figura humana, aislada, alcanzando la categoría de nuevo artista, convirtiéndose en creador sin alegorías ni mitos, evolucionando hacia un estilo propio y único.

Si tenemos en cuenta todas estas cuestiones, es lógico entender por qué Schiele abandona su grupo y se centra en sí mismo. En una carta fechada en la temprana fecha de 1910, se dirige al consejero de la Corte, el Dr. Josef Czermak, advirtiéndole que pronto expondría solo en la galería Miethke, rematando el escrito con una declaración de intenciones, una frase que atestigua su definitivo proceso de formación: “Hasta marzo, he pasado a través de Klimt. Hoy creo que soy otro completamente distinto...³³”.

V Expresionismo anti-academicista y la sexualidad cómplice.

Tras desligarse de su mentor, se decanta por un dibujo perfecto, una cualidad reconocida por el propio Klimt. En 1910, Schiele le propone un intercambio de dibujos. “¿Por qué quiere intercambiar sus dibujos conmigo? Al fin y al cabo, usted dibuja

³³ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 26.

mejor que yo...”. Klimt no solo aceptó la proposición del joven austriaco, sino que además compró algunos otros, algo que a Schiele le orgulleció “tanto como el cambio³⁴”.

La diferencia entre ambos queda más que patente; mientras que Klimt aboga por un estilo contorneado, cerrado, con una línea fluida y suave, que sirve para fijar el cuerpo y que rara vez se asemeja a las de un esbozo, en Schiele encontramos una línea frágil, forzada y quebradiza, que se interrumpe y se acentúa o aclara según lo requieran los distintos detalles, siempre magistral y segura, de un modo tan innegable “que hasta los más escépticos críticos tuvieron que reconocer su genialidad³⁵”

En sus dibujos, ni una sola de sus líneas está desperdiciada o sobra. La magnífica habilidad que demuestra para el dibujo, así como la determinación y la seguridad con la que traza las líneas, son innegables. Según Heinrich Banesch, la belleza alcanzada por las obras de Schiele nunca existieron antes de él, puesto que su dibujo era único, y la seguridad de su mano, infalible³⁶. El propio Banesch tuvo la oportunidad de conocer de primera mano la manera de trabajar de Schiele, que solía dibujar sentado en una banqueta baja, con el tablero sobre las rodillas, y apoyando la mano derecha sobre la base. A veces también lo hacía de pie, frente al modelo, con el pie derecho sobre la banqueta y el tablero de dibujo sobre la rodilla derecha, aguantándolo por el borde superior con la

³⁴ ROESSLER, Arthur: *Erinnerungen an Egon Schiele*. Viena, Antiquariat, 1948, Págs. 47 y siguientes.

³⁵ STEINER, Reinhard: *Op. Cit.*, Pág. 28.

³⁶ *Ibid.*

mano izquierda. Siempre dibujaba a pulso, de manera casi perfecta, y si cometía un fallo, algo que rara vez ocurría, tiraba la hoja, “pues no conocía la goma de borrar³⁷”. Creaba sus dibujos del natural, y el color, siempre de memoria.

Pero más allá de su maestría para con el dibujo, es preciso señalar las consecuencias directas del estilo y la forma de trabajar de Egon Schiele. Para empezar, renuncia a la perspectiva normal que justifica distintas posiciones de las figuras en el espacio. Es completamente antiacadémico, extremadamente subjetivo, algo que se traduce en inventar perspectivas que desfiguran por completo las siluetas en cuanto a composición se refiere. Sus obras están cargadas de excentricismo, y no es solo debido al sujeto, a la exhibición de los cuerpos desnudos. Si lo tratamos desde un punto de vista formal, este excentricismo es fruto de la costumbre de Schiele por descentrar las figuras; solo en contadas ocasiones elige representarlas de frente, decantándose normalmente por vistas cenitales o de perfil, originando, a través de dichos puntos de vista, poses extravagantes y movimientos extraños. Estas posiciones se deben, en parte, a la posición adoptada por Schiele a la hora de dibujar a sus modelos³⁸. Las atrevidas torsiones en los cuerpos muestran la intensidad con la que el austriaco intenta vincular alma y cuerpo, dando como resultado un lenguaje exaltado³⁹. Los cuerpos, que en muchas ocasiones, incluidas las veces en las que aparece él autorretratado, aparecen desnudos, y surgen como un

³⁷ Ib.

³⁸ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 32.

³⁹ WOLF, Nortbert: Op. Cit., Pág. 53.

tronco vegetal, con extremidades extendidas, casi marchitas. Estas poses, que recuerdan a veces a la figura de un árbol seco, verán su reflejo en paisajes o naturalezas posteriores, las cuales tendrán composiciones que recuerdan a la forma humana.

Esta visión acerca de las intenciones de Schiele a través de la colocación de las figuras y sus posiciones nos permite compararlas en confrontación con las de Klimt. En los desnudos de éste último, el espectador se siente invitado a una situación íntima a la que asomarse, sin ser partícipes, como voyeurs que miran en secreto desde una posición cómoda e inadvertida, adentrándose en los retratados con el atractivo de observarlos *sin permiso*. Por su parte, los desnudos de Schiele ofrecen poses que parecen haber sido compuestas para ser subordinadas a la mirada del observador. El ojo del espectador se convierte en testigo de unas poses casi forzadas, ofreciéndonos a los modelos en una situación de indefensión. Los cuerpos de Schiele nunca están relajados, y se presentan en posiciones contorsionadas, exhibiéndose, exponiéndose, y ofreciéndose a la mirada escrutadora del espectador, quien puede, y debe, analizarlos y observarlos minuciosamente. Frente a la intimidad y el voyeurismo de Klimt, se nos presenta la antinaturalidad de las poses y los desnudos expuestos, pero también la mirada, la mirada de los modelos que en muchas ocasiones fijan sus ojos directamente en el espectador, casi seduciéndolo, haciéndolo partícipe de su sexualidad. En definitiva, los modelos de Schiele miran a la cámara, en actitud de desafío, dando al traste con la sensación de

distanciamiento y arrastrando al observador a la escena, en el papel de cómplice⁴⁰.

Un ejemplo de este radicalismo en cuanto a las exigencias del artista para con sus modelos es que Edith, su esposa a partir de 1915, dejó de posar para él y relegó en modelos profesionales, quien estaban consideradas a la misma altura en el status social que las prostitutas, debido a que Schiele no encontraba limitaciones a la hora de exigir poses, desde creativas a puramente obscenas. Las modelos apenas podían permitirse el lujo de mantener su dignidad con negativas. Los desnudos del austriaco, para la puritana sociedad del momento, siempre fueron motivo de escándalo, tratados siempre con la misma violencia, ya fueran de hombres o de mujeres⁴¹. Las poses carecían de trasfondo místico o religioso que justificara el desnudo, produciendo reacciones polémicas, al tener como objetivo el estudio compulsivo del desnudo. Sumado a su manera de representar, inquietante y que privaba al espectador de poder mantener la distancia, rápidamente se tradujo en una receta infalible para atraer miradas críticas y levantar escándalos entre la sociedad.

El público vienés quedará entonces escandalizado; poses obscenas, masturbaciones, sexo puro y humano sin excusa de temas clásicos. Arremeterá contra Schiele, afirmando que retrata el vicio pernicioso y la depravación, mientras él se dedica a enfrentar a los puritanos a su sexualidad hipócrita: “Malditos sean

⁴⁰ BADE, Patrick: Op. Cit., Pág. 23.

⁴¹ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 37.

los que reniegan de su sexualidad, pues están insultando a sus propios padres que los engendraron⁴²”.

Su afición por este tipo de poses, su descaro en cuanto a desnudos, y la despreocupación con la que elegía a sus modelos, de quien no les preocupaba la edad que tuvieran, le trajo diversos problemas, siendo el más grave el conocido caso Neulengbach, que lo condujo a prisión durante un periodo de tres semanas.

VI Relaciones y escándalos.

En 1910 anuncia a su cuñado, Anton Peschka, que pretendía huir de Viena, en busca de motivación, y para ello pretende alquilar un estudio con un amigo, Erwin Osen, en Krumau, al sur de Bohemia. La carta reza: “Quiero irme de Viena, muy pronto. ¡Qué horrible es esto! Toda la gente me tiene envidia y es insidiosa conmigo, antiguos colegas me miran con ojos falsos. En Viena hay sombra; la ciudad es negra, todo está prescrito... Quiero ir a la selva de Bohemia. Mayo, junio, julio, agosto, septiembre, octubre. Tengo que ver las cosas e investigarlas. Quiero probar aguas oscuras, ver árboles crujientes, aires salvajes; quiero asombrarme ante vallados de jardín enmohecidos, observar cómo viven todos ellos, escuchar jóvenes arboledas de abedules y hojas temblorosas; quiero ver luz, sol y gozar de húmedos valles vespertinos verdiazules, sentir capas doradas relucientes, ver como

⁴² ROESSLER, Arthur: Egon Schiele en prisión. Madrid, Jose J. De Olañeta, 2014. Pág. 69.

se forman nubes blancas... cómprame una obra sobre tabla que envíe a la exposición de caza. Te lo digo sin rodeos. ¿Por qué habría de hacerlo de otro modo? Quiero librarme lo antes posible. Todo me agobia⁴³”

En aquel retiro idílico que fue para él Krumau, pintará en primer lugar autorretratos y desnudos de su compañero. Algún tiempo después, también pintaría paisajes, aliviando su deseo de crear “campos de colores”⁴⁴.

En 1911 conocerá en la ciudad de Viena a Valerie “Wally” Neuzil, una antigua modelo de Klimt, que contaba con tan solo diecisiete años. Con Wally mantendrá una relación intensa, llegando a mudarse con ella a Krumau, con la esperanza de encontrar de nuevo la inspiración en el campo. Mantuvieron una convivencia libre, algo que, sumado al hecho de que Schiele acostumbraba a pintar a muchachas muy jóvenes, rápidamente despertó sospechas y habladurías entre sus vecinos más puritanos, lo que se tradujo en verse casi obligado a abandonar la ciudad.

Sin embargo, su necesidad de huir de Viena no había sido satisfecha, por lo que se trasladará ahora a Neulengbach, de nuevo a una casa en el campo. En esta localidad el joven austriaco seguirá pintando desnudos, unos desnudos que consideraba sagrados, algo que expresa específicamente en las cartas dirigidas al Dr. Oskar Reichel, médico austriaco con gran afición por el coleccionismo que aunó obras de Schiele y Kokoschka, entre otros, así como en

⁴³ SCHIELE, Egon: Op. Cit., Pág. 45.

⁴⁴ Ibid. Pág. 46.

otras correspondencias con su tío y antiguo mentor, Leopold Czihaczek. En dichas cartas encontramos, además, la afirmación de haber encontrado un modo de vida basado en el solipsismo, algo que no es de extrañar teniendo en cuenta su marcado carácter narcisista: “Los grandes pintores siempre pintaron los cuerpos; mas yo pinto la luz que proviene de ellos. ¡La obra erótica también tiene santidad! Mis cuadros deberían exponerse en lugares similares a templos⁴⁵”

Sin embargo, la vida y carrera de Egon Schiele encajó, como decíamos anteriormente, un duro golpe. El 13 de Abril de 1912, en Neulengbach, el artista es detenido y acusado del rapto y deshonor de una joven menor de edad, su propia compañera Wally. Sus dibujos quedarán confiscados, y él quedó confinado en prisión preventiva por un periodo de tres semanas. Aunque los cargos de rapto y deshonor fueron abandonados en el proceso de St. Pölten⁴⁶, se le acusó de inmoralidad puesto que Schiele, al terminar de trabajar, dejaba que muchachos y muchachas jóvenes, entraran a su estudio, a curiosear y jugar allí, donde, colgada en la pared, se podía ver una lámina donde se representaba a una muchacha joven y desnuda, algo que fue considerado como un modo de pervertir a los niños. Su condena fue la quema de un dibujo, el de una muchacha vestida de cintura para arriba, y tres días de prisión, algo que había cumplido, con creces, durante su estancia en reclusión preventiva. Cabe señalar que durante su estancia en prisión realizó varias obras, las cuales nos sirven, por su carácter formal y

⁴⁵ Ib. Pág. 49.

⁴⁶ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 42.

elementos expresivos, para hacernos una idea de cómo le afectó su reclusión, un acto que él entendió siempre como profundamente injusto. Ejemplo claro de ello podemos verlo en *¡Cautivo!* (Figura 9), donde se autorretrata con gesto desencajado y manos en posiciones imposibles, ataviado con una túnica que recuerda a una mortaja, en alusión, quizá, a que la falta de libertad no es sino la muerte en vida.

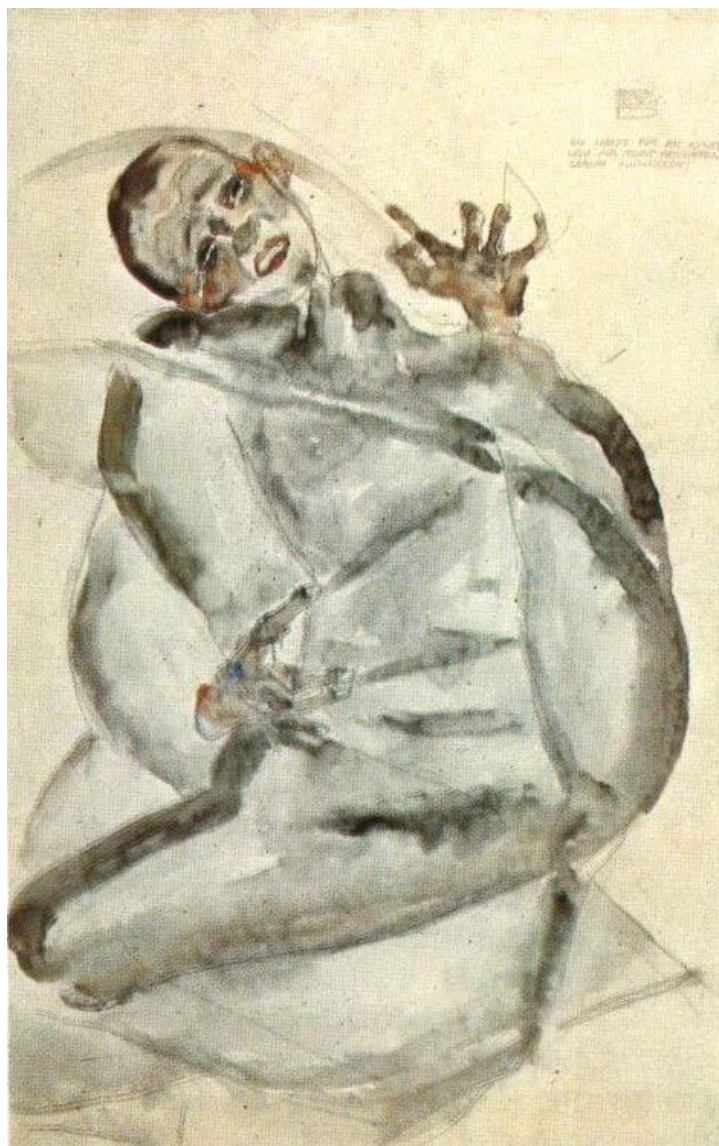


Figura 9. *¡Cautivo!*

VII Inspiraciones e influencias.

Si hablamos de composición al referirnos a los dibujos de Neulengbach, es reseñable el hecho de que son ejemplos extremos dentro de la categoría de los experimentos expresivos, cuyo principal objeto es el propio ser humano. Su característica principal reside en las poses, gestos ricos y miradas mímicas, en ocasiones exagerada, siendo las mujeres menos expresivas, o más bien, consiguiendo su expresividad por otros medios⁴⁷.

Se nos plantea entonces la siguiente cuestión, la de saber y entender cuáles son las inspiraciones de Schiele en cuanto a la mímica de sus obras, y si existe un lenguaje concreto que nos permita descifrarla. Los estudios modernos sobre el artista sostienen que su obra apea sobre una mitología privada, que se nutre del inconsciente, pero esto es algo que Roessler ya sostenía en 1913. El que fuera considerado un confidente íntimo de Schiele afirmó que “ni siquiera el trato diario con Schiele daba pistas para descifrar su obra”, que su arte era “un monólogo ciertamente demoníaco” siendo algunos de sus cuadros “materializaciones de revelaciones aclaradas en la oscura consciencia⁴⁸. Si sumamos estas afirmaciones al carácter reservado de Schiele, su inclinación por lo místico y esotérico, y su rechazo por el simbolismo heredado, es lógico llegar a la conclusión de que hay muchas obras del artista que no se pueden descifrar. Por su parte, la mímica que desprenden todas sus figuras en mayor o menor medida, sugieren

⁴⁷ Ibid. Pág. 44.

⁴⁸ NEBEHAY, Christian: Op. Cit., Pág. 162.

unos rasgos propios comparables a otros fenómenos culturales, muy posiblemente inspirados en ellos.

Schiele muestra una fascinación por siluetas estilizadas, muy expresivas, y por lo exótico. Especial interés mostró por las figuras pintadas del teatro de sombra de Java, o *Wayag kulit*. Durante horas, era capaz de jugar con éstas sin inmutarse, sin decir palabra, mostrando gran destreza con los palillos que las mueven. Llegó incluso a comparar la gracilidad de su juguete con la de la famosa bailarina Ruth Saint Denis, a quien admiraba profundamente, aunque irónicamente, ponía por encima a sus figuras⁴⁹.

La pantomima, la danza expresiva, y lo dramático en general, influenciaron enormemente a Schiele, que admiraba la danza por su erotismo, enigmático y conmovedor, y por sus movimientos acrobáticos, gráciles y casi hipnóticos. La diferencia entre sus experimentos expresivos y este tipo de danza es la ausencia de una simbología intencionada, y una lascivia marcada, y sobre todo, intencionada. Las figuras del austriaco poseen angulosidad, rasgos físicos tan momentáneos que apuntan, ciertamente, hasta un estado afectivo que se intensifica hacia lo patológico.

Otra de sus fuentes de inspiración, y una de las más influyentes, se basa en las experiencias de los enfermos mentales. Domenik Osen, conocido también como Erwin Dom Osen o Mime

⁴⁹ STEINER, Reinhard. Op. Cit., Pág. 44.

Van Osen, amigo de Schiele, despertó el interés de las manifestaciones corporales de los dementes al realizar, bajo encargo del Dr. Konfeld, bocetos y dibujos de pacientes ingresados en el manicomio de Steinhof, para documentar una conferencia que había de dar sobre la expresión patológica del retrato⁵⁰. Existen escasas fuentes acerca de Osen, retratado siempre como un excéntrico. Miembro del “Grupo del nuevo arte”, hizo dinero trabajando como escenógrafo, y ejerció gran influencia en Schiele. Su excéntrica personalidad, su mímica exagerada y su aspecto físico, es algo que se refleja en muchas de sus obras, pero sin duda el interés común por la expresión patológica fue lo que más unió a ambos.

Otras influencias pueden ser las dadas por obras concretas que versen acerca de la patología humana, desde la de Franz Xaver Messerschmidt, con sus bustos esculpidos llenos de expresiones patológicas, hasta la de Théodore Géricault, con la famosa *Serie de los locos*, pasando por la de Wilhelm von Kaulbach⁵¹.

VIII La genialidad a través de la adversidad.

Egon Schiele fue el producto de una serie de combinaciones que resultaron en la genialidad. Una personalidad forjada en la tragedia, que tan presente estuvo en la vida del artista durante su existencia, desarrollando un fuerte narcisismo debido,

⁵⁰ NEBEHAY, Christian M: Op. Cit., Pág. 171.

⁵¹ STEINER, Reinhard: Op. Cit., Pág. 57.

de un lado, a la temprana muerte de su padre, y de otro, a ese convencimiento que tenía de haber sido casi elegido para la profesión de artista, así como unas relaciones personales tan dispares y complicadas, como la pseudo incestuosa relación con Gertrude, su convivencia con Wally, el matrimonio con Edith o la relación que tenía con su propia madre. Siempre tuvo presente la muerte desde un punto de vista casi obsesivo, y parece que casi premonitorio, ya que murió, poco después de su esposa, por gripe española, a la edad de veintiocho años, en 1918.

Egon Schiele es, con toda seguridad, la prueba de que la psique, los traumas, una personalidad melancólica y las desgracias vividas pueden ser, en muchos casos, los detonantes de la genialidad. Un ejemplo claro en la Historia del Arte del artista sombrío y maldito que precisamente por eso alcanza la excelencia.

En su inflexible radicalismo expresivo, consideró la desnudez y la sexualidad como la expresión más penetrante y sublime de la humanidad, considerándola sagrada. La tesura o la serenidad carecen de interés para él, y sabía que la necesidad de mirar está íntimamente ligada a los mecanismos humanos de atracción y repulsa, y lo más importante, que el cuerpo humano posee el poder de la sexualidad y la muerte.

Es precisamente por su manera de vivir, por sus caóticas relaciones y sus más oscuras perversiones, por sus tormentos y sus miedos, por lo que Egon Schiele consiguió siendo tan joven, marcar un hito en la figuración expresionista. Un artista maldito que dejó un legado maravilloso, y que nos tienta a fantasear

pensando en qué podría habernos dejado de haber tenido una vida más larga.

Bibliografía.

- BADE, Patrick: Egon Schiele. Londres, Parkstone International, 2011
- BATTISTA ALBERTI, Leon: De la pintura. Ciudad de Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México. 2004
- GIDE, André: Le retour de l'enfant prodigue; précède de le traité du Narcisse. París, Folio, 1978.
- HATVANI, Paul: "Egon Schiele". Der Friede 2. N° 44.
- KALLIR, Jane: Egon Schiele: Self-portraits and Portraits. París, Parkstone Press, 2011
- NEBEHAY, Christian M: Egon Schiele Sketch Books. Londres, Rizzoli, 1989,
- NIETZSCHE, Friedrich: Así habló Zaratustra. Madrid, La esfera de los libros, 2011.
- ROESSLER, Arthur: Egon Schiele en prisión. Madrid, Jose J. De Olañeta, 2014
- ROESSLER, Arthur: Erninerungen an Egon Schiele. Viena, Antiquariat, 1948,
- SCHIELE, Egon: Escritos: 1909-1918. Madrid, La micro ediciones, 2014.
- STEINER, Reinhard: Egon Schiele: 1890-1918: el alma de medianoche del artista, Köln, Taschen, 1992
- WHITFORD, Frank: Egon Schiele. Londres, Thames & Hudson, 1985.
- WILDE, Oscar: El retrato de Dorian Gray. Madrid, Espasa Libros, 2000.

- WILSON, Simon: Egon Schiele. Londres, Phaidon Press, 1993.
- WOLF, Nortbert: Cuadernos eróticos: Egon Schiele. Berlín, Taschen, 2008