

EL GRAN MASTURBADOR: UN POEMA SURREALISTA

Breu notícia de *La femme visible*

Salvador Dalí publicà els primers poemes a la revista «Stadium» de Figueres els anys 1919 i 1920. Tenia llavors només 15 anys, i els poemes, escrits en un català molt poc normatiu, es ressentien de l'adolescència de l'artista. Però Dalí continuà escrivint, en català i subsidiàriament en castellà, articles i poemes, buscant el propi estil, essent surrealista abans d'entrar en el surrealisme. Al que s'anomena període català de Dalí pertanyen el *Peix perseguit per un raïm* i el *Poema de les cosetes*, dos poemes que demostren que l'artista ha trobat ja el camí del propi estil, caracteritzat per l'ús d'imatges tretes de la realitat però descontextualitzades, per l'enumeració caòtica i la transformació veloç de les imatges i per la creació de símbols nous com ara el de l'ase podrit.

L'any 1930, ja a París i al costat de Gala, el poeta Dalí tria la llengua francesa per a continuar amb la seva obra literària. Escriu tres esplèndids poemes –*Le grand Masturbateur*, *L'amour et la mémoire* i *La métamorphose de Narcisse*– que s'adiuen perfectament al moviment artístic que representen i al qual pertanyen i que tenen, a més, la seva correspondència pictòrica amb tres teles prou famoses de la mateixa època: *Rostre d'«El gran Masturbador»*, *La persistència de la memòria* i *La metamorfosi de Narcís*.

El primer d'aquests poemes, «*Le grand Masturbateur*», és un dels quatre textos que configuren *La femme visible*, publicat per Dalí a Les Éditions Surréalistes de París el mes de novembre de 1930, gairebé inaugurant la seva entrada al grup francès i, podríem dir, cantant el seu amor per Gala. El llibre, escrit en francès, s'obre amb una fotografia de Man Ray del rostre de Gala –la força enigmàtica dels ulls en primer terme– i amb una dedicatòria: «A Gala». Es tracta, molt probablement, del primer intent de l'obra que el pintor volia escriure sobre la seva dona. «Un dia escriuré un llibre sobre tu i et convertiràs en una d'aquelles mitològiques Beatrïus que la història

es veu obligada a dur a l'esquena»¹, li havia dit. Però el paper de Gala, en aquest cas, va més enllà del de musa inspiradora. Si fem cas de les confessions del pintor, ella mateixa va reunir i organitzar els apunts que Dalí havia escrit aquell primer estiu a Cadaqués, aconsellant-li que els refés i els convertís en una obra «teòrica i poètica». Mesos més tard, mentre la parella vivia una «lluna de mel de foc» a Màlaga, Dalí treballava alhora en la redacció definitiva del text i en el quadre que, curiosament, havia de dur per títol *L'home invisible*, quadre en el qual treballà fins el 1933 i que deixà inacabat.

La femme visible, el formen vuit il·lustracions i quatre textos. Tres d'aquests textos són articles teòrics –*L'âne pourri*, *La chèvre sanitaire* i *L'amour*–, i el quart és el poema que ens ocupa –*Le grand Masturbateur*. Als dos primers articles, Dalí parteix de la putrefacció de la realitat i proposa, com a via de superació d'aquest estat putrefacte, el mètode paranoico-crític. El poema i l'últim article funcionen a un nivell més personal: Dalí, ell mateix putrefacte i gran masturbador, es salvarà gràcies a l'amor. El poeta es centra aquí en un capítol essencial de la seva vida, la descoberta de l'amor i l'enfrontament familiar. Després d'aquesta experiència pot reflexionar sobre el fet amorós. És per això que, després del poema, trobem l'article titulat *L'amour*, últim text del llibre, on defineix la seva concepció amorosa. L'amor és per al poeta el camí de la salvació personal. Un camí potser paral·lel al camí obert pel mètode paranoico-crític: l'amor, igual que la paranoia, fa reals les imatges somiades o inconscients; l'amor és, com també ho és el mètode paranoico-crític, una força agressiva i revolucionària.

Aquest últim article és la culminació de les teories que el poeta ens ha anat exposant i fa de pont amb el poema que Dalí publicarà l'any 31, *L'amour et la mémoire*. Les últimes línies de *La femme visible*², adreçades a Gala, ens remeten a l'inici del llibre, al títol i al sentit últim d'aquesta obra deguda i dedicada a Gala. Ella és la *femme visible*, perquè, per a Dalí, ella és la dona.

A propòsit d'*El gran Masturbador*

En general, per als surrealistes, la poesia no és només l'art de les paraules i els versos sinó que és la primera i més gran manifestació artística de l'home. La poesia trascendeix els versos, va més enllà de les paraules, més enllà de la pintura, és el llenguatge que l'home utilitza per a expressar la seva essència, allò que d'altra manera no podria expressar. En el cas de Dalí, caldria encara precisar una mica més. La seva idea és que els veritables poetes són els pintors³, i és per això que se'n sent. S'ha parlat sovint de la pintura literària de Dalí i també de la seva literatura pictòrica. Aquestes qualitats, fàcilment constatables, posen clarament de manifest la coherència de les seves dues vessants artístiques i justifiquen també la idea daliniana del pintor com el millor poeta.

Ja als poemes que escriví d'adolescent, Dalí mostrava aquesta qualitat pictòrica a què ens referim: Els poemes posteriors no solament la conserven sinó que la converteixen en el seu millor tret distintiu. A més, els seus millors poemes surrealistes es recolzen d'alguna manera en els millors quadres del període.

Partidari del que ell defineix com antipoesia, Dalí –que es considera «l'antiJuan Ramón», poeta capdavanter del que ell anomena «la putrefacció poètica»– s'enfronta a l'escriptura amb la mateixa actitud que s'enfronta al quadre: deixant lliures les imatges que viuen en el seu inconscient i que es concreten a partir de les relacions que aquest inconscient estableix amb la realitat. El poeta Dalí fuig de les imatges tradicionalment considerades poètiques i vol crear-ne de noves, sovint a partir d'objectes i elements rarament considerats poètics. Als versos dalinians prenen importància aquelles coses petites i quotidianes –«Hi ha cosetes quietes com un pa», diu al *Poema de les cosetes*– que, si no fos per l'ull atent i objectiu del poeta, fàcilment passarien desapercebudes dins la major magnitud d'una escena o d'un paisatge. D'aquí prové la profusió a la seva obra d'olives, pans, formigues, pèls, eriçons, cargols de mar, pedres... Elements, aquests últims, que són també els que millor representen l'entorn personal

del poeta. D'una manera o una altra, i malgrat els canvis que pateix la seva vida, el paisatge de Cadaqués, sobretot la llum, serà sempre present a la seva obra. Així com també ho seran, especialment durant els anys del «masturbador», les llagostes i els ases podrits, tan associats a l'experiència personal de l'artista i esdevinguts, respectivament, símbols del temor, l'angoixa i la mort.

Dels poetes francesos, a més de la llengua, Dalí utilitza els temes. I els temes surrealistes, com és sabut, són bàsicament l'amor i l'erotisme, principals preocupacions, al costat de la poesia i la llibertat, del grup liderat per Breton. Però no és Breton ni tampoc Éluard el poeta que influeix Dalí. Qui sembla que més i millor va influir l'obra poètica daliniana fou Benjamin Péret, a qui, ja l'any 1928, al n. 31 de «L'Amic de les Arts», havia dedicat tants elogis, a banda de reproduir-hi el poema titulat *Dormir dormir dans les pierres*. També als articles publicats a «La Publicitat» durant la seva estada a París, l'any 1929, en parla sovint tot qualificant-lo com «el més autèntic surrealista». Cita també un fragment de *Le grand jeu* de Péret, a partir del qual és fàcil establir coincidències o semblances entre l'obra de l'autor francès i la poesia daliniana. La velocitat amb què les imatges se succeeixen, la manera inexplicable com unes imatges es converteixen en d'altres, l'erotisme i la provocació, són elements comuns a tots dos. Elements que, pel que fa a Dalí, apareixen ja en els seus primers textos, encara escrits en català i castellà: *La meva amiga i la platja*, *Peix perseguit per un raïm* o *Con el sol*, en poden ser bons exemples.

Tots aquests elements són també presents a *Le grand Masturbateur*. Com també hi són, fàcilment recognoscibles, les referències a la vida personal del pintor. El poema apareix datat a l'any 1930, però cal no oblidar que a finals de l'estiu de 1929 ja havia pintat el *Rostre d'«El gran Masturbador»*. Les relacions entre aquest quadre i el poema són tan evidents, que no podem sinó contemplar la possibilitat que les circumstàncies viscudes pel pintor aquell estiu del 29 –circumstàncies que propicien la interpretació més estesa del quadre– influïssin encara, un any després, en la redacció del poema.

D'entrada, la insistència en el tema de l'onanisme ens permet d'establir una relació d'identitat entre «el gran masturbador» i Dalí. De fet, el pintor va creure sempre, seguint la teoria freudiana de la sublimació de l'instint, que les obsessions sexuals són font de creació artística. La majoria dels autors que han estudiat l'obra daliniana coincideixen a afirmar que *El gran Masturbador* és un autoretrat. No podia ser d'altra manera: el narcissisme del pintor s'adiu perfectament amb el subjectivisme surrealista.

Pel que fa a l'estructura, sembla clara una divisió del text en tres parts: un pròleg, el cos central i un epíleg. Tant el pròleg com l'epíleg estan al servei del caràcter narratiu i autobiogràfic del poema i defineixen el marc de la història que l'autor hi relata. El nucli del poema descriu un passeig –som nosaltres, lectors, els que el realitzem, i ho fem és clar, amb la mirada– al llarg d'una sèrie d'avingudes. Aquest recorregut ens permetrà de contemplar diferents escenes que no tenen altra missió que la de concretar, poèticament, les idees que Dalí ha formulat ja en els textos teòrics de *La femme visible*: la dels simulacres que s'amaguen en la realitat, la freudiana de l'amor, que parteix del contrast entre el principi de plaer i el de realitat, la de la lluita entre l'instint de mort i el de vida, els mites, també freudians, de la mare i del pare...

El pròleg del poema situa l'acció a les darreries de l'estiu, a última hora de la tarda. «La tarda morenosa ... quina hora més bella pels anamorats»⁴, escrivia Dalí als 16 anys. I d'això es tracta encara, o així ens ho sembla: de la descoberta de l'amor i dels seus efectes, de l'encontre dels amants en el silenci i la quietud del capvespre. Uns amants que no han de ser altres que Dalí i Gala.

Hi ha dos rostres, però tots dos pertanyen a un mateix «masturbador». La descripció del primer és la descripció de la imatge que Dalí pintà l'any 29: el rostre de perfil, el nas recolzat a terra, els ulls tancats, la llagosta enganxada a la boca i les formigues recurrent-la. El rostre del jove Dalí –«les galtes rosades i imberbes»–, el jove que encara no ha conegut la dona. Els «ulls tancats» ens conviden al somni: la posició del cap, que recorda la posició intrauterina tan estimada

per Dalí, suggereix una actitud introspectiva. Tot el que veurem a partir d'ara serà conseqüència d'aquests ulls tancats que somien, de manera que el paisatge i les figures que el poema descriu esdevindran onírics.

Descobrim immediatament un segon rostre, més petit però d'expressió «orgullosa i més dolça» que, per oposició a l'anterior, ja no és un rostre «imberbe», sinó:

«Afaitat de feia cinc dies
apenes li naixia el bigoti
rosegat enrossit
lleugerament emmerdat
de veritable merda»

L'adjectiu *veritable* funciona per oposició amb totes les imatges *falses* que aniran apareixent al llarg del poema («falsa merda», «mans falsos», «bronze fals») i que, inevitablement, estan en relació amb la idea dels simulacres i amb el descrèdit de la realitat que Dalí propugna ja des de les primeres pàgines de *La femme visible*. Els simulacres tenen la funció de reafirmar la idea que hem de desconfiar de les imatges que ens ofereix la realitat i que ens arriben a través dels sentits. Darrera dels simulacres, s'hi amaguen sempre les imatges del desig, les figuracions del nostre inconscient. Per això hem de desconfiar dels nostres sentits, ens diu Dalí, i aplicar al món una altra mirada, objectiva, que ens descobrirà noves imatges amagades sota les figures reals immediates.

Al costat dels simulacres, ens sorprèn també el sistema d'imatges creat a partir de la idea de putrefacció i la presència reiterada d'imatges escatològiques. El terme «putrefacte», que prové de l'entorn del pintor a Figueres, té en Dalí diversos usos i significacions. Putrefacte significa pintoresc. Putrefacte significa passat de moda, carrincló i pedant. Putrefacte és el mateix poeta quan, en una carta a Lorca, s'acomia amb la frase «Tu putrefacto». I putrefacte significa també mort. Recordem que Dalí, Pepín Bello i Buñuel relacionen el seu pri-

mer contacte amb la mort amb la visió del cos d'un animal en descomposició⁵. És amb aquest últim sentit que el terme apareix a *Le grand Masturbateur*. Com si es tractés d'una llarga tornada, per les avingudes del poema desfilen tot un seguit de cossos d'animals putrefactes: ases, cavalls, gates, gallines, ocells, garotes, llagostes... Imatges que donen forma a la idea de la mort, present sempre en la vida de l'home i especialment present en la relació amorosa.

Efectivament, si la concepció amorosa de Dalí parteix de les teories freudianes, és inevitable d'entendre l'amor com la culminació de la lluita entre l'instint de vida i el de mort; entre el principi de plaer i el principi de realitat. Per a Dalí, l'única manera de superar l'instint de mort i d'autodestrucció és a través dels sentiments de fàstic i repugnància. «La repugnància seria una defensa simbòlica contra els vertigens del desig de mort», escriu Dalí a *L'amour*. Vèncer la repugnància –i aquí és on apareix l'escatologia– significarà també la superació d'aquests instints autodestructius de l'home.

L'obra que inicia l'interès artístic de Dalí per l'escatologia és el quadre que Paul Éluard titulà *Le jeu lugubre*. Al quadre, hi veiem una figura masculina amb la roba interior bruta d'excrements. A la seva *Vida secreta*, el pintor explica la impressió desagradable i inquietant que la visió del quadre va causar en els seus amics francesos, els quals van enviar Gala a interrogar-lo a propòsit del sentit d'aquella figura i de la possible coprofàgia de Dalí. Per tota resposta, Dalí va definir aquella imatge com a simulacre. Però aquesta no és l'única explicació. La presència escatològica pot també ser explicada a partir de l'interès de Dalí per la morfologia dels cossos, per la dialèctica tou-dur, pels processos que intervenen en el canvi dels cossos i les formes, per la relació amb els aliments –una altra de les seves fixacions– i amb el joc, també dialèctic, entre l'interior i l'exterior dels cossos. Però per damunt d'aquestes interpretacions n'hi ha tres que ens semblen definitives. En primer lloc, la que es refereix a la pràctica sexual considerada per Freud perversió i aberració, conseqüència d'una fixació infantil que en aquest cas correspondria a l'etapa sadicoanal del nen, segona en el procés de desenvolupament

de la personalitat. En segon lloc, la que es refereix a la superació del sentiment de repugnància que apareix en alguns moments de la relació amorosa com a defensa inconscient contra l'instint de mort. I, finalment, la tercera interpretació és la que entén l'escatologia i la coprofàgia com un acte provocador que fa de la relació amorosa un fet revolucionari, conseqüència del cinisme sexual aconsellat per Breton al Segon Manifest del Surrealisme:

«Tots els mitjans són bons per aniquilar les idees de família, pàtria i religió ... Tots els que s'han imposat la missió de defensar el surrealisme no han deixat ni un instant de propugnar aquesta negació, de prescindir de qualsevol criteri de valoració. Saben gaudir plenament de la desolació ... d'apuntar a tots els romanços dels *deures fonamentals*, l'arma del cinisme sexual, de tan llarg abast.» I aquest ens sembla que és el sentit de les imatges escatològiques del poema:

«és l'home qui menja
la incommensurable merda
que la dona
li caga
amb amor
a la boca»

Si els amants del poema busquen el plaer «sota l'estrany símbol de dos grans Guillem Tell», i tenint en compte que el mite de Guillem Tell és, en l'obra daliniana, la representació de la figura paterna –mite que neix com a conseqüència del drama personal que l'artista va viure en iniciar la seva història d'amor amb Gala–, no podem sinó entendre els versos de Dalí com un gest provocador, un atac a la família que li ha girat la cara, una manera d'afirmar el caràcter absolut de l'amor, un amor sublim i exclusiu, que no té límits. Aquest cinisme sexual culmina, a *L'amour*, amb una frase sorprenent i exagerada: «Hom estima integralment quan està disposat a menjar la merda de la dona estimada».

La sorpresa que ens provoquen les afirmacions fetes per Dalí és la mateixa que ens desperta el seu estil dominat pels encadenaments

arbitraris, per una escriptura veloç i impulsiva, per constants enumeracions i reiteracions. Les imatges, que neixen espontànies i lliures, han estat ordenades de manera que el poema ens mostra una relació gairebé lògica de figures i situacions. Però això no desmereix en absolut la poètica daliniana. Fins i tot Breton estava d'acord amb aquesta ordenació, necessària per a donar cos i sentit al poema. El pintor ens sorprèn també amb la creació de nous símbols poètics que es converteixen en eixos claus de la pròpia imatgeria, amb la creació d'un curiós bestiari, amb l'associació lliure d'imatges, conseqüència de l'automatisme i l'atzar propis de la creació surrealista i, sobretot, elevant a categoria lírica temes, com l'onanisme o l'escatologia, que rarament han estat considerats poètics. A seixanta anys de distància, no es pot negar que l'artista, en la seva genialitat, va saber crear un univers únic i propi que, amb el temps, ha passat els límits que el feien només personal.

MARIA JAÉN

1. Salvador Dalí, *Vida secreta*. Figueres: DASA S.A., 1981, pàg. 287.
2. «Penso en l'abominable, en l'innoble país natal on vaig viure la meua adolescència. Lluny de l'amor ... Lluny de tu, dona violenta i esterilitzada.»
3. Així ho escriu en una carta a García Lorca: «¿No crees tú que los únicos poetas ... somos los pintores?». Santos Torroella, *Salvador Dalí escribe a García Lorca*, «Poesía» n. 27 i 28, Ministerio de Cultura, pàg. 67.
4. *Capvespre*, Revista «Studium», n. 2, febrer 1919.
5. *L'alliberament dels dits*, a «L'Amic de les Arts», n. 31, Sitges 1929.