

LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME Y LA AMADA MORIBUNDA: CINE Y FOTOGRAFÍA COMO EXPRESIÓN VISUAL DE UN MOTIVO LITERARIO*

Ana GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid
anagonfer27@telefonica.net

RESUMEN: A lo largo de la historia de la literatura son múltiples los ejemplos en los que imagen y texto se unen para dibujar una idea o para describir una escena. En esta comunicación se analizará la imagen de la amada moribunda, un motivo literario que fue ampliamente desarrollado en el siglo XIX, entendiéndose como la expresión más perfecta de la sublimidad (una conjunción de placer y terror, en términos de Edmund Burke). La carga dramática que se desprende de esta imagen literaria, al mismo tiempo repulsiva y provocadora, fue pronto asimilada por la fotografía, y, a continuación, por el cine, que aprovechó los fines espectaculares y catárticos que ofrecía la misma idea de una mujer palideciendo en su lecho de muerte. Este motivo, por tanto, permitirá analizar un tipo de literatura destinada a la representación y recuperada por el séptimo arte, uno de los espectáculos más característicos de nuestros tiempos.

Palabras clave: muerte, intermedialidad, literatura gótica, fotografía, cine.

ABSTRACT: Throughout history there have been many examples of image and text meeting in order to delineate an idea, or describe a scene. This paper deals with the image of the dying woman, a literary motif that was largely developed in the 19th century, when it was understood as the most perfect expression of sublimity (a conjunction of pleasure and terror, in Edmund Burke's terminology). The dramatic tone this image generates is, at the same time, disgusting and appealing, and it was soon assimilated by photography and, in its turn, by cinema, which took advantage of the spectacular and cathartic effects condensed in the idea of a woman languishing in her deathbed. This motif, therefore, will allow us to analyse a kind of literature prone to representation and appropriated by the seventh art, one of the most characteristic forms of spectacle of our times.

Key words: death, intermediality, Gothic literature, photography, cinema.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación FFI 2010-14963 ("Historiografía de la literatura grecolatina en España: de la Ilustración al liberalismo", 1778-1850).

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la Historia son múltiples los ejemplos en los que imagen y texto se unen para dibujar una idea o para describir una escena. Estos ejemplos no son un recurso artístico más: en ese instante de confluencia surge un diálogo entre formatos donde el arte se presenta como un elemento mediador entre el autor y su obra. En esta comunicación se analizará concretamente la imagen de la mujer moribunda, donde la muerte se encuentra con una de las mayores expresiones de vitalidad: el erotismo. La conjunción de *eros* y *thanatos*, que ya Freud advirtió como una de las tensiones fundamentales sobre las que gira la experiencia psíquica del ser humano, se desarrolla a través de este motivo, en el que convergen literatura, pintura, fotografía y cine. El objetivo de este estudio, por tanto, será observar el desarrollo que experimenta la representación de la mujer moribunda a lo largo de los siglos XIX y XX, advirtiendo cómo texto e imagen dialogan y se influyen mutuamente, con lo que llega a elaborarse un paradigma de lo sublime y de la estética decimonónica.

2. LA MUERTE Y EL DESEO DE INMORTALIZAR

Desde que el hombre ha tomado conciencia de su condición mortal, el tópico conocido como *memento mori* ('recuerda que vas a morir') se ha convertido en el tema central de multitud de leyendas populares y obras literarias. A la angustia frente a la propia muerte se une el dolor por la desaparición de los seres queridos. En estos casos, la reflexión individual sobre la propia mortalidad se transforma en un lamento de duelo, y la representación de la muerte pasa a ser una forma de homenajear al fallecido. Surge así toda una iconografía funeraria que adorna tumbas y cementerios, donde la belleza y la majestuosidad de algunas sepulturas y panteones quedan unidas a la idea de la muerte que estas mismas construcciones representan, produciendo en el espectador un inquietante placer estético. El efecto final de estos sobrecogedores escenarios puede definirse, en términos de Edmund Burke, como "sublime": una mezcla de placer y terror, que se produce siempre y cuando la sensación de peligro se experimente desde la ficción, o al menos desde un contexto en el que la parte terrorífica no llega a convertirse en una amenaza real (lo que permite el disfrute estético, frente al rechazo o desagrado que produciría la vivencia empírica de esta situación).

Durante mucho tiempo, el recuerdo del ser querido se limitó a sus objetos personales, los rituales en su honor, la disposición de su sepultura y, en el caso de que lo hubiere, la contemplación de su retrato. No obstante, con el nacimiento del daguerrotipo en el siglo XIX, aparece una nueva manera de honrar la memoria del difunto: la fotografía *post-mortem*. Esta fotografía tenía su propia estética: si se trataba de niños, normalmente se mostraban acostados y con los ojos cerrados, como si estuvieran dormidos; muchas veces se les rodeaba de sus juguetes preferidos, y en ocasiones los acompañaba un familiar, generalmente la madre. A los adultos, sin embargo, se les sentaba en sillas, y a veces se les abría los ojos. Tanto en un caso como en otro, la finalidad es que la

muerte quede disimulada tras una apariencia de vida, o al menos de reposo, una moda que perduró durante todo el siglo XIX. Estas imágenes, si bien ahora pueden producir cierta inquietud en el espectador, en su época significaban un gran consuelo para los allegados del difunto, que veían en ella un recuerdo nostálgico.

Frente al deseo reconfortante de guardar un recuerdo de la persona amada, el hecho de inmortalizar al difunto a través de un retrato remite también a antiguas creencias y supersticiones, según las cuales esta “copia” o “reflejo” es en realidad el alma de la persona representada. Por este motivo, la imagen conservada no deja de entrañar cierto aire inquietante, estrechamente relacionado con la idea del doble o *doppelgänger*, que, en términos freudianos, siempre resulta *unheimlich* (‘ominoso’, ‘siniestro’). Es sabido que algunos pueblos, como ciertas tribus indias americanas, se negaban a ser fotografiados, pues estaban convencidos de que la cámara “robaba” su alma. También es ésta la causa de que todavía hoy en algunos funerales exista la supersticiosa costumbre de tapar los espejos, para que la misma muerte, atrapada en este reflejo, no se quede para perseguir a los vivos, o se duplique en el espejo y quiera llevarse otra vida (Ziolkowski 1980: 142). Como indica Ziolkowski en su ensayo *Imágenes desencantadas*, esta idea del reflejo como proyección del alma relaciona a los espejos con el mundo de los muertos y del más allá, lo que explicaría también muchas de las supersticiones que giran en torno a este objeto: sus poderes mágicos y adivinatorios, o su utilización en algunos rituales diabólicos (un carácter oscuro que otorgará al espejo, así como al retrato, un lugar de excepción dentro de la literatura gótica) (Ziolkowski 1980: 142).

3. *EROS Y THANATOS*: LA SEDUCCIÓN DE LA MUERTE

Las representaciones de difuntos o moribundos, en definitiva, responden a una serie de cuestiones culturales y antropológicas, que a su vez han generado una interesante tradición literaria y artística vinculada a lo gótico y lo sublime. En lo que respecta en concreto a las fotografías *post-mortem*, la imagen de la muerte no sólo no resulta desagradable, sino que entraña incluso cierto atractivo para el espectador, el cual queda atrapado en la inquietante dualidad de *eros* y *thanatos*. En su ensayo «Más allá del principio del placer» (1919), Freud habló de *eros* (el amor, el deseo, el sexo) y *thanatos* (la autodestrucción, el sufrimiento) como una doble pulsión hacia la vida y hacia la muerte (Freud 1919). Estas dos pulsiones opuestas están en constante pugna dentro de la psique del ser humano, y así se explica que, junto al instinto de supervivencia, el hombre encuentre también cierto placer en lo terrorífico. Las ideas de Freud no fueron aceptadas por todos: frente a su teoría, Wilhem Reich sostuvo que, en realidad, el deseo de destrucción surge a partir de la frustración del instinto sexual, y que, por tanto, no existe en el hombre una tendencia innata hacia la muerte. En «El cuento de terror y el instinto de la muerte» (1985), Rafael Llopis menciona también la teoría de Roberto Nóvoa Santos, que hablaba de la necesidad de una aceptación positiva de la muerte (una parte de la vida, al fin y al cabo) (Llopis 1985: 98-99). Sobre esta unión de *eros* y *thanatos*, recuérdese, igualmente, que el mismo desvanecimiento

post-orgásmico se conoce comúnmente con la expresión francesa de *petite mort*, que George Bataille definió como “una anticipación de la muerte definitiva” (Bataille 2002: 37). En resumen, parece que el dolor y el placer no son del todo contrarios, y que el ser humano logra compaginarlos en algunas experiencias. Por eso, con respecto a la literatura, afirma Llopis que “cuanto más terror, más pegado queda uno al relato: cuanto más terror, más placer” (Llopis 1985: 99).

Todos estos estudios psicológicos y filosóficos replantearon las relaciones de aparente oposición establecidas entre la vida y la muerte, y formularon desde la teoría lo que ya había sido representado en la literatura y en el arte: el carácter seductor que se desprende de la agonía final. En su ensayo *Las lágrimas de Eros*, Bataille analiza el erotismo de la muerte y su representación en las artes visuales a lo largo de la Historia. Se citan así obras como *Lucrecia* de Durero, *Muerte de Sardanápalo* de Delacroix o *La aparición* de Gustave Moreau. Por otra parte, aunque Bataille no se detiene en ellas, dentro de esta temática cabe recordar también muchas de las obras pertenecientes al movimiento prerrafaelista: *Sol ardiente de junio* de Leighton, *La dama de Shalot* de Waterhouse, pero, sobre todo, la *Ofelia* de Millais, donde no sólo se aúnan el amor y la muerte, sino que la literatura y la pintura convergen magistralmente en una sola expresión artística. De este modo, la pintura, antes incluso que la fotografía, se convirtió en uno de los soportes artísticos más comunes para la representación visual de la muerte.

Tanto en las representaciones pictóricas como en las fotográficas, la muerte se percibe como un tema conceptualmente muy cercano al sueño; así se advierte también en el mismo lenguaje (recuérdense metáforas del tipo “dormir el sueño eterno”, o frases lapidarias como “descanse en paz”). Esta idea, unida al componente erótico del que ya se ha hablado, dota a la imagen de una gran seducción que puede llegar a tener cierto carácter necrófilo o hipnófilo. La necrofilia (“intento de obtener placer erótico con cadáveres”) y la hipnofilia (“excitación al contemplar personas dormidas”) no sólo están presentes en las artes visuales, sino que la misma literatura ofrece algunos ejemplos significativos. Entre los textos cercanos a la necrofilia pueden mencionarse relatos como «La tumba» o «La muerte», de Guy de Maupassant, o «Berenice», de Edgar Allan Poe. No deben olvidarse tampoco los relatos de vampiros, donde se concede un papel altamente seductor a estos cadavéricos personajes. La hipnofilia, por otra parte, está presente desde la misma mitología clásica (recuérdese el mito de Endimión), y en la literatura latina, como hace notar García Jurado (2009) en el caso de algunos poemas de Propercio.

Este tema, donde la muerte, el sueño y la belleza quedan tan indisolublemente unidos, hunde sus raíces en el mismo folclore y la cultura popular, y muestra de ello es un conocido cuento donde todas estas ideas convergen: el de la Bella Durmiente. Su imagen, inmortalizada en multitud de grabados y cuadros, repite toda la estética de las escenas fúnebres y los retratos *post-mortem*, en los que la belleza de la persona fallecida queda destacada en el momento de su muerte. Literariamente, cabe recordar el cuento *La casa de las bellas durmientes* (1961), del japonés Yasunari Kawabata. En él Kawabata narra la historia de un hombre maduro, Eguchi, que acude a una casa de citas muy especial. Sus clientes son siempre ancianos que, habiendo perdido ya todo

el vigor de su masculinidad, pasan la noche acostados al lado de jóvenes desnudas y profundamente dormidas. Estas noches se convierten en un viaje interior en el que el protagonista reflexiona sobre su propia vida, al lado de unas sumisas jóvenes narcotizadas que lo seducen con su silencio. Se insiste así en ese estado fronterizo entre la muerte y el sueño, entre la hipnofilia y la necrofilia, que está presente tanto en las muchachas (comparadas con cadáveres), en los ancianos que las contemplan (a la vez aterrizados y erotizados) y en la misma realidad del relato, donde la muerte, ya sin sentido metafórico, también hace su aparición.

4. LA MUJER MORIBUNDA: MOTIVO DECIMONÓNICO

Como puede observarse, la gran mayoría de los ejemplos comentados hasta el momento tienen como protagonista a la mujer. No es casual este hecho: son ellas las que suelen encarnar todo el erotismo de las escenas, que pasan a ser esencialmente femeninas. La mujer moribunda se configura así como un motivo literario y artístico que, si bien se representa desde tiempos inmemoriales, puede considerarse propiamente decimonónico, pues es en esta época cuando adopta la sublimidad y el aire romántico que lo caracteriza. Uno de los primeros autores en formular expresamente el valor estético de una mujer muerta o moribunda fue el norteamericano Edgar Allan Poe, en un célebre pasaje de su ensayo «Filosofía de la composición» (1846):

Me pregunté: “De todos los temas melancólicos, según la comprensión universal de la Humanidad, ¿cuál lo es más?” “La muerte”, era la respuesta natural. “¿Y cuándo —volví a preguntarme— el más triste de los temas es el más poético?” La respuesta vino por sí sola: cuando va estrechamente ligado a la Belleza. La muerte, pues, de una mujer bella es, sin duda alguna, el tema más poético que existe en el mundo (Poe 1955: 84).

Edgar Allan Poe, fiel a sus palabras, rindió un verdadero homenaje a la amada moribunda en sus poemas y narraciones: en los cuentos «Berenice» (1835), «La caída de la casa Usher» (1839), «Ligeia» (1838), «El retrato oval» (1842) o «Morella» (1835) se describen mujeres que languidecen, mueren y, a veces, incluso resucitan, pálidas y téticas, reclamando venganza. Terribles son también algunos de los versos del bostoniano, como los poemas «El gusano conquistador» (1843), «Annabel Lee» (1849) y «Ulalume» (1847); pero sobre todo, y a tenor de lo ya comentado, destaca su poema «La durmiente» (1831), donde la hermosa joven que duerme en el campo poco a poco se va descubriendo como un cadáver ya putrefacto.

En la idea de la mujer moribunda se encierran, sin duda, muchas de las convenciones decimonónicas sobre la femineidad, como la fragilidad, la pasividad y la indefensión, que se oponen a un arquetipo masculino de fuerza, protección y actitud paternalista hacia la amada. Una mujer agonizante o muerta es, ante todo, controlable, y sitúa al hombre en una tranquilizadora posición de dominio, eliminando todos los posibles conflictos que muchas veces surgían ante una mujer más asertiva, independiente y, en

definitiva, más viva. También Poe era consciente de los sentimientos conflictivos que podrían derivarse de las relaciones con estas mujeres dotadas de voz propia, como las que dieron nombre a sus relatos de «Ligeia» y «Morella»: ambas inteligentes y con carácter, hasta tal punto que la sola posibilidad de superar en algún aspecto al narrador de las historias las condenó desde un primer momento a la desaparición. La mujer moribunda, por tanto, como se deja traslucir en la obra de Poe, tiene una doble naturaleza de sumisión y de amenaza, que es donde reside parte de su fascinación.

El motivo de la mujer muerta o moribunda en su aspecto más tétrico y sobrenatural está también estrechamente relacionado con otra leyenda medieval, que llegó a tener un gran éxito literario: se trata de la historia de Venus y el anillo, recogida por primera vez en el siglo XII por William de Malmesbury, en su *Gesta Regum Anglorum*. Durante siglos, la historia de la estatua que, por el descuido de un recién casado, se queda con un anillo que no le corresponde, y cobra vida para unirse en matrimonio con su nuevo amor, se consideró durante mucho tiempo en los límites de la verdad y la ficción. Su fortuna literaria ha sido muy extensa, pero posiblemente la versión que más éxito tuvo fue la de Prosper Mérimée, titulada «La Vénus d'Ille» (1837). El relato de Mérimée, de un marcado carácter gótico, dibuja el retrato de una nueva mujer tétrica, un nuevo “cadáver” femenino que cobra vida para reclamar la de su amado, conjugando de nuevo la muerte y el erotismo.

5. EL CINEMATÓGRAFO: NUEVO FORMATO, NUEVA INTERMEDIALIDAD

Finalmente, la intermedialidad que surge entre el texto y la imagen dentro del motivo de la mujer moribunda queda totalmente de manifiesto en el siglo XX con la aparición del cinematógrafo, que recibe y expone los resultados obtenidos de esta alianza de formatos, multiplicando también sus posibilidades de representación.

El peso que algunas representaciones visuales de la mujer moribunda (y sus variantes: dormida, enferma, desmayada...) han tenido en la historia del cine se percibe en muchas escenas de películas. Nótese, por ejemplo, el gran parecido entre las siguientes imágenes: un fotograma de la película *Frankenstein* (1931), de James Whale (donde Elizabeth, la prometida del doctor Frankenstein, se ha desmayado ante la visión del monstruo), y el famoso cuadro de la *Pesadilla* (1781), de John Henry Fuseli:



La Pesadilla (1781), de John Henry Fuseli



Fotograma de *Frankenstein* (1931), de James Whale

Si bien no puede afirmarse con rotundidad que Whale se inspirara específicamente en el cuadro de Fuseli para este fotograma, resulta evidente que tanto el cineasta como el pintor parecen perseguir una misma estética, donde la mujer dormida o desmayada, en su indefensión, desprende un gran erotismo que invita al héroe (o al espectador) a acudir en su auxilio.

Precisamente por el carácter decimonónico que, como se ha ido viendo, resulta inherente a este motivo, las películas basadas en obras literarias del siglo XIX están entre las que más se detienen en la recreación de mujeres moribundas, otorgando a sus heroínas la palidez enfermiza que tan de moda estuvo en aquella época. Las diferentes versiones de *La dama de las Camelias*, *Cumbres Borrascosas* o *Mujercitas* presentan numerosos ejemplos. Pasando ya a la literatura del siglo XX, la versión cinematográfica de *La casa de las Bellas Durmientes* que hace Vadim Glowna (2007), así como la anterior de Hiroto Yakoyama (1997), ofrecen hermosas imágenes que se mueven entre el horror y el erotismo, captando de esta forma la esencia de la mujer moribunda creada un siglo antes:



Fotograma de *La Casa de las Bellas Durmientes* (2007), de Vadim Glowna

En algunas de estas películas inspiradas en la literatura, la idea de la amada languideciente no es un motivo más, sino el tema central, o uno de los elementos principales de los que el cineasta no puede prescindir: es el caso de las obras cinematográficas basadas en los relatos de Edgar Allan Poe. Además de los innumerables títulos que

Roger Corman llevó a la gran pantalla, cabe mencionar aquí un reciente cortometraje español: *Il mondo mio* (2010), de Javier Estrella y José Manuel Fandos. Condensando aspectos de la obra y la vida de Poe, *Il mondo mio* narra la historia de un enterrador que mantiene un encuentro con una joven, Virginia Clemm, a la que rescata del ataúd donde había sido enterrada viva (momento que queda recogido en el siguiente fotograma, donde la belleza de la mujer se enmarca en el escenario tétrico de una tumba):



Fotograma de *Il mondo mio* (2010), de Javier Estrella y José Manuel Fandos

Entre las muertas que regresan de sus tumbas resulta inolvidable la película de Tim Burton *La novia cadáver* (2005), que recupera la leyenda de Venus y el anillo. Como él mismo ha reconocido, Edgar Allan Poe ha sido siempre una de sus principales fuentes de inspiración, de modo que la languidez de sus personajes puede considerarse, sin lugar a dudas, una legítima heredera de la estética decimonónica, que sigue así muy presente en nuestro siglo.

El erotismo que se desprende de la representación de la mujer moribunda está también en la base de otro de los mitos góticos con más rendimiento en la ficción contemporánea: el vampiro. El cadavérico *homme fatal* de la literatura y el cine es uno de los personajes más atractivos de toda la literatura gótica, lo que en parte se debe al aspecto pálido y demacrado que lo caracteriza como no-muerto. También aquí el cine ha sabido desarrollar esta estética decadente, desde el *Dracula* (1931) de Tod Browning hasta la adaptación cinematográfica de la novela de Ann Rice *Entrevista con el Vampiro* (Neil Jordan, 1994), o las actuales versiones de la saga *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer (*Crepúsculo* (2008), de Catherine Hardwicke; *Luna Nueva* (2009), de Chris Weitz; y *Eclipse* (2010), de David Slade).



Fotograma de *Entrevista con el Vampiro* (1994), de Neil Jordan

Al margen de las ya comentadas, son muchas las películas que, a lo largo del siglo XX, rescatan mujeres moribundas y les otorgan una belleza seductora: mujeres fantasma que se mueven entre la vida y la muerte, mujeres enfermas y agonizantes, e incluso mujeres suicidas. Todas sucumben a la muerte, vuelven de ella o la sienten amenazadoramente cerca; una idea tétrica y terrible que los cineastas han sabido combinar con la belleza femenina, tal y como ya se había hecho a lo largo del siglo XIX.

6. CONCLUSIONES

Como se ha observado a lo largo de esta comunicación, la estética recreada en torno a la imagen del difunto tiene como trasfondo una larga tradición literaria y pictórica, donde el terror de la muerte se recrea desde la belleza, consiguiendo así un efecto de sublimidad. Dentro de estas representaciones fúnebres, ha resultado especialmente atractiva la imagen de la mujer muerta o moribunda, en la que convergen *eros* y *thánatos*, expresiones de vitalidad y muerte en constante tensión. El estudio conjunto de las diferentes representaciones literarias y visuales de la mujer moribunda muestra la evolución de un motivo que adopta una nueva dimensión durante el Romanticismo y a lo largo del siglo XIX. Este desarrollo depende de la imbricación de diferentes formatos (la obra literaria, el cuadro, la fotografía y, ya en el siglo XX, el cine), donde el texto y la imagen dialogan constantemente. Se establece así un proceso de “interdiscursividad”

o “intermedialidad” que es ya consustancial al mismo motivo de la mujer moribunda. Aunque utilizando diferentes códigos, el ejemplo de la mujer moribunda es la muestra de que el arte es un modo de comunicación universal que bebe de fuentes muy variadas, e implica la interacción de las diferentes manifestaciones de un mismo tema. Lejos de resultar poco creativo, estas reelaboraciones suponen un enriquecimiento continuo de un motivo que, a lo largo de los siglos, ha sabido mostrarse tanto bello como terrible.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, G., *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets 2002.
- BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos 1987.
- FREUD, S., «Más allá del principio del placer», en: S. Freud: *Obras Completas*, vol. 18 (1917-1919). Buenos Aires: Amorrortu 1993.
- GARCÍA JURADO, F., «El encuentro complejo entre Proust y Proporcio: literatura latina y estéticas de la modernidad». Ponencia presentada al Congreso Internacional *Proust, ecos y reflejos*, celebrado en Madrid los días 23, 24 y 25 de marzo de 2009.
- GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, A., «El monstruo de Frankenstein: texto e imagen en la génesis de un mito moderno», en: J. M. Losada Goya (coord.): *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari: Levante Editori 2010.
- LLOPIS, R., «El cuento del terror y el instinto de la muerte», en: VV.AA.: *Literatura fantástica*. 1985, 91-104.
- POE, E. A., «Filosofía de la composición», en: E. A. Poe: *Narraciones completas*. Madrid: Aguilar 1955.
- ZIOLKOWSKI, T., *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*. Madrid: Taurus 1980.