

UNA VISIÓN FINISECULAR SOBRE EL *DOPPELGÄNGER*: EL TEMA DEL DOBLE Y EL OTRO EN EL AUTORRETRATO DE LA ÉPOCA SIMBOLISTA*

Juan Carlos Bejarano Veiga
Universitat de Barcelona

“El artista sólo es artista a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza”

Charles Baudelaire

El tema de esta comunicación versará sobre el tema del doble en el autorretrato en la época del Simbolismo. Es verdad que, a primera vista, puede sorprender la aparente dicotomía entre los términos que usamos: doble y autorretrato. Por definición, un autorretrato es una creación que representa únicamente al mismo artista. Sin embargo, durante la época simbolista, asistimos a una reformulación de dicho género, siempre bajo el designio de explorar sus posibilidades, incluso del vocablo, en sus contextos de representación. Para ello, hemos recurrido a la expresión alemana *doppelgänger* -mucho más ligada, empero, al mundo literario que al pictórico-, a la hora de abordar una manifestación de esa renovación o tensión a que se sometió el autorretrato en manos de los artistas simbolistas.

Como consecuencia de la nueva sociedad surgida tras las cenizas de la Revolución Francesa y los vapores de la Revolución Industrial, a lo largo del siglo XIX observamos un mayor interés por la *psique*, que fue creciendo de forma paulatina, de manera que su primer paso lo dio con el Romanticismo para enmarcarse ya plenamente y de manera crítica en la época que estudiamos. Esta crisis no sólo se dio a un nivel íntimo, ya que su huella es perceptible en un plano más general, por ejemplo en el arte. Efectivamente, durante dicha centuria aumentó el interés por el individuo. No obstante, o justamente por ello, durante todo este período dicho término, *individuo*, fue “*una categoría abstracta, mal definida todavía*” (Ariès, Duby, 2001: 393). Provenía del latín *individuum*, que significa indivisible. Y de esta manera se solía ver a las personas, como un bloque íntegro, consideración que comenzó a ser socavada.

Bajo el signo del positivismo y de la fe en la ciencia, nuevos enfoques científicos se fueron sucediendo en el XIX con el deseo de comprender incluso lo no visible, entre lo que se hallaba la mente humana. Tras la fisionomía del siglo XVII, vino la frenología, y luego apareció lo que se suele llamar la “nueva psicología”: Charcot (histeria, neurastenia), Bernheim (hipnosis)... Sin embargo, la gran aportación se produjo justamente en la época del Simbolismo, con el psicoanálisis y la teoría del subconsciente de Sigmund Freud. Paralelamente a estos estudios científicos, hubo otras aportaciones, como la filosofía de Schopenhauer o de Nietzsche.

En plena época romántica, sin embargo, el pintor Carl Gustav Carus había sido el primero en hablar del inconsciente. De esta manera se vio que el alma humana se componía de dos aspectos, el consciente y el inconsciente, de forma que se establecía una continua lucha entre ambas partes. En consecuencia, *“el motivo familiar del doble se prestó pronto a su utilización como imagen idónea del recién descubierto inconsciente, encarnando los aspectos oscuros y reprimidos de la personalidad individual”* (Ziolkowski, 1980: 155-156). De esta manera, el recurso mencionado fue una metáfora para mostrar el polimorfismo del yo.

Este interés se acrecentó en la segunda mitad del siglo XIX, pero bajo un nuevo enfoque, en relación a las aportaciones de la ciencia (y que se reflejó, por ejemplo, en el género de la llamada “novela psicológica”). A finales de dicha centuria, los estudios sobre la disociación de la personalidad, según los cuales el hombre tiene una naturaleza dual, dieron pie a que Freud hablara del yo y del otro, e intentó fundamentar el subconsciente: a partir de él el inconsciente comenzó a ser llamado de esta manera, y a veces se asoció con el tema de lo siniestro.

Es justamente en esta época amante de dualismos que se acentúa esa fascinación por el doble. Fue quizás en la literatura donde todo ello se manifestó primero y de una forma más transparente. Así, el motivo comenzó a popularizarse bajo el término *doppelgänger* en el año 1796, cuando el escritor alemán Jean-Paul Richter escribió su novela *Siebenkäs*, donde se definía como *“los que se ven a sí mismos”*. Así pues, esta novela representa el inicio de la vinculación de dicho concepto con el género fantástico en época moderna. La siguiente contribución se debió a E. T. A Hoffmann, pues identificó *“el componente secundario y hostil de la personalidad en un ‘doble’ que tiene una presencia física –figura real o imaginaria- en la que el hombre cree ver la sombra de sí mismo proyectada visiblemente por el subconsciente en el mundo externo de la percepción de los sentidos”* (Praz, 1988: 431). A finales del siglo XIX y principios

del XX, se alcanzó el cénit con dos obras, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, y *El retrato de Dorian Gray* (1890-1891), de Oscar Wilde; si bien la bibliografía dejada en el ochocientos es prolífica (Mary Shelley...).

Con los ejemplos de la literatura y con la ayuda de la psicología, el espiritismo, las drogas y otros paraísos artificiales, las vías para acceder a lo más remoto y, a la vez, a lo más próximo de nuestro yo fueron empleadas por los artistas finiseculares. En el caso del retrato pictórico, se añadían otros condicionantes, como la percepción por parte de artistas y críticos de la necesidad de explorar nuevos territorios. Los avances en el campo de la psicología podían, por lo tanto, dar nuevas perspectivas al género.

De la misma manera, el objetivo de muchos artistas a menudo no era tanto el arte como el deseo de conocer al ser humano que eran. Así, el motivo del doble se presentaba ideal a la hora de explorar la mente humana desde un punto de vista artístico. Claro que se era consciente de que las caras que podía ofrecer una persona eran infinitas, como cuando colocamos un espejo frente a otro. Pero para evitar la dispersión, casi siempre se prefirió la intensidad de la síntesis reduciéndolo al número dos.

Por otro lado, en la historia del retrato existen otras manifestaciones que confirman esa fascinación por la multiplicación de un individuo, algunas de las cuales fueron retomadas y reinterpretadas en aquel Fin de Siglo. Además de los hermas dobles de la época romana, nos interesa recordar aquí que, tras el Renacimiento, una misma persona fue retratada a veces no sólo por partida doble, sino incluso triple. Dichos lienzos –ejemplos de van Dyck o de Rigaud- pudieron ser destinados a servir de estudio para la realización de bustos o justamente lo contrario, como un argumento de la superioridad de la pintura sobre la escultura en la época de los *paragone*, cuando se decía que ésta tenía la capacidad de mostrar la tridimensionalidad y la pintura no.

Durante el XIX, quizás el precedente latente más interesante se ve en el retrato doble de hermanos. No necesariamente debían ser gemelos los modelos plasmados, pero los artistas forzaron los elementos de representación para que así lo pareciera. De esta manera, jugaron con la confidencialidad entre ellos, a través de la pose, de la mirada, de la indumentaria, de la altura e incluso del físico, limando las diferencias y potenciando las similitudes. Uno de los primeros ejemplos lo consiguió Théodore Chassériau en *Las dos hermanas* (1843) (Musée du Louvre, París), al que siguió pronto su equivalente masculino, *René-Charles d'Assy y su hermano Jean-Baptiste-Claude-Amédée d'Assy* (1850) (The Cleveland Museum of Art), de Hippolyte Flandrin. Edgar Degas, John

Everett Millais e incluso artistas catalanes como Ramon Casas o Santiago Rusiñol no pudieron resistirse a la tentación de jugar con los reflejos de estos espejos.

De esta curiosa mezcla entre obras del pasado y preocupaciones del presente, a finales del siglo XIX surgieron algunos curiosos y raros autorretratos, raros como flores de artificio sin invernadero. Para conseguir dicho objetivo, se recurrió a una iconografía determinada y recurrente. De esta manera, la presencia del espejo, la sombra, la máscara o alusiones a la muerte fueron habituales, mientras que en los modos de representación fue importante el tema del otro a través del *alter ego* –el pintor amigo del artista, la mujer que posa y le inspira- que, en el fondo, no dejaba de ser otra visión del doble, de uno mismo. Finalmente, la culminación de todo ello fue que, en algunas ocasiones, se rompió de forma definitiva la verosimilitud siempre exigida al retrato, introduciendo el elemento fantástico que, no obstante, aparecía claramente en la literatura de esos mismos años, pero que, en la pintura de retratos, como máximo, había aparecido apuntado de forma latente en esas efigies dobles de hermanos ya mencionados. El autorretrato encantado floreció cuando quebrantó la noción convencional que consideraba un único rostro para un único sujeto, cuando la simultaneidad de la duplicidad se hizo patente. De esta manera, se quebró la ambigüedad de los parecidos entre dos sujetos distintos, para dar paso a la ambigüedad de las diferentes partes del yo.

Retratos dobles, retratos del doble

“Tengo un alma tan singular que no me reconozco a mí mismo”

Charles Baudelaire

La nueva estructura social del siglo XIX trajo consigo una necesidad de integrarse en dicha sociedad de un modo nuevo y diferente. En el caso de los artistas, fue fundamental rodearse de sus semejantes:

“Partiendo de la idea de la rareza y particularidad de la actividad creativa y, por tanto, de la rareza de los creadores, se entenderá por qué éstos se relacionan entre sí. La soledad del genio artístico no impide, al menos no siempre o de modo permanente, que busque relacionarse con quienes comparten preocupaciones afines. De este modo, los artistas, pese a

instituirse en planetas que giran en órbitas diferentes, establecen relaciones de empatía con otros que se mueven en un universo espiritual común” (Guillén, 2007: 225).

Una manera de fortalecer dichos vínculos fue retratarse entre ellos. Éste fue un lugar común entre los prerrafaelitas –no olvidemos que se configuraron como ‘Hermandad’-, pero asimismo entre bohemios e impresionistas. Dicha práctica se mantuvo igualmente entre artistas afines al Simbolismo –por ejemplo, los pintores nabís o de la Escuela de Pont-Aven-, pero con alguna ligera aportación inquietante. Así, fruto de esa empatía establecida entre dos creadores, fue una serie de obras en que la individualidad de uno se confrontaba con la participación y/o presencia del amigo artista, del otro. Hasta el punto de que la alteridad podía llegar a ser identidad. “*Es a partir de la imagen del otro que el sujeto accede a su identidad*” (Cortés, 1997: 117).

Muchos siguieron la estela dejada por el que podríamos llamar “*retrato-de-hermanos*” –aunque obviamente en estos casos no lo fueran de sangre-, para reforzar las pasiones compartidas entre los modelos representados, a través de un tono confidente e intimista. Es el caso del *Autorretrato con Rafael de Ochoa* (1890) (The Cleveland Museum of Art), de Jacques-Émile Blanche, o del *Autorretrato con Waroqui* (1889) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), de Édouard Vuillard. Sin embargo, de la misma manera que quisieron plasmar la identificación existente entre camaradas, en ocasiones y bajo la influencia de las teorías psicológicas, se asoció *al otro* con *lo otro*, con lo siniestro, siendo ese amigo el que permitía la contemplación del lado más oscuro de uno, de tensiones reprimidas que podrían explotar o no.

No obstante, es el *Autorretrato con Lenbach* (1863) (Neue Pinakothek, Múnich), de Hans von Marées el que, aun siendo de fecha tan temprana, aporta mayor interés y presagia este espíritu finisecular de manera más transparente. Así, la presencia del amigo artista resulta aquí reveladora, ya que sentimos que se produce la difusión de la frontera entre el yo y el otro. En este sentido, resulta fundamental el solapamiento de los dos cráneos, gracias a la falta de profundidad y de espacio entre ambos, al empleo de la isocefalia que alinea los ojos a la misma altura, y de la diferencia de luz que irradia de cada rostro. De esta manera, uno casi parece el reverso del otro, pero en el fondo un mismo personaje: Marées estrecha aún más los lazos de unión que parecía ya apuntarse en los “*retratos-de-hermanos*” del siglo XIX.

Bram Dijkstra ya ha señalado cierta tendencia, en algunas efigies finiseculares, de presentar los modelos prácticamente unidos, como si fueran siameses (1994: 173). Eso se puede contemplar en algunos retratos de John Singer Sargent o de Mary Cassat, que parecen hacerse eco de las teorías del momento sobre la fisionomía, la herencia hereditaria y/o sobre la degeneración. Algo parecido, pues, podría haber aplicado Marées, pero más a un nivel psicológico y de la influencia del medio, que biológico: un mismo pensamiento parece fluir entre sus cabezas, como invisibles vasos comunicantes.

De cualquier forma, este modo compositivo evocaba ciertamente otro más lejano, ya señalado: el de los hermas dobles de la Antigua Roma: “*an interesting variant of the Classical type of creative thinker is the double herm, two busts fused dorsally, a form popular in cultivated Roman circles where the dual nature of Greco-Roman culture was a fact of life. Pairing Greeks and Romans in such a way served this presumption very well because it brought together those whose intellectual or artistic style seemed to display the strongest similarity, (...).*” (Brilliant, 1991: 120). Curiosamente, los hermas eran el soporte habitual con el que se solía representar al dios romano Jano. Era la divinidad de la doble faz, y como tal, se acostumbraba a caracterizarlo con dos rostros mirando hacia lados diferentes, uno hacia el pasado, otro al futuro, por lo que era considerado, entre otras muchas atribuciones, como el dios al que encomendarse en los momentos de tránsito. Esta idea del tiempo parece justamente impregnar algunos autorretratos finiseculares, en los que el pensamiento pesimista de la época, les hace reforzar aún más la naturaleza original de *vanitas* de dicho género.

En este caso, el precedente lo proporcionó Arnold Böcklin con su *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* (1872) (Nationalgalerie, Berlín), que pronto atrajo la atención de muchos pintores afiliados a dicho movimiento. Esta pintura se encuadra en la tradición de los retratos de *memento mori*, en los que el sujeto solía representarse acompañado de una calavera o un esqueleto, recuerdo de su condición mortal, a la que se pretendía vencer a través de la inmortalidad que concedía la memoria de la obra. Lo curioso es que en la obra dejada por Böcklin la Muerte parece más bien viva, puesto que está ejecutando una acción. Gracias precisamente a la música del violín, se establece una especial relación de connivencia entre ambos.

En general, este tipo de representaciones eran un preludio de la muerte del artista, un *memento mori*; incluso así se podía interpretar desde la filosofía de Schopenhauer. Por consiguiente, Böcklin tal vez no estaba representando tanto a la Muerte como a su muerte, es decir, a su doble, a sí mismo, una vez descarnado y pútrido, pero aún así,

igual de creador y presente, es decir, su obra perviviendo más allá de su condición mortal. Afirmamos esto debido a la manera de vincular ambos cráneos, casi ligados, como si uno fuera la continuación del otro, de manera que compartieran su misma naturaleza. Así pues, el artífice de *La isla de los muertos* se estaba pintando tal como se veía entonces, en el presente, y tal como se imaginaba que sería, en el futuro.

Esa simultaneidad de tiempos diversos, mediante la representación del *memento mori*, con el doble cadavérico casi solapado al autorretrato, lo observamos en diversas creaciones, que siguieron la huella dejada por Böcklin: *Autorretrato con el Amor y la Muerte* (1875) (Städtische Kunstsammlungen, Karlsruhe), de Hans Thoma; el pintado por Josep Guardiola en 1907 (Paradero desconocido); o *Autorretrato con calavera* (c. 1918) (Col. Part.), de Saturnino Herrán. James Ensor, no obstante, fue más lejos que todos ellos al tratar el tema de su doble muerto -*Mi retrato esqueletizado* (1889) (Museum voor Schone Kunsten, Ostende)-. Es cierto que todos estos pintores ya optaron por una aproximación inédita a la Muerte; pero Ensor obvió ese distanciamiento que aún estaba en ellos, y no lo representó como algo externo, sino como algo intrínseco y que llevamos desde que nacemos. Por lo tanto, se caracterizó él mismo como esqueleto o cadáver, fusionando los dos en uno: su futuro sobre su presente. Tal vez revelando que, tras la piel tersa de su cara yacía, al fin y al cabo, el hueso descarnado.

Un caso aparte –por no ser autorretrato- lo constituye el retrato que Wojciech Weiss dejó de su amigo el pintor Antoni Procajłowicz, obra más conocida como *Melancólico. Totenmesse* (1898) (Museo Nacional de Cracovia). Traemos a colación esta obra porque, aparte de ser un ejemplo de esos retratos de camaradería realizado entre artistas, enlaza de forma original el tema que estamos tratando –la variante del *memento mori* como nuestro doble postrero- al uso de la sombra con el mismo fin especular. Al respecto, nos hemos de fijar en la sombra proyectada sobre la pared, cuya forma sugiere la del cráneo de un bebé. Es peculiar, empero, que la forma dibujada sea la de un cráneo, y aún más, la de un bebé, cerrando como un uróboros el círculo de la vida, el nacimiento y el fin.

Acabamos de ver aquí cómo su autor ha ligado el tema del doble, con el de la Muerte y con el de la sombra. Justamente tres conceptos que suelen ir ligados: recordemos que el *doppelgänger* es presagio de mala suerte o de muerte, y que la sombra ha sido relacionada tradicionalmente para representar lo uno y lo otro. Sin embargo, originariamente su interpretación fue diferente y desde entonces ha ido cambiando: imagen reflejada, representación del alma o justamente lo contrario, esto es,

de ausencia... Pero el valor con el que finalmente ha acabado siendo vinculada ha sido como “*símbolo de todos los valores no visibles del ser humano (...), hasta el punto que quien carece de ella parece perder la identidad: ‘vemos a otro, otro como yo que no soy yo (...) a ‘otro yo’, aquello que somos y no conocemos*” (Cortés, 1997: 99).

Hemos de entender que la sombra, respecto a un reflejo, difiere en algunos aspectos: va indisolublemente unida a nuestro cuerpo de manera continua y física; reproduce nuestra silueta, “*lo general de la persona, pero no su semejanza particular*”; y por su entonación oscura, representa una especie de “*reduplicación negativa*” de nuestro yo; de ahí la demonización que se ha vertido sobre ella y asimismo como imagen de nuestra cara más oscura e ignota (Stoichita, 1999: 117, 144).

En el terreno del autorretrato finisecular, quizás el ejemplo más relevante sea el que nos ha dejado Edvard Munch en su *Autorretrato en el infierno* (o *Inferno*) (1903) (Munch-museet, Oslo). Una vez más el artista insiste en el lado negativo ligado a la sombra, y de ahí que, para realzar esta atmósfera siniestra, potencie su presencia en un escenario infernal -Stoichita ha señalado que “*la distorsión y amplificación de la sombra es una de las técnicas (...) más utilizadas por las artes figurativas para mostrar la carga negativa de un personaje*” (1999: 139)-. De hecho, ocupa $\frac{1}{3}$ de la tela. Además, advertimos que Munch emplea otros elementos, desde una paleta de colores encendidos, que parece aludir a la gama cromática del infierno, hasta la misma técnica, a base de pinceladas deshechas y arremolinadas que parecen evocar lenguas de fuego. En este sentido, es significativo el tratamiento de la cara, poco detallista y que parece convertirse en otra sombra más de la que proyecta su cuerpo, eco de un eco en lo que se conoce como el “mundo de las sombras”. En este contexto específico, el rostro (nuestro consciente) parece deshacerse para dar paso a nuestro yo más oculto y amorfo, más adecuado a este paraje infernal, mediante esta faz fundida en sombras.

El amigo y la modelo

“*Je est un autre*”

Arthur Rimbaud.

Hasta ahora, hemos visto la importancia de la presencia de un acompañante a la hora de encontrarse a sí mismo. En este sentido, junto a estas indagaciones realizadas por un único autor, en este Fin de Siglo advertimos la realización de obras a cuatro

manos, que refuerza la idea de desdoblamiento o de creación compartida. En este caso, el doble no se manifiesta tanto en la tela final, como en el proceso mismo de su realización e identificación. Así pues, son creaciones que nos hablan de la existencia de una empatía entre los partícipes de la misma, y que insisten en esos vasos comunicantes.

De esta manera, por ejemplo, Ramon Casas nos dejó el interesante y misterioso *(Auto)Retrato ante el espejo* (1882) (Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid), pintado conjuntamente con Maurice Lobre, un amigo de París. Es una tela que, gracias a la originalidad de la composición, adivinando la cara reflejada entre multitud de objetos, ayuda a la idea del laberinto, tan del gusto de los finiseculares; un laberinto no sólo físico, sino que podría representar bien el de la *psique* confundida entre sendos artistas.

Enlazando el tema del acompañante amigo con el de la modelo, otra colaboración y sobre la que, como la anterior, aún planean las dudas de autoría –y de discernir, por consiguiente, si se trata de un retrato o de un autorretrato-, es el *(Auto)Retrato de Pidelaserra en su taller de París* (c. 1901) (Museu de Montserrat), pintada por dicho artista y su amigo inseparable de entonces, Pere Ysern. Nos hallamos ante una imagen turbulenta del artista y su modelo. Tema éste clásico, pero que en este final de siglo recibió nuevos enfoques. De hecho, nos viene a la memoria el cuadro *Interior* (o *La violación*) (1868-1869) (Museum of Art, Filadelfia), de Edgar Degas, que trata sobre este motivo. Si en este óleo destacaba el tratamiento del claroscuro y del espacio, para reforzar la psicología oscura de las figuras representadas y la ambigüedad de su relación, algo parecido sucede aquí.

Si en el *Autorretrato con Lenbach* intuíamos el tema del doble como parte de nuestro yo, o de la presencia de nuestro *alter ego*, naturalmente esto se podía producir también mediante la figura de la modelo. Recordemos que uno de los temas favoritos del Simbolismo fue el de la mujer. Así pues, si bien desconocemos cuál era la relación de Pidelaserra con sus modelos, lo cierto es que reflejó, incluso de una forma inconsciente, esa problemática entre los sexos en la época finisecular, que llevó a los artistas a ver a la mujer, en ocasiones, como amenaza, bajo los rasgos de la *femme fatale*. En realidad, una amenaza que surgía de su propio interior.

En otras creaciones, sin embargo, la lectura que se hizo de la presencia de la mujer rebasó la interpretación puramente sexual para situarla en un nivel distinto: es el caso de las telas dejadas por Baldomer Gili i Roig y Santiago Rusiñol. Baldomer Gili i Roig nos ha dejado un autorretrato curioso, que bautizó como *El espejo de mi estudio* (1907) (Paradero desconocido). A diferencia de otras imágenes del artista en su taller con su

modelo, el misterio de la composición se refuerza por la forma en que aparece ella –por detrás, a la manera de la Muerte en el óleo de Böcklin-, pero también por su apariencia. Vestida de forma elegante, su rostro está cubierto por un antifaz de carnaval.

Junto con la sombra y el espejo, la máscara es característica en la iconografía referente al tema de la identidad. No es cuestión hablar aquí de otros *alter egos* que se procuró el pintor del Fin de Siglo, mediante el recurso del disfraz. En general, la identificación en estas obras se realizaba por la vía de la usurpación, mediante otros personajes: de ahí que en el plano pictórico solamos ver sólo un personaje y no dos, que es de lo que queremos hablar aquí. Así pues, a diferencia de la sombra o del espejo, el empleo de la máscara no se basa tanto en la repetición o duplicación, como en la suplantación u ocultación. Y de ahí que, por esta desviación, no se tratará en general en esta comunicación. No obstante, si se ha traído a colación, es por su relación indudable con el tema de la identidad humana y del polimorfismo del yo.

En el caso del autorretrato de Gili i Roig, podríamos pensar que el pintor la utiliza para desindividualizar a la mujer, su musa, para que ésta pierda su identidad y se imbuya de la del pintor, siendo la materia visible, el recipiente, que dé cuerpo a sus ideales. En realidad, se creía en la época que las mujeres carecían de personalidad autónoma, y que sólo eran un pálido reflejo del varón, con o sin ayuda de estos complementos. Y precisamente por esto, en muchas ocasiones se las asociaba, más que con la máscara, con el espejo: quizás el título de este cuadro no se refiera tanto al instrumento en sí con el que Gili i Roig ha podido hacer esta pintura como a su modelo, que actúa de espejo de su mente creadora.

No obstante, el óleo de Santiago Rusiñol *Figura femenina* (1894) (MNAC, Barcelona), probablemente sea una de las imágenes más profundas y ricas sobre esta iconografía del artista con la modelo. Es cierto que el detalle de elegir a una mujer como *alter ego* respondía a un ideal muy simbolista, en que las formas femeninas se convertían en el receptáculo perfecto para que el alma del artista resonase en ellas. Rusiñol recurrió además a varios elementos para dar consistencia a esta identificación. En primer lugar, la pose de perfil, tan socorrida entonces, y que permitía dejar incomunicado al modelo con el espectador, así como ayudaba a escurrir la personalidad de la joven. A todo ello, hemos de añadir la presencia del espejo, uno de los objetos emblemáticos del Simbolismo, y posible clave de interpretación del cuadro.

Compartiendo esa misma superficie, encontramos juntas la imagen de la modelo con la de su pintor. En el fondo, el retrato de la joven era el de Rusiñol. El reflejo de la

modelo no era más que el símbolo de su condición, ser reflejo del mismo artista: el *alter ego* pasaba a ser el *ego* del pintor. De esta manera, en esta composición como en sus paisajes posteriores, parte de la producción de Rusiñol se puede calificar de *reflexiva* en las dos acepciones del término: en la composición misma con el espejo, y por la reflexión que realiza sobre el concepto de representación.

Espejos reflejados y retratos desdoblados

“Hazte otro MISMO”

Oscar Wilde

Como acabamos de ver, el espejo fue uno de los emblemas del Simbolismo. De toda manera, su uso había sido siempre inseparable de la historia del autorretrato, puesto que hasta el siglo XIX casi fue la única manera de conocer el propio rostro. Aparte de su función más superficial, el espejo interesó a los simbolistas por todas las connotaciones mágicas y misteriosas que siempre se le habían ido adjudicando. Por una parte, se le había considerado como aquello que nos permitía ver lo que se escapaba de nuestro campo de visión, pero no sólo a nivel de una realidad puramente física, sino también en relación a la psicología. Ziolkowski señala como punto de inflexión la aparición del subjetivismo romántico, cuando surgió la necesidad de la contemplación de la propia imagen como vía de introspección. Por otra parte, y ligado con lo anterior, según creencias antiguas, se asociaba el origen material del alma con este objeto –de hecho, el Francia, los espejos grandes de pie se llaman *psyché*- (1980: 139-142).

En este mismo período, es cuando tiene lugar la aparición de la fotografía, que se convirtió, junto con el espejo, en el otro gran instrumento para conocerse. Asimismo, y en uno de los procesos curiosos de la historia, simultáneamente al nuevo uso psicológico que se dio al espejo –para intentar ver lo que nunca se había visto a través de él-, los avances en el campo de la fotografía fueron fulminantes, y ya en 1895, Röntgen descubrió los rayos X, que fue la confirmación definitiva de poder conocer el más allá y fotografiar lo oculto mediante el uso de esas placas, de esos “espejos negros”.

En el campo del arte, reverberaciones de todo esto, así como de las teorías de la fragmentación del yo según la nueva psicología, se escucharon en las repeticiones de una misma figura en las composiciones de Edward Burne-Jones –*La escalera dorada* (c. 1880) (Tate Britain, Londres)- y de su heredero, Fernand Khnopff –*Recuerdos*

(*Memories*) (1889) (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas)-, hijos bastardos de un mismo padre, Dante Gabriel Rossetti, especialista en el *doppelgänger* y paralelismos varios –*Cómo se encontraron* (1851) (Manchester City Art Galleries), *Rosa Triplex* (1874) (The Hearn Family Trust)-, en su caso aplicados a su propia vida. No fueron los únicos, pues muchos simbolistas gustaron de la multiplicación: George Minne -*La fuente* (c. 1898) (Museum voor Schone Kunsten, Gante)-, Maurice Denis... Todos mesmerizados por el uso del espejo y de sus reflejos sin fin.

En consecuencia, no ha de extrañarnos que una de las figuras más fascinantes y paradigmáticas de esta cultura del Fin de Siglo fuera la del dandy, donde confluían de manera naturalmente artificiosa espejo y narcisismo. En este sentido, quizás el autorretrato que explicita de una manera más evidente estos tópicos al servicio del tema del doble sea *Epitalamio (Las bodas del príncipe Néstor)* (1909) (Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria), de Néstor. Se trata de la obra maestra de su autor, así como la culminación de su serie de autorretratos anteriores, al haberse dado finalmente consigo mismo y haberse construido su definitiva imagen de dandy.

Hemos de tener en cuenta que esta figura se caracterizaba por su extremada elegancia, que era mostrada como una especie de desafío contra la sociedad burguesa en la que había tenido que nacer. En este sentido, la autosuficiencia del dandy era uno de sus elementos fundamentales, puesto que el elitismo de este personaje finisecular le llevaba al rechazo del mundo exterior, consciente de que nadie podría estar a la misma altura que él. Efectivamente, el dandy representa la apoteosis radical de ese culto al yo, al individuo, que había empezado a germinar desde el Romanticismo.

Obviamente, el culto a uno mismo conducía fácilmente al narcisismo y al solipsismo. De hecho, el mejor compañero de un dandy no podía ser otro que sí mismo, es decir, el reflejo que le podía devolver el espejo. Baudelaire ya había dicho que el dandy debía aspirar a ser sublime sin interrupción, teniendo que vivir y dormir frente a este cristal. Era su confesor a la vez que su altar, donde rendía culto... a su yo, que era, pues, su dios. “*En realidad, no me equivocaba del todo cuando consideraba el dandysmo como una especie de religión*”, decía Baudelaire (Hinterhäuser, 1980: 76). En este sentido, parece que Néstor haya tenido en cuenta estos presupuestos de la filosofía del dandy y los haya aplicado de un modo directo en esta tela.

No ha recurrido a presentarnos el cristal en la composición, sino que se ha valido de esa tendencia innata en muchos pintores de aplicar rasgos propios a los retratos ajenos, de manera que las criaturas acababan pareciéndose a su creador, formando parte

de su mundo. Esto sucede con la amada de *Epitalamio*; pero yendo más lejos. Si nos fijamos con detalle, en realidad... ¡ella es él! Es como una fotografía en negativo de sí, complementándose a la perfección, con rasgos faciales casi idénticos e incluso el cuerpo de la mujer resulta excesivamente varonil. El detalle de este parecido ha sido poco apreciado en la bibliografía sobre el artista, y es, creemos, la clave de esta obra.

De esta manera, a pesar de las diferencias en la vestimenta según su género –y que ayudan a camuflar la presencia del doble en este óleo-, prácticamente en el resto son iguales. Así, por ejemplo, los dos tienen la misma altura, pero además adoptan una pose casi simétrica. Efectivamente, estamos ante una imagen especular, su *alter ego* es su reflejo, su doble, su alma gemela. El Eco de Narciso. Y de esta evidencia, afloran multitud de nociones finiseculares, de las que Carlos Reyero ya reconoció que “*a fines del siglo XIX los términos androginia, hermafroditismo y homosexualidad estaban muy confusos*” (1996: 227), a los que podemos añadir las que hemos ido tratando en esta comunicación, como narcisismo, el tema del doble, o la fragmentación del yo.

De todas maneras, la lectura que se hacía aquí del mito del *doppelgänger* era positiva, de acuerdo con la consideración que tenía el dandy de la vida como base para la construcción de su obra, esto es, a partir de su propia imagen. Asimismo, la plasmación del doble no obedecía tanto al objetivo de encontrar ese yo oculto que formaba parte de uno, como de subrayar la autosuficiencia del narcisista, de saberse único. De esta manera, *Epitalamio* obedecía a la coherencia del artista que se desposaba consigo mismo, siguiendo el lema de Khnopff “*On n’a que soi*”. En realidad, esa musa era su otro yo, y por tanto, era normal que se casaran y se presentaran cogidos de la mano, continuidad física entre los dos/uno. Así, Néstor ilustraba pictóricamente la visión finisecular sobre el mito del andrógino, tan de moda por entonces. Precisamente, el dandysmo aspiraba a ese equilibrio entre lo masculino y lo femenino, de ahí que su extraordinario refinamiento fuera visto como desvirilizador o afeminado.

El reflejo infinito

“Siento mil posibles en mí; pero yo no puedo más que resignarme a no desear más que ser uno solo”.

André Gide.

Si la pintura de Néstor representaba el paso hacia lo fantástico en el autorretrato – al representarse duplicado sin necesidad de incluir ningún espejo-, este camino fue igualmente valorado por otros a la hora de auto representarse de forma múltiple y simultánea en una misma tela. La verosimilitud que tradicionalmente se le había exigido al género comenzó a ser desbordada por los simbolistas, para ser ya posteriormente abortada en plena época vanguardista. No obstante, justo en ese período de transición, antes de llegar al Expresionismo o al Surrealismo, encontramos a una serie de artistas precursores, o simbolistas rezagados, que se interesaron de forma particular por el género del autorretrato. Es el caso de Léon Spilliaert, pero sobre todo, Egon Schiele.

Sin embargo, la lectura que hicieron en la multiplicación de su imagen abandonó la visión celebrativa del narcisismo, para volver a volcarse en la visión tormentosa de los demonios personales, valiéndose de conceptos de la nueva psicología. Se valieron además de un estilo más quebrado, en que las deformaciones del cuerpo y de la cara, así como el exacerbamiento de la gestualidad en el lenguaje corporal, intentaban indagar lo que subyacía bajo la carcasa de la piel, para así encontrar esa fragmentación del yo.

En el caso de Spilliaert, el tema del doble aparece de vez en cuando en algunos de sus autorretratos, como en el *Autorretrato con máscaras* (1903) (Musée d'Orsay, París), uno de los primeros. A pesar de que pueda parecer a primera vista una obra inacabada (y por tanto, esas dos máscaras proclives a ser interpretadas como esbozos de autorretratos), el artista divide claramente el fondo entre el blanco y el negro, reforzando la dualidad. En este caso, la máscara no sirve para ocultar la personalidad, sino como instrumento para profundizar en el yo, en una actitud paradójica para con su función original, tal como se ha visto antes: esto lo hace posible al dotar a ese par de caretas con la misma fisionomía que el artista. Así, introduce ambigüedad entre el autorretrato “auténtico” y las dos máscaras espectrales, no sólo por el parecido físico, sino por su tratamiento cromático idéntico, otorgando una inquietante vida a lo inerte, y casi negándose al modelo –por ejemplo, ennegreciendo las órbitas de los ojos-.

No obstante, los autorretratos más conocidos de Spilliaert son aquellos en los que hizo uso del espejo -*Autorretrato ante el espejo* (1908) (Museum voor Schone Kunsten, Ostende)-, y donde se adentró en un terreno del doble que sólo anteriormente Ensor se había atrevido a representar. Como en el caso de su compatriota, los dos realizaron el paso del desdoblamiento a la fusión. De esta manera, en el caso de Spilliaert y en sus autorretratos ante el cristal, no sabemos a ciencia cierta si lo que observamos es el autorretrato -la persona de carne y hueso-, o es su reflejo, puesto que opta por dejar una

única imagen, solapando en ella el modelo con la imagen proyectada. Así, la tensión generada entre el espejo y el pintor da pie a la ambigüedad en la representación, de manera que el espejo se convierte en su aliado/enemigo, y eventualmente desemboca en una atmósfera de paranoia: *“la contemplación en el espejo da lugar a escenas alucinatorias de desdoblamiento esquizofrénico en las que el hombre parece asfixiado por su doble, devorado por su propia imagen”* (Cortés, 1997: 104). Helen Bieri Thompson, a propósito de Spilliaert, ha escrito que *“en effet, l’autoportrait est toujours le fruit d’un compromis entre deux créateurs d’images, l’artiste d’une part et le miroir d’autre part, dont le rapport oscille constamment entre séduction et répulsion, entre confiance et menace, entre fidélité et trahison”* (2002: 50).

De cualquier forma, la revelación final, plasmada en un rostro cadavérico, casi una *sombra* de sí mismo -la maestría de Spilliaert con la tinta china es evidente aquí, en su resolución expresiva-, acercan el espejo a un uso, basado en antiguas creencias, mediante el cual se podía contemplar la Muerte: Spilliaert resuelve de manera original el tema del autorretrato como *vanitas*, ya planteado antes con Böcklin.

Egon Schiele también se valió del espejo en sus creaciones, así como de las diferentes teorías psicológicas de la época. También vale la pena señalar que en 1911 se acuñó el término “esquizofrenia”, por el doctor Eugen Bleuler, para referirse a un desorden psicótico asociado con la escisión de la mente. Su peculiar técnica de perfiles afilados fue fundamental para poder llevar a cabo una plasmación perfecta de las ideas que le perseguían. Así, Schiele consiguió reflejar todo su tormento interior, donde brazos y cara, cuerpo y alma, se debaten de manera extremista. *“Ningún otro artista, exceptuando a Rembrandt, ha sido tan mágicamente atraído por el propio yo, el yo físico y psíquico, como Schiele. Se reproduce a sí mismo como actor y observador, como doble y como solitario, como santo y masturbador, como eremita y como San Sebastián, como ‘dandy’, como presidiario y como la muerte. Le gusta el papel doble de modelo y pintor, actor y realizador. En una palabra, sus innumerables y escenificadas visiones del yo hacen del capítulo del autorretrato el más fascinante de su obra. A los 28 años había pintado cerca de cien autorretratos. A la misma edad, Rembrandt sólo había logrado cincuenta”* (Fischer, 1998: 147).

Además de pintarse de manera continua, se dedicó también a multiplicarse en una misma obra. Son demasiadas sus creaciones en las que aparece el motivo del doble, *“uno de los más importantes elementos de sus autorretratos”* (Fischer, 1998: 154), para poder abordarlas aquí al detalle. Como se expresó el mismo Schiele en una poesía, *“soy*

todo al mismo tiempo, pero nunca haré todo al mismo tiempo” (Fischer, 1998: 157). Fue el único que se atrevió finalmente y de una manera abierta a explotar de una manera literal esa fragmentación y/o polimorfismo del yo, y no simplemente en una síntesis basada en el número dos. Para él, la verosimilitud de la realidad exterior daba paso a la de la vida interior, en una situación de paranoia que pronto daría paso desde esa multiplicidad a su negación, porque, tal como expresó Oskar Kokoschka, “*el hombre moderno ha perdido el rostro*” (Casals, 2003: 436).

* Esta comunicación se insiere en la investigación de mi futura tesis de doctorado –en la que aún hoy sigo trabajando–, con el precedente de mis dos trabajos de investigación -*La influencia simbolista en el retrato femenino de la Cataluña finisecular (1888-1918)*, e *Iconos del yo. El autorretrato en Cataluña bajo el signo del Simbolismo (1888-1918)*–, presentados en la Universitat de Barcelona. Inscrita con el título de “Iconos del yo. El autorretrato y la imagen del artista en Cataluña bajo la influencia del Simbolismo (1880-1910)”, es dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala, y he dejado constancia de ella en mi participación en los XV y XVI CEHA, entre otros congresos. Esta comunicación es una colaboración dentro del GRACMON ‘Grup de Recerca en Història de l’Art i del Disseny Contemporanis’, de la Universitat de Barcelona (Nº Proyecto: Ministerio de Ciencia y Tecnología – Subdirección General de Proyectos de Investigación – BHA. 2003-03215; Direcció General de Recerca de la Generalitat 2004-SGR00006).

BIBLIOGRAFÍA

- (1907), *Auto-retratos de artistas españoles en el Palacio de Bellas Artes*, Barcelona.
- (1995), *Paradis perdus: l'Europe symboliste*, Montréal.
- (1997), *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona-Madrid.
- (2002), *Marian Pidelaserra 1877-1946*, Barcelona-Madrid.
- ALMEIDA, P. (1999), *Néstor esencial (1900-1937)*, Santa Cruz de Tenerife.
- ARIÈS, P.; DUBY, G. (coord.) (2001), *Historia de la vida privada. 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid.
- BEJARANO, J. C. (2008?), “(Auto)retrat emmascarat de Santiago Rusiñol: *Figura femenina* (1894) (MNAC, Barcelona) i el pintor emmirallat”, en: *Santiago Rusiñol, del Modernisme al Noucentisme*, Barcelona (en prensa).
- BOATTO, A. (1997), *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Roma-Bari.
- BOLAÑOS, M. (1996), *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, Valladolid.
- BRILLIANT, R. (1991), *Portraiture*, Londres.
- CASALS, J. (2003), *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona.
- CLAIR, J. (1995), “Impossible Anatomy 1895-1995. Notes on the iconography of a world of technologies”, en: *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895-1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionali d'Arte*, Venecia, pp. 25-31.
- CORTÉS, J. M. G. (1997), *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona.
- DIJKSTRA, B. (1994), *Ídolos de perversidad*, Madrid.
- FISCHER, W. G. (1998), *Egon Schiele 1890-1918. Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*, Colonia.
- GUILLÉN, E. (2007), *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid.
- HINTERHÄUSER, H. (1980), *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid.
- LASH, J. (1993), *Twins and the Double*, Londres.
- MARTÍNEZ-ARTERO, R. (2004), *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Mataró.
- MÜLLER-WESTERMANN, I. (2005), *Munch by himself*, Londres.
- PRAZ, M. (1988), *El pacto con la serpiente*, México DF.
- REYERO, C. (1996), *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid.

- SANTOS, R. (1978), *Néstor. Su etapa barcelonesa*, Barcelona.
- SCHRÖDER, K. A. (2005), *Egon Schiele*, Viena-Munich-Berlín-Londres-Nueva York.
- SEGADE, M. (2008), *Narciso fin de siglo*, Barcelona.
- SOBIESZEK, R. (1999), *Ghost in the shell. Photography and the Human soul, 1850-2000. Essays on Camera Portraiture*, Los Angeles-Cambridge (MAS.).
- STEVENSON, R. L. (2006), *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid.
- STOICHITA, V. (1999), *Breve Historia de la Sombra*, Madrid.
- THOMSON, H. B. (dir.) (2002), *Léon Spilliaert, vertiges et visions*, París.
- WILDE, O. (2004), *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona.
- ZIOLKOWSKI, T. (1980), *Imágenes desencantadas (Una iconología literaria)*, Madrid.