

UN JARDÍN DE ESTATUAS SIN OJOS. EL LEGADO DE LA ANTIGÜEDAD EN LA VIENA FIN-DE-SIGLO

EDUARD CAIROL*

A mis hijos Elionor y Berenguer

*Nosotros consideramos a la Antigüedad [...] como
un espejo mágico del que esperamos obtener nuestra propia
imagen en una apariencia extraña y más nítida.*

H. von HOFMANNSTHAL
El libro de los amigos

Resumen.-

La constelación de nuevos valores éticos, filosóficos y estéticos que cristalizan en la así denominada Modernidad Vienesa, parece constituir una especie de tabula rasa respecto al pasado, a partir de la cual se desplegará el mundo contemporáneo. Sin embargo, la indiscutible novedad de dichos planteamientos no puede ocultar la paradoja de su surgimiento como consecuencia de una reinterpretación radical del legado artístico y cultural de la Antigüedad.

Abstract.-

The constellation of ethical, philosophical and aesthetical new values that cristalize in the so-called Wiener Modernity, seems to represent something like a tabula rasa concerning the Past, from which on our contemporary world will diplay enterelly itself. However, the undiscussed novelty of all those points of wiew cannot hide the paradox of their arise as a consequence of a radical reinterpretation of the artistic and cultural heritage of the Antiquity.

Palabras clave: Antigüedad, Hofmannsthal, Modernidad, Viena Fin-de-siglo.

Key words: Antiquity, Hofmannsthal, Modernity, Vienna Fin-de-siècle.

* Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), Facultad de Humanidades, Área de Historia del Arte.
Correo electrónico: eduard.cairol@upf.edu.

I

No solo había abandonado su ciencia, sino que además no sentía el menor deseo de recuperarla. Se acordaba de ella como de algo muy lejano[...] Todo lo que hubiesen podido decir aquellos arrugados labios no era más que vanidad hueca, algo que sólo mostraba la corteza disecada de los frutos del árbol de la ciencia, sin ofrecer su esencia ni su verdadero contenido, incapaz de procurar el placer de su íntima comprensión. Lo que la ciencia enseñaba era una alucinación arqueológica sin vida, en una lengua muerta al arbitrio de los filólogos. No permitía captar con el alma el sentimiento y el corazón, o como se le quiera llamar.

Aunque podría formar parte de algún alegato crítico contra la estéril erudición de la arqueología académica, el texto anterior procede sin embargo de *Gradiva. Una fantasía pompeyana*, una mediocre novela publicada por el escritor alemán Wilhelm Jensen, en 1903¹. Ambientada entre Italia y Alemania, la obra nos presenta la inverosímil peripecia de un joven arqueólogo alemán que viaja hasta las ruínas de Pompeya persiguiendo una figura esculpida en un bajorrelieve de la Antigüedad. Dejando a un lado la fragilidad del argumento, *Gradiva* resulta sumamente interesante por su acumulación de tópicos sobre la Antigüedad greco-romana característicos de finales del siglo XIX. Entre esta confusa amalgama de lugares comunes, como una preferencia por la autenticidad de lo griego a expensas de lo romano derivado, destaca la fiel expresión del malestar epocal con respecto al conocimiento y la imagen de la Antigüedad fijados por la autoridad de la filología y la arqueología denominadas clásicas. A la frialdad y las limitaciones de las disciplinas académicas, se opone en la novela el alumbramiento de un “sexto sentido” en presencia del cual, tal y como expone dramáticamente Jensen, “los muertos se despertaban y Pompeya volvía a la vida”², es decir, un conocimiento que permita rescatar, de entre los escombros de la erudición, el “corazón” palpitante de una Antigüedad viva.

Se trata ya, en 1903, de una posición crítica frente a la historiografía oficial, ampliamente extendida en medios no académicos e inspirada fundamentalmente por Nietzsche, con su recuperación de la Grecia arcaica, musical y dionisiaca, y sus invectivas en contra del conocimiento histórico, expuestas respectivamente en *El nacimiento de la tragedia* (1872) y la *II Consideración intempestiva* (1874)³. Un pun-

¹ Jensen, W., *Gradiva. Una fantasía pompeyana*, La Tempestad, Barcelona 2005, 42.

² Jensen, *Gradiva*..., 43.

³ La cuestión del estudio y la divulgación del legado cultural de la Antigüedad es absolutamente fundamental en el pensamiento de Nietzsche. Ya en sus conferencias, publicadas más tarde en forma de libro, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, dictadas en Basilea en 1872, año de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, proclama la necesidad de reformar radicalmente la enseñanza de la “cultura antigua” con el fin de elevar la calidad de la educación en Alemania. Pues, según Nietzsche, no es posible alcanzar una auténtica cultura sin la emulación de la Antigüedad. Mas, ya en 1872, el mundo griego es

to de vista que aspira a una reinterpretación y revitalización profundas del legado de la Antigüedad, obligando así a replantear de un modo genérico las relaciones entre Tradición y Modernidad, y que constituye uno de los ingredientes fundamentales de la cultura del Fin-de-Siglo en el ámbito germánico, y más específicamente, de la literatura y el arte producidos en el crisol del mundo contemporáneo que fue la ciudad de Viena alrededor del año 1900.

En efecto, frente a una muy extendida, pero probablemente ingenua, concepción de la Modernidad como ruptura radical con el pasado, se alza la opinión que sostiene que, de un modo general, las grandes revoluciones se originan siempre en un intento de restaurar la verdad de un determinado período histórico, siendo ello específicamente válido también para la Modernidad⁴. Todavía más concretamente, de acuerdo con este último punto de vista, el conjunto de manifestaciones culturales surgidas alrededor del cambio de siglo en la capital del Imperio Austro-Húngaro que configuran la así llamada Modernidad Vienesa y que constituyen los episodios tal vez más decisivos en el camino a la revolución artística y filosófica del siglo XX, resultarían en realidad absolutamente inseparables de un proyecto de renovación y reinterpretación del legado de la Antigüedad.

II

Dicho planteamiento resulta especialmente verosímil cuando partimos no tanto de la profunda conmoción experimentada durante el siglo XX por los lenguajes de las diversas disciplinas artísticas y académicas, como del contexto intelectual en que germina la Wiener Moderne; un contexto indudablemente caracterizado por su vocación de continuidad respecto a la tradición, tal y como aparece claramente expresado en la urbanización del Ring, donde se acumulan muestras de los más variados estilos históricos. Esta ecléctica acumulación, cuyo espíritu ha reconstruido tan certeramente Hermann Broch, revelaría, por un lado, la ruptura del continuum de la tradición; y, por otra parte, la voluntad de reanudar dicha continuidad. Algo parecido sucedería con los planes de estudios siguiendo los que se formaron la práctica totalidad de los miembros de la vanguardia artística vienesa, caracterizados por un claro dominio del

para el autor un mundo muerto, que nada tiene que decir al estudiante de la época. Y es que la enseñanza de la cultura antigua es resultado de una inercia que se perpetua mecánicamente, y no de “una nostalgia angustiosa por los griegos [...] como sólido apoyo en el río de la barbarie” (p. 85). Y sin embargo “la cultura comienza precisamente desde el momento en que se sabe tratar lo que está vivo como algo vivo, y la tarea de quien enseña la cultura comienza con la represión del ‘interés histórico’, apremiante por todas partes (p. 66)”, tema éste último de la *La Consideración intempestiva*, titulada precisamente *Sobre la utilidad y los perjuicios de la Historia para la vida*. Cfr. Nietzsche, F., *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, Tusquets, Barcelona 2000.

⁴ Vid., Schorske, C. E., *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*, Barcelona 1981, 223.

aprendizaje de las lenguas clásicas (latín y, posteriormente, griego) sobre otras disciplinas más modernas, como las ciencias naturales y el propio idioma alemán⁵.

Es en este ambiente, saturado de referencias a la Antigüedad clásica, donde comprensiblemente se forja el Psicoanálisis de Freud, con sus abundantes remisiones a episodios y figuras extraídos de la Mitología antigua; o las arquitecturas de Adolf Loos y Otto Wagner, cuya obra aspira a dialogar con los grandes modelos de la Antigüedad. Es en este contexto, también, donde destaca la figura de Hugo von Hofmannsthal, exquisito poeta, dramaturgo, ensayista y narrador, cuya obra entera parece girar alrededor del conflicto entre Tradición y Modernidad, lo que le convierte en el portavoz privilegiado del leit-motif fundamental de la cultura del Fin-de-siglo. Y así, a la luz de dicho conflicto podría ser interpretada incluso la célebre *Carta de Lord Chandos*, publicada en 1902 y habitualmente considerada como el testimonio dramático de la crisis creativa de su autor o como uno de los primeros y más conspicuos ejemplos de la denominada crisis de la conciencia lingüística finisecular⁶.

En el texto, Hofmannsthal nos presenta a un erudito y escritor de perfil renacentista, versado en el conocimiento de las fuentes de la Antigüedad clásica y familiarizado con prácticamente todos los modelos ofrecidos por la tradición y cuya mayor aspiración consiste en realizar su propia contribución a dicho cuerpo cultural, percibido como una gran unidad. Salustio, Julio César, Cicerón, pero asimismo Narciso, Proteo, Perseo y Acteón, las historias de Paris y de Dafne, aparecen a los ojos del neófito cual eslabones de una misma cadena, cuyo sentido último es posible descifrar, o “jeroglíficos de una sabiduría secreta e inconclusa, cuyo álito, a veces, creía yo sentir, como tras un velo”⁷. Y, sin embargo, el milagro o la ilusión de dicha experiencia, que podríamos denominar *natural* de la cultura y que correspondería a la que se da en el interior de una tradición, se desvanece un día, casi de improviso. Entonces, las palabras, en especial términos abstractos como “espíritu”, “alma” o “cuerpo”, se deshacen en la boca del narrador como hongos podridos; es decir, de repente su significado resulta todo menos evidente. Diríase que el continuum de la tradición se ha hecho añicos para este punto de vista que coincide con el característico del sujeto moderno: “Todo se descomponía en partes, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto”⁸.

El sentido de esta experiencia se vuelve más evidente cuando Lord Chandos emprende la confrontación con el legado cultural de la Antigüedad, de Platón a Séneca

⁵ Véanse los concluyentes datos aportados por Le Rider, J., *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et Modernité*, París 1995, 16-17.

⁶ Vid. como ejemplo el capítulo titulado “La herrumbre de los signos. Hofmannsthal y la *Carta de Lord Chandos*”, en el ya clásico texto de Claudio Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona 1993, 39-72.

⁷ Hofmannsthal, H. Von, *Carta de Lord Chandos*, Colegio de Arquitectos, Murcia 2000, 27.

⁸ Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos...*, 31.

o Cicerón: “Podría darles la vuelta y ver cómo jugaban frente a frente; pero sólo lo hacían entre sí, y lo más profundo, lo personal de mi pensamiento quedaba excluido de su corro”⁹. Así, concluye Hofmannsthal, “conocí la sensación de una espantosa soledad: yo estaba como encerrado en un jardín poblado de estatuas sin ojos”¹⁰. La imagen resulta certera e impactante. Expulsado del seno de la tradición, ésta ya no puede ofrecer mirada alguna de complicidad al hombre moderno, que experimenta así el horror de su propia soledad. Se trata de la experiencia de la agonía o la muerte de la tradición, tal vez la más perentoriamente sentida por la generación de Hofmannsthal, formada –tal como vimos– todavía en el interior de la misma pero violentamente arrastrada a su periferia en el curso de unos pocos años como consecuencia del progreso vertiginoso de la modernidad. Una experiencia traumática de pérdida del centro que se reflejaría en la desaparición del sujeto sancionada por la filosofía neo-empirista de Ernst Mach, cuyo *Análisis de las sensaciones* (1885) tanta influencia parece haber tenido sobre Hofmannsthal.

De aquí, es decir, de la reserva frente a una Modernidad cuya deriva propia comporta el sacrificio del legado cultural de la tradición, se originaría la peculiar posición de Hofmannsthal y el Modernismo vienés en general, a medio camino entre la continuidad y la ruptura. Una posición, como ha afirmado Jacques Le Rider, “conservadora”, en el sentido más alto y más estricto del término¹¹. Dispuesta, por lo tanto, a asumir el extrañamiento, la ruptura del continuo de la tradición que representa la Modernidad; y, al mismo tiempo, totalmente comprometida con el mantenimiento o la conservación del legado tradicional a través de su transformación y reinterpretación. Todo ello, pues, en el bienentendido que solamente lo vivo puede ser conservado, y que es la transformación aquello que garantiza y que perpetúa la vida. Se trataría, en fin, de reconocer, de admitir la muerte de la cultura y el arte de la Antigüedad en la imagen osificada que ha fijado de ella un saber erudito reducido paulatinamente a un puñado de clichés, pero sólo para insuflar una nueva vida a ese legado a través de su explosiva metamorfosis. Resuena aquí, muy claramente perceptible, el eco del vitalismo nietzscheano, en un contexto social y cultural repetidamente caracterizado como asfixiante, esclerótico y saturado de convenciones de todo tipo: morales, estéticas, formales, etc... Restaurar la vida, perdida entre las formas heredadas y los convencionalismos: tal parece ser el programa de Hofmannsthal. “La mayoría de personas no viven de ningún modo en la vida, sino en sus apariencias, en una suerte de álgebra donde no hay nada real [...]. Yo quisiera experimentar intensamente el ser de todas las cosas y sumergirme en él a fin de descubrir su au-

⁹ Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos...*, 31.

¹⁰ Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos...*, 31.

¹¹ Le Rider, *Hofmannsthal...*, 26/ 12.

téntico, profundo sentido”¹². Pero este sentido último, la vida propia de las cosas, se resiste obstinadamente a ser fijado, y sólo puede ser aprehendido a través de sus sucesivas, de sus infinitas metamorfosis: “La metamorfosis es la vida de la vida, ella es el verdadero misterio de la naturaleza creativa; persistir es fijarse, morir”¹³. Y, sin embargo, tal como añade inmediatamente Hofmannsthal, ello no contradice el hecho de que “toda la dignidad humana está ligada a la persistencia, al rechazo del olvido, a la fidelidad”¹⁴. Es preciso, pues, *transformar* para mantener con vida. En esta fórmula podría resumirse la posición de Hofmannsthal respecto al legado de la tradición, en tanto que ilustrativa del punto de vista adoptado por una gran mayoría de escritores y de artistas de la Viena Fin-de-siglo. Hofmannsthal permanecerá fiel a lo largo de toda su trayectoria, con una excepcional coherencia, a esta idea de *Bildung* (cultura, educación) como *conservación* de la herencia cultural a través de su incesante *reapropiación*.

Este proceso, que concierne a la tradición en su globalidad, si bien se expresa paradigmáticamente a través de nuestra relación con el legado de la Antigüedad, aparece ya en la fase conclusiva del conflicto desarrollado en la célebre *Carta de Lord Chandos*, es decir, de la incapacidad de manejar el lenguaje recibido a través de una dilatada línea sucesoria, a consecuencia de la auto-expulsión de la Modernidad del continuo tradicional, de acuerdo con la interpretación defendida más arriba. La nueva forma de existencia adoptada por Lord Chandos introducida por el narrador, una vez perdida aquella ingenuidad que posibilitaba la familiaridad con los grandes modelos morales del pasado, nos es descrita como una vida mucho más cercana a las cosas, capaz de percibir el latido íntimo de cada objeto, prácticamente en los mismos términos en que aparecía formulado el programa del joven Hofmannsthal de reencontrar el flujo de la vida tras la corteza de las convenciones. Claro que ningún lenguaje humano nos parece capaz de aprehender ese “auténtico, profundo sentido” de las cosas, reveladoramente comparado por el autor a fenómenos vitales, tales como el movimiento de las vísceras o de la sangre en el interior del organismo. Pero, pese a todo, la descripción de esos estados singulares de consciencia se produce en el texto, y ello gracias a algo que no suele repararse habitualmente, a saber: a través de anécdotas y de episodios entresacados de la historia y la literatura de la Antigüedad, desde la destrucción

¹² Carta de H. von Hofmannsthal a Edgar Freiherr von Bebenburg, *vid.* Pollak, M., *Vienne 1900. Une identité blesée*, Paris 1992, 133.

¹³ Carta a Richard Strauss, *vid.* Le Rider, *Hofmannsthal...*, 10. La noción de *metamorfosis* es, indudablemente, tomada de Goethe y su “metamorfosis de las plantas”. *Vid.* Lacoste, J., *Goethe. Science et philosophie*, Paris 1997, 15-21. La cuestión de la *metamorfosis* interpretada en este caso como clave de bóveda de toda la trayectoria de Hofmannsthal y muy especialmente de sus libretos para las óperas *El caballero de la rosa*, *Ariadna en Naxos* y *La mujer sin sombra* constituye el objeto de la monografía de Chauviré, Ch., *Hofmannsthal y la metamorfosis*, Alfons el Magnànim, València 1997.

¹⁴ Le Rider, *Hofmannsthal...*, 133.

de Alba Longa narrada por Tito Livio, hasta el extraño caso del amor desmedido del orador Craso por una murena domesticada. Y, así, el desenlace del texto parece desmentir el núcleo dramático del mismo... Pero sucede que el acercamiento a los textos del legado tradicional ha cambiado sustancialmente en esta segunda parte de la *Carta*. En efecto, ahora la experiencia *precede*, desborda a la fórmula heredada, y *se apropia* de la palabra recibida, sacándola de su estado de coagulación.

Todo ello también resulta claramente ilustrado en uno de los textos de Hofmannsthal que suponen una reflexión explícita acerca de la relación de la Modernidad con el legado clásico. Se trata, claro, del breve relato *Instantes griegos*, en particular de su última sección, la que responde al título de *Las estatuas*. Una vez más nos hallamos en dicho frente a una versión dramatizada del tema de la fractura en el continuo de la tradición que representa la Modernidad, pero en este caso aplicado a las formas de la plástica griega. También aquí, de un modo profundamente lacerante, las fórmulas y categorías acuñadas por el conocimiento erudito se revelan de una vanidad y a la vez de una impotencia absolutas para acompañar y aferrar la experiencia de contemplación de la escultura antigua. La decepción producida por la parafernalia de clichés relativos a la cultura griega en el autor, una vez que éste se halla situado frente a fragmentos reales de la misma, es desoladora. “Flotaban hacia mí nombres, figuras que se superponían sin belleza alguna, como si yo las disolviera en un humo verdoso y se consumieran en él”¹⁵. La vida, lo auténticamente real de todas las cosas, una vez más, parece ocultarse tras las sombras de palabras y conceptos. “Estos griegos, me preguntaba, ¿dónde están? Intenté hacer memoria pero sólo recordaba los recuerdos, como cuando los espejos se reflejan mutuamente en un juego sin fin”¹⁶. La extrañeza, el alejamiento del sujeto moderno con respecto a la Antigüedad parecen insuperables con la mera ayuda de categorías abstractas. “Antigüedad imposible, me decía a mí mismo, imposible conocimiento, inútil búsqueda [...] Nada de esto está aquí presente”¹⁷. ¿Y qué hacer, entonces? Pero, de repente, algo completamente inesperado sucede. Ante a un grupo de estatuas arcaicas, el narrador del relato sufre un éxtasis que le transporta más allá del tiempo y del espacio presentes, a un pasado común al de las figuras representadas. No nos interesa ahora indagar en el platonismo de Hofmannsthal y su creencia en la metempsicosis. Pero sí el hecho de que el observador llega a sentir a las imágenes como parte de sí, en una vivencia que las restaura a su realidad original. “Era un estar entretejido con ellas, un común fluir con ellas hacia alguna parte”. Ahora, el visitante puede exclamar ya: “¡Pero, Dios mío, qué reales son! Tienen

¹⁵ “Las estatuas”, en Hugo von Hofmannsthal, *Instantes griegos y otros sueños*, Cuatro, Valladolid 2001, 160.

¹⁶ Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 160.

¹⁷ Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 163.

una presencia que corta la respiración”¹⁸. Sólo cuando han enmudecido la memoria de un saber libresco y el irritante discurso del guarda del museo, sólo cuando el visitante se ha desprendido de toda erudición y entretejido las estatuas a su propia experiencia, se ha producido el milagro de la resurrección, del retorno a la vida de dichas esculturas. Pero, con todo ello, tal vez uno de los aspectos más significativos del singular e hipnótico texto sea que, más allá de proclamar la urgente necesidad de una recreación del legado de la Antigüedad a partir de la propia experiencia, incluye una muestra de ese mecanismo de reapropiación en virtud del cual las formas antiguas son transformadas con vistas a su conservación. En efecto, las lacónicas y más bien vagas referencias de Hofmannsthal a los originales griegos contemplados por su protagonista no ofrecen, sin embargo, duda alguna de que nos hallamos ante sendas muestras de arte arcaico. Y así, el narrador se refiere a unas “estatuas femeninas con largas túnicas [...] graves y pétreas, con ojos oblicuos”¹⁹. “Tienen rostros extraños, labios fruncidos, arcos ciliares acentuados, mejillas poderosas”²⁰. Se trata, indudablemente, de un conjunto de cinco *Koré*, o esculturas femeninas del período griego arcaico, que representan a cinco sacerdotisas de un culto misterioso y que suscitan en el autor la reminiscencia de un “glorioso sacrificio” acompañado por “un movimiento rítmico más fuerte que la música y distinto de ella”²¹.

Estamos ya muy lejos ahora de la imagen equilibrada, serena y marmórea de la Grecia clásica tal y como había sido elaborada por los primeros historiadores del arte de la Antigüedad, durante el siglo XVIII y una gran parte del XIX, como Winckelmann. Más bien nos hallamos ante una Grecia primitiva, irracional, por donde campan a sus anchas el caos y el “espíritu musical”: “No me hallo ante lo más extraño de un mundo extraño? ¿Y no mira aquí, desde cinco rostros virginales, el horror eterno del caos?”²². La Antigüedad susceptible de resultar significativa, de parecer todavía familiar a Hofmannsthal y a sus contemporáneos sólo puede ser una Grecia no ilustrada, situada bajo el imperio del mito, instintiva, belicosa, matriarcal, fuertemente erotizada, pero al mismo tiempo auténtica, genuina, sin refinar. Una Grecia forjada a partir de Nietzsche, Schliemann y Bachofen, capaz tanto de escandalizar a la mojigata burguesía vienesa como de causar el entusiasmo de Schnitzler, Freud o Lou Andreas-Salomé²³.

¹⁸ Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 167.

¹⁹ Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 167.

²⁰ Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 167.

²¹ Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 167.

²² Hofmannsthal, *Instantes griegos...*, 167.

²³ Para el dramaturgo austriaco Arthur Schnitzler y su evidente interés por revelar los mecanismos ocultos de la conducta sexual en la sociedad de su época, puede verse el estudio de Gay, P., *Schnitzler y su tiempo. Retrato cultural de la Viena del siglo XIX*, Barcelona 2002, espec. 81-110.

III

Justo enfrente del antiguo Consejo del Imperio, desde el año 1918 reconvertido en Parlamento, erigido en estilo neohelénico por el arquitecto oriundo de Dinamarca Theophil Hansen entre 1872 y 1883, se alza la Fuente de Palas Atenea. Diseñada por el propio artífice del edificio del Consejo, la Diosa de la Sabiduría aparece acompañada por alegorías de ríos y de figuras femeninas, que simbolizan la prosperidad y los poderes legislativo y ejecutivo. Ornada con sus atributos habituales (casco, escudo y lanza), se nos presenta como la protectora de la Ciudad, defensora de la paz e inspiradora de las artes, en un intento de establecer una conexión entre la ciudad-estado de la Antigüedad y la Monarquía constitucional de Francisco José y la Emperatriz Sissí.

En el marco de las referencias historicistas del Ring vienés, la invocación a Atenea no debería sorprendernos en absoluto. Nacida directamente de Zeus sin intervención femenina y ella misma celosa guardiana de su virginidad (símbolo de la invencibilidad de Atenas), la figura de Palas Atenea sintetiza perfectamente el código moral de la sociedad vienesa del siglo XIX, sustentada sobre la preeminencia de la identidad masculina y la represión de la sexualidad en la mujer. Vencedora de Medusa, sacerdotisa de antiguos misterios, su victoria se considera como un triunfo de la civilización sobre la superstición y la barbarie. La imagen de Atenea representada por el joven pintor Gustav Klimt como decoración de uno de los tímpanos situados en la caja de la escalera principal del Museo de Historia del Arte vienés, entre los años 1890 y 1891, reproduce fielmente todos estos rasgos, propios de una protectora de las artes (inventora de la trompeta y la flauta) y de las ciencias (fue la primera en enseñar las Matemáticas). Elegida por Klimt para representar a la cultura helénica, Atenea está modelada convencionalmente sobre un fondo arquitectónico, como si se tratara de una joven vienesa contemporánea vestida para asistir a una fiesta. Con este segundo encargo, realizado tras la decoración del Burgtheater (1886-1888), Gustav Klimt estaba a punto de convertirse, junto a su socio Franz Matsch, en el pintor oficial del Imperio y sucesor de Hans Makart al frente de la estética historicista.

Pero, tal y como demuestra Carl Schorske, en los años inmediatamente posteriores, la progresiva crisis de los valores estéticos y morales en que se había asentado la época de la reforma urbanística de Viena, pareció encarnarse en la rebeldía de una nueva generación contra todos los dogmas establecidos por la anterior. En todos los ámbitos, desde lo político hasta lo artístico y lo literario, los jóvenes liberales, agrupados en colectivos como Jung-Wien (escritores) o Die Jungen (artistas plásticos), protagonizaron rebeliones contra el orden establecido. A pesar de su posición entre los artistas oficiales, Klimt asumió ya en 1897 el liderazgo de la nueva escuela pictórica, a cuyos representantes apartó de la principal asociación de artistas de Viena, fundando así la célebre Sezession. Ya en 1898, uno de los dos paneles del díptico ejecutado para el salón musical de Nikolaus Dumba nos ofrece un interesante anticipo

del nuevo rumbo tomado por Klimt, especialmente por lo que respecta a la imagen de la Antigüedad. En efecto, el segundo panel nos presenta una alegoría de la música con una clamorosa ausencia de modelado en las figuras y que incluye un rostro de Sileno, divinidad silvestre asociada al aspecto misterioso y oscuro de la naturaleza, y de la que ya se había ocupado el mitólogo Friedrich Creuzer en un texto de 1806. En esta breve obra, Sileno se nos aparece como representación simbólica de la embriaguez, así como del conocimiento obtenido por entusiasmo, incompatible con el discurso y expresable sólo a través del baile, atributos todos ellos que concuerdan perfectamente con una concepción del arte musical como la defendida por Schopenhauer y por Nietzsche. Pero, poco después de esta primera toma de posición a favor de una imagen de la Antigüedad menos apolínea y más irracionalista y más musical, se produce la ruptura definitiva, por parte de Klimt, con los valores de la generación de la Ringstrasse; ruptura que será llevada a cabo precisamente en el terreno de la interpretación del legado tradicional. Ya en 1797, en el cartel para la primera exposición de la Sezession, Klimt había elegido de nuevo un tema clásico para escenificar su progresivo distanciamiento con respecto al arte oficial. Para aquella ocasión tan especial concibió una composición de fuerte asimetría, en virtud de la cual una superficie totalmente vacía pasaba a ocupar el centro del espacio pictórico. En la parte superior, el mítico héroe Teseo se representa derrotando al monstruoso Minotauro, con la imponente espada que le identifica como depositario del poder del padre Zeus. Impulsor de la Liga Ática y de la gloria y la prosperidad de Atenas, Teseo puede ser considerado, por lo tanto, como un héroe civilizador. Así, de acuerdo con esta interpretación, Klimt estaría haciendo referencia en su cartel a la refundación de la cultura por parte de los jóvenes de la Sezession y, en definitiva, a un relevo generacional en el terreno de las artes²⁴. Desde el margen derecho del cartel, una figura casi plana, representada en forma de bajorrelieve, de la diosa Atenea parece proyectar una especie de vigilancia protectora sobre el héroe que combate, mientras exhibe con una particular ostentación todos sus atributos guerreros: el yelmo, la lanza y, sobre todo, un enorme escudo con la imagen de la gorgona Medusa cuya espantosa mirada, al decir de Homero, paralizaba de terror a sus adversarios. Sin duda, Atenea ya no aparece aquí como la refinada protectora de las artes y las letras, la diosa virgen nacida de Zeus sin mediación de mujer que ha llevado la civilización a Atenas. Más bien, la imagen parece hacer alusión a los oscuros orígenes de una divinidad originaria de Libia a tra-

²⁴ Esta es la interpretación desarrollada por Schorske, *Viena Fin-de-Siècle...*, 225. Dos datos apuntados por el autor parecen especialmente significativos en esta dirección. Se trata, por una parte, del mismo nombre del movimiento, en referencia a la *secessio plebis* de los romanos, institución en virtud de la cual el pueblo podía tomar las riendas del poder en el caso de una mala administración por el gobierno de la Ciudad; y, por otro lado, de la denominación escogida para el órgano oficial del movimiento, la revista *Ver Sacrum*, en alusión a los festivales celebrados en la Roma antigua con ocasión de la renovación del ciclo anual coincidiendo con la llegada de la primavera.

vés de Creta, considerada invencible en el combate y vinculada, a través de su escudo, con las gorgonas, sacerdotisas de antiguos ritos místéricos. Una Atenea que alejándonos del marmol inmaculado del Partenón nos remite a la Grecia arcaica, a las civilizaciones cretense y micénica. En este sentido, y si tenemos en cuenta que el vencedor del Minotauro, símbolo de los instintos animales, habría participado también, según algunas versiones del mito, en la exitosa campaña de su primo Hércules contra las Amazonas, resulta legítimo interpretar que Atenea, más que proteger a Teseo, contempla a éste con el desdén de quien se sabe en posesión de un poder ancestral y superior, usurpado momentáneamente por un advenedizo²⁵.

Dicho planteamiento, en fin, alcanza su mejor expresión con la inquietante y turbadora Palas Atenea pintada al óleo sobre tabla en 1898. La acusada lateralidad del cartel para la Sezeccion se ha convertido ahora en una rigurosa frontalidad que aproxima la imagen a los iconos bizantinos o a los ídolos más primitivos. Se mantienen todos los atributos de la diosa guerrera, pero el rostro de la gorgona se ha trasladado al pecho de Atenea en forma de égida, es decir, de manto protector, lo que produce un efecto de reduplicación con respecto a su propio rostro, cuya mirada hipnótica y penetrante resulta de este modo subrayada. Nos hallamos sin duda frente a una diosa guerrera capaz de someter a cualquier adversario, dotada de un oscuro poder con el que doblegar toda resistencia. Una divinidad femenina de los tiempos del matriarcado, que nos remite al pasado oculto de nuestra cultura. Y es que, tal y como Johann Jacob Bachofen había señalado ya en una importante obra de 1861, *El matriarcado*, es, precisamente, la diosa Atenea la figura que, por la transformación experimentada a lo largo de los siglos –de la divinidad que encarna todos los poderes de la feminidad a la diosa virgen nacida solamente de varón– mejor nos permite comprender el paso desde el primitivo matriarcado a la sociedad patriarcal²⁶. Ahora bien, es preciso, según Bachofen, ver en el matriarcado el primer estadio de la civilización, atribuir al mismo el inmenso valor de haber arrancado al ser humano de la animalidad para conducirlo a la senda de la cultura. Aun cuando el nuevo orden establecido con posterioridad haya borrado escrupulosamente toda memoria de aquellos tiempos más cercanos a la felicidad del origen, es necesario reconocer el valor civilizador, la importancia crucial de la antigua ginococracia como fundamento para el desarrollo de toda una cultura en el más pleno sentido del término, aunque opuesta en muchos aspectos a la de nuestros tiempos históricos; así, en efecto, en las sociedades matriarcales, la luna ocuparía el lugar del sol como principal divinidad cósmica, y la noche el espacio preferente del día en la división del tiempo.

²⁵ Vid., Le Rider, J., *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris 2000, 188-189, quien va más allá de la interpretación de Schorske.

²⁶ Vid., Bachofen, J. J., *El matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo, según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid 2005, 64-65/ 166-167.

Ya el escritor C. W. Ceram, en su divulgativo texto sobre los grandes hitos de la arqueología moderna, había llamado la atención sobre el impacto popular provocado por los sensacionales hallazgos del alemán Heinrich Schliemann a lo largo de las últimas décadas de siglo²⁷. El gran mérito de Schliemann, fascinante self-made man, habría consistido nada menos que en sacar a la luz toda una cultura común a los territorios de Grecia y Turquía, originada probablemente en la isla de Creta y rápidamente identificada con los tiempos homéricos, hasta entonces considerados legendarios, en una operación comparable únicamente al impacto provocado por los descubrimientos de Pompeya y Herculano, a mediados del siglo XVIII, en el imaginario colectivo. Posteriormente, otros autores más rigurosos han probado fehacientemente la influencia de los descubrimientos de Schliemann en Troya, Micenas o Tirinto, sobre Freud o incluso Hofmannsthal.²⁸ La exhumación de la Grecia prehelénica por parte de Schliemann va a coincidir cronológicamente con una oleada de obras eruditas que, alejándose de los clichés académicos, se sumergen de buen grado en una reconstrucción apasionada y apasionante de la civilización anterior al mundo clásico, en sintonía con la revolucionaria *El origen de la tragedia*, de Nietzsche (1872). Dichas obras parecen, en colaboración con el fundamental texto de Bachofen, haber procurado el horizonte hermenéutico para la reinterpretación por parte de Gustav Klimt de los tipos femeninos inspirados en la cultura de la Antigüedad, ya se trate de divinidades fluviales, como las Náyades, de figuras como Hygeia o Atenea, e incluso de programas iconográficos completos, como el concebido para el denominado Friso Beethoven. La expresión entre desafiante y extática (cuello enhiesto, barbilla levantada) de las heroínas mitológicas del pintor austríaco, parece haber sido extraída directamente de una descripción de los rituales dionisiacos, como la realizada por Erwin Rhode en su obra *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos* (1890-94): “Eran, por lo general, mujeres las que se agitaban en el torbellino de la danza [...] Los que toman parte en las danzas solemnes se hunden ellos mismos en una especie de manía, una espantosa tensión de todo su ser”²⁹. Según Rhode, las oficiantes del rito dionisiaco visten largas túnicas, como la enigmática Hygeia del panel consagrado por Klimt a la medicina, en los polémicos paneles de la Universidad, y como ella aferran con sus manos serpientes y aspides. El cabecilla de los artistas disidentes de la Sezession sólo estaba plasmando, por lo tanto, en su obra pictórica una iconografía extraída de los estudios filológicos de la época y marcada por el “descubrimiento” de una Grecia dionisiaca, orgiástica e irracional. Pero, a su vez, dicho “descubrimiento” se hallaba en absoluta sintonía con las investigaciones contempo-

²⁷ Ceram, C. W., *Dioses, tumbas y sabios*, Barcelona 2003, 61-62.

²⁸ *Vid.*, Le Rider, *Modernité viennoise...*, 186-187.

²⁹ Rhode, E., *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Granada 1995, 418-419.

ráneas acerca de los caracteres sexuales debidas, entre otros, al filósofo y escritor vienesés Otto Weininger, autor de *Sexo y carácter* (1903), según el cual la mujer se halla naturalmente inclinada a la sexualidad, siendo incapaz de racionalidad y moralidad de cualquier tipo. En virtud de esta radical contraposición, la mujer se convertirá para la Viena Fin-de-siglo en arquetipo de un carácter irracional e instintivo donde se encarna la oposición a los valores de racionalidad y orden de la generación anterior.

En su mano derecha, la Palas Atenea de 1898 ostenta, ya no la convencional Niké de la imagen realizada por Klimt para la escalera del Burgtheater, sino una figura utilizada por el propio pintor en otra ocasión anterior, a saber, la *Nuda Veritas*, una mujer incitantemente desnuda que simboliza la voluntad de los artistas de la Sezession en lo tocante a liberarse de todas las convenciones susceptibles de ocultar el verdadero aspecto de la realidad. Entre estos prejuicios se hallaba la afirmación incuestionable de la superioridad del arte clásico sobre cualquier otra fase del desarrollo de la Antigüedad. Estimulados por Nietzsche y su revaloración del pensamiento presocrático, y por los estudios de J. J. Bachofen sobre la época del matriarcado en Creta y en la Atenas preclásica, la generación de Die Jungen llevó a cabo una auténtica revolución en el gusto que habría de afectar decisivamente el desarrollo del arte contemporáneo, a lo largo del siglo XX. Dicha revolución consistió en el acercamiento sin prejuicios a las obras de arte de las épocas denominadas arcaicas, con el fin de hallar en ellas la inspiración necesaria para el desarrollo de un nuevo arte. Para decirlo con las palabras del historiador del arte Erwin Panofsky a propósito del Renacimiento italiano:

“Cuando el trabajo sobre un determinado problema artístico llega a un punto tal que a partir de premisas aceptadas parece infructuoso seguir insistiendo en la misma dirección, acostumbran a surgir aquellos grandes retornos al pasado [...] que crean justamente, a través del abandono de lo ya aceptado, es decir, a través de un retorno a formas de representación aparentemente “más primitivas” la posibilidad de utilizar ahora el material de despojo del viejo edificio para la construcción del nuevo”.

