

# Una imagen del erotismo

HÉCTOR JAVIER MONTES DE OCA Y VILLATORO

Departamento de Teoría y Análisis

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

hejamovil@yahoo.com.mx

## PALABRAS CLAVE

Amor

Erotismo

Muerte

Sufrimiento

Plenitud

Deseo

## KEYWORDS

Love

Eroticism

Death

Suffering

Abundance

Desire

**A partir de las experiencias sentimentales y amorosas de Edvard Munch, el presente artículo reflexiona sobre la manera en que éstas condicionaron la elaboración de las distintas versiones de *Madonna*. Una imagen de la inaccesibilidad de la mujer como estímulo para el erotismo exacerbado.**

This article reflects on the way in which Edvard Munch's emotional and romantic experiences influenced the different versions of his painting *Madonna*, an image of the inaccessibility of woman as a stimulus for exacerbated eroticism.

## EL FRISO DE LA VIDA

Hacia 1886, año en que Edvard Munch terminó las primeras versiones de *Niña enferma*, *La pubertad* y *El día siguiente* –obras de gran importancia– él concibió la idea de pintar una serie de cuadros que abarcara todos los aspectos de la vida humana. Parece ser que Munch, dada la poca aceptación que su obra había tenido hasta entonces, llegó a la conclusión de que sería más accesible si integraba sus pinturas en un ciclo que diera una visión unitaria de la vida:

Estos cuadros míos tan difíciles de entender, serán, creo yo, más comprensibles si se los presenta formando un conjunto entre sí [...] los cuadros tendrán por tema el amor y la muerte” (Bischoff, 2011: 33).

“Personas vivas que respiraran, sintieran, sufrieran y amaran” (Ingles, 2006: 25).

Es, sin embargo, hasta 1891, cuando disfruta de una tercera beca que le otorga el Estado, que comienza a desarrollar los motivos del *Friso de la vida*. De tal modo, en 1893, pinta *El grito* (Figura 1) y en 1894 la versión final de *Pubertad* (Figura 2), *Cenizas* (Figura 3), *Mujer en tres estadios* (Figura 4) y la primera versión de *Madonna*.

Finalmente, en 1900, cuando reside en Berlín, da por terminado el Friso; en 1902, realiza la primera exposición del ciclo completo en los salones de la *Sezession* en Berlín y en 1903, en la Galería P. F. Beyer e hijo de Leipzig, por la circunstancia de estar dividido el espacio en cuatro paredes, el pintor

propuso los siguientes títulos: *El despertar del amor*, *La plenitud y el fin del amor*, *Miedo a la vida y Muerte*.

Cabe señalar que la serie acabada nunca se definió por completo y que las obras fueron cambiando con las distintas exposiciones. Algunas pinturas principales concebidas antes de integrar un ciclo se incluyeron en él y permanecieron invariables y otras más se fueron agregando después.

El cuadro *Madonna* (Figuras 5 y 6) inauguraba la serie dedicada a “la plenitud y el fin del amor”. Sin embargo, no es posible decir con certeza cuál de las cinco versiones existentes fue la expuesta en esa ocasión, aunque sí se sabe que el marco utilizado tenía, pintados o tallados, un conjunto de espermatozoides y embriones humanos con cabezas de calaveras. El marco fue cambiado y parece que desapareció aunque en las versiones litográficas de 1895 y 1902 aparece incorporado, con un solo embrión en la parte inferior izquierda, como parte de la imagen completa.

Póstumamente, en la sala principal de la Galería Nacional de Oslo, se ha reconstruido la ubicación de los cuadros según la disposición original del pintor en la exposición de 1903, de tal manera que el óleo *Cenizas* de 1894 se halla entre *Madonna* y *El grito*.

*Cenizas* es un cuadro que muestra, en un escenario frente al bosque, a una mujer de vestido blanco desabotonado que se lleva las manos a la cabeza despeinada mirando desconsolada al espectador, mientras en la esquina inferior izquierda un hombre afligido oculta su rostro. En esa secuencia, y según

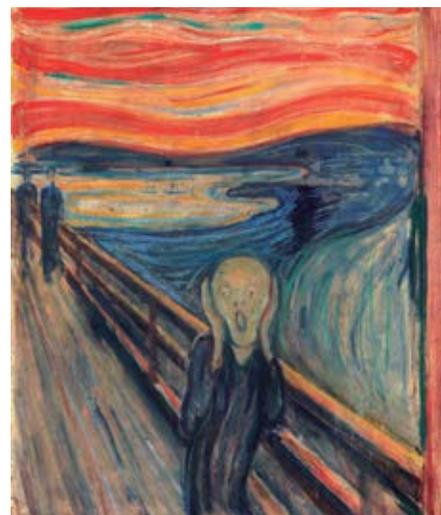


Figura 1. *El grito*, 1893.



Figura 2. *Pubertad*, 1894.



Figura 3. *Cenizas*, 1894.



Figura 4. *Mujer en tres estadios*, 1894.

una interpretación inmediata, parecería que *Madonna* ilustra la consumación, *Cenizas* la ruptura y *El grito* la desesperación. Podría decirse, desde la comunión íntima, a la soledad y el abandono.

### LAS EXPERIENCIAS SENTIMENTALES

Sin duda, *Madonna* da una visión muy particular de la femineidad que mucho depende de las experiencias de dolor, privación y ausencia que el autor tuvo con distintas mujeres, desde su infancia hasta el momento adulto cuando elabora el cuadro.

Ante todo, la pérdida de su madre, Laura Bjolstad, una mujer joven de 30 años, antes de que Edvard cumpliera los cinco. Aunque el futuro pintor guardaría un recuerdo vago de ella, es un hecho que la conciencia de esa pérdida jamás lo abandonó. Al dolor de ese acontecimiento siguió la muerte de su hermana mayor Sophie, en 1877, a la edad de 15 años, cuando él tenía 13, que le provocó una pena aún más dolorosa. Dos ausencias femeninas irreparables; la segunda se expresó en 1885 en la primera versión de *La niña enferma* (Figura 7).

A los 20 años, en 1884, antes de ir a París con una beca, conoció a Emilie Thaulow. Dos años mayor que él, sería una mujer que, según varios autores, habría de causarle “los mayores sufrimientos y el más profundo daño psicológico y emocional en su vida”. Era una atractiva muchacha rubia casada con el hermano del pintor Frits Thaulow, quien había apoyado a Munch tanto moral como económicamente. Muy popular en la gran sociedad de Cristiania (Oslo), vivía asediada por múltiples admiradores, manteniendo una conducta libre e independiente. Munch se enamoró de ella y, durante el verano y el otoño de 1885, mantuvieron un apasionado romance que él no pudo prolongar todo lo que hubiera deseado, incapaz de mantener el interés de una mujer tan refinada.

Poco después de su regreso de París y de que en la Exhibición de Otoño en Oslo los críticos ignoraron su trabajo, volvió a enfrentarse con el menosprecio y la infidelidad de Emilie lo que lo arrojó a una severa crisis psicológica. Su obsesivo y casi enfermizo amor por ella se enfrentaba a su desdén, pues Emilie, con toda crudeza, le hacía ver que se hallaba por completo fuera de su alcance. Una situación a la que nunca se sobrepondría del todo.

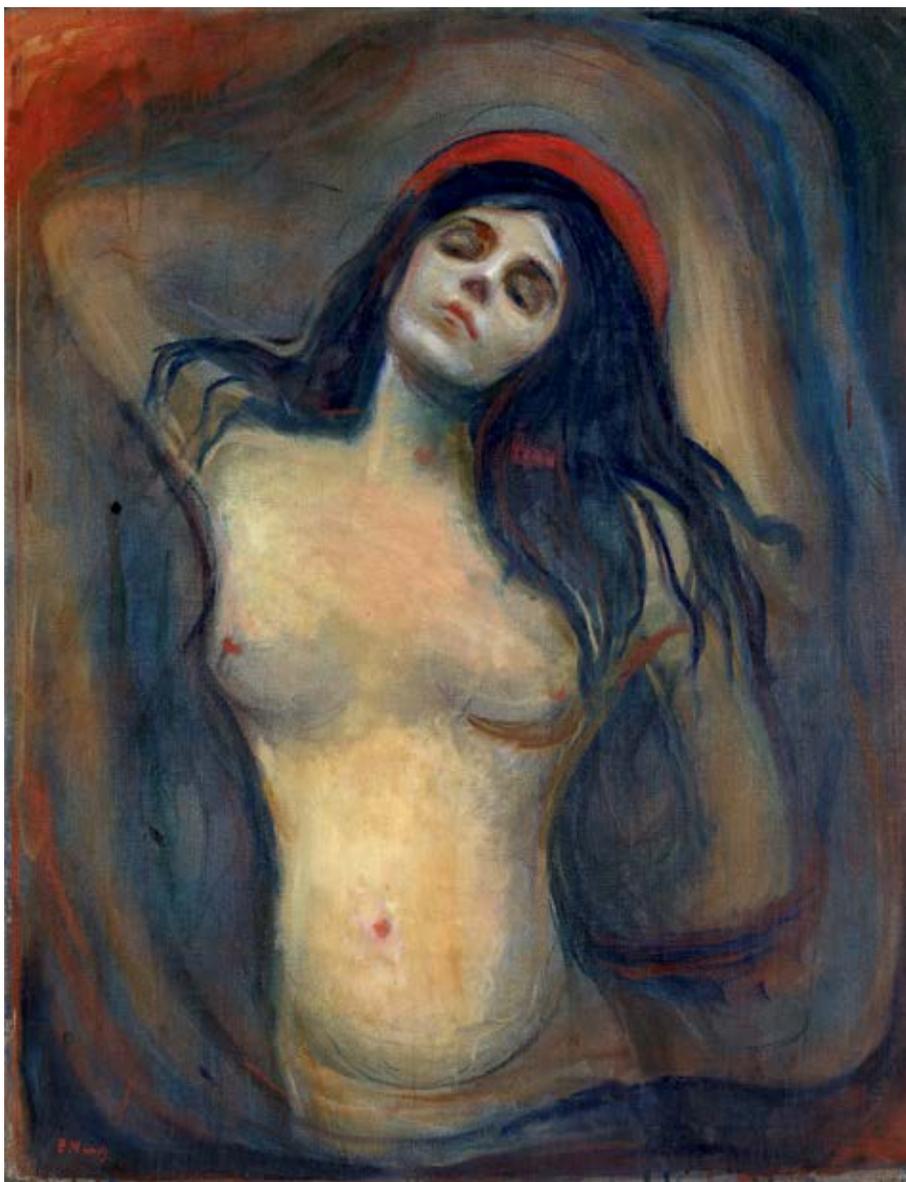


Figura 5. *Madonna*, 1894-1895.



Figura 7. *La niña enferma*, 1885.

Más significativa y misteriosa fue su relación con una inquietante mujer que conoció en 1893 en Berlín, cuando Munch ya tenía la fama de artista maldito lo que le abrió las puertas de la bohemia en esa ciudad. Todos los artistas marginales y contestatarios se reunían en el café Zum Schwarzen Frekel –El cochinito negro–. Ahí entabló amistad con August Strindberg y el poeta polaco Stanislaw Przybyszewsky, ahí también se reunió con Dagny Juel (Figura 8), una escritora noruega de 26 años que en ese entonces estudiaba música. Parece ser que Dagny se trasladó a Berlín precisamente para encontrarse con Munch a quien había conocido en Cristiania.



Figura 6. *Madonna*, 1894-1895.

Era Dagny una mujer muy talentosa, completamente seductora y desinhibida, gran bebedora de absenta y librepensadora. En el círculo de sus amigos la llamaban Aspacia como la inteligente y culta hetaira esposa de Pericles. Sedujo a Strindberg, a Munch y terminó casándose con Przybyszewsky con quien tuvo dos hijos antes de separarse por el alcoholismo del escritor; acabó muriendo a la edad de 34, víctima de un joven amante celoso con quien convivía en el Gran Hotel de Tiflis en Georgia, que le disparó a la cabeza antes de matarse él mismo.

Aunque no es seguro, pero sí probable, que Munch haya tenido relaciones íntimas con ella, el caso es que posó para varios de

sus cuadros: además de un retrato de cuerpo entero vestida de negro que le hizo en 1883, aparece en *Cenizas*, *Celos*, *El día después* (Figura 9) y, con toda seguridad, en la irreverente virgen de *Madonna* de 1894, que en años subsiguientes fue recreada en litografía y punta seca (Figura 10).

#### LA EXPRESIÓN AMBIVALENTE

En una primera instancia y atendiendo a la significación inmediata que otorga el marco original de la pintura y el actual de la litografía en color, la imagen se encuentra indisolublemente ligada con la vida y la muerte en un ámbito de completa ambigüedad. Por una parte, la concepción que sugieren los

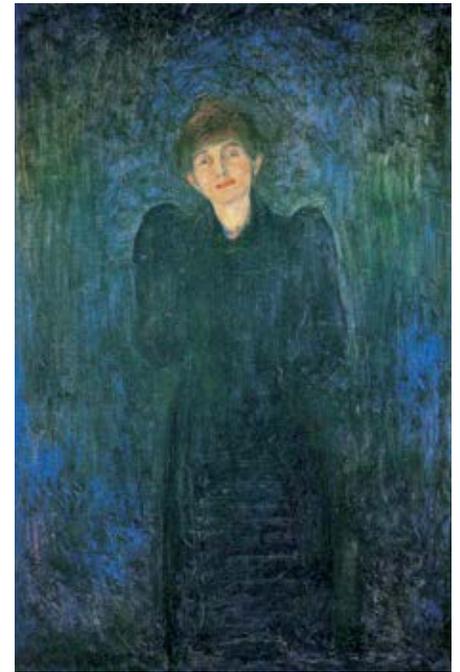


Figura 8. *Dagny Juel*, 1893.

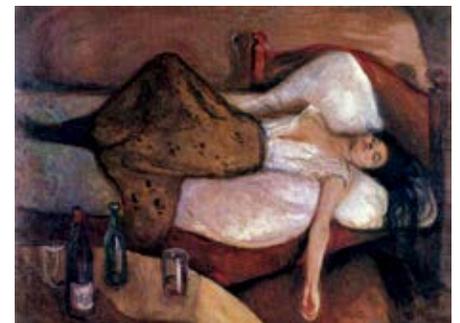


Figura 9. *El día después*, 1894-1895.



Figura 10. Litografía de *Madonna*, 1894.

espermatozoides y, por otra, la muerte de los embriones inertes.

La ambigüedad además se expresa en la posición de la mujer que parece suspendida en el aire o sumergida en una corriente acuática dibujada por las líneas que circundan la figura; también en la posición del cuerpo que podría avanzar o retroceder del primer plano imponiendo o escamoteando su presencia. Podría estar igualmente de pie o acostada, porque el entorno y la misma posición corporal permiten ambas lecturas. Así mismo, la concavidad acentuada de sus órbitas oculares y las cejas sugieren un rostro pálido inquietantemente cadavérico que se contrapone al rojo carnal de los pezones, el ombligo y la aureola que enmarca ajustadamente la cabeza como un sol que brilla incluso por debajo del cabello revuelto.

Este vínculo entre la vida y la muerte como constantes referentes de la historia fue directamente señalado por el propio pintor en dos textos muy explícitos:

En tu rostro está contenida toda la ternura del mundo. La luz de la luna baña tu rostro lleno de belleza y de dolor, porque [...] la muerte le da la mano a la vida y las mil generaciones de los muertos y las mil generaciones de los que vendrán forman una única cadena (Ingles, 2006: 42).

O como en el poema:

*La pausa en la que se detiene el curso del mundo.  
Tu rostro contiene toda la belleza de la tierra,  
tus labios carmesí,  
como un fruto que madura,  
se entrebren como con dolor,  
la sonrisa de un cadáver,  
ahora la vida le tiende la mano a la muerte,  
se forja la cadena que une las mil generaciones  
de muertos a las mil generaciones venideras* (Ingles, 2006: 42).

## OFELIA Y SALOMÉ

Así que el misterio y la sugestión de la imagen basados en la expresión de un rostro en donde los ojos se entrecierran lo ubica entre la vida y la muerte, así como, menos dramáticamente, el sueño y la vigilia. Un estado como letárgico que igualmente impide la interpretación inequívoca de la actitud corporal que con los brazos por detrás de la cabeza y la cintura parecen sugerir, al mismo tiempo,

tanto la entrega como la sumisión, la seducción y la inocencia. Una situación incierta que justifica la indicación de muchos autores que ven a *Madonna* como una mezcla de Salomé y Ofelia.

En las aguas profundas que acunan las estrellas, blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lirio flota tan lentamente, recostada en sus velos... cuando tocan a muerte en el bosque lejano (Rimbaud, 1863-1869).

La primera estrofa del poema de Arthur Rimbaud dedicado a Ofelia, el trágico personaje de Hamlet, en efecto, bien podría describir algunas de las sensaciones que provoca el cuadro de Munch. Así el entorno propiamente insondable en que flota un cuerpo prácticamente desmaterializado e inocente, uno de los aspectos de su ambivalencia fundamental; sobre todo, las sugerencias de muerte que parecen rondar desde fuera el espacio preservado de la imagen.

De ahí su aspecto hipnótico y sutilmente escalofriante, una sensación de ausencia, de alejamiento, de turbiedad huidiza e impalpable. Una presencia que se desvanece en el momento que quisiera fijarse, un imposible objeto de mórbido deseo que remite al sentimiento de una pérdida irremisible.

El otro aspecto de la *Madonna*, contrapuesto al sugerido por esa luminosidad evanescente, tiene que ver con la presencia perturbadora de una rotunda y desasosegante sensualidad primordial, curiosamente emparentada con la lividez al que el propio Munch asocia con la iluminación que le confiere la luz de la Luna: "¡Qué pálida está la princesa! Nunca la había visto tan pálida. Luce como la sombra de una rosa blanca en un espejo de plata", exclama un joven sirio en el drama de Oscar Wilde frente a Salomé, momentos después de que un paje exclama "¡Mira la Luna! ¡Qué extraña se ve! Es como una mujer que sale de la tumba" (Wilde, 1991: 749).

Una turbia asociación que se prolonga al observar Herodes el cielo:

La luna luce extraña esta noche. ¿No es así? Es como una mujer loca buscando amantes por todas partes: También está desnuda. Está totalmente desnuda. Las nubes tratan de ocultar su desnudez, pero ella no las deja. Se muestra desnuda en el cielo. Y se tambalea entre las nubes como si estuviera ebria. Estoy seguro que está buscando amantes.

¿Acaso no se tambalea como una mujer ebria? Es como una mujer loca. ¿No es verdad? (Wilde, 1991: 759).

Es como si estuvieran hablando de Salomé y de *Madonna*, una presencia de lubricidad tan inocente como astuta, completamente peligrosa por la seducción extrema que ejerce a la mirada. De tal manera que Juan el Bautista, en el mismo drama de Wilde, siente toda la fuerza de esa abismal atracción:

¿Quién es esta mujer que me está observando? No quiero que me observe. ¿Porqué me observa con sus ojos de oro, bajo sus párpados dorados? No sé quién es. No deseo saber quién es (Wilde, 1991: 756).

Una mirada a la que sí sucumbe Herodes, con el trágico resultado conocido por todos.

Ambas lecturas, la inocente y la pecaminosa se confunden en *Madonna* conformando la peculiar fascinación que ejerce sobre quienes la observan.

## AMOR Y MUERTE

Esa misma ambigüedad permite leer, en el abandono de su actitud y el desfallecimiento del rostro atento a sus propias sensaciones, la ilustración del momento en que la mujer está a punto de experimentar una culminación amorosa. El compañero, a través de cuya mirada observamos ese momento, permanece fuera, como testigo de ese instante sagrado de la fecundación cuando ella cumple el destino pleno de su femineidad y se convierte en una especie de "madre universal".

En ese sentido, se trata de una imagen que propone una ambigua sacralidad profana, en donde los atributos de una posible espiritualidad, vienen a encarnar en la condición completamente material de la mujer, quien se abandona aguardando el instante de su propia plenitud sexual sobre un fondo que, ondulante, acompaña su ritmo interior, hacia un éxtasis claramente voluptuoso. De tal manera, la imagen expresa una vida más plena, un poder que transfigura más allá de la felicidad o el sufrimiento, una especie de beatitud ardiente que atrapa irremediablemente al devoto en la pasión y en el deseo.

Porque esa culminación se realiza de manera autónoma, en la ausencia del acompañante que participa sólo como testigo distante, entrevistado o ignorado por la mujer desde arriba, solo, atisbando un evento que

no comparte, que no puede compartir salvo en el puro placer sensorial aislado, en la pura pasión sufriente del deseo. Es la separación de los amantes que, como en la leyenda de Tristán e Isolda, se realiza en nombre de la pasión y por amor al mismo amor que les atormenta para buscar exacerbarlo, volviéndolo inalcanzable para, en detrimento de su felicidad y de su propia vida, transformarlo en una especie de dolorosa agonía (Rougemont, 1979).

Porque la autosuficiencia de la mujer, su desapegada disposición al gozo no compartido por necesidad tendría que ver con el sufrimiento básicamente celoso del observador, quien se “vacía” en la contemplación distanciada de un objeto pasional inalcanzable, como se muestra en la versión litográfica. En ella, la participación sexual es más explícita mediante la descripción material de una emisión libre, igualmente distante, que se convierte en una ofrenda con la que el devoto rinde un obligado tributo a la Madonna.

Toda la imagen vuelve más obvio lo planteado en la versión original al óleo de 1894, porque resulta más estilizada, por la crudeza de los rasgos que acentúan su expresividad, reduciendo los colores al blanco del cuerpo, el negro de los cabellos, el fondo más ondulado y el rojo de la aureola y el marco donde nadan los espermatozoides que adornan el contorno como móviles flores estafiladas. Una completa relación de vasallaje en donde el amante se vuelve súbdito de la amada, la mujer elevada por encima del hombre y convertida en un ideal imposible. La casi divinización carnal del eterno femenino que nos transporta al mismo infierno del deseo.

En la litografía, el propio marco se asume como un halo contrastante con la más notoria luminosidad del torso que emerge de un fondo oscuro en movimiento que suprime los brazos, concentrando toda la expresividad en la inclinación coordinada del torso y la cabeza en donde los rasgos del rostro asumen un aspecto casi cadavérico.

Es esta noción de la muerte el otro aspecto del componente amoroso-pasional que se relaciona con el adorno exterior a la *Madonna* en la litografía: la hilera de espermatozoides que la rodean desde la orilla inferior izquierda del cuadro, para retornar al ámbito oscuro en que se encuentra, después de la parte inferior del torso, un triste feto momificado. La pulsión de vida conformada en una especie de ciclo que parte y desemboca en

la muerte. Una “madre universal” procreadora de seres destinados a la desaparición, pero que se mantiene viva, constante y eterna en la pura pulsión exacerbada, sin propósito ni fruto, la promesa de un encuentro sólo posible en lo imaginario.

En el imaginario del amor, en el amor al amor y no con el objeto del amor –la mujer concreta–, sino con el amor a la pasión por sí misma. Con el espíritu romántico de amar y buscar el sufrimiento, el deseo que “hiere y aniquila”. Un sentimiento fatal que se convierte en una voluntad de muerte y que suprime toda oposición entre el bien y el mal, el placer y el sufrimiento, la sinceridad y el engaño en un espacio privilegiado en el que el goce total es zozobrar. Como se dice en el drama de Tristán e Isolda: “¿Para qué destino nací? ¿Para qué destino? La vieja melodía me repite: ¡Para desear y morir! ¡Para morir de deseo!” (citado en Rougemont, 1979: 51).

La predominancia del color negro que, ondulante alrededor del cuerpo de la Madonna, baja del espacio superior con su cabello envolviendo tan tenebrosa como sensualmente su esbelta figura, confiere un aspecto sutilmente amenazante. Algo que emparenta a la Madonna con la mujer que pinta en *Vampiro* inclinada sobre el cuello de un hombre en una actitud tan erótica como macabra. O con otro de sus dibujos en donde una voluptuosa muchacha desnuda abraza apasionadamente a un esqueleto. Algo que tiene que ver también con el tipo de relaciones que el propio pintor estableció con distintas mujeres a lo largo de su vida y que nunca resultaron satisfactorias, sino muy dañinas, particularmente las que intentó con Emilie Thaulow y que después reviviría con Tulla Larsen. Relaciones pobladas de desconfianza y temor que incluso desembocaban con frecuencia en aversión.

En este sentido, la *Madonna* y el devoto observador podrían también expresarse un amor mutuo sólo a partir de sí mismos en una especie de doble narcisismo egoísta que está muy cerca del desprecio. Atrapados en un mismo vértigo de voluptuosidad, “los amantes no podrán reunirse más que en el instante que les priva para siempre de toda esperanza, de todo amor posible, en el seno de una suprema exaltación que se destruye en su satisfacción” (citado en Rougemont, 1979: 55). Es el amor pasional que, cabalgando veloz a lomos del deseo, se asume desde un principio como fatalidad.

Una forma de amor cuya dialéctica introduce en la vida un deseo que no disminuye, que nada puede satisfacer, que rechaza incluso la posibilidad de colmarse en este mundo, porque pretende abarcar la totalidad en un movimiento sin retorno posible. La exaltación del deseo hasta el sacrificio, arder más, siempre más, hasta la muerte.

Como se hace evidente en esta imagen cautivante, el hombre no es libre porque está determinado por la ineludible tiranía del deseo, un cautiverio del que sólo podría liberarse, en todo caso, asumiendo ese destino hasta que la muerte liberara al cuerpo, más allá del tiempo y el espacio, del imperio esclavizante de los sentidos. Porque la pasión vendría a ser una intensidad desposeedora que empobrece la conciencia y la vacía de toda diversidad, “una obsesión de la imaginación concentrada en una sola imagen” a partir de la cual el mundo se desvanece. “Hemos perdido el mundo y el mundo a nosotros” (Isolda, citado por Rougemont, 1979: 149).

Un amor que cristaliza su placer en la contemplación y en ella desaparece. Una contemplación que no idealiza el sentimiento, sino el instinto, la avidez. La *Madonna*, en este sentido, prefigura una exaltación pasional, cada vez más visible a lo largo de la época actual que exalta el instinto y la vivencia sensorial, una progresiva y generalizada estetización del mundo del cual estamos siendo testigos y participantes.

#### FUENTES CONSULTADAS

Bischoff, Ulrich (2011). *Munch*. Köln: Taschen.

Ingles, Elizabeth (2006). *Munch*. México: Numen.

Rimbaud, Arthur (1863-1869). “Ofelia”. *Poesías*. En <https://trianarts.com/arthur-rimbaud-ofelia/#sthash.4Pd4ovGF.dpbs> (consultado el 5 de abril de 2019).

Rougemont, Denis (1979). *El amor y occidente*, primer libro. Barcelona: Kairós.

Tristán e Isolda de Wagner, citado en Rougemont, Denis (1979). *El amor y occidente*, primer libro. Barcelona: Kairós.

Wilde, Oscar (1991). *Salomé*. Obras completas. México: Aguilar.