

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

Rafael Argullol, por Oriol Alonso Cano

---

## UT PICTURA POESIS

Poemas de Antonio Cabrera / Ilustraciones de Pau Romeu  
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de José Pérez Olivares

---

## TEXTO INVITADO

Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele  
Carla Carmona

---

## PANORAMA

### ESTÉTICA Y POLÍTICA

- |   |                                |
|---|--------------------------------|
| Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte                                       | Enrique Herreras               |
| La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía   | Juan de Dios Bares             |
| Wagner políticamente pensado  | Miguel Salmerón Infante        |
| Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo                                | José A. Zamora                 |
| Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics | Luis Álvarez Falcón            |
| Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo   | Juan-Ramón Barbancho Rodríguez |
| Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)                           | Alberto Santamaría             |

---

## RESEÑAS

---

## EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014 • ISSN 2386-8449

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Francesc Jesús Hernández i Dobon** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Rocío de la Villa** (Universidad Autónoma de Madrid), **Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol\*** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS

**Isabel Palomo**

## REVISIÓN DE TRADUCCIONES

**Andrés Salazar / José Manuel López**

## COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

**Paula Velasco Padial**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

**SEyTA.**  
 SOCIEDAD ESPAÑOLA  
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT  
 ID VALÈNCIA  
 Institut de Creativitat  
 i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT  
 ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
 DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
 E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UAM  
 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
 DE MADRID  
 DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014

---

PRESENTACIÓN .....	6
CONVERSANDO CON	
<b>Rafael Argullol</b> , por <b>Oriol Alonso Cano</b> .....	9-16
UT PICTURA POESIS	
Poemas de <b>Antonio Cabrera</b> / Ilustraciones de <b>Pau Romeu</b> .....	19-26
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de <b>José Pérez Olivares</b> .....	27-34
TEXTO INVITADO	
Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele	
<b>Carla Carmona</b> .....	37-50
PANORAMA	
<b>ESTÉTICA Y POLÍTICA</b>	
Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte	
<b>Enrique Herreras</b> .....	53-70
La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía	
<b>Juan de Dios Bares</b> .....	71-85
Wagner políticamente pensado	
<b>Miguel Salmerón Infante</b> .....	86-100
Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo	
<b>José A. Zamora</b> .....	101-113
Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics	
<b>Luis Álvarez Falcón</b> .....	114-122
Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo	
<b>Juan-Ramón Barbancho Rodríguez</b> .....	123-129
Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)	
<b>Alberto Santamaría</b> .....	130-150

## RESEÑAS

Alegato en favor de la cultura <b>Carla Ros</b> .....	153-155
Argullol o el pensamiento sensible <b>Fernando Infante del Rosal</b> .....	156-161
De cine. Aventuras y extravíos <b>César Gómez Algarra</b> .....	162-165
El andar como práctica estética <b>Marta Darocha Mora</b> .....	166-169
El silencio de Duchamp <b>Antonio Molina Flores</b> .....	170-173
Huellas urbanas <b>José Antonio Ruiz Suaña</b> .....	174-176
Las lecciones de Estética de Th. W. Adorno <b>Francesc J. Hernández</b> .....	177-181
Lukács o los senderos de la novela moderna <b>Enrique Martín Corrales</b> .....	182-185
Melancolía <b>Fiona Songel</b> .....	186-188
Otro tiempo para el arte <b>Román de la Calle</b> .....	189-191
Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes <b>José Evaristo Valls Boix</b> .....	192-195
Traduce como puedas <b>Xeverio Ballester</b> .....	196-199
Wittgenstein. Arte y filosofía <b>Juan Evaristo Valls Boix</b> .....	200-202
Ilustraciones de portadillas de <b>Pau Romeu</b> .	
Fotografía de portada de <b>Tamara Djermanović</b> .	



LOCENTE

TEXTO INVITADO



pam

## Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele

*Literary and pictorial expressions of the same aesthetics.  
A dialogue between painting and poetry by Egon Schiele*

Carla Carmona\*

### Resumen

Este artículo establece correspondencias entre los recursos formales utilizados por Egon Schiele en su pintura y aquellos característicos de su obra escrita, en particular, de sus poemas. Concretamente mediante el análisis de sus usos de la repetición y de la concentración en el detalle, comparo el ímpetu de la palabra de Schiele con la viveza de sus imágenes pictóricas. Por ejemplo, interpreto la tendencia a repetir figuras de su pintura a la luz de los paralelismos sintácticos que tan frecuentes son en su poesía. Asimismo, muestro cómo logra hacer saltar por los aires sus composiciones por medio de la introducción de detalles inesperados, aparentemente ornamentales, que funcionan como poderosas herramientas fragmentarias. Finalmente, pongo en relación su singular empleo de la puntuación, en ocasiones extravagante, con el carácter de vidriera de sus lienzos. En paralelo a este análisis formal, me detengo en las consecuencias semánticas que estos recursos tienen en sus obras, para lo que encuentro necesario hablar de otro tipo de figuras, como la antítesis o la hipérbole.

*Palabras clave:* Schiele, pintura, poesía, repetición, ornamento, puntuación, fragmentación.

### Abstract

This article establishes a number of parallelisms between the formal device used by Egon Schiele in his painting and those distinctive of his writing, in particular, of his poems. Specifically by the analysis of his uses of repetition and the focusing on details, I compare the vigor of Schiele's word to the intensity of his pictorial images. For instance, I understand the reliance on repeating figures of his pictorial oeuvre in the light of the syntactical parallelisms that are typical of his poetry. Furthermore, I show how he manages to make his compositions explode by means of the introduction of unexpected and apparently ornamental details, which actually function as powerful fragmentary forces. Finally, I relate his unique use of punctuation, often extravagant, to the stained-glass character of his canvases. At the same time, I focus on the semantic consequences that these devices have on his works, and in order to do it I talk in terms of other figures of speech, like antithesis or hyperbole.

*Keywords:* Schiele, painting, poetry, repetition, ornamentation, punctuation, fragmentation.

Egon Schiele fue un enamorado de las letras. A pesar de su muerte temprana, dejó una vasta correspondencia y otra serie de manuscritos, entre los que destacan poemas y manifiestos de grupos de arte (Schiele 2014)<sup>1</sup>. Su escritura es particularmente iluminadora en lo que respecta a su cosmovisión, de hecho, parece reflejar que Schiele veía el mundo como lo retrataba en sus cuadros. También constituye una puerta de acceso a su pintura. En ocasiones, sus cartas aclaran aspectos importantes del significado de un lienzo. Asimismo, su obra escrita presenta semejanzas formales con

1 En el banco de datos en línea del Leopold Museum se han compilado y transcrito alrededor de 2500 documentos, de más de una treintena de instituciones diferentes, en su mayor parte escritos por Schiele o dirigidos a él. Puede consultarse en <http://www.schiele-dokumentation.at/>. Aquí me refiero a mi reciente traducción de una selección de escritos del artista de entre 1909 y 1914 (Schiele 2014).

\* Universidad de Extremadura, España. [carcaresc@umex.es](mailto:carcaresc@umex.es)



Fig. 1. Egon Schiele. *Devoción*. 1913. Gouache, acuarela y lápiz sobre papel. Rudolf Leopold, Viena.

su trabajo pictórico, en particular sus poemas. A continuación me centraré en dos recursos a los que habituaba tanto en sus escritos como en sus pinturas, la repetición y la concentración en el detalle. Esto me permitirá comparar el nervio que Schiele confirió a la palabra con el vigor de sus imágenes de pintura. Por último, concluiré comparando la particular puntuación de su escritura con el carácter avidrierado de sus cuadros.

## I

El uso que Schiele hizo de la repetición en la pintura y en el dibujo fue variado. Quizá las repeticiones más obvias sean las de figuras humanas. El número de autorretratos de Schiele es considerable y en particular llamativa la cantidad de ellos en los que repite su propia figura o la apoya en otra de características similares. También dobló figuras anónimas, si bien es probable que algunos de esos pares sean en realidad dobles autorretratos no del todo evidentes. Eso creo de la acuarela titulada *Devoción* (Fig. 1), donde una figura de perfil, con el rostro girado de tal forma que no alcanzamos a verlo, se repite en casi la misma posición y vestida con una prenda similar. Me parece interesante entender esa repetición como un paralelismo sintáctico. Estas dos figuras se repiten como si se tratara de dos versos con la misma construcción sintáctica y apenas variaciones. La figura de la derecha tiene las piernas ligeramente más flexionadas y, en consecuencia, no alcanza la altura de su compañera. Asimismo, tiene el rostro menos girado y el hombro más relajado que la de la izquierda. Por el contrario, ambas comparten lo que las caracteriza: una posición de distancia con respecto al espectador,



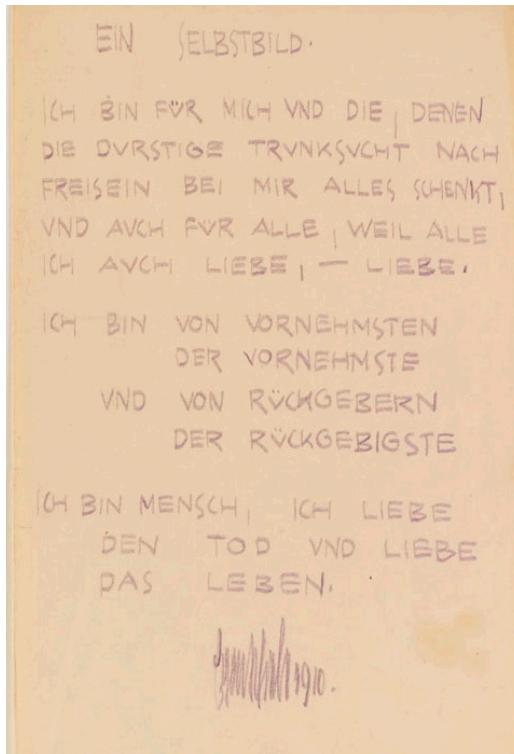


Fig. 2. Egon Schiele. "Un autorretrato". Poema sobre papel. Julio de 1910. Leopold Museum, Wien/A - Inv. Nr.: LM 4495.

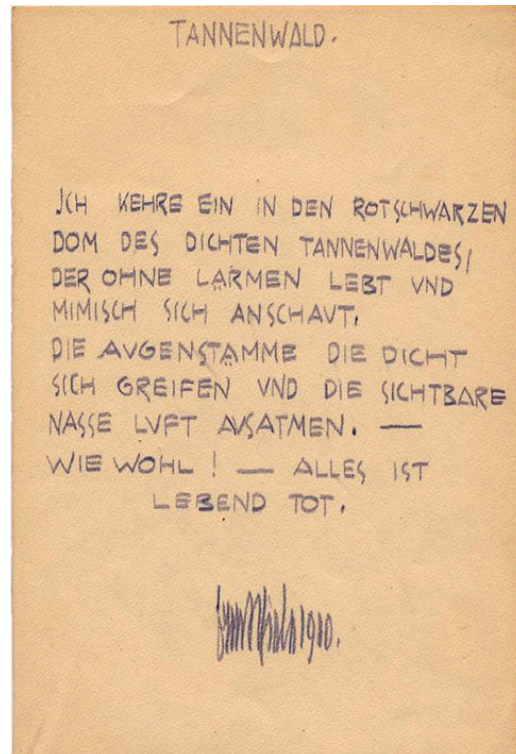


Fig. 3. Egon Schiele. "Bosque de abetos". Poema sobre papel. Julio de 1910. Colección privada.

un tratamiento claramente lineal, la vestimenta y la rigidez de las manos.

Los paralelismos abundan en la poesía de Schiele. Por ejemplo, las tres estrofas que componen "Un autorretrato" (Fig. 2) comienzan con el verbo "ser" conjugado en primera persona. Pero esta similitud se ve contrarrestada con una pequeña variación obviamente medida a conciencia: cada estrofa tiene un verso menos que la anterior. Schiele se recreaba en estos aspectos visuales. En los manuscritos se observa que intensificaba el papel de sus paralelismos dejando huecos al principio de algunas líneas. Nótese que en la segunda estrofa de "Autorretrato" el verbo de la primera línea parece actuar también en los versos segundo y cuarto por los sangrados que introdujo en ellos Schiele, como si de un paralelismo elíptico se tratara. También puso la máxima atención en la disposición de las palabras sobre el papel con el fin de situar determinadas palabras en la misma posición en versos diferentes. Obsérvese el efecto que consigue al concluir con el verbo amar conjugado en primera persona los dos primeros versos de la tercera estrofa (palabra que coincide exactamente, al haber escrito el poema en mayúsculas, con el sustantivo "amor"). También es notable el paralelismo que consigue con este recurso al contraponer muerte y vida en las líneas segunda y tercera. Sumándose a la repetición, la potencia semántica del verbo "amar" intensifica la relación de semejanza entre ese par de aparentes contrarios. Como ser humano, no le quedaba otra que amar la muerte y la vida e interpretar lo que le rodeaba en esos términos. Todo se le aparecía muerto-vivo. Ese reconocimiento era la clave de su bienestar, de su paz espiritual (Fig. 3).

Schiele acostumbraba a este tipo de antítesis en su pintura. Dos figuras vuelven



Fig. 4. Egon Schiele. *Ermitaños*. 1912. Óleo sobre lienzo. 181 x 181 cm. Rudolf Leopold, Viena.

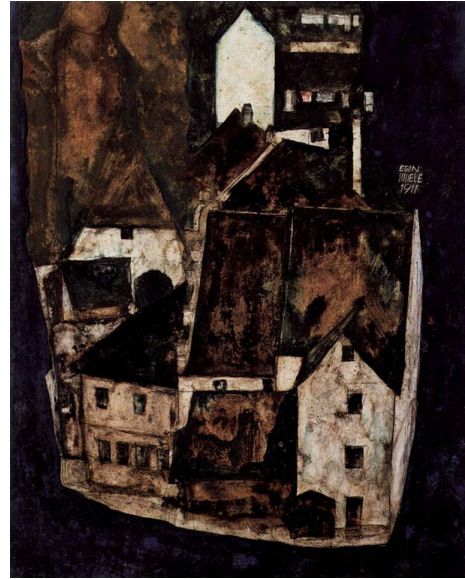


Fig. 5. Egon Schiele. *Ciudad muerta III (ciudad junto al río azul)*. 1911. Óleo y gouache sobre madera. 37.1 x 29.9 cm. Rudolf Leopold, Viena.

a repetirse en *Los ermitaños* (Fig. 4), donde Schiele se retrató junto a su padre, a quien consideraba su doble espiritual. Pero aquí las figuras están fundidas. El añadido de la figura del padre a la que representa a Schiele podría entenderse como una hipérbol: esa suma de pintura aplicada de la misma manera que en la figura de delante cava muy profundo en lo que respecta al contenido. Schiele encontró un modelo espiritual en su padre muerto y no dejó de llorar su pérdida hasta el final de sus días. Esa contraposición entre la muerte y la vida también la encontramos en otras obras donde aparecen figuras semejantes. Se pintó a sí mismo acompañado de la muerte, pero también a muchachas, mujeres embarazadas y hombres. De hecho, la maternidad, símbolo de la creatividad en la pintura de Schiele, siempre tiene un carácter mortecino. Schiele tiene toda una serie de madres muertas y el hijo, metáfora de la obra de arte, y del arte en general, nunca parece superar el estadio de embrión. La poca diferencia que existe entre la representación de la vida y la de la muerte en todos estos casos es extraordinaria. De ahí que estas antítesis tengan un carácter paradójico. ¿Acaso no están tan lejos vida y muerte? Esa oposición aparentemente radical no era tal ni para Schiele ni en el contexto intelectual de la Viena de principios del siglo xx. Al igual que Schiele lo encontraba todo muerto-vivo, muchos otros recurrirían a esa pareja para dar cuenta de la complejidad de lo real y afrontar la crisis del lenguaje. Por ejemplo, para alumbrar la relación entre la palabra y el silencio, Wittgenstein apuntó que la muerte abrazaba la vida y la locura el pensamiento (1956: IV, §53)<sup>2</sup>, declaración que es acorde con el carácter de toda su obra, pues incluso recuerda a las consecuencias de la diferencia entre el decir y el mostrar explicitada en el *Tractatus logico-philosophicus*.

2 Prefiero esta edición porque el párrafo en concreto aparece dividido en dos en la edición revisada de 1978, cf. V, §53 y nota a pie no. 4, al igual que en los *Schriften* 6 (cf. V, §53, nota a pie no. 1). Con más acierto, desde mi punto de vista, los mismos editores decidieron que apareciera como un todo en la primera edición de 1956.



Fig. 6. Egon Schiele. *Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)*. 1911. Óleo sobre lienzo. 80.3 x 80 cm. Rudolf Leopold, Viena.

Por su parte, Rainer Maria Rilke<sup>3</sup> afirmarí­a en una carta de 1915 a Ludwig von Ficker que los versos de Georg Trakl son como setos vivos en una extensión de tierra delimitada por una llanura inimaginable (1926: 11). ¿Qué se esconde detrás de la llanura? El rostro callado de la muerte. Fácilmente se reconoce en las ciudades mortecinas de Schiele (Fig. 5) el aura del París retratado en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* y en sus autorretratos como muerte y vidente (Fig. 6) esa idea que funciona como uno de los ejes centrales de la novela de que la muerte configura y delimita el carácter de toda individualidad (Smith 2004: 170-171). De igual modo, la afirmación de Wittgenstein

3 Rilke fue una figura muy presente en la Viena finisecular. Colaboró con los Secesionistas en la revista *Ver Sacrum* y estuvo vinculado con los archivos Brenner. Ficker, destinatario de la conocida carta de Wittgenstein donde afirmó que el contenido del *Tractatus* era fundamentalmente ético, hizo de Rilke uno de los principales beneficiarios de las 100.000 coronas de la fortuna de Wittgenstein que este le había pedido que distribuyera entre los mejores talentos del imperio. Queda constancia de que Rilke era uno de los pocos poetas modernos a los que Wittgenstein admiraba (Monk 1994: 115).

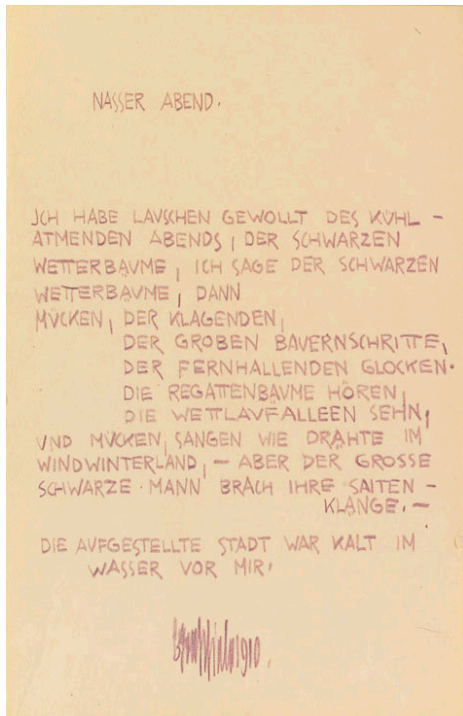


Fig. 7. Egon Schiele. "Atardecer húmedo". Poema sobre papel. Julio de 1910. Leopold Museum, Wien/A - Inv. Nr.: LM 4493.

en el *Tractatus* de que la muerte no es un acontecimiento de la vida parece remitir a su capacidad delimitadora (2000: 6.4311). El concepto de límite fue una constante en la obra de Wittgenstein, desde sus primeras formas lógicas hasta la animalidad en la que devendría en sus últimos escritos. No menos presente está en el trabajo de Schiele. En pinturas y dibujos, figuras mutiladas y rebosantes paisajes infinitos remiten sin cesar a lo que queda fuera del soporte, como esforzándose por extender sus lindes. Asimismo, en su escritura también están presentes llanuras tan indiscernibles como las que Rilke asoció a Trakl, solo que en la poesía de Schiele, no contentándose con rodear los versos, convierten la palabra en un islote fulgurante. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Continuemos con la repetición atendiendo ahora al uso del color. Vimos que en *Ermitaños* (Fig. 4) Schiele favorecía la relación de igualdad que gobierna sobre las dos figuras que conforman el lienzo tratándolas de forma similar, entre otras cosas, mediante la aplicación del color. De esta manera, un recurso aparentemente formal adquiriría notables connotaciones semánticas, pues era fundamental para Schiele manifestar la profunda unión espiritual que sentía con su padre. En sus poemas también consiguió favorecer este tipo de vínculos semánticos por medio de la repetición del color. Por ejemplo, parece que el misterio de los versos segundo y tercero de "Atardecer húmedo" (Fig. 7) se resolviese en el duodécimo precisamente porque están teñidos del mismo color. Es como si la repetición de la palabra "negro" pusiera en evidencia una relación secreta entre los árboles tiempo y un hombre enorme con sonidos de cuerda. Y lo más interesante sea, quizás, que esa exposición no altere el carácter indescifrable de ese recóndito vínculo, al igual que se mantiene el enigma en su pintura.

La combinación de paralelismo y anáfora frecuente en la poesía de Schiele es particularmente llamativa en los versos segundo, tercero, cuarto, quinto y décimo de este poema. Obsérvese que los versos segundo y tercero terminan con las palabras "los



Fig. 8. Egon Schiele. *Flotando hacia afuera. Los ciegos II*. 1915-6. Óleo sobre lienzo. 200 x 172 cm. Rudolf Leopold, Viena.

negros”, que forman parte del grupo nominal que continua al principio de las líneas tercera y cuarta, respectivamente. Ese encabalgamiento llama la atención sobre ambas partes, oscureciendo el significado de la impenetrable imagen visual que conforman: los negros árboles tiempo<sup>4</sup>. A su vez, los verbos quinto y décimo están introducidos por el sustantivo “mosquitos”, si bien en el último lo precede la conjunción copulativa. Por otra parte, los sangrados que anteceden a los versos del sexto al noveno hacen particularmente vistosos los paralelismos que los conforman. También es notable la repetición fónica. Nótese, por ejemplo, la aliteración del fonema |r| a lo largo del poema, particularmente en la línea sexta, y del fonema |t| en la decimotercera.

## II

Pasemos ahora al estudio del detalle. La repetición de palabras favorece el carácter cíclico del poema y este efecto se ve potenciado por el uso de la derivación. Nótese que en las tres estrofas de “Un autorretrato” (Fig. 2), a pesar de su brevedad, aparecen cuatro dúos de palabras con pequeñas variaciones: “liebe”/ “Liebe”, “Alle”/ “Alles”, “Vornehmsten”/ “Vornehmste” y “Rückgebern”/ “Rückgebige”. Como distintas voces de un mismo radical podría entenderse el uso que Schiele hace de la repetición en algunas de sus pinturas. Nótese el parecido entre las dos figuras del lienzo *Flotando hacia afuera*, también conocido como *Los ciegos II* (Fig. 8). Las dos figuras comparten la postura corporal, solo que la figura de arriba está dispuesta horizontalmente y la de abajo verticalmente. Imaginemos que recortamos la figura de arriba. Girémosla primero noventa grados a la derecha y después hagámosla rotar sobre su eje ciento

4 He optado por traducir *Wetterbäume* como árboles tiempo a pesar de que la palabra en alemán sea *Wetter* y no *Zeit*. Ha de entenderse, por tanto, como tiempo meteorológico o climatológico, incluso como una mezcla de ellos. Los árboles tendrían condiciones atmosféricas y climáticas.

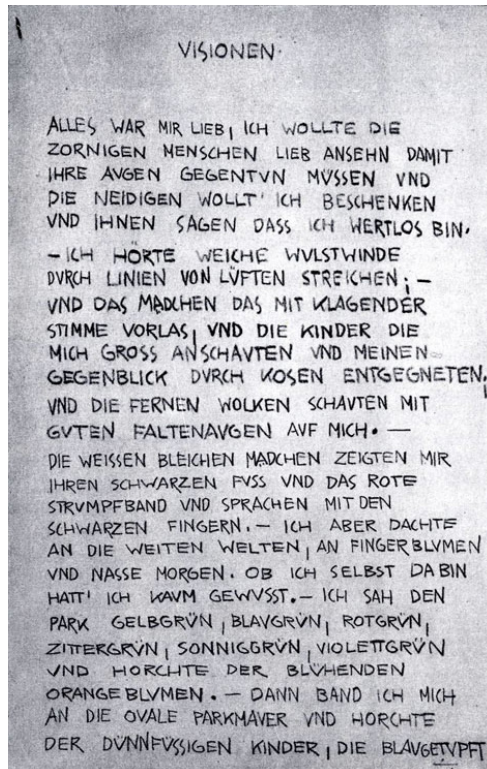


Fig. 9. Egon Schiele. "Visiones". Poema sobre papel. Julio de 1910. Paradero desconocido.

ochenta grados. Coincidiría casi a la exactitud con su pareja. Asimismo, ambas visten un hábito similar, particularmente llamativo porque parece demasiado corto. Obsérvese que en ninguno de los casos cubre las rodillas, si bien en la figura de abajo es aún más corto. Pero más extraordinarias resultan la expresión y la posición de las manos de las figuras. También se sale de lo común que floten. Sin embargo, en todo ello presentan pequeñas variaciones resaltadas por el carácter insólito de lo compartido.

La extrañeza en los poemas de Schiele se debe en gran parte al uso que hace del adjetivo, otro introductor de detalles. Es sorprendente el elevado número de adjetivos que conforman sus versos. A un sustantivo pueden hacerle la corte hasta tres adjetivos sin mediación de cópula alguna. En el poema en prosa "Visiones" (Fig. 9), casi todos los sustantivos van acompañados de un adjetivo. Es notable la inmediatez de la adjetivación de Schiele. La liga es simplemente roja; los dedos, negros. Hay vientos suaves, niños de pies finos. Sin embargo, a pesar de esa transparencia, o quizás precisamente por ella, la combinación resulta explosiva y la tarea de separar el sustantivo de su acompañante parece imposible. En este poema, las flores no son de color naranja, sino que se trata de flores naranja. Se muestra la roja liga, y no una liga de la que después apreciamos el color. Es como si eso que debiera ser un sencillo complemento, el color en estos dos casos, formara parte de la esencia del objeto. Sus adjetivos me parecen epítetos inauditos que caracterizaran el nombre mediante una cualidad azarosa y en ocasiones incluso inusual. Una liga es roja solo accidentalmente, pero en el mundo que se abre en "Visiones" no puede ser de otro color. Una liga, digamos, negra, sería inimaginable, se enfrentaría a la lógica del poema.

Un efecto todavía más compacto genera la caracterización de un sustantivo mediante otro nombre, lo que Schiele conseguía mediante el uso de palabras compuestas que él

mismo ideaba. Todo lector experimenta una cierta perplejidad cuando se encuentra con la novedad de una palabra de esas características. Pero esa extrañeza tampoco deja de estar ligada en este recurso a la sencillez. En la decimoctava línea de “Visiones” se encuentra una imagen que podemos tomar como paradigma. Schiele habla de “flores dedo”. Quizás cabría enfatizar la unión de los dos sustantivos mediante un guión y escribir “flores-dedo”. La cuestión es que esas flores no son como dedos, ni siquiera tienen pétalos que parecen dedos, sino que son flores dedo. Es más, ni siquiera son. Aquí tampoco cabe la cópula. Flores dedo aparecen en el poema; brotan en él como si se tratase de un fondo vacío de esos a los que Schiele acostumbraba en lienzos y dibujos. Desde este punto de vista, los poemas de Schiele parecen cuadros en los que las palabras conformasen imágenes que fueran desplegando a lo largo del poema una rica variedad de diálogos con sus congéneres. Así se explica, por otro lado, el papel secundario del verbo característico de su estilo literario.

Por ese incidir en el detalle, tanto su escritura como su pintura desembocaron en una suerte de abstracción. La mezcla de su intensa concreción verbal y su tendencia a detenerse en los pormenores de la forma fue en muchas ocasiones el origen de una penetrante y perspicaz abstracción, incluso un poco alucinada. Honoré de Balzac ilustró con maestría en *La obra de arte desconocida* que el detalle aleja tanto como acerca de cualquier objeto. La acentuada especificidad de las figuras líricas de Schiele dificulta la comprensión, es como si abriesen agujeros insalvables en el todo de la composición. Ahora bien, no hay nada que se meta en el agujero y a continuación desaparezca. Su función, aunque desintegradora, goza de un cierto estatismo. El lector se ve obligado a piruetear por la composición, a un tiempo sorteando los boquetes abiertos por las imágenes y dejándose guiar por esos curiosos lazarillos.

Además de figuras líricas como las ya comentadas, erigidas por la combinación de dos palabras, Schiele podía conferir un brío tal a un solo sustantivo como para convertirlo en un elemento detonante. Volvamos sobre la palabra “mosquitos” en “Atardecer húmedo” (Fig. 7). Había apuntado el paralelismo al que da lugar su repetición en los versos quinto y décimo. Nótese que nada indica su posible aparición en el poema, que parece surgir sin mediación alguna. De hecho, no casa de forma definitiva con la estructura sintáctica que le precede ni con las construcciones que siguen. El lector se ve forzado a pararse y hacerse preguntas. ¿Acaso los mosquitos estaban entre los elementos a los que el poeta quería prestar oído? ¿Por qué se repite la palabra? ¿Son los mosquitos los que cantan como alambres? ¿O sencillamente los mosquitos forman parte de ese paisaje e irrumpen en el poema como lo hacen en la vida real? La parquedad de la inserción me hace tomar partido por la última posibilidad.

De igual modo, hay detalles polvorín en su pintura. Así me gusta entender las florecillas esparcidas por la composición en *Flotando hacia afuera* (Fig. 8). a la vez que su repetición favorece la coherencia de la composición, introduce en ella contradicciones, como mínimas roturas. Su carácter explosivo es producto de la forma y el color. Compuestas por pinceladas irregulares y discontinuas, reciben un tratamiento lineal, a diferencia del resto de la composición, donde las pinceladas se funden. Asimismo, sus colores, más bien puros, parecen extranjeros en la atmósfera de la composición, en la cual reina un tono apagado y un tanto sucio donde se impone el marrón. ¿Acaso no pueden entenderse esas florecillas como minas joviales preparadas para explotar? Su carácter fulminante se ve potenciado por una contradicción en la escala. El tamaño de las figuras en primer plano indica que el paisaje está muy lejos. De ahí, por ejemplo,

la proporción de la vegetación y de la parcelación del terreno.

Sin embargo, distinguimos con claridad las florecillas, que habrían de resultar imperceptibles. Rápidamente, esas flores, en apariencia menudas, devienen enormes, por lo que su carácter dinamita se potencia.

Potentes fuerzas fragmentarias hallo también en puertas, ventanas, chimeneas, postes y tendedores de sus paisajes de ciudades. Es como si invitasen a ir saltando de un elemento a otro, generando un dinamismo que pone en movimiento la mirada del espectador. Además, da la impresión de que siempre se recorrería el lienzo de una manera diferente, que cada uno de los recorridos será siempre un tanto fortuito, a pesar de que el paso de un elemento a otro guarde en todos los casos una cierta lógica. Al igual que podemos ir de una ventana de un rojo intenso a una chimenea del mismo color, también cabría pasar de la ventana a una puerta cuya forma fuera simplemente un poco más alargada que la de su compañera.

El uso del color en los poemas de Schiele también tiene el efecto de una bomba. ¡Cuántos colores aparecen en “Visiones” (Fig. 9)! En relación al uso de la adjetivación de Schiele, ya dije que el color tiene la capacidad de transformar el sustantivo, transportándolo a otra dimensión semántica. En los poemas de Schiele el color abre nuevos mundos de significado. Por ejemplo, la blancura de un rostro nos traslada en la línea catorce a una realidad única, irrepetible. Eva Werth observó que en apenas diecinueve palabras, de la línea catorce a la diecisiete, Schiele introdujo cuatro colores y un adjetivo que remite al color, “pálido” (2011: 135). Lo que dijimos de la blancura puede extenderse a los otros tres colores, pues igualmente alteran la imagen que tenemos de las cosas y les confieren significados nuevos. El pie negro; la roja liga. Los dedos negros. De esta forma, el uso que Schiele hizo del adjetivo, y en particular del color, nunca es explicativo. De hecho, quiebra nuestros esquemas y nos fuerza a ir más allá de lo que nos resulta cómodo. También rompe el ritmo general del poema. Nótese otra aglomeración: en las líneas veintiuno y veintidós se concentran seis tipos de verde y a continuación el color florece en naranja. Asimismo, las líneas veintiséis y veintisiete brillan en tres colores. La inmediatez del color, el hecho de que nos llegue sin ningún tipo de filtro, hace que centremos nuestra atención en todas esas pinceladas a la vez, que seamos incapaces de dar prioridad a un color sobre otro. Así es como el color hace saltar por los aires cualquier orden narrativo que pudiera haber en la composición y nos invita a recorrer el poema al modo en que lo hacen las florecillas en el lienzo *Flotando hacia afuera* (Fig. 8).

### III

El uso que Schiele hizo de la puntuación es tan singular que en ocasiones roza lo extravagante. Attendamos primero al uso del guión. Hubo ocasiones en que Schiele introdujo un número desorbitado de guiones en sus textos. Así sucede, por ejemplo, en “Yo, eterno niño” (Fig. 10a, Fig. 10b, Fig. 10c). En apariencia, difícilmente puede atribuirse al uso del guión en este poema un carácter que no sea ornamental y aquí entiendo ornamento como algo que no afecta a la estructura de la composición, que es, en ese sentido, superficial. De hecho, el guión entorpece notablemente la lectura, como alterando las relaciones entre oraciones y frases, sin llegar a ofrecer una jerarquía lógica alternativa. Incluso en aquellos casos donde se puede atribuir un rol al guión, esto requiere siempre un determinado grado de interpretación. Los últimos tres versos del poema “Bosque de abetos” (Fig. 3) pueden servir de ejemplo. Se podría afirmar



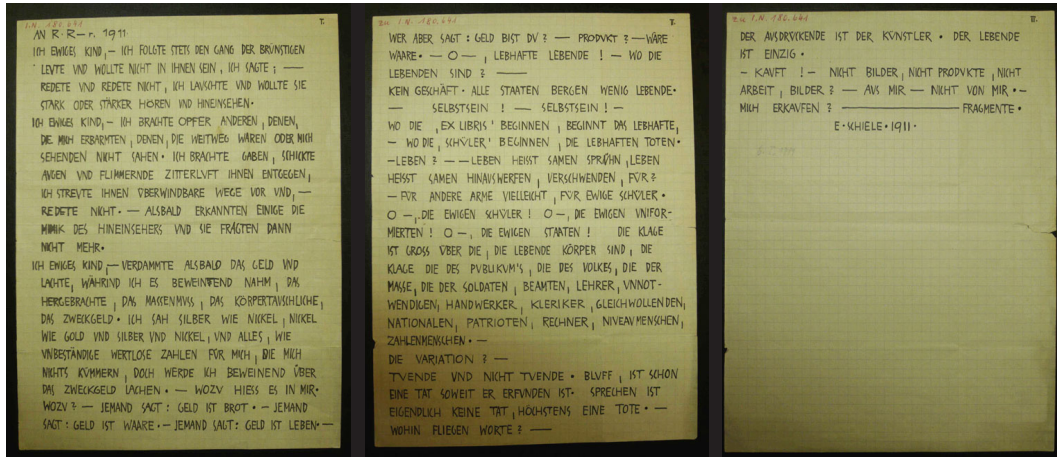


Fig. 10a, Fig. 10b, Fig. 10c. "Yo, eterno niño". Carta-poema a Arthur Roessler. 6 de enero de 1911. Wienbibliothek im Rathaus, Wien/A - Inv. Nr.: H.I.N. 180641.

que el primer guión separa el exterior del mundo interior del poeta, su sensación de bienestar, como si se tratase de la brecha entre dos estrofas que no guardan ninguna línea de separación. Asimismo, el siguiente guión diferenciaría el bienestar del poeta de la comprensión que lo genera, la idea de que todo está vivo muerto.

Sería factible atribuir esta tendencia al uso del guión a un deseo de reforzar el aspecto oracular de su estilo literario, donde también puede incluirse su predisposición a la nominalización, otra fuente de confusión<sup>5</sup>. La concisión de Schiele, en este sentido, se manifestaría también en la disposición de las líneas sobre el papel. Por ejemplo, en el escaso número de puntos y aparte. Esto también explicaría que en su escritura abunde el punto y coma. Sin embargo, el guión parece interferir con la sintaxis de sus escritos, por lo que su uso no puede entenderse sola y exclusivamente por lo dicho hasta este momento.

Atendamos ahora a la puntuación de "Visiones" (Fig. 9). No sería descabellado interpretar los guiones que siguen a puntos y seguido como indicadores de un espacio de separación entre dos párrafos. El guión sería capaz de convertir en ese caso el punto y seguido en un punto y aparte manteniendo la concisión que tanto gustaba a Schiele. Pero ¿cómo explicar que el guión también siga a un punto y coma? ¿Qué significado tendría en ese caso? ¿El lector habría de detenerse más ahí que en un punto y coma normal? ¿Cómo se distinguiría entonces ese punto y coma de un punto y seguido? En este caso ya no cabría remitir a la concisión, pues el punto y seguido es una apuesta más sencilla y eficiente por la economía de los medios. Este no es un caso aislado en su escritura. ¿Qué fin tiene el guión al final de la primera estrofa en "Atardecer húmedo"

5 La tendencia de Schiele a la nominalización podía desembocar en un cierto laconismo. A veces parece necesario reflejar el contenido de sus sentencias mediante expresiones un poco más extensas con vistas a facilitar la comprensión. Tomemos como ejemplo la oración "Rezept ist ihr Gegensatz", que aparece referida al concepto de artista en varias ocasiones en sus escritos (Schiele 2014: 24). Una traducción literal sería la siguiente: "la receta es su contrario". Schiele quería decir que el artista debía poner su libertad y la expresión de su interior por encima de todo, que lo prescrito es contrario a la naturaleza del artista e interfiere con la creatividad. De igual forma, las pinturas alegóricas de Schiele concentran tanto significado en una sola imagen que su comprensión requiere de mucho estudio y conocimiento. De ahí que solo recientemente se haya desvelado el núcleo del contenido de un lienzo tan fundamental en la obra de Schiele como *Ermüden* (Fig. 4) (Ambrózy 2011).



Fig. 11. Egon Schiele. *Stein en el Danubio*. 1913. Óleo sobre lienzo. 89.8 x 89.6 cm. Colección privada.

(Fig. 7) si iba a estar seguido de un espacio en blanco de separación? ¿Para qué sirve el guión que antecede a la adversativa en la línea undécima? ¿Acaso debe entenderse la suma de la coma y del guión como un punto y coma? En ese caso, ¿qué lo distinguiría de un punto y coma normal?

Es interesante comparar su uso de la puntuación con el efecto “vidriera” que Schiele confirió a sus paisajes. Su uso de la puntuación, al igual que sus paisajes fragmentados, nos fuerzan a ver el conjunto dividido en partes. Regresemos a *Flotando hacia afuera* (Fig. 8). El fondo del lienzo está tratado como una vidriera<sup>6</sup>, de ahí que pueda entenderse como una amalgama de elementos cuyo contorno ha sido resaltado a conciencia. Este también es el caso de muchos otros paisajes del artista. Obsérvese, por ejemplo, con cuán nitidez están separados los distintos estratos en *Stein en el Danubio* (Fig. 11).

6 Esta característica de la pintura de Schiele, particularmente habitual en sus paisajes, fue analizada por Smith (2004: 84-88), quien pone en relación directa el efecto *avidrierado* de su pintura con las vidrieras góticas que el artista pudo contemplar en la Catedral de San Esteban de Viena.

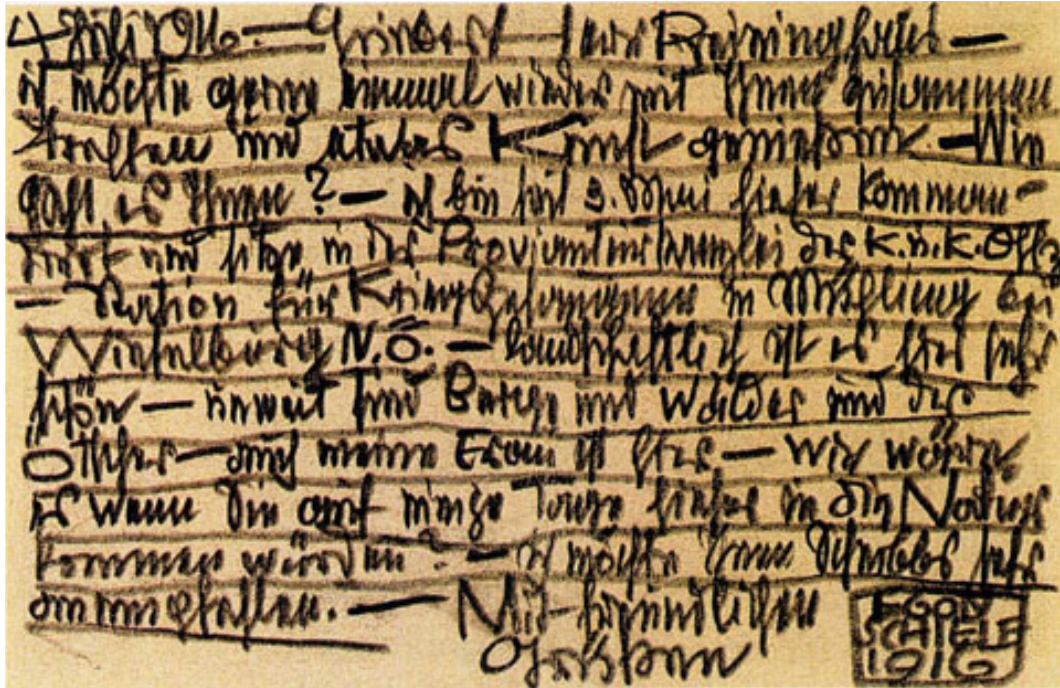


Fig. 12. Egon Schiele. Tarjeta postal a Carl Reininghaus. 4 de julio de 1916. Wiener Kunstauktionen. Viena.

Esta comparación se vuelve particularmente evidente cuando se estudian algunas de sus cartas, donde Schiele pareció aplicar ese mismo carácter avidrierado mediante una especie de subrayado que nada tiene que envidiar a los estratos de sus paisajes. Schiele no solo dio cuenta de su cosmovisión en sus poemas. De hecho, cartas a amigos y los manifiestos de arte que escribió a lo largo de su vida complementan la información que obtenemos de su poesía e incluso iluminan determinados aspectos de su filosofía a los que de otro modo no tendríamos acceso. De esa forma, por ejemplo, las dos versiones del manifiesto que escribió para el *Neukunstgruppe* ponen en relación cuatro términos esenciales de su cosmovisión: arte, artista, eternidad y novedad. Asimismo, Schiele se enfrentó a su correspondencia con el mismo refinamiento visual y literario que es característico de su poesía. Tomemos como ejemplo la tarjeta postal que envió a Carl Reininghaus el 4 de julio de 1916, cuando el remitente todavía se veía forzado a cumplir con sus cometidos militares (Fig. 12). No hay nada que justifique la división de la postal mediante líneas horizontales (por cierto, estas son tan poco rectas como las que conforman los estratos de sus paisajes). Pasemos de esta postal al paisaje de Stein (Fig. 11) y viceversa. ¿Acaso no florecen entre las letras torres de iglesia y los cajones devienen en ríos y montañas? Fijémonos en la firma. Qué gran parecido el de su pincel y su pluma a la hora de firmar.

## Bibliografía

- Ambrózy, T. J. 2011. "Das Geheimnis der Eremiten. Die Entschlüsselung einer Privat-Ikonographie und die Klärung des Ursprungs der V-Geste von Egon Schiele". *Egon Schiele Jahrbuch I*. Viena, 10-56.
- Monk, R. 1994. *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*. Barcelona: Anagrama.

- Rilke, R. M. 1926. "Briefen an den Herausgeber des „Brenner“" vom Februar 1915, en *Erinnerung an George Trakl*, ed. Ludwig von Ficker. Innsbruck: Brenner-Verlag.
- Rilke, R. M. 1987. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza.
- Schiele, E. 2014. *Escritos 1909-1918*. Traducción e introducción de Carla Carmona. La Micro: Madrid.
- Smith, K. A. 2004. *Between Ruin and Renewal. Egon Schiele Landscapes*. New Haven: Yale University Press.
- Wittgenstein, L. 1956. *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik, Schriften 6*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, L. 2000. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 17ª ed. Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza.
- Werth, E. 2011. "Stilistische Aspekte im Werk Egon Schieles". *Egon Schiele Jahrbuch I*. Viena. 130-183.

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA   
Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

---

[seyta.org/laocoonte](http://seyta.org/laocoonte)