

EL CUERPO FEMENINO EN LAS OBRAS DE EGON SCHIELE Y DE GUSTAV KLIMT. DOS CONCEPCIONES DE LA MUJER EN IMÁGENES

Carla Carmona Escalera
Universidad de Extremadura (España)

Recibido: 15-07-10

Aceptado: 14-09-10

Resumen: El tratamiento del cuerpo femenino en las obras pictóricas de Egon Schiele y Gustav Klimt proyecta dos concepciones de la mujer distintas. En la pintura de Klimt, la mujer se entiende como una fuerza opuesta al hombre. Por el contrario, en la obra de Schiele apenas cabe hablar de hombres y mujeres, sino de figuras. Estableciendo paralelismos con la obra de Schopenhauer y Kraus por un lado y con la de Weininger, Wittgenstein y Trakl por otro, este artículo compara las vienasas de carne y hueso de Klimt con las artificiosas figuras bisexuales de Schiele, entendiéndolas, a su vez, como dos apuestas antropológicas antagónicas.

Palabras-clave: Klimt, Schiele, Wittgenstein, mujer, antropología..

Abstract: The treatment of the female body in Egon Schiele and Gustav Klimt's oeuvres reveals two different conceptions of women. In Klimt's oeuvre, women are understood as a force in opposition to man. However, one almost cannot differentiate between men and women in Schiele's oeuvre, where there are only figures. Building parallelisms between Klimt, Schopenhauer and Kraus on the one hand and Schiele, Wittgenstein, Trakl and Weininger on the other, this article compares the Viennese women of flesh and bone of Klimt to the artificial bisexual figures of Schiele, while understanding them as two antagonistic anthropological positions.

Key-words: Klimt, Schiele, Wittgenstein, woman, anthropology.

Compararemos el tratamiento del cuerpo femenino en la obra gráfica y pictórica de los dos máximos representantes de la pintura de la Viena finisecular, Egon Schiele y Gustav Klimt. Nos serviremos principalmente del análisis detallado de una serie de obras. También se tendrán en cuenta algunos escritos de los artistas.

A diferencia de Klimt, quien se ocupó en mayor medida de mujeres que de hombres y de forma distinta, Schiele trató figuras masculinas y femeninas por igual. Sólo hay que atender a los autorretratos de ambos artistas para entender la diferencia de enfoque. Klimt nunca estuvo interesado en autorretratarse. No creía en introspección alguna. Afirmaba estar interesado en todo ser excepto en sí mismo, lo que no casa con las éticas-navajas de algunos de sus coetáneos, como Ludwig Wittgenstein o Karl Kraus. De hecho, Klimt 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”¹. Por el contrario, Schiele no salvó ningún rincón de su cuerpo del escrutinio característico de sus numerosos autorretratos.

Son muchas las similitudes entre los retratos que Schiele hiciera de sí mismo y de su hermana en 1910. Comparemos *Desnudo femenino sentado con brazo derecho levantado* y *Desnudo masculino sentado (autorretrato)*. Tanto la figura masculina como la femenina se encuentran en un fondo-vacío con el que nada las conecta. En los dos casos, la figura mira para otro lado, exhibiendo su contorsión. El artista sometió las figuras a una postura de tal violencia en ambos que logró recrear el asiento ausente. Sin embargo, no hallamos el efecto tridimensional del autorretrato en el dibujo de la hermana. Si la posición de los brazos es similar en ambos casos, el punto de mira y la posición de las piernas difieren. Permitió que la figura femenina cerrase las piernas. Además, la perspectiva frontal hace que la figura quede protegida por unas robustas rodillas en primer plano. Por el contrario, el ángulo desde el que enfocase las piernas abiertas expone el sexo masculino en el autorretrato. Tampoco es gratuito que la figura femenina esté más centrada en la composición (en el autorretrato lo enfocado es el sexo) y que no haya sido mutilada (qué fácil hubiera sido dejar

[1] C. M. Nebehay (ed.), *Gustav Klimt Dokumentation*, Viena, Verlag der Galerie Christian M. Nebehay, 1969, p. 32. Nebehay subrayó esta diferencia entre Klimt y sus sucesores Schiele y Kokoschka, en *Klimt, Schiele, Kokoschka, Drawings and Watercolors*, Londres, Thames & Hudson, 1981, p. 19. Pero se conocen dos autorretratos de Klimt: el del *Burgtheater*, donde forma parte del público, y una caricatura, *Genitalia*, donde se representó como un ridículo pene erecto. Comini sostiene que se autorretrató de forma caricaturesca en otras ocasiones, véase *Gustav Klimt*, Nueva York, George Braziller, 1975, p. 21. Este toque de humor queda muy lejos del tono grave de los autorretratos de Schiele.

fuera parte del brazo derecho de la figura; por otro, observemos cómo cortase Schiele sus extremidades inferiores en el autorretrato).

Pero Schiele no siempre fue menos severo a la hora de escrutar a terceras, o de convertirlas en agentes introspectivos. Observemos el dibujo de 1917 *Semidesnudo de rodillas*, donde una figura absolutamente de frente se inspecciona el pezón derecho. Por un lado, Schiele nos mostró algo de la figura que es absolutamente íntimo. Por otro, la figura no podría ser más vulnerable: inconsciente de nuestra presencia, no cuida la pose, natural en extremo (ese descansar sobre las rodillas, estando los muslos ampliamente separados, no entra dentro de los cánones de pudor de ninguna época). De la figura sólo queda al descubierto el torso (y una parte insignificante de los muslos del mismo color que sus enaguas). Schiele exhibió la introspección, no el cuerpo de la figura, de ahí que toda la figura esté tratada por igual, tanto la parte desnuda como sus ropas (exceptuando la pequeña parte de las medias anaranjadas que queda a la vista). Sólo aplicó un poco de color a las mejillas y al pezón derecho, sin buscar un efecto llamativo.

Es conocida la tendencia del joven artista a retratarse como un monje. Estas representaciones suelen estar teñidas de un aire mortecino mediante el que el artista quiso comunicar determinados aspectos de su personalidad y de su visión del mundo que consideraba esenciales e, incluso, geniales. Es más, la misma representación de la muerte característica de su pintura tiene rasgos monacales, como fuera puesto de relieve por Walter K. Lang². No se ha de pasar por alto el hecho de que el artista también retratase a la mujer en circunstancias similares³. Cabe destacar las semejanzas entre la figura femenina y la masculina en *Mujer embarazada y muerte (madre y muerte)*, así como el carácter mortecino de su serie de madres (*Madre y dos niños III, Madre y niño II, Madre con dos niños o Madre e hijo I (Fragmento)*), algunas de ellas, explícitamente muertas, como *Madre muerta o El nacimiento del genio (madre muerta II)*. Tomemos nota de la similitud entre la composición de esta última obra y la de *El poeta (autorretrato)*: ambas figuras tienen la cabeza en la misma posición, de las dos se muestra una porción excesivamente afilada de un cuello más alargado de la cuenta y están distribuidas de forma semejante por el lienzo. Además, aquello más cargado de contenido (el feto en el primer caso y las manos en el segundo) se encuentra también en la misma zona del lienzo en ambos casos. No es gratuito que los rasgos femeninos de la figura en el primer caso apenas sean perceptibles. Si no fuera por el título, podría creerse que se

[2] Véase “Der mönchische Tod: Todesmotive bei Egon Schiele”, en Müller-Tamm, *Egon Schiele: Inszenierung und Identität*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1995, pp. 93-133. Lang establece un paralelismo entre la representación monacal de la muerte característica de la pintura de Schiele y los rasgos monacales de la muerte de la poesía de Trakl.

[3] Véase K. A. Smith, *Between Ruin and Renewal: Egon Schiele's Landscapes*, New Haven: Yale University Press, 2004, p. 116.

trata de una figura masculina. Esto nos parece reflejo del paralelismo entre la figura del artista y la de la madre, en tanto capaz de engendrar y fecunda, que se desprende de gran parte de las obras que acabamos de mencionar, presente también en los poemas del artista.

La igualdad entre los sexos implícita en la pintura de nuestro artista supone una importante divergencia con respecto a la concepción de la mujer compartida por sus contemporáneos, entre ellos, Klimt. Ya fuese considerada la mujer o bien positiva o bien negativamente, era alzada como una fuerza opuesta al hombre⁴. Por el contrario, Schiele no dejó de proclamar en sus poemas y libros de bocetos (en los que solía anotar ideas y versos) la igualdad entre todos los seres⁵. No es de extrañar, por tanto, que en sus obras tratase a figuras

[4] Es notoria la influencia de Schopenhauer en esta oposición. Apoyándose en él, Weininger proclamó en *Sexo y carácter* el carácter deplorable de lo femenino (trad. Felipe Jiménez de Asúa, Península, Barcelona, 1985). El autor, doble y falsamente femenino, en tanto judío y homosexual, no halló otra solución a su situación que el suicidio. Hubo otra vertiente, sin embargo, que encontró en la mujer una vía de salvación a la destructora racionalidad masculina. Lo femenino dejaba de ser algo de lo que huir a toda costa para convertirse en el ejemplo a seguir. Ésta fue la opinión de autores como Kraus, quien consideraba a la mujer como una encarnación de la fantasía, la única fuerza capaz de hacerle frente a la moral de la muerte venenosa.

Kraus soñaba con un hombre metido hasta el cuello en la indeterminación femenina, que transformase sus valores empapado de fantasía. Su fe en la mujer era similar a su fe en el lenguaje: gracias a su creatividad, la mujer es capaz de generar nuevos valores. Pero Kraus no estaba a favor de las mujeres, sino en contra de los hombres (J. Casals, *Afinidades vienesas*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 98-99). Había que servirse de la fantasía para que el espíritu del hombre fuese el adecuado. Buscó el equilibrio del varón por medio de la naturaleza femenina. Sin embargo, esta mujer-medio no tenía que dejar de ser como era —el escritor se opuso al feminismo precisamente porque pretendía cambiar a la mujer, al igual que el psicoanálisis. (Esta postura de Kraus era extraña en la Viena de finales de siglo. Incluso aquellos que consideraban que la mujer constituía una fuerza indispensable para el ‘progreso’ social afirmaban que ésta tenía que modificar su conducta —o ser llevada a hacerlo— para que el hombre pudiese “mejorar”.) La mujer no tenía que pasar a ser éticamente masculina. Era el hombre quien tenía que dejarse llevar por su fantasía para crear nuevos valores con los que hacer frente a la razón técnica —Kraus se acercaba a Nietzsche, por mucho que éste haya sido tachado de misógino.

Volvamos al bando contrario. Sin abogar por la razón técnica propia de su época, Weininger se distanció de aquellos que encontraron una alternativa en lo inconsciente, lo natural y la mujer. El escritor estableció una relación directamente proporcional entre conciencia y moralidad. La mujer, pura heteronomía, carecía de dimensión moral. Por un lado, identificó mujer y sexualidad. Por otro lado, estableció que la mujer no es consciente de su sexualidad, a diferencia del varón. Mientras que el hombre puede elegir entre aceptar o negar su sexualidad, la mujer ni siquiera se reconoce como arrastrada por ella. La mujer es órgano de la vagina y no al revés (Weininger, *Sexo y carácter*, 99); de ahí su incapacidad para la toma de distancia y su consiguiente amoralidad. Sin embargo, Weininger encontraba parte de la culpa de la situación en la que encontraba a la mujer en la sociedad. La que parecía determinada por su propia naturaleza, también es producto de la cultura, llegando a proclamar la necesidad de un nuevo hombre para lograr una nueva mujer (véase Casals, *Afinidades vienesas*, p. 75).

[5] Tomemos como ejemplo un fragmento de uno de sus poemas. Sobre los artistas, afirmó: “Ellos presienten/ la semejanza/ de las plantas/ con los animales/ y de los animales/ con los hombres/ y la semejanza de los hombres/ con Dios”, Nebehay (ed.), *Egon Schiele, 1890-1918: Leben, Briefe*,

masculinas y femeninas por igual (están sometidas al mismo tipo de poses, contorsiones, ángulos, puntos de vista, estructuras, etc.).

No es gratuito que hablemos de figuras femeninas en el caso de Schiele y de mujeres en el de Klimt. Pues éste pintó mujeres y aquél figuras. En la obra de Schiele éstas son un elemento compositivo más. Sin embargo, Klimt retrató a mujeres. Es más, a mujeres vienesas de carne y hueso⁶. El padre de la Secesión retrató a su coetánea. De hecho, como dijera Carl E. Schorske, “lo que ofendía de Klimt era la concreción naturalista de sus cuerpos, sus posturas y posiciones”⁷. No buscó mujeres idealizadas, no pintó diosas griegas, sino dánaes y ateneas vienesas, de lo que da fe el tratamiento de la piel de la protagonista del temprano dibujo *Escultura*⁸. *Nuda Veritas* es otra mujer de carne y hueso. De un inicial tratamiento bidimensional, la que sostenía el espejo al hombre moderno adquirió pronto la tridimensionalidad. Se trataba de una mujer real, deseante. Una mujer, por otro lado, que no tiene nada que ver con el hombre. Hay muy pocas figuras masculinas en la obra de Klimt y el tratamiento que reciben es diferente⁹. Por ejemplo, en el cuadro inconcluso *Adán y Eva* la piel del hombre y la de la mujer son de tonos distintos¹⁰. Es más, la mujer se encuentra en primer plano y el hombre, extenuado, en un segundo plano. Mientras que la mujer se insinúa expectante y risueña, del hombre extenuado sólo queda una presencia fantasmagórica.

La mujer de Klimt es fatal, como es el caso de la Salomé de sus obras *Judith I* y *Judith II* de 1901 y 1909 respectivamente. Estas mujeres parecen tener la capacidad de perder al hombre, de sacarlo de sí y llevarlo a su terreno. Se trata de mujeres seguras de sí mismas y desafiantes, con un apetito sexual voraz. Atendamos a *Judith I*. Sigamos el análisis de Comini. La mutilación queda reflejada en tres niveles diferentes: la cabeza decapitada de Holofernes, la parte del torso de ella que queda al descubierto y la cabeza de la mujer deca-

Gedichte, Salzburgo, Residenz Verlag, 1979, p. 144.

[6] Esto diferencia la pintura de Klimt de la de sus antecesores (como de la de Makart, quien usó la desnudez disfrazándola de mitología para cubrirse las espaldas) y de la de sus contemporáneos. De ahí la naturalidad que Klimt concedía a sus modelos, la elegancia y relajación de las poses, independientemente de lo que estuviesen haciendo.

[7] *Fin-de-siècle Vienna, Politics and Culture*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1980, p. 251.

[8] Véase Comini, *Gustav Klimt*, p. 19.

[9] A partir de 1909, sólo aparecen figuras masculinas en *Adán y Eva* y *La novia*. Aunque hay una figura masculina en el lienzo sin fecha *Muerte y vida*, ésta tiene un papel secundario, como parte de la torre humana que envuelve a la figura femenina, como siempre principal. La figura masculina más importante en la obra de Klimt es la del Friso de Beethoven, interpretada hasta ahora en términos del superhombre nietzscheano. Este hombre, superhombre o no, tiene muy poco de real, dada su naturaleza bidimensional y “sarcófaga”. También hay figuras masculinas secundarias en los encargos imperiales, en el Friso de la casa Stoclet y en sus famosos abrazos, como en *El beso*.

[10] *Ib.*, p. 21.

pitada por el lujoso collar¹¹. Judith goza a expensas de su compañero. Esto mismo queda reflejado en *Judith II*, donde la mano de ella, que parece relajarse tras el orgasmo, sujeta como si fuese una garra la cabellera del compañero: la mano se retuerce a pesar del peso de la cabeza de Holofernes. Las dos versiones de Judith y su *Adán y Eva* son ejemplos de cómo Klimt consiguió integrar el “eros” y el “thanatos” freudianos en la figura de la mujer¹². De hecho, la sexualidad de la mujer es tal que en ocasiones la figura no es capaz de hacerle frente, pues es devorada. *Retrato de Fritzla Riedler*, donde la superficie abstracta de la silla engulle a la figura, es un ejemplo de cómo la vida sacrifica incluso a sus agentes más fieles.

Por el contrario, esto no es algo específico de las figuras femeninas en la pintura de Schiele. “Eros” y “thanatos” conviven también en el sexo masculino. Aquellas obras en las que la sexualidad masculina es tratada desde la introspección, como en *Desnudo masculino sentado (autorretrato)*, no tienen nada que envidiar a éstas en las que la sexualidad femenina es puesta de relieve de una forma especialmente evidente, como es el caso de las adolescentes yacientes que abundan en la obra de Schiele. Es más, las figuras femeninas no son más que un elemento más, puro artificio, encadenado al resto de la composición por la sintaxis que el mismo pintor ofrecía. Fijémonos brevemente en *Modelo femenino en chaqueta y pantalones rojos brillantes*. ¿Predomina la figura devorada por el color liso –dando lugar a extremidades y cabeza inconexas– que supuestamente la viste sobre las ropas (las puestas y aquellas por poner), meras acumulaciones de color, después de todo?

Cabe resaltar el carácter andrógino de las figuras-muñeco que Schiele introdujera en sus obras en varias ocasiones. Prestemos atención a *Dos muchachas, yaciendo entrelazadas*, *Dos muchachas abrazándose (dos amigas)* y a *Pareja sentada (Egon y Edith Schiele)*. En los tres casos una figura con rasgos alienados interacciona con una figura normal. Atendamos a la interacción. En el primer dibujo, la figura-muñeco sirve de estructura de apoyo a la otra figura. Si en el último una figura abraza a una figura-muñeco aparatosa en primer plano, en el segundo parece ser la figura-muñeco la que abraza. La figura-muñeco parece servir de estructura mediadora entre figura y fondo en los tres casos, poniendo de relieve la igualdad de condiciones entre la figura y el resto de elementos de la composición. Las figuras pueden ser transformadas y devenir

[11] *Ib.*, p. 22.

[12] Hay obras en las que la mujer representa tanto a la vida como a la muerte. En *Muerte y vida*, la torre humana –que representa los diferentes estadios vitales– y la muerte son ante todo mujer. Su representación de la mujer no puede dejar de leerse en clave schopenhaueriana. Por un lado, las manos de la figura, a punto de dar el golpe final, recuerdan a las de *Judith II* –y a las de otras tantas mujeres que retratará en pleno orgasmo. Por otro, la túnica que lleva puesta contiene un sinnúmero de símbolos que aluden al coito, como la cruz loosiana. La vida logra imponerse a los individuos, a pesar del sufrimiento que conlleva.

mediante el uso que se hace de ellas en otro tipo de elementos compositivos. La figura-muñeco es un recurso especialmente interesante porque, al tiempo que calla, llama nuestra atención sobre aquello que le está vetado¹³. El silencio de la muñeca apunta hacia nuestra imaginación o hacia el deseo que observamos en el rostro de su acompañante. También señala la propia representación: el artificio de toda figura. Repitamos: aquí no hay mujeres, sino figuras femeninas. Tampoco deja de remitir al carácter bisexual del ser humano del que Weininger no pudo sino huir. Quizás todas las figuras de Schiele analizadas hasta ahora den cuenta de esta raíz bisexual. Comparemos la robustez de la figura femenina en *Semidesnudo de rodillas* (un triángulo perfecto) y la escualidez espectral de la figura masculina en *Desnudo masculino sentado (autorretrato)*. Schiele no sólo nos ofreció una determinada concepción de la mujer, sino del ser humano.

[13] Véase M. Cacciari, *Hombres póstumos*, trad. F. Jarauta, Barcelona, Península, 1989, pp. 89-95.