

Begoña Souviron López

Universidad de Málaga

Salvador Dalí. Huellas de la melancolía

Introducción

El análisis iconográfico nos permite identificar ciertas isotopías en la representación figurativa de la realidad que hemos recibido a través de las imágenes y los textos o incluso por tradición oral. Pero para entender las razones que fundan la elección y la realización de un lugar concreto de la memoria, o las acciones y motivos de los personajes, así como la producción e interpretación de las imágenes o alegorías y las normas por las que se rigen y los procedimientos técnicos que desarrollan, necesitamos, sobre todo, de una facultad intelectual que puede llevarnos de un golpe, en un acto inmediato de conocimiento, a percibir, como si de un diagnóstico se tratara, el verdadero sentido de la obra en cuestión, se trata de la intuición estética.

En este sentido el método de Salvador Dalí, método paranoico-crítico, determinado por el “deja vú”, era capaz de objetivar, según el artista, incluso las asociaciones del azar objetivo, cuando la contemplación se daba ante ciertas obras cargadas de conflictos excitantes. Las imágenes, que aparentemente eran desconocidas, se imponían gracias a su originalidad global y analítica de aspecto raro o delirante y, según Dalí, la simple constatación de los desplazamientos, analogías y relaciones permitía establecer una coherencia continuada en el encadenamiento de las mismas.

Salvador Dalí es un genio del arte cuya principal característica es “precisa y paranoicamente” el dominio de la técnica de organización del universo dentro de la obra de arte capaz de desencadenar un proceso de representación diléctica entre lo real, lo imaginario y lo percibido y que responde a un programa y a una realización concreta. De manera sincrética dicha técnica aún lo simbólico y lo experimentado, no es pluralista y engendra una cadena de consecuencias que escapan en ocasiones a la voluntad refleja y a la acción del propio creador.

Existe un pensamiento plástico, como existe un pensamiento verbal o matemático, cuyos signos se ordenan en los sistemas figurativos de la imaginación y la memoria, por lo que debemos prescindir de la idea de ver la obra en relación al pensamiento de un individuo, -lo que se

manifestaría en la Forma que adopta-, sino más bien centrarnos en su estructura: el modo de relación de los signos pictóricos en cuestión.

Pierre Francastel¹ afirma que la obra de arte es, ante todo, el producto de una especie de problemática del imaginario, nunca analógica, siempre llena de infinitos elementos que asocian lugares y tiempos no homogéneos y como dice Roland Barthes,² el artista es la mano que la ejecuta. Lo que cuenta en este caso es la relación entre el producto, el creador y la colectividad porque las obras representan un capítulo de la historia del espíritu humano y son un vehículo para la aparición de ideas materializadas. Pero como a menudo existe una separación entre la cosa representada y su significado, nos vemos obligados a distinguir entre objeto figurativo e imagen, entre medium y representación.

La imagen se constituye en un espacio que integra relaciones de tiempo y de causalidad, un espacio dotado de reglas convencionales precisas. Por eso, la obra acabada jamás será el equivalente exacto de la imagen o imágenes que han guiado el trabajo del creador y no existen concordancias absolutas entre el objeto figurativo y las figuraciones que surgen de su espíritu.

Primeras huellas: Melancolía I de Durero

Marie Claude Lambotte al estudiar la estética de la melancolía³ destaca ese estado de animosidad pesarosa que conduce al abatimiento o la caída. El ensimismamiento y la reflexión son tradicionalmente actitudes propias de filósofos, intelectuales y artistas en búsqueda de la expresión más adecuada que dé forma a sus ideas y fantasmas. Los melancólicos, en el caso de Dalí “los grandes paranoicos”, sienten en modo extremo la atracción telúrica, son criaturas nacidas como diría Wittkower bajo el signo de Saturno⁴.

Ya desde la tradición iconográfica occidental encontramos modelos medievales y prerrenacentistas que ilustraban el pesimismo humano ante la evidencia de las postrimerías del mundo según los tópicos de las *Vanitas* y las danzas de la muerte, aunque hay que llegar a

¹ Pierre Francastel, *La realidad figurativa*, Barcelona, Paidós, 1988.

² Roland Barthes, “Histoire et littérature: á propos de Racine”, *Anales ESC*, mayo-junio, 1960, pág.89.

³ Marie Claude Lambotte, *Esthétiqué de la mélancolie*, París Aubier, 1999.

⁴ Rudolph Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antquity to French Renaissance*, New York, Norton Library, 1969. El más completo estudio sobre la iconografía de la melancolía corre a cargo de Raymond Klibnasky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza, Madrid, 1990.

Durero para que el modelo de la Melancolía se convierta en un clásico porque tras la reelaboración de su tradición consolida los paradigmas que a partir de entonces marcarían tendencias. Melancolías, de Durero o Cranach, melancolías que sustituyen el libro y el espejo, los instrumentos de medida, las joyas y hasta el pebetero, por la calavera.

Es a partir de la Contrarreforma española cuando la figura de la Magdalena fue promovida como modelo de conversión para los cristianos nuevos. Las magdalenas penitentes se enfrentaban a sus propias cuitas ante la superficie más o menos especular que tiene el ser humano por primero y último horizonte: la memoria y la muerte.

Los pintores flamencos y centroeuropeos sedujeron al joven Salvador Dalí, que tenía la virtud específica de detectar aquellos núcleos cargados de material subconsciente que se prestaban a ser reelaborados en la factura surreal de su método paranoico-crítico. Desde joven reconoce en los motivos de la Melancolía los del imperio simbólico de Saturno: el perro, el crepúsculo, el niño, los instrumentos de medir el espacio y el tiempo, el gesto especulativo del viejo cansado o la doncella atribulada, la marina con barquitos al fondo, las ruinas antropomórficas inspiradas en Böcklin, etc...

Hasta la fecha no se ha abundado en la importancia que han tenido esas criaturas pesarosas, meditabundas, ensimismadas, reflexivas o arrepentidas que, en ningún caso nos parecen -como se ha apuntado- personajes avergonzados, sino más bien reminiscencias de dos figuras iconográficas fundamentales del universo daliniano: la *Melancolía I* y, no por más desconocida menos representativa, la mujer sentada o *Estudio para La Melancolía I*, de 1514, un dibujo a pluma que aparece en el catálogo Lippmann con el nº 79, del Museo Nacional del Patrimonio Prusiano de Berlín⁵. Podemos admirar en ambas el gesto de abatimiento de la mujer, que representa el temperamento melancólico, y adquiere una impronta surreal en el *Remordimientos de la esfinge*⁶, imagen de la “desolación” relacionada a su vez con la última escena de *Un perro andaluz*, y con otras variaciones de la serie *El Angelus*, donde todos los personajes están inmersos en una atmósfera böckliniana, espectral y atávica.

⁵ Raymond Klibnasky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., figs. 1 y 2.

⁶ Véase el catálogo de Dawn Adams que se realizó con motivo de la exposición antológica de Salvador Dalí en Venecia, 2005, págs. 154 y 155.

Por otra parte, el estudio de esa segunda mujer melancólica, enraizada en la tierra, parece ser el referente de *El destete del mueble alimento*,⁷ donde la nodriza protectora se sienta de espaldas al espectador y de cara al mar como la doncella de la xilografía de A. F. Doni, -aunque ésta lo hiciera de medio lado-, realizada en Venecia en 1552, hoy en el Museo de la Biblioteca Nacional de París.⁸



Doncella melancólica. Xilografía de A. F. Doni. I Marmi, Venecia, 1552, París Biblioteca Nacional, ilustración de *Saturno y la melancolía*, fig. 138.

Gala Gradiva: la melancolía generosa

Salvador Dalí encuentra en el canon de la Melancolía el ámbito especular ideal para la creación de imágenes originales. Cultivando la neurosis narcisista, muestra y oculta el placer original, niega la realidad cotidiana y se recrea en la contemplación de los objetos desplegando una actividad proyectiva que le permite triunfar. Mediante una operación de toma de conciencia de

⁷ *El destete del mueble alimento*. Salvador Dalí, 1934, Catalogo de Dawn Ades, fig. nº. 139.

⁸ Véase, Klibansky, Saxl y Panofsky, op. cit., fig. 138.

su naturaleza artística, reflejada a través de la alegoría de la metamorfosis de Narciso y gracias a identificaciones sucesivas, desemboca en la idea del doble y se dispone a construir su Yo ideal.

En sus representaciones irrumpe ahora la protagonista de la novela *Gradiva*, que apareció en 1903, circuló por Europa y fue traducida al ruso en el año 1912⁹, no siendo publicada en francés hasta 1931. Ese personaje había llamado la atención de los psicoanalistas convirtiéndose, años después, en símbolo de inspiración para los surrealistas, que hallaron en Helena Dimitrinova, Gala, entonces mujer de Paul Eluard y amante de Max Ernst, la musa que se convertiría en la guía que siempre avanza de Salvador Dalí.

Melancolía generosa de su alter ego, Gala, que es una reminiscencia de la heroína de la obra del alemán Wilhelm Jensen que transcurre en Pompeya.

Este personaje de Gradiva, que ya había dado pie a la redacción de uno de los primeros ensayos de Freud sobre el psicoanálisis y el arte¹⁰, cobra protagonismo dentro de la obra de Dalí y, venciendo las resistencias de la ley del Padre, penetra en su vida para marcar en un espacio y tiempo reversibles su huella indeleble.¹¹ Como si de un avatar literario se tratara este carácter retroproyectivo¹², que viene del pasado y avanza hacia el futuro, sigue en su andadura la huella mnémica e itinerante, un concepto freudiano axial para la creación artística de las vanguardias que, como en la experiencia surreal, hace aflorar los contenidos latentes de la psique.

⁹ Wilhelm Jensen, *Gradiva*, Buenos Aires, Perseo, 1946, Eduardo Torregrosa, (trad.). William Jeffett, en “Gala la Gradiva de Dalí”, especial de *La Vanguardia*, enero, 2004, págs. 25-29, afirma que tanto la novela como el análisis llevó a los surrealistas a “una fascinación por otro espectral duplicado en la forma de un equivalente femenino de su propia experiencia interior”, pág. 25.

¹⁰ Jean Starobinski en *Psychoanalyse und Literatur*¹⁰ destaca el interés que tuvo Freud por la novela a la que dedicó en 1907 su ensayo “Der Wahn und die Traüme in Wilhelm Jensens “Gradiva”, (El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen) en la colección *Schriften zur angewandten Seelenkunde*. Freud había encontrado un material precioso para aplicar los fundamentos analíticos de su teoría al arte. El pequeño relato estaba atravesado por los sueños del protagonista y éste podía interpretarlos porque conocía de manera intuitiva su contenido. Para Freud, Gradiva entrañaba, sobre todo, el poder de reconciliación con la realidad; el mismo poder curativo que concedió Gala a Dalí cuando optó por unirse a ella sin vacilar alejándose de la Ley del Padre.

¹¹ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Madrid, Anthropos, 1989, pág. 294, piensa que habría que estudiar la huella en la ruta de la escritura, genética y estructuralmente, y tener en cuenta que la metáfora del camino va acompañada de un retraso suplementario, el de la reconstrucción del sentido a destiempo, después de una labor subterránea de impresión.

¹² El protagonista de Jensen, Norbert Hunold, se encontraba en el lindero del Foro cerca del Templo de Júpiter, cuando de súbito vio, a escasa distancia, a Gradiva que en realidad era Zoe Bertgang y vivía en su ciudad natal de Hamburgo. La reconoció a primera vista, comprobando que el relieve que tenía en su poder era exacto a su figura hasta en el menor detalle, incluida la manera de caminar *lente festinans*.

Aunque Dalí fuera el primer surrealista en plasmar el motivo de Jensen-Freud en la tela, ya era conocido por los dadaístas alemanes y probablemente tanto Max Ernst como Paul Eluard, y por consiguiente Gala, conocían la pequeña fantasía pompeyana. Hasta tal punto les era familiar el tópico, que Max Ernst dibujó en el dormitorio del amigo poeta escenas perfectamente identificables con el sueño de Nobeit Hunold, el protagonista de Jensen, bajo el título *A la primera palabra pura*.



Gradiva, relieve pompeyano. Compárese con la fig.48 de *La vida secreta*, de Salvador Dalí.

En general la productividad delirante de carácter visual en la obra de Salvador Dalí afecta a la morfología del orden psíquico de la imagen porque modifica desde el punto de vista argumentativo el drama de la acción y, a medida que la materia se va difuminando, pierde sustancia para encarnarse en otra, se metamorfosea alumbrando fantasmagorías melancólicas. En el caso de Gradiva, por el contrario, la idea delirante se presenta como portadora en sí misma del germen y la estructura de la sistematización. El simulacro obsesivo, la apariencia de una figura femenina arcaizante que obsesiona al protagonista, desata un proceso que hace aflorar contenidos latentes y revela conexiones ocultas entre los significantes. De la misma manera que a Nobeit Hunold la mujer le resulta tan familiar porque en realidad vive junto a él en Hamburgo, aunque hasta entonces no se había dado cuenta, Dalí recuerda haber sentido en diferentes momentos su encuentro definitivo con Gala.

Piensa Dalí que hay mujeres, como Gala, Gradiva o la que se hace pasar por maniquí con nariz de azúcar, que eran capaces, gracias a un hábil simulacro de amor, de iluminar las tinieblas morales con la aguda lucidez de los locos vivientes. Gradiva representa el espectro de la verdad reprimida y le sirve para entronizar a Gala que asume su locura.¹³

A menudo las diferentes representaciones de las Gradivas dalinianas responden a una figuración plástica de molde escultórico, vinculándose la idea de fósil y sarcófago a la de estructura profunda del inconsciente que su momento albergó un contenido cuya descarga fantasmática se activa desencadenando nuevos fenómenos delirantes. Con formas enormes, a la medida de los grandes dramas que vive el inconsciente humano, estas sirven para liberar pulsiones y emociones manifiestas en actitudes y conductas que responden a atavismos ancestrales.

Melancolía especulativa

Es en esa época cuando supera algunos de los temores sexuales que le asaltaban en su etapa de la Residencia de Estudiantes. El terror a las relaciones sexuales se fue atenuando cuando conoció a Gala, quien lo curó psíquicamente, porque según el joven pintor, los recursos de su amor sobrepasaban en intuición vital los más sutiles conocimientos del tratamiento psicoanalítico.

El primer encuentro amoroso con Gala Éluard (relatado por Dalí, pero nunca por ella) supuso un gran shock para el joven pintor, porque la mujer, cuando Dalí le preguntó que quería que le hiciera, le pidió que la reventara. Gala estaba dando voz a los más secretos deseos del joven

¹³ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trota, 1997, pág. 94.

pintor. La situación, a caballo entre los mundos de la omnipotencia y la prueba de realidad, permite una lectura en la que los amantes se convierten mutuamente en sus propios objetos transicionales. Por una parte, al dejarla vivir, Dalí estaba permitiendo que el objeto (Gala) existiera en el mundo real. E, inversamente, al decir lo innombrable, Gala estaba haciéndole saber que podía leer los secretos de su mente y gobernar sobre el objeto de su amor.

Según Lacan, el estadio del espejo no se aplica sólo a la infancia, sino a la totalidad de la vida. La identificación proyectiva con algo externo al sujeto le permite tomar conciencia de lo que le es proyectado desde fuera.

Cuando murió su madre, en febrero de 1921, el adolescente Salvador Dalí quedó privado de ese espejo y se vio obligado a internalizar la mirada del otro redoblando sus esfuerzos para explotar su imagen y reconstruir la identidad perdida. Gala Gradiva era un buen asiento para su personalidad blanda y convulsa. Pero, aunque la unión emocional y mental entre Gala y Dalí era muy poderosa, los biógrafos albergan dudas respecto a si fueron una pareja sexualmente corriente. Dalí aborrecía la idea de tener descendencia y prefería ser, simbólicamente, el único hijo de su esposa, Gala, diez años mayor que él. Se convirtió en su niño y ella fue su protectora, divina madre y reina. A cambio Dalí le permitió que creara su propio mito:

“Llamo a mi esposa: Gala. Galuchka (porque ha sido mi Gradiva); Oliva (por el óvalo de su rostro y el color de su piel); Oliveta, diminutivo catalán de oliva (aceituna)....Abeja (porque descubre y me trae todas las esencias que se convierten en la miel de mi pensamiento en la atareada colmena de mi cerebro). Me trajo el raro libro de magia que debía nutrir mi magia, el documento histórico que probaba irrefutablemente mi tesis cuando estaba en proceso de elaboración, la imagen paranoica que mi subconsciente deseaba, la fotografía de una pintura desconocida destinada a revelar un nuevo enigma estético... y también ‘campana de piel’ (porque lee para mí en voz alta durante las largas sesiones de mi pintura, produciendo un murmullo como de campana de piel, gracias al cual aprendo todas las cosas que, sin ella, no llegaría a saber nunca).”¹⁴

Entre 1930 y 1932 Dalí realiza una serie de dibujos preparatorios de *Gradiva*, donde aparece la reduplicación de la figura femenina que ocupará un lugar destacable en *El hombre invisible*. Las dos Gradivas¹⁵, la visible y su descarga fantasmática, simbolizan la combinación de realidad y deseo y la acomodación del segundo a la primera. Una Gradiva vuelve desde la noche

¹⁴ *La vida secreta*, Salvador Dalí, Dasa, 2001, pág.265, nota 1.

¹⁵ Véanse los bocetos para sección de *El hombre invisible*, 1929-1932, ilustración del catálogo *Dalí: Gradiva* de William Jeffets, 2002, pág.57.

de los tiempos y se reencuentra con la imagen actualizada de la que es trasunto. Como en el caso de las dos Isoldas, la reina y la de las blancas manos, una sirve a la sublimación del ideal, la otra a la curación de las heridas. La reduplicación no es casual a la hora de enfrentarse con la realidad de sus proyecciones. Por eso, el pintor, conocedor profundo de la literatura y las imágenes que circulan en su tiempo dentro de la corriente de la Nueva Objetividad, reconoce y reelabora temas ya tratados por otros artistas como pudo ser el caso de Karl Hubbuch cuando pinta *Zweimal Hilde* en 1931, atendiendo al principio de la nueva escuela de descubrir tanto los elementos regresivos como proyectivos en la realidad figurativa, hasta conseguir una penetración racional en la representación de la materia.

Dalí, experto conocedor de la iconografía, es capaz de hallar los mejores referentes para la creación de sus imágenes. Así, para celebrar el triunfo de Gala, triunfo del amor y de su propia salvación, dibuja a una nueva Gala-Gradiva como si fuera la diosa Juno que surca las olas sobre una barca alada¹⁶. Su correlato iconográfico databa del Renacimiento donde hallamos una prefiguración del alma de Dürero surcando las olas del mar sobre un delfín. Ambas figuras portaban el Triunfo de amor.

¹⁶ Ilustración del frontispicio de la Segunda parte de *La Vida secreta de Salvador Dalí*, pág.121.



Dalí incluye una variación sobre este tema en el catálogo que con motivo de su *Homenaje a Durero* se realizó en 1971 en Marbella, donde la mujer aparece cabalgando sobre un caracol.¹⁷

Todas las imágenes de las niñas que cautivaron a Dalí, como la de su madre, que lo adoraba, confluyen en una vigorosa Gala Gradiva, entusiasta y protectora, enérgica e inspiradora. Su fuerza motriz, la nariz de Gala, con instinto de aviadora, le marcará el rumbo) y le hará avanzar, convirtiéndose en objeto de sustitución de la madre muerta. Así la imagen divertida y seductora de la esposa aniquila la energía castradora y letal de su a quien el pintor identifica con Guillermo Tell. Y sin embargo esa imagen, de una fuerza arrolladora, aparece después abatida, como en el caso de *Relax* o de las heroínas que se arrastran literalmente “por los suelos”¹⁸.

De la imagen victoriosa de Gala-Gradiva surge, por último, otra que se materializa en el semblante de una España desconcertada, ensimismada, incapaz de escapar a la propia

¹⁷ Véase Salvador Dalí, *Hommage a Albrecht Dürer*. Exposición de Grabados en la Galería Louis Moufflet, Marbella, 1971.

¹⁸ Véase en *La vida secreta* las ilustraciones de *Gradiva*, *Relax*, págs. 249 y 257 y compárese con la melancolía de *El arrepentimiento de la esfinge*, hundida en la arena, con zapatilla femenina y vaso caliente de leche bajo la piel de la espalda.

melancolía atávica de su historia. Sus pies se hunden en la tierra y apoya el codo, como en un gesto de desesperación en la mesa de noche, ese registro fatal de la memoria que anuncia la inminente contienda de la guerra civil.¹⁹

William Jeffett propone, en su introducción al catálogo *Dalí: Gradiva*,²⁰ que para Freud la heroína del fresco pompeyano ofrecía una metáfora arqueológica adecuada al análisis del proceso del deseo reprimido. Así, en los sucesivos encuentros del protagonista con la imagen de la mujer, y luego con la realidad, aparece la oposición entre vida y muerte. Dalí hace manifiesta dicha dialéctica en su reelaboración de Gradiva, de 1932, y en el dibujo a tinta sobre papel, de 1933, donde la mujer, de espaldas, contempla, como si de un espejo se tratara, la muerte que lleva retratada en la palma de la mano en un movimiento de introspección que recuerda al ser para la muerte, mientras “se cubre las espaldas” (oculta el punto ciego).²¹

A partir de 1929, el pintor inserta la imagen de Gala-Gradiva entre los falsos recuerdos del pasado y en otras muchas de sus representaciones, como luego sucederá también con Tristán e Isolda, Gradiva viene envuelta parcialmente en telas o surge enigmática despojándose de un vendaje que le da el aspecto de momia sagrada devuelta a la vida, lo que evidenciaba el impacto que le había producido el descubrimiento de la realidad inconsciente del eterno femenino. A propósito de una puesta en escena bella e inquietante a la vez, como es el caso de *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas*, Jeffett reconoce que la figura doble es una reduplicación de las apariciones de Gradiva, pero pienso que la figura blanda abrazada a su hueco grabado en la roca puede ser más bien la del propio Dalí, cuando se reconoce en el fantasma que lo devuelve a la vida y le ofrece el consuelo perdido tras la muerte de la madre, un consuelo que nunca supo darle un padre castrador, simbolizado ahora en sus obras por el tintero de la burocracia notarial como un galón a punto de ser arrancado.

De nuevo en *Las sombras caen sobre la noche* aparece una figura envuelta en lienzo que presenta registros ocultos, dobles huecos y doble erección mientras una cabeza visible tira de otra escondida detrás de la roca que podría parecer un maniquí o figurín, la imagen del nuevo Dalí rescatado de su pasado. Predomina ahora en la figuración pictórica una consistencia suave

¹⁹ Ilustración del catálogo Dalí, de Dawn Ades, 2004, pág.297.

²⁰ William Jeffett, *Dalí. Gradiva*, Museo Thyssen Bornemisza, 2002, pág. 23.

²¹ *Gradiva*, 1933. Ilustración del catálogo Dalí de Dawn Ades, 2004, pág. 179

para representar la unión andrógina con la mujer que lo complementa. Envueltos bajo el lienzo de las sábanas están tan protegidos como los amantes de Magritte. Unido a la musa será más fuerte, el cuerpo de Gala le servirá como armadura caballeresca, cuerpo que adquiere consistencia defensiva como apreciamos en la realización *Gradiva* de 1938. Sucede que en este tipo de cuadros la perspectiva espacial está directamente relacionada con el soporte o base de la representación que la fundamenta, por lo que adopta un carácter teatral de escenificación. De otro modo, los planos inferiores y de fondo se superpondrían conformando un escenario sobre el que flotarían las figuras, quedando, sin esta base, rota toda la tramoya.

Haciendo añicos los espejos

El principio iconográfico en Dalí implica una descontextualización como actividad sistemática, para dar paso al arte de narrar la historia del cuadro. Dalí bucea²² haciendo arqueología en la psicología de las profundidades hasta dar con determinadas improntas, que son elegidas como motivo en los cuadros. Mientras, las mismas operaciones de interpretación se plasman también figurativamente con objeto de establecer una nueva constelación semántica en la cual se ordenan todos y cada uno de los símbolos que en principio podrían parecer inconexos. La aparente contradicción, resuelta en hiperrealidad, se hace efectiva a través de un repertorio de motivos cargados de sentido psicoanalítico junto a la proyección de sombras inadecuadas y perspectivas encontradas al azar. Esa hiperrealidad implica el quiebro epistemológico, (la grieta, o resquebrajamiento) de los sistemas tradicionales de interpretación de la realidad psíquica y de la figuración plástica, y subvierte definitivamente la perspectiva en el orden de la representación y organización del espacio pictórico.

En la simbiosis entre atmósfera y materia sólida, en la confluencia de los elementos, aire y tierra, presenta de forma antitética todos los elementos que han permanecido congelados a lo largo de la historia de la pintura y, que como en el caso de *El espectro el sex appel*, emergen rotundamente a la superficie. Ahora las formas se derriten, se hacen blandas y atraídas por la fuerza de gravedad de la tierra y las nuevas concepciones del espacio y tiempo, cobran realidad aunque sigan sujetas a las normas de representación del canon estético clásico de la Melancolía. En ese enfrentamiento entre realidades figurativas de distinto orden se produce la particularización de cada una de ellas. Vueltas a concebir como realidades autónomas, sólo manifiestan su vínculo en la visión global, producto de la mencionada intuición estética. Ese es el caso de las composiciones en las que aparecen juntos Guillermo Tell y Gradiva, donde el

²² En una ocasión llegó a vestirse de buzo para dar una conferencia y luego no podía sacarse la escafandra.

viejo héroe sujeta a la figura femenina por el pelo mientras exhibe su potencia sexual y trata de someter a la mujer, en una escena de erotismo y belleza exultantes. La potencia seminal del Padre Saturno se derrama haciendo posible la creación de la criatura más hermosa.

Gradiva aparece más adelante en un nuevo contexto figurativo que alude a Freud. Las imágenes de la Melancolía han sufrido una metamorfosis, desde el *spleen* romántico a la hemorragia interna freudiana. Como sucede en *Rosas sangrantes*, de 1930, una representación que recuerda a la realización sobre el mismo tema de André Mason y al óleo sobre cobre en paradero desconocido, las rosas ensangrentadas se derraman desde el seno de Gradiva. La crítica ha interpretado que estas realizaciones pudieron estar inspiradas en la enfermedad y necesaria operación a la que se vio sometida Gala, pero de la misma manera cabría pensar que esas entrañas sangrantes, origen de la vida, podrían ser un correlato profano del Santo Grial, el cáliz en el que José de Arimatea conservó la sangre de Cristo y que pasó a ser custodiado por los Caballeros que constituyeron su Orden.

No hay frontera segura entre el espacio no fonético de la escritura y el espacio de la escena del sueño. Por eso Freud insiste en la extrañeza común de las relaciones lógico- temporales respecto al sueño y a la escritura sin voz. Estamos ante la sinopsis y no ante la estación, la escena y no el cuadro. La puesta en escena de Dalí en estas obras puede compararse con formas de expresión que son como la escritura en la palabra: la pintura o la escultura de los significantes que se inscriben en un espacio de cohabitación donde hay elementos que la cadena hablada reprime. Las ideas latentes y el contenido manifiesto del sueño se revelan como dos puestas en escena del mismo contenido con dos lenguajes dramáticos diferentes. El contenido manifiesto se nos aparece como una transferencia de las ideas latentes a una forma expresiva cuyos signos y reglas de construcción hemos de aprender por comparación del original con su traducción.

Felix Fanés²³ insiste en la importancia que tienen en la fase surrealista daliniana las imágenes procedentes de la niñez. A veces, el padre, hombre con cabeza de león, le obligaba a realizar actos en contra de su voluntad que le provocaban miedo e inseguridad. Ese “monstruo” amenaza con devorar al hijo y las entrañas de una mujer son en su pintura el recipiente de la vida o grial donde coagula el pan sangrante, una placenta nutricia de la que cuelga el cordón que alimenta al hijo, Salvador del arte. Pero esa mujer de blancura ebúrnea, vasija con asa, parece recordar a la Diana

²³Felix Fanés, *El gran masturbador*, Electa, Madrid, 2002.

de Lorca, la luna que se alimentaba de sangre y, en la conjunción del león y mujer vasija, Fanés descubre una primera representación del padre y la madre como depredadores²⁴.

La misma configuración surge de nuevo en el cuadro de familia *La acomodación de los deseos*, donde la mujer como una vasija fetiche puede ser sujetada por el brazo. Ese objeto ocupa un lugar de transición en un área de experiencia ilusoria (como si de simulacro se tratara), porque es una instancia de representación comunicable. La función psicológica atávica de los fetiches consiste en ayudar a manejar la ansiedad de separación de la madre y contribuir a la construcción de una identidad propia en contraposición al mundo exterior. En cierto sentido, los adultos de carácter oral continúan buscando objetos de transición y mientras encuentran ideas, experiencias, personas y juguetes interesantes son capaces de reprimir los sentimientos subyacentes de frustración, miedo y dolor.

Sin embargo la pérdida imaginaria del objeto real, que ocupa de forma tan intensa al melancólico, no es tal, ya que éste dirige fundamentalmente sus esfuerzos y estrategias a la imposible captación del fantasma. El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al cortejar al propio fantasma. La introyección de la libido es sólo una fase del proceso en que lo real pierde su realidad para que lo irreal se manifieste. Cuando el mundo externo es enteramente negado narcisísticamente por el melancólico como objeto de amor, el fantasma recibe de esa negación un principio de realidad y sale de la cripta interior para entrar en una nueva dimensión integrado en el ser.²⁵

La Santa objetividad

Salta a la vista en los comienzos vanguardistas del joven Dalí²⁶ la influencia de la Nueva Objetividad: (“Santa Objetividad”) en su obra. Así percibimos semejanzas en la composición y situación de sus figuras Gradiva- Andromeda, o las dos Gradivas de *El hombre invisible* con la de *La femme chancelante* de Max Ernst, melancólica y alada criatura, cuyas piernas parecen

²⁴ Ibidem, pág. 11.

²⁵ Agamben, *Estancias*, Madrid, Pretextos, 1995, pág. 63. Así lo constatamos en *Gradiva descubre las ruinas antropomórficas (fantasía retrospectiva)*, (1931-1932).

²⁶ Guillermo Carnero advierte de la importancia de *Fatagaga* en *Salvador Dalí y otros estudios sobre el arte de vanguardia*, Valencia, 2007, págs.18, 37, y ss., 120 y 121.

las de las muñecas de la iconografía medieval, inspiradas en el mito de Pigmalion. Esa corriente post-expresionista perdura hasta en sus últimas obras, si nos atrevemos a interpretar su “sudario” golondrina (galarina) como reclamo del abanico que airea *Le rossignol chinoise*, de Max Ernst el pájaro que llama a la muerte. Cuadro que a su vez, parte -y con ello cerramos el círculo de referencias iconográficas- de las novias Dada que del mismo Ernst, recreadas por Dalí recreó más adelante en su *Gradiva rosa cobriza*²⁷.

En el prólogo, deliberadamente escandaloso, de *Sí* aparece el relato de un “Rêverié” o ensueño, publicado en 1931, que es algo así -piensa Luis Romero-²⁸ como carne arrojada a las fieras freudianas para su análisis y complacencia. Romero se pregunta en el prólogo si la intención de Dalí era meramente provocadora o si se trataba de una actitud liberadora de mitos, tabúes y fantasmas. ¿Estamos ante un exhibicionismo auténtico o un enmascaramiento sutil, preservador de las más secretas intimidades, una apertura a una realidad que se oculta tras la realidad? En el curso de este ensueño onanista se produce por un momento la transformación de Dullita en Dalí niño o viceversa y del objeto lúdico, la bolita vegetal de plátano, “pequeño monito”, en su *Galuschka*. Dalí confiesa que llegó a ocultar su propio miembro para admirarse como una niña mostrando una absoluta carencia de inhibiciones. Sitúa hacia los siete años, la edad proverbial en la que se adquiere el uso de la razón, cuando el creciente y todopoderoso impulso del ensueño y el mito empezó a mezclarse de modo tan continuo e imperioso en su vida a cada instante, que posteriormente siempre le fue imposible saber cómo empezaba la realidad y terminaba lo imaginario. Confiesa que a los nueve años “la inmaculada pureza de este mundo fue destruida de un solo golpe por la intervención de esa imagen femenina que estaba ahí para derribar toda construcción cerebral, desde donde se intenta al anochecer hacer desaparecer la angustiada presencia de la suave y sonriente mariposa de la carne, por la que el hombre empieza a temer a la muerte y en virtud de la cual terminará creyendo en el mito católico por excelencia de la triunfante resurrección de su propio cuerpo”²⁹.

²⁷ Véase Karl Riha y Jürgen Schäfferr, (eds.), *Fatagaga-Dada. Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der kölnner Dadaismus*, Giessen, 1995, págs.82.

²⁸ Luis Romero escribe el prólogo a *Sí*, de Salvador Dalí, Barcelona, Sex Barral, 1977.

²⁹ Salvador Dalí, *La vida secreta*, op. cit, pág.81. Véase Dullita ilustración de *La Vida secreta*, Salvador Dalí, p.99.

Cuenta Dalí en la *Historia de la Recolección de la Flor de Tilo y la Muleta*³⁰ cómo descubrió una muleta en el desván del Molí la Torre, casa de la familia Pitxot a la que acudía con frecuencia y donde se inició en el mundo de la pintura. Su aspecto se le antojó sumamente funesto, prodigiosamente impresionante, y le pareció el objeto dotado del colmo de la autoridad y la solemnidad. Durante la campaña de la recolección de esa flor descubre a una niña y con su muleta la toca en la espalda nombrándola: “¡Tú serás Dullita!” (Fig.49). Luego, con la misma muleta, amenaza a la niña romántica y confiada que se sienta sobre el parapeto de la Torre. Dalí se aproxima a ella queriendo alcanzarla en la curva del talle y se siente soberano porque depende de él la decisión de lanzarla al vacío. Cuando ella vuelve su mirada hacia el presunto homicida, se conmueve y arroja al aire el diábolo que le había robado en el juego consumando de esa manera sustitutoria el sacrificio.

La niña rusa-Galuchka, Dullita, la niña de la recolección de la flor del tilo, Dullita redivida, Gala-Gradiva después, espectros o imágenes sublimadas del deseo, de la inquietud de sí, de la sexualidad de inspiración femenina satisfecha en su propio cuerpo, de la visión de su propia sexualidad en femenino. Dalí se recrea luego en el sueño de mujeres escultóricas o madres fálicas, viragos o amazonas y construye monumentos a la mujer niña y a su memoria, que desplazan paulatinamente las crueles y destructoras imágenes del régimen de Saturno. Así expresa sus inquietudes ante la categoría de lo femenino y el despertar de la sexualidad:

*“Mi pasión cargó la exaltada realidad de la reencarnada imagen de mi amor con un nuevo potencial, más irresistible que nunca. Y mi ansiedad libidinosa, almacenada en el curso de varios años de solitaria y ansiosa espera, cristalizó entonces en una especie de piedra preciosa, transparente, homogénea, y dura, tallada en tetraedro, en cuyas facetas veía el virginal esplendor de mis tres insaciados amores lucir bajo el sol del día más radiante del año...”*³¹

La melancolía inunda su espíritu adolescente:

“De nuevo, y por segunda vez, Dullita con un sólo momento de su presencia había venido a turbar, aniquilar, arruinar la arquitectura del templo narcisista de mi divina soledad, que me había atareado en reconstruir con tanto rigor y cerebral intensidad desde mi llegada al Molí de la Torre. Sus ojos fijos en mí, no me abandonaban un sólo instante, y estaba tan seguro entonces de ser obedecido por ella en todo lo que quisiera mandar, que podía saborear con deleite esa voluptuosidad que es todo lujo del amor y que consiste en poder dirigir descuidadamente la atención y la vista a otra parte, a la vez que se siente la

³⁰ Ibidem, pág. 97.

³¹ Ibidem, pág. 98.

*apasionada proximidad del ser único gracias al cual cada minuto es un trozo de paraíso, pero al cual la perversidad te ordena ignorar, sin dejar de mantenerlo atado como un perro; y ante el cual, sin embargo, estarías dispuesto a arrastrarte con la cobardía y los halagos de un verdadero perro, en cuanto estuvieras en peligro de perder a ese ser amado que hasta aquel punto fingía tratar con el inatento dandismo característico del sentimentalismo morboso*³².

Dalí había conocido en un seminario de Filosofía en el instituto a la niña que sería su novia “cinco años, ni uno más”. Con ella mantiene una pasión amorosa insatisfecha que implicaba el sacrificio y la humillación de la hermosa joven. De ese amor dice que crecía lejos de sufrir el decaimiento que acompaña a los sentimientos saciados, crecía cada día con alarmantes, peligrosos e insalubres deseos, más y más sublimados, más y más irreales, y al mismo tiempo más y más vulnerables ante las terribles crisis materiales del crimen, el suicidio o el derrumbe nervioso. Dalí reconoce que el amor no consumado le ha parecido siempre uno de los temas más alucinatorios de la mitología sentimental. Él sabe que nunca podrá amarla de la misma manera que amaba a sus ideales Galuchkas-Dullitas, porque era de carne y hueso, tenía saliva y se dejaba cretinizar por amor. No sentía ese anhelo de subir a la torre, pero sí de sacrificarla, de probar sobre su carne ese San Sebastián que llevaba él mismo latente en su piel, el amor era recibir las flechas, no lanzarlas y habría querido echarlo fuera como serpiente que hace su muda. Tenía dieciséis años cuando, un mal día, la muerte le sale al paso llevándose a su madre, el ser que más quería, en cuyo espejo se veía reflejado y adorado. Confesaba que sin duda sus perversidades infantiles debían ser tolerables si eran aceptadas por un ser tan elevado como ella, que le amaba con un amor tan íntegro. Estaba seguro de que arrebataría a su madre a la muerte con las espadas de luz que algún día brillarían brutalmente en torno a su glorioso nombre.

A la vuelta de su viaje a París, todas las imágenes de la mujer-niña van tomando forma definitiva. Había conocido a Paul Eluard y presentía que un nuevo rostro se acercaba, intuyendo la irrupción del amor a través de una serie de síntomas extraños que experimentaba en su propio cuerpo “como un pelo de gato blanco que crece en la punta de las uñas”³³.

Dalí sabe que se acerca la gran prueba de amor, que la imagen persistente de la quimérica Galuchka, encarnada en la tenaz Gala, no obedecería más a su gesto para hacerse la muerta a su lado, porque el espíritu no se cansa, mientras los instintos permanecen cruelmente insatisfechos. Era tal el deseo y la posibilidad incumplida de satisfacerlo, que a Gala se le saltó la hiel y padeció, según dice Dalí, unos vómitos neurogénicos. Cuando por fin se besaron, se

³² Ibidem, págs. 100 y 104.

³³ Ibidem, pág.233.

levantaron –dice- de un sólo brinco todos los Parsifales de sus deseos eróticos.³⁴

Gala Gradiva, soberana, conduce al artista a la búsqueda de su propio lugar, un paisaje especulativo y filosófico, a salvo de los peligros; una construcción casi en ruinas porque ha sobrevivido a los efectos de Cronos, que hereda de los pintores medievales, renacentistas y románticos centroeuropeos. Este decorado aparece también como telón de fondo en la óperas wagnerianas y en los escenarios metafísicos de Chirico. Gala Gradiva ofrece al artista una vía iluminativa, lejos de la ley del Padre, para triunfar con la creación de una obra que se crece por encima de la adversidad, destinada a triunfar eterna y universalmente. Ella espera riéndose “la llegada de las anamorfosis cónicas”, desvaneciendo las angustias mortales que había sufrido el pintor frente a la tiranía del régimen patriarcal.

Bibliografía

Adams, Dawn (2005): Catálogo de la exposición “The life and masterworks of Salvador Dalí”. Venecia: Palacio Grassi

Agamben, Giorgio (1995): Estancias. Madrid: Pretextos.

Barthes, Roland (1960): “Histoire et littérature: á propos de Racine”, *Anales ESC*, mayo-junio, pág.89.

Carnero, Guillermo (2007): Salvador Dalí y otros estudios sobre el arte de vanguardia. Valencia: Fonaments

Dalí, Salvador (2001): La vida secreta, Barcelona: Dasa.

Dalí, Salvador (1971): Hommage a Albrecht Dürer. Marbella: Galería Louis Moufflet.

Derrida, Jacques (1989): La escritura y la diferencia. Madrid: Anthropos,

Derrida, Jacques (1997): Mal de archivo. Una impresión freudiana. Madrid: Trota, 1997.

De Santi, Floriano (2004): Dalí un creador disidente. Barcelona: Destino.

Fanés, Felix (2002): El gran masturbador. Madrid: Electa.

Francastel, Pierre (1988): La realidad figurativa. Barcelona: Paidós.

³⁴ Véase Floriano de Santi, “Salvador Dalí: Lucha y conjunción entre talento y locura”, el epígrafe “El enigma de la madre esposa”, en *Dalí un creador disidente*, vol. colectivo, Barcelona, Destino, 2004, pág. 140. Dalí entiende por Parsifal en este contexto el estado emocional en el que se encuentra antes y durante la conquista amorosa.

Jeffett, William (2004): “Gala la Gradiva de Dalí”, especial de *La Vanguardia*, enero, págs. 25-29.

Jensen, Wilhelm (1946): *Gradiva*. Eduardo Torregrosa, (trad.). Buenos Aires: Perseo.

Klibnasky, Raymond; Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz (1990): *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.

Lambotte, Marie Claude (1999): *Esthétiqué de la mélancolie*. París: Aubier.

Riha, Karl y Schäfferr, Jörgen (eds.), (1995): *Fatagaga-Dada*. Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der kölnner Dadaismus. Giessen: Anabas.

Romero, Luis (1977): *Prólogo a Sí*, de Salvador Dalí. Barcelona: Seix Barral.

Starobinski, Jean (1973): *Psychoanalyse und Literatur*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp.

Wittkower, Rudolph (1969): *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antquity to French Renaissance*. New York: Norton Library.