

AUTORRETRATO FUNDIDO EN NEGRO. ACTITUDES ANTE LA MUERTE A TRAVÉS DEL AUTORRETRATO Y LA IMAGEN DEL ARTISTA EN EL SIMBOLISMO*

JUAN C. BEJARANO

UNO DE LOS RASGOS DEFINITORIOS DEL SIMBOLISMO fue su afán de abordar cuestiones trascendentales como la vida, el amor o la muerte. De la combinación entre los rasgos de este movimiento y el género del retrato (asociado como la naturaleza muerta con los conceptos de *vanitas* y *memento mori*), surgió un autorretrato que se cuestionó el tema de la muerte. No obstante, dicha relectura se hizo desde una óptica novedosa, a causa de la tensión existente entre la herencia recibida y las transformaciones en la sociedad de entonces.

TRAZOS NEGROS EN UN ESCENARIO FINISECULAR: SU PRESENCIA EN EL SIMBOLISMO

Las motivaciones por las que gran parte de los artistas ligados con el simbolismo tocaron ocasional o continuamente la muerte fueron diversas: a veces se debía a avatares personales, pero podía estudiarse también como la imagen del fracaso artístico, o tal vez, por simple fascinación morbosa hacia los asuntos sombríos. Lo más curioso es que para la mayoría la muerte tenía que ver ante todo con la vida y la creación. Así, Egon Schiele escribió en un poema «soy un hombre, amo la muerte y amo la vida»¹; mientras que Ejnar Nielsen reconoció que «life interests us to a significance degree— Why doesn't death? After all, death is just as

* Esta comunicación es fruto de mi tesis doctoral *Iconos del yo. Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)*, dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala y defendida en la Universitat de Barcelona el 29 de enero de 2016, donde recibió la calificación de *cum laude*.

¹ Cit. en FISCHER, W. G., *Egon Schiele 1890-1918. Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*, Colonia, Taschen, 1998 (1994), p. 155.

important: It serves life itself»². De esta forma, la vida no podía entenderse sin la muerte, puesto que era la que la dotaba de sentido al cerrarla.

Dentro de esta postura existencial, el artista podía encontrar ahí la inspiración que tanto anhelaba. Es así como se ha de entender, por ejemplo, la etapa azul de Pablo Picasso; o el despertar de la vocación artística de Alejo Clapés, quien, según cuenta una anécdota familiar transmitida vía oral, la asistencia a un entierro siendo niño le provocó la necesidad de captar a los concurrentes, lo que causó la admiración de los retratados y justificó el inicio de su carrera como pintor³. Así, la muerte pasaba a ser punto de partida, no final. Hay que reseñar igualmente el número de grandes obras surgidas en el simbolismo que tuvieron una inspiración tanática. Ya lo reconoció Ferdinand Hodler, «accepter la mort, de toute notre conscience, de toute notre volonté –voilà ce qui peut donner lieu aux grandes oeuvres»⁴. Y a él se debe en efecto una de las obras paradigmáticas del movimiento y probablemente la más importante de su carrera, *La noche* (1889-1890, Berna, Kunstmuseum). En esta relación de obras maestras debiéramos incluir también *Mis funerales* (1910, Nueva York, The Hispanic Society of America) de Miquel Viladrich y el *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872, Berlín, Alte Nationalgalerie) de Arnold Böcklin. Un puesto aparte, por su persistencia y omnipresencia, lo ocupa James Ensor.

«Muchos artistas han relacionado la imagen de la muerte con el autorretrato, preguntándose así por el sentido y la utilidad de su propia vida», ha sostenido en relación con el simbolismo Hofstätter⁵. Y así lo acabamos de ver en las obras anteriores, todas autorrepresentaciones. Es por ello por lo que, en su condición de *vanitas*, se recuperó toda una iconografía clásica (danzas de la muerte, velos, espejos, relojes, velas, máscaras, calaveras, mariposas, moscas, cipreses, crisantemos...); todo un inventario sometido a revisión bajo la subjetividad de cada uno de estos pintores.

² Cit. en BERMAN, P. G., *In Another Light. Danish Painting in the Nineteenth Century*, Londres, Thames & Hudson, 2007, p. 218.

³ *A. Clapés, 1846-1920*, Vilassar de Dalt, Ajuntament de Vilassar de Dalt, 1998, s. p.

⁴ Cit. en RAYNAUD, C., «Du cortège funèbre au portrait posthume: Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge», *Le Dernier Portrait*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 76.

⁵ HOFSTÄTTER, H. H., «Pintores simbolistas en el ámbito germánico», *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 120.

UN MEMENTO MORI PARA EL FIN-DE-SIÈCLE:
LA MUERTE SEGÚN BÖCKLIN

La forma más clásica a la hora de representar la muerte era, sin duda, mediante un esqueleto, o si no, simplemente con su sinécdoque, un cráneo, también perceptible en el autorretrato como *memento mori*. Es precisamente en esta variante donde el simbolismo encontró su creación más importante e influyente, el *Autorretrato con la muerte tocando el violín* de Böcklin. Considerada su obra maestra, el pintor partió de la tradición de las danzas de la muerte para ponerla al día: Böcklin se nos presenta en el acto de pintar, pero en lugar de asustarse ante la aparición súbita de la muerte, más bien se muestra intrigado por escuchar la melodía que va a interpretar. El lienzo ha suscitado lecturas diversas, y si algunos lo han visto como una demostración del pesimismo schopenhaueriano, en cambio otros han apostado por la visión de la muerte como motor de vida y de creatividad; de ahí el verde que empapa la punta del pincel, como símbolo de los ciclos regeneradores de la naturaleza⁶.

Desde entonces, parece que tuvo lugar una recuperación de dicho tipo de autorretratos⁷: hacia 1893, Böcklin gozaba de tanto éxito que se ha hablado de un auténtico culto internacional en torno a su figura⁸. Los primeros síntomas se dieron evidentemente en el área germánica. Es así como debemos entender el *Autorretrato con el amor y la muerte* (1875, Karlsruhe, Staatlichen Kunsthalle) de Hans Thoma, de composición prácticamente idéntica si bien con el añadido de un Cupido, que atempera la presencia fúnebre. Incluso su autor tomó prestado de Böcklin la idea del pincel mojado en pintura, en este caso de color rojo, posible alusión al amor o la sangre, símbolo de vida. En cualquier caso, una representación sobre la clásica pareja *eros-thánatos*.

⁶ El principal estudio sobre esta pintura lo sigue constituyendo el artículo de HIRSH, S. L., «Arnold Böcklin: Death talks to the painter», *Arts Magazine*, vol. 55, n.º 6 (febrero 1981), pp. 84-89.

⁷ DORGERLOH, A., «‘The Melancholy of Everything Finished’. Portraiture in German Symbolism», en EHRHARDT, I., y REYNOLDS, S. (eds.), *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, Múnich-Londres-Nueva York, Prestel, 2000, p. 264; y PIEŃKOS, A., «La figuration de la mort dans la peinture du symbolisme polonais», *Le Symbolisme Polonais*, París-Rennes, Somogy éditions d’art-Musée des Beaux Arts, 2004, p. 167.

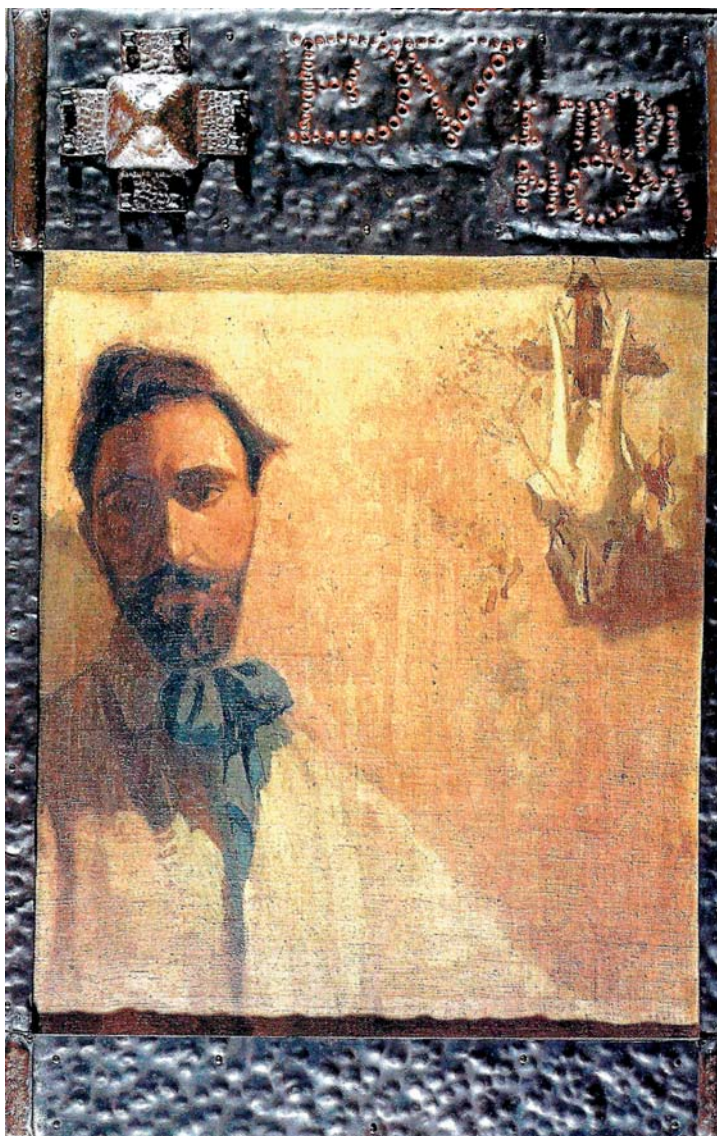
⁸ FACOS, M., *Symbolist Art in Context*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2009, p. 58.

Una muestra de su influencia incluso en un cuadro de sensibilidad más naturalista que simbolista lo podemos ver en el *Autorretrato con esqueleto* (1896, Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus) de Lovis Corinth, en realidad pintado como efeméride de su ingreso en la logia masónica, pero ahora con el esqueleto entero. Un equivalente decadente al cuadro de Corinth sería el *Retrato de Domenico Baccarini*, o *Yo sigo a la muerte* (h. 1901-1903, colección particular) de Giovanni Costetti.

Los esqueletos constituían uno de los objetos base que había de poseer todo artista en su taller. Algunos de los pintores influidos por el simbolismo quisieron ir más allá y les dotaron de un aura de misterio: es el caso de José Gutiérrez Solana o Ensor que, fascinados, los pintaron una y otra vez. En ocasiones, como en el *Interior de estudio* (1882, Bruselas, Musée d'Ixelles) de Léon Frederic, el artista fue un paso más lejos y lo engalanó como una especie de musa distópica, afín al espíritu finisecular y fusionando el *eros* y *thánatos* que en Thoma aún aparecían por separado.

El influjo de Böcklin se manifestó más allá de Alemania, desde Serbia con Stevan Aleksić, quien lo reinterpreto en el mundo de la bohemia a lo largo de su vida en diferentes autorretratos, como en *Autorretrato en una posada* (h. 1904, Novi Sad, The Gallery of Matica Srpska), hasta allende los mares, pues el mexicano Saturnino Herrán dejó un autorretrato de características similares (h. 1918, colección particular). También se puede rastrear su huella en España. Revistas como *Joventut*, *La Ilustración Ibérica* o *Pèl i Ploma* reprodujeron algunas de sus creaciones más conocidas: en el número de febrero de 1901, la última de ellas publicaba en portada esta famosa obra de Böcklin. Seguramente Josep Guardiola lo tuvo en mente cuando participó con su efigie en la *Exposición de Autorretratos de Artistas Españoles* de 1907 en Barcelona, de composición casi calcada.

Además de estas versiones o reinterpretaciones del *memento mori*, es cierto que a finales de siglo XIX y principios del XX muchos artistas ligados con el simbolismo lo retomaron, a veces de la manera clásica sosteniendo un cráneo entre sus manos (Juan Téllez, Federico Beltrán Massés, Roberto González Blanco), aunque otras intentando ofrecer algo diferente a lo propuesto por Böcklin. El pintor y ceramista Joan Baptista Coromina simplemente lo puso a la altura de su modelo, el arquitecto Rafael Masó (1908, colección particular), quizás para reflejar el carácter saturniano de su amigo y colaborador [fig. 1]. Por su parte, Edvard Munch se autorrepresentó con el esqueleto de su brazo (1895, Londres, The British Museum), en una composición similar a la que



1. *Joan Baptista Coromina. Retrato de Rafael Masó (1908). Colección particular.*

recurrió años después el malagueño Juan Nuñez (1908, colección particular). Sin embargo, el verdadero rey en cuanto a número y variaciones sobre el tema fue Ensor, quien logró superar a Böcklin al profundizar insistentemente en él.

LAS MUDANZAS DEL TIEMPO Y LA METAMORFOSIS ÚLTIMA⁹

Frente a esta iconografía del pasado, con el Romanticismo y el nacimiento del individuo moderno comenzó a hacerse más habitual reproducir la muerte de un modo más realista, subjetivo y cercano. En contra del estereotipo del esqueleto y el cráneo, la mayoría de los artistas se decantaron por intentar mostrar primero los estragos del tiempo y de la enfermedad en su figura, para finalmente inferir cuál sería su última efigie, con la que decir adiós a la vida y saludar a la muerte: de este modo, se naturalizaba y personalizaba el antiguo motivo de la calavera, que no hacía falta situar fuera sino dentro de uno. Para acometerlo, fue frecuente aumentar el número de autorrepresentaciones en los últimos años.

Para marcar ese tránsito, la idea de secuencia a través de distintos autorretratos ejecutados en diferentes momentos resultaba fundamental, pues permitía trazar esa evolución. Los pintores se fijaron en sus precedentes, especialmente Rembrandt. Por otra parte, la huella que la literatura y la fotografía dejaron fue clave, ya que al basarse en lenguajes de acontecimientos, permitían un acceso diferente al *tempo*, así como una lectura nueva del cuerpo y su degradación. Igual o incluso más importante fue la propia percepción del tiempo, en una sociedad en continua y vertiginosa transformación, lo que hizo que fuera teorizada por pensadores como Henri Bergson o Ernst Mach. Dicho interés por apreciar las mudas del cuerpo, pero también del alma, fue bien explicado por Oskar Kokoschka:

To look at one's own physical decay, to see oneself as a living being in the process of changing into a carcass, goes far beyond the revolutionary Goyas' PLUCKED TURKEY, a dead bird in a still-life. For there is a difference, after all, between being involved, oneself, and seeing it happens to another. A human spirit is about to be extinguished, and the painter records what he sees...¹⁰.

⁹ Con motivo del IX *Col·loqui Internacional Verdaguer: 1714. Del conflicte a la història i el mite, la literatura i l'art* (Barcelona, Vic y Folgueroles, 6-8 de noviembre de 2014), presentamos una comunicación que incidía exclusivamente sobre este aspecto, titulada «Les ruïnes de la memòria. El pas del temps i els autoretrats de pintors a l'època simbolista» [en prensa].

¹⁰ Cit. en PIPER, D., «Introduction», en KINNEIR, J. (ed.), *The Artist by Himself. Self-portrait Drawings from Youth to Old Age*, Londres, Toronto, Sidney, New York, Paul Elek Granada Publishing, 1980, p. 221.

Hallamos pintores realmente especializados en este autorretrato continuo, como Schiele, Corinth, Hélène Schjerfbeck, Eugène Carrière o Francesc Gimeno. En otros casos, en cambio, dichas imágenes surgían en torno a períodos determinados, no solo a causa de la vejez, sino por enfermedad, como Léon Spilliaert, quien obtuvo entonces algunas de sus mejores creaciones (*Autorretrato ante el espejo*, 1908, Ostende, MuZEE).

Para mostrar este advenimiento fatal, algunos de estos artistas reinventaron su estilo. Carrière o Corinth optaron por hacer su pincelada más etérea y deshecha, a la par que su vida se iba descomponiendo. Otros, en cambio, prefirieron llevar a cabo un proceso de síntesis e ir esquematizando el propio rostro, en una rigidez hierática que revelaba al final la osamenta oculta. Esto es perceptible en los autorretratos sucesivos de Schjerfbeck, desde la flor de la juventud a las sombras de la muerte.

Junto a esta actitud entre la curiosidad, la expectación morbosa y el pavor, fue muy frecuente también la aceptación resignada, autorretratos últimos concebidos a modo de recapitulación de su ser. Una de las imágenes más melancólicas al respecto nos la brinda Witold Wojtkiewicz en su *Autorretrato como Pierrot en un sillón* (1905, Varsovia, Muzeum Narodowe). Se caracterizó como uno de los personajes típicos de su universo, clásico *alter ego* del artista incomprendido. A pesar del humor inherente a esta figura, todo se trastoca ante lo que vemos a sus pies, una bomba en forma de corazón a punto de estallar. De hecho, al enviar este dibujo a su hermana, lo hizo acompañado de los siguientes versos: «Le coeur souffre / le coeur aime / le coeur ne veut pas vivre»¹¹. Poco después, Wojtkiewicz moría de un paro cardíaco [fig. 2].

Quizás una de las fórmulas que más fortuna tuvo para representar esa asunción final fue la de los ojos cerrados. Popularizada especialmente por Redon con su inaugural *Ojos cerrados* (1890, París, Musée d'Orsay), ejemplificaba muy bien el estado de ánimo del movimiento, que se diluía entre la contemplación interior y el mundo de los sueños. Partiendo de la atávica relación ambigua entre *hypnos* y *thánatos*, no ha de sorprender, pues, que se aplicase finalmente en el terreno del último autorretrato. Si resultaba inevitable que en la tradición de la efigie póstuma figurasen los difuntos con la mirada sellada, sin embargo, no se presentaba muy natural el autorrepresentarse así aún en vida, sobre todo por las dificultades técnicas que conllevaba. Quizás el mejor ejemplo sea el último

¹¹ Witold Wojtkiewicz. *Une fable polonaise*, Grenoble, Actes Sud-Musée du Grenoble, 2004, p. 181.



2. Witold Wojtkiewicz. Autorretrato como Pierrot en un sillón (1905).
Varsovia, Muzeum Narodowe.

Autorretrato (1904, Compton, Watts Gallery) de George F. Watts, que, según su mujer, quedó inacabado debido a que pocas semanas después fallecería su autor. Para poder captar ese perfil, recurrió a la fotografía, cosa que de otro modo hubiera sido casi imposible.

CURIOSIDAD, PRESAGIOS Y SUEÑOS MORTALES

Muchos artistas se volvieron de manera insistente hacia su rostro ante la proximidad de la muerte, entre la curiosidad y el miedo, a modo de exorcismo. Sin embargo, las maneras de enfrentarse a esa aprensión podían ser variadas, y así es como lo hizo desde otro punto de vista Hodler en *La noche* que, paradojas de la vida, resultó ser su creación más importante¹². Fruto de una vida estigmatizada por la presencia de lo funesto («Mon enfance ne fut pas heureuse. Beaucoup de morts»; o «Dans ma famille la mort était omniprésente. Il me semblait pour finir qu'il y avait toujours un mort dans la maison et qu'il fallait qu'il en fût ainsi»), el origen concreto de este lienzo nos lo ofrece Ewald Bender, quien conoció personalmente a Hodler y manifestó que «autour de 1890, Hodler était saisi d'inquiétude: à chaque nuit sans sommeil, l'idée qu'il pourrait mourir lui revenait avec une persistance douloureuse». En consecuencia, el suizo concibió una escena en la que se pintaba en el centro, repentinamente despertado ante la aparición de la muerte. Las figuras que lo rodeaban, en cambio, seguían durmiendo plácidamente y representaban a las mujeres que amaba así como a sus *alter egos*, ilustrando las manifestaciones existenciales del hombre durante la noche: dormir y soñar (*hypnos-thánatos*), amar y desear (*eros-thánatos*), o simplemente, morir. A pesar de esta obsesión personal, su autor supo trascenderla y hacerla universal, porque, como bien inscribió en el reverso del lienzo, «plus d'un qui s'est couché tranquillement le soir ne s'éveillera pas le lendemain matin».

Si Hodler creyó que la mejor manera de enfrentarse a sus miedos era pintándolos, hubo quien no pudo resistirse a ver lo que había al otro lado del espejo, con sus consecuencias funestas. Precisamente, el espejo fue considerado, en una de sus muchas lecturas, como una puerta a otra realidad, o que atrapaba las almas. Esto explica que Solana sintiera fascinación por dicho objeto, resultado de lo cual fue su cuadro *El espejo de la muerte* (h. 1929, colección Santander), concebido a partir de uno que había adquirido en el Rastro madrileño que parecía estar maldito¹³. Si bien Solana no se atrevió a autorretratarse en esta composición, sí que se hizo fotografiar con el espejo entre sus manos.

La consecuencia fue que uno podía llegar a contemplar su propio cadáver, como así reflejaron Spilliaert o Ensor (*Espejo con esqueleto*, 1890, colección

¹² BRUSCHWEILER, J., «*La nuit de Ferdinand Hodler. Sources d'inspiration et éléments d'interprétation*», *Ferdinand Hodler*, París, Musée d'Orsay-Éd. Reunión des musées nationaux, 2007, pp. 162-173: se trata del principal estudio sobre este cuadro.

¹³ *José Gutiérrez Solana*, Madrid, Turner-MNCARS, 2004, p. 352.

particular); o si no su doble, que, según otras tradiciones, era señal también de muerte inminente. Como señaló García Cortés, «la contemplación en el espejo da lugar a escenas alucinatorias de desdoblamiento esquizofrénico en las que el hombre parece asfixiado por su doble, devorado por su propia imagen»¹⁴. Podemos comprobarlo a través de Schiele, especialista en el tema de la reduplicación como metáfora de la fragmentación del yo en la era moderna. Para ello, se valió de las teorías de la nueva psicología, pero también del espejo. Uno de los efectos de ese escrutinio continuo ante el cristal era observar que, en el fondo, el doble reflejado no era más que el otro yo desde el reino de las sombras, como parece sugerirnos en *Los autovidentes*, tema que trató en más de una ocasión desde 1910. Hay que recordar que, por entonces, Freud estaba formulando la nueva categoría de lo siniestro, vinculada a menudo con el doble.

Ya fuera como resultado de la superchería popular o como la intuición de algo superior, el espejo como elemento cabalístico fue utilizado a veces en sesiones de espiritismo. Dichas prácticas, tan en boga entonces, fueron del interés de algunos artistas como Luigi Russolo, quien en su *Autorretrato con calaveras* (1909, Milán, Museo del Novecento) parece que hizo uso del llamado espejo negro, que proporcionaba a quien lo mirase fijamente durante un tiempo la posibilidad de contemplar la propia muerte. De ahí su expresión alucinada ante la aparición de esa macabra aura de mortalidad que rodea su rostro.

LA MUERTE EN VIDA: USOS Y ABUSOS ENTRE LO SACRO Y LO PROFANO

Más allá de la certeza real de morir y de las actitudes que uno podía adoptar, la muerte podía ofrecer una gama de lecturas incluso más amplia y ser interpretada en un nivel no necesariamente literal. Así es como lo entendieron muchos pintores del simbolismo, quienes se arrimaron a las posibilidades dramáticas que les brindaba para proponer una visión metafórica de su existencia.

Fue corriente recurrir a la muerte en el ambiente de la bohemia: representar el propio traspaso *avant la lettre* podía ser una declaración de principios, donde las circunstancias autobiográficas se acababan entremezclando con la posición del artista en la sociedad, truculenta forma de expresar su incompreensión y sufrimiento. A pesar de ese aparente victimismo, se valieron sobre todo de la iconografía cristiana, erigiéndose en consecuencia y sin tapujos como los santos o dioses de la modernidad.

¹⁴ CORTÉS, J. M. G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 105.



3. Julio Ruelas. El ahorcado (1890). Colección particular.

La figura de Cristo fue, sin duda, el gran referente para pintores como Ensor o Jacek Malczewski. Del mismo modo, António Carneiro decidió representarse como *Ecce Homo* (1901, Coleção Câmara Municipal de Matosinhos), mientras que el momento culminante de la Crucifixión fue el favorito de fotógrafos pictorialistas (Frederick Holland Day, František Drtíkol, Josef Váchal...). Fue igualmente válida la imaginería más popular, como el Sagrado Corazón, reinterpretado por Ivar Arosenius en su *Autorretrato con corazón sangrante* (1903, Gotemburgo, Göteborgs Konstmuseum), imagen idónea para ilustrar un desengaño amoroso.

También los santos, quienes murieron de una forma cruel por defender su fe, les atraieron. De los mil y un tipos de martirios, los pintores se centraron en el ahorcamiento y la decapitación por su potencia gráfica, pero sobre todo por-

que la cabeza era valorada en este fin-de-siglo como el reducto más espiritual frente al resto del cuerpo. Esta visión idealista de la cabeza conectaba con la que hemos visto de los ojos cerrados de Redon. A pesar de sus orígenes religiosos, ambos martirios fueron liberados frecuentemente de ese contexto y reducidos a simple motivo, pues la idea subyacente a remarcar era que estas muertes habían sido provocadas por un tercero... o terceros: así se insistía en el papel de víctimas de la sociedad. De la primera variante, podemos recordar dos autorretratos de Julio Ruelas: el primero (1890, colección particular) es un macabro *memento mori* donde la muerte va ahorcando a sus amigos, familiares y, finalmente, a él [fig. 3]; mientras que la segunda aparecía disimulada en su *Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna* (1904, Colección ING Comercial América), bajo los rasgos de un fauno.

La decapitación fue más popular. Así lo hizo Viladrich en *Mis funerales*, quien si bien no hacía referencia a ningún santo, dio con una fantasía de reminiscencias religiosas, donde su rostro había sido lanzado a la multitud, dispuesto sobre un paño cual verónica. Si Viladrich disparó aquí un ataque furibundo a la estrechez de miras de la sociedad de su tiempo, en otros casos las motivaciones podían obedecer al poder maligno de las mujeres, como concibió Munch en su *Autorretrato (Paráfrasis de Salomé)* (1894-1898, Oslo, Munch-museet), donde su cabeza pendía como la de san Juan Bautista de una guedeja femenina sobre un fondo sanguinolento, castración simbólica de su creatividad a manos de la *femme fatale*. Una castración que, a veces, podía deberse al papel de la crítica, como sucedía en *Los cocineros peligrosos* (1896, colección particular) de Ensor, colocada la cabeza del pintor en una bandeja junto a la de otros colegas, para ser servida como manjar a sus críticos.

«¡OH, MUERTE! QUÉ BELLA ERES...»¹⁵: LA INVITACIÓN A LA MUERTE EN EL SUICIDIO

La culminación de ese proceso de alienación del artista moderno (el *mal-du-siècle*) podía ser la autoinmolación, concebida como alivio. En el siglo XIX el suicidio experimentó un auge sin precedentes, especialmente entre jóvenes y artistas, como consecuencia de un desorden social. A diferencia de la decapitación, se trataba de un acto autoinducido, una decisión en la que su artífice mostraba el poder absoluto que suponía esta autodestrucción.

¹⁵ Cit. en VEGA, C. DE LA, *Devoción a María*, Valencia, Ierono. Vilagrassa, 1666, p. 31.

En el mundo del arte, son inusuales las imágenes de autolisis en un contexto que no fuera histórico o mitológico, siendo un tema tabú; de ahí que las referencias en el autorretrato lo fueran aún más, siendo las más frecuentes las referidas a sus síntomas, como las automutilaciones, como el *Autorretrato con la oreja vendada* (1889, Londres, Courtauld Galleries) de Vincent van Gogh.

Una de las escasas representaciones del suicidio nos la ofreció Hortensi Güell. Atraído desde siempre por lo fúnebre, los síntomas de su malestar se manifestaron en su producción artística (cuadros de cementerios, escritos autobiográficos...). Su culminación plástica se dio en su *Hombre ahogado* (s. f., Centre de Lectura de Reus), donde vemos a un joven desnudo ahogado y que ha sido arrastrado hasta las orillas del mar, contemplado de manera hipnótica por un transeúnte que, sorprendentemente, no le presta ayuda. En realidad, Güell podía ser cualquiera de ambos, pintados en dos momentos distintos, en una especie de elegía reflexiva sobre el suicidio. De hecho, insatisfecho de una vida que no le llenaba, decidió acabar con todo poco después, lanzándose desnudo al mar desde un acantilado de Salou¹⁶ [fig. 4].

Sin embargo, dentro de lo malo estos autosacrificios podían excitar la creatividad ajena: ese fue el caso de Picasso cuando su íntimo Casagemas decidió suicidarse, abriéndose así su período azul. Mediante los retratos mortuorios y homenajes que Picasso le rindió a su gran amigo en aquellos años, el malagueño consiguió unir el retrato del artista y el suicidio como nunca se había logrado.

RISAS DE ULTRATUMBA: EL HUMOR, LA MUERTE Y EL AUTORRETRATO TRANSGREDIDO

Frente a toda esta seriedad, tristeza y melancolía, para contrarrestar tanto dramatismo muchos intentaron reírse un poco. Mediante el uso de un humor macabro, la actitud entre desenfadada y sin pretensiones favoreció, precisamente, la aparición de algunos de los autorretratos más transgresores del simbolismo. Los recursos empleados podían ser variados, desde la influencia de la caricatura o el uso sarcástico de un título, hasta la reunión hiperbólica de tópicos o la manipulación del tiempo.

Mis funerales de Viladrich ya englobaba desde su título un auténtico manifiesto del artista bohemio, a la vez que se remarcaba lo insólito del mismo: se asiste al entierro de los otros, pero... ¿y al propio? El pintor no dudó igual-

¹⁶ *Hortensi Güell*, Reus, Museu Comarcal Salvador Vilaseca-Fundació 'la Caixa', 1993.



4. Hortens Güell. Hombre ahogado (s. f.). Centre de Lectura de Reus.



5. Vlaho Bukovac. El gabinete de la gloria futura (1906). Paradero desconocido.

mente en bañar el resto de la pintura de un humor muy negro, desde la idea de representar su propio velatorio al que asistía desde primera fila —con los ojos bien abiertos... a pesar de estar ya difunto—, hasta plasmar todo un fresco de la escena rural, cuya gente no podía dejar de reírse, a pesar de lo trágico del suceso.

La multiplicación del elemento lúgubre en *El gabinete de la gloria futura* (1906, paradero desconocido) de Vlaho Bukovac [fig. 5] o en el *Autorretrato con calaveras* de Russolo podía conducir al paroxismo, esto es: ser más terrorífico o si no, lo contrario, alcanzar el otro extremo en que uno quedaba inmune y reírse de lo absurdo de la situación.

Del mismo modo que en *Mis funerales*, en *Naturaleza muerta* (h. 1881, Museo Nacional de Arte de México) de Manuel Ocaranza el título desempeñaba un papel fundamental en el significado, jugando a entreverar rasgos de dos géneros aparentemente tan dispares como el retrato y el bodegón a través de su

única característica común, su naturaleza temporal de *vanitas-memento mori*. De este modo, el pintor abordaba con humor el tema del alcoholismo –presunta adicción de Ocaranza en su estancia parisina–, al plasmar el instante en que un joven embriagado caía postrado ante su copa y perdía todo contacto con la realidad. Llegados a este punto, no se advertía diferencia entre el ser vivo y los objetos inertes –es decir, lo que debiera ser la naturaleza muerta propiamente dicha, la botella y la copa volcada y quebrada, símil del espíritu del borracho–: solo así el hombre llegaba a ser la naturaleza muerta a la que aludía el título. Considerada una de sus postreras obras, falleció Ocaranza poco después¹⁷.

Quedaría finalmente por mencionar la figura de Ensor, el rey del humor macabro y de las representaciones repletas de máscaras, esqueletos y calaveras. Algunas de sus mejores plasmaciones sobre este universo las logró precisamente gracias a la alteración del tiempo, adquiriendo estas obras un cariz fantástico opuesto a la naturaleza realista del retrato, así como una lectura cáustica sobre el destino. En *Mi retrato esqueletizado* (1889, Ostende, MuZEE) o en *Mi retrato en 1960* (1888, Ostende, Galerie Seghers), jugó con subvertir los ciclos y ritmos de la naturaleza, acelerándolos, de modo que no hacía falta representar el *memento mori* como algo externo, sino intrínseco¹⁸.

Así pues, durante el simbolismo, y a través de este tema como una de las principales obsesiones de sus artistas, el autorretrato vivió un período de esplendor, siendo renovado desde la vida para sentir así el frío aliento de la muerte.

¹⁷ GÁMEZ DE LEÓN, T., *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841-1882*, México D. F., Universidad Iberoamericana, 2009, pp. 133-134.

¹⁸ TRICOT, X., «Métaphores et métamorphoses de James Ensor», *Artstudio*, n.º 18 (otoño 1990), pp. 46-59.