

Du Spiegel meiner Seele. La relación artística entre Alfred Kubin y Emmy Haesele

Rocío Sola Jiménez
Universitat Pompeu Fabra
rocio.sola@upf.edu

Recepció: 10/11/2019; Acceptació: 13/01/2020; Publicació: 27/10/2020

Resumen:

El propósito de este artículo es poner en cuestión las dinámicas que se dieron en las relaciones afectivas entre artistas durante la primera mitad del siglo XX, abordando conceptos como “musa”, “genio” o “creatividad” como términos basados en estereotipos de género dentro de la historiografía del arte. Para ello nos centraremos en la relación entre el conocido ilustrador austriaco Alfred Kubin y la invisibilizada dibujante Emmy Haesele. Su amor clandestino dio lugar a la creación de una serie de temáticas conjuntas y a ciertos préstamos iconográficos cruciales para entender la obra de ambos.

Palabras clave: Alfred Kubin, Emmy Haesele, artes gráficas, estereotipos de género, inspiración artística.

Resum: *Du Spiegel meiner Seele. La relació artística entre Alfred Kubin i Emmy Haesele*

L'objectiu d'aquest article és posar en qüestió les dinàmiques que es van desenvolupar en les relacions afectives entre artistes durant la primera meitat del segle XX, abordant conceptes com a “musa”, “geni” o “creativitat” com a termes basats en estereotips de gènere dins de la historiografia de l'art. Per fer-ho ens centrarem en la relació entre el conegut il·lustrador austríac Alfred Kubin i la invisibilitzada dibuixant Emmy Haesele. El seu amor clandestí va donar lloc a la creació d'una sèrie de temàtiques conjuntes i a certs préstecs iconogràfics fonamentals per a entendre l'obra de tots dos.

Paraules clau: Alfred Kubin, Emmy Haesele, arts gràfiques, estereotips de gènere, inspiració artística.

Abstract: *Du Spiegel meiner Seele. The artistic relationship between Alfred Kubin and Emmy Haesele*

The main purpose of this paper is to question the dynamics the affective relationships between artists during the first half of the 20th Century by addressing concepts such as “muse”, “genius” and “creativity” as terms based on gender stereotypes within art historiography. To do so, we will focus on the relationship between the well-known Austrian artist Alfred Kubin and the lesser known draughtswoman Emmy Haesele. Their secret love fostered the creation of some common themes and the construction of a specific iconography that enables a better understanding of both artists.

Keywords: Alfred Kubin, Emmy Haesele, graphic arts, gender stereotypes, artistic inspiration.



Fig.1. Primer encuentro entre Emmy Haesele y Alfred Kubin el 20 de mayo de 1932 en Zwickledt. © Haesele.

Detengámonos un momento a observar la fotografía (fig.1). La imagen nos muestra al reputado ilustrador y escritor Alfred Kubin (Litoměřice, Chequia, 1877 – Wernstein am Inn, Austria 1959) en un riguroso primer plano, sentado en el jardín de su casa, el *Schloß* de la aldea de Zwickledt am Inn. Aparece con la mirada fija, inclinado dinámicamente hacia adelante. Su figura transmite la vehemencia y la serenidad con la que se reviste, dentro de la historiografía del arte, a la figura del gran artista. Miremos ahora hacia el fondo de la composición. En la sombra la frase de Groucho Marx, casi convertida en cliché, «detrás de un gran hombre hay una gran mujer», se encarna en el perfil de la artista Emmy Haesele. La fotografía corresponde al primer encuentro entre ambos artistas, una soleada tarde de mayo de 1932.

Emmy Haesele (Emma Helena Göhring) (Mödling, Austria, 1894 – Bad Leonfelden, Austria, 1987), había oído hablar de la figura de Alfred Kubin y de su obra a través del cuñado de éste, Oscar A. H. Schmitz, en las *Soirées* que organizaba en su casa con el círculo de eruditos del Salzburger Museum y a las que la joven asistía junto a su marido, el médico Hans Haesele. Oscar A. H. Schmitz hizo de trampolín para la joven vienesa a la hora de comenzar su carrera en un mundo que, desde hacía un tiempo, atraía sus atenciones y sus reflexiones más íntimas: el mundo del arte. La firme disposición que desde pequeña había caracterizado a la joven Emmy para aceptar nuevos retos y proponerse nuevos objetivos fue también decisiva a la hora de plasmar sobre el papel las imágenes que la acompañaban en sus sueños y en su memoria, movida por las anécdotas con las que Schmitz fanfarroneaba acerca de la terapia artística que seguía con Carl Gustav Jung, autor al que ella conocía bien y había leído con avidez (doc.1).

Emmy Haesele fue compartiendo poco a poco en las *Soirées* de Oscar A. H. Schmitz algunas de sus láminas, ricas en simbolismo, con un poderoso centro compositivo, compuesto la mayoría de las veces por una figura sobredimensionada que, por lo general, correspondía a un cuerpo femenino. De este centro emanan nerviosas líneas, casi sismográficas, que van dando paso al resto de figuras y de elementos de la composición. Su estilo fue evolucionando hacia la confección de entornos claustrofóbicos, de grandes

ciudades de piedra, que enmarcan la composición y dejan entrever en los vanos que se abren hacia el fondo representaciones de los cuatro elementos, de todo tipo de animales y de insectos, así como de las distintas edades del ser humano, marcadas por emociones tales como el amor, la inocencia, la ira y la muerte, en una especie de cántico a la Nada como origen y destino de la humanidad. Ante la visión de estas imágenes, Schmitz quedó fascinado, remitiéndola directamente a alguien a quien ya había visto plantear un discurso iconográfico muy similar, plasmado en papel con un trazo agitado desde lo más íntimo de su instinto (con un trazo *psicográfico*)¹ que comulgaba profundamente, y sin saberlo, con la obra de Haesele. Ese alguien era su cuñado, Alfred Kubin, ilustrador, escritor y fundador olvidado del movimiento expresionista El Jinete Azul.



Fig.2. Emmy Haesele, *Die drei Parzen*, 1974, pluma y acuarela.

© Galerie Altnöder, Nachlass Haesele.

El tiempo de ese primer encuentro entre Emmy Haesele y Alfred Kubin transcurrió entre conversaciones sobre existencialismo, filosofía y literatura, materias que Haesele dominaba dada la educación artística de la que había gozado tanto en Viena como en Weimar. Una tarde bastó para que se encendiera la llama de un apasionado romance que duraría seis años oficialmente, aunque se dilató y desarrolló casi por diez años más en las largas cartas que se intercambiaron, así como en la huella que perduró en el arte de ambos. Kubin era un hombre casado y las visitas de Haesele al *Schloß* no eran del todo bien recibidas por la esposa del artista, Hedwig Kubin, una mujer enfermiza algo mayor que él, y por Cilli Lindinger, la ama de llaves² (fig.2). Si bien este es uno de los aspectos que más ha dado que hablar en referencia a la relación entre ambos artistas, aquí abriremos

1. Alfred Kubin describe la *Psicografía* como técnica artística en las páginas de su única novela, *La otra parte* (*Die andere Seite*), de 1908. Así se refiere a un estilo de dibujos «más afín a la escritura que al dibujo», capaz de transmitir de manera directa, casi como un sismógrafo, las variaciones producidas en el alma y en la disposición (en la *Stimmung*) del artista (Kubin 1974:143).

2. En la lámina *Die drei Parzen* puede verse a Hedwig, a su hermana Nelly y a Cilli representar a las tres Parcas que cortan el hilo de la vida, o el hilo del amor, de los amantes que se muestran en el jardín y que representan a Emmy Haesele y a Alfred Kubin.

otro frente (ya planteado por las historiadoras del arte Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron en su estudio *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership*) que se cuestiona y aborda los placeres y horrores que acarrea el hecho de entender la influencia de los vínculos afectivos entre artistas cuando los dos son genios juntos (Chadwick & Courtivron 1993:10).

Estos mitos, que insisten en la idea de que en las relaciones entre artistas tan sólo puede haber un genio, y que de haberlo esta cualidad se le asigna por lo general al hombre, suelen respaldarse en una especie de competencia ficticia entre ambos, dando lugar a unos relatos en los que se desfeminiza a la mujer artista, se la considera una “potencial amenaza” para la productividad de él, o se pasa a entender a las artistas como copias descoloridas, imitadoras carentes de originalidad propia. Del mismo modo, se carga a la parte femenina de la relación con la responsabilidad de decidir si quiere verdaderamente sobrevivir aceptando su lugar a la sombra del gran genio, o bien si prefiere plantarle cara a los estereotipos aún a riesgo de caer condenada al ostracismo. Independientemente de sus capacidades y de sus posibilidades, el artista masculino parece adaptarse cómodamente a los límites y exigencias que se esperan en él, mientras la mujer queda limitada y definida por unos constructos de género marcados por lo que la sociedad espera de ella (Chadwick & Courtivron 1993:10).

La construcción del término “genio” está muy determinada por estereotipos de género, y es interesante replantearse los modelos relacionales que se han dado entre artistas a lo largo de la historia del arte para ver hasta qué punto puede cambiarse la idea preconcebida que hay sobre el concepto de “creatividad”. La actividad creativa se ha entendido casi siempre como un don y una práctica solitaria sin llegar a cuestionar hasta qué punto dicha creatividad está verdaderamente influenciada más allá de lo que conlleva el conocimiento de la tradición literaria, artística, musical, etc., o por las agrupaciones y amistades entre creadores. Así pues, tienden a obviarse los préstamos y los vínculos que se crean en el seno de relaciones afectivas y amorosas, especialmente cuando los dos integrantes de la pareja cuentan con potencial y con una trayectoria artística. En este aspecto, el caso de Alfred Kubin y Emmy Haesele es especialmente interesante, no sólo por los flujos, préstamos e influencias que pueden apreciarse en la obra de ambos, sino también por lo silenciado que ha sido hasta ahora este fenómeno, acaparando todo el énfasis y atención la obra de él.

Linda Nochlin, una de las más importantes historiadoras del arte con perspectiva feminista, se preguntó en 1971 *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (*Why have there been no great female artists?*), dando como resultado una reflexión en la que inquiría sobre las maneras y las perspectivas en las que se estaban rescatando del olvido

a mujeres artistas. En su ensayo advierte que éstas han llegado a nosotros por lo general debido a su vinculación con un círculo institucionalizado o a una gran figura masculina que, como decíamos anteriormente, bien por similitud o por paternalismo artístico, sirvió de bote salvavidas para el recuerdo y el reconocimiento de la obra de estas artistas, algo que parece restar credibilidad a la habilidad de las artistas por su cuenta. Se ha trabajado casi siempre en pos de encontrar ejemplos de mujeres escondidas tras la firma de sus maestros de taller o entre los lienzos de los grandes nombres de la historia del arte, e incluso se ha intentado argumentar una grandeza diferente entre aquella capaz de ser alcanzada y expresada por el genio masculino y el femenino (cosa que rompe con algunos fundamentos básicos del feminismo). No obstante, la verdadera razón con la que justifica Nochlin esta invisibilidad sistemática, así como los diferentes parámetros con los que se mide la calidad de estas artistas en relación con sus análogos hombres, reside en la falta de institucionalización del arte femenino y en la desigualdad de oportunidades de desarrollo personal y productivo que tuvieron dentro del sistema.

Por esta razón no es casualidad que un alto porcentaje de mujeres artistas que han comenzado a rellenar los huecos de la historiografía del arte procedan del entorno germánico, pues Austria y Alemania han parecido ser pioneras durante los siglos XIX y XX a la hora de dar pequeños pasos hacia la institucionalización del arte femenino. Megan Marie Brandow-Faller en *An Art of Their Own. Reinventing Frauenkunst in the Female Academies and Artists Leagues of Late-Imperial and First Republic Austria 1900-1930* (tesis doctoral defendida en la Universidad de Georgetown en 2010) analizaba precisamente el funcionamiento institucional en Austria en las primeras décadas del siglo XX fuera de los dos núcleos artísticos principales del momento: los Wiener Werkstätte, en Austria y la Bauhaus, en Alemania. De manera independiente, y más concretamente en territorio austríaco, encontramos la *Wiener Frauenakademie (WF)*, la *Kunstschule für Frauen und Mädchen (KFM)*, o la *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ)*, instituciones exclusivamente para mujeres, que sirvieron de modelo estructural e institucional para las creaciones de colectivos de arte femeninos a partir de la segunda mitad del siglo XX, especialmente en los Estados Unidos. No obstante, la existencia de estos organismos hacía que los espacios artísticos y discursos estéticos femeninos siguieran circunscritos a órbitas reservadas exclusivamente para mujeres, sin dar pie a un diálogo real que hiciera temblar los pilares sobre los que se sostenía el mundo del arte.³

3. El calado de este discurso también es aplicable a la hora de analizar el arte marcado por un discurso post-colonialista o *Queer*, pues hasta hace relativamente poco, las exposiciones de artistas fuera del ámbito occidental o que representaran otras sensibilidades artísticas fuera del ámbito hetero-normativo, quedaban reducidas a espacios reservados tan sólo para dichos colectivos, sin dar pie al diálogo o a la verdadera inclusión de estas propuestas dentro del discurso hegemónico del arte.

Aún así, la realidad vienesa de la primera mitad del siglo XX aún presuponía a la mujer el rol de musa dentro de las artes, vinculada siempre a un autor en concreto y quedando, en algunas ocasiones, sumida en el anonimato. Los nombres de estas musas han quedado generalmente recogidos dentro de las memorias de los artistas y en la hermenéutica aplicada a los lienzos en los que se las representaba, clasificándolas casi siempre dentro de tres grandes tipologías: la *femme-fatale*, la *femme-fragile* y la *femme-savante* (Brandow-Faller 2010:337), vinculada esta última con el proceso que Ruth Perry y Martine Browlney denominan *mothering the mind* (1984), y que constituye el modelo más común a la hora de estudiar el influjo de la mujer-musa sobre el artista. En este sentido, se habla de presencias femeninas encargadas de preparar las condiciones y la atmósfera idóneas para que prenda la chispa de la inspiración, actuando desde el silencio y desde la ausencia en el entorno creativo (Chadwick & Courtivron 1993:8).

Es muy común encontrar dinámicas dentro de parejas de artistas en las que la mujer ha cesado su labor creativa en pos de potenciar la de su compañero sentimental. Ejemplos de esto son el caso de Leonora Carrington durante los años en los que vivió en St. Martin d'Ardeche con el pintor surrealista Max Ernst, el de Marianne von Werefkin mientras fue pareja sentimental de su compañero del grupo artístico del Jinete Azul, Alexej von Jawlensky, o el caso de Emmy Haesele en los tres primeros años de su relación con Alfred Kubin (1933 y 1936). Durante este tiempo Emmy cambió el lápiz y la pluma por la cámara de fotos, con la que retrató a Alfred Kubin en repetidas ocasiones, dejando así constancia de sus visitas a Zwickledt, de sus escapadas juntos por las inmediaciones del bosque de Bohemia, así como del proceso creativo del artista (fotografías de gran valor documental). Igualmente, se interesó por conocer más a fondo la obra de los grandes maestros de la historia del arte que habían influenciado igualmente en la obra de Kubin, como Francisco de Goya, James Ensor, Max Klinger u Odilon Redon, lo que abrió a la joven artista un nuevo mundo de experiencias que absorbió con ávido interés (Wally 1993:21).

La figura de Haesele comenzó a aparecer sutilmente en las representaciones femeninas de la obra de Alfred Kubin pocos años después, encarnando una dualidad que rompía el aparente idilio vivido en compañía de la joven dibujante. Si bien, Kubin afirmaba en sus diarios que no sólo se podía fantasear sobre papel, y que esa fantasía había llegado a hacer latir su corazón de una manera en la que no creía volver a experimentar, acababa acudiendo siempre arrepentido a la figura de su mujer, Hedwig, describiéndola como el "hada buena" que le salvaba de la contrariedad y de los tormentos que le suponía anhelar el afecto de Emmy Haesele (Kubin 2017:117-118). Así, la artista quedaría retratada y trascendería dentro del imaginario kubiniano como el ángel contra el que él lucha, y

como el demonio que de él se burla (Steinwendter 2007:204). Esta manera de representar el género femenino como un oponente celestial o como un elemento que ataca las inseguridades del artista se completa además con la visión masoquista y misógina que prevalece en el arte de Alfred Kubin desde sus obras tempranas, en las que reconocía a la Muerte como musa y enamorada.⁴

En esta línea habría que destacar el estudio de Wolfgang Müller-Thalheim *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins* (1970), que aborda precisamente las poéticas construidas por el dibujante en torno a la figura de la mujer como cuerpo paciente y padeciente. La visión de Müller-Thalheim responde al patrón por el que se han ido abordando este tipo de estudios dentro de las tendencias oficiales de la historia del arte, dándole una mayor importancia al respaldo que los artistas en sus lecturas y en interpretaciones basadas en un psicoanálisis de corte freudiano. Müller-Thalheim invisibiliza casi por completo a las mujeres activas en la vida de Alfred Kubin, otorgándole una mención somera tan sólo a las difuntas (a su madre, Johanna Kletzl, y a su primera esposa, Emmy Bayer). Sobre Hedwig tan sólo se habla en relación a la estabilidad del matrimonio, mientras que de Emmy Haesele no hay señal alguna.⁵ No hay un argumento sólido por el cual Müller-Thalheim justifique la ausencia de las figuras femeninas que intervinieron en la vida y obra de Alfred Kubin,⁶ por lo que, a continuación, nos aventuraremos a expandir las fronteras de su estudio a partir de una pregunta que ya se plantearon Whitney Chadwick e Isabel Courtivron en *Significant Others*, y es: ¿cómo dos personas creativas (en este caso Emmy Haesele y Alfred Kubin) escapan o no a la constricción del marco institucional del arte y a sus correspondientes sesgos de género para crear una historia alternativa? (Chadwick & Courtivron 1993:7) Pese a que todo parece apuntar a una mayor actividad masculina y a una ausencia femenina, hay que incidir en el hecho de que existió una dinámica mucho más compleja fruto de la colaboración, más que artística, vital, entre

4. Esto además queda perfectamente recogido en su novela *La otra parte*, en cuyo epílogo puede leerse «Lo único que lograba aliviarme era la idea del aniquilamiento de la muerte. A ella me aferré con toda la unción de que era capaz. La amé con una especie de delirio extático: (...) me entregué a ella por entero, la contemplé, sentí sus caricias y disfruté instantes de dicha sobrenatural. Me convertí en el confidente de aquella prodigiosa Señora» (Kubin 1974:286).

5. Tan sólo aparece un dibujo de 1935 que se corresponde con el punto álgido del romance entre ambos artistas titulado *Späte Liebe* (*Amor tardío*).

6. Además de Emmy Haesele, existe otra figura importante dentro del panorama austríaco con quien Alfred Kubin mantuvo una interesante correspondencia y amistad, la dibujante y artesana del vidrio Margret Bilger, con quien compartía participación en el círculo artístico *Innviertler Künstlergilde*. Igualmente, cabría destacar a Hanne Koepfel, esposa del dibujante Reinhold Koepfel, a quien debemos la conservación de buena parte de las cartas escritas por Alfred Kubin. También sería interesante incidir en la relación conflictiva que hubo entre Alfred Kubin y la pintora Gabriele Münter durante su etapa en Múnich, aunque para ello debemos recurrir a las cartas entre Wassily Kandinsky y Gabriele Münter, así como entre Wassily Kandinsky y Alfred Kubin.

Emmy Haesele y Alfred Kubin, incluso dentro de los límites de la clandestinidad a voces en la que vivieron su relación.

La clave a la hora de estudiar estos préstamos e influencias reside en las cartas que se enviaron hasta 1948. En ellas puede apreciarse cómo se van desdibujando los férreos estereotipos que se han cernido sobre los dos artistas, y cómo el papel de musa que desempeñó Emmy Haesele no es ni tan pasivo ni tan unidireccional como se ha querido entender en los pocos estudios que se han escrito sobre la figura de la artista. El rol de “musa” de Haesele fue muy activo a la hora de influir y de dar forma a algunos trabajos de Alfred Kubin y viceversa, pues Kubin también se convirtió, con el paso de los años, en un símbolo más dentro del imaginario haeseleano, en otra especie de “musa” escondida tras de la máscara del arlequín. Del idilio que compartieron también surgieron trabajos que podrían entenderse como obras conjuntas, al menos en lo que a su planteamiento se refiere. Un ejemplo de esto sería el portfolio de 1943, *Die Planeten*. Pese a ser publicado de manera posterior al fin “oficial” de la relación amorosa entre Kubin y Haesele,⁷ sus imágenes proceden de las conversaciones y divagaciones sobre filosofía y astrología que ambos artistas mantenían en sus largos paseos por la naturaleza (doc.2). No obstante, más que obras concretas, son dos temas iconográficos los que mejor muestran este doble intercambio, esta influencia recíproca entre los dos artistas: el símbolo del caballo y la figura del arlequín.

Hasta ahora se ha mencionado que Emmy Haesele se convirtió dentro del imaginario kubiniano en una especie de *femme-fatale* en las obras de Kubin, en un ángel demoníaco, pero también se la retrató de una manera mucho más amable, formando parte de un imaginario compartido que bebe principalmente de la correspondencia entre ambos y que ya se prefigura en una de las obras más curiosas publicadas por Alfred Kubin: el portfolio *Ali der Schimmelhengst – Schicksal eines Tatarenpferdes in 12 Blättern* (*Ali, el semental blanco – Destino de un caballo tártaro en 12 láminas*), de 1932. *Ali der Schimmelhengst* se trata de una narración breve, a modo de cuento infantil, en la que Kubin traza una metáfora sobre sí mismo valiéndose del símbolo del caballo blanco como protagonista, a quien llama “Ali” a partir de un acrónimo con las siglas de su nombre completo (Alfred Leopold Isidor). La narración se centra principalmente en la problemática de adquirir conocimiento trascendental a partir de la decadencia, de la ceguera y de la muerte, donde puede encontrarse una fuerte influencia de la mitología y la filosofía oriental, aunque en este planteamiento se cuelga una lámina, la número 3 (fig.3), en la que Ali conoce a una

7. Este “fin oficial” no corresponde con el cese de la correspondencia entre ambos, que tendría lugar cinco años después, en 1948, siendo esta fecha en la que se produce de manera definitiva el distanciamiento entre ambos, que se mantendría hasta la muerte de Kubin en 1959.

joven yegua con la que galopa feliz bajo la luna. Este será el primero de muchos dibujos en los que los dos caballos juntos simbolizan a la pareja de enamorados.

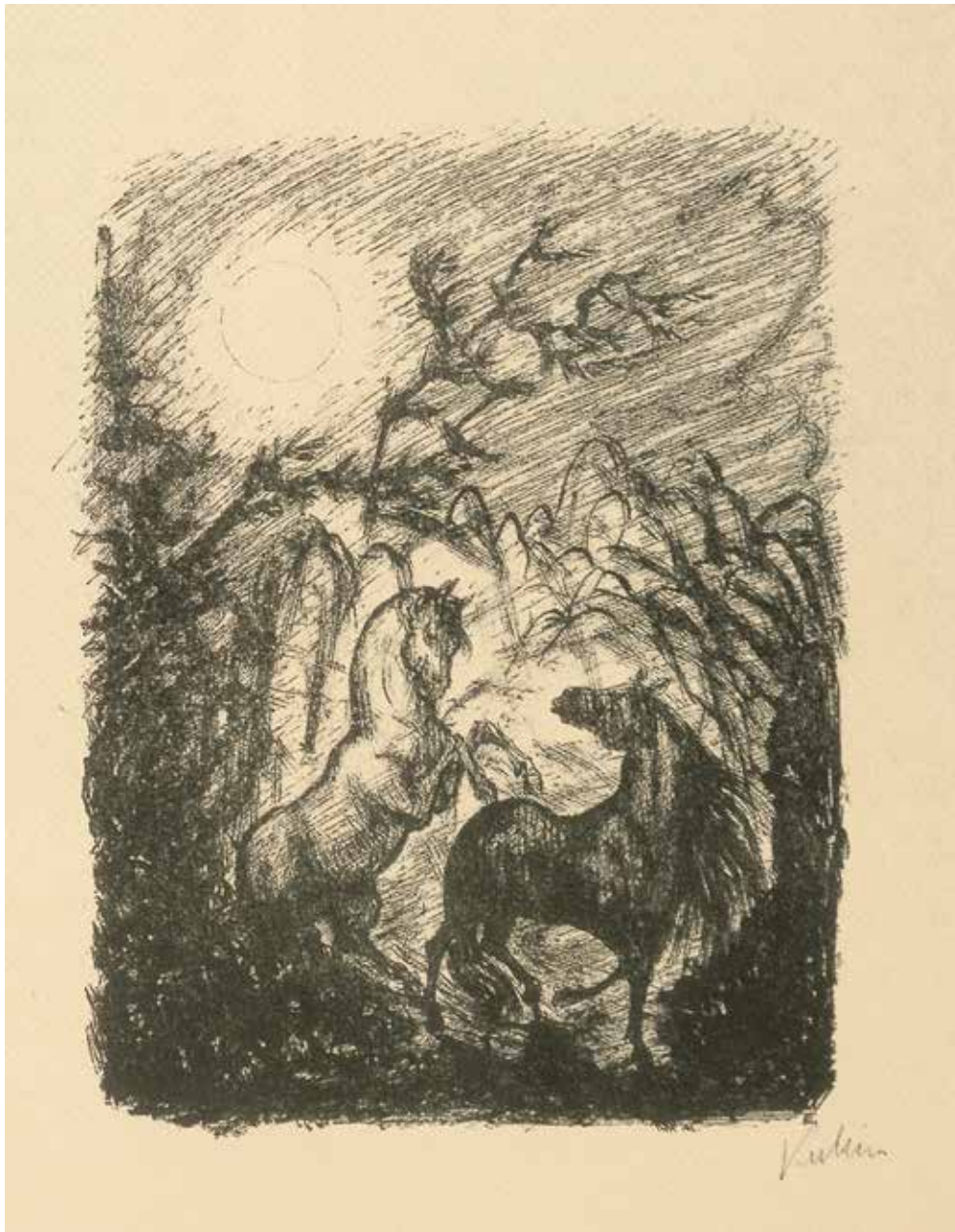


Fig.3. Alfred Kubin, *Ali der Schimmelhengst*, lámina III, Más tarde, encontró una joven yegua, 1932, litografía sobre papel. Landesgalerie Linz, Graphische Sammlung © Eberhard Spangenberg/VEGAP, 2019.

La figura del caballo acompañó a Alfred Kubin a lo largo de toda su trayectoria artística, para lo que los recuerdos de su infancia recogidos en el texto *Angst und Bangigkeit (Miedo e inquietud)* (Kubin, 1974a:27) resultan cruciales. Tanto en este texto como posteriormente, en su novela *La otra parte*, se presenta al caballo como la viva imagen del miedo. La mirada desorbitada del animal sirve para vehicular un discurso sobre la visión onírica, sobre la visión y experiencia de la muerte y sobre el conocimiento trascendental que sólo adquieren aquellos que han conseguido adentrarse en sus dominios. Aparece también una lectura maternal dentro de la imagen del caballo, siguiendo la línea de Carl Gustav Jung, para quien el animal simboliza «la madre de todos nosotros» (Cirlot 1992:111). En este sentido, es curioso que Kubin remarque en *Ali, der Schimmelhengst* que el pequeño caballo vivió su infancia bajo los ojos de su madre, en un giro autobiográfico que nos remite a la mirada de una madre muerta. La imagen de lo maternal y del cuidado que aparece en *Ali, der Schimmelhengst* contrasta con la correspondencia con Emmy Haesele, donde el caballo se relaciona más con la potencia sexual a partir del juego entre Ali y la anteriormente mencionada yegua, a la que durante el romance con Haesele comienza a llamar Fatme.

Junto con las cartas, era muy común que se diera un intercambio de láminas, encontrando una muy interesante de 1933, en la que se puede ver a Ali y Fatme corriendo a su encuentro (*Ali, der Schimmelhengst und Fatme der Schimmelstutte*). En otra lámina de Emmy Haesele, *Pferd mit Reiter (Caballo y jinete)*, puede verse a un caballo blanco beber a orillas de un río mientras que se apoya apaciblemente en su grupa una figura con gorguera, tocado con un sombrero puntiagudo rematado con una pluma, indumentaria que Haesele utiliza muchas veces para identificar al Arlequín en sus obras tempranas (entre otros atributos). Encontramos una composición muy parecida a la del dibujo de Haesele en la obra de Kubin *Am Gleinkersee*, de 1944, en la que esta vez el caballo se encuentra solitario. Su tamaño es anecdótico en relación con el paisaje sobrecogedor, dando lugar a una imagen casi fantasmagórica que se repite varias veces a lo largo de la obra de Alfred Kubin, sobre todo a partir de la década de los 40. Poco anterior, y con una composición que parece totalmente opuesta a la del dibujo de *Am Gleinkersee*, aparece el dibujo de Emmy Haesele *Traumlandschaft (Paisaje onírico)* (fig.4), en el que se representan las suaves colinas de Zwickledt como dos caballos sesteando. El sueño, la naturaleza y el amor aparecen en 1942 como un recuerdo dormido, ligado a un paisaje. Casi da la sensación de que Haesele preveía con este dibujo que los dos caballos, así como la relación entre Alfred Kubin y ella, iban a petrificarse, convirtiéndose en algo inerte que aún se puede observar como telón de fondo en su paisaje emocional, en su atmósfera.



Fig.4. Emmy Haesele, *Traumlandschaft*, 1942, tinta sobre papel. © Galerie Altnöder, Nachlass Haesele.

Si el caballo, símbolo kubiniano por antonomasia, ganó un estrato más de significado a partir de la relación con Emmy Haesele, en el caso de la artista será el motivo del arlequín el que, ya presente en sus inicios artísticos, vino a relacionarse con la figura de Alfred Kubin para después desmarcarse de este significado, especialmente después de 1950, año en el que Haesele abrazó fervientemente el credo católico.

El arlequín es uno de los personajes más controvertidos dentro de la historia del arte. El origen de esta figura se vincula a las festividades populares en la baja Edad Media, apelando a un entorno carnavalesco en el que «se conjuga lo grotesco, lo risueño, lo vulgar y lo grosero en territorios de tránsito habitual» (Díaz 2012:178). El carnaval y el arlequín se convierten en un todo signifiante que, durante la celebración, empapa la totalidad del espacio de la ciudad, considerándose esta mascarada como una suerte de heterotopía.⁸

8. El concepto de *Heterotopía* lo propuso el filósofo Michel Foucault en la década de los años 60 a partir de diversas charlas y conferencias, y hace alusión a espacios geográficos reales a los que se le solapan discursos culturales, institucionales y simbólicos, de modo que estos lugares se convierten en un contenedor de diferentes realidades y significados según la experiencia que se tenga de los mismos. El carnaval, en este caso, podría compararse con una heterotopía en tanto que, durante el mismo, el espacio en el que se celebra, cobra otro orden de significados y los individuos establecen diferentes relaciones con dicho espacio.

Otra acepción común a la hora de analizar la figura del arlequín en las artes es a través de su capacidad de, mediante la máscara, devenir otro. La poética de la mascarada fue recibida con entusiasmo por los artistas de las Vanguardias quienes, además de advertir en ella un guiño al país de la fantasía y de la infancia, veían tras las acrobacias del arlequín a un vivo retrato del artista que, «excluido de la vida y separado del ideal, debe permanecer prisionero de un espacio cerrado» (Starobinski 2007:32).

Esta dualidad se aprecia en el dibujo de Emmy Haesele *Zwei Kinder blicken in die Welt der Erwachsenen* (*Dos niños miran al mundo de los adultos*), en el que dos niños sobredimensionados que sujetan a un arlequín de juguete miran aterrados lo que se abre más allá de las puertas de la sociedad adulta: muerte, violencia, injusticia... Aun así, en una esquina puede apreciarse otra figura circense, tocando la pandereta, que se muestra algo más iluminada que el resto y que puede identificarse con la esperanza, que camina por un borde de muralla, siempre en el límite de la realidad. Alfred Kubin, no obstante, hace uso del arlequín como un recurso para esconderse, para enmascararse. Partiendo de la influencia de James Ensor, encontramos un pequeño texto de su etapa muniquesa titulado *Aus Kubin, des Narren, Leben* (*Sobre la vida, de bufón, de Kubin*) de 1901. En este texto, Kubin habla de que el don de la fantasía sólo puede adquirirse a través de la caída en el pecado, un pecado muy ligado a la experiencia sexual y a la sensación de culpa. La concepción del arlequín en este sentido aparece especialmente bien reflejada en su obra *Der Narr der Welt* (*El bufón del mundo*) de 1910, donde se representa esta idea de lo bufonesco como una cabeza flotante formada por el aparato reproductor masculino y femenino y coronada por una fortaleza de la que sale una araña gigante.

Pese a la complejidad simbólica que circunda la figura del bufón en la etapa temprana de Alfred Kubin,⁹ ésta no vuelve a tratarse prácticamente hasta 1940. En este momento el significado que Kubin le otorga al arlequín ha cambiado sustancialmente, centrándose ahora en la figura del bufón medieval Till Eulenspiegel,¹⁰ adalid de lo burlesco, de lo cómico, una especie de *trickster* que vehicula reflexiones profundas a partir de la carcajada al más puro estilo bergsoniano (Bergson 2013). Esta nueva máscara del arlequín coincide mucho más con la que Emmy Haesele había ido cultivando, más parecida al arcano del Loco en el Tarot. Para ella, el bufón o el arlequín (a quien además se refiere con el término

9. Andreas Geyer, en su obra *Alfred Kubin: Traumer als Lebenszeit*, 1995, profundiza sobre toda esta poética kubiniana en la que converge imagen y texto, un binomio inseparable a la hora de profundizar en los significados y los símbolos del artista.

10. Till Eulenspiegel es una figura que procede del folklore del norte de Alemania y de los Países Bajos, y cuyas aventuras comenzaron a extenderse gracias a la publicación de un libro anónimo en 1510. Con el paso del tiempo se convirtió en un símbolo, en un vehículo de pensamiento estético, hasta el punto de encontrar un poema sinfónico de Richard Strauss dedicado a la figura del bufón.



Fig.5. Alfred Kubin, *Eulenspiegel entsteigt seinem Grab*, 1940, litografía a color. Farblithografie. Landesgalerie Linz, Graphische Sammlung © Eberhard Spangenberg/VEGAP, 2020.

de *Eulenspiegel*), es uno de los símbolos más profundos que existen. Haesele cree al bufón poseedor de un conocimiento trascendente y de una capacidad de desdoblarse, a través de su imitación, en cualquier otro ente. Es uno y es múltiple, lo que la lleva también a relacionarlo con la figura de Cristo, a quien incluso también es capaz de reflejar, haciendo alusión a una parte fundamental de su nombre, pues la palabra arlequín en alemán, *Eulenspiegel*, es un compuesto de las palabras “lechuza” y “espejo”¹¹ (fig.5). El conocimiento trascendente que desempeña lo onírico, la imagen de la lechuza, junto con el espejo que es capaz de reflejar y de desdibujar la realidad en pos de una visión fantástica, acaba por redondear el símbolo haeseleano del *Eulenspiegel*, al que recurre con profusión y al que nunca renuncia en su obra (doc.3). Esta facultad de reflejar y de desdibujar, de potenciar la realidad en otras direcciones, fue precisamente lo que unió más a Alfred Kubin y a Emmy Haesele y también lo que desató las inseguridades en el ilustrador, que llevaron a poner fin al idilio amoroso (fig.6). En una carta de Kubin a Haesele,

11. La obra de Alfred Kubin *Eulenspiegel entsteigt seinem Grab* (*Eulenspiegel señala su tumba*), de 1940, aún también el conocimiento trascendente y traduce literalmente la palabra *Eulenspiegel* al dotar al arlequín de un espejo coronado con una lechuza, de donde emana la luz que señala donde el personaje ha de ser enterrado. Además llama la atención la figura de la joven campesina que aparece sentada junto al arlequín.



Fig.6. Emmy Haesele, *Mondnacht*, 1967, tinta y acuarela. © Galerie Altnöder, Nachlass Haesele.

fecha el 21 de enero de 1936, escribe el ilustrador: «Für heute: laßt mich bald den Blick Deiner Augen trinken – Du Spiegel meiner Seele».¹²

El romance entre dos artistas con potencial, entre dos personas con un mundo interior tan rico como era el de Kubin y Haesele, se tradujo en la elaboración conjunta de una poética que les era propia, de un simbolismo secreto que tan sólo desvela su sentido último cuando las obras dialogan entre sí, cuando las cartas se ponen sobre la mesa y las palabras y anhelos traspasan fronteras, entre ellas las de la fantasía. No obstante, el amor se fue enfriando. La enfermedad que sufría Hedwig Kubin, unida al despecho que esta sentía por la relación de su marido con la joven artista

vieneses, empeoraron el clima en ambos matrimonios. En lo que respecta a Hans Haesele, desaparecería en los Balcanes en 1940 tras la muerte del primer hijo del matrimonio en la frontera francesa durante la Segunda Guerra Mundial. A la doble pérdida de Emmy se le sumaría el cese de las cartas con Alfred Kubin, lo que la llevó a buscar desesperadamente la muerte alistándose como voluntaria en una batería antiaérea en Münster. No obstante, Emmy Haesele sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial, aunque pasando varios meses en prisión una vez concluida la contienda.

En 1948 le llegaría la noticia de la muerte de Hedwig Kubin, lo que la hizo poner rumbo a Zwickledt para reencontrarse con Alfred. Ese mismo año, exponía por primera vez como artista solitaria una serie de láminas inspiradas en los cuentos de Oscar Wilde en la librería de la *Neue Galerie der Stadt* en Linz y le llevaba algunas copias bajo el brazo como presente, como llave para iniciar un nuevo vínculo artístico y personal. Pero la puerta del *Schloß* estaba cerrada y no había llave que permitiera a Emmy Haesele volver a acceder al corazón del ilustrador. Todas las tenía Cilli. Alfred Kubin, preso de una enorme tristeza, se negó a recibirla, y poco sabrían el uno del otro después de aquello.

12. Traducción propia: «Por hoy: déjame beber de tu mirada – tú, espejo de mi alma» (Wally 1993:120).

Lo verdaderamente triste de esta historia es el anonimato al que se ha visto reducida la figura de Emmy Haesele como artista, no sólo en lo tocante a su relación con Alfred Kubin, de crucial importancia para ella dentro de lo artístico y, principalmente, dentro de lo personal. Durante los años 60 y principios de los 70, cuando el arte femenino comenzaba a pisar con fuerza dentro del territorio institucional gracias al viento fresco que traían las nuevas vanguardias estadounidenses, Emmy Haesele se movía en los círculos artísticos e intelectuales del nuevo realismo mágico vienés, codeándose en los cafés con figuras del talento de Arnulf Rainer y Ernst Fuchs. De estas amistades apenas se sabe. Los artistas tampoco han hablado de ella.

Por otra parte, no fue hasta 1993 cuando, gracias a la labor de gestión y tutela de la herencia de la familia Haesele realizada por la galería Altnöder de Salzburgo y al trabajo de transcripción de la correspondencia del *Kubins Archiv* (Fráncfurt-Múnich), vuelve a ponerse en valor la figura de una artista que, al igual que le ocurrió a otras muchas, no sólo influyó, sino que potenció el trabajo de un artista consagrado. El reconocimiento de la figura y de la obra de Emmy Haesele aún tiene un largo camino por delante, no como musa silenciosa, sino como artista con voz propia que también se dejó inspirar y potenciar por la obra del que fue su acompañante y amante durante los años que consideró los más bellos de su vida.

DOCUMENTOS:

Documento 1: Entrevista de M. Bruckner a Emmy Haesele (Bruckner 1977).

«Neugierig fragte Frau Haesele, was Jung als Therapie verordnet hätte. ‘Zeichnen!’ sagte Schmitz. ‘Was aber dann, wenn man nicht zeichnen kann?’ ‘Das ist egal. Man muß es eben nur tun, egal was dabei herauskommt’. Schmitz zeigte Frau Haesele einige seiner auf diese Weise entstandenen Blätter. Was die junge Frau zu der Bemerkung veranlaßte: ‘Das kann ich auch!’»

Traducción (en Sola, 2018:199):

«Curiosa, preguntó la Señora Haesele, qué le había recomendado Jung como terapia. “¡Dibujar!” dijo Schmitz. “¿Y, qué pasa entonces, si uno no sabe dibujar?” “Eso da igual. Sólo debe hacerse, independientemente de lo que salga”. Schmitz le enseñó a Haesele algunas láminas de esta manera producidas. La impresión que le causaron a la joven artista fue la de “¡Yo también puedo hacer eso!”».

Documento 2: Carta de Emmy Haesele al Dr. Kurt Otte, 11/10/1959 (Wally 1993:21).

«...Auf einem der vielen Spaziergänge hatte mir Alfred von seinem Plan, die Planeten zu zeichnen, gesprochen und er hatte mich gefragt, wie ich mir die einzelnen Darstellungen vorstelle (mein Mann u. ich hatten uns viel mit Astrologie beschäftigt), und da war es insbesondere die bildliche Vorstellung des Mondes, die er ganz so – nur noch viel besser! zeichnete, wie ich ihm meine Impression gab – auch den Neptun...»

Traducción propia del original:

«... En uno de nuestros muchos paseos, Alfred me había contado su plan de dibujar los planetas, y me preguntó cómo me imaginaba yo cada una de las representaciones (mi marido y yo nos hemos dedicado mucho a la Astrología), y era en concreto la representación pictórica de la Luna, la que él dibujó ¡aún mucho mejor que la impresión que le transmití! – también la de Neptuno...».

Documento 3: Entrada del diario de Emmy Haesele el 13/02/1949 (Wally 1993:45).

« (...) die Figur des Eulenspiegel in meinen Bildern immer wieder vorkommt und unklar wußte ich, daß er für mich persönlich das bedeutet, was Jung die ‚Transcendente Funktion‘ nennt. Ich werte diese Figur höher als Faust und Mephisto. (...) an diesem Eulenspiegel kann ich die Idee von der Urmöglichkeit (...) erläutern. Eulenspiegel enthält zugleich die Christus-idee!! (Umgekehrt natürlich auch) Und zwar: Eulenspiegel spiegelt auch den Christus. Und daß eben dieser ‚Narr‘ vormals Ratgeber der Könige war, zeigt nur, dass damals beide Figuren, sowohl die des Königs als die des Narren sinngemäß ihre Rollen auf dem Welttheater spielten».

Traducción propia del original:

« (...) La figura del Arlequín ha aparece una y otra vez en mis imágenes y no sabía a ciencia cierta qué significaba para mí personalmente, qué era eso que Jung llamaba “Función trascendental”. Para mí esta figura tiene un valor más elevado que Fausto o que Mefistófeles. (...) en este Arlequín puedo (...) explicar la existencia de una posibilidad superior. ¡La figura del Arlequín contiene la figura de Cristo! (Y por supuesto, al revés). Por tanto: el Arlequín refleja también a Cristo. El hecho de que este “Bufón” fuera anteriormente consejero de reyes, muestra por tanto que ambas figuras, tanto el Rey como el Bufón, desempeñaban con cierto peso su rol en el Teatro del Mundo».

FUENTES DOCUMENTALES

Bruckner, M. (1977), «Interview von M. Bruckner mit Emmy Haesele anlässlich der Ausstellung in der Galerie Schwarzer», *Neue Illustrierte Wochenschau*, Viena, nº 6, 6/2/1977, p.6.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Alcaide, Eva (2010), «Rescatadas aunque excluidas. Relatos alternativos sobre mujeres artistas», *Her&Mus: Revista de Museología*, nº3, p.36-42.

Altnöder, F. y Altnöder, H. (1987), *Emmy Haesele*, Ferdinand Altnöder y Heidi Altnöder ed., Salzburgo, Galerie Altnöder.

Assmann, P. (1997), *Alfred Kubin. Kunstbeziehungen*, P. Assmann ed., Linz y Salzburgo, Oberösterreichische Landesgalerie y Residez Verlag.

Bergson, Henri (2013), *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires, Losada.

Brandow-Faller, Megan Marie (2010), *An Art of Their Own. Reinventing Frauenkunst in the Female Academies and Artists Leagues of Late-Imperial and First Republic Austria, 1900-1930*, Washington DC, Georgetown University.

Chadwick, W. y Courtivron, I. (1993), *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, Londres, Thames and Hudson.

Cirlot, Juan Eduardo (1997), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.

Díaz, Santiago (2011), «Arlequín. Una imagen de la subjetividad lúdico-estética», *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, II Época, nº7, p.177-184.

Foucault, Michel (1997), «Los espacios otros», *Astrágalo*, nº7, p.83-91.

Geyer, Andreas (1995), *Träumer aus Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*, Viena, Colonia y Weimar, Böhlau Verlag.

Hoberg, A. (1991), *Alfred Kubin 1877-1959*, A. Hoberg ed., Múnich, Städtische Galerie Lenbachhaus.

Kubin, Alfred (1974a), *Aus meinem Werkstatt: gesammelte Prosa*, Múnich, Nymphenburger Verlag.

Kubin, Alfred (1974b), *La otra parte. Una novela fantástica*, Barcelona, Editorial Labor.

Kubin, Alfred (2017), *De mi vida; Desde la mesa del dibujante y otros escritos*, Sela Bozal Chamorro ed., Madrid, Antonio Machado.

Larangé, Daniel S (2009), «L'animal, l'homme et le monstre dans l'univers onirique d'Alfred Kubin. Du bestiaire à la tératologie humaine», *Sociétés & Représentations*, nº27, p.141-154.

Müller-Thalheim, Wolfgang K. (1970), *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie*, Múnich, Nymphenburger Verlag.

Nochlin, Linda (1971), «Why have there been no great women artists?», *Art and Sexual Politics. Why have there been no great women artists?*, Nueva York y Londres, McMillian, p.22-39.

Perry, Ruth y Brownley, Martina (1984), *Mothering the Mind. Twelve Studies of Writers and their Silent Partners*, Nueva York, Holmes & Meier Publishers.

Sola, Rocío (2018), «Una ciudad propia: la representación del espacio urbano en las obras surrealistas de Remedios Varo y Emmy Haesele», *Ars Longa*, nº27, p.195-206.

Starobinski, Jean (2007), *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada.

Steinwendter, Brita (2015), *Du Engel – Du Teufel. Emmy Haesele und Alfred Kubin. Eine Liebesgeschichte*, Innsbruck, Haymon Verlag.

Wally, B. ed. (1993), *Emmy Haesele*. Salzburgo, Galerie Altnöder.