

EL ÁNGELUS DE DALÍ Y EL MISTERIO DE LA ENCARNACIÓN

Jaime Repollés Llauradó

Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

Investigador de la Sección Departamental de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense

Resumen:

Este artículo analiza la original lectura del mito de la Anunciación que Salvador Dalí extrajo del *Ángelus* de Millet. Las críticas del pintor catalán han sido revisadas con motivo de su aniversario, especialmente aquellas que le calificaban como artista reaccionario o pintor ilustrativo. De hecho, su artículo “El Mito trágico del Ángelus de Millet”, ejemplo de la delirante aplicación del método *paranoico-crítico*, revela un Dalí trasgresor en el psicoanálisis de su propia sexualidad y cabalmente vanguardista al ofrecer un poderoso símbolo de la incapacidad moderna para representar. La trágica muerte del hijo no es sino la pérdida del relato fundador de la pintura moderna, la tragedia de un arte que ha dejado de ser fecundado por la luz de lo sagrado y lamenta perentoriamente su caduca vitalidad. La oración de los campesinos por la cosecha es para Dalí el réquiem por una pintura desangelada, muerta de antemano, incapaz de conservar la vida tras el acto sexual que simboliza todo acto creativo fundador.

Palabras clave: Ángelus, Anunciación, Dalí, encarnación, Fra Angélico, Millet, transfiguración.



Jean-François Millet: *El Ángelus*, 1857-59.

El cuadro de *El Ángelus* de Jean-François Millet es, posiblemente, la versión más desangelada que exista del mito cristiano de la Anunciación. La ausencia de la Virgen María y del ángel Gabriel, así como la habitual columnata de la estancia, hace de esta revisión realista del mito una de las lecturas más insólitas del complejo mensaje sagrado. De hecho, la única semejanza narrativa con la escena que da comienzo al relato del Evangelio está en el título del cuadro, la oración del Ángelus, de donde se deduce que la afectada plegaria de los campesinos es un desesperado ruego por la mejora de la cosecha. La creencia rural hace habitual esta oración

durante los periodos de siembra y recolección pero su significado simbólico se debe a la conmemoración de la concepción de Jesucristo. Los ciclos anuales de fertilidad de la tierra se inauguran en la primavera y se corresponden con el veinticinco de marzo, fecha de recepción del mensaje divino por María, nueve meses antes de la Natividad. La correlación de los ciclos sagrados con las estaciones otorga siempre un significado religioso a cualquier ritual campesino y abre la interpretación de la imagen de Millet a una dimensión trascendente, de la cual carece a simple vista. Por este motivo, no es de extrañar la enorme difusión de reproducciones de esta pequeña obra maestra del museo d'Orsay en los ámbitos rurales.

Es necesario comprender el sesgo popular que ha adquirido este icono para acceder a la lectura que Dalí hizo del mismo en su artículo de 1935: *El mito trágico del Ángelus de Millet*, publicado en Francia en 1963 por el editor Jean-Jacques Pauvert y llevado a España en 1978 gracias a la editorial de Óscar Tusquets (1). El propio Dalí adjuntó al análisis del cuadro una serie de ilustraciones y fotografías sobre las múltiples caricaturas y deformaciones que el icono sufrió tras ser difundido en los medios. Si Millet hizo una lectura populista del mito, la aproximación de Dalí es el producto de una lectura aún más rebajada que la del humorismo gráfico: Se trata de una lectura de fuerte sentido psicoanalítico donde se descubren los tempranos desajustes sexuales en la vida psíquica del pintor. La fascinación que producía el *Ángelus* en la conciencia de Dalí queda perfectamente estudiada en un artículo que más bien parece un diagnóstico clínico. Dejando a un lado la curiosidad por las perversiones sexuales del artista catalán, se hace preciso estudiar la fascinación universal que emana esta imagen como una suerte de silencioso arquetipo estructural del mito de la Encarnación. Aunque Dalí eluda la interpretación de la imagen desde este presupuesto, optando por una lectura claramente sexual, es quizá porque desconocía hasta qué punto sus delirios asociados a la contemplación del *Ángelus* se asemejan a la iconografía tradicional de la Anunciación.



Salvador Dalí: *La estación de Perpignan*, 1965.

El misterio de la Anunciación no es otro que el de la Encarnación (2). El mito de la fecundación del cuerpo de la Virgen por medio de la luz es, a su vez, el mito fundador de la encarnación del color en la historia de la pintura. Esto explica la proliferación de cuadros de este género en el Renacimiento, cuando la aventura de resurrección de la Antigüedad clásica forzó a los pintores italianos a preguntarse por los orígenes de su propia tradición cristiana. El origen de una concepción católica de la representación revisó el paganismo clásico confiriendo un valor trascendente a la idea de creación. Si Dios es luz para la tradición

judeocristiana, solo la luz que atraviesa un cuerpo es capaz de fecundarlo. La vida del color dependía entonces de la animación de la luz tanto como la pervivencia del mensaje de Cristo depende ahora de la encarnación de la palabra en la tradición católica. La figura de Cristo, objeto de la encarnación de Dios entre los hombres es la revolucionaria *transfiguración* antropológica del mensaje divino, revelado en los evangelios. La Encarnación es, por tanto, el misterio último del Nuevo Testamento y la respuesta definitiva de Dios tras el fracaso de Adán: si el primer hombre pecó es porque Dios se mantuvo ausente, confió en su responsabilidad, delegó su presencia hasta que estimó necesaria su incorporación a la humanidad encarnado en la figura de su hijo. De modo que Dios pareció desquitarse de su error original con esta segunda oportunidad incorporándose al hijo y en cierto sentido, tragándose.

La interpretación trágica que Dalí hace del mito de la Encarnación es también la de la muerte del primogénito. Dalí concluye su artículo asociando el mito del *Ángelus* a Saturno, Guillermo Tell, Abraham o al Padre Eterno como arquetipos del padre devorador de sus hijos. El canibalismo fue una de las nociones más trabajadas en la obra del pintor de Figueres y su sentido antropológico tiene mucho que ver con el mito de la eucaristía donde, literalmente, el fiel se come a Cristo. Esta concepción fatalista y determinista del destino trágico de la humanidad no solo pervive en la sociedad moderna sino que parece acentuarse con los descubrimientos en el campo de la genética que Dalí no cesa de relacionar con la religión. La cita con que da comienzo al prólogo de la edición francesa es muy esclarecedora: “La ley moral debe ser de origen divino, ya que, antes de las Tablas de Moisés, ya estaba contenida en los códigos de las espirales genéticas” (Dalí, 1935, p.13).

Una de las ciencias humanas que más ha relacionado las investigaciones científicas con la religión a fin de explicar el sentido del hombre ha sido el psicoanálisis. En efecto, la muerte del hijo tiene un marcado sesgo psicoanalítico en Dalí y se deriva de su particular lectura del complejo de Edipo. Freud asegura que, durante la infancia, el hijo y la madre se enamoran quedando desplazada la figura paterna; en algunas ocasiones este triángulo amoroso entra en tensión hasta que el hijo o la madre asesinan al padre. En el discurso freudiano, el hijo muere en el momento en que se convierte en marido, es decir, en el momento en que entra en competencia el complejo. En el discurso daliniano, en cambio, el hijo encarnado en la figura masculina muere asaltado por la madre tras el acto sexual. En una delirante interpretación de la escena bíblica, el hijo encarnado pasaría a convertirse en marido, en padre, e inmediatamente asesinado por la madre. La posición del padre campesino, con el sombrero sobre la pelvis, es para Dalí la perfecta representación de la singular cohibición del niño cuando sufre una erección que se apresura a ocultar; eso sin contar con la presencia fálica del rastrillo clavado a su izquierda sobre el sembrado. La tesis de Dalí, que hizo radiografiar el óleo de Millet, localiza al hijo muerto en el cesto que hay a los pies de la campesina y modifica la tradicional lectura de la plegaria por la fertilidad del campo como un trágico réquiem por la imposibilidad de procrear. Esta imposibilidad de procrear redundaba con la impotencia de Dalí y la de la pintura moderna para generar iconos capaces de expresar el sentido mítico, originario, de la Creación.



Fra Angélico: *La Anunciación*, 1430-32.

La cesta del hijo muerto fue en su origen una tumba, Millet la borró por indicación de un amigo a fin de rebajar el efecto melodramático. El hallazgo de una oscura forma geométrica y sepulcral en la radiografía (Dalí, 1935, p. 16) es el hallazgo detectivesco de un signo moderno oculto en el cuadro clásico. La verificación del sentido morboso de un cuadro hasta entonces tan silencioso incluye al *Ángelus* entre las fantasmagorías de la modernidad. Ya sea tumba o cesta, el elemento misterioso que encarna el cuerpo del hijo es a la iconografía tradicional de la Anunciación como la silenciosa presencia de la columna, siempre a medio camino entre la Virgen y el ángel. El producto del intercambio sagrado entre la palabra del ángel y el vientre de la Virgen es la columna, es decir, Jesucristo. La columna es una presencia estructural en cualquier composición de la Anunciación. Para Didi-Huberman no sólo se manifiesta como una suerte de eje narrativo que separa en dos espacios, el jardín y el aposento de la virgen, la narración, sino que de hecho es la figura misma de Cristo (3). En la Anunciación de Fra Angélico de 1432 del museo del Prado, por ejemplo, el rostro de Cristo aparece tallado sobre el capitel de la columna. Este recurso visual tiene su origen en las metáforas bíblicas que definen a Cristo como columna o basamento de la Iglesia. Del mismo modo, la carretilla que relaciona la insalvable distancia entre los campesinos del *Ángelus* es para Dalí el símbolo de su acto sexual, su relación prefigurada virtualmente.

Los cuadros de Millet y Fra Angélico son estructuras compositivas que pretenden relacionar tanto física como simbólicamente figuras completamente separadas en el espacio y el tiempo. Esta relación virtual se establece cuando un elemento ajeno conecta simbólicamente las partes dando lugar a un símbolo. Etimológicamente, *símbolo* quiere decir “arrojar algo conjuntamente”. Pues bien, la carretilla parece tirar de ambas figuras hacia su encuentro sexual y responde perfectamente a la figuración diferida de aquello que es irrepresentable, es decir, el acoplamiento entre los campesinos. Esta interpretación de la carretilla acalla cualquier identificación de Dalí como *ilustrador* y conjuga poéticamente una iconografía campesina con una sintomatología sexual. Es un cliché entre campesinos el que la forma y el uso de la carretilla recuerden el coito animal. La carretilla es el signo moderno, desplazado, de la sexualidad del *Ángelus*. El signo moderno no es ilustrativo, ni icónico sino referencial, alegórico. Dalí asocia múltiples sensaciones al *Ángelus* del mismo modo que el arte moderno prolifera en sentidos asociados a objetos. La Anunciación es una apuesta intelectual sin

precedentes en la historia de la representación. Es el intento de poner en escena un acontecimiento irrepresentable, la unión de Dios y la Virgen, por un complejo sistema de símbolos. De esa apuesta y de esa iconografía parte la moderna insistencia en el lugar o entorno de la representación. El modelo de la Anunciación exige un espacio, normalmente un jardín, donde cultivar los símbolos de la Virgen, generalmente flores, con el propósito de ser fecundadas por la luz divina en aras de un nuevo ciclo vital, la primavera (4).

Pero el páramo de los campesinos de Millet nada tiene que ver con el florido jardín de la Anunciación; tampoco la primavera que anuncia el ángel es el periodo de esplendor que inspiró al Renacimiento de Botticelli. Se trata más bien de una tierra baldía, un desierto moderno, incapaz de dar frutos, de generar símbolos. Esta tierra crepuscular, apocalíptica, además de haberse reproducido en todas las posguerras del siglo responde a las primeras imágenes infantiles que Dalí parece recordar; se trata del paisaje mineral de Cadaqués latente en todos los horizontes desérticos de sus cuadros. Uno de esos fenómenos apodados por Dalí como *delirantes secundarios* y que produce la visión del *Ángelus* es el descubrimiento típicamente surrealista de formas orgánicas en los minerales. Tales delirios secundarios serían como los signos de la Virgen, desperdigados por la composición pero sin cesar de referirse a ella.



Salvador Dalí: *El Ángelus arquitectónico de Millet*, 1933.

Dalí asocia el ademán de los campesinos al estatismo de los menhires o los dólmenes y su latente sensualidad al erotismo evocador de unos guijarros que “llegan a producir ilusiones de consistencia casi carnal” (Dalí, 1935, p. 30). La piedra no solo es metáfora de quietud y silencio, sino del material con que está hecha la encarnación. El delirio geológico descrito por Dalí en su mito trágico tiene mucho que ver con la tradicional asociación de la problemática de la encarnación a las texturas del mármol. Al fin y al cabo, los pintores renacentistas tan solo trataban de reanimar esculturas clásicas, estatuas de piedra. El propio Miguel Ángel consideraba que el cuerpo que se pretende tallar ya se encuentra en el bloque de mármol, siendo el oficio del escultor descubrir la figura del bloque como quien quita la cáscara de un huevo. La obsesión por la encarnación de la piedra produjo una elevadísima multiplicación de

este material en la pintura. Los falsos mármoles de las paredes, los suelos de baldosas, las columnas, es decir, todo el entorno material de la escena evoca el trabajo de los marmolistas. La propia estructura material de la alcoba de la Virgen se convertiría en una suerte de habitación encarnada, de arquitecturas semitransparentes, capaz de dejar pasar la luz lo suficiente para descubrir las vetas como las fibras de un tejido iluminado. La asociación de la carne al mineral tiene mucho que ver con esa conservación del cuerpo en el tiempo propia de la trascendencia de la imagen cristiana. Didi-Huberman también privilegia la selección del mármol como “la materia por excelencia de la memoria” (1995, p. 103).

Además de las relaciones formales entre el *Ángelus* y la Anunciación existen una serie de relaciones temporales que se corresponden con la narración de la escena. Dalí relaciona el *Ángelus* de Millet con el *Embarque para Citerea* de Watteau por compartir un mismo tiempo argumental onírico “fundamentado en un sistema de referencias instantáneas” (Dalí, 1935, p. 145). Este tiempo psíquico de los sueños tiende a relacionar escenas y personajes anacrónicos y presentarlos sincrónicamente. Si el pintor renacentista se comporta como un arqueólogo cuando recupera un canon figurativo de un fragmento de estatua clásica, Dalí hace un ejercicio de paleontología al recuperar los fósiles atávicos del ejido francés. El oficio del psicoanalista se corresponde a su vez con el del pintor en esta función exploradora y espeleológica de los estratos de la memoria de la imagen, similares a los estratos del inconsciente.

Si Dalí convierte la campiña francesa en un lugar de muerte e infertilidad es porque *anticipa* la muerte de la figura masculina. Dalí anticipa en el tiempo la muerte del hijo fagocitado por la madre instantes después de la fecundación, como Fra Angélico asociaba en el tiempo la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, al inicio del Antiguo Testamento, con la anacrónica escena del Ave María, inicio del Nuevo Testamento. Si Fra Angélico fundía en el jardín de la Virgen el Edén de Eva, Dalí entiende el *Ángelus* como una prefiguración, como una *anunciación* y para ello emplea todos los mecanismos de distorsión narrativa específicos de la simultaneidad de los tiempos en la imagen estática. La narratividad de la Biblia se abre paso en la pintura del Renacimiento con esta suerte de elipsis que relacionaban las viñetas o casetones de los frescos y colisionaban sus símbolos. Siguiendo esta lógica de composición, el ángel anuncia el inminente embarazo de la Virgen al tiempo que Fra Angélico prefigura la muerte del hijo en la crucifixión.

Al mismo tiempo que Dalí anuncia la inminente escena sexual entre los campesinos prefigura la muerte del hijo por canibalismo. La semejanza entre la posición de asalto de la mantis religiosa y el ademán reflexivo de la campesina hacen proyectar a Dalí el ineluctable asesinato del macho tras la cópula, prefigurada a su vez simbólicamente en la forma de la carretilla. Todo un nudo de relaciones temporales agitado por el inconsciente. Los detalles biológicos los extrajo Dalí del libro *Las costumbres de los insectos* de J. H. Fabre donde se expone la condición prehistórica de la mantis y su relación inmediata con lo atávico y edénico. La obra de Max Ernst es otra excelente recopilación de fósiles e insectos en parajes minerales, concretamente *La Europa después de la lluvia*, 1945, muestra el mismo paraje de desolación orgánica que anuncia el crepúsculo del *Ángelus*.



Max Ernst: *Europa después de la lluvia*, 1942.

El artículo de Dalí es también un interesante estudio de Millet como pintor erótico. La tradicional cursilería sentimental de Millet es interpretada aquí como una angustia existencial oculta. Del mismo modo, Freud descubrió en la tierna *Virgen, el niño y Santa Ana* de Leonardo la latencia de un pintor erótico de contenidos traumáticos en su psicoanálisis del arte, *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*. Seguramente un recuerdo de infancia de Dalí, la presencia de su hermano muerto antes de nacer él, sería el trauma que retornaría eternamente a su conciencia cada vez que contemplase el milagro de la Encarnación. Esta lectura trágica de la sexualidad y la fecundidad solo se explica por el terror que al propio Dalí le producía el contacto sexual con su mujer. En sus propias palabras, “es una época en la que viví bajo el terror del acto de amor, al que confería caracteres de animalidad, de violencia y ferocidad extremas, hasta el punto de sentirme completamente incapaz de realizarlo” (Dalí, 1935, p. 93). Esa época ahora es proyectada sobre la apacible escena campestre como un furioso combate sexual. La vida de Dalí fue una eterna confusión de su identidad por sustituir a su hermano primogénito. La impotencia del pintor, así como la aversión al sexo con Gala, con quien no tuvo descendencia, se proyectan sobre la campiña del *Ángelus*.

De este modo Dalí acerca la actualidad del mito de la Encarnación hasta su más estricta intimidad: La grandilocuencia mística del texto sagrado es ahora el diagnóstico clínico de una anomalía sexual. Efectivamente, la lectura de Dalí es tan populista como la de Millet, pero devuelve la trascendencia del icono a un público moderno que ha de explicarse la naturaleza de la sexualidad integrada en los avances de la ciencia. Qué puede ser el mito de la Anunciación sino la relación telúrica del campesino con la tierra, del artista con su cuerpo. La lejanía del icono con su texto de referencia, el relato bíblico, es triple; la copia de la copia del misterio del aura, sería para Benjamin en la *Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936, un acercamiento *espacial y humano* al mito (5). Si Benjamin se lamenta de la pérdida del aura en aras de su reproducción, pues del aura no hay copia, Dalí celebra esta asimilación popular del mito con un cierto gusto antropófago. Propuso sumergir el cuadro de Millet en un vaso de leche (6). El descubrimiento del artista de una reproducción del *Ángelus* de Millet en la porcelana de un juego de café en Port de la Selva, cuya cafetera era “seguida de cerca por sus tazas como una gallina y sus pollitos” (Dalí, 1935, p. 109-122) es el mismo encuentro delirante con el objeto que hizo desarrollar a Benjamín la estética del surrealismo; un “trabajo intenso en el seno de las cosas” (7). Dalí, a su vez, repitió convulsivamente este icono en muchas de sus composiciones, generalmente en aquellas donde citaba a Gala.



Salvador Dalí: *Retrato de Gala o el Ángelus de Gala*, 1935.

Finalmente, Dalí parece ponerse más serio y metódico al extraer las conclusiones de su tesis. Habla de una *dialéctica concreta* (Dalí, 1935, p. 174) que recuerda la *imagen dialéctica* de Benjamin, aquella que pone en contacto el *antes* con el *ahora* de modo fulgurante, una idea de modernidad que relaciona la memoria de la prehistoria con la tradición escrita del mundo moderno. Hermoso contacto del pasado y el presente en el grito de guerra estético del surrealismo.

“¡El *Ángelus* de Millet, hermoso, como el encuentro fortuito en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas!” (Dalí, 1935, p. 185).

Bibliografía:

Benjamin, W., *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1998.

Benjamin, W., *Paris, capitale du XIX siècle*, París, Cerf, 2000.

Dalí, S., *El mito trágico del Ángelus de Millet*, Barcelona, Tusquets, 2002.

Didi-Huberman, G., *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, París, Flammarion, 1995.

Didi-Huberman, G., *La peinture incarnée*, París, Minuit, 1985.

Créditos de las ilustraciones (orden de aparición):

Jean-François Millet: *El Ángelus*, 1857-59. París, Musée d'Orsay.

Salvador Dalí: *La estación de Perpignan*, 1965. Colonia, Ludwig Museum.

Fra Angélico: *La Anunciación*, 1430-32. Madrid, Museo del Prado.

Salvador Dalí: *El Ángelus arquitectónico de Millet*, 1933. Nueva York, Perls Galleries.

Max Ernst: *Europa después de la lluvia*, 1942. Hartford, Atheneum Museum.

Salvador Dalí: *Retrato de Gala o el Ángelus de Gala*, 1935. Nueva York, MOMA.

Notas:

1. Dalí, S., *El mito trágico del Ángelus de Millet*, Barcelona, Tusquets, 2002.
2. Cfr. Didi-Huberman, G., *La peinture incarnée*, París, Minuit, 1985. Este libro, ensayo sobre *La obra maestra desconocida* de Balzac, es un análisis del concepto de encarnación en la pintura moderna desde el literario pintor Frenhofer hasta Cézanne.
3. Cfr. Didi-Huberman, G., *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, París, Flammarion, 1995, p. 256.
4. *Ibid.*, p. 268-279. Este libro, ensayo sobre las anunciaciones de Fra Angélico, es un análisis del concepto de abstracción en la pintura figurativa y narrativa del Renacimiento.
5. Benjamin, W., *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1998, p. 24.
6. Una experiencia surrealista proponía introducir cuadros en leche para diluir la nitidez de la imagen y sumergir su sentido en el líquido primordial.
7. Benjamin, W., *Paris, capitale du XIX siècle*, París, Cerf, p. 831. Donde se asientan las bases de una interpretación anacrónica de la temporalidad en el discurso estético moderno.