

NARCISO COMO MODELO ERÓTICO EN LA OBRA DE SALVADOR DALÍ

Carlos BLANCO DAVILA
Universidade da Coruña

Cuando Salvador Dalí escribía en el íncipit a modo de exordio de su poema *La metamorfosis de Narciso* que “el poeta, antes que nadie, debe probar lo que dice”, advertía de la necesidad de provocar ya en 1937 –como vicio metódico de experimentación artística– una nueva desvirtuación de los contenidos sígnicos tradicionales en función de su peculiar conciencia imaginaria surrealista. Y, para ello, hubo de superponer expresivamente dos diferentes actividades discursivas que, en el momento, ocupaban su mente creadora: pintar y escribir.

En *La metamorfosis de Narciso* nos encontramos, así, ante un doble objeto manifiesto en dos soportes artísticos, diferenciados a la vez que mutuamente coadyuvantes (la pintura y la poesía), pero distinguiéndose ambos como un único signo autónomo en virtud de su inextricable discurso plástico-poético. No hay en Dalí una conciencia artística inmersa tardíamente en un proyecto de arte total sino más bien un ejercicio de objetivación sígnico-visual de una actividad artística verbal determinada: un poema que ha de trasladar sus referencias icónico-narrativas a su más puramente surrealista plasmación pictórica⁶.

Igualmente, en la evidencia de su propia referencialidad directa con el mito ovidiano de Narciso, conviene establecer *ab initio* que tampoco se trata de analizar un metatexto, en cuanto que no hay una correspondencia simbólica particular sino genérica con su original, donde el modelo sufre las pertinentes alteraciones funcionales para constituirse en un metalenguaje propio del artista catalán.

En tanto que principio comunicativo y en tanto que reflejo de una actividad discursiva, tanto el poema como el cuadro de Salvador Dalí –ambos intitolados

⁶ No entramos en consideraciones de tipo cronológico sobre el interés que pudiera tener determinar la preeminencia en la génesis del cuadro sobre el poema o a la inversa.

La metamorfosis de Narciso—son susceptibles de ser analizados conjuntamente bajo la perspectiva de la semiótica textual, y en tanto que trayectos semántico-antropológicos confluyentes, se hace necesaria también su exégesis desde la perspectiva de la poética de lo imaginario. En nuestro caso analizamos un cuadro y un poema surrealistas que implican objetivamente la interpretación coherente de un tema irracional desarrollado —el mito de Narciso— a través de la aplicación consecuente del procedimiento daliniano conocido como “método paranoico-crítico”. Éste consiste en la objetivación crítica y sistemática, conformada espontáneamente, de las asociaciones e interpretaciones delirantes (y que él mismo gustaba de referir resumiéndolo en un sencillo constructo isotópico evidenciado por la oposición arquetipal entre lo blando y lo duro)⁷.

Dalí veía el drama poético del surrealismo navegando entre la confusión activa ilustrada por el fenómeno paranoico en sí y la confusión pasiva que performaba la aplicación reiterativa e inútil del automatismo (en el que no advertía futuro poético); partiendo, por tanto, de sueños y automatismos —caros instrumentos de irracionalidad general— pretende llegar a la “irracionalidad concreta”. Así, el delirio paranoico no será un elemento pasivo válido únicamente para la interpretación de cualesquiera fenómenos sino un elemento plenamente activo que constituirá en sí mismo, además, una forma de interpretación. Anteponiendo el principio del placer al principio de la realidad, el mundo imaginario de Dalí se articula dinámicamente en función de la estructura hiperconnotativa de su propia semiosis. Por otra parte, la identidad denotativa del título en ambas manifestaciones artísticas permite, aun, reconciliar *La metamorfosis de Narciso* como único archilexema textual que se constituye así en la etiqueta sintética significativa apropiada para referirse a este conjunto plástico-verbal.

Las cualidades plurisotópicas de *La metamorfosis de Narciso* se definen en virtud del desarrollo bipolar que establece Durand para convenir todo posible desarrollo pulsional en función de los regímenes diurno y nocturno, y esta estructura dual viene determinada por la caracterización clásica del mito de Narciso al que ha de oponerse la propia subversión del mito que Dalí realiza para rentabilizarlo artísticamente de un modo original⁸.

Los distintos aspectos del tiempo en *La metamorfosis de Narciso* imponen la referencia intensional y extensional de los símbolos teriomorfos habilitados en el texto: por una parte, “las hormigas”, caracterizadas simbólicamente por el

⁷ Vid. en particular de GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (1983): “El método paranoico-crítico”. En *El Surrealismo*, A. BONET CORREA (Coord.), 173-181, Madrid: Cátedra.

⁸ Vid. sobre este asunto DURAND, G. (1989). *As estruturas antropológicas do imaginário*, Lisboa: Presença.

significado negativo de su multiplicidad a la vez que por la relación de su actividad con los estados larvales, pero que Dalí reconvierte en la perfecta simbiosis de su función sónica escatológica (a ello hace alusión el peso muerto hormigueante y apoteósico de los versos venticuatro y siguientes del poema) y su valencia erótica contextual en el universo conceptual plástico del artista; por otra, la duplicidad simbólica del elemento “perro”, que, igualmente, expone la relación puramente plástica como motivo compositivo clásico recurrente en escenas domésticas de diversa índole –con especial incidencia en el barroco– y su convergencia simbólica muy nítida entre su mordedura y el temor de la caracterización destructora del tiempo.

Entre los símbolos nictomórficos que concurren en la obra destaca primordialmente la vertiente semántica adscrita al color negro y sus correspondencias significantes; la obertura del poema se concibe por la cualidad irracional del símbolo “negro” y el concepto referencial “sombra” desde el primer verso:

Bajo el desgarrón de la nube negra que se aleja

En otro momento se insiste en dicha intencionalidad marcando sucesivas apoyaturas sónicas que se manifiestan en el cuadro en el contraste isotópico de clara violencia cromática “sombra/luz”, y en el poema en su correlativo verbal ínsito y directo en proposiciones del tipo

...las sombras de la tarde avanzada se alargan en el paisaje... (prosa poética inserta entre los vv. 55 y 60)

Además, la propia caracterización semántica del elemento “hormiga” se revela lingüísticamente en metafORIZACIONES del tipo “*negras pedrerías de perfume acres*” (v. 79).

Otra imagen nictomórfica viene representada por el “*espejo lejano del lago*” (v. 14), cuyo valor significativo de introspección viene avalado por la conciencia imaginaria que habita en el discurso de Dalí en cuanto que actividad intelectual (el pensamiento, ya desde Scheler, convenido como órgano de autocontemplación y reflejo del universo que aquí se encuentra en la misma base conceptual del mito de Narciso); y la función especular se refuerza con la incorporación semántica del elemento “agua” con su virtualidad dual con el significado de muerte y disolución implícita en todo proceso originario de cualquier forma de creación. Ese es el significado explícito del agua como elemento lustral, fuente y origen de la actividad creadora del Narciso particular de Dalí, que se significa en el elemento “nieve”: en el poema, es ese “dios de la nieve” que

*se funde de deseo
en las cataratas verticales del deshielo... (vv. 8 y 9)*

El agua que es, además, revelación simbólica de la desgracia del tiempo:

*cuando pasa el tiempo
en el reloj de flores en la arena de su propia carne*

(...)
*El cuerpo de Narciso se vacía y se pierde
en el abismo de su reflejo,
como el reloj de arena al que no se le dará la vuelta.
(vv. 64-65 y 70-72)*

En el análisis intensional del texto puede ponerse de la misma forma en relación con la traslucidez ciega del espejo que implica significativamente la proyección plástica de la constante daliniana del síntoma de mutilación representado por la mano fosilizada⁹.

La tercera gran epifanía imaginaria de la categoría tiempo reside en el símbolo catamórfico de “la caída” como metáfora quintaesenciada del mundo caótico del que resurgirá el nuevo Narciso mítico. Si la alta llanura “desciende y se derrumba” (v. 22), el propio cuerpo de Narciso también “*se vacía y se pierde en el abismo de su reflejo*” (v. 70). A su vez, si el propio dios de la nieve inclina su cabeza “*sobre el espacio vertiginoso de los reflejos*” (v. 7), y el vértigo es una imagen inhibidora de toda pulsión ascensional, Narciso necesita, para regenerarse como nuevo ser, aniquilarse en el vértigo cósmico, precisamente donde, “*canta la sirena fría y dionisíaca de su propia imagen*” (vv. 68 y 69).

En otro orden de cosas, encontramos síntomas de gigantización en el proceso de amplificación de las dos imágenes simbólicas de Narciso, y este megalomorfismo determina el signo dominante, de contemplación en la mirada del espectador, que se fija indefectiblemente en las dos figuras míticas como eje dual y primordial en la estructuración plástica de la composición del cuadro. No en vano, el sistema de proporciones de los distintos elementos compositivos de la obra viene significado por su relevancia semántico-narrativa, aunque

⁹ A este respecto pueden observarse cuadros de Dalí como *La miel es más dulce que la sangre*, dibujos como *Mano cortada* e, incluso, algún fotograma significativo de *Un perro andaluz*. Federico García Lorca también participó de este simbolismo en su dibujo *Manos cortadas*. (1990: 67).

desplace, apoyado en una sintaxis visual clásica de clara raigambre miguelangelesca, al grupo de figuras central (al itálico modo de los “ignudi” del *Tondo Doni*).

Entre los signos espectaculares que afectan a la disposición cromática, el predominio de coloraciones claras, de afecciones luminosas manifiestas en los elementos antropomórficos se coordinan desde los tonos áureos de la figura primigenia de Narciso hasta las palideces marmóreas de su significante transustanciado, la mano-Narciso. Las recurrencias léxicas que invaden el texto poético implican la necesidad de diferenciar ambas figuras para matizar, al menos, su oposición plástica, pero su caracterización verbal remarca el interés de Dalí en subrayar las tonalidades blancas del primer Narciso, que anuncia simbólicamente su metamorfosis como proceso de purificación:

*Cuando la anatomía clara y divina de Narciso
se inclina
sobre el oscuro espejo del lago,
cuando su torso blanco doblado hacia delante
se inmoviliza, helado,
en la curva plateada e hipnótica de su deseo... (vv. 58-63)*

El régimen diurno es el régimen filosófico de la separación, de la dicotomía, y entre sus estructuras denotativas se hallan la pérdida de contacto con la realidad, que está implícita en la tradición literaria de la que el mito participa, la funcionalidad dispositiva de la *spaltung*, que confirma la tendencia a la estructuración global de la obra mediante una suma intencionada de elementos aislados, el geometrismo, aparente en la axialidad dual de la representación plástica y cómplice en el complejo psicoanalítico del que Dalí hace sujeto a su Narciso particular

*Narciso,
¿comprendes?
La simetría, hipnosis divina de la geometría del
espíritu, colma ya tu cabeza con ese sueño
incurable, vegetal, atávico y lento
que reseca el cerebro
en la sustancia apergaminada
del núcleo de tu cercana metamorfosis. (vv. 86-93)*

y el pensamiento por antítesis, caracterizado por la oposición isotópica “sombra/luz” y por la agonía provocada por el factor “tiempo” (no ha de olvidarse que Narciso ejemplifica un mito juvenil).

La inversión del mito clásico procede en el mensaje onírico daliniano de la práctica de la antífrasis: la visión cosmogónica de Narciso es readmitida en Dalí en el régimen diurno de la representación. Así, la primera eufemización de “la caída” viene constituida por el “descenso”, que ahora implica lentitud (frente a la vertiginosidad, que era denotativa de la primera): fundirse, vaciarse, descender, derrumbarse son presupuestos verbales cotextuales para acceder al verdadero ritmo decadente de la metamorfosis; Narciso no sólo se inclina y se inmoviliza sino que su sueño es “*incurable, vegetal, atávico y lento*”, y, en esa sufrida secuencia hipnótica, adquiere relieve el estatismo plástico de la composición (la imagen doble se superpone hasta desaparecer la referencia antropológica del mito):

“*Narciso, en su inmovilidad, absorbo en su reflejo con la lentitud de las plantas carnívoras, se hace invisible*”.

(v.110)

Si Dalí parte de las consideraciones de Freud sobre el narcisismo para establecer la base conceptual de su obra, ello no obsta su habilidad para invertir su negativo significado tradicional en función de una reelaboración de los caracteres simbólicos del mito clásico. Toda la tipología psicoanalítica inmersa en el mundo de significados de *La metamorfosis de Narciso* trasciende el mero análisis clínico de sus postulados gracias, precisamente, a su revitalización simbólica en la obra plástica anterior de Dalí. *La metamorfosis de Narciso* constituye la plasmación artística de un proceso de objetivización del deseo amoroso, y si Salvador Dalí recurre a la simbología psicoanalítica es, consecuentemente, para reafirmar su propia cosmogonía (verbigracia, la particularidad significativa que adquiere el elemento “mano” en la considerada “etapa lorquiana” del pintor¹⁰).

Así las cosas, no dudo en considerar la propia fecha de producción de la obra –1937– como muy relevante por cuanto pudiera tener de mensaje onírico cifrado útil solamente para aquellos iniciados en el conocimiento de su relación personal con Federico García Lorca (no hace siquiera un año que éste ha muerto asesinado) porque ayuda a determinar el sentido último de la inserción contextual del sintagma lorquiano “*los desembarcaderos de la sangre*” en el verso ochenta y cinco¹¹.

¹⁰ Vid. nota 4.

¹¹ La imagen procede del poema “Panorama ciego de Nueva York” del libro de Lorca *Poeta en Nueva York*. No entramos a considerar las peculiares disquisiciones histórico-psicoanalíticas que realiza SANCHEZ VIDAL (1988: 269 y ss.).

El elemento “agua” también sufre este proceso de inversión en cuanto que duplica o desdobra las imágenes: desde esta perspectiva, hay una revalorización del espejo y del duplo. La inversión de los valores diurnos informados por el régimen diairético de la representación es una constante característica del surrealismo en literatura, por ello, no resulta en absoluto extraño que se produzca esta revitalización.

Igualmente, sobreentendido en el esquema sexual y digestivo del “acto de engullir”, el proceso de gigantización se invierte en un proceso de gulliverización, en tanto que Narciso se engulle a sí mismo en su propia introspección y en tanto que se encuentra sobredeterminado por los símbolos de redoblamiento y encajamiento –en la mano se subsume el huevo que porta entre sus dedos y en éste la flor, síntesis máxima del mito.

Más allá de la simple mitocrítica¹² o de la consideración del arte y del mito como estructuras de comunicación o lenguajes secundarios¹³, *La metamorfosis de Narciso* no es una secuencia sígnica espontánea por cuanto responde a una conciencia artística intencional: Dalí, verbigracia, sustituye en el mito clásico la fuente por un lago, porque advierte que la impronta de su “denotatum” sirve mejor a sus intereses plásticos y líricos, sin embargo, se muestra escrupuloso en la representación pictórica de la flor del mito ovidiano.

El erotismo nocturno del que está imbuida la obra se pone también de manifiesto en el proceso de inversión del agua del lago como elemento nocturnal –se trata de un “oscuro espejo”– ya que, en el surrealismo, ésta se pone indefectiblemente en relación directa con la fluidez del deseo, que es la clave del proceso de introspección del Narciso daliniano y que está subordinada, en última instancia, a la imagen arquetípica suprema del surrealismo, el mitologema “mujer”.

Para Salvador Dalí, la valoración positiva de la muerte implícita en su lectura del mito procede, por una nueva inversión de los afectos, de la antífrasis de su destino mortal, donde el Narciso-Gala no constituye ya una lección moral, ni su suicidio consciente es una consecuencia nefasta para la ambigüedad del sujeto poético¹⁴; Eros vence a Tánatos al mismo tiempo que Dalí se autoafirma en la postura resurreccional que está en la base de la semántica iconográfica de la flor. Además, el artista se ha de ayudar extensionalmente de su propio apren-

¹² La mitocrítica, como dice GARCIA BERRIO, “debe clarificar del modo más terminante posible las diferencias que delimitan y especifican el *significante* verbal de los símbolos imaginarios en su doble dimensión de contextura formal expresiva y de significado lingüístico-semántico” (1988: 331).

¹³ Vid. TALENS, J. et al. (1978: 32)

¹⁴ “Mentre que la tradició mitològica condemna en Narcís el replegament sobre ell mateix que l’allunya de la vida social y de l’amor heterosexual, el pintor-poeta català celebra en el seu gest el mateix ressort de la metamorfosi creadora”. PIERRE, J. “Salvador Dalí, poeta surrealista”. En FANÉS, F. et al.

dizaje en la pintura metafísica de De Chirico y así adquiere un relieve augural la transustanciación de la cabeza de Narciso en huevo, como inversión eufemística última de la tradición simbólica aneja al órgano capital.

En último término, la vinculación ya de por sí recurrente de significantes vegetales como modelos tradicionales de metamorfosis actúa aquí como instrumento intelectual y connotativo de primer orden: los elementos vegetales como poseedores caracteriológicos de una doble sexualidad no se desvirtúan del androginismo implícito en el Narciso ovidiano sino en tanto que Dalí antepone a toda ambigüedad mítico-simbólica su propio rito de fecundación en la imagen vegetal de la Gala-Narciso —por otra parte, conservando su iconografía tradicional: pétalos blancos y botón azafranado—. Y si con ello, en fin, “*el hombre regresa al vegetal*” (v. 95), esto se debe a que la habilidad discursiva de Dalí reside en la ejemplarificación a través de un procedimiento expresivo esencial constituido por la metáfora¹⁵ (ya plástica, ya verbal) de la creación “ad libitum” de un mito ultrapersonal que se llamó Gala¹⁶.

Resulta anecdóticamente revelador, tal vez por lo casual, que, al momento de su muerte, los funcionarios de la Tate Gallery hubieran depositado un ramo de narcisos blancos a los pies de *La metamorfosis de Narciso*.

¹⁵ “Dado que, como ya se ha dicho, el texto mitológico genera, en el marco de una conciencia no mitológica, construcciones metafóricas, la tendencia hacia el mitologismo puede darse en un proceso orientado en sentido contrario, esto es, en la realización de la metáfora, en su interpretación literal (interpretación que anula la misma metaforicidad del texto). Este procedimiento es característico del surrealismo. Se obtiene entonces una imitación del mito fuera de la conciencia mitológica”. LOTMAN, J.M. y USPENSKIJ, B.A. “Mito, nombre, cultura”. En LOTMAN, J.M. y Escuela de Tartu (1979: 126).

¹⁶ “Todo el sentido del poema y del cuadro está, concluyentemente proclamado por el propio Dalí, en las dos únicas palabras de que se compone el último verso, con el acento cargado en el pronombre posesivo “mi”, mediante el cual viene a autoidentificarse como verdadero e inequívoco protagonista de uno y otro”. SANTOS TORROELLA, R. (1984: 149).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) libros:

- BURGOS, J. (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris: Eds. du Seuil.
- DURAND, G. (1989). *As estruturas antropológicas do imaginário*, Lisboa: Presença.
- GARCÍA BERRIO, A. (1988). *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988). *Ut poesis pictura (Poética del arte visual)*, Madrid: Tecnos.
- HENDRICKS, W.O. (1976). *Semiología del discurso literario*, Madrid: Cátedra.
- MUKAROVSKY, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gili.
- PAS, A. van de. (1989). *Salvador Dalí. L'obra literària*, Barcelona: Mediterrània.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona: Planeta.
- SANTOS TORROELLA, R. (1984). *La miel es más dulce que la sangre*, Barcelona: Seix Barral.

b) Obras colectivas:

- BONET CORREA, A. (Coord.) (1983). *El Surrealismo*, Madrid: Cátedra.
- FANÉS, F. et alt. (1990). *Dalí escriptor*, Barcelona: Fund. Caixa de Pensions.
- LOTMAN, J.M. y Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra.
- LOZANO, J. et alt. (1986). *Análisis del discurso*, Madrid: Cátedra.
- ROMERA CASTILLO, J. (Coord.) (1981). *La literatura como signo*, Madrid: Playor.
- TALENS, J. et alt. (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra.