

Nubes de moscas y abejas. Insectos en Dalí

Beatriz Fernández Ruiz
Bellas Artes

Dalí: -¿Crees que dentro de tres años habrás olvidado esta imagen?

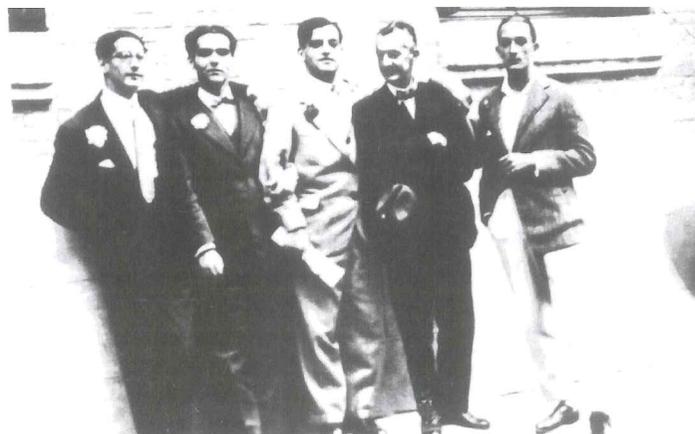
Gala: -Nadie podrá olvidarla una vez vista.

S. Dalí, *Vida Secreta de S. D.* (1942)

Este diálogo, que tiene lugar cuando el pintor le enseña por primera vez a Gala *La persistencia de la memoria*, que ha pintado en casa mientras ella iba al cine con unos amigos, es revelador del sistema de trabajo de Dalí. Éste se aparta decididamente de la realidad de lo representado en pos del encadenamiento involuntario de sus posibles asociaciones: *¿Cómo negar la vida propia [de los objetos] en la imaginación humana?* -escribe el pintor en *El mito trágico del «Angelus» de Millet-*. *Limitándome al cuadro, sólo puedo evocar la intuición poética del lector.*

La mayoría de esas imágenes imborrables que consigue Dalí está basada en su propia biografía, teñida por sus temores y deseos. La frecuencia con que repite algunos elementos hace que podamos considerarlos como un verdadero alfabeto privado que insiste una y otra vez en las mismas obsesiones.

Creo, como Juan Antonio



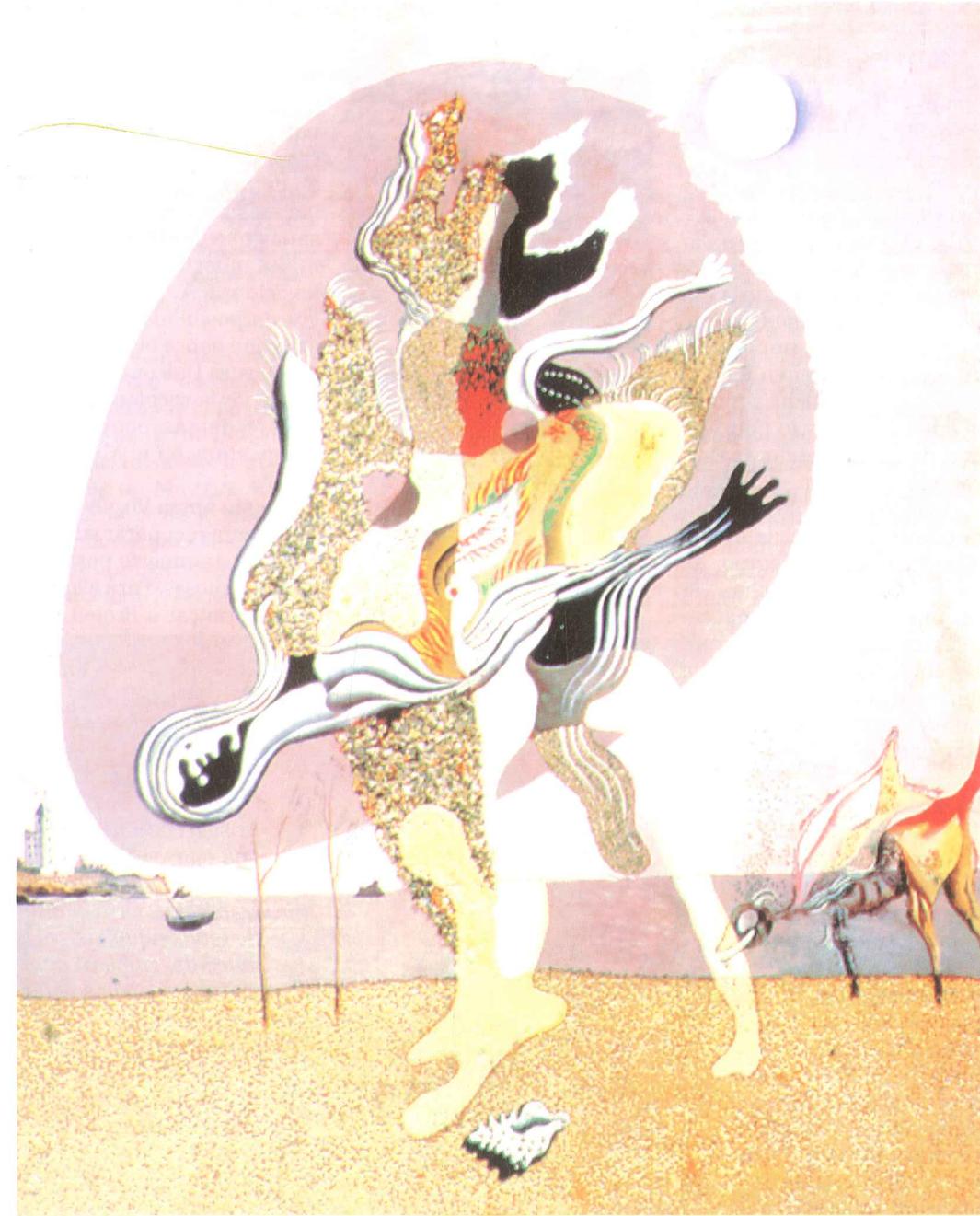
Salvador Dalí (primero a la derecha) en Madrid (1927) junto a sus amigos. De derecha a izquierda, José Moreno Villa, Luis Buñuel, Federico García Lorca y José Rubio Sacristán. A la izquierda, mantis religiosa. En la otra página, "El asno podrido", de 1928. El lienzo se halla en el Museo François Petit de París.



Ramírez, que hay una coherencia absoluta en el arte, en la vida y en el pensamiento de Dalí. Por eso vale la pena intentar rastrear el significado profundo de esas imágenes que muchas veces se recrean en lo más asqueroso. Conviene que mantengamos como

telón de fondo la irresistible atracción que despertaba lo horrible en todos los surrealistas. *¿Cómo no advertir hasta qué punto el horror puede resultar fascinante y ser lo único suficientemente brutal para romper lo que nos asfixia?*, nos recuerda Bataille.

En el corazón de lo espantoso daliniano está la descomposición, según J. A. Ramírez: *La más explícita y morbosa recreación en torno a la podredumbre que haya producido, desde el barroco español, el arte occidental. Su tratamiento de la descomposi-*



Nubes de moscas y abejas. Insectos de Dalí

ción orgánica, de la suciedad y del excremento, puede interpretarse como otra manera de officiar el rito surrealista de «épater la bourgeois», pero Dalí lo racionalizó después atribuyéndole un valor moral.

Íntimamente ligado a lo putrefacto, que se extiende hasta convertirse en el campo de lo blando en general, está la otra obsesión reina del pintor: el deseo sexual y su facilidad para transformar en chocantes sustituciones.

Por el paisaje alucinado de sus cuadros pulula, como escribe el propio Dalí, esa sal incorruptible y excitante, hecha del frenético y voraz bullicio de las hormigas. Los insectos pintados, imposibles de olvidar, contienen todo el espanto de esa lucha a muerte entre lo vivo y lo podrido, otra de cuyas metáforas es la comida.

Pero no son sólo el ejército cruel que recuerda el inevitable paso del tiempo; su anatomía cobra muchas veces un simbolismo sexual caricaturesco, y coloca al hombre como un bicho más en un universo ordenado por el instinto y explicado por las ciencias naturales.

Lo podrido y su doble

Moscas y abejas revolotean alrededor de burros, vacas, cabras o aves en los lienzos de la época lorquiana de Dalí (1924-29): *Genicitas. Aparato y mano. La miel es más dulce que la sangre. El asno podrido.*

A menudo es la alegría de esa nube de insectos lo único que nos permite reconocer como cadáveres en descomposición unos cuerpos



Arriba, secuencia fotográfica de "El perro andaluz" (1929), de Luis Buñuel. En esta película aparece el burro podrido bajo una nube de insectos, que será tan insistente en la obra daliniana. Abajo, detalle de "Guillermo Tell", de 1930.



tratados de una forma muy abstracta, en la que es posible adivinar la influencia de Joan Miró. Según asegura Rafael Santos Torroella, Dalí había empezado a ser surrealista en Barcelona a través de Miró y, sobre todo, de [Sigmund] Freud.

¿Es posible que Dalí oyea en su infancia contar a los apicultores rústicos del Ampurdán el mito de Aristeo? Según este mito, que reaparece una y otra vez en narraciones europeas a lo largo de los siglos, las abejas y las moscas nacen de los gusanos que devoran a los animales muertos y en descomposición. J. A. Ramírez señala esta posibilidad y llama la atención sobre el interés que demuestra Dalí en la *Vida Secreta* por la recolección de la miel y demás ocupaciones campesinas en el Molí de la Torre.

Según narra Virgilio, Aristeo intenta recuperar sus abejas que han muerto por castigo de los dioses. Para ello consigue arrancar a Proteo, dios de las transformaciones, el secreto para lograr nuevos enjambres: debe sacrificar cuatro toros y cuatro vacas y esperar a que sus cuerpos se pudran en el campo.

Después de nueve días Aristeo encuentra ante sí una maravilla: *En todas aquellas entrañas corrompidas, en lo interior de todas aquellas reses muertas, zumban innumerables abejas, hierven en las rotas costillas y se remontan por el aire, formando inmensas nubes; luego van a posarse en la copa de un árbol y se suspenden como racimos de las flexibles ramas.*



Fotogramas de "La Edad de Oro" (1929). Dalí propuso varias escenas para este filme después de haber estado trabajando el guión con Buñuel en Cadaqués.

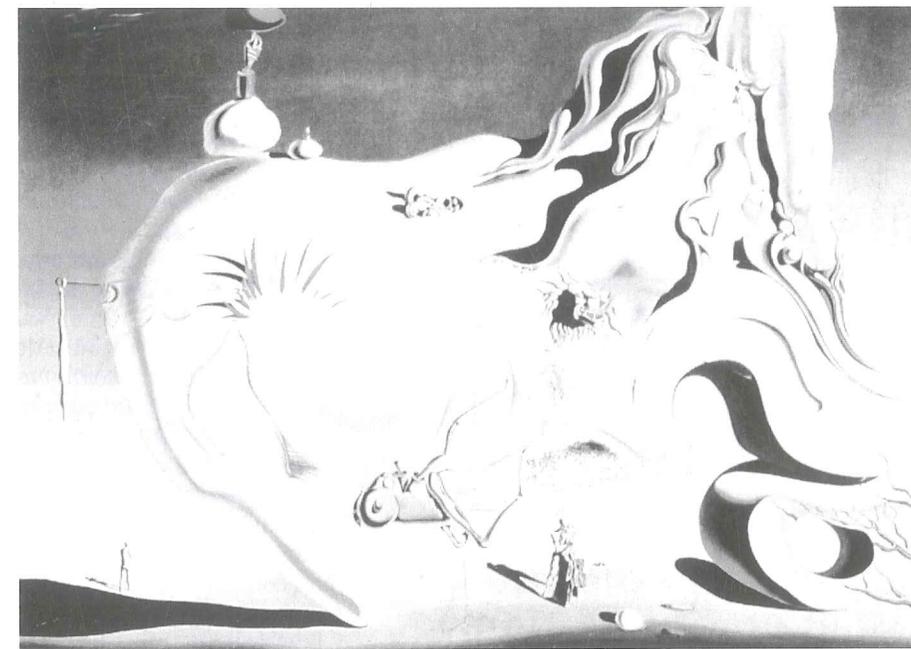
El burro podrido bajo la nube de insectos que será tan insistente en la obra daliniana hasta 1929 reaparecerá en *Un perro andaluz* (1929). En *Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel, un burro muere en el campo por la picadura de las abejas.

Para Agustín Sánchez Vidal, el inventor de esta imagen simbólica fue Pepín Bello, un íntimo amigo de Dalí y Buñuel en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Enseguida la idea de lo podrido desborda ese cadáver animal para simbolizar también lo convencional, lo sensiblero, el

mundo de la pequeña burguesía. Ignacio Gómez de Liaño señala como antecedente al periodista de Figueras Carlos Costa y Pujol (1855-1927), que acuñó el uso de la palabra *putrefacto* en el sentido de *pintoresco*.

Según Gómez de Liaño, en aquellos años de la Residencia, Dalí y Federico Garía Lorca establecieron dos categorías estéticas que oscilan entre el neofuturismo y el presurrealismo. La primera de ellas es la de los «putrefactos»; la segunda, la de «San Sebastián o Santa Objetividad». Dalí —escribe Rafael Alberti en su

Arboleda perdida— *cazaba putrefactos al vuelo, dibujándolos de diferentes maneras. Los había con bufandas, llenos de toses, solitarios en los bancos de los paseos. Los había con bastón, elegantes, flor en el ojal, acompañados por la bestia. Había un putrefacto académico y el que sin serlo lo era también. Los había de todos los géneros: masculinos, femeninos, neutros y epicenos. Y de todas las edades. El término llegó a aplicarse a todo: a la literatura, a la pintura, a la moda, a las cosas, a los objetos más variados, a cuanto olía a podrido, a cuanto*



"El gran masturbador" (1929). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Este cuadro sugiere algunas obsesiones del artista catalán: la comida, el contraste interior/exterior y duro/blando.

"La vaca espectral" (1928). Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París. En la otra página, "Angelus" de Millet. En este cuadro nuestro pintor descubrió una serie de conexiones con la hembra devoradora del macho y con el mito de Saturno: el hombre devorador de sus hijos varones.



molestaba e impedía el claro avance de nuestra época. Azorín [José Martínez Ruiz], ya por aquellos días—cosa injusta—era para nosotros un putrefacto. Y no digamos nada de un Ricardo León, de un Emilio Carrere, o de pintores como Benedito, Eugenio Hermeros Sotomayor... S. M. Alfonso XIII era también un gran putrefacto. Y el Papa. Y muchos de los franceses conferenciantes que pasaban por la Residencia.

La idea de lo putrefacto cuenta con claros ecos de Dadá, aunque Salvador Dalí se preocupó de marcar sus diferencias con el grupo de Dadá berlinés. Dawn Ades estudió la correspondencia entre

Los putrefactos de Dalí, idea que tiene claros ecos de Dadá, proceden en su gran mayoría del mundo de lo artístico y lo literario

Lorca y Dalí en verano de 1925, y señala la atención de Dalí por el señor tonto que era el blanco de la sátira política de Grosz. Pero mientras el odio de Grosz tiene un marcado tinte político y se ceba en militares horribles y capitalistas gordos, los putrefactos de Dalí proceden en su mayoría, aunque no exclusivamente, del mundo artístico y literario.

Para Gómez de Liaño lo putrefacto es un estilo de vida: *Lo putrefacto es algo que remite al pasado de una manera sentimental. Más que de un sentimiento, tratase de una rutina, de un fósil del sentimiento, sin nervio, caduco, decimonónico. Esos pri-*

mores de lo vulgar que descubriría por doquier en Azorín eran, sin duda, para un Dalí, minucias putrefactas. Lo putrefacto coincide con lo pintoresco en su sentido más estereotipado, sensiblero, y por eso mismo blandamente lírico (...). Lo putrefacto linda con lo cursi por lo que lo cursi demuestra de pretensión de buen gusto con total falta de sensibilidad. Linda, como hemos dicho, con lo pintoresco, pero incide de lleno en una especie de tontería pseudoméstica en un siglo de máquinas y aeroplanos.

Es oportuno recordar aquí la carta insultante que enviaron Buñuel y Dalí a Juan Ramón Jiménez por la ñoñez de su *Platero, el burro menos burro, el más odioso con que nos hemos tropezado.*

De nuevo hay similitudes entre la persecución a que Dalí sometió a Juan Ramón Jiménez, poeta con el que tenían contacto varias personas del círculo del propio pintor, y la oposición típica de Dadá



a las vanguardias más próximas. Dadá siempre que se manifiesta durante y después de la Primera Guerra Mundial rechaza a los que podrían parecer sus aliados más cercanos contra el mundo burgués o los salones de arte: en Berlín, Dadá ataca a los expresionistas; en París, al cubismo de posguerra. La postura anti-arte de Dalí, próxima a Dadá, estuvo también inspirada en parte por el asesinato de la pintura de Miró, como señala Dawn Ades.

El violento disgusto de Dalí hacia esta dulce y sentimental historia [«Platero y yo»]—explica Dawn Ades—debió contribuir a la aparición del tema obsesivo del burro podrido en pinturas como «La miel es más dulce que la sangre» y «Aparato y mano». Lo putrefacto de Dalí representa la destrucción de la sentimental e idealizada muerte de Platero. Así, el putrefacto aquí acaba por representar a su opuesto, la limpia objetividad de lo no sentimental, la

antiputrefacción de las propias ideas de Dalí.

Al año siguiente, 1928, Dalí elabora las inversiones de este tema y sus implicaciones simbólicas en su escrito *Nuevos límites de la pintura*, en un pasaje que es una clara premonición del ataque de Georges Bataille contra el idealismo romántico en *El lenguaje de las flores*.

En la evolución artística de Federico García Lorca y Salvador Dalí, el poeta granadino se mantuvo más fiel a las ataduras de la tradición literaria, lo que Dalí consideraba el peligroso marasmo putrefacto, mientras que el pintor avanzaba en un compromiso más radicalmente

moderno que desembocaría en el *Manifiesto Anti-Artístico Catalán*, de 1928.

Hacia 1926 San Sebastián se convierte en otra idea cómplice en el lenguaje de ambos amigos. En el verano de 1927 el pintor publica su primer texto, titulado *San Sebastián* y dedicado a Lorca. Para Dalí, el martirio de San Sebastián era un símbolo de objetividad, un afán de fría precisión, siempre distanciada, huyendo de cualquier detalle sensiblero o sentimental.

Langosta o falo volador

Varias pinturas de 1929, como *Los primeros días de la primavera*, *El juego lúgubre*, *El gran masturbador* y *La*

Lo podrido desborda la representación del cadáver animal para simbolizar lo convencional, lo sensiblero, el mundo de la burguesía

profanación de la hostia, repiten la imagen de una gran langosta pintada con sumo cuidado, que generalmente se agarra con sus patas al lugar que debería ocupar la boca en una cabeza daliniana. *Cualquier objeto que interviene sobre otro* —advierte el propio Dalí— *se comporta simbólicamente, a modo de varita mágica al servicio de los deseos, fantasmas y representaciones inconscientes.*

¿Conocía Dalí en 1929 *Más allá del principio del placer*, de Freud? Este texto cuenta la compulsión de pacientes bajo análisis que no pueden evitar repetir experiencias desagradables de la infancia.

La repetición, explica Sigmund Freud, es algo que proporciona placer en sí mismo. Es otra forma del instinto de retorno, una expresión del juego entre el Eros y el Thanatos. Dawn Ades reconoce este mecanismo en la obsesiva langosta daliniana. Tiene detrás un trauma infantil, que Dalí cuenta en su *Vida secreta*. Se trata de un episodio que el pintor había olvidado, pero que su padre le re-

Para Dalí, un objeto que interviene sobre otro es como una varita mágica al servicio de los deseos

cuerda y que él inmediatamente recrea en su pintura.

Es un indicio del interés que Dalí siente por Freud, del que conoce perfectamente *La interpretación de los sueños*, desde sus años en la Residencia. (Este libro había sido traducido al español en 1923).

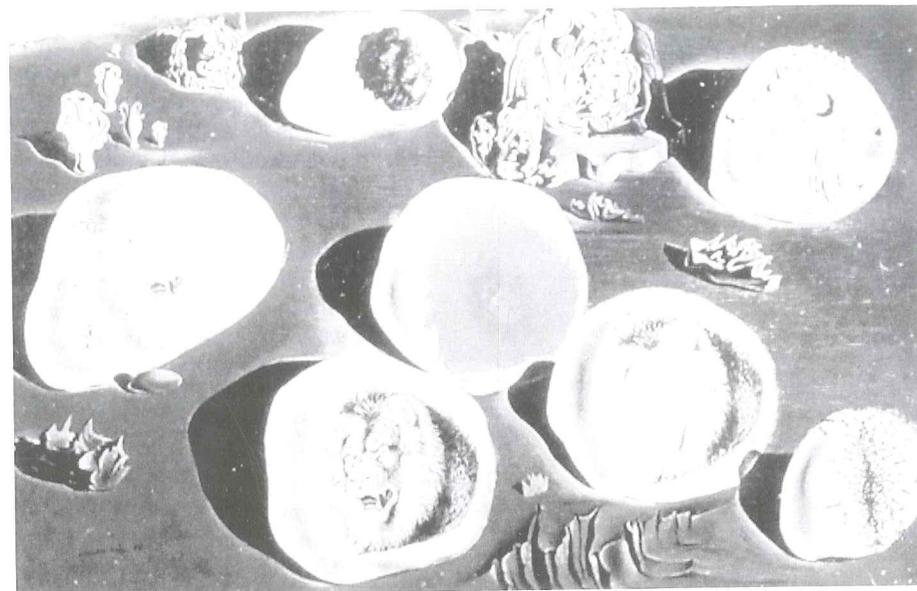
Nos remontamos a un Dalí niño, con siete u ocho años. Le encanta cazar langostas y observar desde muy cerca la belleza de sus alas. Un día pesca en la playa de Cadaqués un pececillo viscoso llamado *babosa*, y juega con él llevándolo en la mano, hasta

darse cuenta con un escalofrío de que tiene una cara idéntica a la de la langosta. Entonces lo tira lejos horrorizado y no vuelve a acercarse a estos insectos.

En *El gran masturbador* la langosta ocupa el lugar que corresponde a la boca de Dalí. Inevitablemente sugiere otras obsesiones de nuestro artista: la comida, el contraste interior/exterior y duro/blando.

Las lecturas posibles de una sola imagen se multiplican: Dalí comienza a experimentar con un sistema de trabajo, la *paranoia crítica*. Es la interpretación delirante de los objetos, que mezcla lo soñado con lo real. No es solamente una técnica para construir imágenes; es la maduración de su interés por la locura y los estados de perturbación mental, temas que inquietaron profundamente a los surrealistas franceses.

Se trata, además, de su propuesta de la paranoia como fuerza activa que se opone a la pasividad del automatismo. Dawn Ades recuerda un episodio revelador de la mili de Dalí. En el año 1927, mientras hace el ser-



"Las acomodaciones del deseo" (1929). Pertenece a la colección Jacques y Natasha Gelman.

vicio militar en Figueras, se hace muy amigo de otro recluta que sabe leer y escribir pero que es completamente inculto. Dalí le hace leer textos surrealistas que son probablemente sus primeras lecturas, pero él responde con una espontaneidad y una creatividad que maravillan al pintor.

Podía llenar automáticamente páginas y páginas con sugerencias incomparables, cuenta Dalí. Por ejemplo, después de un largo silencio, exclamó *¡Hay un falo volador!* El propio Dalí había estado obsesionado por la imagen de un dedo volante, que relacionaba con el aspecto de su propio pulgar sosteniendo la paleta.

Esta anécdota prueba que Dalí manejaba ya textos surrealistas en el verano de 1927, pese a que no se reconoce aún como un surrealista. Pero el asombro del pintor ante la facilidad y espontaneidad de su amigo revela también otro aspecto: Dalí no se siente tan a gusto en el automatismo verbal como él.

Esta sospecha se puede confirmar leyendo sus textos de *La mujer visible*, escritos entre 1927 y 1930, donde defiende la paranoia como respuesta *activa*, frente a la *pasividad* del automatismo.

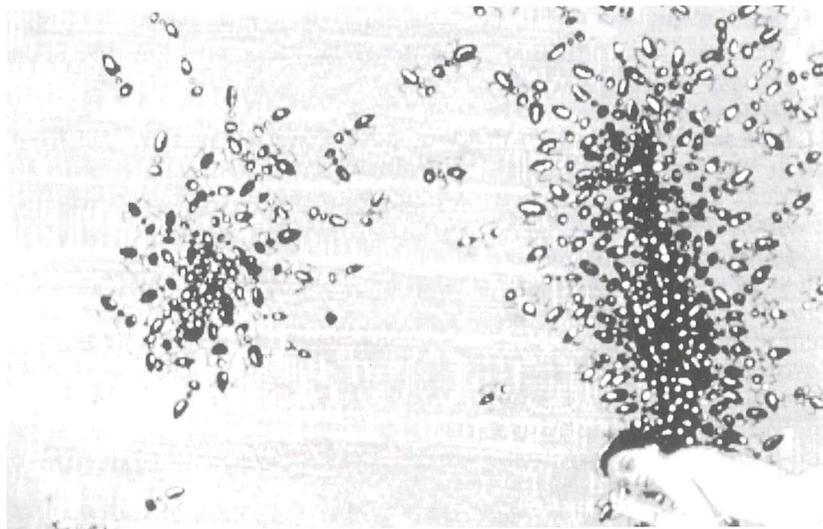
Cuando redacta *La liberación de los dedos*, a principios de 1929, completa el tema del *falo volador* con *La interpretación de los sueños*, *Leonardo da Vinci*, de Freud. En estas lecturas encuentra la explicación psicoanalítica del *falo alado* de los antiguos: el hombre ha jugado durante si-

glos a imaginar la erección como una aparente suspensión de la gravedad. La aparición del falo alado en sueños de vuelo revela un anhelo profundo de ser capaz sexualmente. Es impensable entonces no dar un valor sexual a algunas imágenes que aparecen en cuadros como *Cenicitas*: dedos volantes, cabezas y alas de pájaros...

Pero volvamos a la langosta de *El gran masturbador*; inquietante posibilidad de falo alado. J. A. Ramírez completa aún más esta interpretación fálica: *Los objetos cogidos en la orilla del mar recuerdan los paseos con Gala, unos días antes de que ella regresara a París y Dalí ejecutara su pintura. Podríamos interpretar el anzuelo con la «cuerda» rota como el abandono [momentáneo] de su «pesca» por parte de Gala. Así pues, todo este cuadro mostraría cómo los recuerdos de su reciente amor engendraban las fantasías eróticas del artista y le estimulaban a la masturbación. La langosta muerta [podrida]*

El primer acto amoroso con Gala despertó en Dalí las fantasías asesinas que había tenido en su infancia

"Las hormigas" (1929). Pertenece a una colección privada de París. Por el paisaje alucinado de sus cuadros pulula, como escribe el propio Dalí, "esa sal incorruptible y excitante hecha del frenético y voraz bullicio de las hormigas". Los insectos pintados contienen todo el espanto de esa lucha a muerte entre lo vivo y lo podrido, otra de cuyas metáforas es la comida.





Detalle de "La miel es más dulce que la sangre" (1927). Esta obra, de la época lorquiana de Dalí, se encuentra en paradero desconocido.

con el hormiguero podría ser otra evocación de la detumescencia que sigue a la eyaculación.

Hay más claves en la colección de textos de *La mujer visible* de Dalí que multiplican los significados de lo blando.

El pintor, en sus confesiones íntimas, exhibe una crueldad que imita el comportamiento sin culpa de los insectos

Uno de estos textos se titula: *Sobre la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura modern style.*

Recordemos que en el extremo derecho de *El gran masturbador* la cabeza daliniana se disuelve en una ca-

beza femenina que recrea las formas modernistas.

Lo blando, para J. A. Ramírez, no es necesariamente la materia orgánica en descomposición. Puede ser una metáfora de las metamorfosis del deseo. Dalí se identificó con la arquitectura del modernismo, entonces menospreciada: en su blandura comestible veía transformarse, como en un sueño, lo gótico en helénico, en extremo-oriental. El atractivo de esta arquitectura para el pintor es ser un gran simulacro que tiene relación directa con el puro y preocupante mundo de [los] sueños. Estos edificios parecen verdaderas realizaciones de deseos solidificados. Tienen formas suaves, que Dalí asocia irracionalmente a la blandura de la carne, al sentido de la disolución y a la comida. Según él, estas formas suaves parecen pedirnos: ¡cómeme!

Y el mismo acto de comer es para Dalí ambiguo: mezcla de horror y placer, según a qué vaya asociado. Es un simulacro también de ideas relacionadas con el interior y el exterior de los cuerpos.

Pero el abdomen de la gran langosta soporta una montaña de hormigas que también dibujan un pliegue donde tendrían que estar la boca en la cabeza daliniana de *El gran masturbador*. Y los tres grandes simulacros —escribe Dalí,—son excrementos, sangre y putrefacción.

No podemos evitar todavía aquí la vieja obsesión de lo podrido. No sólo la langosta es blanda; también es blanda la cabeza deshaciéndose en otras formas. Ya lo han descubierto las voraces hormigas, que cumplen un papel semejante al de las nubes de

moscas y abejas en los cuadros de 1927 y 1928.

Mantis religiosa y canibalismo amoroso

Siempre había pensado que el destino del macho de la mantis ilustraba mi propio caso frente al amor. Es una época en que viví bajo el terror del acto del amor, al que confería caracteres de animalidad, de violencia y ferocidad extremas, hasta el punto de sentirme completamente incapaz de realizarlo, no sólo a causa de mi supuesta insuficiencia fisiológica, sino también por miedo a su fuerza anquiladora, que me hacía creer en consecuencias casi mortales. Esta es una confesión el pintor.

Dalí era, desde niño, un gran aficionado a las láminas de ciencias naturales. Cuando redacta el *Angelus* en los años 30, ha leído al naturalista J. H. Fabre, que fue una fuente de ideas para los surrealistas. Fabre cuenta en un tono más de novela sentimental que de prosa científica, como señala J. A. Ramírez, las aberrantes costumbres sexuales de la mantis, que devora al macho después de un acoplamiento pacífico de unas cinco horas: *Le roe primero la nuca, siguiendo los usos y costumbres, y después, metódicamente, a pequeños bocados, le consume, no dejando más que las alas. No se trata de celos de harén entre miembros del mismo sexo, sino de ansia depravada. El amor es más fuerte que la muerte. Tomado al pie de la letra nunca ha recibido este aforismo una confirmación más resonante. Un decapitado, un amputado hasta la mitad del pecho, un cadáver, persiste en su deseo de dar la*



"Cenicitas" (1928). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Los dedos volantes, cabezas y alas de pájaros contienen un fuerte valor sexual.

vida. Este macho no abandonará su acoplamiento hasta que no la emprendan con su vientre, lugar de los órganos procreadores.

El mito trágico del Angelus, de Millet, fue escrito por Dalí en los años 30, pero se

perdió durante la Segunda Guerra Mundial y no pudo ser publicado hasta su recuperación a principios de la década de los 60.

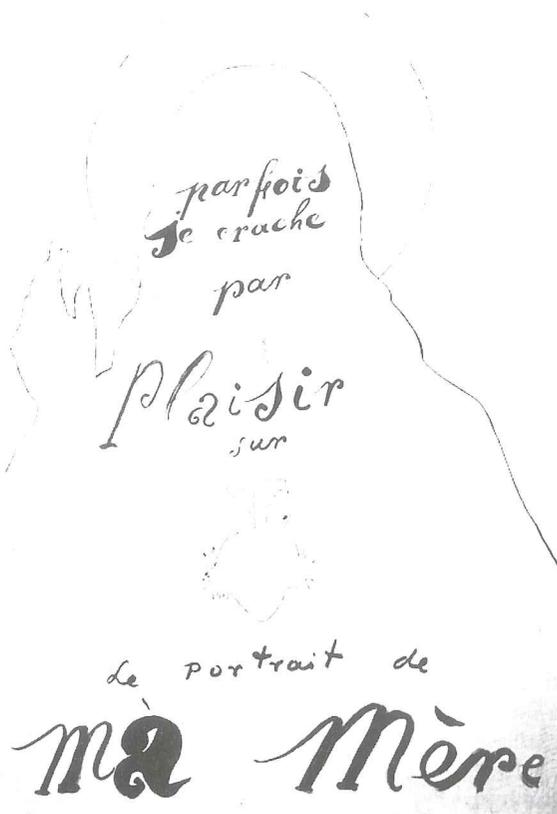
Dalí analiza, utilizando el sistema *paranoico-crítico*, el cuadro de Millet, y de esta ma-

Ramírez: «Dalí no ve en la Guerra Civil la irrupción de la historia, sino una confirmación de la antropofagia natural»

nera encuentra una serie de conexiones con la hembra devoradora del macho y también con el mito de Saturno: el hombre devorador de sus hijos varones.

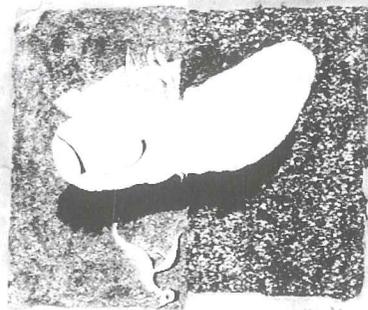
El poder amenazante de la hembra y la sombra del canibalismo de la mantis aparece en el minucioso y obsesivo estudio de Dalí, que hace surgir, *de la imagen insípida y estereotipada del «Angelus» de Millet, la variante maternal del mito inmenso y atroz de Saturno, de Abraham, del Padre Eterno con Jesucristo, y del mismo Guillermo Tell devorando a sus propios hijos.*

Sorprendentemente, el cuadro fue analizado con rayos X por primera vez en el museo de Louvre a petición de Dalí después de la publicación original de su libro en Francia (en 1963), y en la radiografía apareció una masa oscura en el suelo, en lugar del canastillo entre las dos figuras, que bien podría ser la tumba del hijo muerto sospechada por Dalí. Según cierta correspondencia —cuenta Dalí en el prólogo— un amigo de Millet que residía en París le había puesto al corriente de la evolución del gusto en la capital y la creciente tendencia en contra de los efectos demasiado melodramáticos. Probablemente Millet se dejaría convencer y amortajó al hijo muerto con una capa de pin-



tura que representaba la tierra. Con lo que se explicaría la angustia «inexplicable» de esas dos figuras solitarias, unidas de hecho por el elemento argumental primordial que estaba ausente, «escamoteado» como dentro de un collage al revés.

La hembra-mantis rea-

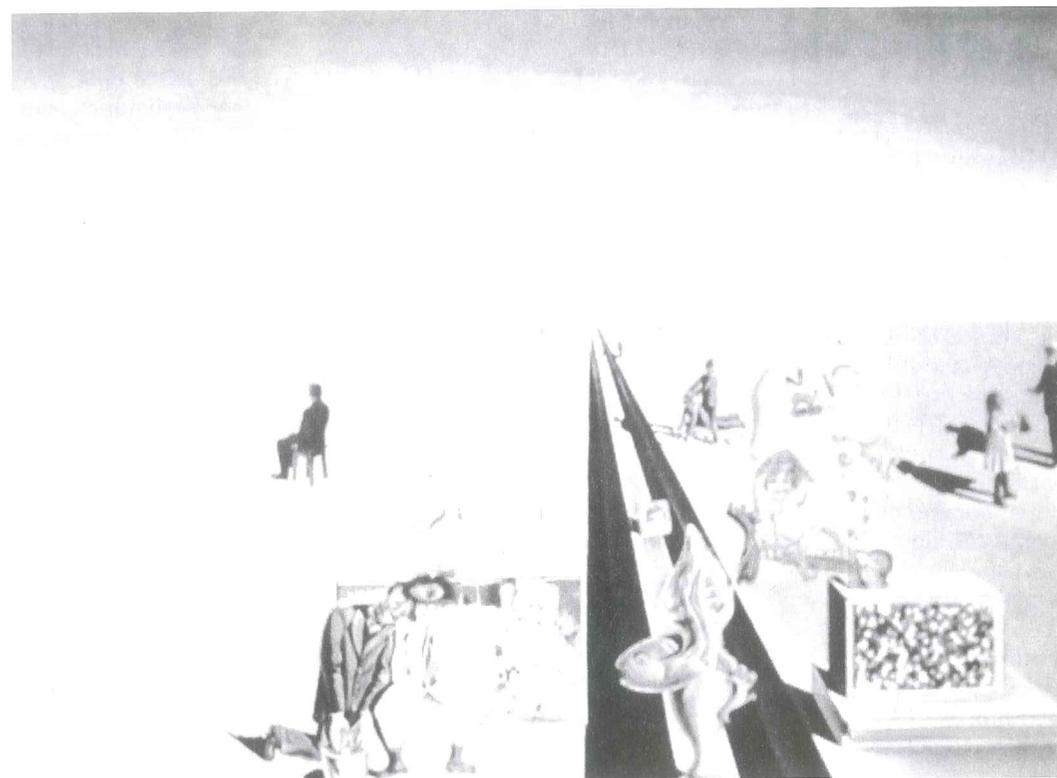


parece una y otra vez en la obra de Dalí en los años 30. J. A. Ramírez recuerda cómo en su guión de la película *Babaouo* (1932), Mathilde, sin justificación alguna, se lanza sobre la espalda del protagonista y le hinca ferrozmente sus dientes en la nuca.

El deseo de matar y devorar al objeto de su amor aparece también en numerosos pasajes de la *Vida Secreta* de Dalí, publicada en 1942. J. A. Ramírez llama la atención sobre la descripción que hace el pintor de su primer acto amoroso con Gala: *Están en un paisaje desierto y mineral, con la*

luna en cuarto creciente, se besan hasta hacerse sangre. Ella le ordena: ¡Quiero que me revientes! Entonces resucitan en el artista las fantasías asesinas que había tenido en su infancia: desgarramiento y caída en el abismo. Sueña con precipitar a Gala desde lo alto del campanario de la catedral de Toledo.

El simbolismo sexual de todo esto parece más que evidente, con la torre de la erección y la caída del orgasmo. Sin embargo, hay algo más: una necesidad ritual de sacrificio humano que serviría para fecundar, de un modo misterioso, la obra artística de Salvador Dalí. Por eso le dice un día a su amada: *Prin-*



Sobre estas líneas, "Los primeros días de la primavera" (1929), donde se incide en el motivo de la langosta. El lienzo se halla en el Museo Salvador Dalí de St. Petersburg (Florida, Estados Unidos). En la otra página, arriba, "El Sagrado Corazón" (1929), del Museo Nacional de Arte Moderno de París. Debajo, "Pulgar, playa, luna y pájaro podrido" (1928), que pertenece a una colección privada.

cipalmente con tu sangre, Gala, pinto yo mis obras.

Y retrocediendo al fecundo 1929, en que Dalí está madurando la *paranoia-crítica* como sistema de producción e interpretación de imágenes, el canibalismo amoroso aparece en la correspondencia que mantiene con Buñuel. Dalí propone varias escenas para la película *La Edad de Oro* después de haber estado trabajando el guión con el cineasta en Cadaqués, del 29 de noviembre al 6 de diciembre de 1929.

La cuestión es muy polémica, porque Buñuel negará más adelante que el pintor tuviera una gran participación en el guión. Pero la investigación de Agustín Sánchez Vidal ha sacado a la luz esa

correspondencia entre ambos artistas.

Dalí —asegura A. Sánchez Vidal— describe en palabras y dibujos cómo concibe algunas de las escenas más importantes, como la del jardín, que, al igual que Buñuel, él también considera crucial. En la escena amorosa, él podría besar las puntas de sus dedos y arrancar una de sus uñas con los dientes: oiríamos un grito espantoso y después la escena seguiría como si nada. Buñuel aprovechó esta idea transformándola: la mujer da un apasionado mordisco a la mano del hombre, y cuando vuelve a reaparecer la mano masculina en pantalla acariciando la cara de la actriz no le queda un solo dedo. De hecho Buñuel tuvo que

doblar al actor y utilizar la mano de un mutilado.

Otra propuesta de Dalí para la escena amorosa fue también aprovechada por Buñuel. El hombre debe aparecer con la cara ensangrentada diciendo *mi amor*; un momento antes, ella dice que siempre ha deseado la muerte de sus propios hijos.

Erotismo y amor surrealista que devoran en sentido literal los cuerpos. Dalí mira el mundo biológico de los insectos, que viven sin pasión ni culpa amores atroces: la abeja-reina copula una única vez en su vida y desgarró al macho, que muere en el acto amoroso. Los otros machos de la colmena son sacrificados por las castas obreras en un día al comienzo del invierno.

También el alacrán devora a su macho el día de la boda en el mismo acto del amor; apunta el pintor en su *Vida Secreta*.

El propio Dalí, asegura Juan A. Ramírez, en sus confesiones íntimas hace gala de una crueldad que parece simular el comportamiento sin culpa, bondad o perfidia de algunas especies de insectos. Ahí actúa como un surrealista.

El canibalismo amoroso de los insectos llamó la atención de estos artistas de forma poderosa al ver en él una plasmación impúdica de los sueños asociados al amor *fou*.

Y lo que vale para narrar la autobiografía de Salvador Dalí puede ser también una clave para interpretar la historia de España. Dalí no ve en la Guerra Civil la irrupción de la historia sino una confirmación de la antropofagia «natural» —escribe J. A. Ramírez—. A propósi-



Una reproducción gráfica de las costumbres caníbales de las mantis religiosas, que tanto influjo tuvieron sobre la obra daliniana.

to de «Canibalismo del otoño» [1936-37], habló de esos seres ibéricos, entredevorándose en el otoño, expresando el pathos de la Guerra Civil, considerada por mí como un fenómeno de historia natural, al contrario de [Pablo] Picas-

ologías exóticas y materialistas, se vio la enorme erección ibérica, como una inmensa catedral, llena de la blanca dinamita del odio. ¡Enterrar y desenterrar! ¡Desenterrar y enterrar! ¡Enterrar para desenterrar! ■

so, que la consideraba un fenómeno político.

Dalí nunca ocultó su fascinación por aquella gran hecatombe civil. No puede negarse que, cuando la describe en su libro *Vida Secreta*, alcanzó cotas elevadas de calidad poética —prosigue J. A. Ramírez—. España es vista como una prodigiosa estructura mineral, una enorme llama, un gran campo de cadáveres putrefactos, un ser que da lo mejor de sí mismo en el momento del cataclismo.

Y Dalí lo expuso del siguiente modo: De pronto, en medio del cadavérico cuerpo de España, medio devorado por los bichos y gusanos de ide-

Bibliografía

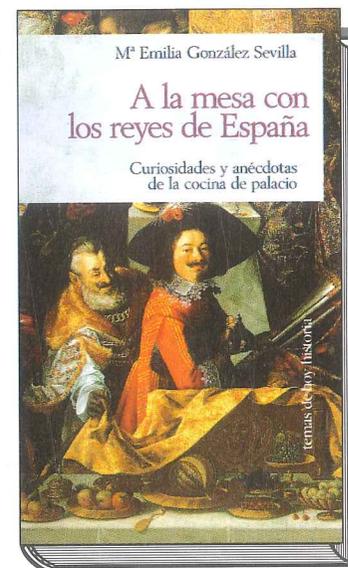
- A. Bonet Correa (coordinador), *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
 Catálogo de la exposición: *Salvador Dalí: the early years*, Londres, South Bank Centre, 1994.
 S. Dalí, *Vida Secreta de Salvador Dalí* (1942), Figueras, DASA, 1981.
 S. Dalí, *El mito trágico del "Angelus" de Millet* (1963), Barcelona, Tusquets, 1989.

- J. A. Ramírez, *Dalí: lo crudo y lo podrido. El cuerpo desgarrado y la matanza. La balsa de la Medusa* (Madrid), núm. 12, 1989.
 A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.
 R. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudina de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

COMPARTA MESA Y MANTEL CON LOS REYES DE ESPAÑA

M^a Emilia
González Sevilla

A LA MESA
CON LOS REYES
DE ESPAÑA



temas de hoy.