

EL HERMAFRODITA Y SUS AVATARES: UNA LECTURA SOCIOCRÍTICA DE LA INTERSEXUALIDAD E INTERCULTURALIDAD EN LA OBRA DE DALÍ

SOL VILLACEQUE

*(Professeur de Chaire Supérieure /
Institut de sociocritique de Montpellier)*

Jesús les dijo:
Cuando hagáis el dos uno
[...]
cuando hagáis del masculino y del femenino un Único,
a fin de que el masculino no sea un hombre
y el femenino no sea una mujer,
[...]
¡entonces entraréis en el Reino!

EVANGELIO DE TOMÁS, LOGIÓN 22¹

¹ El evangelio apócrifo de Tomás, transcrito en copto del original griego (siglo II), se descubrió en 1945-46 con otros manuscritos gnósticos en el desierto egipcio de Nag Hammadi. Recoge “las palabras secretas” de Jesús reproducidas por su didimio Judas Tomás. Todas las traducciones del francés son mías.

Palabras clave: Intersexualidad, andrógino, erótica mística, hermafrodita, narciso.

Resumen: A partir de la Unidad primordial, el platonismo y el judeocristianismo inventaron en el área occidental la separación de los sexos, derivándose de ella las combinaciones hetero/homosexuales de lo masculino y lo femenino. Escrutador de los misterios del sexo, Dalí expone atrevidamente su propio cuerpo para representar el torrente de imágenes mentales estructuradas en torno a su bisexualidad psíquica. Sus variaciones intersexuales desafían la ley del género, convocando al *hermafrodita* y al *andrógino*, híbridos marcados por el sello de lo sagrado y testigos de su búsqueda angustiada de una identidad genérica propia. Con la irrupción de Gala, se pone en marcha un proceso de auto-divinización de la pareja, mediatizado por la erótica mística católica y el ideario grecolatino. Al cabo del ciclo de metamorfosis, opera Dalí mediante el instrumento paranoico-crítico un retorno a la Unidad original: con la unión de los *Divinos Mellizos* en un solo cuerpo y un alma única, logra la síntesis de los mitos de Hermafrodita y de Narciso.

Mots-clés: Intersexualité, androgyne, érotique mystique, hermaphrodite, narcisse.

Résumé: A partir de l'Unité primordiale, le platonisme et le judéo-christianisme inventèrent dans l'aire occidentale la séparation des sexes, d'où découlèrent les combinaisons hétéro/homosexuelles du masculin et du féminin. Scrutateur des mystères du sexe, Dalí utilise avec audace son propre corps pour représenter le torrent d'images mentales structurées autour de sa bisexualité psychique. Ses variations intersexuelles défient la loi du genre, convoquant l'*hermaphrodite* et l'*androgyne*, hybrides frappés du sceau du sacré, et témoignant de la quête angoissée de sa propre identité générique. Avec l'irruption de Gala, un processus d'auto-divinisation du couple se met en marche, médiatisé par l'érotique mystique catholique et l'idéal de beauté gréco-latin. À l'issue du cycle de métamorphoses et armé de l'instrument paranoïaque-critique, Dalí opère un retour à l'Unité originelle : par la fusion des *Divins Jumeaux* en un seul corps, une âme unique, il réussit la synthèse des mythes d'hermaphrodite et de Narcisse.

Keywords: Intersexuality, Androgyne, Erotic Mystique, Hermaphrodite, Narcissus.

Abstract: From the primordial Unity, Platonism and Judeo-Christianity invented the separation of genders in the western world, from which hetero/homosexual combinations of the masculine and the feminine derived. As a close observer of the mysteries of sex, Dalí boldly used his body to represent the flow of mental images structured around his psychic bisexuality. His intersexual variations defy

the law of gender, summoning the *hermaphrodite* and the *androgyne*, both considered as sacred hybrids, and testifying to an anxious quest of his own identity. Gala's unexpected arrival started a process of self-divinisation of the couple, mediated by the Catholic erotic mystique and the Greco-Latin ideal of beauty. At the end of the cycle of metamorphoses, armed with the paranoiac-critical instrument, Dalí went back to the original Unity: through the coming together of the *Divine Twins* in one body, one soul, he succeeds in merging the myths of Hermaphroditus and Narcissus.

INTRODUCCIÓN: EL GÉNERO EN DISPUTA

Si he elegido el tema de las representaciones del hermafrodita en la obra daliniana para escribir en el presente artículo en torno a la interdisciplinariedad, es porque, tratándose del genio polifacético catalán, cualquier aproximación a su obra implica barrer todo el campo conceptual y circular entre las disciplinas y los géneros.

Inicio este estudio con la cita del título español (el original es *Gender Trouble*) del ensayo de la filósofa estadounidense Judith Butler, quien en 1990 irrumpe en el debate abierto en la década anterior por el movimiento *queer* y los *Gender Studies*, denunciando la ilusión de las identidades genéricas estables y la imposición de los roles de géneros, que no son sino construcciones sociales. Sus propuestas resultan radicalmente subversivas, ya que están encaminadas a borrar las fronteras entre los sexos, diseminar las identidades sexuales y fomentar todas las modalidades del travestismo. Más de medio siglo antes, puede considerarse a Dalí como precursor de ese cuestionamiento del principio de la dualidad que estructura todo el sistema conceptual y lingüístico en el área occidental judeocristiana y se inscribe en los cuerpos. En efecto, el artista había abierto, ya por los años 30 y 40, unos caminos tortuosos pero fecundos, al interrogarse angustiosamente sobre su propia masculinidad. La ambi-

güedad de sus (auto)representaciones constituyen, como lo veremos a continuación, un desafío a la ley adánica. En el terreno movedizo de la relación equívoca del pintor con el sexo y más generalmente con el cuerpo, en el que vamos a adentrarnos, la figura del *hermafrodita* y/o del *andrógino*², irradia como un escudo protector contra sus terrores íntimos y un ideal estético intraspasable.

Ser primordial en muchas civilizaciones, figura radical de la transgresión del orden clasificatorio de las especies, estado indefinido que anula el abismo entre los sexos, ideal inalcanzable de reconciliación, el hermafrodita o andrógino sigue suscitando una fascinación no desprovista de inquietud e inspirando poderosamente la literatura y las artes. El tercer sexo, intersexo o *middlesex*³, no es sólo una construcción mítica, sino una realidad aún mal conocida, la de los seres que, por disfuncionamientos genético-hormonales, nacen con doble aparato genital, anomalía llamada *seudohermafroditismo* o *intersexuación*, fuente de terribles dramas de la identidad⁴.

² En su origen, el *hermafrodita* se refería a un hombre de apariencia afeminada, de pelo largo y senos desarrollados y el *andrógino* a una mujer de rasgos y actitudes masculinas. Las dos palabras suelen ser utilizadas como equivalentes en el lenguaje común, siendo la segunda mucho más empleada para designar una apariencia que se presta a confusión, tanto en la mujer como en el hombre.

³ Es el título de una novela fabulosa del greco-americano Eugenides (2004).

⁴ Existe en República Dominicana en la provincia sureña de Barahona, una gran concentración de niños que nacen intersexuados, a los que los padres suelen educar como hembras y que a la adolescencia malviven como varones. Sobre este grave problema, el cineasta dominicano Albert Xavier realizó una película, *Hermafrodita*, que ganó en 2009 un premio en el festival de Cine Latino de Chicago. Dos años antes, la joven directora argentina Lucía Puenzo logró en la película *XXY* tratar sin sensacionalismo, sino al contrario con infinita delicadeza y gran ternura, el drama de Alex, un(a) adolescente de 15 años aquejado(a) de ambigüedad genital. En 1860, el famoso fotógrafo Nadar realizó nueve retratos de la hermafrodita Herculine Barbin,

Por mi parte, intentaré desentrañar la compleja reescritura daliniana del mito de Hermafrodita, identificando en un primer tiempo las fuentes culturales que nutrieron el imaginario del pintor y de las que sacó su inspiración.

1. LOS MITOS DE LA INDISTINCIÓN PRIMORDIAL Y LA DIFERENCIACIÓN SEXUAL EN EL OCCIDENTE JUDEOCRISTIANO

Sintetizando mucho, se podría decir que en la mayoría de los sistemas mítico-religiosos la creación del ser humano se ajusta, con variantes, a un esquema cosmo-teo-antropogónico común. Al principio había el caos, la noche de la indistinción. De aquella “*sopa original*”, como la llama el astrofísico Hubert Reeves, nacieron los dioses o el Dios, quienes, siendo seres perfectos, integraban en ellos las polaridades opuestas, o sea eran biexuales. En la etapa siguiente, los dioses crearon al hombre y a la mujer: fue el momento de la *gran sección*, que generó la diferenciación de los sexos.

Trataremos a continuación de indagar cómo, en nuestra área cultural y dentro del sistema binario masculino/femenino que estructura el pensamiento y las prácticas socioculturales, políticas, lingüísticas, etc., del hombre occidental, surgen esas figuras de la bisexualidad.

imágenes extrañísimas destinadas oficialmente a respaldar el discurso médico, pero obviamente voyeuristas. Véase al respecto el libro de Le Mens y Nancy, 2009.

1.1. Platón, Ovidio y la intersexualidad

1.1.1. *El mito de Aristófanes*

El texto fundador, *El Banquete* de Platón (hacia 386 A. C.) puede considerarse como el zócalo sobre el que se elaboraron los discursos, las prácticas y representaciones sobre el amor y la sexualidad vigentes desde entonces. Entre los personajes que intervienen en este diálogo platónico, el autor cómico Aristófanes pronuncia un discurso antológico en el que expone el origen mítico de diferenciación sexual en la especie humana a partir de la unidad original. En un principio, los seres humanos eran dobles y se presentaban bajo tres especies o géneros, de forma esférica, es decir celeste. El género masculino correspondía al Sol, el femenino a la Tierra. El tercero, superior a los otros dos por ser la síntesis de ambos sexos, estaba vinculado con la Luna, astro que en la cosmogonía antigua era un ser bisexual; su nombre es el *andrógino*, dotado por ser completo de una fuerza descomunal. El atrevimiento de aquellos seres dobles que lo desafiaban enfureció a Zeus, quien los castigó partiéndolos en dos, posibilitando así la procreación y la perpetuación de la especie. El primer ser nacido de la unión de dos mitades opuestas fue Eros, el primero entre los dioses inmortales, un andrógino, que desempeñará el papel de mediador otorgado en la Grecia Antigua a los seres bisexuales⁵.

Platón explica la fascinación que ejercía la figura del hermafrodita por el hecho de que, siendo un ser completo, se le atribuía, paradó-

⁵ Era el caso del famoso adivino griego, el ciego Tiresias, y más generalmente de los *chamanes* en todas las civilizaciones donde sobrevive una cultura mágico-religiosa.

jicamente una especie de supervirilidad, ya que reunía en él todas las virtudes del hombre perfecto. Sin embargo, a pesar del culto que se le rendía al ser mítico, en la sociedad griega antigua los seres intersexuados eran cruelmente reprimidos porque se les consideraba como anunciadores del caos y de la extinción de la especie humana.

Se subrayará en conclusión la riqueza del mito de Aristófanes, la valoración de la bisexualidad como vector de mediación y la persistencia, esencial para tratar del hermafrodita en Dalí, de la nostalgia de la unión permanente que el recuerdo de su antigua naturaleza dejó en el corazón del hombre actual.

1.1.2. Las Metamorfosis de Ovidio y El sueño de Hermafrodita

En las *Metamorfosis* de Ovidio (siglo I A. C.-siglo I D. C.), primer escrito literario donde aparece el mito de Hermafrodita, inspirado sin duda en textos griegos anteriores, es donde la ambisexualidad adquiere su significado más interesante y su expresión más lograda. En el libro IV, el poeta latino narra la leyenda de “Salmacis y Hermafrodita”. Al bañarse en un lago de Caría, Hermafrodita, hijo de Hermes y Afrodita y dotado de una belleza incomparable, es sorprendido por la ninfa Salmacis, que se enamora perdidamente de él. Como el joven, novicio en amor, no responde a sus deseos, la ninfa implorante obtiene de los dioses que los unan definitivamente para formar un solo cuerpo bisexuado. Ovidio introduce en la narración un desenlace de gran alcance. En efecto, Hermafrodita obtiene de sus divinos padres que todo hombre que se bañe en el lago maldito pierda su virilidad, por efecto del líquido dañino que en él vierten. Con este final espectacular, el poeta latino establece una relación explícita entre bisexualidad y homosexualidad masculina pasiva.

La única representación artística que nos legó la Antigüedad de aquel ser mítico, es una escultura de una belleza asombrosa y

extrañísima. El Louvre posee uno de los tres ejemplares existentes. *El sueño de Hermafrodita* (*Hermaphrodite endormi*, ilustración nº1) es un mármol romano del siglo II D. C., con colchón añadido en 1619 por el Bernini, copia de una obra griega del siglo II A. C. atribuida al escultor Policles⁶. Lograron los griegos crear la imagen esculpida de un andrógino auténticamente bisexuado, encarnación del sueño platónico de unidad primordial. Es fascinante el diálogo que los versos dedicados por Ovidio a la metamorfosis de Hermafrodita parecen entablar con esta representación plástica del personaje.

[...] así, desde que un abrazo tenaz les ha unido el uno al otro, ya no son dos y sin embargo conservan *una doble forma*: no se puede decir que sea eso una mujer o un hombre joven, *parecen no tener ningún sexo y tenerlos los dos*. » (Ovidio, 1993: IV, 379. El subrayado es mío, S. V.).

El objeto artístico expuesto en el Louvre responde perfectamente al cuerpo único de *doble forma* de las *Metamorfosis*. Es realmente espectacular. El cuerpo desnudo de formas voluptuosas, lascivamente acostado boca abajo, invita a una visita en dos tiempos. Primero se impone la visión de un cuerpo femenino lleno de gracia y sensualidad, de hermosa cabellera trenzada y perfil armonioso en parte disimulado por el brazo derecho. Luego, al dar la vuelta a la escultura, el visitante descubre en el reverso la naturaleza bisexual

⁶ La escultura se halla en el departamento de antigüedades romanas y etruscas del Museo del Louvre (sala de las cariátides). Plinio el Antiguo cita en su *Historia natural* a un « Hermaphroditus nobilis » esculpido por Policles, escultor ateniense de fines de la época helenística.

del personaje, ya que, la torsión del busto deja aparecer un seno y un sexo masculino. Realizó el escultor una creación erótico-lúdica que ilustra perfectamente a la vez el mito de la bisexualidad y las tesis platónicas sobre el amor y el sexo. Esta obra inaudita habrá sin la menor duda fascinado al joven Dalí, gran conocedor de las colecciones del Louvre que frecuentaba asiduamente durante sus múltiples estancias en París.

1.2. El judeocristianismo: la secta maldita de los sodomitas y la ambigüedad angélica

De la civilización grecolatina con su mitología exaltadora del amor tanto hetero como homosexual y de la belleza de los cuerpos a la judeocristiana, se produce un salto cualitativo, si bien se mantiene una continuidad ideológica. La influencia de Aristóteles (siglo IV A. C.), gran codificador de los géneros, permanecerá preponderante hasta la época moderna en el sistema político y lingüístico generado, sexuado occidental, que se ajusta indefectiblemente a la norma clasificatoria de la binaridad. Las leyes de la naturaleza, cuando implican el sexo, van a ser objeto de sospecha y tabúes. En cuanto a la cuestión del hermafrodita y de la ambigüedad sexual en general, tendrá un tratamiento drástico desde los tiempos bíblicos hasta la edad moderna, ya que se les percibía como una amenaza de fin de la especie humana y de derrumbamiento del mundo.

1.2.1. La tradición bíblica: el mito adánico y la violencia de los arquetipos

Sin embargo coinciden los dos sistemas mítico-religiosos en el esquema general del origen de los sexos. El ser humano unificado de

los principios existe también en el *Génesis*⁷, según rezan los versículos : “Dios creó al hombre a su imagen /Hombre y mujer lo creó” (*Génesis*: 1 27). La diferenciación genérica advendrá posteriormente con la creación de la primera mujer nacida del primer hombre. El versículo «*Serán una sola carne*» (*Génesis*: 2 24) remite aún a esa visión de una naturaleza humana primordial indiferenciada común a la mayoría de los mitos creacionistas. En definitiva, la figura del andrógino no cesará de circular en los sistemas mítico-religiosos a lo largo de la Edad Media. Pero al crear a la mujer con un pedazo de la carne de Adán, es decir al inversar el orden natural del engendramiento, Jehovah selló la preeminencia del varón, sentando las bases de la jerarquización en vigor en los sistemas patriarcales en todo el Occidente judeocristiano y perpetuando la guerra de los sexos.

1.2.2. Monstruos e híbridos sexuales en el imaginario medieval

En la mitología grecolatina las figuras antropozoomórficas, tales como los faunos, sátiros o centauros, lejos de inspirar la repulsa eran considerados como seres dotados de un poder superior, sobre todo sexual, al del ser humano. Al contrario, el mundo de tradición bíblica pone en entredicho toda transgresión del orden clasificatorio de las especies y de la sexualidad procreativa. En el imaginario colectivo y hasta los siglos diecisiete y dieciocho, todo ser o toda práctica sexual que atentaba contra el orden social y moral remitía a Sodoma y Gomorra y era despiadadamente reprimido. Se excluía de

⁷ El prelado Eusebio de Cesárea (Palestina, hacia 265-340), fundador de la historia eclesiástica, pensaba que Platón conocía el *Génesis*, pero que fue mal lector, ya que atribuyó a Aristófanes un mito que cuenta lo mismo que el texto bíblico sobre la separación de los sexos. El dato está en Brisson (1973: 48).

la comunidad y se castigaba a los denominados *sodomitas*, nombre infamante bajo el cual se solía confundir a cuantos se acusaba de pactar con el diablo, homosexuales, brujos, seres intersexuados. Sobre ellos pesaba los cargos ignominiosos de *pecado nefando* y bestialidad.

El hermafrodita o andrógino inspiraba un terror sagrado, por ser un híbrido, es decir un monstruo que transgredía el orden natural y divino, al confundirse en él los límites del género. Su heterogeneidad denunciaba lo satánico. Sobre esta cuestión, remito a los estudios que el maestro Edmond Cros dedicó a la representación de la figura del indio americano, asimilado al sodomita y al hermafrodita por contaminación con las leyendas medievales (Cros, 1992).

1.2.3. *El andrógino perfecto de la Gnosis*

En la era cristiana, las corrientes heterodoxas, gnosticismo, pensamiento alquimista, hermetismo, etc, son las que van a recoger el legado mítico helenístico y restaurar la figura del andrógino, ser perfecto que integra las polaridades opuestas.

El texto gnóstico puesto como epígrafe a principio de esta ponencia me parece transcribir perfectamente la profunda aspiración del ser humano desde los albores de la humanidad, el cual, insatisfecho de su condición incompleta actual, anhela por un estado de plenitud, de armonización de las tendencias contrarias masculina y femenina que lleva en sí. Se trata del “logion”⁸ 22 del *Evangelio de Tomás*, uno de los evangelios apócrifos hallados en el desierto egipcio. En el pensamiento gnóstico (siglo I-V D. C.), fuertemente influido por el platonismo, desempeña la figura de la bisexualidad un papel relevante. Su ideal es el *monakhós*, el “unificado”, que reduce la dualidad a la unidad.

⁸ En griego el *logion* es el oráculo, la palabra vaticinadora.

1.2.5. Sexo incierto y feminización en la iconografía renacentista

A partir del siglo V, el culto marial a la “nueva Eva” que reina en el cielo y en la tierra va a tener una influencia determinante en la devoción popular e introducir cierta tregua en la guerra de los sexos. La larga tradición de estigmatización de la sexualidad se combina con la otra vertiente del erotismo, la sublimación de raíz caballeresca.

El Renacimiento resucita en Europa los valores y los modelos formales y espirituales de la Antigüedad grecolatina. Tanto en sus pinturas como en sus esculturas, Michelangelo Buonarroti trata los cuerpos según los cánones antiguos. La estética del cuerpo desnudo se impone en las representaciones de figuras mitológicas y bíblicas, el sexo hace su reaparición. La figura del andrógino igualmente, revestida nuevamente de sacralidad. El paganismo recobra derecho de ciudadanía en plena sociedad cristiana.

En las imágenes de ángeles y santos se expresa particularmente la tendencia andrógina. Así, el lienzo de Filippino Lippi, *Tres arcángeles y Tobías* (1480-1482), representa a las figuras arcangélicas con rostros, cuerpos, cabelleras y túnicas marcadamente femeninos.

Con Leonardo da Vinci, alcanza su expresión más acabada la estética de la ambigüedad, acentuada por su técnica del *sfumato*, que, al difuminar los trazos, borra al mismo tiempo las fronteras entre los géneros. Sus imágenes de San Juan Bautista, cuya belleza de efebo suscitó el afecto de Herodes, hacen eco a la tradición escrita e iconográfica muy codificada que lo presenta a menudo como un personaje ambivalente y enigmático. En el *San Juan Bautista* del Louvre (hacia 1513-1516), el juego de ocultación / desocultación transcribe un discurso sobre el género. Lo que, del busto desnudo, disimula el brazo derecho de San Juan, lo desvelan por otra parte la cabellera rizada, lo pulposo y voluptuoso de la carne desnudada y la misteriosa sonrisa de suavidad incomparable. La ambigüedad está

duplicada por el contraste entre esa indeterminación y la autoridad que emana del dedo levantado, que parece aleccionar.

En conclusión, es cierto que el arte renacentista intentó conciliar el ideal estético y moral del platonismo con la tradición normativa aristotélica y bíblica, rehabilitando el modelo mitológico de belleza andrógina. Sin embargo, el ideal platónico no dejó desde entonces de degradarse. El hermafrodita, desprovisto de los atributos divinos de sus orígenes, estigmatizado como ser híbrido, de sexualidad monstruosa, amenazador del orden social y moral, siguió suscitando ora el miedo y la repulsa, ora la fascinación.

Y en eso llegó Salvador Dalí, artista transformista, de personalidad ambigua. Consciente de que hasta la fecha *sólo los griegos habían logrado crear la imagen de un hermafrodita perfecto, verdaderamente bisexuado*, él va a recoger el guante, esforzándose por igualar a sus modelos antiguos.

2. EL DESAFÍO DALINIANO A LA LEY DEL GÉNERO

Amante del disfraz y del travestismo, de la confusión polimórfica, el artista deja sus creaciones plásticas abiertas a todas las combinaciones y metamorfosis, así como a una multiplicidad de lecturas, cultivando con fruición la paradoja, la contradicción y la ambigüedad. En las tres primeras décadas de su vida, Dalí cultivó su apariencia de andrógino, como lo demuestran las fotos. En su obra circula reiteradamente la figura del hermafrodita, que es la metáfora más radical de la ambivalencia e indeterminación. Nos servirán de hitos en la exploración de la escritura daliniana de la transgenericidad algunas de esas imágenes mentales que plasmó en sus creaciones plásticas.

2.1. El espanto ontológico y el sexo ausente: las figuras del doble y el erizo de mar

Dalí habla, escribe y pinta sobre sus fracturas identitarias, los espectros que rondan a su alrededor, sus fantasmas metamorfosistas y su sexualidad con libertad y precisión impresionantes. Al borde del abismo, elabora una serie de estrategias para conjurar sus terrores sexuales, mediante el inédito instrumento mental y técnico que inventó tempranamente, el método *paranoico-crítico*⁹, que le permitirá apoderarse de los elementos amenazantes de la realidad para dominarlos, estructurarlos, y así, salvarse del aniquilamiento ontológico.

Hasta su providencial encuentro con Gala y su expulsión brutal de la casa paterna en 1929, vivió Dalí presa de un doble terror, el de su desaparición como sujeto y el de la amenaza caníbal originada por la asimilación del coito a una devoración. Considerado como el sustituto imperfecto de un hermano luminosamente inteligente, el otro Salvador muerto seis meses antes de que naciera, percibiendo su cuerpo como un cadáver roído por los gusanos, se fue inventando una genealogía fantástica para escapar de su condición de no-persona, como primera etapa de la construcción mitológica de la divina pareja Gala-Dalí. Subvirtiendo el orden natural, el pintor decretará que se había engendrado a sí mismo (“Salvador Dalí fue inventado en un vientre creado por Salvador Dalí. Soy a la vez mi padre, mi madre y yo, y quizás un poco de lo divino.”¹⁰), inician-

⁹ Sobre esta cuestión, remito al gran texto literario de Dalí, 2004a: *passim*, al que me refiero en la ponencia presentada en el XI Congreso Internacional de Sociocrítica de San José (Villacèque: 2008).

¹⁰ Citado por Millet (2005: 125).

do así un autobiografismo delirante que cultivará toda su vida. Su lienzo *Geopoliticus observando el nacimiento del hombre nuevo* (1943) transcribe exactamente ese proceso de autoalumbramiento. El personaje de Geopoliticus es un hermafrodita de sexo incierto, debido a la hoja de viña que lo disimula, un hombre-mujer, madre y padre a la vez del niño al que lleva de la mano y del nuevo Dalí por nacer. Recalquemos la presencia del doble — aquí de Dalí —, recurrente en toda su obra. El nombre del personaje puede remitir a las aptitudes políticas excepcionales que en *El Banquete* se le atribuía al ser bisexuado, por estar alejado de la guerra de los sexos que suele distraer a los heterosexuales.

A esta dificultosa construcción de su identidad como sujeto debido a la presencia espectral del gemelo nefasto y a obsesiones ancladas en las etapas más arcaicas del desarrollo infantil, se agregaba una desorientación respecto de su identidad genérica. Su insatisfecha madre vestía a menudo al joven Salvador de niña, como lo muestran algunas fotografías contemporáneas. En aquel contexto familiar de hondas fracturas e incertidumbres identitarias, el inconsciente del joven Dalí se habrá poblado de fantasmas que más tarde proyectaría en la tela de sus obras.

En 1950, pinta un lienzo de proporciones reducidas y título prolijo, una de sus obras más enigmáticas, *Yo mismo a la edad de seis años, cuando creía que era un niño, levantando con suma precaución la piel del mar para observar a un perro durmiendo a la sombra del agua*. En un paisaje indefinidamente reproducido en su obra, la bahía de Port-Lligat con su peñasco emblemático, se inscribe el tema daliniano fantástico de “*la piel del mar*” con el perro dormido debajo. La idea de “*la piel del mar*” parece haberla tomado del poema “Estampas del mar” de García Lorca (*Suites*, 1921). El ser rubio pintado con técnica hiperrealista, que más se parece a un angelito que al niño moreno de las fotos, está dotado de un sexo femenino. ¿Expresión

de la confusión e inquietud respecto de su sexo, representación imaginaria del *sujeto del deseo*? El enigma de este texto pictórico queda abierto a varias interpretaciones.

Lo que narra ese lienzo de la infancia del pintor es el drama íntimo de la ambigüedad identitaria, quizás la tortura de una naturaleza femenina apresada en un cuerpo de varón y la lucha que debió de darse en el joven Salvador entre el *sujeto cultural* y el *sujeto del deseo* (Cros: 1995, *passim*). Imaginamos a qué grado de confusión habría llegado, asediado de tal modo por su doble espectral, su hermano Salvador, y su doble femenino fantasmal. En esta etapa de su biografía se pone en marcha un proceso mental estructurado en torno a los conceptos de duplicación y reversibilidad, traducido artísticamente en la declinación infinita de figuras del doble.

Por otra parte, poseer dos sexos intercambiables es como no poseer ninguno. Es lo que parece decir la obra realizada en 1954, *¡Dalí!, ¡Dalí!*¹¹. Más allá de las diferencias (se trata ahora del autorretrato hiperrealista de un Dalí de cuerpo varonil, perfectamente reconocible por el emblemático bigote), el lienzo está en relación especular con la obra anterior: un Dalí niña, situado a la derecha del cuadro precedente, frente a un Dalí hombre y adulto, arrodillado a la izquierda. Claros indicios de intertextualidad son la piel del mar debajo de la cual está dormido el perro y los peñascos de Port-Lligat. Un elemento central insólito, turbador, reintroduce también en este lienzo de 1954 la intersexualidad. Se trata del erizo marino de proporciones desmesuradas. Responde simétricamente al caracol marino de los niños, pero con un significado nuevo, ya que proble-

¹¹ Lleva un título completo esta pintura: *Dalí desnudo, en contemplación ante cinco cuerpos regulares metamorfosados en corpúsculos, en los que aparece repentinamente la Leda de Leonardo cromosomatizada por el rostro de Gala*.

matiza doblemente la identidad sexual del sujeto representado: el animal marino oculta por completo el sexo del personaje y además, pertenece a una especie *hermafrodita*¹². Este autorretrato entra así en la red intertextual tejida por el pintor, dialogando asimismo con el *Geopoliticus* de 1943 de sexo obliterado.

Por fin, en aquel mismo año de 1954 pinta Dalí *Los dos adolescentes*, lienzo igualmente enigmático, que también entra en correspondencia con los que se acaban de analizar. Los personajes, desnudos como los precedentes, están cara a cara al borde del mar. El de la izquierda, sentado relajadamente, es rubio y sus atributos masculinos están trazados con precisión. Su boca entreabierta indica que está conversando. A la derecha, su interlocutor está de pie. Su cuerpo es esbelto y su postura afeminada. Ostenta una abundante cabellera oscura que lo podría identificar como una nueva representación del pintor. Llamen la atención su rostro totalmente borrado y su aparato genital igualmente desdibujado, el cual, por contraste con el de su compañero, remite nuevamente a una identidad ambigua, y esboza la figura de un *hermafrodita*. Los indicios acumulados orientan hacia una interpretación de la escena como un episodio crucial de la biografía del artista: la estancia de García Lorca en casa de los Dalí en Cadaqués en la primavera de 1927. El momento corresponde al cenit de la amistad entre los dos jóvenes, unidos por profundas afinidades literarias y artísticas, y sus enardecidas conversaciones sobre la antigüedad grecolatina o el erotismo de la iconografía católica; momento también en que el joven Salvador temía dejarse sumergir

¹² Este indicio de ambivalencia sexual se puede relacionar con un episodio autobiográfico significativo. Cuando le expulsó el padre de la casa familiar, Dalí se rapó la cabeza. En una foto contemporánea, se le ve con un erizo de mar coronándole el cráneo y una estrella marina en el pecho.

por las fuerzas del Eros, si cedía al deseo del poeta granadino (véase Sánchez Vidal: 2009, *passim*).

Concluiré este primer recorrido a través de las representaciones dalinianas de la ambigüedad sexual, destacando algunos puntos relevantes. En primer lugar, todas dan fe de un período de la biografía del pintor marcado por el terror a la amenaza de aniquilamiento, la inestabilidad y fractura identitarias, el desdibujamiento de las fronteras genéricas, y la extraordinaria facultad del artista para desdoblarse y metamorfosearse en los múltiples avatares de sí mismo. La lectura cruzada de estas tres obras sugiere una multiplicidad de identidades sexuales, que no está del todo alejada de las propuestas subversivas que la autora de la *Disputa en el género* enunciaría unos cincuenta años después: diseminación y difracción del sexo, masculino, femenino, neutro, disfrazado, intercambiable, diferido, ausente, abolido.

2.2. El sexo indefinido: la erótica mística daliniana

Muchas figuras humanas creadas por Dalí suelen moverse en el caos de la indistinción primordial, donde los elementos, cielo, tierra y mar, desdibujan sus fronteras y se interpenetran. Suele llamarlas *invisibles*. Son muchos sus retratos y autorretratos de personajes invisibles, de *rostros ocultos* — título de su única novela —, cuyo más recurrente quizás sea el de García Lorca, que dialogan con las figuras *visibles*.

2.2.1. La belleza de lo monstruoso y la violencia de los estereotipos

La etapa siguiente de la construcción de la identidad del artista va a pasar por un delirio furiosamente dionisiaco, que coincide, a partir de los treinta, con su encuentro con Gala, la vida matrimonial de la pareja, el descubrimiento de la sexualidad y la reapropiación

del propio cuerpo diseminado. Si aceptamos la definición calderoniana del monstruo como el encuentro ilógico en un mismo cuerpo de dos especies o figuras heterogéneas, al propio Dalí se le puede considerar como un híbrido de múltiples avatares. Van a abundar desde entonces obras caracterizadas por un erotismo desenfrenado, asociaciones escabrosas, inversiones carnales, por la irrupción de monstruos antropozoomórficos y figuras anamórficas. La escritura pictórica de Dalí va a subvertir en permanencia el orden natural. Inicia este ciclo de las hibridaciones el frontispicio del texto surrealista de 1930, *La mujer visible*, ejemplo significativo de su estética de lo monstruoso. Representa una multitud de cuerpos híbridos entreverados en una masa indistinta de la que se destaca un ser de facciones y sexo netamente varoniles, y cabellera y pecho no menos marcadamente femeninos. El símbolo eucarístico irradia en medio las figuras monstruosas, prefigurando la estética calderoniana de la heterogeneidad que caracterizará las grandes obras del ciclo místico a partir de fines de los cuarenta. Los seres híbridos dalinianos no llevan el sello infamante que en la visión judeocristiana estigmatiza a los *sodomitas*¹³. Se ajustan más a la estética dionisiaca grecolatina, que exalta el cuerpo monstruoso y erotizado de los centauros o sátiros.

En 1950, realiza Dalí *La Creación de Eva*, que pone en escena a un ser completo, bisexual, de cuyo cuerpo se separará la primera mujer. Llama la atención por lo monstruoso de la figura de Eva, el dinamismo del conjunto y la violencia de la representación de aquel momento inaugural de la historia de la humanidad y del androcentrismo judeocristiano: el de la Gran Sección. Esta fantástica “lección de anatomía” de Dalí se aparenta a una imagen de disección

¹³ Sobre la temática del monstruo y de la figura del híbrido remito nuevamente a los enfoques decisivos del maestro Cros (1992 y 1995).

con los pedazos de carne arrancados. Es también la manifestación de su rechazo constante de la violencia física, inherente a la Gran Separación y a la eterna guerra de los sexos. Logra Dalí dar vida y movimiento a la escena primordial, figurando dos pares de dobles a partir de una figura triple: Adán dormido a la derecha, Eva a la izquierda y entre los dos, salida de la costilla adánica, una figura mixta, hombre, mujer y monstruo.

2.2.2. El erotismo místico de Dalí: el sexo de los ángeles y el rostro oculto de Lorca

Siendo lo híbrido indicio y atributo sagrado de lo divino, el ángel, ser híbrido por antonomasia, aparece como una figura de primer plano para este estudio. Paradigma de la belleza y de la pureza, mediador o custodiador, el ángel de sonrisa inefable es un andrógino en la iconografía religiosa. Se dice que no tiene sexo, es decir que los tiene los dos. Entre los seres híbridos ideados por Dalí, el ángel, omnipresente tanto en sus conversaciones y sus escritos como en su creación plástica, ocupa un lugar privilegiado. Su relación con el mundo (arc)angélico es asidua y fuente constante de inspiración¹⁴.

El puente roto y el sueño, lienzo realizado en 1945, es un ejemplo significativo de su reescritura transgenérica de la iconografía religiosa. Se trata de un ángel sexuado triplemente transgresivo: está desnudo, ostenta un sexo masculino y está besando a una mujer también desnuda. Como en el siglo XIX lo hiciera su maestro admirado Ingres, quien dibujó ángeles desnudos con sexo femenino,

¹⁴ En mayo de 1953 escribía lo siguiente en su *Diario de un genio*: “Estuve dibujando [...] seis rostros de ángeles matemáticos, explosivos, de una belleza tan grande que quedé agotado y dolorido.” (Dalí: 1996, 95). El subrayado es mío.

Dalí suele erotizarlo todo. Su imagen escabrosa podría representar a un diabólico Ángel de Sodoma, a uno de los caídos expulsados del Paraíso. El puente “roto” simbolizaría la ruptura del pacto, la transgresión de la ley. Es difícil eludir aquí la ambigua y enigmática amistad que unió al Poeta y al Pintor entre 1924 y 1929, concretada por una colaboración artística fructuosa, un largo epistolario, un intercambio de poemas y la aparición reiterada del *rostro oculto* de Lorca en la obra pintada de Dalí. El granadino se le aparecía como un ser deslumbrante y surreal, a la par fascinante y maléfico, una suerte de *ángel mefistofélico*. Por otra parte, hay testimonios de que para el poeta, el joven pintor, que lucía entonces un aspecto andrógino, era como un *ángel de la guarda*.

Unos quince años más tarde, en pleno ciclo místico, el artista catalán crea un objeto motorizado hecho con metales y piedras preciosos, *Crucifixión angélica*. Representa a un ser de formas femeninas y pelo rubio, crucificado sobre una cruz de coral, ella misma encajada en una cruz hueca de oro. El efecto es asombroso, y el significado ambiguo. Hay un doble desplazamiento de efecto sacrílego, en primer lugar del orden clasificatorio de los géneros, ya que un ángel rubio y andrógino se substituye a la figura de Cristo, y en segundo lugar de la función teológica y didáctica de la pasión crística: he aquí un objeto de finalidad comercial destinado a los mismos mercaderes que Jesús expulsara del Templo.

Si proseguimos la exploración de la bisexualidad en la obra de Dalí, llegamos a la figura central del Salvador, magistralmente representado por él en algunos de sus grandes lienzos místicos (*Cristo de San Juan de la Cruz*, *La Última Cena*, verdadero diálogo con la de Leonardo, etc.). Al integrar la doble identidad de Hombre y de Dios, es Cristo la figura más radical y emblemática del híbrido. Una de las representaciones más impresionantes y enigmáticas del Salvador es la obra expiatoria pintada en 1962, tras las terribles inundaciones

que asolaron la región catalana del Vallés, *El Cristo del Vallés*, otra de las imágenes místicas de Dalí que dialogan íntimamente con Leonardo da Vinci. La figura crística de tonos pardos y blanquecinos, esfuminada, vaporosa a la manera del maestro italiano, parece flotar en un espacio indeterminado, irradiando desde el interior. Contrastando con esta indistinción, dos elementos se destacan por la precisión del trazo: la llaga emblemática y el lugar del sexo. El logro del encuadre, que corta el cuerpo por debajo de la pelvis, produce efecto y sentido, dirigiendo la mirada del espectador hacia ese punto neurálgico. El trapo irrealista que lo disimula al mismo tiempo lo revela. El análisis, que desemboca en el texto semiótico ocultación/desocultación, conduce a problematizar el sexo de Cristo, haciendo dialogar esta obra con *¡Dalí!, ¡Dalí!*. La audacia sacrílega de Dalí no conoce límites. Asombrosamente, la contigüidad del taparrabo con la llaga sangrienta evoca un sexo lastimado, que superabunda en el tema de la Pasión. Con esta figura realiza el pintor un *Cristo cósmico* flotando en un espacio indistinto, infinitamente dolorido y radicalmente transgresivo.

En conclusión de esta parte, se puede recalcar la predilección de Dalí por las figuras ambiguas o híbridas de la transgresión, el erotismo equívoco de los cuerpos místicos. Se relaciona éste con un período de su biografía evocado reiteradamente y el diálogo apasionado que mantuvo con Lorca acerca del erotismo de los iconos católicos, en particular el de la figura de San Sebastián sobre la que estuvo investigando el pintor entre 1926 y 1927¹⁵. Los

¹⁵ La versión española del luminoso texto “San Sebastián” dedicado al poeta se publicó en *Gallo. Revista Granadina* en 1927. Dato relevante, en 1943 Dalí pintó un *San Sebastián andrógino*. Sobre el diálogo Lorca-Dalí y el tema del San Sebastián, remito nuevamente a Sánchez Vidal, 2009: *passim*.

dos compartían el mismo concepto de “*sensualidad espiritual*” y la misma tendencia a la erotización de la imagen. Lo que estaba en germen en aquellos años veinte conocerá una explosión a partir de los cuarenta, cuando Dalí se dejará poseer por un verdadero delirio erótico-místico, dejándose guiar por su “pincelada arcangélicamente milagrosa” (Dalí, 1996: 84).

2.3. El *Banquete de Dalí: una mística mediterránea*

Como se ha podido observar desde el principio, no hay solución de continuidad entre la inspiración mística de Dalí y su culto exaltado de la estética grecolatina. Platón le había abierto con sus teorías sobre el amor unas perspectivas infinitas. Su mente y su pincel siempre circularán libremente entre los dos sistemas en un diálogo permanente. Lo primero que lo relaciona con el mundo antiguo es básicamente el rincón del Mediterráneo catalán donde se instaló con Gala a partir de los años treinta, “los espacios homéricos” de Port-Lligat, como solía llamarlo, mar arquetípico del nacimiento divino para los griegos. Situado a proximidad de las ruinas helénicas de Ampurias, es el lugar emblemático y vital de su renacimiento y la fuente permanente de inspiración, allí donde se desata libremente su delirio dionisiaco.

En segundo lugar, el modelo estatuario griego que estableció para la posteridad el canon de belleza va a ser para él la referencia básica. Desde que todavía niño admiraba a la *Venus de Milo* reproducida en su plumero de colegial, figura que luego él mismo reproducirá vertiginosamente, como en *Torero alucinógeno* (1970), entre Dalí y el arte helenístico se trama una verdadera historia de amor. Unas afinidades misteriosas le vinculan a la estatuaría antigua, experimentando con su creación plástica la misma relación de amor que la del escultor helénico con su “*signum*”, es decir su representación.

Ambos divinizan sus creaciones. Le fascina a Dalí el trabajo del escultor, que con su “instrumento de castración [...] rompe, corta, talla, [...] define los límites, bordes o fronteras” (Serres, 1989: 148-149), y sin embargo es capaz de desafiar su propio arte esculpiendo al Hermafrodita, el ser en el que se desdibujan las fronteras entre los géneros.

En el Mediterráneo “homérico” donde crea Dalí, el sexo es indisociable de la belleza y la divinidad, trilogía que funcionará según una multiplicidad de combinaciones. La pareja Gala-Dalí vive en Port-Lligat rodeada de figuras mitológicas. Entre ellas, la del hermafrodita se reencarna en el cisne familiar, que, significativamente, pertenece a la especie ambisexual, como el ya aludido erizo de mar. Si cotejamos la foto en la que Dalí se pone en escena desnudo abrazado con un cisne en Port-Lligat, con el lienzo famoso de *Leda atómica*¹⁶, ambos de los años cuarenta, notamos como estas dos imágenes de acoplamientos simbólicos construyen una relación especular de simetría inversada. A la hora de elaborar su propia mitología, irrumpe la figura primordial de huevo de la creación. “*In ovo omnia*” (“Todo salió del huevo”), escribía Ovidio a principios de las *Metamorfosis*, evocando la creación del mundo. El huevo será definitivamente el emblema del pintor. La reescritura daliniana del mito del *huevo inmortal* de Leda, procedente de su unión con Zeus disfrazado de cisne, se sobrepone al mito del *hombre nuevo* evocado anteriormente con el lienzo de 1943, *Geopoliticus*, anunciando el segundo nacimiento del pintor en el que los papeles de la pareja se entreveran e intercambian, como en tantos mitos grecolatinos: el marido es hijo de su esposa y madre. Del huevo de ésta, ambos

¹⁶ En el XI Congreso, dediqué a esta obra un capítulo de mi ponencia (Villacèque, 2008: 152-156).

van a renacer bajo la forma de los *Divinos Mellizos*, en un nuevo avatar de la leyenda de los dos pares de gemelos, Clitemnestre/Pólux y Helena/Cástor. En esta etapa decisiva del proceso de autodivinización de la pareja, el espectro de la devoración vinculado con el acto carnal ha sido definitivamente vencido.

En esta tercera parte, se ha impuesto reiteradamente la figura de la mediación, antes evocada con los ángeles. La de la cultura antigua, primero, que se infiltra en la vida y en la creación del artista como una figura de la eterna belleza enigmática. En segundo lugar, la del hermafrodita inventado por aquélla, figura de la mediación por antonomasia en el mundo griego en virtud de su bisexualidad. Ella es la que inviste el cuerpo asexuado de Gala-Leda y el cuerpo andrógino de Dalí, los dobles inseparables, intercambiables. En el “*Banquete*” daliniano de Port-Lligat, el diálogo entre el sexo, la belleza y la divinidad se abre a la sublime dimensión del amor.

2.4. Narciso Hermafrodita o el sexo reconciliado

Dos figuras a la vez arquetípicas y familiares hostigan a Dalí desde que empezó a pintar, ambas heredadas de los griegos, Hermafrodita y Narciso. Entre las dos van a establecerse unas correspondencias que he tratado de rastrear en los escritos y las pinturas del artista.

2.4.1. El Hermafrodita: doble sexo, doble belleza

En la visión platónica, el hermafrodita o andrógino representa un ideal de Belleza, es decir de Bien. La meta de Dalí va a ser acercarse a él. En una de sus tentativas, realiza un boceto en tinta roja que intitula en francés *Hermaphrodite. L'esthétique est le plus grand mystère terrestre* (ilustración nº2). Lo crea en 1949, el mismo año que su *Leda atómica*, en su espacio mítico de Port-Lligat. La

presencia del pedestal sobre el que se yergue la espigada figura central de rasgos y garbo afeminados, es un evidente homenaje al insuperable modelo griego de perfección formal y espiritual. Pero esta representación daliniana de la bisexualidad ofrece otras perspectivas hermenéuticas. En primer lugar la duplicación del personaje la abre al juego especular, y por tanto convoca a otras figuras ambiguas, particularmente a uno de *Los dos adolescentes* del lienzo ya evocado, el de la derecha, plasmado él también en la misma postura afeminada y con el mismo brazo derecho levantado voluptuosamente. Además, la reunión en el mismo marco de los dos *mismos* remite al mito de los seres dobles de los orígenes narrado por Aristófanes. Como en *La Creación de Eva* contemporánea de esta obra, parece haber captado el pintor el momento dramático de la Separación, allí de los sexos, aquí del doble andrógino primordial. Para Dalí como para Platón, la búsqueda de la otra mitad de la que cada ser fue separado por la divinidad es el verdadero motor de la creación y del amor. El *Hermafrodita* convoca asimismo al *Geopoliticus*, que le precede cronológicamente y cuyo cotejo permite apreciar por una parte la evolución de las formas hacia un trazo más depurado, pero sobre todo la desocultación del sexo, que en las demás imágenes analizadas anteriormente estaba obliterado. Como el *Hermafrodita dormido* del Louvre (ilustración n°1), el de Dalí ostenta, además de una abundante cabellera, un sexo masculino perfectamente delineado.

Ahora detengámonos en los dibujos y en las anotaciones de trabajo redactadas en francés que acompañan en la parte derecha a esta doble figura. Los primeros representan unos motivos ornamentales rebuscados (uno de ellos lleva una cruz en el centro) y una iglesia en miniatura con cúpula coronada por la cruz y unos ángeles triplicados que suenan la trompeta. La profusión de los motivos contradice el clasicismo acendrado de la estatua. En el texto, muy difícil de

descifrar, se leen las palabras “*cruz*” y “*misterio*”. Aquí estamos en presencia de un doble discurso aparentemente contradictorio, la estética clásica confrontada con el barroco calderoniano. En realidad, su *Hermafrodita* transcribe una de las aspiraciones espirituales y artísticas más profundas de Dalí, la de reconciliar y sintetizar sus dos fuentes de inspiración mayores, el canon clásico de belleza y la sensualidad mística católica, lo que logrará en sus obras maestras mediante la *erotización de la imagen*. El milagro daliniano consistió quizás en conciliar el sentimiento de expansión oceánico con el rigor matemático del Número de Oro. En virtud de su capacidad ilimitada para borrar las fronteras entre los géneros y circular libremente entre los sistemas, Dalí el *católico neoplatónico* afirma su singularidad de místico mediterráneo revitalizador de los grandes mitos grecolatinos de los orígenes. El Hermafrodita daliniano es una figura *interdiscursiva* en la que la experiencia griega del Ser Perfecto coincide con la mística del matrimonio con Dios, es decir en ambos casos con un ser intersexuado. Dalí ha entendido la lección de Sócrates en *El Banquete*: si el andrógino es superior a los seres unisexuales es porque, al dotarle de ambos sexos, los dioses acrecentaron en él la belleza y la virtud.

2.4.2. *Gala-Dalí: la metamorfosis del mito original*

En Dalí se da una síntesis entre la búsqueda platónica de la belleza y el autoerotismo de la imagen propia, que convoca inevitablemente a Narciso, figura del mimetismo originario, sujeto y objeto de su propio deseo, figura a la vez mítica y modernísima. Sin embargo, al encontrar su doble en la persona de Gala, va a empeñar el último combate contra su atracción mórbida hacia el abismo, contra su Narciso. El mito antiguo expresivamente narrado por Ovidio, que convoca los fantasmas de la homosexualidad y del onanismo,

le inspiró una de sus pinturas más espectaculares y enigmáticas, realizada entre 1936 y 1937, *La Metamorfosis de Narciso*, primer resultado concreto obtenido mediante la aplicación de su método paranoico-crítico. Su realización coincide con un período de gran desequilibrio psíquico. Atormenta también su conciencia el no haber persuadido a Lorca a abandonar España para ponerse a salvo. El asesinato del poeta hace resurgir en las obras pintadas en aquellos años el *rostro oculo* de su antiguo amigo. La estructura doble vuelve a aparecer en este Narciso genialmente duplicado. El adolescente inclinado sobre su reflejo en el agua mortífera se transmuta en una mano cadavérica que sostiene un huevo de donde brota la flor de narciso. En el fondo se alza a la derecha el cuerpo estatuario de un esbelto efebo, de porte andrógino, que se anticipa al *Hermafrodita* de 1949. Entre los personajes desnudos del grupo heterosexual que aparece en el fondo entre los dos, se destaca, a modo de contrapunto de la dominante heterosexual, un personaje de espaldas como la estatua. Podría ser el poeta asesinado. Aboga por esta hipótesis la publicación en aquel mismo año 1937 de un bellissimo poema epónimo, que es un comentario de su pintura y al mismo tiempo un diálogo *post mortem* con Federico. En él recoge como un eco trágico los versos del magnífico soneto del poeta titulado *Narciso*, compuesto en 1925, en plena época de intimidad entre ambos amigos precisamente el mismo año de la composición de su *Oda a Salvador Dalí*¹⁷. Significativamente, el pintor especifica en una nota que la metáfora de los “desembarcaderos de sangre” es una cita de *Poeta en Nueva York*. Otras imágenes lorquianas pasaron al

¹⁷ El soneto [“Narciso”] del poeta y su “Oda a Salvador Dalí” figuran en García Lorca, 1960: 545 y 549-553, el poema del pintor en Dalí, 2008: 296-301. Sobre la cuestión del Narciso, véase Alexandrian, 2003.

texto del pintor, como la plata líquida, la llaga, el color amarillo. La sangre evocada poéticamente por ambos se derrama también en el lienzo, invadiéndolo, como una cita redundante de los versos del amigo trágicamente desaparecido. En este intenso y dramático diálogo intertextual e interpictórico, de lo que se trata es del abismo mortal de la alteridad que se abre en el seno mismo de Narciso, quien, privado del Uno, no tiene salvación.

Pero durante la crisis tremenda que vive en aquel entonces, Gala permanece a su lado. Ella y la paranoia-crítica van a salvarlo de la psicosis, como se desprende del texto siguiente, en el que define Dalí su nuevo método.

De una manera general, se trataría de la sistematización más rigurosa de los fenómenos y de los materiales más delirantes, con el fin de hacer más tangiblemente creativas *mis ideas más obsesivamente peligrosas*. Este método sólo funciona a condición de poseer *un motor blando de origen divino, un nucleus vivo, una Gala — y no hay más que una.*” (Dalí, 2005: 196. El subrayado es mío, S. V.).

En su ciclo anterior, el artista vivía un amor autártico, que irradiaba en sí y para sí. El Narciso daliniano es un artista, un creador, que sabe que el Narciso mitológico posee un objeto, el *fantasma*, o sea la *representación*, y ha descubierto que el Otro es la representación del Yo. Finalmente, desde el principio de esta exposición no se ha hablado sino de *representación de la alteridad* que se abre en el seno de lo *mismo*. Mediante el instrumento paranoico-crítico, Dalí va a re-trabajar su imagen autoerótica y utilizar sus fantasmas para neutralizar la fascinación mortal del narcisismo y transformarla en principio creativo y vital de reconquista del cuerpo y de la identidad. Reorganizando el mito original, desplaza definitivamente

al espectro del otro gemelo que no había cesado de hostigarlo, es decir el dioscuero lorquiano, en beneficio de su doble femenino, su otro yo absolutamente decisivo, su *divina melliza*. Los versos finales del poema sellan el triunfo de Gala, y al cabo del largo proceso de metamorfosis, el advenimiento del Ser Perfecto, Unificado en la plenitud de la verdadera belleza y del amor auténtico, el mismo que anunciara el Evangelio gnóstico de Tomás.

Cuando esa cabeza se raje,
cuando esa cabeza se agriete
cuando estalle esa cabeza,
brotará la flor,
el nuevo Narciso,
Gala -
mi narciso.

(Dalí, 2004: 301.

La traducción y el subrayado son míos, S. V.).

Ha triunfado definitivamente el deseo erótico de la fascinación suicidaria y de la insatisfacción originaria. El Narciso trágico se ha metamorfoseado en un Hermafrodita apoteótico: *un solo cuerpo, un alma única y una doble belleza*. Los mitos de Aristófanes y Ovidio se han encarnado en la realidad.

CONCLUSIÓN: INTERSEXUALIDAD E INTERCULTURALIDAD

Sacaré unas conclusiones de las observaciones precedentes. Dalí nos ha ofrecido un recorrido interdisciplinario e intercultural a través de los múltiples avatares de la figura del Hermafrodita. Ésta se impone como la *figura interdiscursiva* por antonomasia. *Sujeto cultural* atravesado por múltiples discursos pertenecientes a dis-

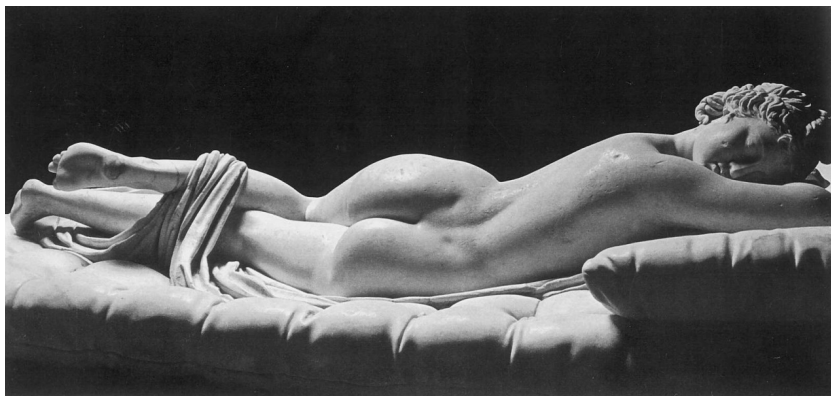
tintas culturas, categorías y disciplinas (sistemas mítico-religiosos, filosofía, literatura, estética, biología, psicoanálisis, sexología y, por supuesto, plástica), el Hermafrodita o Andrógino transcribe también a la perfección la metamorfosis que preside todo acto de creación, la ambigüedad inherente al arte que oscila en permanencia entre el caos de la indistinción y la plenitud de la forma perfecta.

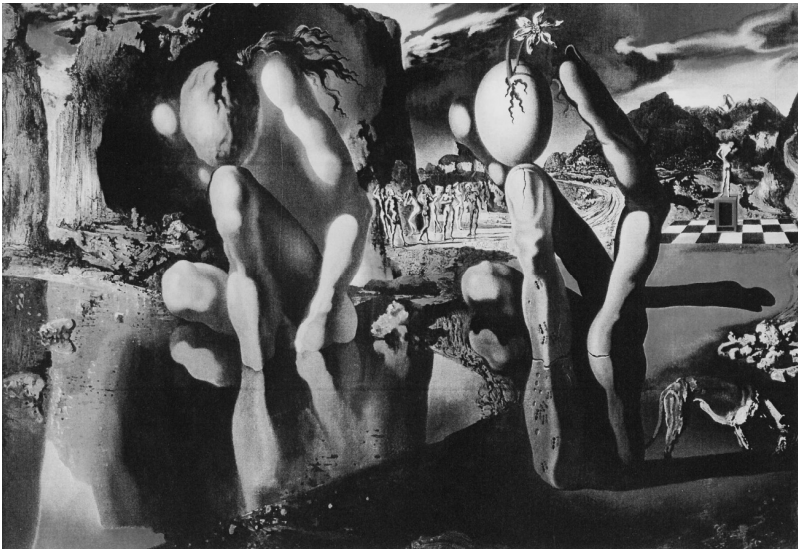
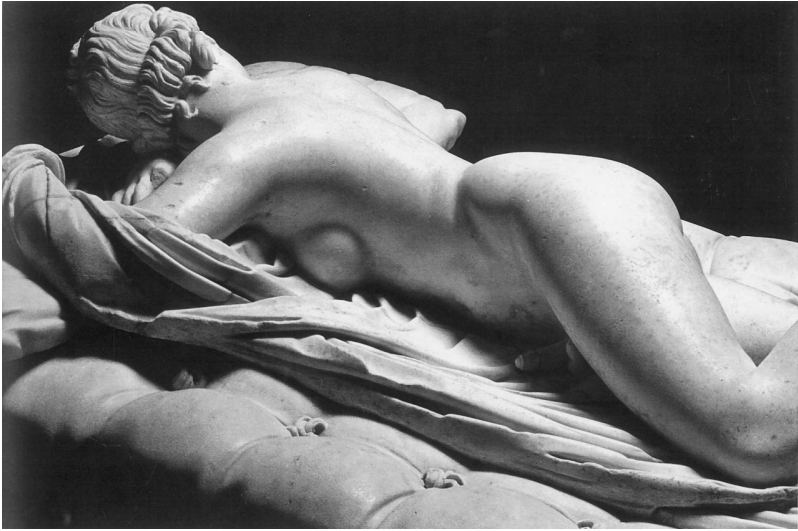
El Dios de Dalí, como el de Ovidio, es un arquitecto y un creador plástico. A través de las metamorfosis de su imagen, el pintor aspira a crear la *imagen perfecta* transmutando la materia y las formas. Para alcanzar aquella meta ideal, echó mano el pintor de todas las artes y disciplinas haciéndolas dialogar en un concierto singular. Entre todas las artes, halló indudablemente el modelo paradigmático en la inmortal estatuaria antigua. Dalí-Pigmalión moldeó incansablemente su propia imagen y la de Gala en una relación autoerótica inaudita, que plasmará en la figura a la vez completa y radicalmente híbrida de un *Narciso Hermafrodita*, manifestando así el poder ilimitado del artista, que es de esencia divina y quebranta los límites que al común de los mortales impone el orden de los géneros.

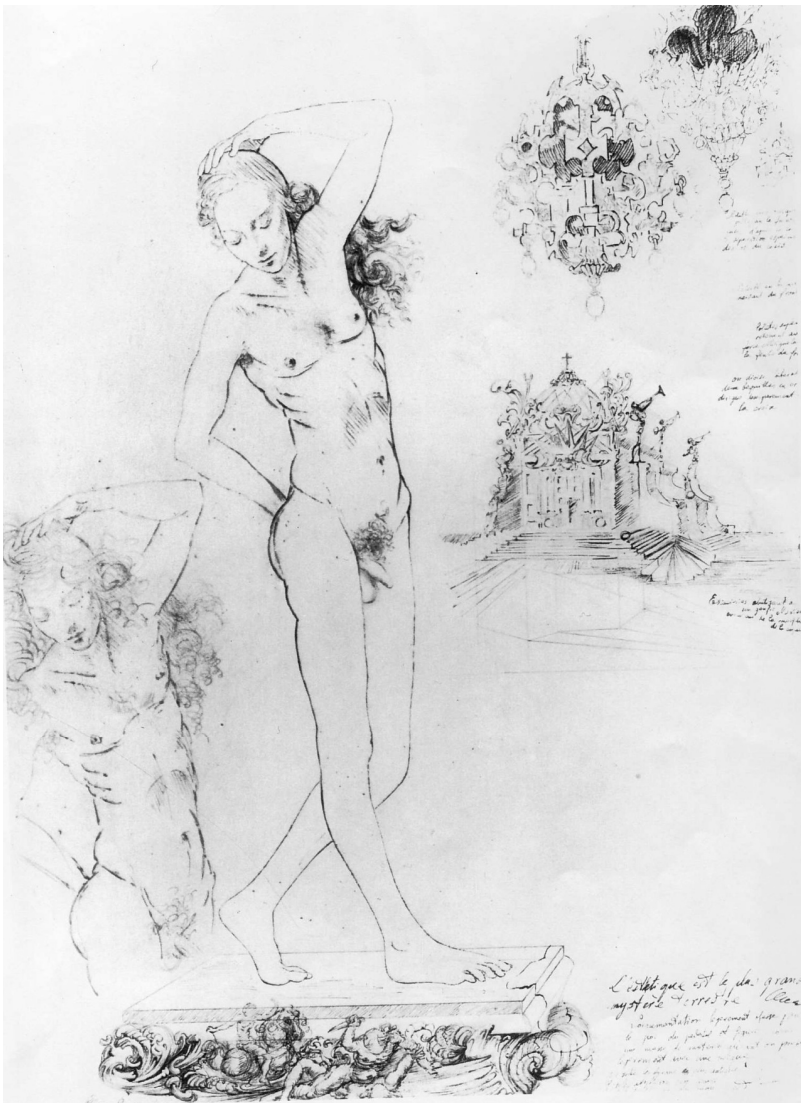
Hay que recalcar también el gesto precursor de Dalí. Al instaurar una nueva alianza entre lo masculino y lo femenino y desdibujar las fronteras del género, se anticipó a las tendencias “transgénero” más recientes lideradas por Judith Butler. Dalí fue *queer* por adelantado. La poética daliniana de la transgresión sexual se enraíza en lo más arcaico de nuestra estructura mental, el recuerdo de la gran *Sección* de los orígenes. El Hermafrodita de Dalí es producto de un combate entre el *cuero sexuado* y el *cuero sexual* o erotizado, una figura salvadora, que le permitió exorcizar la violencia de los estereotipos generados por la diferenciación primordial. Su postura es radicalmente transgresiva y crítica, la voluntad de no dejarse encerrar en el monolitismo de un papel asignado por un sistema de pensamiento que establece una relación inmutable entre sexo y género. ¿Cómo

extrañarse entonces que el espectro de Federico, mártir del amor imposible, le haya rondado toda la vida?

Por fin, la exploración de las obras seleccionadas ha permitido poner de manifiesto dos estructuras de mediación, la mitología grecolatina y el misticismo católico. La proeza del artista consistió en haber asociado y sincretizado en unas imágenes singulares la erótica pagana y la erótica cristiana. El subtítulo de su *Hermafrodita — La estética es el mayor misterio terrestre* — (ilustración nº2) cobra ahora un sentido luminoso. Por mediación de la cruz, el cuerpo erotizado del efebo *intersexuado* entra en diálogo *intertextual/interpictórico* con el cuerpo místico erotizado de un San Sebastián icono gay, por ejemplo, o el del *Cristo del Vallés*, o el de cualquier otra figura santa o angélica salida del pincel del catalán.







ÍNDICE ICONOGRÁFICO

1. *Hermaphroditite endormi (El sueño de Hermafrodita)*, escultura romana de mármol, siglo II D. C. con colchón del Bernini, 1619, copia de una obra griega del siglo II A. C., Musée du Louvre, París.
2. Filipino Lippi, *Tres arcángeles y Tobías* (1480-1482), pintura sobre madera, 100 x 127cm, Galleria Sabauda, Turín.
3. Leonardo da Vinci, *San Juan Bautista* (entre 1513 y 1516), pintura sobre madera, 69 x 57 cm, Musée du Louvre, París.
4. S. Dalí, *Geopoliticus observando el nacimiento del hombre nuevo* (1943), óleo sobre tela, 46 x 52 cm, colección de A. Reynolds Morse.
5. Dalí a la edad de 4 o 5 años vestido de niña, fotografía sin fecha.
6. S. Dalí, *Yo mismo a la edad de 6 años, cuando creía ser una niña, levantando con suma precaución la piel del mar para observar a un perro durmiendo a la sombra del agua* (1950), óleo sobre tela, 27 x 34 cm, colección Comte François de Vallombreuse.
7. *Ibid.*, *¡Dalí !, ¡Dalí! o Dalí desnudo, en contemplación ante cinco cuerpos regulares metamorfoseados en corpúsculos, en los que aparece repentinamente la Leda de Leonardo cromosomatizada por el rostro de Gala* (1950), *ibid.*, 61 x 46 cm, colección privada.
8. *Ibid.*, *Los dos adolescentes* (1954), *ibid.*, 56 x 65 cm, colección A. Reynolds Morse.
9. *Ibid.*, detalle.
10. *Ibid.*, *La Creación de Eva* (1950), tinta, lápiz, sanguina y acuarela, 24 x 30, colección de Sr. y Sra. Isaac Stern, Nueva York.
11. *Ibid.*, *El Puente Roto y el sueño*, detalle (1945), óleo sobre tela, 67 x 87 cm, colección A. Reynolds Morse.
12. *Ibid.*, *Crucifixión angélica*, objeto motorizado dibujado en 1959 y realizado en 1960 con oro, agujas de platino con diamantes,

- lapislázuli, coral y topacio, 76 cm de alto, Fundación Owen Cheatham, Nueva York.
13. *Ibíd.*, *Jesús joven* (sin fecha), pintura a la aguada, in L. Romero (1980: 331).
 14. *Ibíd.*, *El Cristo del Vallés* (1962), óleo sobre tela, 92 x 75 cm, colección Sr. y Sra. Giuseppe Albaretto, Turín.
 15. *Dalí desnudo abrazando un cisne en Port-Lligat*, fotografía de los años 40, in C. Millet (2005: 144).
 16. S. Dalí, *Leda atómica* (1949), óleo sobre tela, 60 x 44 cm, colección privada.
 17. *Ibíd.*, *Hermafrodita. La Estética el el mayor misterio terrestre* (1949), tinta roja y negra, 28 x 21 cm, colección A. Reynolds Morse.
 18. *Ibíd.*, *Metamorfosis de Narciso* (1936-1937), óleo sobre tela, 50,8 x 78,3 cm, The Tate Gallery, Londres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[FI: fuente de mi documentación iconográfica],
[fecha de la edición original]

- ALEXANDRIAN, S. (2003), *La sexualité de Narcisse*, Paris, Le Jardin des Livres.
- BALZAC [1831], (1989), *Sarrasine*, postface de Michel Serres, "L'Hermaphrodite", Paris, Flammarion.
- BIBLE de Jérusalem* (1985), Paris, Cerf/Desclée de Brouwer.
- BUTLER, J. (2007), *El género en disputa*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- CROS, E. (1992), "La représentation de l'Indien: mise en image d'une polémique", *Imprévue* 1992-1, (1992. *La Découverte comme événement interdiscursif*), Montpellier, Éd. du CERS.

- CROS, E. (1995), “Le sujet culturel colonial: l'irreprésentabilité de l'Autre”, *D'un sujet à l'autre: Sociocritique et Psychanalyse*, Montpellier, Éd. du CERS, pp. 41-57.
- CROS, E. (1995), *D'un sujet à l'autre: Sociocritique et psychanalyse*, Éd. du CERS.
- DALÍ, S. (1928), “San Sebastián”, dedicado a F. García Lorca, *Gallo. Revista de Granada*, Febrero.
- DALÍ, S. [1954], (2005), *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard.
- DALÍ, S. [1963], (2004a), *El mito trágico de El Ángelus de Millet*, Barcelona, Tusquets.
- DALÍ, S. [1964], (1996), *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard.
- DALÍ, S. [1971], (2004b), *Oui. La Révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*. Paris, Denoël.
- DALÍ y GÉRARD, M. (1968), *Dalí*. Barcelona, Blume [FI].
- DEBRAY, R. (2003), *Le Nouveau Testament à travers 100 chefs-d'œuvre de la peinture*, Paris, Presses de la Renaissance [FI].
- EUGENIDES, J. (2004), *Middlesex*, Paris, Éditions de l'Olivier/Points.
- GARCÍA LORCA, F. (1960), *Obras completas*, Madrid, Editorial Aguilar.
- GARCÍA LORCA, F. (1926), “Oda a Salvador Dalí”, *Obras completas*: 549-553.
- L'ÉVANGILE de Thomas* (2008), traduit et commenté par J.-Y. Loup, Paris, Albin Michel.
- LE MENS, M. et NANCY, J.-L. (2009), *L'Hermaphrodite de Nadar*, Paris, Éd. Creaphis.
- MILLET, C. (2005), *Dalí et moi*, Paris, Gallimard.
- MORSE, A. R. et LUBAR, R. (1994), *Dalí inattendu. Le musée Salvador Dalí de St. Petersburg (Floride)*, Paris, Herscher [FI].

- OVIDE (1993), *Les Métamorphoses*, édition de J.-P; Néraudan, Paris, Gallimard.
- PASQUIER, A. et MARTINEZ, J.-L. (2007), *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Paris, Somogy Éditions d'Art & Musée du Louvre Éd. [FI].
- PLATON (1999), *Le Banquet*, in *Œuvres Complètes*, t. IV, 2° p., Paris, Les Belles Lettres.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1996), *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- VILLACEQUE, S. (2008), “Literatura y pintura: unas consideraciones acerca del tabú sexual en Salvador Dalí”, actas del XI Congreso Internacional de Sociocrítica, San José, *Káñina*, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, Vol. XXXII, 1, pp. 143-166.