



## LA REGLA COMO LÍMITE Y NERVIOS DEL LENGUAJE ARTÍSTICO

WITTGENSTEIN, SCHIELE, SCHÖNBERG: FORMA, REPETICIÓN, ORNAMENTACIÓN

CARLA CARMONA

### 1. JUEGO, AUTORREFERENCIA, LÍMITE

El interés por los límites del lenguaje está ligado al afán por la extensión de las posibilidades del medio de trabajo, uno de los ejes del arte moderno. Pero ese desarrollo había de tener lugar desde dentro, precisamente como Wittgenstein se enfrentó a la ética (y al lenguaje). Todo intento de favorecerlo externamente no acarrearía más que confusión, e incluso falsedad. En palabras de Hermann Broch: “Todo arte (...) lucha por la extensión de su medio. Ese objetivo también debe regir su desarrollo: debe dar al arte todos sus métodos (...) La obra de arte sólo puede seguir ‘la ley de la necesidad interna’ (...) El estilo (...) será derrotado y con él todo ornamento”<sup>1</sup>. ¿Qué se quería decir con esto? Pues que había que recordar que la poesía son palabras en una posición específica, que la pintura es línea y color, que la música es la tensión entre las notas. Las obras de arte (en un sentido vasto, incluyendo composiciones musicales, poesía y literatura) no debían representar otra cosa. Habían de estar ahí por sí mismas. Su cualidad última debía ser la autorreferencia, de eso, como veremos, dependía su integridad.

Esa aspiración a la autorreferencia, a mantenerse dentro de los límites establecidos por la propia obra, tenía mucho que ver con la crítica que Wittgenstein hizo al cartesianismo. Al igual que no está por un lado el pensar y por otro el pensamiento o, asimismo, por un lado la intención y por otra el movimiento, tampoco es separable la obra de arte de aquello que figura. De ahí que una pintura no se pueda traducir en palabras, que en arte no quepa parafrasear. Para Wittgenstein no cabía buscar más allá de la organización del material. Por ejemplo, entender un poema, diría, es comprender “algo que sólo esas palabras, en esa posición, pueden expresar”<sup>2</sup>.

---

1 HERMANN BROCH, “Notizen zu einer systematischen Ästhetik” (citado por Walter Methlagl, “Der Brenner’ –Beispiel eines Durchbruchs zur Moderne”, *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, II (1983), 11-12).

2 LUDWIG WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas (PU)*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises

La comprensión de un poema no consiste en parafrasear su contenido, en ser capaz de expresarlo de otra forma<sup>3</sup>, sino en entenderlo tal cual. El poema no puede ser sustituido por otro, ni tampoco por otra forma literaria, al igual que una pieza musical<sup>4</sup>.

Y para garantizar el rigor de la organización había que mantenerse dentro de los límites del juego de lenguaje desarrollado. La idea de límite es una de las claves para comprender la noción wittgensteiniana de juego de lenguaje. Como sucede con otros juegos, todo lenguaje presenta límites pragmáticos intrínsecos. El trabajo de Garry Hagberg ilustra de forma idónea que en todo juego hay una serie de movimientos que son posibles y otros que no lo son<sup>5</sup>. Hay jugadas imposibles. Piénsese en las damas. Uno no puede mover las fichas ni vertical ni horizontalmente. Cuando se juega al escondite, el que habrá de buscar al resto de participantes no puede abrir los ojos mientras cuenta. Ya he tratado de explicar en otras ocasiones que todo lenguaje artístico genera una esfera de movimientos posibles. Piénsese en la pintura de Rothko. No tendría sentido que uno de sus lienzos fuese atravesado por un objeto a la manera en que los Cadillacs de Vostell atraviesan paredes y se estampan contra rocas.

Recientemente establecí un paralelismo entre lo decible y lo “jugable”, acercando así el pensamiento del segundo Wittgenstein a la diferencia ya establecida en el *Tractatus logico-philosophicus* entre el decir y el mostrar<sup>6</sup>. Los párrafos de las *Investigaciones filosóficas* muestran y no dicen. De hecho, a menudo aquello que parecen decir contradice la filosofía del propio Wittgenstein, quien al estilo krausiano acostumbraba a alumbrar concepciones generalmente aceptadas en el ámbito de la filosofía con vistas a hacernos notar que no eran sino verdaderas arenas movedizas. En arte también hay que respetar las reglas del juego, sus límites. Es por nuestra familiaridad con las reglas del juego de lenguaje de un determinado artista que reconocemos un cuadro que jamás hemos visto como el de ese autor que conocemos bien. Los movimientos que observamos en el cuadro hasta ese momento desconocido por nosotros guardan un parecido de familia enorme con otros cuadros del mismo artista que sí conocemos. En ese cuadro que vemos por primera vez reconocemos el juego de lenguaje, las claves de la práctica artística de ese determinado artista. De ahí que no quepa abandonar la “gramática” con vistas a comunicar un determinado contenido. Lo “indecible” no es otra cosa que lo “injugable”, una cuestión puramente gramatical. Hay que concentrarse en la representación, en la organización del material, en las reglas del juego, después de todo, en el mostrar, pues ahí está ya todo el contenido. Y aquí volvemos a aquella idea tan bella como conocida del joven Wittgenstein, de que lo inexpresable, es decir, el contenido, descansa plácidamente en lo expresado, es decir, la representación<sup>7</sup>.

---

Moulines, edición bilingüe alemán-castellano (Barcelona: Crítica, 2002), §531.

3 Esto es lo que el austriaco entendió por interpretación. Cf., *Ibid.*, §201.

4 *Ibid.*, §531.

5 Cf. GARRY HAGBERG, *Meaning and Interpretation, Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), 17-24.

6 CARLA CARMONA, *La idea pictórica de Egon Schiele. Un ensayo sobre lógica representacional* (Santander: Genuveve, 2012), 23-4.

7 Wittgenstein escribió a Paul Engelmann en 1917 que lo inexpresable está inexpresadamente expresado en la poesía de Uhland: “Cuando uno no trata de decir lo indecible, *nada* se pierde. Pero lo indecible está –indeciblemente– *contenido* en lo que se dice”, en Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a memoir*, trad. L. Furtmüller (Oxford: Basil Blackwell, 1967), 7.

## 2. IDEA MUSICAL: ORGANIZACIÓN E INTEGRIDAD

Representación. Rigor. La búsqueda de precisión guió la práctica compositiva de Schönberg. De hecho, el compositor no estaba de acuerdo con el carácter expresionista que tanto la crítica como el público habían atribuido a su trabajo, puesto que consideraba que sus composiciones versaban sólo sobre lo que les daba forma<sup>8</sup>. Schönberg intentó librar la composición musical de su sometimiento a la transmisión de un mensaje, es decir, el material no debía organizarse de acuerdo a algo ajeno a él mismo. El lenguaje musical debía ser su propio destino. Su justificación no podía venir de fuera. Cacciari explica con gran acierto la íntima relación entre forma, es decir, organización del material, y juego<sup>9</sup>. La composición pura genera la “gran forma”, que establece todas las posibilidades, las reglas y la sintaxis del juego. Todo se desarrolla a partir de esa forma y de sus contradicciones (de la confrontación con sus límites, de la lucha por extenderla). Sin embargo, a pesar de la prioridad de la forma, forma y juego se necesitan el uno al otro. Si la forma sienta las reglas del juego, éste la posibilita. La forma se erige en un juego, en una práctica.

Esto está en sintonía con aquella idea de Wittgenstein de que “la obra de arte no intenta expresar otra cosa que a sí misma”<sup>10</sup>. Schönberg creía en el carácter autorreferencial de la música. Para Schönberg el proceso musical, su transformación continua, era crucial. Cómo una nota se carga de sentido a medida que se repite en la pieza en cuestión, al modo en que un adjetivo se transforma en el transcurso de un poema. Y ese proceso debía mantenerse dentro de los límites del juego. El compositor no encontraba hueco alguno para pretensiones totalizadoras. En este sentido, la música debía aprender mucho del silencio y hacerse fuerte en el cambio continuo. Incluso la repetición debía presentar variaciones. Veremos más adelante que esto también sucedía en la pintura de Schiele.

Pero volvamos a la composición. Componer: organizar. La forma, esto es, los medios mediante los cuales se hace inteligible la idea musical desarrollada, debía organizarse. No se trata de inventar un lenguaje, sino de dominar el material y de extenderlo de acuerdo a su necesidad interna. Como explica Casals: “La idea (musical) es como un hilo que exige ser desarrollado hasta su plena articulación, una fuerza que demanda plasmarse conforme a su propio movimiento”<sup>11</sup>. La composición debe organizarse de acuerdo a sus necesidades internas, a las exigencias de las notas existentes. Nada debía ser forzado desde fuera<sup>12</sup>. El compositor no estaba interesado en componer cosas bellas, sino necesarias. Schönberg se ocupó en gran medida de los lazos internos que conformaban las piezas, inspirándose, como hizo Wittgenstein, en las novelas de Dickens.

---

8 Cf. JORDI PONS, *Arnold Schönberg, Ética, estética y religión* (Barcelona: Acantilado, 2006), 144.

9 Cf. MASSIMO CACCIARI, *Krisis, Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, trad. Romeo Medina (Madrid: Siglo XXI, 1982), 167.

10 *Vermischte Bemerkungen (VB)/ Culture and value*, 2ª ed. corregida con traducción inglesa, ed. Georg Henrik Von Wright en colaboración con Heikki Nyman, trad. al inglés Peter Winch (1998; reimpresión, Oxford: Basil Blackwell, 2006), MS 134 106: 5.4.1947. Se ofrece la referencia al manuscrito en cuestión.

11 Cf. *Afinidades vienesas*, (Barcelona: Anagrama, 2003), 382.

12 Cf. “Tonality and Form” (1925), en ARNOLD SCHÖNBERG, *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. Leonard Stein (Berkeley: University of California Press, 1984), 256-257.

Para Schönberg el arte pertenece a la esfera del *müssen*, y no del *können*<sup>13</sup>. Su objetividad, su ética, radica en su estricta, y necesaria, precisión, lo cual requiere la más exigente autodisciplina. Ciertamente recuerda a Wittgenstein. El compositor compartía las opiniones de Wittgenstein en diversas cuestiones en relación a este punto, desde la necesidad de sacudir las concepciones falaces del alumno hasta la de la autocrítica. Al igual que el filósofo, Schönberg también identificó ética y estética. La búsqueda de objetividad del artista tenía que estar directamente vinculada a su integridad. Uno debía componer con vistas a la propia expresión. Esto implicaba desarrollar una relación personal con el medio artístico, es decir, desarrollar el propio programa artístico<sup>14</sup>. Como Kraus dijera de escritores y de sus escritos, Schönberg consideraba que el carácter moral de un compositor se refleja en sus composiciones. Esta preocupación por la autenticidad, íntimamente ligada al respeto por las reglas del juego, no casaba con la convención. El trabajo de Schönberg se opuso al esteticismo de su época. La atonalidad desafiaba la convención partiendo de la disciplina más rigurosa. Y la objetividad estaba ligada a la autorreferencia a la que me referí con anterioridad. Ni siquiera el texto podía imponerse en la composición<sup>15</sup>, la cual debía construirse teniendo en cuenta el trabajo como un todo limitado, volviendo a Wittgenstein<sup>16</sup>.

Schönberg pensaba que era una equivocación adaptar las composiciones a la estructura de un poema y hacer depender su dinamismo y velocidad de lo que ocurría en el texto. Se dio cuenta de que era incapaz de repetir el texto de varias canciones de Schubert que, no obstante, conocía muy bien. Volvió sobre los textos y se dio cuenta de que leerlos a conciencia no cambiaba en absoluto su apreciación de la música. Cacciari considera sus George-Lieder como un ejemplo de la interdependencia de la composición, pues en esas canciones la variación permanente de las voces no es guiada por la métrica del texto<sup>17</sup>. Schönberg usó los textos. Se convirtieron en un recurso musical y no en la realidad a representar. Y usándolos, los neutralizó<sup>18</sup>. De hecho, el texto es más que un simple recurso. Al tiempo que permite infinitos juegos, es el medio (la excusa) de expresión de la voz<sup>19</sup>.

Volvamos a la noción de idea musical<sup>20</sup>, la estructura de la pieza<sup>21</sup>, la gran forma, que tenía que ser liberada de la ornamentación superflua. La composición podía exigir ornamentos, pero nunca superficiales, sino constructivos. Pero esta lógica compositiva no iba en detrimento de la espontaneidad, pues no había reglas

---

13 Cf. Problems in Teaching Art (1911), en *Ibid.*, 365. Pons explica este punto sirviéndose de Adorno (cf. *Arnold Schönberg*, 63-65).

14 Cf. PONS, *Arnold Schönberg*, 71-77.

15 Cf. "The Relationship to the Text", *Style and Idea*, 141-145.

16 Schönberg distinguió su música de la de esos compositores que construyeron la suya sin la visión del todo (cf. "Constructed Music" (1931), en *Ibid.*, 106-108).

17 CACCIARI, *Krisis*, 156-157.

18 Cf. "Fragmento sacro", en THEODOR W. ADORNO, *Escritos musicales I-III*, ed. Rolf Tiedemann en colaboración con Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Scheenkloth (Madrid: Akal, 2006), 474.

19 Cf. CACCIARI, *Hombres póstumos: la cultura vienesa del primer novecientos*, trad. Francisco Jarauta [(Península, Barcelona, 1989), 56-57.

20 Para lo que esta expresión significase para Schönberg, cf. "New Music, Outmoded Music, Style and Idea" (1946), en *Style and Idea*, 123.

21 Adorno subraya que lo característico de Schönberg era la organización de la estructura musical y no su carácter extraordinario ("Arnold Schönberg", en *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*, trad. Manuel Sacristán (Barcelona: Ariel, 1962), 163.

fijas. Desde el punto de vista de Schönberg, la sintaxis puede y debe transformarse. Había de entenderse como un proceso. Y las reglas formales eran sólo una parte de la historia. Schönberg no dejó de subrayar el papel que la fantasía juega en el arte de la composición. Creía que la fantasía era el meollo de la idea musical. Y se necesitaba lógica musical para desplegar la idea surgida en el ojo de la imaginación. Extender el material implicaba reconocer su relatividad. De ahí la necesidad de una organización impecable. Estamos otra vez ante el concepto de límite. Organizar la composición consiste en interiorizar sus límites. Este esfuerzo guió el programa de Schönberg. No cabía buscar una forma a priori que pudiera expresar lo espiritual, como propuso explícitamente Wassily Kandinsky en *Lo espiritual en el arte*<sup>22</sup>. Schönberg insistió en el carácter transformativo del proceso. El desarrollo del proceso, la extensión del material, implicaba contradicciones y divisiones. Ahí precisamente, en la adversidad, se hacía fuerte ese lenguaje mísero, consciente de su relatividad<sup>23</sup>.

### **3. LA IDEA PICTÓRICA DE SCHIELE**

Al igual que en música podemos hablar de la estructura de una pieza, aquello a lo que Schönberg se refirió por idea musical y gran forma, en pintura se puede hablar de idea pictórica. Enfocar la idea pictórica de un cuadro es atender a su sintaxis, a cómo los elementos que constituyen la pintura de ese autor se relacionan entre sí. A continuación expondré brevemente los resultados de mis investigaciones acerca de la sintaxis de Schiele con vistas a establecer correspondencias entre las concepciones de Schönberg de repetición y ornamentación y el uso que Schiele hizo de ambos recursos en su obra. Asimismo, usaré la relación entre texto y composición que proponía Schönberg para arrojar luz sobre el par contenido-representación en pintura.

#### **3.1. DE ELEMENTOS Y RELACIONES**

Por elementos me refiero a los objetos que constituyen la pintura de Schiele, como figuras humanas, árboles, edificios, sillas, alfombras o jarrones. Sin embargo, es conveniente distinguir entre dos tipos de elementos, pues se puede considerar un edificio como un todo o cada una de sus partes separadamente, por ejemplo, una ventana o una chimenea. De hecho, es la pintura, la manera en que están organizados esos elementos, la que marca la diferencia. Hay ocasiones en las que la pintura enfoca el elemento “edificio” como un todo y otras en las que no cabe hablar de edificio, sino de tejas, puertas, barandillas, etc.

Es fácil identificar los elementos del primer tipo, que a su vez pueden dividirse en tres grupos: figuras, estructuras y fondo. Las figuras son entes, animados o inanimados. En el fondo tiene lugar la mostración. Y las estructuras median entre figuras y fondo. Obsérvese el lienzo *Muerte y muchacha* (Fig. 1). En él, dos figuras de aspecto humano se elevan de un fondo informe y confuso gracias a una sábana que les sirve al tiempo de islote y de manta voladora. A pesar de que tendemos a dar prioridad a las figuras, particularmente si son de corte humano, no hay prioridad entre los elementos. Las figuras abrazadas no tienen más peso en la composición que el fondo desangelado que las abruma. De hecho, parece que su abrazo desesperado es una reacción frente a ese desamparo que produce lo que las rodea. La sábana, que recorre gran parte de la composición marcando ritmos y direcciones, es la membrana que los protege del fondo. Sin embargo, los tres elementos son fácilmente

---

<sup>22</sup> *Lo espiritual en el arte*, trad. Genoveva Dieterich (Barcelona: Paidós, 1997).

<sup>23</sup> Cf. “Fragmento sacro”, en *Style and Idea*, 483.

distinguibles.

Por el contrario, no resulta tan fácil diferenciar entre los elementos que componen un lienzo como *Casas con ropa tendida colorida* (Fig. 2), donde no se puede hablar en términos de figura, fondo y estructura. ¿Acaso se puede distinguir un fondo? En primer lugar, la disposición vertical de los elementos hace imposible separar los elementos del paisaje de las casas, los tendederos y el embarcadero. Tampoco parece acertado tratar cada edificio por separado, dado que los edificios que componen cada grupo de casas se confunden y están formados por elementos del mismo tipo. Por ejemplo, en todos los edificios se repiten ventanas cuadradas de un tamaño pequeño que a veces tienen el mismo color, por ejemplo, blanco. Es más, esos mismos elementos aparecen en el tendedero, volviendo dudosa la distinción estricta entre este y los edificios. Todos esos elementos no se apoyan en estructura alguna, más bien parecen equivalentes. Ni fondo ni estructura. Pero aquí tampoco cabe hablar de figuras. No hay edificios separados, sino grupos de edificios. Pero en esas agrupaciones el detalle le saca ventaja al todo, la parte a aquello que parece contenerla. Los ojos se nos van a la chimenea roja y a las ventanas de miradas blanquecinas. A primera vista ni siquiera resulta evidente que cada bloque esté formado por varias viviendas. Por otro lado, resulta verdaderamente complicado contar el número de ventanas, no perderse a la hora de hacerlo, y no confundir ventanas con puertas y chimeneas. O chimeneas y postes, ya independientes, ya usados de tendedero. O poste y ropa roja tendida. No hay más que elementos. Un sinfín de ellos. Se trata de una incontabilidad muy peculiar, sintáctica. Lo que prima en este tipo de composiciones no son los elementos, sino la sintaxis. Si en obras como *Muerte y muchacha* (Fig. 1) hay elementos claros y distintos relacionados entre sí, en paisajes como este lo que prima es la sintaxis, el grupo de relaciones que ordenan lo que acontece en el cuadro. Veamos qué relaciones predominan en una obra como *Casas con ropa tendida colorida*. El entramado de franjas horizontales que conforman campo y montañas es evidente. También son notables las pinceladas verticales en chimeneas, postes y tejados que equilibran esa horizontalidad. La repetición es otro recurso que relaciona elementos aparentemente dispares entre sí. El uso regular del mismo tono de rojo acerca ventanas, postes y chimeneas. Qué difícil resultaría distinguir una chimenea de un poste si las primeras no estuviesen colocadas en el tejado. Estas relaciones, que conforman el juego de lenguaje de Schiele, permiten el desarrollo de la idea pictórica. A continuación me centraré en dos de ellas, la repetición y la ornamentación.

### **3.2. REPETICIONES Y VERSATILIDAD**

Ahondemos en las repeticiones que tienen lugar en *Casas con ropa tendida colorida* (Fig. 2). Volvamos sobre los postes rojos. Están aquellos que sostienen los tendederos y esos otros, sueltos, que aparecen como notas en ese paisaje estratificado que recuerda a un pentagrama. De su color rojo, llamativamente puro, participan sin excepción todas las chimeneas de los grupos de casas y gran parte de las prendas dispuestas en los tendederos. Postes y chimeneas son fuerzas verticales, apoyadas las unas en las otras. La ropa tendida en el tendedero, como contrapunto, refuerza la estratificación horizontal del paisaje y del embarcadero. Pero las prendas de rojo intenso parecen tener la capacidad de hacer explotar el tendedero en puntos aislados, apoyando, traicioneras, la vertical. Como eco vertical puede entenderse la disposición de las barcas en el embarcadero. Los edificios también pueden leerse como fuerzas verticales que necesitaran agruparse para no desfallecer ante los

abundantes segmentos horizontales del lienzo. Ya hemos mencionado el terreno estratificado. Podríamos distinguir el terreno junto a las casas, el campo que queda en ese más atrás vertical y las montañas. También se ha destacado el tendedero. Habría que añadir el cielo, los setos y el embarcadero.

Estos estratos han de entenderse como paralelismos sintácticos que permiten las pequeñas variaciones que Schönberg creía necesarias en el uso de la repetición en la composición musical. El compositor reflexionó acerca de la ausencia de repetición estricta en su música. Todas sus repeticiones implicaban variación, ya fuese vertical u horizontal<sup>24</sup>. Regresemos a la pintura. Las diferentes capas del terreno presentan inclinaciones varias. La variación también puede estar en el color. La capa de arbustos justo encima del embarque puede entenderse como un paralelismo de los estratos marrones del terreno o del propio embarcadero. También son de diferente grosor. En este sentido pueden entenderse las pequeñas diferencias que apreciamos entre chimeneas, postes y ventanas. La variación es incluso más evidente cuando los paralelismos son curvilíneos, como sucede en *Ciudad isla (Krumau, ciudad creciente II)* (Fig. 3).

Mediante paralelismos horizontales y verticales Schiele favorecía otro recurso, la falta de encuadre, que contribuye a subordinar de forma extraordinaria los elementos a la sintaxis. Las zonas tan bien demarcadas de sus paisajes y ciudades remiten al infinito. Se salen del lienzo y no parecen tener fin, acabando así con sus límites. Observemos una vez más *Casas con ropa tendida colorida* (Fig. 2). Los fragmentos horizontales que componen el paisaje se salen tanto por la izquierda como por la derecha. A primera vista, a pesar de sus imperfecciones, parece que jamás se tocarían, que el azar siempre corregiría su curso para evitar cualquier posible intersección. En otros casos, son las copas de los árboles las que se salen por el margen superior del lienzo o una estructura, ya sea una sábana o un revoltijo de tela, la que se sale por el margen inferior. Incluso las figuras humanas se salen de la composición, particularmente sus extremidades. Esta falta de encuadre es una manera de poner de relieve la manera de organizar lo que acontece en el cuadro y no los elementos en sí mismos.

### 3.3. DE ORNAMENTACIÓN Y NECESIDAD

Escribiendo sobre la pintura de Schiele, Bonito Oliva explicaba que la ornamentación es “un procedimiento que produce una fragmentación de la idea unitaria del trabajo, una proyección de la fragmentación de toda idea unitaria del mundo”<sup>25</sup>. La visión de conjunto es puesta entre paréntesis por los detalles individuales, que invitan a recorrer la obra de mil maneras, saltando de un ornamento a otro, como si se tratase de losetas de colores diferentes que creasen códigos variados en función de su combinación. Ahora bien, entre detalle y detalle se erigen verdaderos abismos. Recuérdesse lo que dije en relación a las prendas de color rojo intenso en *Casas con ropa tendida colorida* (Fig. 2). Parece que esos pequeños puntos de color se las arreglasen para dinamitar con una precisión admirable los tendederos de donde cuelgan.

El mismo ornamento que nos sirve de entrada y de punto de apoyo en la composición interrumpe nuestro viaje y nos hace percatarnos de la parada.

---

24 Cf. “New Music: My Music” (1930) y “Criteria for the Evaluation of Music”, en *Style and Idea*, 102-104, 129-130.

25 “Estasi dell’erotismo”, Rudy Chiappini, ed., *Egon Schiele* (Milán: Skira, 2003), 61.

Deténganse en las florecillas, aparentemente inocentes, de *Flotando hacia fuera (Los ciegos II)* (Fig. 4). Esos detalles, a simple vista ornamentales, son potentes fuerzas fragmentarias, auténticas bombas de color. Su repetición genera coherencia en la composición, si bien introduce pequeñas roturas, esas contradicciones y divisiones de las que hablaba Schönberg. Al igual que una simple prenda de ropa es capaz de hacer explotar un tendedero, las florecillas repartidas vertical y horizontalmente a lo largo de este lienzo logran hacer saltar por los aires la composición. Fijémonos en el color y la forma. Siempre son de colores llamativos que nada tienen que ver con el tono apagado del resto del cuadro. No menos extraordinaria es su figura. Compuestas por pinceladas irregulares, discontinuas, sin fundir, están tratadas linealmente, cuando el resto de la composición recibe un tratamiento más pictórico.

Esas florecillas son todo un remedio para cualquier tipo de hábito holgazán. ¿Acaso podemos resistirnos a esas coloridas notas musicales que cuales traviesos lazarillos guían nuestro camino por la composición? Exigen que miremos la obra desde todas y cada una de ellas, abriéndonos innumerables perspectivas desde la que contemplarla y ritmos que seguir, bloqueando cualquier intento por nuestra parte de enfocar el centro de la composición. Cuanto mayor sea el número de miradores, mejor. Wittgenstein bien podría haber utilizado este lienzo para ilustrar su crítica contra la cojera filosófica<sup>26</sup>. Pero esos pequeños caramelos esparcidos por la composición son particularmente austeros. De hecho, la ornamentación en la pintura de Schiele nunca es recargada. Esas florecillas no podían ser más espontáneas y desenfadadas. Nuestra imaginación se empeña en recoger en círculos perfectos sus pétalos, que no son más que unas cuantas líneas desiguales.

No menos detonantes son los motivos sudamericanos repartidos por el vestido de la figura en el retrato que Schiele hizo de Friederike Maria Beer (Fig. 5). Schiele, inspirado en unas muñecas que la señorita Beer había traído de Sudamérica, los hizo competir con la composición geométrica de uno de los vestidos diseñados por los Wiener Werkstatte que la retratada acostumbraba a llevar. ¿Qué conseguía de esta forma? Romper la monotonía del vestido y reforzar el carácter fulminante de cada uno de los segmentos individuales diseñados por los Wiener Werkstatte, característica que podía perderse en el océano geométrico abierto en la prenda. Esas figuras, mínimamente definidas, aparecen como ornamentos en un vestido de por sí adornado de manera abstracta y sencilla. Qué precisión en el reparto de figurillas. Parece que su práctica artística participase de la repulsa por lo superfluo que compartieron muchos de sus contemporáneos, como el propio Schönberg o el arquitecto Adolf Loos.

Los ornamentos sobre los que he llamado la atención no tienen nada que ver con esa estilización secesionista presente en sus primeras obras, anteriores a 1910, cuando Schiele no era todavía Schiele. Entonces sus girasoles y figuras vestían ropajes de filigrana y sentaba a sus amigos en tronos imposibles. Más tarde, esas galas de cartón piedra se transformaron en trajes simplificados, asientos latentes y una desnudez de quirófano. Esta segunda ornamentación es estructural, constructiva, como la que Schönberg buscaba en sus composiciones.

El carácter constitutivo de la ornamentación en el retrato de la señorita Beer se hace particularmente evidente cuando éste se compara con otro que realizó Gustav Klimt un poco más tarde de la misma persona (Fig. 6). En el lienzo de Schiele, la figura, en un fondo vacío, se encuentra en una postura imposible. La verticalidad de

---

<sup>26</sup> VB, MS 118 45r c: 1.9.1937.



la figura es inaudita. Que la figura logre mantener el equilibrio en esa posición resulta inverosímil. De hecho, Schiele pintó a la retratada acostada y más tarde giró la posición del lienzo. Por el contrario, la figura en el cuadro realizado por Klimt se encuentra delante de un fondo que participa del *horror vacui* característico de sus paisajes. Incluso pintó un suelo que aderezó con florecillas. El fondo está plagado de motivos japoneses y la figura vuelve a estar vestida con ropas adornadas con formas orgánicas. Tanto escenario debería servir de apoyo a la figura, pero no lo hace. De hecho, la figura parece flotar y sus torpes pies, como estirados, no parecen reales. Por el contrario, la figura en el lienzo de Schiele sí parece encontrar un punto de apoyo, si bien éste resulta invisible. ¿Qué es lo que puede sostener a la figura en este caso? Lo único que hay: el vestido. En este lienzo las ropas tienen un carácter estructural capaz de sostener a la figura y de conformarla. De hecho, es el vestido el que da cuerpo a la figura, de la que solo vemos cabeza, manos y pies. El uso que Klimt hizo de las ropas de la mujer nada tiene que ver con esto. De hecho, el tratamiento de las ropas de Klimt apenas logra separar la figura del fondo, más bien la confunde con él.

### 3.3. LEER UN CUADRO

Este enfoque gramatical invita a acercarse a la sintaxis del cuadro a la hora de intentar descifrar una pintura. El secreto de un cuadro no estaría en un mensaje que solo el conocedor de la biografía del artista pudiera descifrar, sino en el conjunto de relaciones que pueden observarse en la obra. De la misma manera, el contenido de una pieza musical no está en el texto, que no sería sino un recurso más en la composición, sino que consiste en el propio desarrollo de su estructura.

La interpretación de la obra de Schiele ha estado particularmente ligada a su biografía. Así se ha interpretado, por ejemplo, uno de los cuadros que he comentado aquí, *Muerte y muchacha* (Fig. 1). Sin embargo, para entender esa obra lo único que hay que hacer es atender a su sintaxis. Las figuras se encuentran separadas por la diagonal que marca el movimiento en la obra, de la esquina inferior derecha a la superior izquierda. Aparentemente unidas, cada figura está formada por un conjunto de triángulos que marcan de forma tajante su individualidad. Es más, el abrazo de las figuras parece perderse en las ropas de la figura masculina, pues apenas se percibe una línea de los brazos de la figura femenina, que cierra ese forzado círculo formando como anillas con sus dedos, asemejando un aparatoso candado o una granada lista para accionarse<sup>27</sup>. Unidas y separadas, la figura masculina, la muerte, es contrario y destino de la figura femenina. No hay otro contenido en el lienzo que ese, que coincide, también, con la biografía del artista, pues la figura femenina parece ser la señorita Neuzil, con la que el joven Schiele tuvo una relación amorosa antes de casarse, y el lienzo representa con una precisión sin igual la ruptura de los amantes.

### *Lista de imágenes*

Fig. 1. Egon Schiele, *Muerte y muchacha*. 1915-6. Óleo sobre lienzo. 150 x 180 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 3171.

Fig. 2. Egon Schiele, *Casas con ropa tendida colorida*. 1914. Óleo sobre lienzo. 100 x 120 cm. Rudolf

---

<sup>27</sup> Una comparación más minuciosa entre ambos retratos puede encontrarse en el capítulo “El caso «Friederike Maria Beer» en mi obra *En la cuerda floja de lo eterno: Sobre la gramática alucinada de Egon Schiele* (Barcelona: Acantilado, 2013), 91-101.

Leopold, Viena.

Fig. 3. Egon Schiele, *Ciudad isla (Krumau, ciudad creciente II)*. 1915-6. Óleo sobre lienzo. 110 x 140 cm. Rudolf Leopold, Viena.

Fig. 4. Egon Schiele, *Flotando hacia fuera (Los ciegos II)*. 1915-6. Óleo sobre lienzo. 200 x 172 cm. Rudolf Leopold, Viena.

Fig. 5. Egon Schiele, *Retrato de Friederike Maria Beer*. 1914. Óleo sobre lienzo. 190 x 120.5 cm. Colección privada.

Fig. 6. Gustav Klimt, *Retrato de Friederike Maria Beer*. 1916. Óleo sobre lienzo. 168 x 130 cm. Colección particular.