

en *Judith II* su rostro, cuerpo y manos se hallan atravesados de un mismo y agresivo impulso. La reacción de dos simpatizantes de Weininger, Wedekind en *Lulú* (1895) y *La Caja de Pandora* (1904) y Oskar Kokoschka en *Asesino, esperanza de las mujeres* (1907) tiene una misma contundencia: someter violentamente a la mujer. Schiele, por su parte, en su empeño por poner a su madre a su servicio, le habla a ésta en una carta de los propósitos «masculinos, dominantes y vitales»<sup>34</sup> del pintor.

## Espejo y duplicación

Quizás el camino más claro donde los intelectuales vieneses intentaron enfrentar el problema de la identidad fue el tema del *doble*. Éste tenía una larga tradición en la cultura germánica, siendo su ejemplo más conocido la obra de E. T. A. Hoffmann. Precisamente, un cuento de éste constituyó uno de los materiales básicos que Freud utilizó en 1919 para su escrito *Lo siniestro*. En él abordaba el tema del doble matizando las observaciones del psicoanalista Otto Rank. Hay una razón casi obvia para que el estudio del yo se sirva del tema del doble. Wittgenstein expone claramente su fundamento: «El yo no es un objeto. Yo me encuentro objetivamente frente a todo objeto, pero no frente al yo»<sup>35</sup>. En sentido similar, en *El hombre sin atributos*, Musil aplica muy probablemente el principio de indeterminación de Heisenberg a la *introspección*, como vía para contestar a la pregunta ¿quiénes somos verdaderamente?<sup>36</sup>. Pues, al practicar la *introspección*, el objeto de ésta deja de lado su forma habitual de obrar, deja de ser el sujeto cotidiano, y deforma por tanto la investigación. (De ahí que esa vía esté condenada al fracaso. En sentido análogo Egon Schiele en *Acto de amor* —1915— mira al espejo mientras intenta realizar un coito para observarse a sí mismo durante esa situación.) El intento de salvar este escollo consiste en «observar a otro sujeto que, siendo propiamente tal, pueda ser observado como objeto, distinto de mí, y que sin embargo pueda reconocer como idéntico a mí mismo». Pero la paradoja del punto de vista adoptado da lugar a varias características del tema del doble. A saber, 1) la sorpresa —buscada metódicamente o hallada por casualidad— de reconocerse en otro distinto pero idéntico a mí mismo (pues entonces, siguiendo a Wittgenstein, sucedería que lograría el imposible de verme objetivamente a mí mismo como objeto); 2) la sensación de irrealidad o fantasmagoría de tal encuentro; 3) «Claridad onírica»<sup>37</sup> de que, sin embargo, el doble también soy yo; 4) el temor a que el doble le sustraiga al «doblado» parte de su identidad, con la consiguiente sensación de ver amenazado el propio yo.

Una característica señalada por Freud es de gran importancia: gracias al doble, el sujeto puede ver facilitada su capacidad de autoanálisis moral.

<sup>34</sup> St., 65.

<sup>35</sup> Tomado de Hp., 248.

<sup>36</sup> Mu., III, 305.

<sup>37</sup> Hof., 193.

Al ver actuar a mi doble me veo actuar a mí mismo, y puedo *juzgar*, con cierto distanciamiento, mi propia conducta. Las formas de duplicación del sujeto son básicamente dos: a) Aparición de un doble en el espejo; b) Aparición de un doble carnal ante el propio sujeto.

A) La *proyección del doble en el espejo* es el recurso favorito de los pintores en búsqueda de su propia identidad. En el caso vienés es muy interesante que, frente a lo que ocurría por ejemplo durante esos años en el futurismo italiano, hay un largo examen del propio sujeto y del propio cuerpo. El autorretrato vienés al que nos referimos —Gerstl, Schiele, Schönberg...— *no intenta exaltar al retratado sino que examina su identidad*. Lejos de las exaltaciones sensoriales del pintor Hans Makart, se trata a menudo de cuerpos enfermizos. Y en ese intento de captar la identidad y sus posibilidades aparece un obstáculo que Lou Salomé expresó con gran lucidez: «Entendemos por *corporal* simplemente aquello a lo que no podemos acceder psíquicamente, aquello que no sentimos, sin más, como idéntico a nuestro ser, y que, en consecuencia, situamos a distancia, es decir, diferenciamos de lo psíquico»<sup>38</sup>. O sea: el otro yo que nos hace frente en el espejo no sólo no soy yo, porque no es otra cosa que mi imagen reflejada, sino porque ante todo me da lo más externo de mí: mi cuerpo, no mi identidad integral. En este sentido, puede decirse que la tremenda variedad de poses practicadas por Schiele ante el espejo, constituyen una lucha encarnizada (y especularizada) por hallarse a sí mismo. Su frecuente desnudez ante el espejo es *menos narcisista que hermenéutica*. Pero cabe preguntarse si, entonces, su cuerpo reflejado refleja propiamente su psique (por ejemplo, el rostro vacío y dolorido y los desproporcionados falos con los que aparece en sus autorretratos de masturbaciones). Las contorsiones de Schiele ante el espejo son intentos deliberados de agarrar por sorpresa su identidad. De ahí, la amplia gama de contorsiones que aparece en sus lienzos así como que su espejo favorito fuera pieza esencial del mobiliario de su taller donde quiera que fuese. El Schönberg pintor o Richard Gerstl, intentan igualmente expresar su psique sin ocultar sus aspectos más sórdidos. En su novela, Kubin, escribe, por ejemplo: «Al mirarme en el espejo, éste me devolvió una cara enferma e hinchada»<sup>39</sup>, como las que Schönberg plasma a menudo en sus lienzos.

B) Aparición de un doble carnal ante el propio sujeto. Uno de los escritores que practican con mayor asiduidad este tema es Schnitzler. Veamos un solo caso que nos permite enlazar con el apartado sobre la amenaza femenina. En *Partida al amanecer* (1927) un alférez que ve comprometida su carrera decide recurrir a una mujer con la que hace mucho tiempo había pasado una noche. La mujer, que era por entonces florista, se había entregado apasionadamente a él (como en el cuadro *Amor* de Klimt), pero

<sup>38</sup> *Ls.*, 44.

<sup>39</sup> *Kub.*, 186.

éste la trató despectivamente dejándole a la mañana siguiente unas monedas. El tiempo ha pasado, y aquella muchacha ha conseguido ahora una solvente posición económica y con ello «lo que más deseaba, no depender de nadie, igual que... un hombre»<sup>40</sup>. Ahora es ella la que invierte la situación y le trata como si él hubiera estado dispuesto a venderse. El dinero que ella le presta no le permitirá satisfacer sus deudas de juego, y se verá abocado al suicidio. En ella ve él su doble y «en el fondo de su alma, por mucho que se resistiera, comenzó a sentir una justicia oculta»<sup>41</sup>.

Limitémonos a mencionar ahora que un caso particular de aparición carnal del doble es en forma de *hermana gemela*, como en el cuadro *Las hermanas* de Gerstl (1905) o en los hermanos protagonistas de *El hombre sin atributos* de Robert Musil.

## La multiplicación del sujeto

De la duplicación del sujeto puede pasarse con rapidez a su multiplicación. Cuando en 1931 Wittgenstein escribió sus *Observaciones a «La Rama Dorada» de Frazer* se preguntó por qué historias siniestras muy lejanas —como quemar festivamente a un hombre— pueden conmocionarnos profundamente. Una de sus conclusiones reside en que enlazan con alguna inclinación dentro de nosotros mismos. Comprendemos lo profundo y lo siniestro no sólo porque entendemos una determinada conducta, sino porque a través de ella nos reconocemos en «todas las cosas extrañas que he oído, he visto o veo en otros y en mí»<sup>42</sup>. Así, pues, *ese otro salvaje también puedo serlo yo*. Somos capaces de cualquier cosa. Puedo reconocerme en los personajes más abominables, en el criminal, en el sinvergüenza, en el loco. Puedo renunciar a mi identidad y dejarme arrastrar en el fluido amorfo de la masa. El hombre, decía Musil, es un ser *moldeable* y es capaz de todo. Cuando Gerstl pinta su *Autorretrato riendo* (1907) en el que se pinta como un demente, plasma esta constatación. Y puedo reírme satisfecho de mi propia monstruosidad. Somos capaces de todo, y también de lo más abominable. En 1912 Kubin pinta una acuarela titulada *Carnicería humana*. En una mesa se trocean cadáveres humanos, alguien ordena colgar de un gancho cuerpos de hombre mutilados. Somos capaces de todo y el perfeccionamiento técnico de nuestros instrumentos mortíferos, *multiplica nuestras capacidades de destrucción*. La Primera Guerra Mundial supuso la experimentación de las capacidades mortíferas de nuevas armas. Los cuerpos se desintegraron por la acción de los «obuses de fragmentación»<sup>43</sup>. La cosificación que Kraus había diagnosticado como potencia en aumento aplicaba en la guerra la *inversión* que ya se daba en otros terrenos: el hombre se convertía en accesorio de la técnica. Los soldados, escribió Musil, se convertían «en una masa que nos arrastraba hacia delante y hacia atrás, y con la que cumplía-

<sup>40</sup> Spa., 99.

<sup>41</sup> Spa., 105.

<sup>42</sup> Wrf., 87.

<sup>43</sup> Kk., 148.

mos órdenes cuyo sentido nos era impenetrable»<sup>44</sup>. «Lo que se llamaba *cultura* europea se había rasgado de repente»<sup>45</sup>. Duplicación, multiplicación, masificación, fragmentación, aniquilación. La guerra mostraba brutalmente el imperio de la *cantidad* que Simmel, Kraus o Musil comprendieron como característico de la modernidad. De ahí que Kraus pudiera hacer la equiparación del transporte metropolitano con el que conducía a los soldados al campo de batalla. El «montón de miseria y mierda»<sup>46</sup> que ya se apretujaba en los tranvías se convertía en un «montón de ganado humano (...) entre los barrotos de un transporte al matadero»<sup>47</sup>.

El imperio del mundo administrado se hace cada día más universal. Roth sólo ve una solución: huir. Huir a la periferia, y renunciar a la identidad. Aceptar la pluralidad como mecanismo de escapatoria. Uno de sus personajes, Nikolai Brandeis, se pregunta: «¿Cuántos eres?, ¿eres uno? No, no se era uno. Cada hombre era diez, veinte, cien (...). Alguno moría de no haber experimentado nada y haber sido durante toda su vida uno solo»<sup>48</sup>. Él quería tener experiencias personales, no prefabricadas. Pero la solución de Roth es siempre individual y marginal: huir, convertirse en mendigo.

## Rafael García Alonso

### Bibliografía

- Barj. Barjau, E. *Rilke*, Barcelona, Barcanova, 1981.  
 Ch. Hofmannsthal, H. *Carta de Lord Chandos*. Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.  
 Ds. Roth, J. *A diestra y siniestra*, Barcelona, Anagrama, 1982.  
 Fenka. Salomé, L. A. *Fenitschka*, Barcelona, Icaria, 1987.  
 Ff. Roth, J. *Fuga sin fin*, Barcelona, Icaria, 1979.  
 Fmc. Freud, S. *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.  
 Hof. Hofmannsthal, H. *El libro de los amigos*, Madrid, Cátedra, 1991.  
 Hp. Hierro Pescador, J. *Principios de filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1986.  
 Jo. Roth, J. *Job*, Barcelona, Bruguera, 1981.  
 Kcp. Kraus, K. *Contra los periodistas y otros contras*, Madrid, Taurus, 1981.  
 Kk. Kraus, K. *Escritos*, Madrid, Visor, 1990.  
 Kub. Kubin, A. *La otra parte*, Madrid, Siruela, 1988.  
 Ls. Salomé, L. A. *Aprendiendo con Freud*, Barcelona, Laertes, 1984.  
 Mar. Marlow, T. *Schiele*, Madrid, Libsa, 1990.  
 Mr. Roth, J. *La Marcha Radetzky*, Barcelona, Bruguera, 1981.  
 Mu. Musil, R. *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral. Cuatro volúmenes, 1969, 1970, 1973 y 1982.  
 Mue. Musil, R. *Ensayos y conferencias*, Visor, Madrid, 1992.  
 Pm. Roth, J. *El profeta mudo*, Barcelona, Montesinos, 1982.  
 Sav. Simmel, G. *Sobre la aventura*, Barcelona, Península, 1988.  
 Smaa. Schopenhauer, A. *El amor, las mujeres y la muerte*, México D.F., Novaro, 1973.  
 Spa. Schnitzler. *Partida al amanecer*, Barcelona, Sirmio, 1992.  
 St. Steiner, R. *Egon Schiele*, Benedikt Taschen, Köln, 1992.  
 Wei. Weininger, O. *Sexo y carácter*, Barcelona, Península, 1985.  
 Wrf. Wittgenstein, L. *Notas sobre «La rama de oro» de Frazer*, Madrid, Tecnos, 1992.

<sup>44</sup> Mue., 258.

<sup>45</sup> Mue., 256.

<sup>46</sup> Kk., 139.

<sup>47</sup> Kk., 147.

<sup>48</sup> Ds., 96.