

# LA ANTIGÜEDAD DE GUSTAV KLIMT. IMÁGENES DE UNA CONCIENCIA EN CRISIS<sup>1</sup>

*Josefina Lewin Velasco*

## *Introducción*

La Viena del fin de siglo XIX es probablemente una de las épocas más fascinantes de la Historia del arte y la cultura. Gilles Neret la ha descrito como un verdadero «laboratorio del apocalipsis», una última ofensiva antes de la decadencia dirigida por la fuerza creativa de artistas e intelectuales desgarrados entre realidad, ilusión, modernidad y tradición<sup>2</sup>. Entre las personalidades que dan testimonio de ello —Sigmund Freud, Otto Wagner, Gustav Mahler, etcétera—, en el ámbito de las artes plásticas sobresale el nombre de Gustav Klimt. El objetivo central de esta investigación es analizar la experiencia del cambio de siglo a través de la obra de este artista.

Klimt llegó a la fama al servicio de la cultura burguesa de la Viena del *Fin-de-Siècle*. Siguiendo el ejemplo de su padre, un humilde grabador empuñado en introducir a sus hijos en el oficio de artesano, el célebre pintor austríaco comenzó sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Viena a los 14 años. Un poco más tarde, en 1886, Klimt encontró la oportunidad de demostrar su talento para la pintura histórica en los trabajos de decoración del *Burgtheater* y el Museo de Historia del Arte, dos de los monumentos más importantes del *Ringstrasse*<sup>3</sup>. En la escalera principal del

---

<sup>1</sup> Este artículo fue desarrollado en el Seminario de Licenciatura del Instituto de Historia UC, *Historiografía en el período de entreguerras y post Segunda Guerra Mundial*, del profesor Nicolás Cruz.

<sup>2</sup> Gilles Néret, *Klimt*, Köln, Taschen, 2016, 7.

<sup>3</sup> Famosa avenida y complejo de monumentos que rodea el centro de Viena. Su construcción puede considerarse el corolario de un proyecto de remodelación urbana emprendido por la elite liberal vienesa del siglo XIX.

teatro, Klimt pintó una serie de representaciones de la historia del género dramático. El conjunto de obras expresaba así la exitosa integración del drama del pasado en la ecléctica cultura vienesa, mientras que cada mural celebraba individualmente la unidad de la sociedad y el teatro (Figura 1). Paralelamente, el joven artista optó por decorar la sala principal del museo con una variedad de figuras femeninas que encarnaban las etapas más importantes de la historia del arte. En una lógica similar a la que operaba en la decoración del *Burgtheater*, cada una de estas mujeres era representada en el lenguaje visual de su época: así, el espíritu histórico-positivista propio del museo celebraba un triunfo casi fotográfico (Figura 2)<sup>4</sup>.



Figura 1. Gustav Klimt. *Altar de Dionisio* (1886),  
pintura de techo en la escalera principal del *Burgtheater*<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Carl E. Schorske, *Fin-de-Siecle Vienna. Politics and culture*, New York, Vintage Books, 1981, 209-212.

<sup>5</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-altar-des-dionysos-1886.html> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

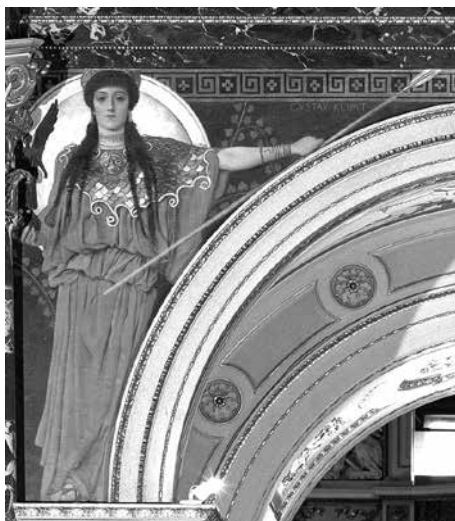


Figura 2. Gustav Klimt. *Atenea* (1891), fresco en la sala principal del Museo de Historia del Arte<sup>6</sup>.

Pronto, el sustrato social de los valores que habían animado la construcción del *Ringstrasse*, la decoración del *Burgtheater* y el Museo de Historia del Arte empezó a dar señales de agotamiento durante los últimos años del siglo XIX. Klimt, aún sin haber cumplido los 30 años, parecía estar destinado a convertirse en uno de los decoradores de edificios más importantes de la Viena finisecular. Sin embargo, no podría permanecer indiferente frente a esta crisis de consciencia que asediaba a la Europa del cambio de siglo. Esta sensibilidad explica, en buena medida, la evolución que experimentó la producción simbólica del artista a partir de la década de 1890. Así, el repertorio de Gustav Klimt prueba que «la naturaleza del impulso dominante [del arte] cambia conforme a los conceptos cambiantes que el hombre tiene del mundo», tal y como propone Giedion en *El Presente Eterno*<sup>7</sup>. Siguiendo esta interpretación y considerando que «al igual que los textos o testimonios orales, las imágenes son una forma

<sup>6</sup> <https://www.khm.at/objektdb/detail/1311302/?offset=4&lv=list> (sitio web oficial del *Kunst Historisches Museum Wien*).

<sup>7</sup> Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Madrid, Alianza, 1982, 27.

importante de documento histórico»<sup>8</sup>, esta investigación pretende entablar un diálogo entre la obra de este célebre pintor austríaco y su contexto de producción.

### *La noción de una «Antigüedad imaginada»*

Más específicamente, este trabajo propone un análisis historiográfico de la producción artística de Gustav Klimt sobre la Antigüedad griega, es decir, de todas aquellas piezas que contengan alguna referencia a un espacio, concepto o personaje propio de este tiempo histórico. Se trata, en la mayoría de los casos, de referencias más o menos literales que permiten identificar narrativas o al menos figuras específicas, facilitando así el orden del análisis «conceptual» de la obra de arte. Ahora bien, es importante advertir en este punto que la decisión de analizar este conjunto específico de imágenes no implica que el interés de este trabajo se agote en la referencia al mundo antiguo. No se trata simplemente de los contenidos, los relatos y figuras que Klimt rescató de la antigua Grecia, sino también de los insumos materiales que el artista escogió para representar estos contenidos, o de la forma —más o menos naturalista, por ejemplo— que decidió darles. Todo ello constituye un modo de representación de lo antiguo que responde al panorama del cambio de siglo.

La decisión de trabajar con esta selección obedece a la convicción de que la Antigüedad que presenta Klimt en su pintura es una Antigüedad atravesada por la experiencia del presente, una *Antigüedad imaginada* en los términos del *Fin-de-Siècle* vienés, si se quiere. Desde ahí nace la pregunta que orienta el rumbo de esta investigación: ¿qué revela la obra de Gustav Klimt en torno a la antigua Grecia sobre su contexto de producción? En primer lugar, este trabajo plantea que esta *Antigüedad imaginada* «ilustra», figurativa y literalmente, la crisis de consciencia que marcó la llegada del siglo xx en Europa. Luego, en una línea complementaria y algo más original, el análisis que se expone al final de este ensayo descubre una estrategia de inversión del orden de la racionalidad en la feminización de la Antigüedad de Klimt. Así, la recurrencia de la otredad femenina en nuestro repertorio —«otredad» sensible, inestable y abrumadoramente sexual, de acuerdo a las concepciones de género del siglo xix— es un síntoma más

---

<sup>8</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, 17.

de la crisis del cambio de siglo: una forma de resistencia simbólica frente a la hegemonía de la razón decimonónica.

Para demostrar esta hipótesis, se propone dividir el análisis de la obra de arte en 3 niveles: (1) uno que atienda a su composición formal o «estilo», (2) uno vinculado a su materialidad y (3) uno que considere sus elementos de contenido. Sintéticamente, podríamos vincular estos tres niveles de análisis a 3 preguntas distintas, a saber: ¿qué puede decir la configuración estilística de la obra sobre su contexto de producción?, ¿qué puede decir la materialidad de la obra sobre su contexto de producción? y ¿qué pueden decir los contenidos representados en la obra sobre su contexto de producción?, respectivamente. Este tercer nivel de análisis que llamamos «conceptual» es, naturalmente, el más importante y extenso del trabajo, ya que allí se analiza en profundidad el valor histórico de lo femenino en las representaciones de la antigüedad de Klimt. Por su parte, el análisis «material» y «formal» del repertorio seleccionado servirá para introducir esta interpretación más o menos recurrente en la literatura especializada sobre Gustav Klimt, que ve en su obra una verdadera iconografía de la crisis intelectual del cambio de siglo. Y es que tal y como se señaló anteriormente, lo que atrae la atención de esta investigación es no solo la referencia al legado de la antigua Grecia, sino todo un sistema de representación del pasado que responde a una lectura particular —y finisecular— de la Antigüedad.

### *La Viena del fin de siglo: una «casa a mitad de camino»*

Según Hobsbawm, desde el punto de vista intelectual, la llegada del siglo xx supuso la caída de una concepción del universo como «un edificio basado en ‘los hechos’, sostenido por el firme marco de las causas determinantes de efectos y por ‘las leyes de la naturaleza’ y construido con las sólidas herramientas de la razón y el método científico; un edificio todavía inacabado, pero cuya finalización no podía retrasarse por mucho tiempo»; refiriendo a la caída del positivismo, las filosofías del progreso y las viejas certezas decimonónicas<sup>9</sup>. Así, lo que predominó en esta época fue un sentimiento de incertidumbre frente al futuro o, peor aún, un *presentimiento* que la sucesión de los acontecimientos estaba arrastrando al hombre a un destino indeseado. Al señalar que la decadencia, el pesimismo

<sup>9</sup> Eric Hobsbawm, *La era del Imperio (1875-1914)*, Buenos Aires, Crítica, 2009, 253.

y el nihilismo no eran más que la «consecuencia lógica» de los valores e ideales decimonónicos, Nietzsche había sido uno de los primeros profetas de la catástrofe. Y aunque es verdad que esta filosofía fue acogida por una juventud intelectual más bien reducida, no debemos subestimar el impacto que tuvieron estas ideas en la conciencia colectiva de la sociedad europea finisecular, pues tal y como señala Hobsbawm, «las cifras no son indicativas de la influencia intelectual»<sup>10</sup>,

Insólitamente, el siglo xx no había llegado a cumplir una semana cuando apareció en Viena la primera reseña de *La interpretación de los sueños*, un texto que, según Peter Watson, «acabaría por modificar por completo la idea que la humanidad tenía de sí misma»<sup>11</sup>. En esta línea, este autor considera que Viena —capital del decadente Imperio austrohúngaro y cuna del movimiento psicoanalítico— fue sin lugar a dudas el espacio más representativo de la mentalidad de la Europa del cambio de siglo. En este sentido, la capital imperial se asemejaba a una *casa* «a mitad de camino» entre viejas certezas y nuevas incertidumbres; una casa «atravesada por un buen número de pasillos», entre los cuales el psicoanálisis constituye un ejemplo ilustrativo. A pesar de que Freud se consideraba un científico, su teoría nunca llegó a proponer una metodología capaz de demostrar la existencia del inconsciente, de tal manera que pudiese satisfacer a un escéptico. En esta línea, Watson añade que:

«Freud y el inconsciente no son los únicos paradigmas: la propia doctrina del nihilismo terapéutico (según el cual no hay nada que hacer ante las enfermedades de la sociedad o incluso ante las enfermedades que afligían al cuerpo humano) mostraba una indiferencia ante el progreso que se hallaba en las antípodas del optimismo que demostraba el enfoque científico empirista. La estética del impresionismo, que gozaba en Viena de una gran popularidad, también participaba de esta división»<sup>12</sup>.

En este punto, la cuestión que habría que responder es por qué Viena fue particularmente representativa de la mentalidad europea de aquel contexto. Según Bettelheim, la clave para entender el carácter único que tenía esta ciudad en el escenario del fin de siglo tenía que ver con una coincidencia extraordinaria: «what gave Vienna its uniqueness was the luck of history: the fact that its greatest cultural flowering came about simultaneously with the disintegration of the empire which had made

<sup>10</sup> *Ibíd.*, 269.

<sup>11</sup> Peter Watson, *Historia intelectual del siglo xx*, Barcelona, Crítica, 2002, 19.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, 36-37.

Vienna important»<sup>13</sup>. En este sentido, la decadencia del Imperio austrohúngaro, que perdió provincias, autoridad y supremacía desde mediados del siglo XIX, reveló el vacío sobre el que reposaba la realidad e inducía a los pensadores y artistas austríacos a explorar nuevas perspectivas en el universo mental del ser humano<sup>14</sup>. La *intelligentsia* vienesa, en otras palabras, empezó a valorar menos la realidad externa —esto es, la desalentadora realidad política, económica y social del Imperio— y volvió la mirada al desconocido dominio de la *psiquis* freudiana. Así, la necesidad de conquistar el mundo interior del individuo emergió frente a la imposibilidad de controlar el mundo «real» (reconociendo en este mundo «real» otra «realidad» bien distinta, como se verá más adelante). Con todo, este espíritu introspectivo no renunciaría al rigor analítico de la ciencia a la hora de introducirse en los abismos mentales que tanto le obsesionaban. De este modo, «la tensión entre la matemática y el instinto, entre la nostalgia del orden y la inmersión en el desorden, la ambivalente inteligencia de un Yo insalvable sumido en el caos y la búsqueda de una lógica científica», se convertiría en un tema constante en el arte, la literatura y la psiquiatría en la Viena del 1900<sup>15</sup>.

La capital del Imperio austrohúngaro aparecía entonces como el escenario perfecto para la gestación de lo que Schorske ha definido como una «revuelta edípica generalizada», es decir, la crisis de una generación que pierde la fe en las perspectivas de sus padres. *Die Jungen* fue el nombre que escogieron los distintos movimientos que se levantaron contra la hegemonía cultural de la Viena finisecular. El concepto apareció primero en la política para denominar a la Nueva Izquierda del Partido Constitucional, aunque más tarde *Jung-Wien* también identificaría a un movimiento literario que desafió el estatus moral decimonónico y que exploraba verdades sociológicas y psicológicas (y sobre todo sexuales) del ser humano.

A mediados de los noventa, esta revuelta penetró por fin en el campo de las artes y la arquitectura. En este terreno, el nombre *Die Jungen* llamaba a sustituir las restricciones del academicismo por una actitud más abierta y experimental hacia la pintura, e invitaba a los jóvenes artistas vieneses a rechazar la tradición realista de sus padres para buscar el verdadero

<sup>13</sup> Bruno Bettelheim, «The Birthplace of Psychoanalysis», en *The Wilson Quarterly*, 14: 2, 1990, 70.

<sup>14</sup> María Bolaños Atienza, «El arte que no sabe su nombre: Locura y modernidad en la Viena del siglo XX», en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 27: 100, 2007, 445-446.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 446.

rostro del hombre. En esta lógica se debe comprender la decisión de Klimt de romper definitivamente con las directrices estéticas de la élite liberal-burguesa y fundar la Secesión Vienesa, la cuna del modernismo pictórico en Viena. Ciertamente, la idea del quiebre con la tradición fue un principio básico entre los miembros de esta asociación, que veían en la «Secesión» una suerte de actualización de la antigua *Secessio Plebis* romana<sup>16</sup>.

*La desnaturalización de la imagen y el problema de lo real.  
Análisis «formal» de la obra de arte*

La fundación de la Secesión en 1897 definió, pues, la articulación de un nuevo lenguaje estético en la obra de Klimt. Así, las pinturas del artista en la mansión de Nikolaus Dumba —*Música II* (1898) y *Schubert en el piano* (1899)— dejaban atrás el historicismo academicista que exhibían las decoraciones del Museo de Historia del Arte y el *Burgtheater*. La pintura de Schubert, por ejemplo, abandonó cualquier pretensión de exactitud histórica (exceptuando quizá el retrato del pianista, todas las figuras que aparecen en ella son contemporáneas) y presentó interesantes efectos de iluminación impresionista que parecían disolver lo concreto del espacio racional y tangible de la pintura (Figura 3). Esta sería, según Gottfield Fliedl, la primera obra en que Klimt se distanció del naturalismo propio de la pintura histórica, donde las figuras seguían ocupando un lugar definido en el espacio representado<sup>17</sup>. En este sentido, la obra renunciaba al compromiso positivista de los antiguos trabajos de Klimt: recrear las cosas «como fueron en realidad» (*wie es eigentlich gewesen*)<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> En la Roma republicana, *secessio plebis* designaba un espacio de lucha social donde los plebeyos se levantaban contra el mal gobierno de los patricios (de manera similar a esta juventud secesionista que denuncia la inercia del *establishment* cultural vienés). Schorske, *op. cit.*, 212-214.

<sup>17</sup> Gottfield Fliedl, *Gustav Klimt. The world in female form*, Koln, Taschen, 1998, 46-47.

<sup>18</sup> Schorske, *op. cit.*, 220.





Figura 3. Gustav Klimt. *Schubert en el piano* (1899)<sup>19</sup>.

Esta evolución estilística también se percibe en la obra de Klimt en torno a la Antigüedad griega. Así, por ejemplo, la Atenea que citábamos en la introducción de este ensayo (Figura 2) contrasta de manera dramática con la Atenea que Klimt pintó con ocasión de la primera exposición de la Secesión (Figura 4), siete años después de haber terminado los trabajos de decoración del *Burghtheater* y el Museo de Historia del Arte. Como se puede ver, Atenea «como habría sido en realidad» (pensemos en los motivos típicamente griegos que decoran el fondo del fresco del museo) se convertía en patrocinadora de la liberación de las artes modernas en esta segunda representación en torno a la victoria de Teseo sobre el Minotauro (augurio de la emancipación de una juventud ateniense que podía ser metafóricamente la vanguardista juventud vienesa). De esta forma, la diosa protectora de la polis dejaba de ser un retrato fotográfico del pasado y se transformaba en una figura simbólica<sup>20</sup>. El contraste, sin embargo, solo termina de entenderse cuando se atiende a las innovaciones que presenta esta obra en términos de forma y estilo. Si en los frescos del Museo de Historia del Arte Atenea tiene cuerpo y sustancialidad, aquí nos encontramos con una silueta abstracta, bidimensional.

<sup>19</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-schubert-am-klavier-1899.ihtml> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

<sup>20</sup> Schorske, *op cit.*, 215.



Figura 4. Gustav Klimt. *Teseo* (1897), póster para la primera exhibición de la Secesión<sup>21</sup>.

Para comprender qué tipo de mentalidad motivó la desnaturalización de esta Atenea es importante precisar que si Klimt se alejó de los patrones naturalistas tradicionales, no fue a partir de un desinterés por el mundo real, sino por una convicción de que este mundo real podía ser representado —y probablemente, mejor representado— a través de figuras simbólicas. De esta manera, la evolución formal de la producción pictórica del artista reconocía que el mundo de «lo real» excedía aquello que se revelaba ante el ojo humano. En este punto no se puede dejar de considerar la influencia de la figura de Sigmund Freud, que también había renunciado a las pretensiones de exactitud biológica o anatómica de su disciplina (la psiquiatría). Tal y como propone Schorske, en una búsqueda para abrirse camino entre las ruinas de una concepción «sustancialista»

<sup>21</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-plakat-fuer-eine-kunstausstellung-1898.ihtml> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

(*substantialist*) de la realidad, el artista y el psicoanalista se sumergieron en el yo y se embarcaron en un *voyage intérieur*<sup>22</sup>.

El psicoanálisis, en efecto, se fundaba en la posibilidad de abordar científicamente las fantasías del ser humano, asumiendo tácitamente la realidad positiva de los productos de la imaginación. En su autobiografía, Freud se refiere explícitamente a esto cuando relata cómo llegó a comprender que buena parte de las escenas de seducción que escuchaba en su consulta no eran más que «fantasías urdidas por sus pacientes» —sucesos que no habían tenido lugar en la «realidad», si se quiere—, y cómo este descubrimiento le permitió concluir que «los síntomas neuróticos no se anudan de manera directa a vivencias efectivamente reales, y que para la neurosis vale más la realidad psíquica que la material»<sup>23</sup>. En este sentido, la decisión de representar a Atenea sin prestar demasiada atención a la realidad empírica (a la anatomía del cuerpo humano, a la tridimensionalidad del espacio) podría entenderse a partir de esta inédita revelación —que es también una *realización*— del mundo psíquico. Las cambiantes representaciones del espacio y la sustancia en Klimt, desde lo naturalistamente sólido a lo impresionísticamente fluido, lo abstracto y lo geoméricamente estático, anuncian entonces la búsqueda de nuevos ejes de orientación en un mundo sin coordenadas seguras<sup>24</sup>.

### *El valor del oro en la obra de Gustav Klimt. Análisis «material» de la obra de arte*

La evolución «formal» que experimentó la producción artística de Klimt durante los últimos años de la década de los noventa vino acompañada de una segunda innovación estética que imprimiría un sello singular a su pintura: el uso del pan de oro. Los estudios que han intentado comprender esta originalidad técnica desde una perspectiva histórico-cultural, han planteado relaciones interesantes entre la realidad material de la obra de Klimt y algunas de las líneas de pensamiento que se han analizado más arriba. En esta lógica y siguiendo las conclusiones del análisis «formal» que se acaba de

<sup>22</sup> Schorske, *op. cit.*, 208.

<sup>23</sup> Sigmund Freud, «Presentación autobiográfica», en *Obras completas*, Vol. 20, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978, 33.

<sup>24</sup> Schorske, *op. cit.*, 226.

realizar, se intentará demostrar cómo el oro puede ser otro síntoma más de la crisis que asedió a la Europa finisecular.

La materialidad de la obra de arte no se limita a revelar las condiciones económicas que rodean al artista. Precisamente, el arte que produjo Klimt durante su «fase dorada»<sup>25</sup> era un arte en el que la materialidad de la pintura se imponía sobre sus contenidos; el costo (el «valor económico») del oro condicionaba el significado (el «valor simbólico») de la producción pictórica<sup>26</sup>. En este sentido, podemos vincular la materialidad de la obra de Klimt a la crisis de conciencia del cambio de siglo. Cuando se constatan las fisuras y contradicciones del orden ilustrado —cuando se descubre, por ejemplo, que la eficiencia racionalista exige cierta cuota de irracionalidad en la violencia— el sujeto moderno recurre al arte «porque cree adivinar en él la posibilidad de recrear esa realidad fraudulenta mediante la imaginación creativa»<sup>27</sup>. En este momento crítico, Klimt se sirvió del oro para conferirle a la producción artística el valor que le correspondía: al igual que el oro medieval, este oro moderno abandonaba la naturaleza y adoptaba las formas que se concebían en el seno de la imaginación, pero en lugar de celebrar la grandeza de la ley divina, «proclama la grandeza de la ley artística, la nueva y única religión posible en la modernidad»<sup>28</sup>.

De manera interesante, la primera pieza en que Klimt experimentó con oro fue la tercera y última Atenea de nuestro repertorio: *Palas Atenea* (Figura 5). Según Lisa Florman, los motivos ornamentales y el uso del pan de oro en esta obra revelaban una re-visión de la herencia griega que celebraba un pasado oscuro e irracional, redescubierto por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*. Así, esta pieza descartaba las dos cualidades estéticas y morales supuestamente esenciales del arte griego —la «noble simpleza» (*noble simplicity*) y la «serena grandeza» (*quiet grandeur*)— y, con el oro, introducía un elemento decididamente anticlásico e irracional en la pintura. Las referencias simbólicas a una Grecia primitiva (Florman nota, por ejemplo, que la imagen de Medusa en la égida de Atenea remite a un prototipo típicamente arcaico) eran potenciadas, en definitiva, por

<sup>25</sup> La «fase dorada» (1899-1910, aproximadamente) marca una etapa en la trayectoria artística de Klimt donde el uso de pan de oro coincide con una recepción crítica más favorable hacia su obra. Neret, *op. cit.*

<sup>26</sup> Fliedl, *op. cit.*, 115.

<sup>27</sup> Esta es al menos la interpretación de María Jesús Godoy en «El dorado en la obra de Gustav Klimt: reminiscencias medievales de un color», en *Quadri-vium*, 1: 1, 2012, 5-29.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, 21.

el dorado que saturaba esta representación<sup>29</sup>; en última instancia, todo apuntaba a destruir la calma y la armonía que dominaba en las imágenes clásicas de los antiguos griegos.



Figura 5. Gustav Klimt. *Pallas Atenea* (1898)<sup>30</sup>.

Según Ginzo Fernández, Nietzsche había llegado tempranamente a la conclusión que la forma en que el clasicismo alemán había representado a los griegos transmitía una idea falsa, idealizada y domesticada de la Antigüedad. Así, *El Nacimiento de la Tragedia* sugería buscar a los «verdaderos griegos» en la Grecia arcaica, trágica y agonal del siglo VI, rastrear el «origen creador de la cultura occidental» en una Antigüedad prefilosófica, señalando que había sido precisamente Sócrates y su racionalismo ilustrado —ese ingenuo optimismo moral e intelectual que se imponía sobre el pesimismo de la consciencia trágica— lo que había trastocado la cultura de los griegos y su fuerza espiritual<sup>31</sup>. En palabras de Nietzsche:

<sup>29</sup> Lisa Florman, «Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece», en *The Art Bulletin*, 72: 2, 1990, 310-326.

<sup>30</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-pallas-athene-1898.html> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

<sup>31</sup> Arsenio Ginzo Fernández, «Nietzsche y los griegos», en *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 12, 2000, 85-135.

«Sócrates, héroe dialéctico del drama platónico, nos recuerda al héroe de Eurípides, que, como él, se ve forzado a justificar sus actos con razones y argumentos y corre tan frecuentemente, de este modo, el riesgo de perder para nosotros todo interés trágico. En efecto, ¿quién podría desconocer la naturaleza optimista de la dialéctica, que triunfa a cada conclusión y no puede vivir más que de fría claridad y de certidumbre, ese elemento optimista que, desde que penetra en la tragedia, invade sus regiones dionisiacas y la conduce fatalmente a su propia pérdida, hasta dar el salto fatal (y mortal) en el drama burgués?»<sup>32</sup>.

Como se ve, esta revisión nietzscheana del pasado griego devino rápidamente en una crítica cultural al orden ilustrado contemporáneo —el hombre moderno, en efecto, prolongaba la dinámica desatada por Sócrates—, lo que vuelve a vincular la materialidad de la obra de Klimt a la crisis intelectual del cambio de siglo. Siguiendo las interpretaciones de Florman en torno a *Palas Atenea*, el artista parecía empeñarse en exagerar la aplicación sensual del ornamento para socavar la pureza racional de la imagen<sup>33</sup>. El oro, en otras palabras, anulaba la «claridad» en esta representación de la antigüedad griega, visualizando de alguna manera la polémica propuesta de *El Nacimiento de la Tragedia*.

### *Las mujeres de Klimt y la obsesión en torno al eros femenino. Análisis «conceptual» de la obra de arte*

Si el análisis «formal» y «material» de la obra de arte tenía que ver con *cómo* se representa el objeto artístico, el análisis «conceptual» que corresponde desarrollar debería ir directamente a *lo que* se representa, identificar los relatos y figuras que Klimt recogió del legado de la antigua Grecia, para luego interpretarlos en perspectiva histórica. Como se vio anteriormente, algunos autores ya han reparado en la presencia del elemento arcaico en la obra de Klimt, descubriendo allí la influencia de una línea de pensamiento nietzscheana, estrechamente vinculada con la caída de los paradigmas intelectuales decimononos. Ahora bien, la lectura «conceptual» que propone esta investigación atiende menos a las referencias de un pasado ditirámico y más al protagonismo de las mujeres en nuestro repertorio, considerando que lo femenino también puede ser un medio de expresión de la crisis del

<sup>32</sup> Friedrich Nietzsche, *El origen de la Tragedia*, Madrid, Austral, 2007, 118.

<sup>33</sup> Florman, *op. cit.*, 313.

cambio de siglo. Así, el punto de partida será la primera pintura de Klimt en que se puede identificar una figura específica de la antigüedad: *Safo*, de 1888 (Figura 6), representación de la célebre poetisa griega del siglo VI a. C.



Figura 6. Gustav Klimt. *Safo* (1888)<sup>34</sup>.

Nacida en la isla de Lesbos alrededor del año 620, Safo es el único personaje en nuestro repertorio que existió realmente. Es famosa por haber fundado la «Casa de las servidoras de las Musas», escuela donde enseñó canto, literatura y otras formas de arte a mujeres jóvenes. Allí, Safo se habría enamorado y mantenido relaciones con varias de sus discípulas, convirtiéndose en un ícono de la homosexualidad femenina a partir del siglo XIX. En esta línea, comprender el lugar de Safo en el repertorio de Klimt exige reparar en la aparición de la figura del «amor aberrante» en la producción artística de mediados de siglo. En ese contexto diversas figuras vinculadas al mundo de la literatura decadentista se obsesionaron con el sadismo, la androginia y el lesbianismo (que alcanzó gran relieve en algunos poemas de Baudelaire y en *Anactoria* de Swinburne, donde es justamente Safo la

<sup>34</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-sappho-1888.html> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

que asumía el papel de portavoz de este *modus amandi*)<sup>35</sup>. Paralelamente, los representantes más célebres de este amor fatal y decadente en el terreno de la pintura fueron los dos exponentes más importantes del simbolismo: Gustave Moreau y Gustav Klimt, precisamente. Pero mientras que las representaciones de Safo en el repertorio artístico del primero gozan de cierta popularidad, el erotismo de Klimt se percibe más bien como «un erotismo en que se impone Salomé o Judith», en el que se asoma algo de sadismo y morbosidad en medio de su refinamiento<sup>36</sup>.

En este sentido, se ha olvidado que, antes de Judith y Salomé, también estuvo la figura de Safo, y ese olvido se ha producido, probablemente, porque nada en este retrato parece remitir a un amor «aberrante», andrógino o decadente. Así, comprender el valor histórico de esta obra exige ir un poco más allá de la iconografía y plantear la siguiente pregunta: ¿qué invocaba, exactamente, la idea de lo sáfico en el contexto de producción de esta representación? Retomando lo expuesto más arriba, la segunda mitad del siglo XIX atendió a una renovación de la idea tradicional de Safo, cuando el modernismo literario comenzó a explorar aspectos no asumidos del «safismo», como la homosexualidad. En Francia, por ejemplo, Baudelaire había sido el primero en romper con la tradición heteronormativa de las eras del Renacimiento y el Romanticismo<sup>37</sup>, y representó a Safo como lesbiana (nativa de Lesbos) y Lesbiana (mujer homosexual) en *Las Flores del Mal*. Por lo demás, esta doble significación se acentuaba en un escenario de medicalización de la sexualidad, que empezaba a distinguir y separar una tendencia «normal» heterosexual, de una orientación

<sup>35</sup> Esteban Tollinchi, *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Vol. I, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, 371.

<sup>36</sup> Siguiendo, por ejemplo, las interpretaciones de Tollinchi en *op. cit.*, 371-372.

<sup>37</sup> Los estudios de DeJean, Prins y Reynolds denuncian un ejercicio de «domesticación» de la sexualidad de Safo en la literatura de este período, que desconoció o manipuló sistemáticamente las insinuaciones homoeróticas contenidas en la prosa sáfica. Fundamental en este sentido habría sido la lectura de un famoso poema incluido en las *Heroidas* de Ovidio donde Safo declara su amor no correspondido por «Faón», interpretado por los autores renacentistas y románticos como una «confesión personal» de un deseo heterosexual, cuando parece más probable que Safo haya estado simulando los deseos de su diosa patrona Afrodita al declarar estos sentimientos por «Faón» (otro nombre para «Adonis», amante de la diosa del amor en la mitología griega). Catherine Olivia Clarck, «Reading Sapphic Modernism: Belle époque poésie and Poetic Prose», Tesis Doctoral, Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, 2010.



«desviada» u homosexual<sup>38</sup>. Tal y como señala Foucault, «el [y la] homosexual del siglo XIX se convierte en un personaje: un pasado, una historia, una infancia, un carácter»<sup>39</sup>, y fue precisamente en este momento cuando el término «lesbiana» se transformó —naturalmente, a propósito de la procedencia de Safo— en una categoría para designar el deseo sexual de una mujer hacia otra<sup>40</sup>.

Así, parece poco probable que Klimt haya ignorado esta valoración oscura y sexualmente disonante de Safo, aun si aquí la representa como maestra o poeta antes que como lesbiana-homosexual. En el círculo modernista en el que se desarrolló el artista, el nombre de Safo invocaba por sí solo ese «amor aberrante» que proliferó en la producción artística de la Europa finisecular. No debemos olvidar que la Viena de Klimt fue también la Viena de Freud, centro neurálgico del proceso de medicalización de la sexualidad que señala Foucault. Así, pues, el peso simbólico que tenía «lo sáfico» en este contexto compensaba, de alguna manera, la ausencia iconográfica de *eros* en esta representación. En este punto, resulta interesante notar que *Safo* forma parte de un repertorio plagado de gestos lésbicos y alusiones explícitas a la experiencia erótica de la mujer. En cierta medida, esto aventuraba lo que sugeriría la obra más tardía de Gustav Klimt de manera más explícita: algo arrastraba al artista a representar una desconocida dimensión de la sexualidad femenina (tomemos por ejemplo el caso de *Dos mujeres abrazadas* [Figura 7]).

---

<sup>38</sup> Clark, *op. cit.*, 13-14.

<sup>39</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*, México D. F., Siglo XXI, 2007, 53.

<sup>40</sup> Sandra Boehringer, «Sapphism and Lesbos», en Patricia Whelehan y Anne Bolin (eds.), *The International Encyclopedia of Human Sexuality*, Massachusetts, Wiley-Blackwell, 2015, 1115-1354.



Figura 7. Gustav Klimt. *Dos mujeres abrazadas* (1913)<sup>41</sup>.

La figura contenida en la segunda pieza a considerar en este análisis «conceptual» es la ninfa, diosa menor de la mitología griega vinculada al espacio natural, específicamente a las montañas, las cuevas, los manantiales y otras fuentes de agua. Siguiendo las interpretaciones de Isabella Luta, la ninfa también ha sido asociada a una desatada potencia carnal; Homero, por ejemplo, la describe como el objeto de deseo de hombres mortales en la *Iliada*, y en una lógica igualmente erótica, otros relatos mitológicos retratan a la ninfa como una auténtica depredadora sexual, dentro de los cuales el rapto de Hilas probablemente sea el más ilustrativo<sup>42</sup>. En esta línea, la autora sugiere que una de las representaciones pictóricas más ejemplares del siglo XIX en torno a la ninfa «sexualmente agresiva» puede ser *Hilas y las ninfas* (1896) de John William Waterhouse (Figura 8):

<sup>41</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/drawings-1906-1918/klimt-zwei-sich-umar-mende-junge-maedchen-1913.ihtml> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

<sup>42</sup> En la mitología griega, Hilas es descrito como un joven de gran belleza, compañero y servidor de Heracles, que lo habría llevado con él a la expedición de los Argonautas. Allí, Hilas habría sido raptado por las ninfas de la fuente de Pegea, que quedaron prendadas de su belleza. Según el relato de Apolonio de Rodas: «tan pronto el efebo tocó la superficie del agua, la ninfa puso su brazo izquierdo alrededor de su cuello para besarlo, empujándolo, al mismo tiempo, hacia el estanque.» Jennifer Larson, *Greek nymphs: myth, cult, lore*, Nueva York, Oxford University Press, 2001, 67.

«When nymphs are depicted as sexual aggressors, the object of their assault is Hylas; they attack a single human man as a group. Their functioning as a group is particularly noticeable in Waterhouse's *Hylas and the Nymphs* (1896), in which the seven nymphs were drawn from two models. The nymphs are beautiful and unnervingly similar as they gaze at Hylas with desire»<sup>43</sup>.

Tres años después de Waterhouse, Klimt pintaría su propia versión de esta mítica figura femenina en la obra titulada *Ninfas* (Figura 9), comparable en varios sentidos con la representación del inglés en torno al rapto de Hilas (a pesar de que Klimt no invoca explícitamente el mito de Hilas). En esta línea, en términos de forma, lo primero que llama la atención es el empleo de la misma paleta de colores helados y sombríos en ambas representaciones. Luego, en el ámbito del contenido, se puede advertir que la obra de Klimt replicó y exageró la expresión amenazante de las ninfas de Waterhouse, haciendo todavía más evidente la condición de «depredadora sexual» de la criatura acuática. Lo acuático, a su vez, puede ser otro elemento interesante que se repite en estas dos imágenes, ya que el tipo de ninfa que protagoniza el relato del rapto de Hilas es precisamente la ninfa de agua dulce o la *náyade*.



Figura 8. John William Waterhouse. *Hilas y las ninfas* (1896)<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Isabella Luta, «Nymphs and Nymphomania: Mythological, Medicine and Classical Nudity in Nineteenth Century Britain», en *Journal of International Women's Studies*, 18: 3, 2017, 42-43.

<sup>44</sup> <http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1896.15> (sitio web oficial de la *Manchester Art Gallery*).

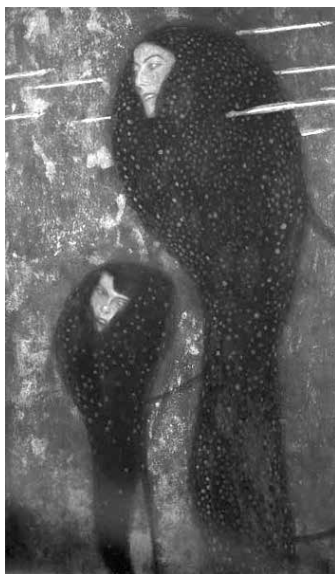


Figura 9. Gustav Klimt. *Ninfas* (1899)<sup>45</sup>.

Siguiendo las interpretaciones de Neret, la figura de la *náyade* volvería a aparecer en *Peces dorados* (Figura 10)<sup>46</sup>, obra de Klimt que reproduce una vez más los patrones de representación de la ninfa que exhibe la pintura de Waterhouse en torno al rapto de Hilas (la recurrencia de los rostros amenazantes, la referencia al elemento acuático y la aparición de mujeres en grupo, característica de la iconografía decimonónica de la ninfa-depredadora). En este punto, no deja de ser interesante que Klimt haya dedicado esta obra a las autoridades que rechazaron la ejecución de *Filosofía, Medicina y Jurisprudencia*<sup>47</sup>, bautizándola primero con el título *A mis críticos*. Y es que si en la representación de Waterhouse el objeto de deseo de las ninfas es Hilas, en *Peces Dorados* la *náyade* vuelve la mirada al espectador: en otras palabras, Klimt redirige la amenaza femenina hacia

<sup>45</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-nixen-silberfische-1899.html> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

<sup>46</sup> Si bien aquí no hay ninguna referencia explícita a la figura de la ninfa. Neret, *op. cit.*, 26.

<sup>47</sup> Las tres controvertidas obras que el artista pintó en la Universidad de Viena, violentamente rechazadas por un sector importante de la crítica de la época. *Ibid.*, 21-26.

el receptor, obligando a «sus críticos» a reconocerse como las nuevas víctimas de la terrorífica sexualidad de la ninfa.



Figura 10. Gustav Klimt.  
*Peces dorados* (1901-1902)<sup>48</sup>.

Ahora bien, el parecido entre la obra de Waterhouse y las representaciones de Klimt en torno a la figura de la *náyade* no indica, necesariamente, una inspiración artística o un ejercicio de imitación consciente. Tal y como señala Luta, *Hilas y las Ninfas* constituye una imagen arquetípica de la ninfa depredadora del siglo XIX, es decir, un prototipo de representación de la mujer que debería ser comprendido dentro de una escena artística y cultural específica. Así, en *Ninfas* y en *Peces dorados* se puede identificar la imagen de la *femme fatale*, una figura que fascinó a muchos de los contemporáneos de Klimt, desde Gustav Moreau hasta Richard Strauss. Más allá de la obsesión del arte finisecular en torno a las expresiones «aberrantes» del amor, la popularidad de la *femme fatale* —esa mujer que, como

<sup>48</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-goldfische-1901.ihtml> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

la *náyade*, podía victimizar al hombre recurriendo a su sexualidad— solo puede comprenderse en el escenario de crisis que estamos analizando. En efecto, si en el siglo XIX el «el hombre se define como apolíneo y racional por oposición a la mujer, dionisiaca e instintiva»<sup>49</sup>, el cuestionamiento de las viejas certezas ilustradas descubre inevitablemente la amenaza femenina. Tal y como se demostrará más adelante, para el hombre moderno los conceptos que comenzaron a ganar terreno en el escenario del *Fin-de-Siècle* —lo subjetivo, lo emotivo, lo primitivo— eran conceptos sustancialmente femeninos. Entonces se explica la imagen de una mujer terrible y al mismo tiempo seductora, ya que precisamente la misteriosa (hiper) sexualidad femenina era lo que desconcertaba, intimidaba y desafiaba a la mirada racionalizante-masculina.

Esto último nos devuelve al análisis de la figura de la ninfa, raíz etimológica de la palabra *ninfomanía*, otro término médico que hizo su aparición en el contexto de «medicalización de la sexualidad» que se describía más arriba, ahora para designar una patológica *hipersexualidad* femenina<sup>50</sup>. Como se observa, el diagnóstico encaja perfectamente con la lógica de representación de la *náyade* en *Ninfas* y en *Peces dorados*, pero plantea algunos problemas para el análisis de *Dafne* (Figura 11), la tercera y última pintura de Klimt en torno a la figura de la ninfa.

De acuerdo al relato mitológico, luego de que Eros le disparara con una flecha de oro en el corazón, Apolo se enamoró de la *driade*<sup>51</sup> Dafne. Ella, sin embargo, no solo ya había manifestado sus deseos de permanecer casta, sino que además había sido hechizada por el mismo dios del amor para aborrecer instintivamente los sentimientos del dios del sol. Así, Apolo persiguió continuamente a Dafne, obligándola a invocar, en cierta ocasión, el auxilio de su padre, quien la convertiría en un laurel para protegerla de los deseos de su pretendiente. *Dafne*, en este sentido, invierte la condición de la ninfa, sustituyendo la imagen de la agresora sexual por la de la víctima.

<sup>49</sup> Diego Romero de Solís, «El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)», en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 14, 1997, 159.

<sup>50</sup> La prueba más clara de que el concepto *ninfomanía* remite a la figura de la ninfa es el origen etimológico del término médico que designa la hipersexualidad masculina (la *satiriasis*) en la figura del sátiro, típico compañero de la ninfa en la mitología griega. Luta, *op. cit.*, 38.

<sup>51</sup> Ninfa de los árboles.



Figura 11. Gustav Klimt. *Dafne* (1903)<sup>52</sup>.

Ahora bien, aunque parezca paradójico, esta imagen de la ninfa-víctima también expresa, a su manera, una desatada fuerza erótica femenina, y es que, tal y como señala Isabella Luta, la sexualidad de la ninfa es más bien ambigua y se puede manifestar de manera «activa» o «pasiva». En esta lógica, la autora propone que las representaciones pictóricas del siglo XIX de la ninfa como víctima localizan la sexualidad de esta antigua figura mítica en la autoexposición o la desnudez (algo que se revela de forma notable en la exhibición del busto de *Dafne*, por ejemplo). Luta agrega que esta sexualidad «pasiva» también se considera en el diagnóstico de la ninfomanía:

«(...) Nudity and self-exposure are important signifiers for recognizing the victims of the sexual disorder. In one example, the victim's progression into Nymphomania is signified by the central actions of 'refusing to put on her garments' and 'furiously [demanding] coitus' (...) Whilst some active sexual assault attempts perpetrated by nymphomaniacs are recorded, in a larger number of cases nymphomaniacs express their symptoms by taking off their clothes and demanding sex»<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-daphne-maedchen-mit-blauem-schleier-1903.ihtml> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

<sup>53</sup> Luta, *op. cit.*, 43.

En esta línea, es interesante notar que la literatura médica del siglo XIX no solo describía a la mujer ninfómana como un peligro social —una «depredadora»—, sino que también la consideraba una «víctima» de sus propios impulsos<sup>54</sup>. Así, en lugar de contradecir la condición ninfomaniaca, las representaciones pictóricas de ninfas-víctimas como Dafne también descubrían una dimensión de la *hipersexualidad* femenina<sup>55</sup>. En este sentido, las ninfas de Klimt revelaban dos caras de la realidad sexual de la mujer, denunciando nuevamente el interés del artista por indagar en los misterios del *eros* femenino.



Figura 12. Gustav Klimt. *Dánae* (1907)<sup>56</sup>.

En la obra de Klimt, el contraste entre *Eros* y *Thanatos*, entre la «pulsión de vida» y la «pulsión de muerte», se asoma constantemente. En esta línea, Schorske propone: «Klimt turned to woman as a sensual creature, developing her full potential for (...) life and death»<sup>57</sup>. Así, si *Ninfas* y *Peces Dorados* revelan todo lo que la sexualidad femenina puede tener de «fatal», *Dánae* (Figura 12) apunta al sentido contrario, expresando su enorme potencia vital. A pesar de reconocer ciertos rasgos de la *femme fatale* en esta imagen, Neret sostiene que «más que nunca, estamos ante la mujer como portadora del secreto de la vida»<sup>58</sup>: la obra, en efecto, invoca

<sup>54</sup> *Ibíd.*, 45.

<sup>55</sup> De hecho, la tesis de Isabella Luta es que estas representaciones habrían sido claves en la construcción de la «ambigüedad ninfomaniaca».

<sup>56</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-danae-1907.ihtml> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

<sup>57</sup> Schorske, *op. cit.*, 223.

<sup>58</sup> Neret, *op. cit.*, 59.



el misterio de la concepción, representando el instante mítico en el que Zeus penetra el cuerpo de Dánae para engendrar a Perseo<sup>59</sup>.

Klimt recurrió al mito de Dánae para elaborar una iconografía de la fecundidad. La posición «fetal» de la protagonista y el aspecto «uterino» de la atmosfera que la rodea no pasan desapercibidos. Los elementos formales de la obra, por otra parte, también apuntarían a reforzar el contenido narrativo de la representación. Schorske, por ejemplo, nota formas biológicas y «cromosómicas» en la lluvia dorada<sup>60</sup> y, en esta misma línea, Gilbert y Brauckmann proponen que las figuras circulares que aparecen en la parte inferior derecha del cuadro serían una estilizada representación del blastocito<sup>61</sup>. De esta forma, Klimt intentó capturar en *Dánae* el poder vital de la sexualidad femenina en un lenguaje casi biológico. No se trataba de un regreso a las lógicas de representación naturalistas decimonónicas (como se ve, no hay nada de concreto en el espacio que rodea a Dánae). Más bien, lo que sucede es que las figuraciones simbólicas en esta obra evocan una realidad sexual «anatómica». Algunos de los testimonios que recoge Sara Ayres en su análisis sobre la recepción de *Dánae* sugieren que este simbolismo de inspiración «orgánica» fue uno de los aspectos que más escandalizó a los contemporáneos de Gustav Klimt. Así, por ejemplo, un comentario anónimo de 1908 criticaba la ejecución de la obra en los siguientes términos:

«Correggio painted Io and Leda, also Titian a Danae in the climacteric moments of delight. The old masters ennobled and spiritualized sensuality. They purified the material commonness of the all-too-earthly scenes via an infinite oblique tenderness of coloured transfigurations, through purity of line and the harmonies of the palette. For Klimt, who to be sure has his own very special subtleties, mythology becomes – gynaecology»<sup>62</sup>.

Siguiendo las interpretaciones de Ayres, un sector importante de la crítica sostenía que Klimt había «fallado» en imponer un filtro artístico

<sup>59</sup> Según el mito griego, Dánae era la hija del rey Acrisio de Argos, a quien se le había revelado la profecía de que sería asesinado por su nieto. Temiendo esto, Acrisio encerró a su hija en una torre para asegurarse de que no quedara embarazada, pero Zeus, convertido en oro, logró penetrar en la torre donde Dánae se hallaba recluida, dejándola embarazada de Perseo.

<sup>60</sup> Schorske, *op. cit.*, 272.

<sup>61</sup> Scott Gilbert y Sabine Brauckmann, «Fertilization Narratives in the Art of Gustav Klimt, Diego Rivera and Frida Kahlo: Repression, Domination and Eros among Cells», en *Leonardo*, 44: 3, 2011, 221-227.

<sup>62</sup> Sara Ayres, «Staging the Female Look: A Viennese Context of Display for Klimt's Danae», en *Oxford Art Journal*, 37: 3, 2014, 239.

entre la audiencia y la materialidad de la desnudez femenina<sup>63</sup>. Desde esta perspectiva, *Dánae* representaba el cuerpo de la mujer en un lenguaje demasiado grosero —demasiado «ginecológico»— y esto no le permitía transitar desde lo terrenal hacia lo trascendente. Lo interesante, sin embargo, es que el objetivo de Klimt nunca fue ennoblecer artísticamente el mito de Dánae. Más bien, Dánae fue el pretexto, el medio narrativo que encontró el artista para representar la fuerza vital de la sexualidad femenina. De ahí la idea de capturar el momento atemporal de la concepción de Perseo en lugar de representar el mito en una lógica cronológica. Así, pues, la relación con el relato original se cortaba casi por completo y las características generalmente atribuidas a Dánae por una tradición iconográfica de larga data se reducían al mínimo<sup>64</sup>.



Figura 13. Gustav Klimt. *Leda* (1917)<sup>65</sup>.

Según Gottfried Fliedl, esto es exactamente lo que sucedió también en el caso de *Leda* (Figura 13), la última obra que revisaremos en este tercer nivel de análisis «conceptual». En la mitología griega, Leda era la esposa del rey Tindáreo de Esparta y la protagonista de otra de las historias de seducción de Zeus, que logró cautivarla tomando la forma de un cisne. De acuerdo al relato tradicional, Leda dio a luz a dos pares de hijos después

<sup>63</sup> *Ídem*.

<sup>64</sup> Fliedl, *op. cit.*, 208.

<sup>65</sup> <http://www.klimt.com/en/gallery/late-works/klimt-leda-1917.ihtml> (sitio web oficial del *Klimt Museum*).

de este encuentro: por un lado, a Helena y a Pólux (inmortales, presuntos hijos de Zeus), y por el otro, a Clitemnestra y a Cástor (mortales, supuestos hijos de Tindáreo, con el que Leda había yacido la misma noche de su encuentro con Zeus).

Según Bram Dijkstra, en el contexto artístico del fin de siglo, el mito de Leda y el cisne se utilizó para retratar a las mujeres como criaturas «distintas de las humanas», despreciadas y temidas por anhelar los placeres animales que los hombres habían trascendido. Al mismo tiempo, en este relato mítico, el acto asertivo de la violación del dios-cisne habría servido a los artistas varones del período para controlar esta peligrosa feminidad, devolviendo a Leda a una posición supuestamente predestinada de sumisión frente al autor masculino<sup>66</sup>. Ahora bien, la presencia de la figura masculina (el cisne negro que se asoma en la parte superior izquierda del cuadro) parece tan reducida en esta representación que es difícil pensar en una intención de domesticación de la sexualidad femenina. Sin embargo, la idea de representar a la mujer como una criatura sexualmente «salvaje» o misteriosa se ajusta perfectamente a la ejecución de esta obra (pensemos, por ejemplo, en lo dispuesta que parece Leda a entregarse a la cópula con el cisne). Así, en una lógica similar a la que veíamos en el análisis de *Ninfas* y *Peces Dorados*, *Leda* podría ilustrar el carácter incontrolado o, en este caso, «bestial» de la sexualidad de la mujer.

Pero más allá de las intenciones que pudo tener Klimt al representar este violento ímpetu sexual femenino, el motivo central de *Leda* vuelve a ser el tema de la fecundidad. Siguiendo lo que se señalaba antes, el artista estuvo profundamente persuadido de que «la vida y su expresión erótica se encontraban siempre en una lucha entre *Eros* y *Tánatos*»<sup>67</sup>, y en esta medida no podía limitarse a retratar la figura de la *femme fatale*. En la obra de Klimt en torno a la Antigüedad griega conviven entonces las dos expresiones del *eros* femenino: si en *Ninfas* y *Peces Dorados* se asoma la muerte y la destrucción, en *Dánae* y *Leda* se presenta el milagro de la concepción.

<sup>66</sup> Bram Dijkstra, *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in Fin-de-Siecle Culture*, citado en Helen Sword, «Leda and the modernist», en *PMLA*, 107: 2, 1992, 307.

<sup>67</sup> Neret, *op. cit.*, 25.

## Conclusiones

El análisis «conceptual» de *Safo*, *Ninfas*, *Peces Dorados*, *Dafne*, *Dánae* y *Leda* demuestra que la feminización de la Antigüedad de Klimt conducía un proceso de erotización. En este sentido, es interesante ver cómo las dos primeras figuras que Klimt rescató de la Antigüedad griega —Safo y las ninfas— fueron utilizadas para articular una terminología médica en torno a la sexualidad femenina en el siglo XIX, evocando imágenes eróticas en la mentalidad de las sociedades del fin de siglo. Si en el caso de *Safo* se trataba de imágenes homoeróticas, asociadas al deseo sexual de una mujer hacia otra mujer, en el caso de las ninfas se trataba de imágenes hipereróticas, vinculadas a una sexualidad femenina supuestamente incontenida («activa» en el caso de *Ninfas* y *Peces Dorados* o «pasiva» en el caso de *Dafne*.) Siguiendo esta interpretación, en las representaciones de Klimt en torno a la *náyade* o la ninfa sexualmente agresiva se perfilaba, además, la figura de la *femme fatale*: una mujer terrible y al mismo tiempo seductora, capaz de reducir al hombre haciendo uso de su sensualidad. Finalmente, esta apariencia amenazante o «fatal» de la sexualidad femenina de algún modo era compensada en *Dánae* y *Leda*, auténticas iconográficas de la fecundidad donde el *eros* femenino asumía toda su potencia vital.

Ahora bien, más allá de denunciar la obsesión de las sociedades del cambio de siglo en torno a *eros* y *psique* —ese mundo de las pulsiones freudianas que fracturó la hegemonía de la razón en un lenguaje científico—, esta idea de representar simultáneamente lo erótico y lo femenino descubre un sistema dicotómico de comprensión del sexo y el género. Y es que, a propósito de lo expuesto en torno a la figura de la *femme fatale*, lo erótico en el siglo XIX remitía casi obligadamente a lo femenino. Kraus, por ejemplo, opinaba que «la sensualidad de la mujer era la fuente a la que acudía la intelectualidad del hombre para renovarse»<sup>68</sup> y, en esta misma línea, Weininger sostenía en 1907 que «la mujer no es otra cosa que sexualidad», mientras que «el hombre es sexual, pero también es algo más»<sup>69</sup>. En este sentido, Klimt no representaba «simultáneamente» lo erótico y lo femenino; más bien, representaba lo erótico *en* lo femenino.

Siguiendo esta lógica, el protagonismo de las mujeres en nuestro repertorio puede interpretarse como una estrategia de inversión del orden de la racionalidad. Tal y como señala Romero, la mujer del siglo XIX «trae

<sup>68</sup> Hobsbawm, *op. cit.*, 217.

<sup>69</sup> Otto Weininger, *Sexo y Carácter*, Barcelona, Ediciones Península, 1985, 97.

el recuerdo primitivo, el deseo, la duda de una Eva criminal»<sup>70</sup>. La mujer, que «se consume en la vida sexual, en la esfera de la cópula y la multiplicación, en sus relaciones como mujer y como madre»<sup>71</sup>. La mujer, «santuario de lo extraño, el comportamiento contradictorio, el misterio de la maternidad»<sup>72</sup>. Desde esta perspectiva, es posible que Klimt haya advertido que lo masculino invocaba una inútil y rígida racionalidad que se agotaba y que, en su lugar, la imagen de lo femenino —lo sensible, lo sexual y en último término, lo irracional— podría convertirse fácilmente en el motivo predilecto de un arte que intentaba devolver una matriz de sentido a la experiencia humana. Es en este sentido que podemos vincular la presencia de Safo, Dafne, Dánae, Leda y la figura de la *náyade* en la obra de Klimt con el despertar de la crisis del pensamiento moderno. Tal y como señala Cairol, «la mujer se convertirá para la Viena Fin-de-siglo en arquetipo de un carácter irracional e instintivo donde se encarna la oposición a los valores de racionalidad y orden de la generación anterior»<sup>73</sup>.

Recapitulando, las conclusiones que se pueden extraer del análisis «formal», «material» y «conceptual» de la obra de Klimt en torno a la Antigüedad griega son:

- (1) Que el proceso de desnaturalización de la producción artística de Klimt (evidente en el contraste entre sus dos primeras «Ateneas») estaría vinculado al desmoronamiento de una comprensión empirista de la realidad, evidenciando el impacto cultural de las ideas del psicoanálisis en relación a la existencia de una «realidad psíquica» intangible.
- (2) (a) Que el empleo del oro en la obra de Klimt podría haber sido un recurso orientado a «proclamar la grandeza de la ley artística» en un mundo que ya no podía apoyarse en los soportes espirituales del pasado, y (b) que en el caso particular de *Palas Atenea*, el ornamento también podría haber apuntado a celebrar un pasado irracional redescubierto por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, encubriendo de esta manera una crítica al orden cultural decimonónico.
- (3) Que la feminización-erotización de la Antigüedad de Klimt, notable en obras como *Safo*, *Ninfas*, *Peces Dorados*, *Dafne*, *Dánae* y *Leda*,

<sup>70</sup> Romero, *op. cit.*, 157.

<sup>71</sup> Weininger, *op. cit.*, 96.

<sup>72</sup> Romero, *op. cit.*, 159.

<sup>73</sup> Eduard Cairol, «Un jardín de estatuas sin ojos. El legado de la antigüedad en la Viena fin-de-siglo», en Congreso Internacional, *Imágenes. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Universidad de La Rioja, Logroño, 22-24 de octubre del 2007, 385.

apuntaría en definitiva a invertir el orden masculino del control y la racionalidad.

Siguiendo el ejemplo del hombre antiguo, el artista moderno recurrió al mito para enfrentar situaciones de interés colectivo<sup>74</sup> y, en este sentido, Klimt marcó una pauta. Al abandonar el afán ilusorio de representar literalmente los relatos del pasado para imaginarlos en relación a un presente, el artista anunciaba, ciertamente, una tendencia en la producción artística del siglo xx. Este ensayo ha intentado comprender este ejercicio de re-creación del pasado a partir de un estudio enfocado en el caso de las representaciones de Klimt en torno a la Antigüedad griega. El protagonismo de las mujeres que se descubre en este tercer nivel de análisis «conceptual» terminaría de confirmar lo que ya se revela en la lectura «formal» y «material» de nuestro repertorio: las representaciones de Klimt en torno a la Antigüedad griega, efectivamente, constituyen una expresión visual de la crisis de los paradigmas fundantes de la modernidad.

---

<sup>74</sup> Judith E. Bernstock, «Classical Mythology in Twentieth-Century Art: An Overview Humanistic Approach», en *Artibus et Historiae*, 14: 27, 1993, 153.