

La utopía sexual en *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar* (Salvador Dalí, 1944)

LORENZO TORRES

(F1) Lo políticamente correcto supone un espacio público en el que se dan procedimientos de borrado de todo tipo de estructuras, ideas, ritos, etc. Nosotros nos vamos a fijar exclusivamente en una de esas estructuras que define, por sí misma, al ser humano: el de la diferencia sexual. Es esta una corriente o moda que vemos continuamente en nuestra vida cotidiana, en la publicidad o en la tertulia radiofónica; lo cual no deja de representar un mundo utópico, pues miremos donde miremos –en esas mismas tertulias donde *lo moderno* es borrarla– la diferencia sexual salta a la vista... ; y no parece que haya un látigo o cadenas que nos aten a ésta ¿o sí?

Esta es la razón por la que utilizamos el término “utopía” en el título. El M^a Moliner lo describe como “cualquier idea o plan muy halagüeño o muy bueno, pero irrealizable” y es término sinónimo de “ilusión” e “imposible”. Si lo forzamos un poco, es también, en cierta medida, sinónimo de “sueño”. Y, precisamente, lo que se representa en el cuadro que vamos a analizar, lo dice el título, es un sueño.

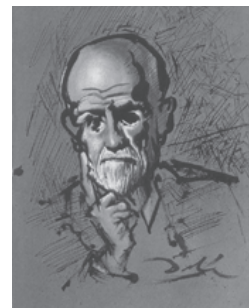
Estamos, por tanto, en el mundo onírico; por lo que el psicoanálisis tendrá mucho que decir aquí. En este sentido, es sabido que Freud es el único autor al que Dalí fue fiel durante toda su vida, considerándole, por ello, como un maestro¹ (F2).

Este óleo fue pintado hacia la mitad de la estancia de Gala y Dalí en EEUU, y el mismo título explica el tema y contenido de la pintura, que habrían sido tomados de un sueño que Gala le habría contado. Dalí afirmaba que esta pintura era la primera ilustración del descubrimiento freudiano; esto es, que los estímulos externos diurnos podían ser la causa de los sueños. En este sentido, hay que tener en cuenta, además, que el primer libro que leyó Dalí sobre Freud fue *La interpretación de los sueños* durante su estancia en la Residencia de Estudiantes en 1928.



F1

¹ GIBSON, Ian: *La vida desafiada de Salvador Dalí*, Anagrama, Barcelona, 1998, passim; *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Faber and Faber, Londres, 1997. Tradc.: Daniel Najmías (revisada por el autor), passim.



F2



F3

2 GIBSON: *op. cit.*, ps. 115-116.

3 Vídeo de la serie *A Fondo* de RTVE: "Salvado Dalí", Editrama, 1998. Entrevista dirigida y presentada por Joaquín Soler Serrano.

4 El mito dice que Guillermo Tell se negó a saludar a Gessler, el despótico gobernador austriaco de su cantón, Uri. Entonces éste, como castigo, ordenó a Tell que disparara una flecha a una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo menor. Tell logró la proeza, pero declaró que si hubiera matado a su hijo hubiera hecho lo mismo con Gessler. Tell fue detenido, pero escapó mientras era conducido a la cárcel; después tendió una emboscada al gobernador y le mató.

Hasta aquí lo que sabemos de forma concreta sobre lo que Dalí pensaba sobre esta pintura. Pero para entender más profundamente lo que se juega en ella, vamos ahora a tener en cuenta algunos momentos de su vida que son interesantes para aprehender su estructura. Por ejemplo, I. Gibson, en su biografía *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, cuenta una anécdota interesante: el padre de Dalí, en previsión de las primeras inquietudes sexuales de su hijo, le habría dejado a la vista un libro repleto de ilustraciones de enfermedades venéreas y de genitales femeninos; aunque hay que decir que el mismo Gibson duda de la veracidad de esta anécdota².

En otra ocasión, en una entrevista ofrecida a TVE³ en los años 70, al preguntarle por la relación amor/odio con su padre, contesta inmediatamente que ésta se simboliza en el mito de Guillermo Tell (F3) que tradicionalmente simboliza la lucha por la libertad contra el tirano⁴.

Luego veremos cómo alguno de los elementos de este mito (la manzana, la flecha o el héroe) aparecen transmutados en el cuadro que vamos a analizar (F1). En este sentido, está claro que el padre de Dalí sería el tirano; lo problemático, tanto en la interpretación del mito, como si lo trasladamos a nuestra vida cotidiana, es decir, en lo que se refiere a la diferencia sexual, es quién ocupa la posición de Guillermo Tell o, mejor dicho, quién se atreve a serlo. Asumiendo los elementos puestos en juego en éste mito, la pregunta sería, entonces, quién se atreve a apuntar a la manzana, a riesgo de perder la vida de su hijo pero sabiendo que sostiene la dignidad y la libertad del hombre; lo cual, por qué no, es tanto como darle de nuevo la vida al hijo a través de un acto simbólico ¿No es una magnífica metáfora?

Es decir, Guillermo Tell es aquel que debe apuntar y acertar en un momento y lugar muy determinados, justo cuando se toma cierta actitud frente a la sociedad y su dignidad o, si queremos, su Yo, es puesto en duda. Lo magnífico del mito es que se convierte en una cuestión de vida o muerte del hijo cuyo único premio es poder sostener una palabra. Entonces ¿es desproporcionada la relación entre lo que se juega (la vida del hijo) y lo que puede ganar (sostener una palabra)? Ahí está el mito; el cual, antes que nada, es mito porque ha perdurado a través de la historia del pensamiento humano. Así, ¿no es esa la cuestión última de cualquier civilización, la supervivencia de los hijos? y, ¿qué permite entonces que haya lugar a ello?

Decíamos que es problemático soportar la posición de Guillermo Tell: nadie en este cuadro la toma, ni parece que Dalí la sustentara. Más bien,



F4-F7

lo que hace Dalí es trastocar las posiciones: así se explicita en la entrevista de TVE a la que hacíamos referencia más arriba; pues Dalí no conquista la posición de Guillermo Tell, lo cual hubiese sido lo lógico frente a su padre; sino que es Gala la que se convierte en su liberador respecto del padre. Veremos más adelante que algo en relación al Edipo se juega ahí.

San Jorge, el dragón y la cadena

Parto de la idea de que podemos situar este cuadro en una cadena semántica compuesta por todas aquellas representaciones que, a lo largo de la historia de la pintura, se han hecho de *San Jorge y el dragón* (F4 a F16). Como se puede comprobar, hay tres elementos que siempre se repiten: San Jorge a caballo sosteniendo una lanza, una mujer en posición más o menos expectante y el dragón.

Si acordamos –esto es algo que Jesús G. Requena ha demostrado en su Seminario⁵– que el tema de *San Jorge y el dragón* muestra, entre otras cosas, la diferencia sexual, se puede señalar, tomando como ejemplo el caso de Uccello (F16), que hay una diferencia básica entre el cuadro de éste y el de los otros autores que hemos visto –incluido el de Dalí: me refiero a que la estructura compositiva que utiliza el italiano es básicamente horizontal, mientras que la de los otros es vertical. Hay, empero, una excepción: la de otro italiano, Carpaggio (F15); el cual, pensamos que no utiliza esa estructura compositiva horizontal en el mismo sentido que Uccello. Pese a esta excepción, hay todavía una característica en el cuadro del segundo que no localizamos en las otras composiciones: sólo en Uccello la mujer se encuentra en el lado diametralmente opuesto a San Jorge, como si ésta se confundiera con su presa –o sea el dragón. Dicho de otra manera, en el cuadro de Uccello, la mujer se encuentra encadenada al dragón (hecho que no ocurre tampoco en el de Tintoretto).

No es una simple observación formal si lo relacionamos con el sentido narrativo o, más exactamente, con el relato. Escribimos “relato” y no “narración” porque el primer término tiene que ver con una dimensión simbólica que no aparece en las otras composiciones de una manera tan potente: a la pintura le es difícil representar la palabra (simbólica) y el elemento tiempo –que son elementos básicos para el relato–; pero una posible manera, sin duda, es esa elección compositiva horizontal. Así, mientras que Uccello intenta narrar algo en el tiempo, dar sentido a eso real que hay en la diferencia sexual, los otros muestran algo más instantáneo o dramático, como si de una fotografía se tratase y es por ello que



F8-F11

5 Debemos parte de nuestra interpretación al análisis que Jesús G. Requena realizó de ésta obra en su Seminario Doctoral, 2002-2003. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Seminario Doctoral*; Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 2002-03.



F12-F15





F16

la mujer, o no aparece, o queda en segundo término; aunque su posición no deja de ser por ello menos importante, pues sería como el horizonte que le espera al héroe.

En el de Uccello, como ya hemos señalado, hay una cadena por la que la mujer parece sujetar al dragón, la cual no aparece físicamente en ninguna de las otras composiciones. Pero, quizá, en estos otros cuadros, esa cadena sí aparece simbolizada en el hecho que acabamos de afirmar; esto es, la mujer como horizonte del héroe y, por ello, ambos encadenados simbólicamente. De hecho, en las composiciones en las que sí aparece la mujer, ésta guarda una similitud compositiva o gráfica con el dragón agonizante (posición de los brazos, postura corporal, colores del cuerpo del dragón y de las vestimentas de la mujer, etc.).

El hombre ciego



F17

En el caso que nos ocupa, se da también algo que nos puede recordar a una cadena y que tiene que ver con la granada; pero, en principio, parece que cierta anarquía gobierna la composición. Por ejemplo, el elefante blanco que parece descompensarla. Y sobre éste, lo que parece una figura oculta, velada (F17); de la cual podemos decir, entonces, que no afronta la diferencia sexual. Habría que preguntarse, por tanto, qué queda de la diferencia sexual si desaparece el hombre, si es que damos alguna importancia a aquella; y viceversa, qué queda del hombre si desaparece la diferencia sexual. Lo mismo para la mujer, claro.

Analicemos, para contestar a esta pregunta, lo que sí aparece en el cuadro marcando esa diferencia:

a) Lo más obvio: la mujer desnuda, la cual sabemos que es Gala. En la entrevista de RTVE se dice: para Dalí, Gala fue como una liberación; pero habría que preguntarse *liberación de qué*. Quizá, para decirlo resumidamente, de su destino como hombre que debiera sostener una lanza (o un arco) en un momento determinado. Relacionado con esto, no está de más recordar que la leyenda de San Jorge dice que el dragón pedía dos carneros al pueblo (como hay dos tigres en el cuadro) y que, al escasear estos, se decidió que se entregaría un sólo carnero y un ser humano; hasta que un día le tocó a la hija del Rey, la cual fue engalanada con vestiduras reales antes del ofrecimiento...



F18

b) Segundo elemento (F18): el sueño, que sabemos que ha sido provocado por el vuelo de una abeja y que aparece justo en el lado contrario y

un poco más arriba: se trata de otra granada, esta vez abierta y más grande, de la que sale un pez abisal, del que, a su vez, salen dos tigres. Es curioso, pero siempre se piensa en una manzana, o en un higo como frutos que simbolizan la sexualidad. Sin embargo quizá no haya otra fruta tan sexual como la granada, por tres razones: primero, porque cuesta abrirla (es todo un arte, en el que la mejor manera es golpearla suavemente con una cuchara por toda su superficie para que al cortarla, la pepitas salgan fácilmente y sin esa piel agria que llevan pegada). Segundo, por las pepitas en sí, que nos recuerdan a algo que se engarza, quizá como esa cadena del cuadro de Uccello o como el collar de perlas de *El último adiós de la Sra. Cheney* (*The Last of Mrs. Cheney*, Richard Boleslawski, 1937); pero también nos recuerdan a unas lágrimas (F19). Además, tenemos otro cuadro de Dalí (F20) en el que el vientre de la modelo, transmutado en rosas sangrantes, a la vez que fusionado con su sexo, nos recuerda también a la granada. Y tercera razón por la que creo que la granada es el más sexual de los frutos: porque es sabido que es el que más mancha; o eso es lo que decían nuestras madres. Y creo que estaremos de acuerdo en que el sexo mancha; o al menos, eso es lo que lo creemos, debería hacerlo.



F19



F20

La impotencia ante la diferencia

Algo sobre lo sucio en relación con el sexo escribía Dalí a la edad de 15 ó 16 años en su obra autobiográfica *Confesiones inconfesables*:

Sufría entonces dos obsesiones que me paralizaban. Un miedo pánico a las enfermedades venéreas. Mi padre me había inculcado el horror al microbio. Esa angustia no me ha abandonado jamás, e incluso ha legado a provocarme estados de demencia.

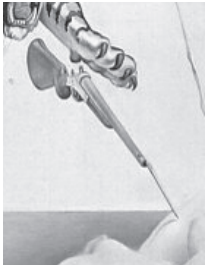
Pero, sobre todo, experimenté durante mucho tiempo la gran turbación de creerme impotente. Desnudo y comparándome a mis camaradas, descubrí que mi sexo era pequeño, triste y blando. Recuerdo una novela pornográfica donde el don Juan de turno ametrallaba los vientres con una alegría feroz, diciendo que le gustaba oír a las mujeres crujir como una sandía. Yo estaba convencido de que jamás podría hacer crujir así a una mujer. Y esta debilidad me roía. Disimulaba esta anomalía, pero a menudo era presa de unas crisis de risa incontenibles, hasta la histeria, que era como la prueba de las inquietudes que me agitaban profundamente⁶.

⁶ GIBSON: *op. cit.*, citado de DALÍ, Salvador: *Confesiones inconfesables*, Bruguera, Barcelona, 1975, ps.103-104.

¿No recuerda este fragmento a la historia de Gregorio Samsa, aunque sea tan sólo porque en ambos textos –el de Kafka y el de Dalí– hay un fruto que desencadena una pesadilla; allí una manzana, aquí una granada? Por cierto, que *La metamorfosis* suele recomendarse en los planes de estudio a los adolescentes, pues de alguna manera simboliza los cambios



F21



F22



F22-A



F23

–la incipiente diferencia sexual– que empieza a surgir en ellos.

Dalí empieza declarando su miedo a las enfermedades venéreas. Así ¿no podríamos ver su gusto por el hiperrealismo, por esos espacios vacíos y superficies frías y sin huella, en esta disyuntiva, como una especie de medida higienizante ante el temor a los microbios? En este sentido, cuando tiene que representar un pene, es así como lo imagina (F21). Sigue, afirmando tener una gran turbación de creerse impotente. En este sentido, siempre creyó tener un pene muy pequeño y, quizá por ello, llegaba al orgasmo casi exclusivamente a través de la masturbación.

En nuestro cuadro, sin embargo, sí hay una lanza (F22): se trata del rifle que vemos casi en el centro del cuadro. De hecho, es uno de los tigres –soñados por la mujer– el que parece empuñarlo. Lo que falta es un hombre que lo sostenga. Además, es un rifle muy poco rifle, por decirlo de alguna manera, pues aparece representado en escorzo y en diagonal descendente, por lo que pese a su posición centrada, su peso visual es bastante débil. Asimismo, no parece que sea muy eficiente, pues no llega a tocar a la mujer (se queda, quizá, *a un segundo de hacerlo*) y si lo hiciese sería levemente, con la leve puntada de la bayoneta o como el pinchazo del aguijón de una abeja. Igualmente, el rifle no parece que esté bien dirigido, pues señala hacia la axila de Gala: *la buena dirección* sería habiéndolo justo en la diagonal contraria y con la misma angulación (como se ve en el fotomontaje de F22-A).

Por cierto, que ese interés en la axila nos recuerda a *Un perro andaluz* (fotomontaje F23). Lo podemos ver de izquierda a derecha en la serie de encadenados que hemos incluido; en los que se observa que la axila de la mujer acaba convirtiéndose en un erizo, lo que nos devuelve, a través de la forma puntiaguda, a la bayoneta y a la abeja del cuadro y, en cierto sentido, a lo real desimbolizado.

Por otra parte, retomando el hecho de que parece que sea uno de los tigres el que sostiene el rifle; podemos reafirmarnos ahora en que Dalí transmuta los elementos de esa cadena semántica de *San Jorge y el dragón* a la que hemos hecho referencia; pues ya no sería San Jorge quien mantiene la lanza contra el dragón; sino que ahora la sostendría el tigre contra Gala; trocándose de ese modo las posiciones masculina y femenina o, dicho de otro modo, de nuevo, borrando la diferencia sexual.

Para acabar con el fragmento de *Confesiones inconfesables*, Dalí recuerda, hablando de Don Juan (otro mito, éste más cobarde que el de Guillermo Tell) que «ametrallaba los vientres con una alegría feroz».

Pues bien, ese ametrallamiento es lo que vemos en ese otro cuadro daliniano al que hemos hecho referencia más arriba (F20). Pero, ¿no recuerda también a aquella imagen del policía sacrificado en la jaula por Aníbal Lécter en la primera parte de la saga?

Dalí recuerda que «disimulaba esta anomalía», esto es, su impotencia, a golpe de risa –que, desde Freud, sabemos que es un mecanismo de autodefensa.

Borrado de la diferencia = borrado del ser humano

Esa es la única fórmula posible en el extremo de lo que se muestra en este texto pictórico. Ese borrado que venimos comentando queda simbolizado en el elefante blanco (F17). Para empezar, se trata de un elefante sin colmillos, que no podemos obviar que están cargados de simbología sexual. Además, se sostiene sobre unas patas nada elefantinas, pues recuerdan más a las de un insecto. En F24 tenemos un ejemplo similar que debemos relacionar con el hecho de que no hay San Jorge ni caballo; es más, en F24 es como si el caballo se hubiese transformado en ese elefante imaginario.

Pero lo que más interesa resaltar es esa figura que parece dibujarse bajo la especie de mosquitera o velo (F17): como hemos afirmado antes, puede adivinarse un hombre andando como a ciegas, confundido. En este sentido, es interesante recordar lo que dice Freud acerca de la privación de la vista: «la privación de los órganos de la vista en la leyenda de Edipo, y en otras leyendas, representa la castración⁷».

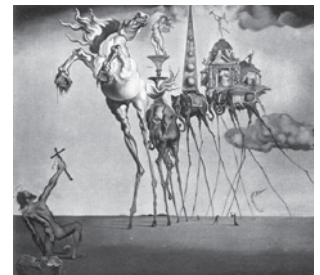
En este sentido, dada la especial relación que tuvo Dalí con las teorías freudianas, es interesante remarcar cómo le da gran importancia a los temas oníricos; sin embargo, allí donde la teoría freudiana quema más, en el Edipo, Dalí hace caso omiso. Aquí se explica su relación con el mito de Guillermo Tell y, sobre todo, que sea Gala la que tenga que defenderle de su padre. Y, relacionándolo con la pintura que analizamos, debemos decir que ahí se explica el hecho de que el elefante esté en un segundo término, como alejado del tema central del cuadro, pues justamente en aquel se juega la posibilidad del héroe.

Se puede objetar que no podemos saber con certeza si se trata siquiera de un hombre, ya que el velo lo impide. En principio, no tendría ningún sentido que se tratase de una mujer; pero, quizá, eso es precisamente lo que Dalí buscaba: es jugar a la ambigüedad, pues el velo estaría más del

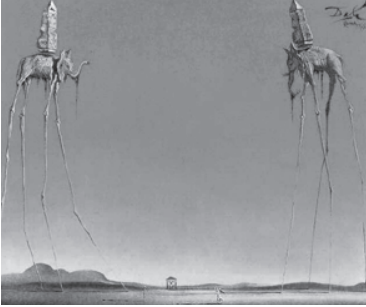


F17

⁷ FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923, vol. 2, p. 113.



F24



F25

lado de lo femenino; aunque también se parece al sudario de un muerto o a la sábana que a veces cubre una estatua, pues, además, se entrevé un pedestal de madera, quizá sosteniendo, por qué no, un santo, quizá a San Jorge... En este otro cuadro de Dalí se intuye algo parecido (F25). Sea como sea, algo de lo inerte o lo infértil se representa ahí.

Por cierto, que al igual que pasaba con el rifle, el elefante parece pasar desapercibido por la potencia visual de los tigres; sin embargo, su posición en el cuadro (arriba a la derecha y aislado) es de un gran peso visual y, por ello, en cierta medida equilibra la composición. Además, encaja perfectamente en la iconografía desplegada en el sentido de que es un elemento exótico o *kitsch* más, que recuerda al imaginario de la India. En este sentido vale la pena recordar que, de acuerdo con esa imagen exótica u orientalista que nos devuelve la pintura, era usual, en ciertos clanes indios, que las mujeres recién enviudadas fueran quemadas en la hoguera, lo que podemos relacionar con el hecho de que, metafóricamente, Gala era *viuda*, si es que raramente se consumaba el matrimonio entre ellos: tenemos aquí un giro perverso, pues ella conseguiría finalmente abrasarse, no en el acto sexual, sino a fuerza de hacer desaparecer al hombre y de borrar la diferencia. Toda una utopía, ¿no?

Para finalizar, añadiremos que la escenografía que hemos analizado en el cuadro nos recuerda al mundo de la publicidad y al del cine-espectáculo; pese a ello y a lo que ciertas líneas de pensamiento afirman, creemos que no reside exclusivamente ahí la potencia de su imaginario.

Años más tarde, en otro lugar, ultramar del horizonte que presenciarnos, un argentino, también ciego, escribiría su deseo de buscar un tercer tigre, uno que, añadimos nosotros, podría dar sentido a la herida que Dalí muestra en *Sueño causado...*:

Un tercer tigre buscaremos. Éste
será como los otros una forma
de mi sueño, un sistema de palabras
humanas y no el tigre vertebrado
que, más allá de las mitologías,
pisa la alegría. Bien lo sé, pero algo
me impone esta aventura,
insensata, antigua, y persevero
en buscar por el tiempo de la tarde
el otro tigre, el que no está en el verso⁸

⁸ BORGES, Jorge Luis: "El otro tigre", 1959 en *Antología poética*, 1923-1977, Alianza, 2003 [1981].