

# La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin

José Miguel G. Cortés

Universidad Politécnica de València

## Resumen

La labor creativa de Alfred Kubin (1877-1959) se extiende a lo largo de varias décadas que se manifestaron repletas de innovaciones, cambios y rupturas políticas, sociales y culturales que dificulta cualquier tentativa de encorsetar o reducir su obra a espacios determinados o a ismos específicos. Aunque sus primeras obras mantienen una estrecha relación con el Simbolismo, a lo largo de su existencia vio desarrollarse movimientos artísticos como el Dadaísmo o el Surrealismo, que han marcado profundamente el arte del siglo XX. Toda su obra (ya sean dibujos o textos) es producto de la combinación de una observación muy detenida con una distorsionada imaginación que hace visible la tenue línea que separa (o une, según se mire) los aspectos conscientes e inconscientes. El miedo y la ansiedad que sentía ante un mundo en el que nunca llegó a sentirse integrado, fueron sus principales fuentes de inspiración.

*“Conjuremos paulatinamente un objeto para mostrar un estado de espíritu, o al revés, escoger un objeto para extraer de él, a través de una serie de desciframientos, un estado espiritual”*

Stephan Mallarmé

*“El lenguaje en el que quizás me fuera dado, no solo escribir, sino incluso pensar, no es el latín, ni el inglés, ni el italiano o español, sino un lenguaje del que no conozco una sola palabra, un lenguaje en el que me hablan las cosas mudas y en el que, quizás, una vez en la tumba me justificaré ante un juez desconocido”*

Hugo von Hofmannsthal



A finales del siglo XIX, Viena se convirtió en el mayor centro cultural y científico de la Europa Central y Oriental. Se trata de un evento extraordinario (casi irrepetible) debido a la confluencia en la misma ciudad de un gran número de brillantes intelectuales (muchos de ellos provenientes de otras regiones o países). Entre ellos podríamos mencionar a Sigmund Freud en psicología; a Arnold Schönberg o Gustav Mahler en música; a Ludwig Wittgenstein en filosofía; a Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal o Leo Perutz en literatura; a Karl Kraus en periodismo; a Otto Wagner, Adolf Loos o Joseph Hoffmann en arquitectura; a Alois Riegl en historia del arte; a Gustav Klimt, Egon Schiele o Oskar Kokoschka en pintura... La coincidencia de esta proliferación artística con las últimas tentativas de renovación institucional del Imperio Austríaco, convirtió a Viena en escenario de un conjunto de acontecimientos políticos, debates ideológicos y creaciones artísticas de tal importancia que todavía hoy nos sentimos deudores. Podemos decir que nuestra manera de razonar, construir o escuchar debe mucho a aquellos años.

La monarquía austrohúngara, llena de incertidumbres y de contradicciones irresolubles, se desmoronaba ineluctablemente. Francisco José sería su último emperador, el sostenedor in extremis de un orden que ya no se podía mantener.<sup>1</sup> Los valores aristocráticos ya no respondían a la evolución de la sociedad, sus criterios sociales se convirtieron en caducos y obsoletos. Son momentos de agotamiento del tipo de gobierno y concepción social, de desintegración del modelo de vida imperante y hegemónica durante siglos, que vislumbran, al mismo tiempo, el nacimiento del psicoanálisis y los destellos de un nuevo ímpetu cultural.

Según la expresión de Hermann Broch, Austria se encontraba inmersa en un *"alegre apocalipsis"*, una época postdarwiniana que conllevaba un hundimiento de valores, una degradación intelectual y una disgregación del mundo, tal y como se había enunciado hasta el momento, en el que las ideas de Nietzsche y Schopenhauer se configuran como la base del futuro. Los ataques de ambos contra el inmovilismo del pensamiento y contra el fenómeno de la degeneración social se convierten en un revulsivo contra los puntos de vista establecidos. Son momentos dramáticos que llevan a la élite cultural a buscar la interiorización personal intentando huir de un entorno traumático. Aspectos marginados e ignorados hasta ese momento adquieren gran relevancia y pasan a ocupar un lugar central en la problemática intelectual de la época.

Como escribiera Bruno Bettelheim: "Es esta paradoja la que ha dado a la cultura vienesa su carácter único: no estaba organizada en torno a lo que pasaba en el vasto mundo sino que volvía la espalda a las realidades exteriores concentrando toda su energía intelectual y artística sobre los aspectos interiores del hombre, que ya no estaba afectado por

1. El emperador Francisco-José murió en 1916; dos años más tarde se hundió el imperio.

eso que ocurría a su alrededor. Esas fuerzas internas tan pujantes eran el sexo (eros) y la muerte (thanatos). Es esta complejidad psicológica la que ha sido el objeto de preocupación de la cultura vienesa, en torno a la cual se han encarnado sus creaciones".<sup>2</sup>

En estos años se propaga una ideología dionisiaca que convence a gran número de estudiantes e intelectuales a abandonar el racionalismo, a explorar las profundidades emocionales del ser y lanzar una mirada sobre la zona secreta de la consciencia y los procesos mentales desconocidos hasta ese momento, en un intento de hallar el modo de expresar aquello que permanecía en silencio. Se impone concentrarse en las regiones más oscuras de la psique, llevar la introspección hasta lo más profundo. Los artistas de la época (en clara ruptura con las convenciones estéticas y sociales) van a buscar una visión lúcida y análisis personal mediante la cual revelar de modo implacable su continua soledad personal, su desesperada situación vital y la tragedia de unos deseos insatisfechos.

Si en la literatura ello se concreta, mediante la técnica del monólogo interior, en un realismo psicológico, en las artes plásticas lo fundamental será la demanda de sinceridad, la expresión del fuero interior del artista. Se trata de un arte que hunde sus raíces en aspectos claramente autobiográficos, en aras de un constante y evidente autoanálisis. Como dijera Michael Pollak: "Es la fragilidad del yo lo que expresan los autorretratos de pintores como Richard Gertsl, Egon Schiele, Oskar Kokoschka y Arnold Schönberg (...), que manifiestan un reconocimiento progresivo del desgarramiento, tanto del mundo como del yo; un sentimiento de angustia y de disgregación de la personalidad".<sup>3</sup> Quizás, el hecho cultural más importante de aquellos años tan intensos sea el desvelamiento psicológico que los intelectuales y artistas plasmaron en sus obras. La ruptura violenta, tanto en la vida como en el arte, que se produjo entre lo que se consideraba privado y lo que se pensaba como público. Una búsqueda ansiosa en el espejo del verdadero yo, al tiempo que se preguntan si esa desintegración política, cultural y social no les estaría conduciendo a la locura.

Tal y como planteó Donald B. Kuspit (en su respuesta a la exposición que sobre la Viena de 1900 organizó el MOMA de Nueva York en 1986),<sup>4</sup> el arte de la época, como lo muestran los cuadros de Schiele y Kokoschka o los dibujos de Broch y Kubin, trataba de revelar los misterios del inconsciente poniéndose al servicio de un terapéutico regreso al instinto, mediante una fantasía psicodramática y unas figuras macabras que se convierten en monstruosas al ser mutadas por la patología.

2. Bettelheim, Bruno, "La Vienne de Freud", en Clair, Jean, *Vienne 1880-1938*.

*L'Apocalypse Joyeuse*, París, Centre George Pompidou, 1986, p. 38.

3. Pollak, Michael, «Sociologie et utopie d'un art autonome», en Clair, Jean, *Ibidem*, p. 399.

4. Véase Kuspit, Donald B. "Strategies of Shamelessness", en *Art in America*, Nueva York, Noviembre, 1986, pp. 118-128.

Esta necesidad de restablecer activamente una identidad cultural herida va a llevar a la creación de un arte profundamente personal que a pesar de sus diferencias establece algunos puntos comunes como, por ejemplo:

El arte entendido como una búsqueda permanente necesitaba de una justificación constante de sus objetivos y una importante reflexión teórica. Con ello, cada artista se convierte en creador, intérprete y crítico de su propia creación. Buena prueba de esto son la revista literaria *Ver sacrum*, en la cual gran número de páginas estaban dedicadas a la crítica, el texto de Schönberg "Harmonielehre" de 1911, o los escritos de Kubin.

La multitud de actividades diferentes que los artistas realizaban para expresar su personalidad: Schönberg le daba tanta importancia a su pintura como a su música; Kokoschka pintaba cuadros y dibujos al tiempo que redactaba poemas y obras de teatro; Kubin dibujaba y escribía novelas y narraciones cortas.

La búsqueda de un estilo sobrio, depurado, despejado de ornamentos como las fachadas de Loos o la elección de "soportes pequeños". Es decir, la preferencia por el dibujo o los cuadros de reducido tamaño a los grandes formatos decorativos, por los poemas o las narraciones cortas a las novelas, por los lieder a las óperas sinfónicas, no está exenta de intencionalidad artística.

La producción creativa de Kubin está inmersa en esa encrucijada y de ella es producto. Por eso, si no conocemos el contexto sociocultural en el cual se desarrolla es imposible comprenderla: "El arte de Kubin se hace eco de las corrientes y de las crisis de ese cambio de siglo, donde la consciencia europea y el orden antiguo, con sus estructuras y sus modelos de pensamiento, estaban ya minados, donde la ciencia venía a convulsionar las representaciones que se hacían del mundo y donde las tensiones sociales y nacionales así como el pesimismo reinante estaban haciendo llamamientos a la destrucción, a la liberación y a la realización de nuevas utopías".<sup>5</sup> Alfred Kubin fue un artista de su tiempo que vivió y sufrió profundamente los desgarros políticos y emocionales que le tocó vivir.

\* \* \*

*"Soy el organizador de lo incierto, de lo temido, de la penumbra, de lo onírico"*

Alfred Kubin

La labor creativa de Alfred Leopold Isidor Kubin (Leitmeritz, Bohemia, 1877-1959) se extiende a lo largo de varias décadas que se manifestaron repletas de innovaciones, cambios y rupturas políticas, sociales y cultu-

5. Lachinger, Johann, "Visions existentielles à l'ère de la peur" en Assmann, Peter. *Alfred Kubin (1877-1959)*, Bruselas, Snoeck-Ducajn & Zoon Pandora, 1996, p. 23.

rales. Su vida corrió paralela a los momentos más significativos de este siglo. Aunque sus primeras obras mantienen una estrecha relación con el Simbolismo, a lo largo de su existencia vio desarrollarse movimientos artísticos como el Dadaísmo o el Surrealismo, que han marcado profundamente el arte del siglo XX.

Asimismo, las convulsiones políticas de todos estos años (desde la decadencia del Imperio Austríaco, el estallido de las dos Guerras Mundiales o el ascenso del nazismo), con toda la carga de hierro y tragedia que ello supuso, dificultan sobremanera cualquier tentativa de encorsetar o reducir la obra artística de Kubin a espacios determinados o a ismos específicos. Al tiempo que amplía y complica la búsqueda de referentes, influencias, amistades, filiaciones... que puedan ayudar a enmarcar y comprender su obra.

El arte de Kubin estuvo moldeado por un mundo en transición; todo alrededor de él se encontraba en constante proceso de redefinición. Sin embargo, podemos asegurar que, en cuanto a su temática, la obra de Kubin no sufrió grandes transformaciones. Sus dibujos son visiones crepusculares de una sociedad que se debatía entre el final de una etapa y el inicio de otra; imágenes horrorizadas de la vida del hombre de su época, de sus miserias y su melancolía, de su soledad y su batalla contra lo desconocido e incomprensible. Toda su obra (ya sean dibujos o textos) es producto de la combinación de una observación muy detenida con una distorsionada imaginación que hace visible la tenue línea que separa (o une, según se mire) los aspectos conscientes e inconscientes. El miedo y la ansiedad que sentía ante un mundo en el que nunca llegó a sentirse integrado, fueron sus principales fuentes de inspiración.

Paralelamente, sus experiencias biográficas dejaron una profunda huella en toda su labor creativa. A la edad de seis años, Kubin perdió a su madre, lo cual va a causarle graves preocupaciones y un señalado interés por la muerte que, más tarde, va a nutrir su obra. A partir de ese momento su situación familiar se degrada progresivamente y su infancia se encuentra jalonada por una larga etapa de enfrentamientos frontales con su padre (un hombre marcado por el dolor y la soledad) y una pérdida de interés por los estudios; estos hechos poblaron unos años de fracasos y castigos continuados que le llevaron a asociar la imagen del padre y de la escuela con una sensación de angustia y desesperación. "Me convertí en un ser completamente introvertido y en mi corazón solo sentía odio, odio, odio hacia mi padre y hacia todos los hombres. ¡Oh, sí, solo hubiera podido asesinarlos!"<sup>6</sup>, escribía Kubin en su autobiografía. Muy pronto mostró signos de desórdenes nerviosos, irritabilidad y depresión, que culminaron en un desazonador estado de ánimo que alcanzó su punto culminante en el intento de suicidio, delante de la tumba de su madre, de 1896.

6. Kubin, Alfred, *Autobiography*, New York, The Galerie St. Etienne, sin fechar, p. VIII.

Maltratado y condenado al ostracismo por su padre, Kubin se refugió en su propia imaginación. Según el mismo artista: “La fantasía ha puesto su sello en mi existencia, es la fantasía lo que me hace feliz y triste. La reconozco constantemente dentro y fuera de mí”.<sup>7</sup> Su obra es un intento de expresar y exorcizar el dolor de su niñez; una dura batalla por dilucidar una identidad personal, al tiempo que un catalizador de las frustraciones más íntimas.

Tan solo a partir de su marcha a Munich<sup>8</sup> y su ingreso en la Academia de Bellas Artes, Kubin podrá llevar a cabo sus deseos más queridos y empezar una nueva vida. Serán momentos de gran pasión (descubrimiento de la Alte Pinakothek muniquense) y de gran desasosiego (darse cuenta de que jamás será capaz de crear algo parecido), que le llevan a una importante depresión y a sumergirse en la lectura de Schopenhauer. Según llegó a confesar a un amigo: “Mi estado melancólico me incitaba a considerar esta visión pesimista del mundo como la única verdadera”. Visión pesimista que no le abandonará nunca y que le llevará en algunas ocasiones a las puertas de la sinrazón.

La obra del filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860), donde se revela la monstruosidad de la existencia humana,<sup>9</sup> tuvo una gran influencia en multitud de intelectuales y artistas del cambio de siglo (tales como Thomas Mann, Broch, Müsil, Kafka, Klimt, Munch, Nolde, Warner, Schönberg...). Para Schopenhauer nos hallamos siempre al límite de lo soportable; la existencia no es más que dolor, un dolor perpetuo. A partir de esa visión, el arte de esta época engendrará personajes que se hundan en la barbarie, en la oscuridad, a través de la tragedia de la conciencia; así, nacerá un individuo que se debate entre sus ilusiones y un impulso ciego, entre el inconsciente y el instinto. Se impone una visión desilusionada de la existencia, la consideración de que la vida no es más que una ilusión que solo engendra pesadumbre.

Bajo este influjo Kubin empieza a relacionarse con diversos artistas<sup>10</sup> en la ciudad de Munich y descubre gracias a unos amigos la obra de Max Klinger (1857-1920), especialmente la serie de grabados *Fund eines*

7. Kubin, Alfred, en *Alfred Kubin Visions from the Other Side*, New York, The Galerie St. Etienne, 1983, s/n.

8. Sobre los años que Kubin pasó en Munich véanse los textos de Annegret Hoberg: “Kubin und München 1898-1921”, en *Alfred Kubin 1877-1959*, Hoberg, A., Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1990, pp. 43-66; y, el de este catálogo.

9. En una de sus obras fundamentales: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y como representación*) escrita en 1818, se describe al mundo como un infierno, como una sucesión de horrores que nos llevan desde el nacimiento hasta la muerte. En España se han recopilado varios textos suyos sobre arte y estética en *La lectura, los libros y otros ensayos*, Madrid, EDAF, 1996.

10. Participó en el club *Sturm und Drang*, perteneció a la *Neue Künstlervereinigung* (*Liga de nuevos artistas*) y participó, junto con Kandisky, Marc y Klee, en el grupo *Blaue Reiter*, llegando a exponer en el *Primer Salón de Otoño Alemán*. Sin embargo, todos fueron encuentros muy breves con el arte de vanguardia que nunca llegó a interesarle realmente.

*Handschuhs* (Paráfrasis sobre el descubrimiento de un guante), de 1881, que le va a abrir las puertas de un mundo espiritual y gráfico, en el que muy pronto, se va a encontrar identificado.<sup>11</sup> Como el mismo Kubin confiesa: “Hice mi propia formación con las obras de Klinger, Goya, Groux, Rops, Munch, Ensor, Redon y artistas similares, los cuales se convirtieron en mis favoritos y ejercieron una ocasional e inconsciente influencia sobre mí. Pero claramente me di cuenta de que mis trabajos tienen un marcado estilo personal”.<sup>12</sup> De todos modos, hay tres aspectos en la obra de Klinger que impresionaron profundamente a Kubin y que van a ser, también, elementos constitutivos de sus dibujos: uno, la apariencia esencialmente realista, reconocible, de sus personajes; dos, la estructura narrativa de las situaciones; y tres, el trasfondo simbólico de los diversos elementos.

Los dibujos de Kubin, particularmente los de sus primeros años, se caracterizan por la representación de unos graves personajes situados en un entorno árido y sin ninguna concesión a la anécdota o a los elementos decorativos. Las escenas, situadas en el momento del crepúsculo o de la noche, nos hablan del peor de los mundos inimaginables. Los personajes, bañados en una luz difusa, se enfrentan a un poder imbatible, mil veces superior a ellos, e incontestable. El hombre se enfrenta solo ante un abismo frío y desértico como símbolo de su existencia. Según escribió Wieland Schmied, Kubin “amamantó miedos (el miedo a la miseria, a la enfermedad, a la vejez, a la muerte), pero usó estos amenazantes sentimientos como fuentes de inspiración y como acicates para su trabajo”. La plasmación de una visión desolada, retorcida y angustiada de la sociedad se combina con la deformación física y psicológica de unos personajes situados en un mundo abocado a la catástrofe y la decadencia.

Kubin realiza un largo y profundo viaje al interior del ser que le sirve para mostrar el aspecto vivo de las cosas, el lado mecánico o ilusorio de los hombres y el rostro siniestro e inquietante de los espacios vetustos. Una fantasía macabra y un erotismo fúnebre le sirven para reflejar el vacío, la ausencia y la negación del ser humano. Situaciones creadas a partir de ausencias y presagios, rodeadas de una luz irreal que les dotan de un aura de intemporalidad. Los individuos, gracias a una fascinación necrófila donde domina la pesadilla, son situados en un naufragio inexorable cuyo único refugio posible es la muerte.

11. Según Max Klinger el dibujo era un modo de expresión reservado para aspectos muy específicos. Así, en su ensayo titulado *Malerei und Zeichnung* (*Pintura y Dibujo*), de 1891, escribió que la pintura debía ser reservada para imágenes objetivas de la naturaleza o para visiones ideales, mientras que los medios gráficos eran los más indicados para expresar una visión crítica de la realidad o encarnar el distorsionado mundo de la fantasía y el sueño. Véase Varnedoe, Kirk, *Vienna 1900: Art, Architecture and Design*, New York, Museum of Modern Art, 1986, p. 178.

12. Kubin, Alfred, *Autobiography*, Op. cit., p. XXIV.

La obra de Kubin es un reflejo de sus traumas juveniles, ansiedades y frustraciones pasadas, que generan unos símbolos y una mitología muy personal. Una y otra vez Kubin vuelve sobre los mismos temas en un intento de plasmarlos lo más claramente posible. Según Phillip H. Rhein, “los temas de sus dibujos permanecen constantes, y a pesar del tiempo vuelve frecuentemente a una idea para definirla mediante una intensificación del contenido o una delineación más clara de la composición; es su visualización del mundo más que su percepción de este mundo lo que cambiaba”.<sup>13</sup> Dibujaba lo que sabía o sentía más que lo que veía; su fuente de inspiración era la memoria, no la naturaleza. La naturaleza le facilitaba los detalles pero no la base; los elementos, pero no la estructura de la composición. Sus dibujos traducen cada aspecto de la realidad a su secreta y fantástica realidad privada.

Ello es lo que le lleva a combinar el sueño y lo insomne, lo imaginado y lo tangible, lo surreal y lo real, lo consciente y lo inconsciente, el día y la noche, moviéndose entre la atracción y la repulsión, en la línea que junta y diferencia dichos ámbitos, pero nunca enfrentándolos, sino más bien buscando su complementariedad y síntesis. Deseaba borrar las fronteras y trascender los límites impuestos de tiempo y espacio, buscaba dentro de las leyes ocultas de la mente descubrir las cualidades elusivas de la vida, para plasmar la multiplicidad de las facetas de la existencia. El sueño juega un papel determinante en toda la producción artística de Alfred Kubin.<sup>14</sup> El sueño fue para él, más que una simple metáfora, la dimensión más importante de su existencia. El sueño se convierte en sujeto, alegoría, símbolo; se personifica en sus inquietantes figuras y remite al espectador a un estado de melancolía.

Para Kubin la vida se desarrolla en torno a las dos esferas de la consciencia, diurna y nocturna, entre las cuales se produce una interpenetración de los sentimientos y sensaciones vividas en el estado de vigilia y de sueño que se complementan. Según Kubin, “¡La vida es un sueño!”, y la mente produce extrañas criaturas cuya procedencia es muy complejo conocer. Por ello se pregunta: “¿De dónde proceden esas figuras innominables, esos acontecimientos imaginarios, esos vastos paisajes, si no es del interior de nosotros mismos?”<sup>15</sup> Kubin pensaba que si los fragmentos de los sueños que permanecen en la mente despierta pudieran ser reunidos, si el sueño pudiera ser reconstruido en el mundo consciente, se podría capturar no solo el secreto del arte, sino el de la vida misma. Al mismo tiempo, el sueño nos reenvía a su hermana la muerte y se convierte, la

13. Rhein, Phillip H., *The Verbal and Visual Art of Alfred Kubin*, Riverside (California), Ariadne Press, 1989, p. 70.

14. Tiene, incluso, una serie de dibujos titulada: *Meine Traumwelt* (Mundo de los sueños), datada en 1922.

15. Kubin, Alfred, “Über mein Traumleben” (“Sobre mis experiencias oníricas”), 1922, recogido en Seipel, Wilfried, *Alfred Kubin 1877-1959*, Toulouse, Musée des Augustines, 1988, s/n.

mayoría de las veces, en una maldición, en una pesadilla. El sueño, como espacio donde se interrelacionan íntimamente la vida y la muerte.

A través de los sueños, Kubin llega al inconsciente y dota de misterio su visión de la cotidianidad. Para él, “el espectador (...) debería dirigir su atención a la cámara oscura, rica en imágenes, de su propia conciencia interior. Pues todos nosotros, lo sepamos o no, poseemos en lo más profundo la herencia de un inmenso pasado individual (...). Los acontecimientos del pasado (que a menudo se refieren a la primera infancia) no están ni muertos ni resueltos, no; se imprimen en nuestra alma y se combinan de innumerables maneras con las impresiones de nuestra vida ulterior”.<sup>16</sup> Por la confrontación entre lo nítido y lo indefinido todo deviene convulsionado, nada parece tener un objetivo aparente, nada puede ser claramente explicado. Intenta así alejarse de la lógica racionalista de la existencia para dejar salir ese conjunto de imágenes ocultas que, perteneciendo a fuerzas indefinibles, nos amenazan y persiguen en nuestra conciencia hasta el despertar.

Sin embargo, no creemos que la obra de Kubin participe de un mundo fantástico. La fantasía al estilo de El Bosco no existe en su obra; Kubin la ha desestimado para no restar credibilidad a sus dibujos. Por el contrario, Kubin presta una especial atención a la apariencia familiar de los personajes y objetos, le da gran importancia a lo insignificante o nimio, y se acerca a la visión inquietante de lo cotidiano que le aproxima a Goya, Hoffmann y Poe. Por ello, los dibujos de Alfred Kubin no deforman (generalmente) los objetos naturales, no modifican (demasiado) su apariencia externa, sino que (básicamente) anulan su contexto, su causalidad orgánico-natural, local o temporal, y lo recomponen. Es decir, conserva la forma naturalista en los detalles, pero en la composición de los aspectos parciales introduce innovaciones o desviaciones que posibilitan imágenes irreales o, mejor, (tal y como lo entendía Freud) siniestras.

En 1919, Sigmund Freud escribió un texto que ha sido paradigmático a la hora de deslindar lo siniestro de lo fantástico. Freud empleó el término alemán *Unheimlich* (traducido como *Lo siniestro*), que posee un significado ambiguo. Es decir, con él Freud hace referencia a lo que permanece oculto, pero también a lo que es conocido. Para la teoría psicoanalítica, el ser humano siente una profunda angustia ante toda emoción reprimida que retorna. Por ello, según Freud, “lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión (...); lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado”.<sup>17</sup> En este sentido, lo siniestro se produce (como

16. Kubin, Alfred, citado en Assmann, Peter, *Alfred Kubin (1877-1959)*, Op. cit, p. 15.

17. Freud, Sigmund, “Lo siniestro”, publicado en *El Hombre de la arena*, Hoffmann, E.T.A., Palma de Mallorca, Hesperus, 1991, p. 28.

ocurre con los dibujos de Kubin) cuando se desvanecen los límites entre la fantasía y la realidad, cuando lo conocido conduce a lo desconocido, pero sin fronteras ni límites, de manera que lo ignoto no opera como un mundo aparte respecto a lo familiar, sino que acaba constituyendo su perfecto reverso. Así pareció entenderlo Kubin cuando concluye las notas de su autobiografía diciendo: "Mis pensamientos continúan como siempre girando alrededor de lo desconocido y, sin embargo, familiar naturaleza de la vida de este mundo".<sup>18</sup> Alfred Kubin refleja en sus dibujos un lugar incierto donde se plasman los abismos del espíritu, una visión angustiada de la existencia que nos es muy próxima y mediante la cual consigue intimidarnos.

\* \* \*

*"No fue su fétido aliento ni su boca desdentada lo que me retuvo, sino aquellos ojos claros y terribles que me taladraron el cerebro como los colmillos de una víbora"*

Alfred Kubin

Junto a la realización de un ingente número de dibujos, Alfred Kubin fue un destacado escritor tanto de relatos fantásticos como de obras de un carácter más ensayístico. De entre todas ellas, la que ocupa un lugar muy destacado es la novela *La otra parte* escrita en 1909. Según el propio autor confiesa en su autobiografía, la escribió aislado, a la edad de treinta años, en doce semanas y en medio de una secreta compulsión y una profunda necesidad psicológica, que llega a comparar a una "intoxicación". La novela habla del "Reino de los sueños" creado en un lugar remoto de Asia por Claus Patera, donde hallan refugio soñadores, marginados e histéricos: "El pueblo había sido elegido teniendo en cuenta un cierto tipo de anomalías o imperfecciones en el desarrollo (...): alcoholismo, hipocondríacos, espiritistas, temerarios, rufianes, prestidigitadores, acróbatas, refugiados políticos y hasta asesinos".<sup>19</sup> Perla es una ciudad del pasado (todo en ella es anterior a 1860) en la que el tiempo parece haberse detenido: "Patera siente una profunda aversión contra todo lo que, en general, guarda relación con cualquier forma de progreso".<sup>20</sup> Patera, el maestro, es la plasmación física de la metamorfosis, su cuerpo sufre múltiples alteraciones (de sexo, de edad, de condición...), al tiempo que permanece misteriosamente inaccesible. Su poder es omnipresente y suscita el mayor temor: "Era el gran Hado que vigilaba (...). Aquel poder ilimitado, cuya temible curiosidad era como un Ojo que escrutaba hasta el último rincón, poseía el atributo de la ubicuidad. Nada escapaba a su mirada".<sup>21</sup>

18. Kubin, Alfred, *Autobiography*, Op. cit., p. LXXVIII.

19. Kubin, Alfred, *La otra parte*, Madrid, Siruela, 1988, p. 76.

20. *Ibidem*, p. 16.

21. *Ibidem*, p. 84.

El reino parece condenado inevitablemente a la descomposición y a la putrefacción. La presencia de la muerte en la novela (ataques de animales e insectos, plagas de hormigas, suicidios en masa, desintegración de todos los elementos, pudrimiento de los cimientos...) es constante, omnipresente, en una tragedia sin fin, en un horror inclasificable, en un espectáculo dantesco: "Quejas y gemidos de todo tipo surgían de las ventanas enrejadas y de los sótanos (...). Los portones de las casas abrían sus enormes fauces ante el apresurado transeúnte como queriendo devorarlo".<sup>22</sup>

La narración desarrolla la pugna entre las fuerzas del pasado y las del futuro (es un discurso sobre el poder y sobre un modelo de sociedad en descomposición). Bell es la voz del progreso. Bajo la dominación de las nuevas fuerzas de la ciencia y el materialismo que Bell representa, el mundo obsoleto de los soñadores ya no puede continuar existiendo. La novela acaba con un enorme cataclismo que destruye completamente el Reino del sueño. Patera muere, Bell escapa y el narrador sobrevive para contar la historia. Se trata de un viaje simbólico a través del lado inconsciente de la mente, que nos hace participar en una experiencia disociada de la norma y situada fuera de la cotidianidad. El drama se desencadena con la llegada de Herkules Bell, un americano que representa otro mundo, "la otra parte" (¿el doble?). Patera como la plasmación de la imaginación y Bell como la personificación de la realidad (lo Dionisiaco y Apolíneo que ya planteara Nietzsche), son dos tendencias que corren paralelas y son percibidas como imágenes de un espejo permanentemente en conflicto, inseparables y mutuamente dependientes. "El Demiurgo es hermafrodita", con esta frase concluye Kubin su novela. Vida y muerte encarnadas en un mismo cuerpo, Herkules Bell y Claus Patera son, en realidad, las dos partes que lo conforman. La tensión provocada por el enfrentamiento constante entre ambas nos conducirá al caos: "¡Tinieblas profundas y aire helado de sótano!".<sup>23</sup>

Convencido de que la división entre objetividad y alucinación es bastante arbitraria, Kubin (tal y como pensaban Meyrink, Nerval, Poe o Hoffmann) intenta ampliar el concepto y la definición de la realidad. Para ello llevará a sus lectores a un mundo donde las leyes de la lógica no son plenamente aplicables y donde se pierden las seguridades inamovibles y asoman las fuerzas de lo desconocido. La imagen central de la novela es el sueño. La narración va progresando desde la conciencia hasta la pérdida del control, desde la experiencia de los sueños hasta la vuelta a la conciencia. La realidad nos abandona cuando entramos en el reinado de Patera; nuestra imaginación se libera de la dominación del intelecto y las leyes de la lógica dejan de dirigir la acción. Así, todo es visto en gris y negro, entre sombras, medio a oscuras, donde se enfatiza la ausencia de claridad. "En ningún lugar podía verse un verde brillante; nuestras plan-

22. *Ibidem*, p. 120.

23. *Ibidem*, p. 132.

tas, hierbas, arbustos y árboles estaban todos bañados en un tono oliváceo o gris verdoso”.<sup>24</sup> Es la tierra de los sueños, un lugar donde nunca brilla el sol y las estrellas y la luna no llegan a hacerse visibles.

Como escribiera Ernst Jünger hablando de *La otra parte* de Kubin, “esta novela representa aquello que se ha hecho más grande en el dominio de lo fantástico desde Hoffmann; como todas las obras de este tipo, es producto de un terreno espiritual que podemos calificar de insólito, de mórbido (...); obsesiones, visiones borrosas, alucinaciones, histerias, angustias, caos (...); la agresión lenta de la descomposición, de su reptación subterránea, de su implacable fuerza de licuación, de sus terrores, de sus visiones, de sus suaves traiciones...”<sup>25</sup>

Este es el escenario del que se sirve Kubin para autopsicoanalizarse. Encontramos multitud de aspectos en la novela que nos permiten hablar de un profundo contenido autobiográfico. Entre ellos, podemos señalar los siguientes: Patera, el amo del reino de los sueños, es un nombre propio que proviene de la palabra de raíz latina Pater que significa ‘padre’, ‘sacerdote’; el narrador de la novela es un dibujante e ilustrador; su mujer cae enferma y muere; la importancia del sueño en la narración; la metáfora de la sociedad de su época. La vinculación con elementos de la propia vida del autor es relevante en todos los casos mencionados. Con esta novela Kubin estrecha, todavía más, los lazos con ese grupo de intelectuales del Imperio Austro-Húngaro que viven y expresan de un modo u otro su disconformidad con el *mundo feliz* de la burguesía de entreguerras, de la época que precede al desastre de 1914 a 1918. Así, sus imágenes desconcertantes y, a veces, arbitrarias revelan un mundo interior intrincado y difícil de explicar y entender. De algún modo, todos ellos transmiten mediante imágenes poéticas la masa latente del inconsciente en un trayecto duro que va de lo discernible a lo posible. Kubin coincide (especialmente con Kafka y Trakl) en la destrucción de lo cotidiano y temporal y en la elevación de lo insólito y atemporal al máximo nivel de realidad.

De hecho, podemos establecer una importante vinculación entre esta novela de Kubin y *El castillo* de Frank Kafka (1883-1924), escrita en 1922. A partir de una descripción minuciosamente detallista, de las formalidades continuas e inacabables y del equívoco permanente sobre el que se basan las relaciones personales, ambos escritores reflejan una atmósfera y unos ambientes muy similares. Así, hay cuatro aspectos comunes que merece la pena destacar: uno, la vida en la ciudad donde se desarrolla la acción en las dos novelas gira en torno a la fortaleza o el castillo que la gobierna, el cual ejerce un influjo total sobre las personas y las relaciones que entre ellas se establecen; dos, ambos narradores han llegado al lugar de la acción para incorporarse a un trabajo que nadie

24. *Ibidem*, p. 70.

25. Jünger, Ernst, “Extraits de correspondance: Ernst Jünger-Alfred Kubin” en Clair, Jean, *Op. cit.*, p. 694.

sabe muy bien cuál es; tres, el entorno físico de las dos zonas conserva todos los aspectos exteriores que los identifican como sitios reconocibles y familiares y, sin embargo, ambos sufren un proceso de mutación irreversible y desconocido que los transforma cualitativamente; cuatro, el medio hostil, ciertas fuerzas desconocidas y elementos incontrolados, reducen la existencia a un conjunto de acciones gobernadas por la arbitrariedad más imprevisible e ineluctable.

Vinculaciones similares se podrían establecer con la obra de Georg Trakl (1877-1914). Como escribiera Ernst Jünger a Kubin en una carta, “los poemas de Georg Trakl, son, según mi punto de vista, vuestro más próximo pariente”.<sup>26</sup> Buceando en lo desconocido, habitando en el ensimismamiento y la soledad, rechazando lo irreal de la *realidad* y denunciando lo inaceptable, los poemas de Trakl son la obra de un autor desesperado que lucha contra la miseria que le ahoga. “A veces, él recordaba su niñez, marcada por la enfermedad, el terror, las tinieblas, los juegos clandestinos en el jardín estrellado, o recordando que les echaba de comer a las ratas en el patio semisumido en las tinieblas”.<sup>27</sup> En los escritos de Trakl, como en los de Kubin, lo onírico se acerca a lo fantasmal y nos encontramos con un horror avasallador que amenaza con enterrarnos.

Pero no fue esta la única relación que Alfred Kubin estableció con la literatura de su época. A partir de 1903, Kubin inició una prolífica carrera como ilustrador en diferentes revistas y publicaciones (*Berliner Illustrierte, Kunstwart, Kunst für Alle, Lieber Augustine, Der Simplizissimus...*), así como de novelas de diferentes escritores (Auréilly, Bierce, Claudel, Döblin, Dostoyevsky, Flaubert, Gogol, Hoffmann, Hofmannsthal, Meyrink, Ünger, Nerval, Poe, Strindberg, Voltaire, Wells...). Todas las ilustraciones que realizó guardaban una íntima relación con el texto en cuestión. Leía y releía los libros hasta sumergirse en ellos, hasta sentirse obsesionado por su historia y tener necesidad de liberarse de ella mediante sus propios dibujos. Como el mismo Kubin escribió en su texto (reproducido en este catálogo) *Cómo hago mis ilustraciones*, “afortunadamente casi siempre tuve la oportunidad de ocuparme de temas que me agradaban (...); familiarizarme desde el punto de vista creativo con el espíritu de un poema suponía siempre una fuerte vivencia anímica”. Debido a ello, hay una gran continuidad, estilística y temática, entre sus dibujos e ilustraciones, de modo que los bocetos de unos servían para la realización de los otros y viceversa.

Cuatro son, fundamentalmente, las obsesiones en torno a las cuales Kubin alimenta y vertebra su obra. Cuatro ejes que he querido que sean también las líneas temáticas de esta exposición: una, la fascinación por la otredad y los límites de la razón; dos, la recurrencia a la metamorfo-

26. *Ibidem*, p. 707.

27. Trakl, Georg, “Sueño e Insania” en *Georg Trakl, Poemas 1906-1914*, Barcelona, Icaria, 1991, p. 91.

sis y la evolución física del ser humano; tres, la visión de la mujer como un ser próximo a la animalidad y portador de todos los males; cuatro, la presencia cotidiana de la violencia y el dolor, la nostalgia de la muerte.

\* \* \*

*“Con fuerza irresistible (Alfred Kubin) nos arrastra a la atmósfera aterradora del vacío implacable”*

Kandinsky

El cambio de siglo llevó a la cultura austriaca a un proceso de cuestionamiento y crítica radical de la idea de identidad. El sujeto se descubre no como un centro unitario, sino como el lugar caótico y anárquico donde las contradicciones se superponen y se mezclan, la identidad se trocea y se diluye. El ser humano se da cuenta de que es múltiple, que está formado por muchos seres, que carece de un centro unificador. Como dijera Robert Musil, aparece *el hombre sin atributos*. El individuo al que se refiere Musil, en su famosa novela de los años treinta, ya no es ese soberano que hasta ese momento era capaz de promulgar edictos, sino un ser perdido y ofuscado. Durante estas décadas, el gran avance de los conocimientos psicológicos se caracteriza por la afirmación de que la vida humana es esencialmente inconsciente y que tan solo ciertas partes se hacen temporalmente conscientes. Las ideas de Freud según las cuales “el yo ya no es dueño de su propia casa”, van a ser tan significativas y revolucionarias como en su momento lo fueron las teorías de Copérnico y Darwin.

Como consecuencia de un profundo cuestionamiento de la concepción tradicional del sujeto, este pasa a ser considerado como el resultado transitorio de la interrelación de un sinnúmero de sensaciones que conforman la experiencia y constituyen el individuo. Así, el sujeto es entendido como el producto de un conjunto de acontecimientos siempre fluctuantes, parcialmente inconscientes y sumisos a interferencias provenientes de una existencia donde el yo no ha cesado de fraccionarse, dislocarse, alterarse, perderse, confundirse... Desde que Freud rechazara el término ‘subconsciente’ para plantear el de ‘inconsciente’, se abrió un claro proceso de reconocimiento y reivindicación de las virtualidades dinámicas y creadoras de la parte subterránea de nuestro psiquismo.

Bruno Bettelheim supo captar muy bien la gran importancia que alcanzó la preocupación por la vida inconsciente y la locura en la Viena de esa época. Así, escribió: “No conozco ninguna otra ciudad del mundo donde los más grandes artistas del momento fueran llamados a crear el edificio más moderno y más bello para el uso de los enfermos mentales,<sup>28</sup> donde los escritores y los pintores más notorios se empleaban en ex-

28. Bettelheim se refiere al encargo que obtuvo Otto Wagner para construir el hospital psiquiátrico de Steinhof.

plorar las profundidades del espíritu humano, principalmente bajo los aspectos histéricos y neuróticos;<sup>29</sup> donde las más grandes inteligencias ponen toda su energía en descubrir y comprender, como lo hizo Freud, la vida interior más profundamente oculta del hombre”.<sup>30</sup>

En este sentido, para Kubin fue muy importante el encuentro con los dibujos de Max Klinger; su descubrimiento estuvo marcado por la irrupción de un estado psíquico muy agitado y una experiencia que significó un divorcio con la realidad que marcó su propia actividad creativa. Como el mismo Kubin cuenta en su autobiografía: “Algo psicológicamente muy extraño y muy significativo me ocurrió (...); los rostros de la gente sentada a mi alrededor parecían entre animales y humanos; todos los sonidos eran extrañamente ajenos, divorciados de sus orígenes (...), aplastados, por no decir violados, por un oscuro poder, el cual me hacía imaginar extraños animales, casas, paisajes, grotescas y cadavéricas situaciones. Me encontraba indescriptiblemente feliz en mi mundo encantado”.<sup>31</sup>

A partir de este momento Kubin va a mostrar gran afición por explorar los límites de la razón. Influenciado por las experiencias de Paul Klee (que desde 1912 mostró interés por el arte de los enfermos mentales como lo ponen claramente de manifiesto sus dibujos de los años veinte), Kubin llamaría la atención sobre ese *sonido interior* que latía en una expresión artística (según él) incontaminada que creaba a instancias de una pulsión espontánea. Para Kubin, estas obras respondían a la plasmación de un yo liberado capaz de romper los límites de la conciencia racional y comunicar, sin inhibiciones, los aspectos más inconscientes. Entendía que los dibujos de la colección Prinzhorn,<sup>32</sup> con sus representaciones fantásticas, extrañas y espeluznantes, guardaban cierta relación con su propia obra. Por ello, en un artículo publicado en la revista *Das Kunstblatt* (nº 5, mayo, 1922) escribía: “Nos encontramos frente a milagros del espíritu del arte, que emergen como un amanecer de profundidades que están mucho más allá del pensamiento y la reflexión”.<sup>33</sup>

En la creación artística y literaria de Alfred Kubin podemos encontrar diferentes ejemplos de cómo la representación del desorden psíquico subvierte

29. Aquí se podrían mencionar, por ejemplo, algunos cuadros que representan cuerpos de mujeres de Klimt, muchos de los retratos de Schiele, los rostros de Schönberg, o diferentes dibujos de Kubin.

30. Bettelheim, Bruno, “La Vienne de Freud” en Clair, Jean, *Op. cit.*, p. 45.

31. Kubin, Alfred, *Autobiography*, *Op. cit.*, s/n.

32. En 1922 (el mismo año que Hans Prinzhorn publicó su famoso libro *Bildneri der Geisteskranken, Expresiones de la locura*) Kubin viajó al hospital psiquiátrico de Heidelberg que se había hecho famoso por las experiencias que, desde 1918, el doctor Prinzhorn realizaba, subrayando los valores formales o constructivos del arte creado por los internos, y relegando todo intento de servirse de las obras como instrumento de diagnóstico.

33. Texto citado en Tuchman, Maurice, *Visiones Paralelas: Artistas modernos y arte marginal*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1993, p. 88.

la imagen, evoca las fuerzas del instinto y reivindica la exploración de los pliegues ocultos de la vida mental. Esas representaciones serán la plasmación de diferentes signos de irracionalidad, una señal de la ruptura del individuo con el mundo exterior y la creación de un microcosmos interior que permanecerá oscuro y desconocido. El interés de Kubin por los productos de una acción creadora introspectiva se puede constatar en las obras en las que se acerca al tema, bien sea mediante una reflexión sobre la presencia del doble, del *otro*, de cada ser humano (véanse *De mi reinado*, 1899-1900; *La gran cabeza*, 1900; *Sacrificio pagano*, 1900-1901; *Figura inquietante*, 1903; *El intruso*, 1936), o sobre la visualización de la locura (*La callecita*, 1905; *La longitud del muro*, 1904-1908; *El hidrocéfalo*, 1909; *Van Gogh loco*, 1910; *El asilo de los locos*, 1910).<sup>34</sup> Asimismo, en su narración corta *Un hombre en la noche* (único texto de Kubin, junto a *La otra parte*, traducido al castellano),<sup>35</sup> se cuenta la caída de Laura, una joven muchacha recién casada, en la locura. Un mundo misterioso y extraño es el escenario donde la razón y la sinrazón se relacionan íntimamente. Como el mismo Kubin escribiera en su autobiografía, “no soy solo un artista sino también un pensador y un vidente”.

Todas estas obras son, de algún modo, deudoras de eso que podríamos calificar como *sentimiento romántico* (del cual simbolistas y surrealistas se harán, también, partícipes), que ensaya un verdadero cambio de mentalidad y que va a significar el nacimiento de una nueva forma de sensibilidad. Así, la rehabilitación del instinto, el rechazo a la oposición entre realidad y sueño, el culto de la individualidad... desembocan en una visión *generosa* de la locura. Esta ya no será vista nunca más como una figura de la abyección ni como una exacerbación caricaturesca de la expresión, sino como la plasmación de una alteración sutil, apenas diferente, de los rostros de las personas *sanas*.<sup>36</sup>

\* \* \*

“El espacio está poblado de microbios (...) En el agua, en el vinagre, abundan los animalejos, el microscopio nos los muestra”

J.K. Huysmans

34. En este sentido, es interesante señalar cómo la obra de Kubin ha sido incluida en muy diversas exposiciones colectivas que han girado en torno a las relaciones del arte con las drogas y la psiquiatría (como *Open Mind*, Museum Van Hedendaagse Kunst de Gante, 1989), o con la locura y la otredad (como *Visiones Paralelas*, Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, 1993; o *Arte y Locura*, Kunstforum de Viena, 1997).

35. Kubin, Alfred, “Un hombre en la noche”, en VV. AA., *Praga mágica*, Barcelona, Juventud, 1995, pp. 39-42.

36. Para entender este proceso, son tan importantes el poema de Lord Byron *The Lament of Tasso*, de 1817, como los cuadros de Théodore Géricault *El loco asesino*, también llamado, *El alienado cleptomano* de 1820-1824, o los diferentes estudios sobre la histeria realizados a mediados del siglo XIX, especialmente los del doctor Charcot en el Hospital La Salpêtrière de París.

Otro de los temas más insistentemente tratados por Kubin es el referente a la plasmación de figuras híbridas entre lo animal y lo humano, momentos de metamorfosis, periodos de transición entre una y otra realidad, seres fantasmagóricos que se van a colocar en una zona intermedia entre los descubrimientos de la ciencia experimental de inicios del siglo XX y un bestiario terrorífico de la Edad Media. Seres protozoicos, larvas, microorganismos de aspecto horrible y provocadores de mil enfermedades, vendrán a reafirmar la idea de que la realidad visible no es más que una (otra) ilusión.

A finales del siglo XIX alcanzan fruición una serie de avances imparables de la ciencia y una gran popularización de los estudios sobre la evolución de las especies y los orígenes de la vida.<sup>37</sup> El biólogo austríaco Johann Mendel había mostrado, con sus experiencias de hibridación vegetal, las características observables y dominantes de toda vida biológica. Estas combinaciones matemáticas e imprevisibles llevan a una teorización del concepto de trasmisión y de herencia que va a alimentar las visiones de los artistas finiseculares. La mutación larvaria es concebida como el origen de la vida animal, como las raíces de la civilización, ayudando a la generalización de la representación de la multiplicación biológica.<sup>38</sup>

Las teorías sobre la evolución de las especies fueron motivo de gran interés para Kubin, que las plasmó en muchas de sus obras.<sup>39</sup> En *Ciencia*, 1901-1902, Kubin invierte los términos de las ideas de Darwin y es el mono el que parece estudiar la fisonomía cambiante del hombre. En la obra *Enjambre de espíritus*, 1902-1903, observamos un estéril paisaje donde se alza el esqueleto de un pájaro de tiempos pretéritos, una serpiente cuyas vértebras están hechas de figuras humanas. Lo que vemos parece simular el horror del inicio del universo, cuando el orden y el caos estaban mezclados y la nada parecía dominar el paisaje. La unificación tonal del espacio, la degradación de grises que oscurece y matiza los lugares, las situaciones en penumbra, la no utilización de vegetación en la composición de los paisajes, crean la sensación de un mundo anterior, arcaico, que nos hace retroceder en la historia de la humanidad a una época donde las personas y los animales se confundían

37. En este sentido, tanto los textos de Charles Darwin *Del origen de las especies por vía de la selección natural* de 1859 y *La descendencia del hombre y de la selección sexual* de 1871, como la teoría de los gérmenes de Louis Pasteur en 1857, o los trabajos sobre microorganismos (y la utilización, por primera vez, del término microbio) por parte del cirujano Charles Sédillot en 1878, son fundamentales.

38. Así, por ejemplo, hasta el arte decorativo de estos años se caracteriza por la hibridación entre el mundo animal y vegetal; los temas florales comparten espacio y se confunden con sirenas, libélulas y medusas.

39. Sobre la importancia de la revolución darwiniana y los avances científicos de finales del siglo XIX con el arte de la época, véase Cortés, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 147-204.

y las criaturas, la vegetación y el entorno carecían de nombre claro y de fecha precisa.<sup>40</sup>

Paralelamente, cuando entre 1904 y 1908 Kubin se aleja, momentáneamente, del dibujo y realiza una serie de trabajos con témpera, parece reflejar estructuras y formas amorfas indefinibles que pudieran encontrarse en el fondo del mar. Unas recuerdan más a animales (*Metamorfosis*, 1906), otras más a plantas (*Fuegos de artificio*, 1907) y otras a diferentes partes del cuerpo humano (*El ojo*, 1906), pero todas ellas semejan formas antropomórficas captadas con un potente microscopio (*La preparación*, 1906). Estas témperas señalan seres en continua y constante metamorfosis en el centro de un espacio indefinible y bajo la impresión de una absoluta intemporalidad. Como escribiera Ernst Jünger en 1934, "Kubin discierne en el naufragio del mundo burgués, que nos afecta a todos, activos o pasivos, los síntomas de la descomposición orgánica, más sutil y más penetrante que los hechos técnicos o políticos por los cuales está afectado".<sup>41</sup>

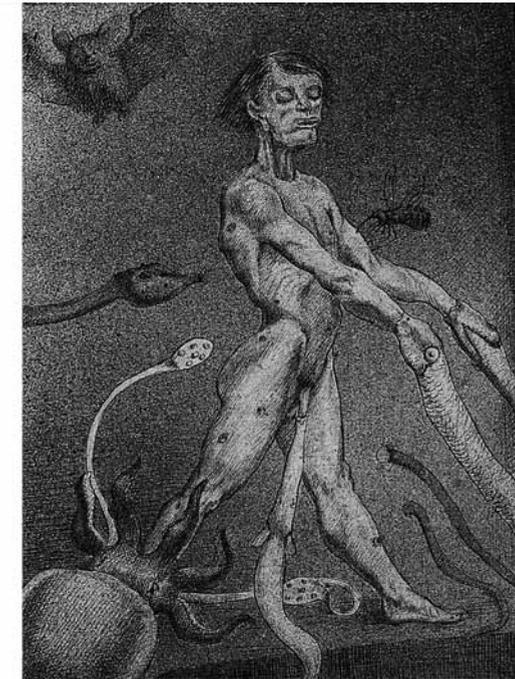
Asimismo, las malas condiciones higiénicas de la época (deudoras de un profundo proceso de industrialización y las aglomeraciones en los centros urbanos), van a provocar la extensión de diversas enfermedades (tales como el cólera, la tuberculosis, la sífilis o diversos tipos de peste) que devastaran la Europa de entre siglos. La enfermedad personal se liga al proceso de desintegración social, y los marginados, diferentes o extranjeros, son considerados como potenciales transmisores de todo tipo de enfermedades.<sup>42</sup> Las prostitutas aparecen como la plasmación del peligro mortal; ellas unifican el tema del miedo a la enfermedad y de la mujer como portadora de muerte. Transportadoras de un virus incurable e imparable (la sífilis), producen la descomposición progresiva del cuerpo y la degeneración racial en tanto que enfermedad hereditaria que se trasmite de generación en generación.

Ello traerá consigo la popularización de una obsesión biológica mórbida, la angustia por contraer una enfermedad mortal y la proliferación de obras artísticas que reflejan dichos miedos. Buena prueba de ello son los trabajos de Odilon Redon (con su serie de las *Fleurs du Mal*, 1890), Edvard Munch (con *Herencia*, 1897-1899), o Félicien Rops (con *Mors syphilitica*, 1905). Alfred Kubin también dedicará al tema algunos de sus dibujos. Entre los más famosos se cuentan: *Cólera*, 1898-1899, en el que un micro-

40. Las influencias de las obras de Grandville (*El sueño o Crimen y expiación de 1847*), y de Odilon Redon (especialmente las series de litografías *En el sueño de 1879*, o *Los orígenes de 1883*), son hartamente evidentes.

41. Texto citado en Bisanz, Hans y Lascault, Gilbert, *Alfred Kubin*, París, Adam Biro, 1990, p. 186.

42. La novela *Muerte en Venecia*, 1911, del autor alemán Thomas Mann relata la muerte, debido al cólera, del escritor Aschenbach (extranjero y homosexual) en las calles de una Venecia abigarrada y fétida.



Alfred Kubin  
El chupador  
(1901)

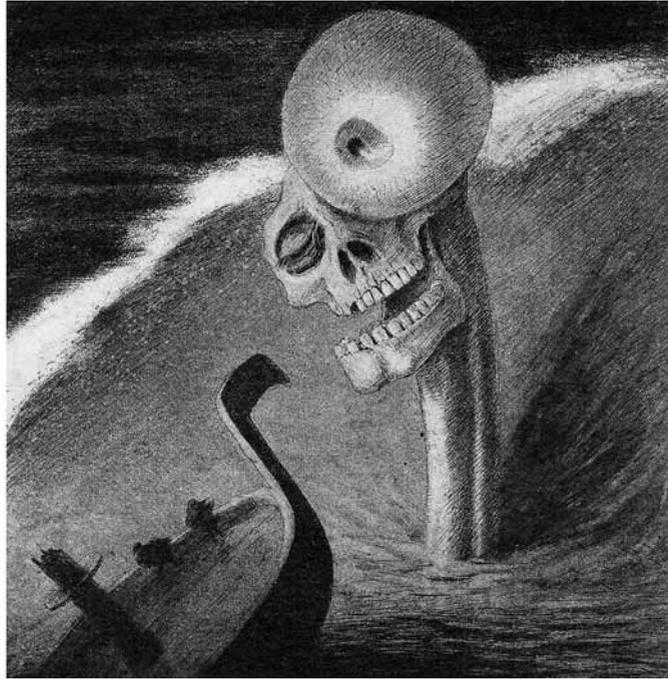
bio enorme va adquiriendo mayor tamaño y poder a medida que avanza y se alimenta de personas; *La peste*, 1901, un hombre avanza raudo y veloz, no sabemos si huyendo o trayendo la enfermedad; *Dios serpiente*, 1902-1903, un extraño ser mitad hombre mitad serpiente arrastra su larga y gruesa cola por el borde de un precipicio desolado a la búsqueda de algún alimento; *La enfermedad*, 1902-1903, un camello cabalgado por un esqueleto va pisando las cabezas de diferentes personas enterradas hasta el cuello; o *El chupador*, 1905, donde diferentes tipos de peces están succionando las extremidades y la espalda de una mujer que huye aterrorizada ante el avance de esas hambrientas bestias.

\* \* \*

"¿Qué es la mujer? La enemiga de la amistad, la plaga inevitable, el mal necesario, la tentación natural, el anhelo de la desdicha, una fuente inacabable de lágrimas"

August Strindberg

Para Alfred Kubin (como para multitud de intelectuales de finales del siglo XIX) la mujer era un demonio amenazante, un cebo, una trampa



Alfred Kubin  
El espanto  
(1901)

maldita que solo conllevaba desgracias. La mujer pasó a ser vista y tratada como un ser sexualmente insaciable, dotada de una lascivia salvaje y descontrolada que, convertida en un auténtico monstruo, pone en peligro la seguridad del hombre y amenaza su integridad física. Se le confunde con la bestia y su representación da lugar a unas imágenes donde se mezclan el misterio y el engaño, el deseo y la muerte. Los intelectuales (que parecían aterrorizados por la mujer y la consideraban la aliada objetiva del demonio, la proyección del Mal sobre la tierra) propagan el arquetipo de una mujer ardiente y cruel, donde se le identifica con la serpiente, un animal sinuoso y terrible.<sup>43</sup>

En esos años se van a crear un conjunto de obras que insisten obsesivamente en la maldad de la belleza femenina y el espanto de sus seducciones ambiguas. Entre otras muchas representaciones artísticas podemos citar las siguientes: *Cleopatra*, 1872, de Arnold Böcklin; la serie *Eva y el porvenir*, 1880, de Max Klinger; *El encuentro del ángel con la modernidad*, 1889, de Fernand Khnopff; *El ídolo de la perversidad*, 1891, de Jean Delville; *El pecado*, 1899, de Franz von Stuck; o, *La harpía*, 1900, de Edvard

43. Véase Cortés, José Miguel G. Op, cit. pp. 41-65.

Munch. Asimismo, la literatura finisecular será eco y portavoz de la obsesión del hombre de su tiempo por el sexo, la muerte y el mal; al tiempo que hará de la imagen de la mujer la representación simbólica del amor como algo maldito que oscila entre el placer y el dolor, el deseo y la crueldad, la traición y la repulsión. Kubin era un empedernido lector que estaba al tanto de las obras literarias de sus contemporáneos, y leyó muy pronto las diferentes obras que giraban en torno a la imagen de la mujer, como por ejemplo: *Berenice*, 1833, y *Ligeia*, 1838, de Edgar Allan Poe; *La muerte enamorada*, 1836, y *Una noche de Cleopatra*, 1845, de Théophile Gautier; *Las flores del mal*, 1857, de Charles Baudelaire; *Chastelard*, 1860, de Algernon Swinburne; *El padre*, 1887, de Strindberg (en el que está basado su dibujo *La última nodriza*, 1900-1901); *Hedda Gabler*, 1890, de Ibsen; o *Salomé*, 1891, de Oscar Wilde.

Alfred Kubin va a representar constantemente en sus dibujos la imagen de la mujer, plasmando de un modo muy explícito todo el odio y la amargura que su generación siente hacia la misma. Como dijera Nietzsche, "el hombre teme a la mujer cuando ama, la teme cuando odia". Tan solo se puede esperar una inevitable destrucción física del hombre como consecuencia de sus relaciones con ella. Según comenta Barbara Eschenburg,<sup>44</sup> Kubin tenía la intención de publicar, en 1902, un ciclo de obras con el título *Das Weib (La mujer)*, pero aunque nunca lo llevó a cabo, sí que realizó numerosos dibujos sobre el tema a lo largo de su carrera. Así, la mujer aparecerá seductora y enigmática, una figura ambigua que luce una larguísima cabellera a modo de funesto reclamo para el hombre (en *Die Haarschlepp*, 1902-1903); diosa terrenal que se ofrece inocente y peligrosa, vinculada al pecado y la lascivia (en *Astarte*, 1913); ser diabólico, postrado ante deidades desconocidas a las que les suplica poderes mágicos (en *Agrippina*, 1902-1903); figuras inquietantes y macabras que sobrevuelan los campos montadas en enormes cabezas (*Brujas*, 1915). O, al igual que en los *Caprichos* de Goya, aprovecha la imagen de la mujer para simbolizar lo degradado, lo viejo, la falsedad y el caos (en *La noche de Valpurgis*, 1920).

Paro las imágenes más contundentes creadas por Kubin representarán a la mujer como un ser que difunde las epidemias y extiende la muerte. Y ello, de tres modos diferentes aunque muy semejantes. El primero, realizando unos retratos de la mujer como devoradora de su compañero sexual, asociándola directamente con la muerte y la castración, al tiempo que revitaliza el mito de la vagina dentada. En *Madre Naturaleza*, 1900, una enorme mujer tumbada en un bosque y abierta de piernas, ofrece su sexo como un lugar oscuro y abismal donde perderse. En *La araña*, 1901-1902, diferentes parejas hacen el amor sobre una tela de araña mientras una figura diabólica (una hembra araña) extiende sus largos dedos para apoderarse del macho y devorarlo. En *Escorpión*,

44. Eschenburg, Barbara, "Primeras obras de Kubin: temas y gráficos", en Hoberg, Annegret, *Alfred Kubin 1877-1959*, München, Lenbachhaus, 1990, p. 98.



Alfred Kubin  
La cabellera  
(1902-1903)

1935, una tranquila escena de una mujer mirándose en el espejo queda completamente trastocada cuando nos damos cuenta de que su sexo ha sido reconvertido en ese mortífero animal, el cual dará cuenta de todo aquel que se le acerque. En *La vampira II*, 1940, la mujer convertida en animal sanguinario ha chupado la sangre de su amante hasta la extenuación para seguir viviendo; las mujeres se nutren del flujo vital del hombre.

La segunda vía que utiliza Kubin para vincular mujer y muerte es a través de su simbolización mediante el cuerpo embarazado de la mujer diabólica. En *El huevo*, 1900-1901, la mujer es un horrible esqueleto que posee un enorme vientre como si estuviera embarazada; aparece como un montón de huesos que acaban de levantarse de la fosa para dar a luz en un paisaje desértico y tenebroso, en el que tan solo llegamos a distinguir, al fondo, un enorme ídolo sexual masculino, imagen de la presencia vigilante del macho. En *Die Fruchtbarkeit*, 1901-1902, una mujer desnuda y embarazada yace en el fondo de un lago, y un numeroso conjunto de embriones flotan entre las aguas sin que lleguemos a adivinar si salen o entran de su cuerpo. La mujer y su capacidad de procreación se transforman en representación de la decadencia y la podredumbre de la carne.

La tercera posibilidad de representación que nos ofrece Kubin queda plasmada en esos dibujos donde la mujer aparece como un verdugo sin piedad. En *Die Dame auf dem Pferd*, 1900-1901, una elegante amazona se balancea encima de un enorme caballo de madera que lleva entre las patas unas afiladas cuchillas que le sirven para trocear y masacrar a un gran número de hombres. En *El día de la matanza*, 1902, se convierte en un ser violento y cruel que es capaz de descuartizar a un hombre sin ningún atisbo de piedad o remordimiento; ante el cuerpo mutilado del macho ella se erige tranquila y elegante. En *El destino del hombre*, 1903, una mujer gigante, desnuda y con la cabeza tapada por un pañuelo negro, arroja con un rastrillo a una abigarrada multitud de hombres por un precipicio. La identificación absoluta de la mujer con la muerte queda representada en *Mumie*, 1904-1905, cuando una mujer desnuda se va a introducir en el *traje* de una momia; o en *Abfall*, 1918-1920, al representar el cuerpo de la mujer con el rostro de una calavera.

La mujer queda representada como un ser con un deseo sexual desbordado, una enorme capacidad de traición para satisfacer sus ansias (siempre imperiosas e insatisfechas), un alto contenido de animalidad latente en su interior y una gran habilidad para destruir violentamente al hombre en cualquier momento.

\* \* \*

*“El fin de toda vida es la muerte... Lo inanimado estaba allí antes que lo vivo”*

Sigmund Freud

El universo de Alfred Kubin está construido con una larga retahíla de visiones, de alucinaciones, de destrucciones y de muerte. A lo largo de toda su vida, Kubin va a sentirse cercado por el dolor y el infortunio. Su madre murió cuando él tenía diez años; su desaparición (así como la confusión que le originó la completa postración de su padre) le produjo un profundo trauma que culminó con un intento de suicidio. En 1903, cuando su prometida Emmy Bayer fue a visitarle a Múnich, cayó enferma y, a consecuencia de ello, murió (lo que le sumió en una intensa desesperación; “perdí todo deseo de vivir”, llegó a escribir). Más tarde, su mujer, Herdwig Gründler, sufrió, durante los cuarenta y cuatro años que duró su matrimonio, una larga y penosa enfermedad cancerígena que le condenó a un constante tratamiento médico en muy diversas clínicas y a una adicción a las drogas producto del cuidado de esos dolores. Asimismo, la muerte de su íntimo amigo Franz Marc, el mes de marzo de 1916, le produjo un estado de profunda aflicción y semiinconsciencia durante varios meses.

Todas estas experiencias dejaron en Kubin una sensible huella de dolor y abatimiento que se reflejó en los numerosos dibujos que realizó centrados en la recreación de la violencia y la nostalgia de la muerte. En una de las cartas que Kubin escribió a Ernst Jünger le confesaba: “Es



Alfred Kubin  
Dos hombres luchando  
(1909)

necesario que dibuje una vez más una *Danza macabra* (este tema atraviesa todos mis dibujos durante decenas de años)".<sup>45</sup> Sus ideas básicas respecto a la muerte estaban moldeadas por el pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche o filósofos menos conocidos como Ludwig Klages y Johann J. Bachofen, para los cuales la muerte había que entenderla como un hecho natural que forma parte del proceso de creación y destrucción del que participan todos los seres. Kubin era consciente de que para entender el mundo necesitaba aceptar la muerte; aprendió a vivir con la muerte, a ser consciente de que siempre estaba muriendo. Quizás por ello, estaba muy de acuerdo con Hugo von Hofmannsthal cuando, en 1893, este se refería al ser humano como "un ser en un estado crepuscular, que vegeta, sueña, vive de miedo, de intoxicación, de nostalgia".<sup>46</sup>

La muerte adquiere muy diversas caras en los dibujos de Kubin. Algunas veces coexiste con la vida (en *El huevo*, 1901-1903, la muerte está a punto

45. Kubin, Alfred, "Extraits de correspondance: Ernst Jünger-Alfred Kubin" en Clair, Jean, *Op. cit.*, p. 710.

46. Hofmannsthal, Hugo von, *Die Malerei in Wien*, Frankfurt, 1950, p. 193.

de dar a luz, de generar una nueva vida); a veces se antropomorfiza (en *Abfall*, 1918-1920, adquiere el cuerpo de una esbelta mujer); a veces es gentil (en *La sopa envenenada*, 1935, aparece entre los sorbos de un plato de sopa caliente en una amable cena); otras se muestra simpática (en *La muerte patinando*, 1938, donde arropada con todos los aditamentos adecuados se dedica a patinar en una pista de hielo como un individuo más); y otras seductora (como en *Gespentischer Tänzer*, 1928, donde vestida de frac baila con una joven dama). Las dos fuerzas (vida y muerte) cohabitan y juntas significan la suma de la existencia.

Sin embargo, en muchas otras ocasiones la muerte aparece de un modo inesperado y terrible. La vida convertida en pesadilla solo encuentra sentido en la idea de aniquilamiento, de suicidio. Así se expresa el narrador de su novela ante la muerte de su esposa:

*"Dos pupilas dilatadas y sin brillo miraron a través de mí; entonces, presa de violentos espasmos e hilvanando sin pavor propósitos incoherentes, eché a correr, perdiéndome pronto en las desconocidas callejuelas. Sin preocuparme de nada ni de nadie, anduve buscando los lugares más oscuros y recónditos (...). Me sentía solo... No había nadie más solitario que yo.*

*También permanecí oculto el día siguiente, esperando que la muerte viniera a recogerme".*<sup>47</sup>

Son muchos los dibujos de Kubin donde se muestra la cara más dura y salvaje de la muerte. Así, por ejemplo, en *De la China*, 1900, un hombre aparece tranquilamente sentado en cuclillas después de haber degollado a otro con el que comparte un reducido espacio; en *Denkmal*, 1900-1901, observamos la crudeza de la imagen de un hombre acéfalo cuya cabeza está clavada en un poste y el cuerpo aparece postrado en el suelo; en *Destrucción*, 1902, dos terroríficos verdugos, con afilados machetes y diversas cabezas colgadas al cinto, se muestran orgullosos y altaneros; en *Cabeza de muerte*, 1907, un rostro cadavérico y desdentado flota en medio de una atmósfera licuescente y putrefacta. Asimismo, la galería Bruno Cassirer de Berlín publicó en 1918 una selección de dibujos hechos con pluma bajo el título de *Die Blätter mit dem Tod* (*La danza de la muerte*), en la que se recogían varios dibujos que celebraban el triunfo de la muerte sobre la vida.<sup>48</sup> Sinistras figuras con una explosiva vitalidad en sarcásticas y ambiguas situaciones en las que encontramos reflejadas aquello que Kubin escribió: "Hay de hecho algo de jubilosa liberación en la representación simbólica que he realizado, a menudo, de la muerte".<sup>49</sup>

47. Kubin, Alfred, *La otra parte*, *Op. cit.*, pp. 171-172.

48. Véase Sebba, Gregor, *Kubin's Dance of Death*, New York, Dover, 1973.

49. Kubin, Alfred, "Extraits de correspondance: Ernst Jünger-Alfred Kubin", en Clair, Jean, *Op. cit.*, p. 703.



Alfred Kubin  
Hombre ante la ventana  
(1909)

Sin embargo, quisiera hacer especial mención a dos dibujos que me parecen especialmente virulentos. En el primero de ellos, *Tod bei der Arbeit*, 1930-1931, la muerte aparece representada por un cadáver andante, un ser esquelético y horrible que ha salido de su tumba para arrastrar dentro de ella a cualquier persona (en este caso, una mujer) que pueda encontrar. La desolación del paisaje, la ausencia de cualquier elemento espacial o temporal que nos ayude a entender lo que ocurre añade mayor horror, si cabe, a la acción. Una escena espeluznante propia de los abismos del infierno; un infierno que para Kubin es propio del mundo en el que vive. Así, en el segundo dibujo que quiero destacar, *La carnicería humana*, 1912-1915, se ve reflejada una de las características mortales de nuestro siglo: la muerte en cadena, la ejecución en masa. En una sala desnuda e inhóspita, como la de un matadero, se ven diversos despojos de cuerpos humanos colgando de ganchos como si fueran reses desmembradas listas para servir al mercado; al mismo tiempo, sobre una larga mesa observamos el cuerpo de un joven muchacho que va a ser abierto en canal por dos extraños matarifes; el suelo está ocupado por grandes fuentes llenas de vísceras al lado del cuerpo de un hombre desnudo arrojado de cualquier modo. La vinculación del ser humano con la animalidad no puede estar más clara, el desprecio del individuo no puede ser mayor; la brutalidad de la mutilación cor-

poral se representa de una manera que carece de parangón en otros artistas de su época.

Ambos dibujos resumen, a mi modo de ver, la visión dolorosa y pesimista que Kubin tiene del ser humano y el abatimiento y la desolación que tal creencia insufla a su vida. Tan solo mediante los dibujos y los textos pudo Kubin exorcizar los temores que suscitaban tales pesadillas. De ahí que se viera abocado a una producción ingente, obsesiva y maníaca (haciendo repetidamente variaciones sobre los mismos temas), profundamente vinculada a sus más íntimas experiencias personales.

