



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**  

---

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA  
ESPAÑOLA**

**TESIS DOCTORAL**

**SALVADOR DALÍ: SIETE POEMAS SOBRE  
LIENZO. UN ESTUDIO DE LAS RELACIONES  
ENTRE SU PINTURA Y SU POESÍA  
(1923-1950)**

**PRESENTADA POR:  
FRANCISCO JAVIER OCHANDO MELGAREJO**

**DIRIGIDA POR:  
DR. D. RAFAEL ALARCÓN SIERRA**

**JAÉN, 16 DE DICIEMBRE DE 2014**

**ISBN 978-84-8439-964-3**



**Salvador Dalí:**  
**SIETE POEMAS SOBRE LIENZO**



**Salvador Dalí:**  
**SIETE POEMAS SOBRE LIENZO**

**Un estudio de las relaciones entre su pintura y su poesía**

**(1923 – 1950)**

Doctorando: Francisco Javier Ochando Melgarejo  
Director: Rafael Alarcón Sierra

**Universidad de Jaén**  
**Departamento de Filología Española**  
**2014**



# ÍNDICE

	página
<b>Introducción</b> .....	15
Dalí, «desorbitado temperamento literario de primer orden» .....	25
Pautas de estilo .....	30
Dalí, crítico literario .....	39
Dificultades añadidas.....	44
Planteamiento y selección de obras .....	52
Otras valoraciones .....	58
<b>I. Caligrama</b> .....	63
I.1. Coordenadas referenciales .....	71
I.2. Datos para unas posibles fuentes del caligrama.....	81
I.2.1. Apollinaire .....	81
I.2.2. Ultraísmo .....	84
I.2.3. Gómez de la Serna .....	86
I.3. Iconografía temprana .....	91
I.3.1. Lo duro y lo blando.....	91
I.3.2. Los caparzones.....	96
I.3.3. El oro .....	97
I.4. Greguerías .....	101
I.5. Paisajes en la dicotomía: pugna campo-ciudad.....	107
<b>II. «Las sirenas» - <i>Burdel</i></b> .....	117
II.1. Travesía para un <i>flâneur</i> .....	125
II.1.1. La multitud .....	130
II.1.2. La calle y el recogimiento .....	133
II.1.3. La noche .....	139
II.1.4. Connotaciones autobiográficas .....	144
II.1.5. Reminiscencias temporales .....	150
II.2. Apariciones de nuevos elementos iconográficos .....	159
II.2.1. La mano.....	159
II.2.2. Las puntas.....	167
II.3. <i>Burdel</i> .....	171
II.3.1. Evolución de la narración.....	175
II.3.2. El burdel-museo .....	181

II.4. <i>Venus y un marinero</i> y la colección de imágenes nocturnas.....	191
II.4.1. <i>Venus y un marinero</i> .....	192
II.4.2. Las imágenes nocturnas y bohemias .....	207
<b>III. «Mi amiga y la playa» - <i>La miel es más dulce que la sangre</i></b> .....	<b>219</b>
III.1. Sinergias estivales.....	231
III.2. A la fresca sombra de la sangre .....	239
III.2.1. Acuñación del lema.....	239
III.2.2. Iconografía para iniciados .....	246
III.2.2.1. El <i>carnuzo</i> o burro podrido.....	247
III.2.2.2. Literatura, astronomía y putrefacción.....	249
III.2.2.3. La fotografía y el cine como medios de lo antiartístico.....	254
III.2.2.4. Fisiología de la sangre.....	260
III.3. El poema «Mi amiga y la playa» .....	267
III.3.1. Veladas transparencias y vidrios multiplicadores .....	280
III.3.1.1. La objetividad del burro podrido y el negativo fotográfico .....	280
III.3.1.2. El vidrio multiplicador.....	286
III.3.1.3. Mutilaciones .....	293
III.3.2. El sentido visual .....	301
III.3.2.1. Navajas a lo Mantegna.....	314
III.3.3. ¿Existe o no existe ékfrasis? .....	317
III.3.4. El personaje de la amiga .....	320
III.3.4.1. El pez otra clave personal entre Dalí y Lorca... ..	332
III.3.4.2. San Sebastián .....	336
III.3.5. Agujas y minuterros .....	338
<b>IV. <i>El gran masturbador</i></b> .....	<b>345</b>
IV.1. Gala entra en escena .....	381
IV.2. Derroches de risas, esperma y visiones frente a valores formales.....	389
IV.3. Datación del cuadro y el poema .....	395
IV.4. Confrontaciones sentimentales, envites sexuales y pulsiones vitales.	399
IV.4.1. Confrontaciones sentimentales .....	399
IV.4.2. Pulsiones vitales.....	403
IV.4.3. Envites sexuales .....	411
IV.4.4. Esculturas de Guillermo Tell .....	430
IV.4.5. Las tres edades .....	440
IV.5. Particularidades del poema.....	445
IV.5.1. Elementos de oscuridad .....	445
IV.5.2. Rasgos evolutivos .....	454
IV.6. Fragmentarismo y simultaneidad .....	465



<b>V. «El amor y la memoria» - <i>La persistencia de la memoria</i></b> .....	475
V.1. Coordinadas referenciales .....	511
V.1.1. Sobre el origen de los relojes blandos.....	514
V.2. «El amor y la memoria» .....	519
V.2.1. Estructura general .....	519
V.2.2. La familia, esa cumbre a coronar .....	521
V.2.2.1. El pan de Dalí .....	523
V.2.2.2. El lugar colonial de la familia .....	527
V.2.3. Gala: amor científico extramuros de la familia.....	536
V.2.4. Los afanes de Guillermo Tell.....	548
V.2.5. El nido .....	555
V.2.6. La bella y la bestia .....	559
V.3. <i>La persistencia de la memoria</i> .....	563
V.3.1. Los relojes blandos. Evolución iconológica .....	566
V.3.2. El pan del masturbador .....	578
V.3.2.1. El pan de las montañas .....	580
<b>VI. <i>La metamorfosis de Narciso</i></b> .....	587
VI.1. Consideraciones previas .....	607
VI.2. El método paranoico crítico .....	613
VI.3. Fuentes .....	625
VI.4. Simultaneidad interdisciplinar.....	637
VI.5. Presencias y ausencias del imaginario daliniano en el análisis del cuadro .....	643
VI.5.1. La mano como <i>leitmotiv</i> .....	651
VI.5.2. La metamorfosis como paisaje .....	654
VI.5.3. El «grupo heterogéneo» como estampa coral .....	660
VI.5.4. El galgo como clave lorquiana y buñelesa.....	665
VI.6. Particularidades del poema.....	669
VI.6.1. Oposiciones y contrastes.....	673
VI.6.2. Más claves lorquianas.....	677
VI.7. Apología de Gala.....	685
<b>VII. <i>La Madonna de Port Lligat</i></b> .....	691
VII.1. En los umbrales de una nueva década: el <i>Manifiesto Místico</i> .....	699
VII.1.1. El afán de una justificación continuista.....	701
VII.1.2. El <i>Manifiesto Místico</i> .....	706
VII.2. El cuadro <i>La Madonna de Port Lligat</i> .....	713
VII.2.1. Port Lligat, una necesidad vital .....	717
VII.2.2. <i>La Madonna de Port Lligat</i> .....	720
VII.2.2.1. Piero Della Francesca, el huevo y la cúpula ...	722
VII.2.2.2. Conformación de los elementos: levitación, fracturación, desmaterialización .....	728

VII.2.2.3. <i>La Madonna de Port Lligat</i> como escenografía.....	736
VII.2.2.4. Otros elementos.....	745
VII.3. El poema «La Madonna de Port Lligat» .....	755
<b>Conclusiones</b> .....	765
<b>Bibliografía</b> .....	779

A mi padre, *in memoriam*

Para mi madre y para Raquel, en estos momentos difíciles



Reparando bien en estas sutilezas (¿existen realmente, o solo en mi cabeza?), vengo a descubrir que las diferencias no son muchas entre palabras que a veces son colores, y los colores que no consiguen resistir al deseo de querer ser palabras. Así pasa mi tiempo, con el tiempo de los otros y el tiempo que a los otros inventó.

JOSÉ SARAMAGO, *Manual de pintura y caligrafía*



## INTRODUCCIÓN

Desde que, dos décadas antes de nuestra era, Horacio introdujese en su *Ars poetica* la comparación *ut pictura poesis*, las labores de pintores y poetas, tanto como las propias directrices seguidas por críticos e investigadores en sus estudios, parecieron haber quedado supeditadas a tal juicio. Según Mario Praz, la intención de Horacio no iba más allá de «querer decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas solo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso».<sup>1</sup>

Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, cinco centurias antes, el enunciado por el cual se estableció como dogma que la pintura era poesía muda y la poesía una imagen que habla.

Un breve recorrido por la historia serviría para comprobar como ambas disquisiciones determinaron las pretensiones de poetas y pintores: Homero realiza un ejercicio ekfrástico al describir el escudo de Aquiles, quizás el primer ejemplo de ékfrasis con que hoy contamos. Tendencia que continua con Filóstrato el Viejo y los alejandrinos de sus *Imágenes*. Para Filóstrato,

---

<sup>1</sup> *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, 1981, p. 10.

---

«quien desdeña la pintura, delinque contra la verdad» que dimana de la «sabiduría que debemos a los poetas»<sup>2</sup>.

Durante el Renacimiento también serán características las descripciones sobre obras plásticas llevadas a cabo por poetas de la talla de Dante en *La Divina Comedia*, o Boccaccio en su *Amorosa Visione*. Y en el siglo XVII, la *Iconología* de Cesare Ripa, aparecida en 1593, determinó por dos centurias las tipologías alegóricas que orientaron los cuadros con escenarios paisajísticos agrestes rodeados de fuentes y esculturas. Piénsese en los Carraci, Guido Reni y su condiscípulo Guercino, o en Poussin y la enigmática representación que efectuó de la Arcadia. Escenas pastorales e idílicas que, quiérase o no, acabarán teniendo su repercusión en el movimiento romántico del XIX.

La sombra de los pintores del Renacimiento italiano fue tan alargada que quiso asegurarse su preponderancia sobre la poesía hasta el siglo XVII, en el que se aprecia un apogeo de la literatura de emblemas y de las «galerías» de pintura en verso impulsadas por G. Marino, para acabar desembocando en las *Peintures morales* de Le Moyne.<sup>3</sup> En el XVIII tanto pintores como poetas comparten recursos a la hora de idealizar los temas contemporáneos, recurriendo al amplio repertorio de la estatuaria antigua y ataviando a los personajes del momento con indumentarias y atributos deudores de la cultura y la mitología clásicas.<sup>4</sup>

El enciclopedista Diderot, en carta que le remite al Abbé Batteux en relación con su obra *Beaux-arts réduits à un même principe*, apuesta claramente «por reunir las bellezas comunes de la poesía, la pintura y la música; mostrar sus analogías; explicar de qué manera el poeta, el pintor y el músico expresan la misma imagen» pues «es algo que aún no se ha hecho»<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> *Descripciones de cuadros*, Madrid, Gredos, 1996, p. 223.

<sup>3</sup> Para la cuestión de las interrelaciones entre poesía y pintura en el Renacimiento y el Barroco españoles, vid. P. Galera Andreu, «*Ut pictura poesis*: teoría y prácticas en España durante el Renacimiento y el Barroco», en G. Pulido Tirado (ed.), *Literatura y arte: Actas del IV Seminario del Aula de Literatura Comparada de la Universidad de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 2002, pp. 63-82.

<sup>4</sup> Vid. M. Praz, *op. cit.*, pp. 12-14.

<sup>5</sup> Cit. en *Ibid.*, pp. 24-25.



Lessing, en *Laocoonte*<sup>6</sup>, se revuelve «contra esa tendencia a la contaminación entre las artes»<sup>7</sup> y determina para la pintura el espacio y para la poesía el tiempo, como márgenes insalvables entre sendas disciplinas y con una clara delimitación de su propio radio de acción en cada caso. Para ello, Lessing utiliza como referentes de su análisis el «momento fecundo» del *Filocteto* de Sófocles y el *Laocoonte*, paradigma de la escultura helenística.<sup>8</sup>

Si «el mejor banco de prueba para la teoría del paralelismo entre las artes debe buscarse en aquellos casos en que el artista es también escritor»<sup>9</sup>, el movimiento romántico, en su apuesta por la reafirmación de la individualidad con todas sus consecuencias, su rechazo a las reglas de la tradición, su búsqueda del dato psicológico, de lo desconocido, lo vago e indefinido, e incluso del alejamiento de la realidad material más próxima<sup>10</sup>, va a dar lugar a un importante elenco de escritores que coquetearan con las artes plásticas y viceversa: Blake, Rossetti, Victor Hugo, etc. Ello, sin desdeñar la producción intelectual en torno a la literatura y las artes que va a surgir con las figuras del crítico y el teórico. Entre esta última es peculiar el caso de Goethe, quien dedicó parte de sus esfuerzos a obtener una definición científica de la teoría del color. Como ha puntualizado Praz, el estado de las artes a comienzos del siglo XIX, hizo imprescindible que la Pintura pidiera ayuda a la Literatura, que la Literatura lo hiciera a la Pintura, y que, en su caso, la Arquitectura requiriera el auxilio de ambas.<sup>11</sup>

Por su parte, Romero Tobar ha recordado que el paralelismo entre arte y literatura en el Romanticismo español pasa por las convergencias que puedan establecerse entre el cultivo de la pintura de paisaje del momento y las descripciones poéticas o narrativas afines a ese sabor paisajístico; si bien, su principal punto de encuentro se halla en «los diseños decorativos para

---

<sup>6</sup> *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, Barcelona, Folio, 2002.

<sup>7</sup> Apud A. Monegal, «Diálogo y comparación entre las artes», introducción a su edición de *Literatura y pintura*, Madrid, Arco / Libros, 2000, pp. 9-21, p. 9.

<sup>8</sup> Sobre el hecho del instante fecundo profundizará con posterioridad R. Barthes denominándolo «l'instant prégnant». Cfr. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1995.

<sup>9</sup> M. Praz, *op. cit.*, p. 49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 158.

exteriores de obras teatrales»<sup>12</sup>. A su vez, innovaciones técnicas como el grabado litográfico, el daguerrotipo o la fotografía en los medios impresos, propiciaban la interrelación semántica entre imagen y texto. Incluso la aparición de las caricaturas en la prensa política contribuyó a «la correlación de discurso lingüístico e imagen gráfica»<sup>13</sup>. El costumbrismo, fenómeno que se va a manifestar de manera más acentuada en la literatura romántica española que en el resto de las europeas<sup>14</sup>, con su registro de tipos tanto pictórico como literario, unido a la revolución tipográfica que suponen revistas como *El Artista* y *El Semanario Pintoresco Español*, cuya novedosa interrelación de texto e imagen hace que la «fusión pictórico-literaria se observe más acusadamente que en los libros en las publicaciones periódicas, en las que el grabado suele ser más abundante y, muchas veces entabla con el discurso lingüístico complejas relaciones de mutua dependencia»<sup>15</sup>, juegan a favor de esa nueva valoración del *ut pictura poesis*. De igual modo, la formación artística recibida por algunos escritores supone que «la debatida relación entre pintura y poesía alcance sus perfiles más agudos en los casos de “poetas-pintores”, como fue —dejando otros de mera afición circunstancial— el duque de Rivas, quien, como han recordado sus biógrafos, llegó a vivir de sus trabajos pictóricos en etapas de su exilio político»<sup>16</sup>.

Otro tanto sucede con simbolistas, modernistas y decadentes, dentro y fuera de nuestras fronteras, pues marcan sus propias reglas y, haciendo caso omiso de las indicaciones de Lessing, se lanzan a una búsqueda de fusiones entre imagen y palabra de la que son buen ejemplo las «Correspondances» de Baudelaire, las vocales coloreadas en el soneto de Rimbaud, los caligramas de Mallarmé o el órgano de licores de Des Esseintes.<sup>17</sup>

Literatos, artistas plásticos, músicos, realizadores cinematográficos y pensadores se sienten atraídos desde los albores del siglo XX por los ámbitos de concomitancia de las distintas artes, fundamentalmente literatura y pintura.

---

<sup>12</sup> *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, p. 133.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 403. *Vid.* también pp. 415-418.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>17</sup> Para las relaciones entre pintura y poesía en el ámbito finisecular, *vid.* R. Alarcón Sierra, *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado* (Alma y Caprichos), Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999, pp. 216-232.

Escuelas como *La Bauhaus* de Gropius o *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier y Ozenfant abogaron tempranamente por la visión interdisciplinar del acto creativo.

Si era «la modernidad artística europea la que venía promoviendo el colectivismo artístico y la fusión de las artes»<sup>18</sup>, en España el paradigma de este paralelismo queda reflejado eminentemente en las inquietudes de la llamada generación del 27, si bien existen precedentes en movimientos como el ultraísmo o el creacionismo. Ahí están, para el caso, los caligramas de Huidobro o la poesía de Juan Larrea.

Según Brihuega, la alianza entre arte y literatura, que los españoles importaron de Europa, no afecta a las fronteras de cada disciplina.<sup>19</sup> No obstante, para Singler, la razón para la interconexión entre ambas disciplinas en la vanguardia hispánica radica «en los avances espectaculares» que habían alcanzado las artes plásticas frente al arte poético, que demandaba una «urgente renovación de la concepción del lenguaje», por cuanto debía ser reflejo de unas capacidades cognitivas y expresivas que estuviesen en consonancia «con la destrucción del valor del significante» afín a los efectos demoledores de la guerra.<sup>20</sup> Esto tendrá su reflejo en una atmósfera poética enrarecida, en la que la preeminencia de la palabra va perdiendo terreno frente al refuerzo de las artes visuales, y que acabará desembocando en una reorientación de «los poetas hacia la colaboración con el arte que más ha avanzado en su liberación de la viejas pautas [la pintura]»<sup>21</sup>.

Los autores del 27, en tanto que continuadores de la labor de cuestionamiento de la tradición que habían iniciado los ultraístas —autodestrucción creadora que Octavio Paz vaticinó como consustancial a toda la historia de la humanidad, denominándola «tradición de la ruptura»<sup>22</sup>—, buscan, por mor de la nueva sensibilidad que se ha ido imponiendo a la

<sup>18</sup> F. Rico, Introducción a «Ramón y las vanguardias», en F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, V. García de la Concha (ed.), vol. VII *Época contemporánea. 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, 2001, pp. 205-218, p. 206. En adelante *HCLE VII*.

<sup>19</sup> *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 428.

<sup>20</sup> C. Singler, «Literatura y artes plásticas en las vanguardias hispánicas: sus relaciones a través de las revistas», en J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, París, C.R.I.C. & Ophrys, 1998, pp. 351-369, p. 353.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 353- 355.

<sup>22</sup> *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, 1981<sup>3</sup>, p. 17.

tradición decimonónica hispánica, una novedosa concepción vital que tiene como guía intelectual a Ortega y Gasset y su significativa *Deshumanización del arte*. No en vano, «el eje sobre el que giran todas las expresiones de la vanguardia hispánica es el vitalismo»<sup>23</sup>.

Ya con anterioridad, el pensador madrileño, en su ensayo estético *Adán en el paraíso*, publicado por entregas entre la primavera y el verano de 1910 en *El Imparcial*, había esbozado ciertas relaciones interdisciplinares entre la pintura y la literatura. Así, al romper la ciencia la vida en dos mundos, naturaleza y espíritu, considera que es labor del arte volver a refundirlas. Para ello, puede el arte partir de la naturaleza e ir hacia el espíritu, caso de las artes plásticas; o puede originarse en lo emocional y marchar hacia lo plástico, como ocurre con la poesía y la música. Señala Ortega que «al cabo, cada arte es tanto lo uno como lo otro» y que el condicionante primordial se halla en el punto de partida.<sup>24</sup>

En otros capítulos del mismo ensayo, tras desarrollar unas disquisiciones en torno a los orígenes similares de pintura y novela como «expresión del problema del individuo», señala que a esta la anima el diálogo tanto como a aquella la luz<sup>25</sup>; reflexión con la que puede estar más escindiendo que consolidando las relaciones entre las artes. Esto le permite presuponer la distinción en tema ideal y técnica en cada arte, discusión que se convierte, a la postre, en una diferenciación entre crítica artística y crítica literaria.

Ortega considera que una revisión paralela de las historias de la pintura y de la literatura daría como resultado más aciertos críticos en la plástica que en la poética. Ello se debe a que «la crítica pictórica se ha excedido en la alabanza, seducida por una confusión entre el valor estético y el acierto técnico», revistiéndose con el carácter complejo que presenta la técnica pictórica frente al remoto utillaje literario, «el idioma», empleado de manera cotidiana. El resultado último es que «en pintura la técnica ha llegado a

---

<sup>23</sup> C. Singler, *op. cit.*, p. 367. A. Soria Olmedo también apunta en tal dirección al considerar al surrealismo como heredero directo del vitalismo. *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988, p. 110.

<sup>24</sup> *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente / Alianza Editorial, pp. 65-90, p. 80.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 82.

sustantivarse» exigiendo «honores de contenido artístico» en aquello que no es sino «mero material».<sup>26</sup>

Para Monegal, el debate sobre las interrelaciones artísticas es «indisociable de la reflexión acerca del problema de la referencialidad, de la relación entre realidad y representación», lo cual le lleva a considerar tres vías en esta interrelación:

De la naturaleza al arte, de un arte a otro, de una teoría artística a la otra. En primer lugar, se compara el sistema de representación de cada arte con los otros, para observar las afinidades y diferencias en la relación entre el arte y su objeto. En segundo lugar, se analiza la posibilidad de realizar transferencias, intercambios y colaboraciones entre las artes, a nivel no solo de temas sino también de estructuras y recursos. Y, en tercer lugar, se adaptan modelos teóricos y métodos críticos desarrollados para el conocimiento de un arte al estudio de otro distinto.<sup>27</sup>

Si se coteja este planteamiento con lo afirmado por Ortega, se observa fácilmente que este último ha cimentado su reflexión en el primer vector de interrelación postulado por Monegal, el que va «de la naturaleza al arte», obviando los dos restantes, las posibles trasferencias entre lenguajes artísticos y las concomitancias entre teorías susceptibles de traspaso de unos terrenos a otros de la crítica.

De entre los miembros del «27» que rebasan los límites de un arte para ir a la búsqueda de nuevas soluciones formales, sobresale por méritos propios el trío Buñuel, Lorca, Dalí, situándose contra un fondo en el que luce con brillo propio su periodo de convivencia en la Residencia de Estudiantes en Madrid. Es indiscutible que las temporadas allí vividas influyeron en «la consolidación de sus personalidades»<sup>28</sup>, aunque no lo es menos que el variado programa de actividades estudiantiles, de raíz krausista, contemplaba la interdisciplinariedad como elemento propicio para la formación integral del alumno, en consonancia con los *colleges* ingleses que Alberto Jiménez Fraud

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 85-86.

<sup>27</sup> «Diálogo y comparación...», ed. cit, p. 10.

<sup>28</sup> A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 35.

---

tuvo la oportunidad de conocer de primera mano, tomándolos como patrón para la versión española.<sup>29</sup>

El espíritu de higiene que animaba la formación del nuevo «caballero» español, alejado de toda similitud con el «señorito» caciquil, dilapidador y perezoso, dirigía sus esfuerzos a la preparación de la nueva elite española que habría de ocupar los terrenos de la política, la intelectualidad y las artes en las décadas siguientes. Un mínimo vistazo a las conferencias que en su humilde sala se impartieron basta para atestiguar que, entre los programas de estudio de esta suerte de *gentleman* hispánico, se contemplaba un rico abanico de materias, tratadas, a la sazón, por figuras de primer orden mundial. Junto a las conferencias, otras actividades culturales completaban la platea: conciertos de música, recitales de poesía, excursiones campestres o a otras ciudades, cineclub, e incluso labores de edición de libros.

Con lo más granado de la intelectualidad española, Ortega y Gasset, Unamuno, D'Ors, Marañón, Ramón y Cajal, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Falla, Turina, etc., compartieron atril insignes nombres de otras nacionalidades como el cineasta Epstein; los arqueólogos H. S. Carter y el general Bruce; los Premios Nobel Albert Eistein y Marie Curie; los literatos H. G. Wells, Valéry, Chesterton, Shaw, Keyserling, Aragon, Marinetti, Max Jacob, Claudel, Tagore etc.; o los arquitectos Le Corbusier y Walter Gropius, entre otros, lo cual puede dar una idea de la rica formación interdisciplinar que podía adquirir cualquier estudiante que se hospedase allí por un tiempo.<sup>30</sup>

Durante la segunda cincuentena del siglo XX, la preocupación entre críticos y pensadores por dilucidar los entresijos que comúnmente pueden cohabitar entre la palabra y la imagen ha dado lugar a densos ríos de tinta. Umberto Eco abogaba en los años 60 por una presencia más fehaciente del filósofo como un «técnico del Todo», cuyo primer razonamiento *filosófico* referido al mundo de mañana sea:

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>30</sup> Para un conocimiento más profundo sobre la inagotable actividad cultural de la Residencia de Estudiantes en aquella época, *vid.* A. Jiménez Fraud, *La Residencia de Estudiantes y Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972. También las dos ediciones de la revista *Poesía* dedicados a la institución, núms. 18-19, 1978.

el de un estudio interdisciplinar que, reduciendo a modelos descriptivos los diversos fenómenos, pueda permitir la determinación de semejanzas estructurales entre ellos; y a partir de aquí procede[r] a la determinación de más profundas relaciones [...] a la luz de las cuales predicar racionalidad, humanidad, espiritualidad, positividad de actitudes humanas que hoy pueden parecernos aberrantes, precisamente porque no estamos todavía en posesión de un adecuado cuadro de referencia.<sup>31</sup>

Por su parte, Edward Said dibujaba poco antes de fallecer un escenario que hoy sigue estando de actualidad, en el que es preciso hacer un llamamiento a la participación activa para que desde todas las disciplinas,

el cine, la fotografía e incluso la música, junto con todas las artes de la escritura, se ayude al intelectual en el desempeño de su papel de vigía de los desajustes sociales e históricos en que siempre está envuelto el mundo [...] El antiguo provincianismo disciplinar [...] se desautoriza a sí mismo y, dicho sea con toda franqueza, parece carecer de interés y resultar inútil y castrado.<sup>32</sup>

Con esta apelación, Said puede estar concibiendo una nueva visión de los estudios interdisciplinares en términos de un conjunto de materias que han de cumplir la función de centinela antes las prerrogativas sociales que el humanista está en la obligación moral de denunciar.

La literatura comparada, terreno abonado por antonomasia para la discusión entre si es contraproducente o no abordar el estudio de la literatura en torno a su interacción con otros lenguajes artísticos, difícilmente podía escapar al influjo de una respuesta favorable al respecto. Claudio Guillén, aparte del capítulo «El hombre invisible: literatura y paisaje» que le dedica en *Múltiple moradas: ensayo de literatura comparada*<sup>33</sup>, nos da alguna otra clave sobre la necesidad de los estudios interdisciplinares:

La teoría prosperará difícilmente [...] donde no se valore la interrogación y no se fomenten las estructuras necesarias para las relaciones y los coloquios interdisciplinares. Si vas camino de ser teórico, elegirás tus propias preguntas y cruzarás las fronteras que dividen los departamentos y los saberes tradicionales.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> *La definición del arte*, Madrid, Martínez Roca, 1970, p. 276.

<sup>32</sup> *Humanismo y crítica democrática*, Barcelona, Debate, 2006, p. 167.

<sup>33</sup> Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 98-176.

<sup>34</sup> *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 15.

---

Apunta Monegal tres formas de abordar la interrelación entre literatura y arte, de acuerdo a los tres modos de entender los estudios literarios: considerando la literatura como parte del conjunto global de la cultura que inexorablemente ha de interaccionar con otros sistemas y su contexto; el análisis limitado tan solo a lo exclusivamente literario, decisión discutible, por cuanto la concepción de lo literario varía históricamente; y, por último, la actitud intermedia del comparatista, preocupado por los fenómenos de relación e intertextualidad, así como por la conjugación de la tradición con los sistemas diversos.<sup>35</sup>

Pues bien, a la hora de abordar este trabajo se ha querido adoptar esta última opción como la más favorable, si bien se ha de tener en cuenta que, para el análisis de gran parte del quehacer literario de Salvador Dalí, el punto de arranque queda delimitado por su labor plástica y visual, cimentada sobre la base de la pintura. Ello obliga, en la mayoría de los casos, a iniciar la investigación con un somero análisis de la obra visual, bocetos y cuadros, para poder ahondar seguidamente en su versión poética. No en vano, Dalí fue conocido como pintor antes que como ninguna otra cosa, y bajo el signo de esta disciplina se entregó fervorosamente a sus musas, por más que su labor crítica durante la segunda mitad de los veinte y la primera de los treinta adquiriera una magnitud considerable entre las corrientes intelectuales del momento, como atestigua el que su «pluma punzante y brillante»<sup>36</sup> encontrase eco en las principales revista artísticas o literarias del momento, tanto españolas —*L'Amic de les Arts*, *La Gaceta Literaria*, etc.— como extranjeras, tras su ingreso en el surrealismo en 1929 —*Minotaure*, *Le Surréalisme au Service de la Revolution*, etc.—

Así, pretendiendo adecuarme a la posición del «buen comparatista» que describe Monegal, intentaré ir desgranando las concomitancias que pueden detectarse entre el quehacer artístico y el literario de Salvador Dalí. Para ello, unas veces será necesario recurrir a los campos más afines del arte: estudios audiovisuales, historia del arte, iconología..., en tanto que otras se precisará optar por los terrenos literarios: historia de la literatura, semiótica, análisis

---

<sup>35</sup> «Diálogo y comparación...», ed. cit, p. 14.

<sup>36</sup> C. Singler, *op. cit.*, p. 355.



textual, etc. Y aun por disciplinas que, sin pertenecer a ninguno de los dos ámbitos, acuden con frecuencia en su auxilio: psicología, antropología cultural, historia de las ideas o mitología.

Hoy, más que nunca, se hace acuciante llevar a cabo estudios de calado interdisciplinar, por cuanto permiten una amplitud de miras que viene a enriquecer desde múltiples perspectivas los nuevos terrenos en que empiezan a moverse las relaciones entre palabra e imagen, léase cibernética, medios audiovisuales, internet, o cualesquiera otros soportes digitales en que lo visual no deja de cohabitar con lo verbal; por no hablar de las extralimitaciones que se llevan a cabo desde las artes actuales. En tal sentido, los estudios interdisciplinares pueden, si no ensanchar el marco de análisis, sí, al menos, ir dibujando las pautas que permitan posteriores planteamientos críticos en torno a esta serie de mixturas creativas que, como señala Monegal, «no puede desatender ni el comparatista ni el teórico de la literatura»<sup>37</sup>, dentro de un mundo en que palabra e imagen diluyen progresivamente sus límites.

### **Dalí, «desorbitado temperamento literario de primer orden»**

Dalí no fue un advenedizo de las letras. Su biografía literaria en poco se aleja de la de otros muchos escritores de prestigio: a los quince años publica sus primeros textos sobre los genios de las artes conjuntamente con su primeros esbozos poéticos en *Studium*, la revista del instituto donde cursaba enseñanza media de Figueras. Paralelamente, registra sus inquietudes, dudas y asombros ante el espectáculo que en él despierta la naturaleza en un diario que abarca el bienio 1919-1920.<sup>38</sup> Desde aquellos primeros balbuceos literarios, la escritura no dejará de acompañarlo hasta bien entrado en la senectud. Lector voraz, a temprana edad deja constancia en los cuadernos de adolescencia de que se hace acompañar, donde quiera que vaya, de una amplia biblioteca,

---

<sup>37</sup> «Diálogo y comparación...», ed. cit., p. 15.

<sup>38</sup> Recogido en *Un diario: 1919-1920, Obra Completa, vol. I, Textos autobiográficos I*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 43-231. En adelante, la atribución de cualquier escrito a Salvador Dalí será citada por la correspondiente entrada en alguno de los ocho volúmenes que conforman la colección de sus obras completas, editadas con motivo del centenario de su nacimiento.

asiste con frecuencia a representaciones teatrales —él mismo escribe alguna— y lee diariamente numerosos periódicos y revistas.

A Dalí este amor por la lectura le supone, junto con la observación directa de la naturaleza, las dos preferentes vías de conocimiento. «Parece extraño cuánto influye un buen autor sobre los apetitos del hombre»<sup>39</sup>, anota en su diario. Si hemos de hacer caso al axioma de Barthes, según el cual el hábito de la lectura conduce inexorablemente al de la escritura<sup>40</sup>, no ha de extrañarnos que este catalán universal se sintiera inclinado a las letras desde fecha temprana, reflejo evidente de la pulsión creativa que se iba acumulando en su estro. Como él mismo se encarga de señalar en numerosas ocasiones, su inventiva no tiene descanso y le supone un despliegue de imaginación que le mantiene activo durante todo el día. Incluso cuando duerme. Más aún cuando duerme; no olvidemos que es un surrealista. Inventiva tan inconmensurable, por otro lado, que le lleva alguna vez a desplazar a un segundo plano la pintura frente a otras pasiones tales como la escritura. Así sucede cuando es entrevistado en los años sesenta por el periodista Alain Bosquet:

**A. B.** Usted no ha respondido claramente a mi pregunta: ¿cuál es el lugar que ocupa la pintura en el conjunto de sus actividades?

**S. D.** Se trata de uno de los medios de expresión de la totalidad de mi genio, que se manifiesta cuando escribo, cuando vivo, cuando revelo de una forma u otra mi *magia*.<sup>41</sup>

Esta pluralidad, unida a su «amplia y dispersa inteligencia», hace, según Blanca Bravo Cela, imposible el encasillamiento de su obra literaria «en una zona concreta del arte»:

Si se guía [el estudioso] por su nacimiento indudablemente cabría en la catalana, pero si se analiza las lenguas en las que escribió, el problema se agudiza, puesto que sus palabras surgieron en varios idiomas: catalán, castellano, francés e inglés. Dalí, además, fue un

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>40</sup> *Crítica y verdad*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1988, p. 82.

<sup>41</sup> *Entretiens avec Salvador Dalí*, París, Belfont, 1966. Obra compilada bajo el título *Conversaciones con Salvador Dalí* en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 1025-1137, p. 1041. La cursiva es del autor.

---

rompedor y su estilo no sintoniza con grandes movimientos, más bien creó el suyo propio a lo largo de su vida...<sup>42</sup>

Así pues, el primer problema que plantea la cuestión del Dalí literario es la de su difícil clasificación, si bien no es la única ni la más importante. Otros egregios de las letras han ocupado lugares propios por causa de sus peculiaridades a la hora de ser encasillados y no por ello se les ha restado valía. No obstante, sí se atisban en sus textos ciertas significativas influencias que cabe asimilar a los distintos estadios biográficos que atravesará con el transcurrir de los años. En este sentido, Sánchez Vidal ha estructurado su producción literaria en cinco periodos, asentados sobre la base de su producción poética<sup>43</sup>:

- 1) Adolescencia ampurdanesa en Figueras y Cadaqués (1919-1922): se inicia con los dietarios de adolescencia, y los artículos y poemas de la revista escolar *Studium*, y finaliza con el esbozo de la novela *Tardes de verano*, cuando marcha a Madrid para cursar Bellas Artes.
- 2) Periodo de estancia en la Residencia de Estudiantes (1923-1926): en sus textos aún laten los residuos locales del periodo anterior aunque se dejan entrever algunas influencias vanguardistas. Pergeña una novela que finalmente quedaría inconclusa, *La inmensa María*; algún caligrama, como el que se aborda en el capítulo primero; y también *Sketchs arbitraris de la fira*, conjunto de greguerías influidas por Gómez de la Serna, a cuya tertulia de Pombo Dalí acudiría bajo la tutela de Luis Buñuel, y que fueron publicadas en *Empordà Federal* de

---

<sup>42</sup> «Un pintor que escribió», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, «Dosier Dalí», núms. 649-650, Madrid, julio-agosto de 2004, pp. 121-130, p.121. En adelante, cualquier mención a este doble número de la publicación se hará como «Dosier Dalí».

<sup>43</sup> Seguimos la clasificación llevada a cabo por Sánchez Vidal en su «Introducción» a S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa, teatro y cine*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 7-151, pp. 7-8 y 11; así como la que realiza en el artículo «Dalí, escritor», dentro del monográfico de la revista *Ínsula*, coordinado por Patricio Hernández y titulado «La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)», núm. 689, Madrid, mayo de 2004, pp. 2-5.

Figueras el 26 de mayo de 1923, con motivo de las fiestas patronales.

- 3) Etapa del «desguace anti-artístico» (1927-1929): el «cariz experimental y rupturista» lo ponen a la altura de la plana literaria peninsular más vanguardista. Utiliza como principales altavoces para sus textos las páginas de *L'Amic de les Arts*, donde suele publicar sus ensayos, y la *Gaceta Literaria*, a la que envía composiciones poéticas «cada vez más extensas», imbuidas del sesgo surrealista de Benjamin Péret. Aunque Dalí se adscribió formalmente al surrealismo en 1928, no es hasta el estreno de *Un perro andaluz*, en octubre de 1929, cuando puede considerársele oficialmente admitido entre sus filas.
- 4) Ciclo de los grandes poemas surrealistas (1930-1937): este periodo se ve condicionado por los grandes acontecimientos biográficos que se suceden entre finales de 1929 y principios de 1930: ingreso en el surrealismo, aparición de Gala Éluard y ruptura con el seno familiar, aderezado, todo ello, con el despegue de una carrera que experimentará un creciente impulso mundial durante la década de los treinta. En este abandono de las coordenadas familiares y patrias tendrá no poco significado la adopción del francés como lengua en la que verter su labor literaria, hecho que se produce precisamente ahora. El principio y el final del periodo quedan ilustrados por los «dos grandes autorretratos en verso» de su trayectoria literaria, *El gran masturbador* y *La metamorfosis de Narciso*, poseedores ambos, además, de su versión pictórica homónima.
- 5) Tras dejar de prodigarse en el género poético a partir de la segunda mitad del siglo, no lo retomará hasta comienzos de los años 70, cuando se atisba cierta revitalización con las composiciones dedicadas a la monarquía y las elegías a la

---

muerte de Gala. Su labor poética concluye con la *Elegía a Gala*, fechada en Torre Galatea el 8 de junio de 1988.<sup>44</sup>

Sin embargo, no debe olvidarse que Sánchez Vidal ha confeccionado esta división a partir de la labor poética del pintor, aunque la producción literaria de Dalí abarca muchos otros géneros que han de ser tenidos en cuenta. Así, entre el cuarto y el quinto periodo cabe introducir dos nuevos estadios, como el mismo Sánchez Vidal sugiere; se trata de aquel en que el artista se halla volcado en su quehacer escénico con la trilogía *Bacanal-Laberinto-Sacrificio* y la versión de *Las nubes* de Aristófanes (1938-1941), al que le sigue el bienio 1942-1944, que invierte en escribir sus dos obras prosísticas de mayor aliento, la autobiografía *Vida secreta* y la novela de atisbos lautreamontianos *Rostros ocultos*.

Junto a todo ello, entre 1937 y finales de los años cuarenta tiene lugar el idilio de Dalí con el cine hollywoodiense: colabora con los hermanos Marx en *La mujer surrealista* (1937), con Fritz Lang en *Moontide* (1941), con el aclamado Hitchcock en *Recuerda* (1945) y con la factoría Disney en *Destino* (1946). Además, esboza proyectos como una película sobre el Cid, con Errol Flynn de protagonista; otra sobre Goya, que hubiera contado en el plantel con Charles Laughton y Bette Davis, bajo las órdenes de Jean Renoir; y una versión de *Vida secreta*, en la que él se erigía en actor protagonista.<sup>45</sup>

Sin abandonar el camino trazado por Sánchez Vidal, podemos afirmar que a partir de los años 50 la obra literaria de Dalí pierde empaque. La labor autobiográfica vertida en *Diario de un genio*, que abarca desde mediados de 1952 a fines de 1964, fecha de su publicación, no está a la altura de la exitosa *Vida secreta*, apenas esboza poemas, y es práctica frecuente la recuperación de textos y argumentos anteriores, como la historia de Teresa y el hombre-tronco, o la publicación de *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*, cuyo manuscrito dijo haber extraviado a comienzos de los años cuarenta y que dio

---

<sup>44</sup> *Vid. ibid.*, p. 1258.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 10. Para su labor guionista y cinematográfica *vid.*, M. Gale (ed.), *Dalí y el cine*, Figueras, Electa, 2007.

---

finalmente a las prensas en 1963<sup>46</sup>. Es por ello por lo que considero no exento de lógica cerrar este trabajo con el poema y el lienzo homónimos de *La Madonna de Port Lligat*, ya que, dentro de las directrices que mueven esta investigación, pueden ser entendidos como la conclusión de un ciclo que termina por abarcar algo más de cinco lustros, desde 1923 hasta 1950, y en su conjunto no obvian ninguno de los periodos en que se ha clasificado su producción literaria.

## **Pautas de estilo**

A lo largo de los tiempos han sido muchos los creadores que han repartido su quehacer entre las artes plásticas y la escritura. Casos paradigmáticos tenemos en genios renacentistas de la talla de Miguel Ángel o Leonardo da Vinci. Incluso el hábito ha llegado a estar bastante extendido entre los contemporáneos de Dalí, tanto dentro de nuestras fronteras —Rusiñol, Moreno Villa, los mismos Lorca o Alberti, Picasso, Miró—, como fuera de ellas —Klee, Kandinsky, Gropius, etc.—. La diferencia fundamental de todos ellos con respecto a Dalí estriba en el hecho de que el autor ampurdanés «se dedicó prácticamente a todos los géneros literarios: ensayos y poemas, pero también novelas, cuentos, guiones de cine y espléndidas páginas autobiográficas»<sup>47</sup>. Este ambicioso abanico de tipologías hace que la preocupación literaria de Dalí no haya de ser considerada como una afición menor, sino como una vía alternativa a la plástica, en la que sus ideas podían ir adquiriendo cuerpo.

Si como ha señalado Soria Olmedo, Lorca, por ejemplo, utiliza el dibujo para imprimir ciertos avances estéticos donde los límites de su poesía ya no se

---

<sup>46</sup> Vid. J. M Bonet, «Introducción» a S. Dalí, *O. C. V, Ensayos 2*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, p. 25.

<sup>47</sup> B. Bravo García, «Un pintor que escribió», ed. cit., p. 122.

lo permiten<sup>48</sup>, Dalí, a su vez, empleará la literatura para complementar su ideario estético, ayudarse durante la configuración del mismo o dejar que su imaginación se realice en otras facetas personales distintas de la pintura, el dibujo o la escultura. De esta manera, podríamos decir que Dalí termina de abocetar sus cuadros con la pluma, en tanto que Lorca ve desbordada su poesía en el dibujo al invocar todo aquello que le es imposible conformar mediante la palabra.

Ahora bien, las características polifónicas que configuran el estilo de Dalí requieren que se haga un receso en este punto.

El periodo adolescente está marcado por la influencia simbolista y, sobre todo, modernista. Se deja llevar de la mano de Verlaine, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez —al que luego atacará en una cáustica misiva firmada conjuntamente con Buñuel— y Antonio Machado en los sonetos crepusculares y nostálgicos que va esbozando para la revista del instituto: «Cuando los ruidos se duermen», «Atardecer», o, el inédito hasta 2001, «Al borde del camino del mundo hay un rosal»<sup>49</sup>.

De estos balbuceos poéticos, melancólicos y ensoñadores, pasará a la influencia de la tertulia del Café de Pombo y de su máximo representante, Ramón Gómez de la Serna, cuya presencia se deja sentir en las greguerías que pergeña para las fiesta de Figueras y que, bajo el título de *Sketch arbitraris de la fira*, aparecerán publicados en el diario local *Empordà Federal*, según ya he referido. Pero también en algún caligrama que concibe en este momento, como el que abre el primer capítulo de esta investigación, con lo que se demuestra no solo que está al tanto del gran fresco que conforma el mundo artístico, literario e intelectual dentro y fuera de nuestras fronteras sino que, además, no tiene tapujos a la hora de experimentar con cualquier recurso formal por novedoso que resulte. Sobre su conocimiento del futurismo —al menos a

---

<sup>48</sup> «Federico García Lorca y el arte», *Revista Hispánica Moderna*, 44. 1, 1991, pp. 59-72.

<sup>49</sup> Todos ellos recuperados en S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 159, 158 y 155-157, respectivamente.

través de sus versiones españolas más directas, el ultraísmo y el creacionismo— da buena muestra la carta que le remite a su tío Anselmo<sup>50</sup>:

Querido tío: ¿qué te ha parecido el número de Alfar? ¿Verdad que queda bien? [...]

Envíame todo lo que encuentres de Cocteau aunque sea en prosa.

¿De Góngora tampoco encuentras nada? Los que te encargué de Apollinaire me interesaban mucho.<sup>51</sup>



Dalí y su tío Anselmo Doménech.  
Detrás la obra *Pierrot tocando la guitarra* (Pintura cubista)  
1925

Santos Torroella señala que el interés por Apollinaire debió despertárselo Josep María Junoy, su mentor en las letras catalanas. Además, el investigador del primer Dalí llama la atención sobre el hecho de que pida algún libro de Góngora en fecha tan temprana como 1924, cuando aún quedan tres para su consabida conmemoración.<sup>52</sup> Respecto de Cocteau, vertirá su

<sup>50</sup> Anselmo Doménech era propietario de la Librería Verdaguer, ubicada en plena Rambla barcelonesa y bien surtida de todas las novedades editoriales. Dalí le escribe en diversas ocasiones solicitándoles textos o material de bellas artes.

<sup>51</sup> Carta de Salvador Dalí a Anselmo Doménech, fechada en Figueras (c. julio de 1924). Reproducida en R. Santos Torroella, *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, p. 62. *Vid.*, también, A. Sánchez Vidal, «Notas» a S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 1239-1240.

<sup>52</sup> *Dalí residente.*, ed. cit., pp. 62-63, nn. 1 y 2.



opinión sobre *Poesie* (1916-1923) en la carta que le envía a Lorca entre febrero y marzo de 1926:

Antes me encantaban cosas de contrastes poéticos, relaciones distantes, fuertemente realistas, como esto de Cocteau hablando de la vida en las trincheras.<sup>53</sup>

Digno de mención es su diálogo *En el cuarto número 3...* (1923), que describe una reunión en la habitación que Luis Buñuel ocupaba en la Residencia de Estudiantes. A propósito de la coincidencia en el tiempo de este diálogo con el que Lorca titula *Diálogo con Luis Buñuel*, Sánchez Vidal se ha preguntado si no existiría un proyecto común de diálogos entre ambos autores, habida cuenta, además, de aquel otro tan famoso que acabará por ser conocido como *Paseo con Búster Keaton*.<sup>54</sup>

El bienio 1927-1929 será el de la influencia de Lorca en la obra de Salvador Dalí, aunque el fenómeno se venía ya produciendo desde mediados de la década. Santos Torroella ha denominado a este periodo artístico del catalán «época lorquiana»<sup>55</sup>, si bien cabe hablar de una interpenetración entre ambos autores, pues Lorca tampoco permanecerá ajeno a la producción del pintor figuerense. En este momento su pluma se vuelve inmensamente experimental y desinhibida, con el empleo de un «tono distante y “deshumanizado”» con el que intenta alcanzar el ideal de asepsia propugnado en su ensayo «San Sebastián».<sup>56</sup> Términos como «poesía», «creación», «pureza» o «espíritu» aparecen con frecuencia en su vocabulario; vocabulario

---

<sup>53</sup> V. Fernández (ed.), *Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*, Barcelona, Elba, 2013, pp. 67-69, p. 67. En esta edición de la correspondencia entre Dalí y Lorca, Fernández incluye el artículo de Santos Torroella «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca», aparecido en el núm. 27-28 de *Poesía (Revista ilustrada de información poética)*, Madrid, Ministerio de Cultura, abril de 1987. Con ello, Fernández ha reunido en un único volumen todas las misivas conocidas que ambos genios se intercambiaron a lo largo de sus vidas. Utilizo, por consiguiente, esta obra que además de estar actualizada a 2013, permite al lector localizar con gran rapidez cualquiera de las cartas entre dichos autores que se refieren a lo largo de los capítulos que siguen.

<sup>54</sup> S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 15. *El paseo de Búster Keaton* puede leerse en la carta que Lorca envía a Dalí en el verano de 1925, reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 52-55, texto al cual parece dar respuesta el pintor con el poema visual «El casamiento de Búster Keaton». *Vid. ibid.*, p. 168, n. 2.

<sup>55</sup> Santos Torroella titula unos de sus principales libros, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquianas y freudiana de Salvador Dalí* (Barcelona, Seix-Barral, 1984), precisamente así porque entiende que esta es la calificación más apropiada para dicho periodo. El capítulo tercero da pie a ahondar en dicha cuestión.

<sup>56</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 28-38.

que, proveniente de una relectura de Reverdy bajo la mirada de Breton, supone una nueva conquista frente a la anticuada terminología del arte. Respecto de este ensayo, conviene señalar que sus postulados teóricos sitúan a Dalí muy por encima de lo que otros autores hispánicos venían escribiendo en el momento, a lo cual se han de sumar los escándalos que producen algunas publicaciones suyas, tales como el «Poema de las cositas», aparecido en *L'Amic de les Arts*, en agosto de 1928<sup>57</sup>, y que fue objeto de virulentas críticas en la prensa barcelonesa. Escándalos tras los cuales se parapeta el latido de lo novedoso y subversivo, y el deseo de transgredir la tradición que suele ser inherente a la etapa de juventud de cualquier creador. «Tenemos que desprendernos de la carroña poética histórica, antirreal, decorativa que hemos heredado, y buscar evadirnos de nuestra cohesión inventada, con el máximo aplomo y la máxima ligereza—. ¡Por fin parece posible la poesía!», le confesará entusiasmado a García Lorca.<sup>58</sup>

Durante este periodo se evidencia la influencia de Benjamin Péret, y «su fragmentarismo y humor» de «ardores surrealistas»<sup>59</sup> abunda en la escritura daliniana y en algunos recursos connaturales a un genio exasperado, caso propio del hallazgo de los relojes blandos. Tradicionalmente se ha entendido que a su gestación contribuyó la combinación de dos textos de Péret aparecidos en los números de diciembre del 24 y octubre del 27 en *La Révolution Surréaliste*, aunque, como se verá en el capítulo quinto, investigaciones más recientes lanzan alguna otra idea en dirección más cercana.

Paul Ilie considera que Dalí posee «un notable talento verbal»<sup>60</sup> que le permite transformar en el lenguaje «frío y racional» de la ciencia y la tecnología aquello que «su experiencia emocional» le consiente contemplar de forma plástica.<sup>61</sup> Esta especie de ataraxia crónica que hoy profesionales de la

<sup>57</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p.181.

<sup>58</sup> Carta de Dalí a Lorca, de noviembre de 1927. Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., p. 133-134, p. 133.

<sup>59</sup> A. Sánchez Vidal, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 24-25.

<sup>60</sup> *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, 1982<sup>2</sup>, p. 166.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 168.

salud como Baron-Cohen no dudan en catalogar de «empatía cero»<sup>62</sup>, esta renuncia a cualquier parcela de emotividad, digo, será la que lo lleve a mantener sus cuitas personales con Lorca, entreveradas bajo las claves de la «Oda a Salvador Dalí» y en el ensayo «San Sebastián».

Así visto, es lícito pensar, para el caso particular de Dalí, lo mismo que Octavio Paz arguye respecto de la literatura surrealista en general: nada se asemeja a la realidad y, por ello, es difícil reconocerse en la poesía moderna, si «hemos sido mutilados y ya se nos ha olvidado cómo éramos antes de esta operación quirúrgica», de tal modo que «al reducir el mundo a los datos de la conciencia y todas las obras al valor trabajo-mercancía, automáticamente se expulsó de la esfera de la realidad al poeta y sus obras»<sup>63</sup>.

Martínez Sarrión sugiere aproximarse al surrealismo como una suplantación del término arte por la burocrática fórmula del levantamiento de actas de una sesión:

*Todos los textos surrealistas, en rigor, deberían desatender toda tentación formal, todo ejercicio de un arte, y considerarse actas de una determinada experiencia.*<sup>64</sup>

El empleo abundante de la fotografía en los escritos surrealistas ratifica, para el poeta albaceteño, tal cuestión, en tanto propende «a acentuar el carácter documental, casi de informe forense o notarial» que tales textos querían exhibir.<sup>65</sup> En otras páginas del mismo ensayo llega aún más lejos, al plantear la posibilidad de la no existencia de la poesía dentro del movimiento surrealista:

---

<sup>62</sup> Cfr. S. Baron-Cohen, *Empatía cero. Nueva teoría de la crueldad*, Madrid, Alianza Editorial, 2012. Entre los distintos sujetos que el autor cataloga como afectados de «empatía cero», detecta uno, el «Cero-negativo, tipo N» (la N corresponde a narcisismo), en el que perfectamente cabe englobar a Dalí y su decidida personalidad ególatra. El psicólogo Baron-Cohen los define como marcadamente vanidosos, con la profunda creencia de poseer un talento especial que los diferencia del resto. No admiten las relaciones bidireccionales sino únicamente las unidireccionales, lo cual los induce a monologar más que a conversar. Entre sus rasgos también destaca el que pueden ser extrovertidos o bien ostensiblemente tímidos. Con respecto a las causas, establece un trato, por parte de los padres, tolerante en exceso, dado al halago y la admiración del talento o el aspecto del hijo y una sobrevaloración ante la ausencia de críticas realistas. *Vid. ibid.*, pp. 91-96.

<sup>63</sup> *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos, 1974, 1980<sup>2</sup>, p. 80.

<sup>64</sup> *Sueños que no compra el dinero. Balance y nombres del surrealismo*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 85-86. La cursiva es del autor.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 151.

Anótese bien, sin embargo, que, en realidad, no se trataba de «hacer poesía», ni siquiera de activar o actuar una poética, sino de dar paso a una nueva y transformadora visión del mundo.<sup>66</sup>

La opinión es compartida por Walter Benjamín, quien en 1929 ya había observado que en los textos de los surrealistas «no se trata de literatura, sino de otra cosa». Benjamin no habla directamente de «acta o informe notarial» pero sí califica sus escritos «de manifiesto, de consigna, de documento, de “bluff”, de falsificación [...] pero, sobre todo, no de literatura». Se trata, primordialmente, de «experiencias», no de «teorías»<sup>67</sup>.

Esta novedosa «visión del mundo», confinada bajo los parámetros asépticos del informe pericial, encontraría en el Dalí que se aleja de cualquier propósito de trasladar su emotividad a las artes, a uno de sus más claros seguidores. «No me emociono por nada, ni siquiera en la vida... Para mí las cosas sublimes lo son solo si carecen de la mínima emotividad. La emoción es un elemento trivial y aun bajo de la vida corriente»<sup>68</sup>, declarará a la altura de la década de los sesenta.

Justamente, señala Ilie, que la destreza que Dalí muestra en el uso de la terminología científica resulta «rara en un artista», si bien explicita a la perfección «su visión surrealista de la vida orgánica y fisiológica». De esta manera, para el investigador francés es fácil ver que «la suma total de sus escritos en prosa representa mucho más que excentricidad y narcisismo»<sup>69</sup>. En este contexto, el empleo de esta terminología pseudocientífica contribuye a acentuar el efecto de distanciamiento respecto de la experiencia originaria que pudo motivar el acto creativo.<sup>70</sup>

Con la apertura del periodo de sus grandes poemas surrealistas (1929-1937), su escritura pierde la frescura y novedad que gozara antes de su adscripción al surrealismo, y se torna barroca y pastosa, llegando al extremo de tal naturaleza en los dos textos prosísticos de mayor envergadura, realizados durante los convulsos años de la Segunda Guerra Mundial: *Vida*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>67</sup> *Vid.* «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en *Iluminaciones I: Imagen y sociedad*, Madrid, Taurus, 1980, 1998<sup>3</sup>, pp. 41-62, pp. 45-46.

<sup>68</sup> A. Busquet, *Conversaciones con Salvador Dalí*, ed. cit., pp. 1062-1063.

<sup>69</sup> *Op. cit.*, p. 166.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 168.

*secreta* y *Rostros ocultos*. Fèlix Fanés apunta que la espontaneidad ha dejado paso «a un estilo de frase larga, de construcción en cascada, repleto de adornos» en el que mucho tendría que ver «la reivindicación del onirismo y la irracionalidad de la arquitectura modernista», habida cuenta que en el *fin de siècle* francés habría encontrado no solo los recursos más acertados para dar nuevo impulso a su escritura, alejándose de los moldes del «maquinismo», sino, además, una actitud ante la vida: el artista como dandy, sibarita, refinado y culto, que abraza el catolicismo como vía alternativa frente «al mundo moderno y sus lacras colaterales: la democracia y las masas»<sup>71</sup>. Quizás, en todo ello tenga algo que ver la influencia del Laurtéamont de *Los cantos de Maldoror*, que Fanés aprecia como muy evidente a partir de la redacción de *Vida secreta*.<sup>72</sup>

Se trata de un «estilo extravagante y excesivo»<sup>73</sup> que George Orwell no dudó en criticar en su reseña a *Vida secreta*, a la que, bajo el paraguas ideológico de las izquierdas, le dedicó algunas páginas: «Dalí es un narcisista, según él mismo declara, y su autobiografía es simplemente un *strip-tease* con focos color de rosa. Pero, como muestra de la fantasía, de la perversión de los instintos que ha hecho posible la sociedad industrial, tiene un gran valor. [...] No quiero decir, por supuesto, que la autobiografía de Dalí deba ser destruida, ni tampoco sus cuadros [...]. Las fantasías de Dalí pueden ser interesantes en cuanto que arrojan luz sobre la decadencia de la civilización capitalista»<sup>74</sup>. Así pues, las fabulaciones de Dalí constituyen para Orwell un sensible material de laboratorio sobre el que poder indagar la sordidez y voluptuosidad de la alta sociedad en la que el de Figueras supo moverse como pez en el agua.

En su descargo, el otrora brigadista del frente de Aragón no duda en reconocer el talento excepcional que posee Dalí, en el que se notan las largas sesiones de trabajo. Por consiguiente, «es un exhibicionista y un ambicioso,

<sup>71</sup> «Prólogo» a *O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 20.

<sup>72</sup> *La pintura y sus sombras. Cuatro estudios sobre Salvador Dalí*, Teruel, Museo de Teruel, 2004, p. 188.

<sup>73</sup> Ilie, *op. cit.*, p. 166.

<sup>74</sup> «Patente de corso: algunas notas sobre Salvador Dalí»; escrito para el *Saturday Book* de 1944, fue censurado por los editores y, literalmente, arrancadas las páginas de cada ejemplar, según cuenta Orwell en su ensayo *Dickens, Dalí and others*. Cito por la compilación de artículos, ensayos y correspondencia publicados en *Una buena taza de té*, Barcelona, Destino, 1985, pp. 84-98.

pero no un impostor»<sup>75</sup>. La clave estaría en preguntarse «no tanto *qué* es Dalí, sino *por qué* es así»<sup>76</sup>, puesto que el artista no es un auténtico arrepentido si se atreve a alardear sin pudor de las perversiones y vicios de su pasado. «Dalí es un síntoma de la enfermedad del mundo», afirma con rotundidad.<sup>77</sup>

Aludiendo, quizás, al ambiente de declive de la *belle époque* que envuelve a la novela *Rostros ocultos*, escrita durante el otoño de 1943 en las montañas de New Hampshire, y que Orwell debía haber leído, señala que la predilección que Dalí muestra por los años veinte se debe a que se educó en ese ambiente «corrompido y sofisticado» en que muchos «aristócratas y rentistas que habían abandonado el deporte y la política» pululaban por las grandes capitales de Europa metidos a nuevos mecenas de las artes. A la sombra de estos mentores es fácil, en palabras de Orwell, que «una fobia a los saltamontes —fobia que una década atrás habría provocado una simple sonrisita— sea ahora un interesante “complejo”» factible de producir sus provechosas rentas»<sup>78</sup>. Y es que, como también se observa en algún otro contemporáneo del pintor, la personalidad del pseudoartista y la del artista están fuertemente fusionadas en Dalí.<sup>79</sup>

Conjuntamente, a esta visión de Orwell, para quien «a pesar de su exhibicionismo y su ambición, Dalí no es en modo alguno un fraude, sino un fenómeno que requiere atención y una explicación detallada»<sup>80</sup>, puede situarse la valoración de Julio Cortázar. En un pequeño texto, «Salvador Dalí, sin valor adalid»<sup>81</sup>, incide en que su catadura moral no está reñida con la valoración que sus aportaciones artísticas y su valentía estética merecen:

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 92. La cursiva es del autor.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

<sup>79</sup> D. Kuspit apunta que la dicotomía entre sumisión y creatividad se evidencia muy a las claras en los casos de Picasso y Dalí: «cuando son pseudoartistas, que inventan personalidades públicas para convertirse en celebridades sociales, revelan su sumisión con el mundo y con ello su sentimiento inconsciente de que hacer arte es existencialmente inútil, y, cuando son artistas, orgullosos de sus obras, son individuos creativos». *Vid.* «Psicopatología de la vanguardia», en VV.AA., *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004, pp. 103-127, p.124.

<sup>80</sup> «Patente de corso...», ed. cit., p. 89.

<sup>81</sup> *Último round*, Madrid, Siglo XXI, 1969, 1974<sup>4</sup>, pp. 214-219.

Cuando Federico lo elogió por poner banderines de avisos, no se equivocaba. Sus tijeras han tusado a un montón de Sansones demasiado seguros de su fuerza moral. Alguna vez, quizá, la humanidad pueda hacer su historia sin gente como Dalí; por el momento se limita a negarlo con el triste sistema del leproso que cubre los espejos de la casa.<sup>82</sup>

Con todo, y a pesar de la desembocadura en un lenguaje *rimbombante* y, por repetitivo, vacuo, se atisba en el Dalí literario un trasfondo de preocupación en que intenta mostrar los hechos de manera completamente *objetiva*, frente a los subjetivismos estéticos que se cultivaban entonces. A tal fin, «se opuso —como observa Ilie— a la supuesta literatura de vanguardia de su época», y huyó de los «experimentos expresivos que conducían a formas de arte absurdas, ambiguas y grotescas» en que tanto ahondaron sus colegas contemporáneos.<sup>83</sup> Ello no es óbice para que en muchos aspectos de su poética la realidad aparezca tocada con el halo de lo enigmático.<sup>84</sup>

No obstante, ya lo subraya Yvars, aunque se permita acentuar el desconcierto en el público y levantar la ira de la crítica, su escritura se atusa con un nihilismo despierto, de frases visuales cuyo ingenio puede llegar a toparse a veces con una difícil representación en las mentes del lector.<sup>85</sup>

## Dalí, crítico literario

En el otoño de 1927, Dalí escribe a Pepín Bello enviándole una fotografía con la reproducción del cuadro *La miel es más dulce que la sangre* acompañada de una versión de su «Poema de las cositas»<sup>86</sup>. Dicha carta, en cuanto a los tintes levantiscos que posee respecto del oficio de la escritura, nos

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 219,

<sup>83</sup> *Op. cit.*, ed. cit., p. 172.

<sup>84</sup> Vid. J. Vallcorba, «El Salvador Dalí catalán», en VV.AA., *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 43-65, p. 62.

<sup>85</sup> «En el umbral del centenario», en *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 360-367, p. 366.

<sup>86</sup> Esta versión se la envía a Bello en octubre de 1927 y a Lorca a mediados del mismo mes. Vid. V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 127-128. La definitiva la publicará en *L'Amic de les Arts* en agosto de 1928. Vid. A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp. 164-165.

hacer ver la profundidad con que habían calado en el Dalí literario las inquietudes críticas:

La nueva poesía verdaderamente desinfectada es la poesía de los burros podridos.

Yo estoy completamente antiartístico y preparo un manifiesto titulado así: *Manifiesto antiartístico*. Lo firmarán sastres, motoristas, bailarines, banqueros, cineastas, maniqués, artistas de musical, aviadores y burros podridos.

Me dedico a escribir y mis cosas producen grandes escándalos, y sobre todo poesías, te mando una para que estés contento, me parece que te gustará..<sup>87</sup>

Dalí se permite teorizar sobre el hecho poético, lo cual no deja de resultar paradójico si, como señala Santos Torroella, el «maestro de las dobles y las triples imágenes», es en el fondo «increíblemente pazguato e inocente», tan candoroso e «ignorante de todo» que no asume, siquiera, el valor real del dinero y le resulta más que imposible cruzar solo una calle para comprar una entrada al teatro.<sup>88</sup> Por contra, sí se muestra lo suficientemente seguro de sí mismo para «censurar o aconsejar autoritario a un Lorca o a un Pepín [Bello], a propósito de sus poemas escritos», o de disuadir al tozudo de Buñuel de continuar con el proyecto en que se había embarcado con Gómez de la Serna, a fin de atraerlo hacia su amada Cadaqués y ganárselo para la redacción del guión de *Le chien andalou*.<sup>89</sup> «La metáfora y la imagen —le dice a García Lorca— han sido hasta hoy anecdóticas; tanto es así, que hasta las más puras e incontrolables pueden ser explicadas como un acertijo. En fin, ya te escribiré un largo ensayo sobre lo que pienso de la *poesía*»<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> Reproducido en A. Sánchez Vidal, , *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp. 164-165.

<sup>88</sup> Precisamente, lo que conmueve a Lorca de Dalí es la «emoción pura» como de «niño Jesús abandonado en el Pórtico de Belén, con todo el germen de la crucifixión ya latente bajo las pajas de la cuna», entrecruzada con su lúcida y desbordante capacidad creadora, según relata a Sebastián Gasch en carta fechada en Granada, a finales de 1927 o principios del 28. Vid. F. García Lorca, *Obra Completa VII, Prosa 2, Epistolario*, Madrid, Akal, 2008, pp. 1005-1007. En adelante, citaremos la compilación epistolar de Federico García Lorca como *Epistolario*, para no confundirla con las *Obras Completas* de Salvador Dalí.

<sup>89</sup> *Dalí residente*, ed. cit., pp. 27-28. A José Bello le recrimina un poema que «rebela una buena asimilación, pero es muy malo, no haces más que copiar el allazgo [*sic*] genial» del «Poema de las cositas» daliniano. Vid. *Ibid.*, pp. 192-193 y n. 2, y p. 200. En cuanto a Lorca, es de sobra conocida la crítica que le merece la lectura de su *Romancero gitano* y que no duda en transmitirle por carta, desde Cadaqués, a principios de septiembre de 1928. Vid. V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 146-150.

<sup>90</sup> Carta a F. García Lorca de octubre-noviembre de 1927. Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 129-130, p. 129. La cursiva es del autor.



Y aun consiente en confesarle al de Fuentevaqueros que, dentro de esta forma de escribir capaz de provocar escándalos pero también poesía, está pergeñando un poemario que le enviará en breve: «pronto recibirás casi un libro de poemas míos.»<sup>91</sup>

Para no abrigar dudas de que, en efecto, en esos meses está febrilmente entregado al oficio de la escritura, puede servirnos de ejemplo la siguiente recapitulación: en el mes de marzo publicara en *L'Amic de les Arts* otro texto, «Poesía de lo útil standarizado», y en mayo, tras adherirse al movimiento surrealista, un estudio sobre Miró, «Perro ladrándole a la luna», también en *L'Amic de les Arts*. Además, había aparecido ya en la misma publicación en febrero, la primera parte de las tres entregas de su ensayo «Nuevos límites de la pintura», y Lorca tradujo para el número de febrero de *Gallo*, aunque no aparecería hasta marzo, su «*San Sebastià*». Al mismo tiempo trabaja junto con Gasch y Montanyà en la redacción del *Manifest Groc*.

En consecuencia, no es estéril pensar que quizás anidara con gran fervor, en el Dalí de aquellos días, lo que Octavio Paz ha dado en denominar *pasión crítica*. Actividad de la que es depositaria toda la modernidad, desde Baudelaire hasta nuestros días, y que redundaba en que todos los creadores, sin excepción, sienten auténtica predilección por la labor crítica y sus forma de deconstrucción, a la par que no dudan en mostrar una manifiesta empatía con todo aquello que la crítica se empeña en negar.<sup>92</sup>

Sea como fuere, lo cierto es que el ejercicio de la crítica ocupó a Dalí durante gran parte de su vida y en muy abundantes y variados campos, aunque parece existir entre las décadas de los 20 y los 30 un especial empeño en ello. En la misiva enviada a Lorca en octubre-noviembre de 1927 hay desde el comienzo una clara muestra de este esfuerzo crítico:

He recibido los dos últimos números de *Verso y prosa*; es espantoso el marasmo putrefacto en que se mueve toda esa promoción de Prados, Altolaguirre, etc. Qué arbitrariedad más espantosa; y en el fondo de sus pseudointelectualismos, qué roñoso sentimentalismo. Me dan pena tus cosas tan únicas y verdaderas confundidas entre todo eso.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Los hijos del limo*, ed. cit., p. 22.

<sup>93</sup> Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., p. 129.

Y a continuación emite un juicio sobre sí mismo que supone a la vez una arremetida contra otros egregios del momento, principalmente Juan Ramón Jiménez:

Poéticamente soy el anti-Juan Ramón, que me parece evidentemente el jefe máximo de la putrefacción poética; es su putrefacción la peor de todas, ya que a su lado hasta el gran vulgar y puerco Rubén Darío, por su malísimo gusto adquiere una cierta gracia sudamericana, parecida a la arquitectura de Casa Colom, en Cadaqués.

[...] Juan Ramón no ha visto nunca nada, solo percibe de las cosas emociones roñosas.

[...] He releído *Platero y yo*, del que tenía buena idea; es un asco todo ese éxtasis emocionado delante de las cosas que no ve, que no ve en absoluto.<sup>94</sup>

Muy a pesar de la seguridad que parece depositar en su criterio literario, la verdad es que en estos momentos más bien aparenta ciertos titubeos a la hora de considerar que textos salidos de su pluma pueden ser o no publicados, quizás por la exigencia de un grado de trabajo y perfección que es inherente también a su quehacer pictórico. Solo así puede entenderse que en torno a la revista *Gallo* le advierta a Lorca:

Te ruego no publicuéis nada mío que yo no lo sepa; cada vez soy más exigente y no puedo resistir lo hecho antes de ayer.<sup>95</sup>

Salvador Dalí, de acuerdo a esta fervorosa actividad crítica que despliega, debe ser un *rara avis* dentro del panorama peninsular, a tenor de la opinión de Ilie, quien recrimina a los escritores y poetas españoles del momento no verter con más fecundidad y precisión sus juicios teóricos en el vehículo de difusión, por antonomasia, para los movimientos de vanguardia: la «pequeña revista»<sup>96</sup>. En cambio, señala Ilie, «pintores como Dalí o Gasch no

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Carta a García Lorca de noviembre de 1927. Reproducida en *ibid.*, pp. 133-137, p. 133. Sobre el afán de perfección en el trabajo que lo acuciaba en aquellos momentos puede servir de ejemplo la misiva enviada a mediados del mes anterior: «Tú no digas nada pero yo creo estar haciendo *cosas gordas*. Pinto con una furia tremenda, trabajo como una bestia bruta una *línea* o un punto, lo borro y lo rehago mil veces.» Reproducida en *ibid.*, pp. 125-126, p. 125. La cursiva es del autor.

<sup>96</sup> *Op. cit.*, p.26.

se mostraron reticentes» a la hora de ejercer de prolíficos intelectuales.<sup>97</sup> Es más, sabedor de las reticencias que pudo llegar a despertar entre algunos miembros relevantes de la *intelligentsia*, cuando el estudioso francés entra de plano en el capítulo sobre el figuerense, asevera:

La tendencia a desechar el aspecto teórico de Dalí es injusta, especialmente cuando se consideran los artículos que publicó en revistas de vanguardia españolas y catalanas durante la década de los veinte. Estos artículos son serios y sin pretensiones y resultan útiles para la comprensión de las ideas que pronto iban a reflejarse en la literatura española y en la propia obra de Dalí.<sup>98</sup>

Mario Hernández va aún más lejos en el peso específico que concede a la labor de tratadista del pintor, en tanto recalca su preeminencia sobre los diversos aspectos que asistirán el quehacer poético de Lorca. «El influjo más fecundo y duradero de Dalí sobre Lorca —escribe— estará determinado, finalmente, por la apertura teórica que se operará en su estética, definida al hilo de los artículos y proclamas del joven pintor»<sup>99</sup>.

Ojo avizor, Dalí intenta, siempre, estar al tanto de cualquier manifestación artística, cultural e incluso científica que le permita colgarse la etiqueta de lo novedoso o le facilite alguno de sus rimbombantes y publicitarios golpes de efecto con que aturdir al siempre difícilmente sorpresivo público. Por ello, mantendrá durante toda su vida la propensión a conocer ampliamente todo lo que ocurre más allá de nuestras fronteras, para someterlo, sin ningún género de pudores, a la sagacidad de su análisis. De su deseo de estar «siempre bien informado y siempre sensible al aire de su tiempo» son un buen indicio los fondos de su vasta biblioteca, tal y como nos recuerda Juan Manuel Bonet.<sup>100</sup>

El *Manifest Groc* o *Manifiesto antiartístico* es un claro ejemplo de esa tendencia. Se deja empapar por las corrientes futuristas, el maquinismo de Le Corbuiser o el *modernism* anglosajón, y en él se da un listado de autores que

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>99</sup> «García Lorca y Salvador Dalí: del ruiseñor lírico a los burros podridos (Poética y epistolario)», en Laura Dolfi (ed.), *L'«imposible/posible» di Federico García Lorca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1989, pp. 267-319, p. 318.

<sup>100</sup> Prólogo a S. Dalí, *O. C. V, Ensayos 2*, ed. cit., pp. 24 y 30.

pueden servir de modelos a seguir (Picasso, Miró, Le Corbuiser, Reverdy, Cocteau, Lorca, Stravinsky, Zervos, Breton, etc); todos lo que en el aquel momento tenían algo que decir en cualquiera de los terrenos artísticos o intelectuales de la Europa de entreguerras, por contraposición a los putrefactos de las letras hispánicas encabezados por Juan Ramón Jiménez.

A primeros de marzo aparece el primer número de *Gallo*, donde García Lorca le ha traducido el «San Sebastián». A fines del mismo mes, la publicación en *L'Amic de les Arts* de una «Guia Sinoptica»<sup>101</sup> viene a completar el *Manifest «groc»* en el «mágico» ámbito del cine. Esto nos da una idea del empeño que el artista pone en que ningún fenómeno que esté de actualidad pueda escapar al alcance de su juicio crítico, y no únicamente en materia artística sino aun literaria. «¿No crees tú —le pregunta a Lorca— que los únicos poetas, los únicos que realmente realizamos poesía *nueva* somos los pintores? ¡S\_\_\_\_\_í!»<sup>102</sup>

## Dificultades añadidas

El estilo recargado en exceso, estridente y rico en matices desapacibles y groseros, sería el equivalente en la literatura del repertorio de elementos iconológicos desagradables que va esparciendo por la superficie de sus pinturas. Así, al menos, puede dilucidarse a partir de las consideraciones que hace Mario Praz, para quien los materiales repugnantes empleados desde principios del siglo XX, a base de reciclaje, herrumbre y putrefacción, encuentran en las artes su inmediata correlación con la jerga vulgar, incorrecta y contestataria que tan profusa se hace en la literatura del momento.<sup>103</sup> No ha de extrañar por tanto que la literatura de Dalí nazca dentro de ese tumulto.

<sup>101</sup> Esta guía es considerada por J. Minguet Batllori como el escrito sobre cine más relevante de toda la vanguardia catalana. *Vid.* «Les avantguardes catalanes; el seu context enfront del cinema Textos i teories: 1917-1931», en J. Romaguera i Ramió (ed.), *Història de la Catalunya cinematogràfica*, vol. 4, Barcelona, Federació Catalana de Cine-clubs, 1987, pp. 19-101, p. 46.

<sup>102</sup> Carta de Dalí a Lorca de entre el 10 al 15 de octubre de 1927. Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 125-126, p. 125.

<sup>103</sup> *Op. cit.*, p. 191, n. 11.

Al truculento lenguaje de la imaginación daliniana se suman algunos obstáculos consustanciales a la forma. El primero se deriva del problema que supone el paso indiscriminado de un idioma a otro durante la redacción de los textos. Así, Dalí podía empezar una obra en catalán, continuarla en francés y darla por concluida en inglés —a veces con la ayuda de un traductor— para su publicación definitiva. Hasta 1929 escribe generalmente en catalán y a partir de ese momento lo hará casi exclusivamente en francés<sup>104</sup>, aunque siempre con una letra tan ilegible que será Gala la única persona que pueda leerla sin titubeos. El segundo problema lo constituye el gran número de faltas de ortografía, debidas a que su escritura es siempre, y en cualquier idioma, una transcripción fonética directa. Para *La vida secreta*, por ejemplo, Gala iba tecleando a máquina el original de Dalí, que posteriormente se entregaba a Haakon Chevalier para su traducción definitiva al inglés, idioma en que se publicó por primera vez esta autobiografía.

No obstante, Sánchez Vidal ha hecho ver que esto no es óbice para que se dé en su literatura una significativa peculiaridad:

Los versos dalinianos —y por extensión toda su literatura, podríamos afirmar— no dependen tanto de los elementos externos y formales del idioma al que recurren cuanto de su semántica interna y de las imágenes empleadas, ya que funcionan igual en francés que en español. Peculiar caso el suyo de una doble «extraterritorialidad»: la que se sitúa por encima de tal o cual lengua, y la que perfora las barreras entre los distintos medios de expresión verbales o plásticos.<sup>105</sup>

De esta forma, es fácil deducir que dificultades inherentes a la forma, como el idioma o la trasgresión de reglas gramaticales básicas, quedan superados ante la idiosincrasia extraterritorial que adquiere su poesía. Ello, no obstante, no ha supuesto la extinción de obstáculos como la traducción, en la que Chevalier ya demostró tener una paciencia inquebrantable. Durante el vertido al inglés del texto de *Vida secreta*, que Dalí redactaba en francés de

---

<sup>104</sup> Idioma que domina desde su infancia, cuando su padre lo matricula en el Colegio Hispano-Francés de la Inmaculada Concepción de Figueras. Agustín Sánchez Vidal («Introducción» a *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 27-28) señala que es la expulsión del seno familiar, así como el cariz intelectual inherente a esta lengua —con la que se entiende con Gala en la intimidad—, lo que le lleva a adoptarla a partir de 1929.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 39.

manera extenuantemente febril, recuerda, al dar sus quejas sobre la ilegibilidad de los papeles del artista, que «Gala era la única persona» que sabía descifrar tales galimatías. En este sentido, Vallarba considera que Dalí convierte sus problemas ortográficos en un estilema, un arma poética no exenta de cierta gracia:

Dalí siempre hizo ostentación de una ortografía bárbara. Leer sus cartas es una diversión asegurada por las grafías pintorescas y sorprendentes que presenta con una total naturalidad, y que no pueden ser involuntarias. [...] he sospechado que Dalí tuvo problemas con la ortografía, y que decidió convertir, con una gracia admirable, una limitación en virtud, e incluso en arma poética.<sup>106</sup>

De otro lado, todo en Dalí responde a un sentido autobiográfico. Si Ortega y Gasset había mostrado en 1925 su malestar porque «lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven»<sup>107</sup>, nuestro artista también se aparta de los cánones establecidos en este aspecto dentro de los presupuestos vanguardistas. Tanto es así, que todo su quehacer gira en torno a su propia vida, ya sea por medio de acontecimientos reales o recurriendo a la fabulación, cuando necesita imbuirlos del ambiente psicoanalítico, cultural o social que consientan la explicación acertada que él está precisando en cada momento. Con respecto a la cuestión de la ortografía llega incluso a afirmar en *Vida secreta* haber ganado un concurso de caligrafía en su infancia escolar, asunto que le sirve para justificar el giro subversivo que adopta en sus estudios:

Un día que me dieron un cuaderno de papel muy fino, descubrí de pronto el placer de escribir adecuadamente. Con el corazón palpitante, después de humedecer mi nueva pluma con mi saliva por varios minutos, empecé y llevé a cabo una maravilla de regularidades y elegancia, ganando el premio de caligrafía, y mi hoja de escritura fue enmarcada bajo cristal.

El asombro que produjo el repentino, milagroso cambio en mi escritura me estimuló en el camino de mixtificación y simulación que fueron mis primeros métodos de «contacto social». [...] poníame en

<sup>106</sup> «El Salvador Dalí catalán», en VV.AA., *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 54-55.

<sup>107</sup> *La deshumanización del arte*, ed. cit., p. 31. El pensador madrileño vuelve a espumar dicha idea durante la dictadura de Primo de Rivera, cuando señala la carencia de libros del género memorialístico que se publican en la literatura española en contraposición a la francesa. *Vid.* el artículo «Sobre unas memorias», recogido en *El espíritu de la letra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, 1965<sup>5</sup>, pp. 133-139, pp.133-134.

---

pie de un salto y tiraba mi libro, que durante la hora precedente había fingido estudiar con la más profunda atención.<sup>108</sup>

¿Incapacidad o impostura? La cuestión es hoy por hoy irresoluble. Aunque al parecer, sí que hubo un pequeño periodo en el que consiguió someterse a las reglas de la escritura, según se infiere de la entrevista mantenida con Santos Torroella en 1951, quien intentando rebatir la opinión del doctor Oriol Anguera —este ya interpretaba como una mixtificación la ortografía anárquica del pintor— señala: «la verdad es que, a instancias de su padre, hizo los mayores esfuerzos por escribir correctamente, no habiéndolo conseguido sino una corta temporada, para después tener que renunciar definitivamente por imposible»<sup>109</sup>.

Benjamin, por otro lado, recalca el impudor que rodea a los surrealistas en el tratamiento de las cuitas autobiográficas, catalogándolo de «ebriedad» o «exhibicionismo moral». Así, al referirse a *Nadja* de Breton, señala: «la discreción en los asuntos de la propia existencia ha pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más cuestión de pequeños burgueses arribistas»<sup>110</sup>. Y por tanto, cabe pensar, cuestión inapropiada para los contubernios inconscientes y subversivos que se predicán desde las filas francesas. Más aún, si se trata de un Dalí que en su apostura de dandy busca distanciarse a cualquier costa de los gustos vulgares de las masas y de todo lo que en ellas pueda desprender el tufillo de la mediocridad. De ahí que, una década después de su entrevista con Torreolla, su respuesta al periodista Tico Medina no esté exenta de cierta jactancia:

**T. M.** Se le acusa de escribir con faltas de ortografía.

**S. D.** Eso es pura verdad. Hago faltas de ortografía muy notables; a veces, los domingos por la tarde.<sup>111</sup>

Ligada directamente con la cuestión de la ortografía no deja de estar la de su dicción exagerada en los acentos de los cuatro idiomas que dominó.

---

<sup>108</sup> *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 351.

<sup>109</sup> «Con Salvador Dalí, en Port Lligat», *Correo Literario*, Madrid, 1 de septiembre de 1951. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 204-215, p. 215.

<sup>110</sup> *Iluminaciones I*, ed. cit., p. 47.

<sup>111</sup> «Salvador Dalí se sienta en la silla eléctrica», *Pueblo*, Madrid, 12 de octubre de 1961. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 798-804, p. 803.

Como recuerda Jean-Michel Bouhours, «la pronunciación de Dalí es una construcción totalmente original que nadie más utiliza. Este idioma es un verdadero acto fe en pro de los sonidos ásperos y guturales: un idioma de erizo de mar con entonaciones dalinianas»<sup>112</sup>, que siempre termina por abocar en un «idioma mestizo»<sup>113</sup>. Esta conmixión idiomática llevaría a su mismo culpable a definir el inglés macarrónico que utilizaba como «dalinian English».<sup>114</sup> Sin embargo, en el mismo texto Bouhours refiere lo ya señalado por Astrid Ruffa, que el juego idiomático de Dalí residía en el empleo de las paranomasias o las silepsis, a fin de crear palabras de doble significado que pudieran servir como el equivalente de las imágenes múltiples de su estética particular.<sup>115</sup> Así no es extraño entender que sus figuras literarias puedan corresponderse en lo plástico con sus figuras pictóricas:

Quiasmos, paralelismos, «ecos morfológicos» [...] son figuras tanto espaciales como lingüísticas. La imagen oculta, por ejemplo, funciona con el modelo de la sinécdoque: una figura va engastada en otra, de escala diferente.<sup>116</sup>

Volviendo a la naturaleza biográfica de su obra, Ilie intuye la importancia que la antigüedad adquiere en la biografía del pintor cuando señala que en Dalí se opera un proceso que permite transformar, deformar o domeñar los mitos clásicos, «la aventura épica», en una suerte de ejercicio «introspectivo». De esta manera, al modificar «el atrevido mundo exterior de la antigüedad mítica» consigue revitalizar «su simbolismo de acuerdo con la región psicoanalítica de los sueños del hombre moderno»<sup>117</sup>; en este caso sus propios sueños megalómanos. Y todo porque Dalí se verá a sí mismo como un reflejo de ciertos mitos del pasado —Narciso, Castor y Pólux, etc.—, que

---

<sup>112</sup> «Dalí: el exhibicionismo conquistador», en M. Aguer y otros (ed.), *Salvador Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, cat. exp., París, Centre Pompidou y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 33-39, pp. 37-38.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Dalí ou le dynamisme des formes*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009, p. 60. Cit. en J-M. Bouhours, «Dalí: el exhibicionismo conquistador», M. Aguer y otros (ed.), *Salvador Dalí. Todas las sugerencias...*, ed. cit., pp. 33-39, p. 38.

<sup>116</sup> T. Dufrière, «El huevo, el ojo y el cerebro. Dalí artista neuronal», en M. Aguer y otros (ed.), *Salvador Dalí. Todas las sugerencias...*, ed. cit., pp. 25-31, p. 26.

<sup>117</sup> *Op. cit.*, p. 167.



adquieren sentido a la luz de las divagaciones psicoanalíticas que juega a conectar con los episodios de su propia existencia.

No obstante, qué duda cabe que el cultivo de los géneros memorialísticos —diario, autobiografía, retrato y autoepistolario— suponen la potenciación inexorable del yo, la creación de un personaje a partir de sí mismo, que queda ratificado por el frecuente uso que hace de la tercera persona<sup>118</sup>, y que, prácticamente, informa toda su producción literaria a partir de los años cuarenta. Como la crítica ha observado, haciendo un juego de palabras con la célebre obra de Pirandello, y Bravo Cela se ha encargado después de ratificar en su ensayo, «Dalí es un personaje en busca de autobiografía», del tal modo que su *corpus* iconográfico adquiere auténtica relevancia «como gran proyecto biográfico».<sup>119</sup>

A todas estas vicisitudes con que se va uno topando en el estudio de la obra literaria daliniana se suma la escasa bibliografía dedicada al análisis de la prosa de las vanguardias hispánicas —excepción hecha de algunos autores a los que lógicamente se ha de acudir<sup>120</sup>—. Como escribe Francisco Javier Blasco:

La prosa de los años veinte —salvo contadas excepciones— está por estudiar. La definición de la «generación del 27» —sobre todo a partir de la antología de Gerardo Diego—, como etiqueta que da nombre a un grupo de «poetas amigos», ha dejado en penumbra a un nutrido grupo de escritores en prosa, que surgieron del mismo fondo que los poetas del 27; publicaron en las mismas revistas [...] reaccionaron de manera similar ante los mismos estímulos estéticos [...] disfrutaron de idéntico magisterio: Ortega, Juan Ramón, Gómez de la Serna, la vanguardia; y, en fin, para la crítica del momento [...] formaron parte, con los poetas, de un mismo empeño renovador.<sup>121</sup>

Ante este panorama, aún salpicado de lagunas en torno al análisis prosístico de la joven literatura de los veinte, resulta complicado establecer

<sup>118</sup> B. Bravo Cela, *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>120</sup> Vid. una visión general en Domingo Ródenas de Moya, (ed.), *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*, Madrid, Alba, 1997; del mismo autor *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencialidad en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998, y (ed.), *Prosa del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000; Ana Rodríguez-Fischer (ed.), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999; o Beatriz Barrantes Martín, *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.

<sup>121</sup> «Prosa y teatro de la generación del 27», *HCLE VII*, ed. cit., pp. 528-560, p. 528.

correlatos con la pluma de Dalí, quien con frecuencia se sirve de la prosa en lo poético. En lo que a todas luces sí se muestra unánime la crítica, es en considerar a Dalí como uno de los escritores adelantados del momento, poseedor de una prosa más que relevante<sup>122</sup> y de un vasto conocimiento en lo que respecta a los postulados estéticos de las corrientes artísticas europeas. El mismo Lorca refiere en la misiva que remite a Sebastián Gasch en septiembre de 1927:

Ayer me envió una prosa extraña con grandes aciertos, pero desorbitada. No hay duda que [Dalí] es un desorbitado temperamento literario de primer orden. Y creo que hará cosas extraordinarias<sup>123</sup>

en clara alusión a la capacidad literaria que el autor del *Romancero gitano* advertía en el pintor catalán. Como reafirmación de lo dicho valen dos líneas de la carta que este le escribió a aquel en marzo de 1927, en pleno apogeo de su mutua influencia: «se ve claro que mi oficio es pintar, pero, en fin, creo que digo cosas»<sup>124</sup>.

Otro poeta, Pere Gimferrer, se expresará en similares términos al aseverar:

Dalí fue gran talento literario. Pero su pintura solo me interesa hasta el año 1940. En cambio sus escritos son todos muy buenos.<sup>125</sup>

Y el propio Dalí se consideró siempre más y mejor escritor que pintor, factor que quizás contribuya a que en él se avenga, como en pocos creadores, el maridaje entre literatura y pintura. Así lo deja ver en el prólogo de *Vida secreta* cuando quiere arremeter contra quienes consideran que el libro no ha salido de su pluma:

Y otros más, mientras discuten la autenticidad de mi *Vida secreta*, han descubierto en mí dotes literarias superiores a la habilidad que

---

<sup>122</sup> Ilie, *op. cit.*, p.170; C. Singler, *op. cit.*, p. 355. B. Bravo Cela, *op. cit.*, p.121.

<sup>123</sup> *Epistolario*, ed. cit., pp. 992-994, p. 994.

<sup>124</sup> Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 91-95, p. 92.

<sup>125</sup> Rosa María Piñol, «Entrevista a Pere Gimferrer», *La Vanguardia*, 18/7/93, p. 52.

Citado en E. Bou, *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 325, n. 1.

revelo en mis cuadros y en lo que denominan la «mixtificación de mis confesiones».<sup>126</sup>

A su favor cuenta también el que los surrealistas, tan dados a difuminar los límites entre los distintos campos creativos, lo consideraron en su *Dictionnaire abrégé du surréalisme* como «pintor, poeta y teórico surrealista desde 1929»<sup>127</sup>. Incluso para Crevel, su multidisciplinariedad no ofrece dudas: Dalí es un excelente orador, poeta, pintor y filósofo, en el que se hace ver, además, que tales dotes no son fines sino medios.<sup>128</sup>

Digna de mención es, por ejemplo, la visión de un periodista anónimo que en 1931 lo considera el primer poeta nacional de las perversiones:

Es muy sintomático que el jefe de las primeras perversiones en la poesía hispánica haya sido un catalán: Salvador Dalí.<sup>129</sup>

Si bien, el atisbo de sus solapamientos entre pintura y literatura se aprecia claramente ya antes de su ingreso en las filas del surrealismo, pues sus colaboraciones en la revista *L'Amic de les Arts* de finales de la década de los veinte concurren en esa dirección.<sup>130</sup>

A todo esto se suma que Dalí fue siempre un pintor literario en su sentido más literal, es decir, un pintor que estudió las obras de los grandes maestros no a través de la observación directa en museos y colecciones sino mediante la lectura detenida y la observación metódica de reproducciones fotográficas en enciclopedias, revistas y publicaciones gráficas.<sup>131</sup> Por tanto,

<sup>126</sup> O. C. III, *Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 383.

<sup>127</sup> El *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París, 1938, es un texto que se publicó conjuntamente a la Exposición Internacional del Surrealismo, inaugurada el 17 de enero en la Galerie Beaux-Arts de París. Al respecto, vid. F. Fanés, *La pintura y sus sombras*, ed. cit., p. 123, n. 38.

<sup>128</sup> *Dalí o el antioscurantismo*, Palma de Mallorca, El Barquero, 1978, 2004<sup>2</sup>, pp. 26-27.

<sup>129</sup> *La Conquista del Estado*, Madrid, Año I, núm. 4, 4 de abril de 1931, p. 4.

<sup>130</sup> «En el año 1929, Dalí desarrolló una actividad frenética: diseñó páginas enteras, con mezcla de ilustración, fotografía y textos literarios, propios o de terceros, en una concepción de conjunto artístico que busca la colaboración activa entre los diversos elementos que la componen. Publicó poemas curiosísimos e inquietantes [...] Dalí se sentía especialmente orgulloso de sus textos.» J. Vallcorba, «El Salvador Dalí catalán», ed. cit., p. 58.

<sup>131</sup> Vid. J. F. Yvars, «En el umbral del centenario», en VV.AA., *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 361-362. En más de una ocasión a lo largo de este trabajo se ha de hacer alusión a la famosa colección Goemans que Dalí poseyó en su adolescencia y que inexorablemente determinó las inclinaciones estéticas en su futuro artístico, o a revistas de vanguardia como

un creador formado más entre el negro sobre blanco de las páginas que en los suntuosos muros institucionales recubiertos con valiosas piezas del arte y, por ende, propenso más al estudio reflexivo y profundo en torno a la intimidad de la mesa camilla que a la valoración apresurada del material expuesto en el rincón de alguna sala impersonal y fría.

### **Planteamiento y selección de obras**

En las páginas que siguen, procedo a analizar una selección de poemas y cuadros cuyo hilo conductor son las correspondencias pictórico-poéticas en las que Dalí fue incidiendo a lo largo del camino atravesado durante el maremágnum de las vanguardias. Así, intento abarcar de la manera más ilustrativa posible lo que supone la primera mitad del siglo XX en Salvador Dalí, sin duda alguna su periodo más fecundo en lo que a interacción entre pintura y literatura se refiere. Los tres primeros capítulos pueden englobarse en el conjunto de estímulos que comparten los jóvenes creadores de los años veinte —muchos de ellos gestados en el escenario de la Residencia de Estudiantes—, aunque en el último de esta tríada se detecta que el universo surrealista del autor se halla ya en ciernes. El cuarto capítulo atiende a la primera composición que abre su periodo plenamente surrealista, en tanto que el siguiente, dedicado a *La persistencia de la memoria* y « El amor y la memoria», apuntala la personalísima y original cosmología daliniana de sesgos freudianos sobre el felicísimo hallazgo de los relojes blandos y las teorías de la física moderna. *La metamorfosis de Narciso*, que centra el sexto capítulo, preludia la declaración de independencia de los lastres del pasado que está a punto de operarse en su labor artística, además de suponer para su autor el más certero ejemplo de aplicación del método paranoico crítico a alguna de sus creaciones. En tanto que el capítulo final, además de clausurar un tiempo

plenamente surrealista, inaugura el nuevo momento de Salvador Dalí, quien definitivamente reinstalado en Port Lligat dirige todos sus esfuerzos a dar forma estética a su neomisticismo nuclear, terreno que ha estado abonando desde finales de los cuarenta y por cuyos senderos se adentrará hasta el final de su carrera.

A pesar de que este es el aliento principal que anima todos los capítulos, he pretendido que dichos estudios no se muestren inconexos, como si se hubieran efectuado distintas catas aisladas y arbitrarias en sucesivos momentos de su evolución poética y pictórica, ya que, como es lógico e inevitable a lo largo de una vida dedicada a la creación, son el propio crecimiento estético y la continua adición de nuevos elementos iconográficos que van surgiendo los que acaban por exigir correlaciones entre unas y otras obras. Singularmente, las siete piezas pictóricas y poéticas escogidas presentan un desarrollo que hace posible su ilación, y no únicamente porque compartan un material icónico de naturaleza en cierta medida próxima, sino por la exégesis que se realiza cuando se sitúan sus respectivos análisis uno a continuación del otro. En tal sentido, y sabiendo que es posible una lectura de cada capítulo de forma independiente, según su propia idiosincrasia, he considerado necesario ordenar los análisis sobre la base del rigor cronológico, a fin de facilitar el estudio de cada rasgo evolutivo de acuerdo a la época en que va apareciendo y Dalí lo incorpora a su repertorio, pues hacer continuos saltos hacia delante o regresiones para explicar el surgimiento de tal o cual símbolo en su programa iconográfico, acabaría convirtiendo en tediosa, por repetitiva y confusa, la lectura de este trabajo.

Mis pretensiones se dirigen en la dirección de poner en comunión dos aspectos sobradamente conocidos del público en general sobre la obra de Salvador Dalí: su pintura, que admite poca discusión; y su poesía, quizás más corrientemente frecuentada solo por especialistas y curiosos. Es por ello que la originalidad de esta tesis quiere descansar precisamente en las interrelaciones y análisis que procuro establecer entre una y otra disciplina. Y ello por cuanto, como decía al principio, es Salvador Dalí un creador singular en el que quizás se dé como en pocos una fisonomía creativa tal, ya sea en el terreno de la

pintura o en el de la pintura, que consiente a cualquier comparatista un trabajo rico y edificante.

En este sentido, el texto se abre con un primer capítulo dedicado a ese indiscutible vehículo de la interdisciplinariedad que desde Apollinaire es el caligrama. Ejecutado por un joven Dalí, estudiante en Madrid y ávido de novedades creativas, su «Caligrama» es producto del bullir vanguardista de comienzos de los años veinte, que se palpaba tanto en la Residencia de Estudiantes como en las tertulias de café que afloraban por los rincones de la capital. De la Academia de San Fernando poco cabe decir, pues como el mismo pintor recuerda, estaba anquilosada en el pasado y tuvo que ser él quien llevara una novedad como el cubismo a sus aulas.<sup>132</sup> Entre las grafías que van trazando las sinuosidades de cúpulas, pararrayos y nubes resuenan los ecos del fermento ultraísta que había calado significativamente entre los literatos y la intelectualidad madrileña.

El ambiente nocturno del Madrid bohemio se ve confundido hasta la superposición con los paisajes portuarios y barriobajeros de la Barcelona cosmopolita, proletaria y bruna posterior a la Gran Guerra —esa Barcelona que en la actualidad ha sabido dibujar de forma magistral Eduardo Mendoza como trasfondo de algunas de sus mejores novelas y que muy probablemente fue el escenario de la iniciación sexual de Salvador Dalí—, con que se rigen el poema «Las sirenas» y su correlativo dibujo *Burdel* en el segundo capítulo. Con un sesgo marcadamente literario, estas dos obras abarcan aspectos tan destacables y variopintos como la *flânerie* baudeleriana; las andanzas nocturnas por la gran ciudad, a la par moderna y ancestral, con sus ventanas iluminadas por un halo de tristeza de luz eléctrica que deja atisbar sus fríos interiores, y también con sus marineros desembarcados que apuran copa y mujer antes de zarpar nuevamente hacia lugares exóticos y desconocidos; o las presencias indisolubles e influyentes de Gómez de la Serna, Barradas y Salvat-Papasseit a la hora de sintetizar los caracteres de los personajes.

El estudio del señero cuadro *La miel es más dulce que la sangre* y el poema «Mi amiga y la playa», ambos ejecutados en 1927, durante el periodo de influjo «lorquiano», supone uno de los primeros pares que preludian el

---

<sup>132</sup> Cfr. *Vida Secreta, O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 513-514.

andamiaje surrealista que predominará en algunos autores hispánicos, Lorca o Buñuel entre ellos. Un equipaje compuesto de torsos mutilados y manos cercenadas como respuesta a su «culpabilidad», sanguinolentas venas y arterias danzando sin control, impenetrables aparatos geométricos y agujas minuterías clavadas mirando al cielo, sirve para dar forma a un vocabulario que quiera mostrarse conocedor del quehacer artístico que se estaba desarrollando en la Europa del momento, desde el maquinismo de *L'Esprit Nouveau* al surrealismo que germinaba con Breton, Aragon y Éluard. Todo ello imbuido por el halo de la ciencia y la tecnología que desde ahora y hasta el final de su carrera acompañará a Dalí. *La miel es más dulce que la sangre* y «Mi amiga y la playa» son un canto a los días de vino y rosas que Dalí vive junto a Lorca y su hermana Ana María entre Figueras y Cadaqués, una pose frente a la primera juventud en la que se entremezclan a grandes dosis afección y creatividad.

A continuación nos encontraremos con el texto y el óleo homónimos de *El gran masturbador*. Después de «Caligrama», suponen el primer ejemplo evidente por parte de Dalí de aunar poesía y pintura, y, a parte de compartir título, anuncian, dos años después de *La miel*, que Dalí ha adoptado los modos y maneras del movimiento surrealista francés y que ha hecho suyos, interiorizándolos, los planteamientos del psicoanálisis freudiano. Bien es cierto que el poso de la Residencia de Estudiantes aún permanece vivo, pero a él se han sumado nuevos elementos de carácter biográfico que Dalí acomoda, desde su personal visión, a los presupuestos surrealistas: Gala, el enfrentamiento familiar, las fobias y patologías psíquicas, y la renuncia a las complicidades del acto creativo personificados en su hermana Ana María y en las indelebles figuras de Buñuel y Lorca, muy principalmente. Bajo este prisma, *El gran masturbador* desvela la abrupta despedida de aquellos tiempos de juventud y la inmersión inevitable en la madurez. En la tela, una única figura brilla con total prestancia: Gala Éluard. La rusa marcará la nueva ruta daliniana ejerciendo de exvoto capaz de exorcizar todos los demonios del pintor, además de convertirse en un de los motivos fundamentales de sus sintaxis.

Su fama va en aumento, al igual que su programa estético, y Dalí da un nuevo salto cualitativo con la confección de sus relojes blandos. El eco de la

ciencia, reflejado en la teorización de los problemas de tiempo y espacio de Newton, Mach y Einstein, supone el novedoso numen que alienta el óleo *La persistencia de la memoria* y la prosa poética de «El amor y la memoria». Entre las adiciones iconográficas a su Olimpo particular, además de Gala, ya presente desde *El gran masturbador*, despunta con firmeza la de Guillermo Tell, alusión directa a los conflictos con el padre y el sacrificio que ha de suponerle este enfrentamiento. Todo ello, por supuesto, sin dejar de lado la otra cuestión científica que tanto le había embargado: el psicoanálisis de Freud.

La consolidación del método paranoico crítico, junto con el engrosamiento del propio narcisismo daliniano, le llevan a hacer un ejercicio de introversión que a la altura de 1937, con Federico García Lorca muerto, España sumida en plena Guerra Civil y la familia paralizada dentro de las fronteras de una Cataluña republicana, por la que los Dalí siempre habían apostado, pero que se ensaña violentamente con la alta burguesía, provocando con ello su rechazo a los revolucionarios en armas, adquiere la forma del cuadro y el poema *La metamorfosis de Narciso*; par creacional que informa el momento culminante de la interacción entre literatura y pintura en Salvador Dalí.

La sintaxis daliniana no ha parado de enriquecerse en sucesivos años a raíz de las aportaciones personales traídas con la aplicación del método paranoico crítico, el hallazgo de los relojes blandos o la alteración deliberada de obras y estilos en arte —*El Ángelus* de Millet, la arquitectura modernista, el trampantojo barroco, etc.— o mitos y leyendas en literatura —Guillermo Tell, Tristán e Isolda, Leda, Narciso—. Precisamente, bajo la máscara de este último personaje y tomándose ciertas libertades en la lectura de la narración de Ovidio, hará el acto de contrición que le lleva, según él, *a volver a nacer como un nuevo ser*, desligado por completo de las ataduras del pasado. Si *El gran masturbador* pone al público sobre aviso de la entrada titubeante en la vida adulta, *La metamorfosis de Narciso* viene a confirmar la estabilidad alcanzada desde tal posición.

En este sentido, cuadro y poema no distan mucho de la obra autobiográfica que abordará poco tiempo después: *Vida secreta*. En las



páginas finales, Dalí afirma haber escrito sus memorias hacia la mitad de la vida —entre los 36 y los 37 años— para empezar a vivirlas después de registradas:

¡Vivir! Liquidas media vida para vivir la otra media enriquecida por la experiencia, libre de las cadenas del pasado. Para esto era necesario que matara a mi pasado sin piedad ni escrúpulo, debía desembarazarme de mi propia piel, esa piel inicial de vida amorfa y revolucionaria...<sup>133</sup>

Este anhelo de «matar el pasado» para poder vivir parece hallar su prelude más inmediato en el texto y el lienzo homónimos sobre el mito de Narciso. Ambas creaciones suponen el comienzo de esa metempsicosis que permitirá a Dalí «cambiar la piel» para poder continuar su trayectoria con la conciencia tranquila. Necesita lanzar una mirada retrospectiva, a la espera, quizás, de una confirmación condescendiente y reparadora antes de seguir su camino.

Y en ese imperecedero camino sembrado de cambios, evoluciones e involuciones, la metamorfosis del artista adquiere la forma híbrida de ciencia y catolicismo, atendiendo al epígrafe del misticismo nuclear. En torno a la redacción de su nuevo ideario estético a comienzos de los años cincuenta, el *Manifiesto místico*, Dalí nos brinda una nueva oportunidad de análisis comparado al configurar una vez más en paralelo una pintura y un poema, en esta ocasión referidos a *La Madonna de Port Lligat*. Con el estudio de sus convergencias cerramos este trabajo, que transita por la primera mitad del siglo XX abarcando la producción de un autor que ha llegado aquí a su madurez artística mostrándose trasgresor e imprevisible, pero también fiel a unos principios y un ideario estético que ha sabido adecuar a los vaivenes y convulsiones de los periodos históricos que le ha tocado vivir. Ciertamente, el cosmos daliniano se ha hallado durante estas décadas en continua y precipitada expansión, con lo cual no ha de sorprendernos que a partir de ahora proceda a mantenerse en un cierto estado de letargo que le permita proseguir latiendo con un ritmo y una potencia cuya cadencia por fuerza han de ser mucho más sosegadas.

<sup>133</sup> O. C. I, *Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 909-910.

Como podrá observarse, todas las obras escogidas resultan poliédricas, por cuanto responden a múltiples posibilidades de lectura y aceptan una interpretación individual tanto como una grupal. No podía ser de otro modo, tratándose de un autor como Dalí, al que tanto gusta la ambigüedad multiplicadora de reflejos, a veces ciertos, a veces falaces. Bien es verdad que se puede argüir la existencia de más cuadros y poemas susceptibles de ser sometidos a análisis bajo la lente de la interdisciplinariedad<sup>134</sup>; no obstante me he decantado por los más evidentes y representativos, a fin de evitar dispersiones en el rigor científico de la investigación, repeticiones teóricas innecesarias —puesto que algunos cuadros o poemas tocan varias de las otras obras a la vez, no aludiendo a una como principal y concreta—, y, en última instancia, para poder establecer una acotación concreta y eficaz que sirva para articular esta investigación y obtener respuestas palpables al plan de estudio trazado originariamente, quizás favoreciendo con ello, también, una generalización de resultados viable en la interconexión de las demás obras que presenten trazas comunes.

## Otras valoraciones

A poco que se teclee el nombre de Salvador Dalí en el ordenador, cualquier base de datos nos obsequia con una cascada tan ingente de material que resulta, a todas luces, desmoralizante intentar poner algún tipo de orden antes de empezar a trabajar. Ello nos da la medida de la dificultad a la hora de iniciar el estudio de una figura de la envergadura de Dalí, y no solo por lo

---

<sup>134</sup> D. Awdes habla, por ejemplo, del poema «Con el sol» y el cuadro originariamente titulado *Sol*. Vid. «Las antipinturas de Dalí de 1928», en VVAA, *Dalí un creador...*, ed. cit., pp. 279-302, p. 299. Pero la lista es mucho más amplia; ahí estarían para el caso «No veo nada, nada en torno al paisaje» o «Pez perseguido por un racimo de uvas» junto a *Cenicitas* o *El juego lúgubre*, «Nunca me separo de Gala» y «Me como a Gala» ligados a *Retrato de Gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre su hombro*, «Sonata de la resurrección de la carne» con *La resurrección de la carne*, «La alquimia de mi amor» y *Leda atómica* o *Galacidalacidesoxyribonucleico*, etc. Sería factible, incluso, operar por oposición y hacer caso de René Crevel cuando considera que el óleo *El hombre invisible* encuentra su antítesis en el libro *La mujer visible*. Vid. *Dalí o el antioscurantismo*, ed. cit., p. 51.

complejo de su obra pictórica o literaria, sino por los ríos de tinta que estos dos campos han venido suscitando durante y después de su existencia.

Aún así, la crítica ha abordado estudios independientes de su actividad creadora; o bien se han centrado en su labor plástica —caso de la mayoría—, o lo han hecho en el terreno de su escritura. A veces, desde uno u otro lado se ha tocado tangencialmente el otro extremo<sup>135</sup>, pero son pocas las incursiones que se anotan en ambos terrenos a la par<sup>136</sup>, en los que, además, prima el referente de los dos «autorretratos» de homónimo título en óleo y en verso ya mencionados: *El gran masturbador* y *La metamorfosis de Narciso*.

Otros autores han llevado a cabo análisis paralelos de su quehacer creativo pero insertándolo dentro de un estudio global entre escritura y plástica, fundamentalmente en torno al momento de las vanguardias hispánicas<sup>137</sup>, o se han acercado hasta él, poniéndolo en parangón con alguno de sus contemporáneos.<sup>138</sup>

Por último, están los que, sin haberse detenido en ninguno de estas parcelas en concreto, han ahondado en los recodos de una compleja biografía continuamente alimentada por episodios extravagantes, excéntricos y egocéntricos,<sup>139</sup> a fin de contribuir a iluminar alguna faceta de su personalidad,

---

<sup>135</sup> Por citar solo a los más representativos, cabe decir que Santos Torroella profundiza más en el terreno plástico y hace breves referencias a su producción literaria, Fèlix Fanés y Juan José Lahuerta trabajan desde uno u otro terreno en cada ocasión, según el caso, y Sánchez Vidal permanece más apegado al campo de la literatura.

<sup>136</sup> Jesús Lázaro Docio aporta varios análisis paralelos de gran solvencia en sus ensayos «*La metamorfosis de Narciso* o un reflejo objetivo del método paranoico-crítico de Salvador Dalí» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 649-650, julio-agosto de 2004, pp. 271-295) y «El narcisismo creador daliniano. Análisis del poema y el cuadro de *El gran masturbador*» (*Scriptura*, núm. 18, 2005, pp. 41-63). También con la más reciente publicación de *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico*, Madrid, Entelequia, 2010.

<sup>137</sup> A. Monegal (*En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias artísticas*, Madrid, Técnos, 1998), o E. Bou (*Pintura en el aire*, ed. cit.), por ejemplo.

<sup>138</sup> A. Soria Olmedo en su ensayo «Federico García Lorca y el arte» (ed. cit.) y más recientemente en *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004). O dentro de un contexto más amplio, R. Havard en *The Spanish Eye. Painters and poets of Spain* (New York, Tamesis, 2007).

<sup>139</sup> A. D. Olano (*Dalí. Las extrañas amistades del genio*, Madrid, Temas de hoy, 1997) escribe desde el conocimiento que da la amistad, o I. Gibson (*Lorca-Dalí: historia de un amor que no pudo ser* Barcelona, Plaza Janés, 1998; *The shameful life of Salvador Dalí*, London, Faber&Faber, 1997; traducido al español por Daniel Najurias como *La vida desahogada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 1998) y A. Rodrigo (*Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981) desde el rigor biográfico.

que bien puede servirnos si está en estrecha relación con las cuestiones de naturaleza artística que a nosotros nos interesan.

Así pues, recogiendo el relevo que se me ha brindado, llevo a cabo un estudio comparativo de su labor pictórica y su escritura poética coincidente en el tiempo, si bien tengo en cuenta que no siempre los poemas y los cuadros se corresponden recíprocamente, ni tiene por qué existir una correlación inmediata entre cada una de sus obras y cada uno de sus textos poéticos. En ocasiones, un cuadro puede participar de los mismos presupuestos que varios poemas (sincronía, materia iconológica, personajes presentados, etc.), o bien suceder lo contrario, que un poema sea representativo de toda una serie de pinturas, además de compartir elementos comunes con otras formas de expresión dispares (ensayos, artículos, guiones de películas, etc.)

Por ello he centrado la investigación en el periodo que va desde comienzos de los años veinte hasta la mitad del siglo XX, ya que considero que es el intervalo en que se aprecia con mayor ímpetu la conexión entre su escritura y su pintura. Téngase en cuenta que, como señalan Wellek y Warren, rara vez en un periodo histórico caminan en completa sincronía las artes, puesto que tienen «cada una su evolución particular»<sup>140</sup>. Además, es difícil encontrar una figura de talento múltiple como la del Salvador Dalí, en una nación en que no han sido frecuentes los casos de profunda fecundidad en varias parcelas artísticas a la vez.<sup>141</sup>

Bien es verdad que se han dado similitudes entre numerosos pares de creadores en España, como Havard ha puesto de manifiesto: El Greco y San Juan de la Cruz, Velázquez y Góngora, Picasso, Guillén y Alberti, e incluso, Lorca y Dalí<sup>142</sup>, pero la particularidad de este último radica en que, amén de ser un pintor de excepción, se ejercitó por cuenta propia en la labor literaria, de la que, como es sabido, nunca fue un advenedizo, y donde despertó el interés de renombrados literatos al margen de cosechar fulgurantes éxitos internacionales.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, 1969<sup>4</sup>, pp. 160-161.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Op cit.*

<sup>143</sup> Buena prueba del interés que Dalí despierta aún hoy, tanto en el terreno literario como en el pictórico, es la aparición en 2009 en las librerías, dentro de una colección de bolsillo, de *Diario de un genio*, que vio sucesivas ediciones en apenas unos meses. O la

Quizá haya que apuntar ese afán de internacionalización precisamente como elemento que ha obstaculizado su justa valoración dentro del grupo de los literatos peninsulares, y ello debido a que, nada más verse inmerso en el grupo de Breton, adopta el francés como vehículo de su escritura, para pasar luego a alternarlo con el inglés, el catalán o el castellano. Esto debe considerarse lógico si, como hace ver Singler, un mercado insuficiente «explica la urgencia de Dalí para marcharse a París»<sup>144</sup> justificando la búsqueda de espacios mucho más amplios para su arte. Y tal debe ser la estima en que tiene al mercado en lengua gala que no duda en convertirse por un tiempo en traductor a este idioma de la obra filosófica de Francesc Pujols.<sup>145</sup>

En síntesis, me parece oportuno afrontar el estudio conjunto de las creaciones pictóricas y literarias de Dalí, por cuanto únicamente se escribirá la verdadera historia comparada de las artes cuando ahondemos con eficiencia en el análisis efectivo de las obras. En este sentido, la producción de Salvador Dalí contribuye poderosamente al discernimiento de un tiempo, unas fórmulas y unos modos de sentir y vivir el mundo que fueron el «común denominador» del espíritu de una época, la de la «vital hermandad con la creación»<sup>146</sup>, cuyas cotas creativas difícilmente han sido superadas. Como canta René Crevel, qué puede esperarse en Dalí sino «que los dedos, la pluma, los pinceles, la palabra, los sueños, el amor de Dalí, a todas horas, sean vínculo de metamorfosis»<sup>147</sup>.

No quisiera empezar a desgranar el quehacer poético y pictórico de Salvador Dalí, sin antes agradecer al profesor Rafael Alarcón Sierra su despierta y erudita visión de consejero y su paciente labor de lector a la hora de dirigir este trabajo, así como su incondicional y completa disponibilidad tanto como su aliento y calidez humana en los momentos críticos de desánimo,

---

multitudinaria afluencia de público a la retrospectiva de su obra plástica, celebrada este año en el Centre George Pompidou de París y en el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid, batiendo en sendos casos el récord de audiencia que él mismo había fijado con su anterior retrospectiva de 1989.

<sup>144</sup> *Op. cit.*, p. 367.

<sup>145</sup> Salvador Dalí tradujo al francés la obra de Pujols *La visió artística i religiosa de Gaudí* (1927), a la que añadió un prefacio también suyo. Cfr. verbigracia M. Aguer y otros (ed.), *Salvador Dalí. Todas las sugerencias...*, ed. cit., p. 65.

<sup>146</sup> G. Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 223-224.

<sup>147</sup> *Dalí o el antioscurantismo*, ed. cit., p. 54.

sin todo lo cual la materialización definitiva, indudablemente, no hubiera sido posible.

También deseo mostrar mi gratitud a La Caixa-Jaén, personificada en la figura de Jesús Aguilar Morago, al Centro de Estudios Dalinianos, y dentro de este principalmente a Cuca R. Costa, a quien tanto importuné con mis continuas peticiones y solicitudes, al Museu Abelló, a Antonio Barrionuevo Cobo, de Librería Metrópolis, a José María Colmenero Jiménez, a Antonio Morales Bustos, que trabajó en casa de los Dalí y me ha surtido de anécdotas al respecto, a Pedro Galera Andreu, Encarnación Medina Arjona, Joan M. Minguet Batllori, Alfonso Paláu, Miguel Ruiz Calvente, Agustín Sánchez Vidal, Andrés Soria Olmedo y, por supuesto, a Raquel y Sara, que han sufrido todo aquello que de imperceptible queda de la gestación y redacción de este trabajo desde los comienzos hasta su conclusión.

---

# **I. CALIGRAMA**

---





U  
 C  
 I  
 T  
 A  
 T  
 O  
 A  
 M  
 E  
 N  
 P  
 L  
 P  
 P  
 Damm la ciutat grisa

La casa de teulat de pissarra son  
 posat el impermeable i molts ja comencen a treure  
 les banyes com els caragols i son els

PARA  
 L  
 L  
 A  
 M  
 S  
 que han sortit  
 dels teulats i de les  
 torres mes  
 si mullen  
 on  
 altares  
 de  
 per item  
 PARA  
 L  
 L  
 A  
 M  
 S  
 de les capelles, dels plo-

rosos de la ciutat man plou!

Facsímil de la pàgina original del Caligrama. 21,7 x 6,5 cm  
 Documento n° 4588, Museu Abelló, Mollet del Vallès, Barcelona



## CAL·LIGRAMA

OBLIQUAMENT

PLOU

PLOU

PLOU

Damunt la ciutat grisa

Les cases de teulat de pisarra s'han  
posat els impermeables i moltes ja comencen a treure  
les banyes com els cargols i són els

PARALLAMPS

PARALLAMPS

PARALLAMPS

que van sortint dalt dels teulast i de les torres més  
altes on s'hi mullen els galls d'or i també del mugró de  
les cúpules, pits plorosos de les ciutats quan plou!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> J. M. Minguet Batllori (ed.), *Salvador Dalí, lletres i ninots: fons Dalí del Museu Abelló*, Mollet del Vallès, Museu Abelló / Fundació Municipal d'Art, 2001, pp. 56-57.



## CALIGRAMA

OBLICUAMENTE

LLUEVE

LLUEVE

LLUEVE

Sobre la ciudad gris

Las casas de tejado de pizarra se han  
puesto los impermeables y muchas ya empiezan  
a sacar  
los cuernos como los caracoles y son los

PARARRAYOS

PARARRAYOS

PARARRAYOS

que van saliendo encima de los tejados y de las torres  
más altas donde se mojan los gallos de oro y también del  
pezón de las cúpulas, ¡pechos llorosos de las ciudades  
cuando llueve!<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 166-167. Traducción de Best.



## I.1. Coordenadas referenciales

Hasta los dieciocho años, Salvador Dalí ha repartido su infancia y adolescencia entre su Figueras natal y los retiros estivales en Cadaqués, donde su padres suelen alquilar todos los veranos una casa frente a la playa de Es Llané en la que pasar las vacaciones.<sup>3</sup> Precisamente, ha sido la familia el centro neurálgico de todo este tiempo vital<sup>4</sup> y, junto con Cadaqués y Figueras, constituyen los vértices del trípode sobre el que hasta ahora se ha sustentado su existencia. De ello da patente muestra el amplio abanico de dibujos y retratos que dedica a su familia o los numerosos paisajes que ejecuta de ambas localidades.

Sin embargo, a la altura de 1922 Salvador Dalí debe partir hacia Madrid dejando atrás estas coordenadas vitales. Le espera el inicio de sus

---

<sup>3</sup> Desde 1909 la familia arrendaba una casa a Maria Gay. En torno a 1921, el padre compra el terreno del Llané donde posteriormente levanta la casa que Dalí representaría en algunas obras de esta década. Cfr. S. Dalí, *O. C. III. Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 1223, n. 270; M. Visa, *Dalicedario. Abecedario de Salvador Dalí*, Lérida, Milenio, 2003, pp. 99-100.

<sup>4</sup> Para Rafael Santos Torroella, la familia ha de ser entendida como «el primero de los principios genéticos dalinianos». *Dalí. Época de Madrid*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / C.S.I.C., 1994, p. 9.

---

estudios en la Escuela de la Academia de Bellas Artes y las expectativas de una nueva vida como uno más de los inquietos inquilinos que van a poblar la Residencia de Estudiantes en aquellos años.

Sabemos de sus primeros tiempos en la institución por lo que él mismo dejó dicho en *Vida secreta* y *Confesiones inconfesables*. En ambas obras afirma que en un primer momento no establece trabazón con ninguno de sus compañeros, ni siquiera con alguno de esos personajes que ya eran o llegarían a ser célebres. Muy al contrario, se comporta como un chico taciturno y retraído que viste como un «romántico» —ropa oscura, sombrero de ala ancha, capa sobre sus hombros, gruesas patillas y pipa de tabaco en los labios— e invierte todo su tiempo en ir a clase y pintar desafortadamente en su cuarto, mostrando una actitud de desapego e indiferencia totales para con el resto de los huéspedes.<sup>5</sup> Esta entrega exclusiva al trabajo es rememorada por Alberti en *La arboleda perdida*, al describir cómo Dalí tenía el suelo de la habitación siempre plagado de dibujos.<sup>6</sup>

La llegada a la capital marca el inicio de lo que Santos Torroella ha dado en denominar «etapa de Madrid», que abarca su producción plástica desde el otoño de 1922 hasta mediados de 1926.<sup>7</sup> En esta etapa de Madrid, Dalí producirá dos series pictóricas: la que Torroella denomina «Anna María», por estar centrada en la figura de su hermana, Anna María Dalí, y realizada probablemente a caballo entre Figueras y Cadaqués durante los periodos de vacaciones escolares; y una segunda colección de pinturas y dibujos de cariz más abstracto, ejecutada enteramente en Madrid, en la que fluyen los recursos del futurismo, el simultaneismo y el cubismo, que había ido descubriendo en las revistas de arte de vanguardia. Por destacar de entre todas la sintaxis de este último movimiento, Santos Torroella la denomina «serie cubista». Ambos programas pictóricos, aunque visiblemente diferentes en lo tocante a temática

---

<sup>5</sup> Cfr. *Vida secreta...*, *O. C., I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 509-510; *Confesiones inconfesables*, *O. C., II, Textos autobiográficos 2*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 343.

<sup>6</sup> «Cuando visité su cuarto, una celda sencilla, parecida a la de Federico, casi no pude entrar, pues no supe dónde poner el pie, ya que todo el suelo se hallaba cubierto de dibujos...». *Obra Completa, Prosa II. Memorias*, Barcelona, Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 146.

<sup>7</sup> *Dalí. Época de Madrid*, ed. cit., p. 7.



y localización, no dejan de tener ciertas concomitancias, como bien ha demostrado el estudioso catalán.<sup>8</sup>

Eso por lo concerniente a la labor plástica. Respecto de la literaria, Sánchez Vidal ha apuntado que se trataría de una segunda fase de escritura, coincidente en la cronología con la pictórica, y que paradójicamente va a quedar enmarcada entre dos intentos de novela nunca consumados: *Tardes de Verano*<sup>9</sup> y *La inmensa María*<sup>10</sup>. Según el investigador zaragozano, esta etapa va a suponer «la maduración de su personalidad pictórica», donde valora como principal referente el óleo *Retrato de Luis Buñuel* (1924), y cuyo correlato literario podría detectarse en el intercambio de planteamientos que se suceden entre Lorca y Dalí en torno a la «Oda a Salvador Dalí» (1926) y el ensayo «San Sebastián» (1927).<sup>11</sup>

Fue Pepín Bello quien, al pasar un día por la habitación de Dalí, atisbó por la puerta entreabierta y contempló sorprendido unas pinturas cubistas en las que el ampurdanés se hallaba enfrascado. Como si de un cazatalentos se tratase, corrió inmediatamente a poner en conocimiento de sus compañeros residentes el descubrimiento que acababa de realizar. Se trataba, según el mismo Dalí recuerda en *Vida secreta*, de dos obras ejecutadas en sus primer cuatrimestre en Madrid, «tan impresionantes como un auto de fe»<sup>12</sup> y deudoras del quehacer de Juan Gris:

En mi cuarto empezaba a ejecutar mis primeras pinturas cubistas, que estaban directa e intencionadamente influidas por Juan Gris. Eran casi

---

<sup>8</sup> *Vid. ibid.*, p. 17 y ss.

<sup>9</sup> *O. C.*, III, *Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 286-304. Se trata de un manuscrito de poco más de una treintena de páginas redactadas entre 1920 y 1922, que cuenta con una versión mecanografiada por su amiga Carme Roget a principios de aquella de década.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 305-312. Esbozo de novela que quedó en su fase embrionaria. Las notas, efectuadas entre 1926-27, pertenecen a los fondos del Museu Abelló, donde vieron la luz bajo la edición de Joan M. Minguet Batllori dentro de la compilación *Salvador Dalí. Lletres i ninots*, ed. cit.

<sup>11</sup> «Dalí, escritor», *Ínsula*, núm. 689, ed. cit., pp. 2-5, p. 3.

<sup>12</sup> *Vida secreta...*, *O. C. I, Autobiografías I*, ed. cit., p. 530. Inicialmente, los dos óleos tenían como modelo a una niña, pero Dalí, arrepentido del trabajo, decidió verter sobre ellos varios tarros de pintura que terminaron por desbordarse por el piso. Siguiendo el corte psicoanalítico de la autobiografía, el pintor decide poner en parangón el fluído viscoso de los tarros con un sueño protagonizado por la blancura de un torrente de yeso, y, a su vez, este material con una capa real. Con todo ello crea, en última instancia, una vinculación directa entre Dalí-monarca y el mismo rey Alfonso XIII. *Vid. ibid.*, pp.514-533.

---

monocromas. Como reacción contra mis anteriores periodos coloristas e impresionistas, los únicos colores de mi paleta eran blanco, negro, siena y verde aceituna.<sup>13</sup>

También resulta notoria la clasificación que hace en subgrupos al recordar este primer encuentro con los que pasarían a ser sus más estrechos amigos en la Residencia. Los cataloga como el equipo de la vanguardia dentro de la institución, un bastión de talante «inconformista, estridente y revolucionario» y heredero directo de los planteamientos ultraístas. Así ve a Pedro Garfias, Lorca, Bello, Rafael Barradas, Eugenio Montes, Buñuel, etc.<sup>14</sup> Estos, hasta entonces se habían dejado llevar por su apariencia de romántico trasnochado que guarnece su timidez tras de un sombrero y una capa, y lo habían considerado un creador más bien anacrónico. Opinión que cambia desde el momento en que Bello queda deslumbrado por su pintura:

Habló [Pepín Bello] de su asombro con los otros, que me creían retrógrado, y fueron felices al conocer mi vanguardismo [...] Me adoptaron.<sup>15</sup>

Tras de esa adopción unánime, Dalí se lanza al conocimiento de los ambientes artísticos y literarios del Madrid de los veinte. De la mano de Barradas frecuenta la tertulia que este tenía en el Gran Café de Oriente, rodeado por los colaboradores de la revista *Alfar*, los «alfareros», en tanto que Buñuel será el responsable de introducirlo en la de Gómez de la Serna, la del Café de Pombo.<sup>16</sup>

El pintor uruguayo Rafael Barradas conoció de primera mano el futurismo italiano y el cubismo francés durante sus estancias en Italia y París, y Dalí se sintió influenciado por su estilo, mezcla de *clownismo*, *vibracionismo* y *simultaneísmo*<sup>17</sup> que daría lugar a obras como las acuarelas

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 509-510.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 534-535.

<sup>15</sup> *Confesiones...*, *O. C. II, Autobiografías 2*, ed. cit., p.343.

<sup>16</sup> R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 37.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 30. Barradas acuñó el término *clownismo* para referirse a la síntesis en el trazado de las líneas o a aquellas otras que, discontinuas o inacabadas, se dejan a la intuición del espectador, remarcando con ello la contundencia del dibujo. De otro lado, se refirió al *vibracionismo* como a un pseudocubismo con elementos futuristas en el que se simultanean

---

*Los primeros días de la primavera, Los primeros días del otoño*, o la contundente aguada *Sueños noctámbulos*, todas de 1922. Esto ha llevado a Santos Torroella a replantear la clasificación establecida para el periodo de Madrid, incorporando una nueva etapa que bien podría pasar a denominarse «época de Pombo» o «época Barradas», y que quedaría acotada entre el otoño de 1922 y el verano del 1924, anteponiéndose por tanto a la época Anna María.<sup>18</sup>

De entre los movimientos de vanguardia, que empezaba a conocer por las revistas y catálogos del momento, parece ser que estuvo en primer lugar el futurismo, a continuación los pintores metafísicos italianos —que siguió por su órgano publicitario, la publicación *Valori Plastici*—, y, solo tras ellos, se sintió realmente inclinado hacia el cubismo.<sup>19</sup> No obstante, enarbola la bandera del movimiento de origen picasiano con más determinación que la del resto de los «ismos» de moda entre la joven intelectualidad del momento. Esto queda patente en las diversas entradas que el término cubismo le merece en sus autobiografías. Cuando habla de su vida ascética de estudiante, apunta:

Los domingos, en la mañana, iba al Prado y esbozaba planos cubistas de la composición de diversas pinturas.<sup>20</sup>

O esa otra anécdota mencionada en referencia a las clases en la Academia de Bellas Artes en la que el conocimiento de esta vanguardia supone la adquisición de un prestigio de modernidad:

Un día llevé a la Escuela una pequeña monografía sobre Georges Braque. Nadie había visto nunca ninguna pintura cubista, y ninguno de mis compañeros de clase consideraba la posibilidad de tomar en serio aquella clase de pintura. El profesor de anatomía [...] me lo pidió prestado. Confesó que no había visto nunca pinturas de esta clase [...] El día siguiente había leído el prefacio y lo había entendido bastante bien; me citó varios tipos de representaciones no figurativas y eminentemente geométricas del pasado. Le dije que no era esta precisamente la idea, pues en el cubismo había un elemento de

---

varias visiones dentro de la misma composición, a veces con un sinfín de divisiones internas. Santos Torroella habla de «un cubismo no bien entendido del todo aún». *Ibid.*, p. 35.

<sup>18</sup> Cfr. *ibid.*, p. 37.

<sup>19</sup> Cfr. *ibid.*, p. 35.

<sup>20</sup> *La vida secreta..., O. C. I, Autobiografías I*, ed. cit., p. 509.

---

representación muy manifiesto. El profesor habló a los otros profesores, y todos ellos empezaron a mirarme como un ser sobrenatural.<sup>21</sup>

Algunos renglones más arriba, Dalí ya se ha encargado de subrayar que era «el único pintor de Madrid que comprendía y ejecutaba pinturas cubistas».<sup>22</sup>

También en *Confesiones inconfesables* afirma, refiriéndose al grupo de la Residencia

Hicieron suya mi rebelión contra el profesorado, que practicaba: una pedagogía demagógica con treinta años de retraso, enseñando el impresionismo cuando era el cubismo lo que estaba de moda, y que ignoraban por entero la verdadera tradición.<sup>23</sup>

Consideración aparte merece la carta inédita que Santos Torroella anexionó como apéndice a su trabajo *Dalí. Época de Madrid*.<sup>24</sup> Se trata de una misiva del pintor al galerista Josep Dalmau solicitándole la sala para su primera exposición individual, la cual tuvo lugar en enero de 1927.<sup>25</sup> En ella se coloca dentro de la primera línea de combate del cubismo:

El 13 recibirá tres pinturas donde mi cubismo se libera de toda la aridez y sequedad de las épocas de disciplina y de estudio que culminan en las últimas consecuencias del «purismo» de Ozenfant y Jeanneret y del cubismo italiano.  
[...] Cuando nos veamos ya te contaré cosas de mi entrevista con Picasso. Estoy convencido de las infinitas posibilidades del cubismo...<sup>26</sup>

Efectivamente, durante la Semana Santa del año 26 había realizado su primer viaje a París en compañía de su tía y de su hermana. La estancia tenía tres objetivos claros, según él mismo nos recuerda: «visitar Versalles, el museo

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 513-514.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 512.

<sup>23</sup> *O. C. II, Autobiografías 2*, ed. cit., p. 344..

<sup>24</sup> Ed. cit., pp. 75-77.

<sup>25</sup> Aunque carece de fecha, Santos Torroella la sitúa durante el verano de 1926. *Vid. ibid.*, p. 75.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 77.

Grevin y a Pablo Picasso»<sup>27</sup>. La visita al taller de Picasso parece reafirmarlo aún más en sus convicciones cubistas. Dalí cuenta que al salir del estudio del pintor malagueño se dio un cruce de miradas concluyente:

Al final, en el rellano de la escalera, dispuesto yo a partir, cambiamos una mirada que quería decir exactamente:

—¿Ve Ud. La idea?

—¡La veo!<sup>28</sup>

Y es que, como afirma Carmona, para el Dalí de los primeros años veinte, «el cubismo aparece, pues, como el signo de lo que el joven Dalí consideraba su *diferencia*» con respecto a los demás compañeros de la Academia de Bellas Artes y de la Residencia de Estudiantes.<sup>29</sup>

Egolatrías al margen, a fecha de 1923 nos encontramos con un joven Dalí desubicado de su centro existencial, que hasta entonces se había hallado reducido al entorno familiar de Figueras y Cadaqués, entregado por completo al oficio de estudiante-aprendiz de arte<sup>30</sup> y, poco a poco, iniciándose en la vida intelectual y bohemia de la capital. Sin embargo, existía otra variable que también adquiriría forma aquel año inicial de adecuación a la vida estudiantil; se trata de un primer amor de juventud que un Dalí de 18 años no podría por menos que añorar: Carme Rigot. Mantuvo con ella una relación que se prolongó por cinco años y aparece mencionada repetidamente en algunos textos autobiográficos tales como *Un diario*, *Vida secreta* y *Diario de un genio*. También fue esta chica quien hizo las veces de mecanógrafa para algunos de los textos tempranos del pintor.

A este respecto, resulta significativo el poema «Era mi novia», datado aquel mismo año, y en el que Dalí canta el encuentro sexual con una antigua novia, empleándose a fondo en el entramado simbólico de la luna y su blancura. Mas lo realmente interesante radica, no en la composición en sí, sino

<sup>27</sup> *Vida secreta*, O. C. I, *Autobiografías 1*, ed. cit., p. 591.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 592.

<sup>29</sup> «El joven Dalí, la Residencia de Estudiantes y las estrategias de la diferencia», en M. Aguer y otros (ed.), *Salvador Dalí: todas las sugerencias...*, ed. cit., pp. 80-81, p. 80. La cursiva es del autor.

<sup>30</sup> «Nunca ausente en clase, siempre respetuoso, siempre trabajando diez veces más rápido y diez veces más duro, en todos los temas, que los mejores de la clase», escribe en *Vida secreta*. O. C. I, *Autobiografías 1*, ed. cit., p. 514.

en el mismo título de la poesía.

En fechas próximas al caligrama que nos ocupa, Dalí elaboró una suerte de greguerías de influjo ramoniano que tituló *Sketchs arbitrarios de la feria* y consiguió publicar en el *Empordà Federal* con motivo de las fiestas de su pueblo.<sup>31</sup> En uno de estos *sketchs* podemos leer:

...Yo también quiero contarte, *amiga*, cosas de la feria. Pero las más serán las ferias *del recuerdo*, y las tuyas las ferias que *ahora mismo acaban de pasar*.<sup>32</sup>

Está claro que se dirige a alguna antigua amiga para quien la feria es ya algo pasado, por tanto superado y sin proyección futura. En cambio, para Dalí esas fiestas van a suponer una continua regresión hacia el recuerdo, hacia una remembranza de la que no logra desasirse del todo. El tono del texto, además, está en consonancia con ese estado de laconismo e introspección al que parecía predispuesto el Dalí de sus primeros meses en Madrid.



S. Dalí, *Las fiestas de Figueras*, c. 1922  
Temple / Cartón, 26,3 x 65,6 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

En este sentido, el profesor Torroella ha reparado en la presencia de una muchacha en algunas de las obras que el de Figueras efectuó a poco de su llegada a la Residencia de Estudiantes en el año 1922. Concretamente se trata de las acuarelas *Los primeros días de la Primavera* y *Los primeros días del otoño*. En ellas se autorretrata Dalí «como pintor en ciernes, a solas o acompañado de alguna joven amiga, especialmente recordada ahora desde

<sup>31</sup> Núm. 646, Figueras, 26-5-23. Ahora en *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 168-170.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 168. La cursiva es mía.

lejos»<sup>33</sup>. Incide, además, Santos Torroella, en el hecho de que tales obras quedan marcadas por un fuerte componente evocador y nostálgico<sup>34</sup>, tal y como venía señalando para este periodo inicial de Madrid.



*Los primeros días de la primavera*, 1922-23  
Acuarela / papel, 20,8 x 15,00 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras



*Los primeros días del otoño*, 1922  
Acuarela / papel, 20 x 15 cm  
Colección particular

<sup>33</sup> Dalí, *residente*, ed. cit., p. 28.

<sup>34</sup> *Ibid.*





## I.2. Datos para unas posibles fuentes del caligrama

### I.2.1. Apollinaire

Si hemos visto que durante la etapa madrileña el Dalí pintor se sabe irremisiblemente cubista, no habría de esperarse algo muy diferente en lo que a su adscripción literaria se refiere. Por ello es lógico —y hasta cierto punto predecible— que sea un momento propicio para mostrar inclinación hacia las composiciones de índole caligramática, habida cuenta de que la figura que mejor representa el sesgo del cubismo en la literatura va a ser Guillaume Apollinaire, autor del volumen *Calligrammes* (1918), cuya lectura sin duda Dalí debió efectuar:.

El punto de renovación que supuso Apollinaire para la poesía visual debió de hacer mella en un joven Dalí ávido de experimentaciones poético-plásticas. Como bien apunta Sánchez Vidal, es el poeta francés quien revisita la técnica del caligrama, poniendo su ejercicio de moda entre los autores de la vanguardia, «en especial los que practicaban el ultraísmo y el creacionismo

---

(movimiento que venía a ser una versión literaria del cubismo)»<sup>35</sup>.

La preocupación por la figura de Apollinaire aparece expresada en la carta que, como ya se ha visto, Salvador Dalí escribe desde Figueras a su tío Anselmo Doménech, dueño de la barcelonesa Librería Verdaguer, con posterioridad a mayo de 1924:

Envíame todo lo que encuentres de Cocteau aunque sea en prosa.  
¿De Góngora tampoco encuentras nada? Los que te encargué de Apollinaire me interesaban mucho.<sup>36</sup>

Del fragmento se desprende que Dalí está siendo instruido en la literatura de vanguardia, a la par que en Góngora, por sus compañeros residentes. Aunque Santos Torroella apunta que su interés por Apollinaire puede ser debido a Josep María Junoy, «su introductor en las letras catalanas»<sup>37</sup> y, según opinión del mismo Apollinaire, responsable de algunos de los mejores caligramas que se hayan compuesto nunca»<sup>38</sup>.

El respeto que la faceta innovadora del autor de «*Zone*» debió infundirle está presente en un fragmento autobiográfico, escrito dos décadas después, pero que reviste no poca importancia dentro del decurso de cambios que se fueron operando en la vida de Dalí, por cuanto se refiere a su estancia en Estados Unidos. Para el pintor, este periodo supone una metamorfosis, un nuevo renacer en el que la vida se le ofrece plena de posibilidades y experiencias:

¡Nueva piel, nueva tierra! ¡Y una tierra de libertad, si es posible! [...] Hice la muda con todos los vientos, jirones de mi piel quedaron cogidos aquí y allá en mi camino, «esparcidos por la tierra prometida» que es Norteamérica; ciertos trozos de mi piel quedaron suspendidos en las espinosa vegetación del desierto de Arizona [...] Otros trozos de mi piel quedaron extendidos, como manteles sin manjares, en las cumbres de las masas rocosas por donde se llega al Lago Salado, donde la dura pasión de los mormones saludó en mí al fantasma de Apollinaire.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Notas a la edición de *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 1239.

<sup>36</sup> Reproducida en R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., pp. 62-63.

<sup>37</sup> *Ibid.*, n. 2.

<sup>38</sup> Vid. E. Bou, *Pintura en el aire*, ed. cit., p. 48.

<sup>39</sup> *Vida secreta...*, *O. C. I, Autobiografías I*, ed. cit., pp. 910-911.

---

Que llegue a identificarse con Apollinaire en un momento tan crucial como el de su exilio en la tierra de «la libertad y las oportunidades» supone un claro síntoma de la estima artística en que debió tener al francés. Además, se colige del párrafo que Dalí pretende adoptar la actitud del artista transgresor y algo excéntrico, aunque sin dejar de estar apegado a la tradición, al convertirse en trasunto del mismísimo «fantasma de Apollinaire». Parece andar especulando con la posibilidad de ser reconocido como un innovador del relieve de Guillaume Apollinaire. «Si ahí estaba Apollinaire, que hizo temblar los cimientos tradicionales de la literatura —podemos leer entre líneas—, aquí me tenéis a mí, alguien de su misma talla y dispuesto a afrontar las mismas empresas». ¿Y ante quién vierte tales palabras? Pues ante la sociedad burguesa y encorsetada que se entrevé por medio de la invocación de «los mormones» de dura pasión.

Efectivamente, Dalí debió de sentir una enorme empatía con las vertientes subversiva y tradicional que Apollinaire supo aunar en sus caligramas, por cuanto estas participan de la misma justificación que Dalí busca para sus creaciones artísticas: clasicismo y vanguardia. La coexistencia de estos dos elementos en Apollinaire le costaron no pocos vilipendios de la crítica del momento, como bien se ha encargado de recordarnos Enric Bou en *Pintura en el aire*:

Apollinaire era muy consciente de sus deudas con la tradición, pero, también, de lo mucho que le separaba de ella. Cuando empezó a escribir (¿o a componer?) caligramas hubo de soportar los comentarios vilipendiosos de algunos críticos que le acusaban de no innovar y de limitarse a seguir la tradición.<sup>40</sup>

Y el sentir respecto a las voces críticas que teme Dalí también parece correr parejo al de Apollinaire. Si al recordar en *Confesiones inconfesables* el momento de ser descubierto por Pepín Bello ante sus compañeros de la Residencia se jacta de ser un pintor cubista, por otro lado no deja de pensar casi a media voz:

---

<sup>40</sup> Ed. cit., p. 283.

---

En realidad, si hubieran sabido que yo practicaba aquella fórmula [el cubismo] por el deseo de comprender los valores del figurativismo y del realismo, la ciencia exacta del dibujo y de la perspectiva, más que por voluntad de abstracción y de provocación, hubieran quedado mucho más asombrados.<sup>41</sup>

Así las cosas, es lógico que Dalí se agarre con fuerza al cubismo como medio de identificación en una época en que está experimentado desprejuiciadamente con recursos propios de la literatura y de la imagen. Y es que nada como el cubismo para admitir las transgresiones interdisciplinares del momento. Para decirlo con Antonio Monegal:

Nunca como en el llamado cubismo literario se han dado paralelamente ambos desarrollos del concepto de imagen poética: la imagen designada por la palabra y la imagen diseñada con la palabra. Son las dos lecciones que se siguen de las aportaciones de Reverdy y Apollinaire respectivamente.<sup>42</sup>

Ante tales perspectivas, es lógico pensar que Dalí deba sentirse atraído por las novedosas posibilidades que se le abren en la senda cubista, a la par que reconozca en la principal figura literaria de tal movimiento a una suerte de *alter ego* de su mismo talante.

### **I.2.2. Ultraísmo**

Aparte de Apollinaire, los intereses de Dalí giraban alrededor de otros autores que en aquellos días componían caligramas u otros derivados de la poesía visual. De entre ellos, sobresale la preocupación por el escritor Guillermo de Torre y el grupo ultraísta —ese cóctel de creacionismo huidobriano, poesía cubista, futurismo y palabras en libertad marinettianas, expresionismo alemán, Dadá y ramonismo, según lo ha definido Bonet<sup>43</sup>— en pujanza en la España de los veinte. No en vano, Dalí erige al líder del movimiento en espada de Damocles de otro texto coetáneo al que nos ocupa:

---

<sup>41</sup> Ed. cit., p. 343.

<sup>42</sup> *En los límites...*, ed. cit., p. 58.

<sup>43</sup> J. M. Bonet (ed.), *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara / Vandalia, 2012, p. 15.

*En el cuarto número 3.* Se trata de un diálogo que viene a transcurrir en la habitación que Buñuel ocupaba en la Residencia de Estudiantes. En él, Dalí pone en boca del ultraísta una serie de imprecaciones en las que tacha de retrógrados y cortos de miras intelectuales a los contertulios del diálogo:

Guillermo de Torre entrando al cuarto de un revuelo: ¡Odio universal para la luna! dice Marinetti: ¡Qué es esto que acabo de oír [la poesía no ha de ser para hacer] ¡Un verso de Verlaine!, indignos hijos del año 1923, qué habéis sacado de haber nacido bajo las alas de los aviones! Y aún os atrevéis a nombraros gente de vanguardia, ¿no sabéis que los motores de explosión suenan mejor que los endecasílabos! Me voy enseguida, puesto que con vuestro contacto tengo miedo de convertirme de repente en antediluviano...<sup>44</sup>

Al margen del entramado arquitectural de ismos que circulaban por la Residencia de Estudiantes, latente en el texto, interesa recalcar la preocupación teórica que el joven Dalí demuestra ya por los asuntos de la poesía. Evidentemente la raíz de esta justificación hay que buscarla en De Torre, Lorca, Gómez de la Serna, y todo el plantel de escritores con que Dalí está conformando los cimientos de su formación intelectual en Madrid. Pero no dejar de ser significativo el que en estos momentos esté empezando a nutrir sus escritos con preocupaciones de tono intelectual en torno al tema literario.

Aquel mismo año de 1923, de Torre publicaría su más famoso libro de poemas bajo el sugerente título de *Hélices*<sup>45</sup>. Una parte del mismo está dedicada a la poesía visual y esto tampoco debió pasar inadvertido para la mente inquieta de Dalí. En concreto, se trata de la sección «Palabras en libertad», donde, como ha apuntado Bou, nos encontramos con lo mejor de su poesía, «una variación dentro del caligrama de formas esquematizadas abiertas que, en general, representan paisajes altamente tocados por el escenario industrial de la Modernidad»<sup>46</sup>. Prácticamente, el mismo tipo de imagen con que Dalí siluetea el perfil de la ciudad en su caligrama.

Siguiendo esta línea del paisaje, cabe hacer mención a otra composición de ese capítulo: «Paisaje plástico». En él, De Torre combina la

<sup>44</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 164.

<sup>45</sup> Madrid, Mundo Latino, 1923.

<sup>46</sup> *Pintura en el aire*, ed. cit., p. 289.

---

utilización vanguardista del caligrama con un léxico arcaizante, en lo que supone, como señala Enric Bou, una evidente muestra del alto contraste suscitado entre lo ancestral y lo moderno.<sup>47</sup> Vuelve a resurgir, por tanto, esa faceta que ya veíamos oscilar en Apollinaire entre dos extremos tales como tradición y vanguardia, dualidad que tan cara resultó a Dalí hasta el final de su carrera. Tendré ocasión de volver sobre el asunto a la hora de analizar el caligrama.

### I.2.3. Gómez de la Serna

Como ya se ha indicado al comienzo del capítulo, Dalí frecuentó de la mano de Buñuel y Barradas la tertulia que Gómez de la Serna fundó en 1915 y presidía en el café de Pombo. Tanto es así, que la aguada *Sueños noctámbulos*<sup>48</sup>, ejecutada poco antes que el caligrama que nos ocupa, ha quedado consagrada como documento gráfico de tales tertulias, al evocar «las vivencias reales o imaginadas de un callejeo nocturno a la salida» de uno de aquellos sábados en el Pombo.<sup>49</sup> Sus protagonistas son Maruja Mallo, Rafael Barradas, Luis Buñuel y el mismo Dalí, quienes deambulan por el casco viejo de un Madrid crápula y libertino recorriendo tugurios y callejones poblados, a esas horas de la noche, únicamente por bandadas de gatos.<sup>50</sup>

La acumulación de escenas en que se va vertebrando la composición a lo largo de toda la superficie del dibujo no puede por menos que traer a colación aquella greguería de Gómez de la Serna que dice:

El sueño es un depósito de objetos extraviados.<sup>51</sup>

Toda vez que la pintura no deja de parecerse a ese catálogo de figuras y objetos dispares que van quedando extraviados a lo largo de la noche y que se hacen visibles exclusivamente para los trasnochadores y las gentes de mal

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Reproducida en p. 176.

<sup>49</sup> R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 31.

<sup>50</sup> *Vid. ibid.*, p. 32.

<sup>51</sup> *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 30. Edición y prólogo de Rodolfo Cardona.

vivir.

En opinión de Santos Torroella, el dibujo denota cierta «goyesca misteriosidad»<sup>52</sup> que no puede por menos que ser entendida como la misma de que quedan imbuidas algunas greguerías tras las que «encontramos una intención y tono parecidos a los que utiliza Goya en muchos de sus aguafuertes —sobre todo en los *caprichos* y *disparates*.»<sup>53</sup>

La influencia de Gómez de la Serna en el Dalí de la época de Madrid resulta harto evidente, principalmente en el empleo recurrente que hace de la greguería —hemos mencionado más arriba como escribe una serie de ellas, *Sckeths arbitrarios de la feria*, que publica en el *Empordà Federal* como pequeños motivos humorísticos relativos a las fiestas figuerenses—, pero también en otros aspectos: en el fino sentido del humor que ambos cultivan, concomitante ya con el humor negro del que hará santo y seña el movimiento surrealistas, y en el uso continuado de algún que otro *leitmotiv* que a partir de ahora utilizarán ambos en su producciones artísticas. Entre estos puede hablarse de la apuesta por el erotismo y sus fetiches, tal y como ha recordado Cardona:

Ramón también fue uno de los primeros españoles de su generación en elevar lo erótico a un alto nivel literario y artístico en novelas como *La viuda blanca y negra* (1918), *La mujer de ámbar* (1927), *La Nardo* (1930), y su libro *Senos* (1918) es precursor en haber destacado el fetiche erótico de nuestra generación.<sup>54</sup>

El gusto por la sangre, el crimen y la muerte<sup>55</sup> también es lugar común a ambos. Y un último aspecto que hasta ahora no ha sido estudiado en profundidad pero sobre el que no resultaría ocioso aventurar un posible interés mutuo: la colección de tipos madrileños pintorescos.

El madrileñismo de Gómez de la Serna le hace registrar numerosos tipos sociológicos propios de la capital en muchos de sus escritos —*El Rastro*

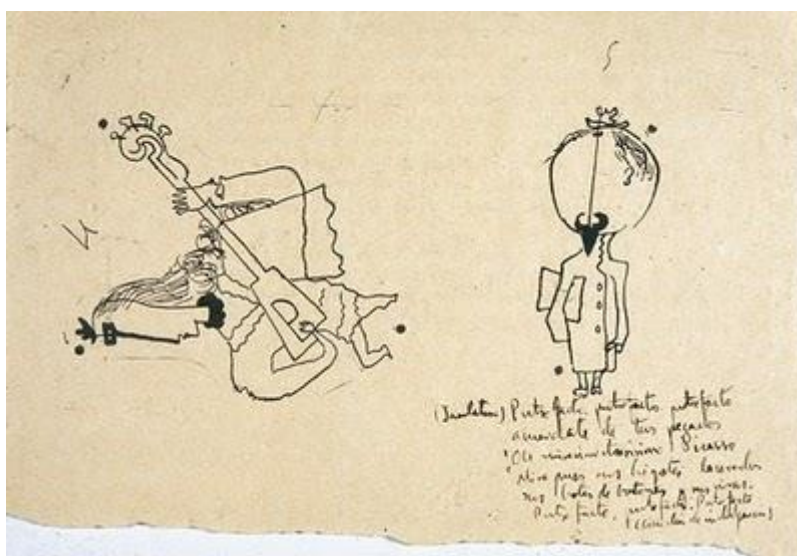
<sup>52</sup> *Dalí residente*, ed. cit., p. 31.

<sup>53</sup> R. Cardona (ed.), R. Gómez de la Serna, *Greguerías*, ed. cit., p. 30.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>55</sup> Para un estudio detallado sobre la presencia del tópico de la muerte en Ramón Gómez de la Serna vid. J. E. Serrano Asenjo, *Ramón y el arte de matar. El crimen en las novelas de Gómez de la Serna*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992.

(en sus cuatro ediciones de 1915, 1920, 1931 y 1933), *Toda la historia de la calle Alcalá* (1920), *Toda la historia de la Plaza Mayor* (1920), *Elucidario de Madrid* (1931; reeditado en 1974 como *Descubrimiento de Madrid*), *Nostalgias de Madrid* (1956), etc.—. Benito Fernández lo tacha de «madridólogo»<sup>56</sup> y el mismo Ramón llega a recalcar entre sus argumentos teóricos que «todo lo nuestro debe tener un carácter de madrileñismo»<sup>57</sup>. Por lo que respecta a Salvador Dalí, cabe destacar que para el libro en común que había proyectado con García Lorca, *Los putrefactos*<sup>58</sup>, concebido durante los años de 1925 y 1926, aunque nunca llegó a ver la luz, había preparado una sección de dibujos titulada «Gente en el café»<sup>59</sup>. En ella, Dalí no hace otra cosa que registrar el pintoresquismo de algunos personajes que pueblan los cafés de la época. La ávida curiosidad del pintor por estas tipologías antropológicas, de suyo una suerte de «putrefactos», lo pone en conexión con esa «madridología» que le es tan propia al autor de *La Nardo*.



S.Dalí, Dibujos de Putrefactos

<sup>56</sup> «Ramón periodista», *Quimera*, núm. 27, 1983, pp. 37-40.

<sup>57</sup> «El concepto de la nueva literatura» (1909), en A. Martínez-Collado (ed.), *Ramón Gómez de la Serna: una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 55-78.

<sup>58</sup> Vid. al respecto R. Santos Torroella, *«Los putrefactos» de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.

<sup>59</sup> Cfr., *ibid.*, Capítulo IV, pp. 91-96.



Otro punto en común entre ambos lo constituye la figura de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, que tanto obsesionó a Dalí<sup>60</sup> a lo largo de su vida, y sobre quien De la Serna escribió uno de los retratos de su extensa galería en 1922<sup>61</sup>, que ineluctablemente el ampurdanés debió conocer de primera mano.

El respeto que Dalí profesa a Gómez de la Serna queda patente en las páginas de *Diario de un genio*. En ellas cuenta la visita que le hace Josep Pla acompañado de un editor para tratar sobre algunos proyectos editoriales:

1º Un libro muy gordo de Ramón Gómez de la Serna para el cual le prometo [al editor] algún documento inédito y seguramente extraordinario.

2º *Mi vida ultrasecreta*, que me dispongo a escribir en estos momentos.

3º *Los rostros ocultos* de De la Serna, cuyos derechos acaba precisamente de comprar en Barcelona.

4º Dibujos enigmáticos míos para acompañar los textos literarios de De la Serna.<sup>62</sup>

Por su parte, el maestro de la greguería dejó constancia de su admiración por Salvador Dalí en una de las finísimas semblanzas que pueblan su catálogo de «retratos»<sup>63</sup> y en el libro *Dalí*<sup>64</sup>, que elaboró hacia mediados de los años setenta, aunque según Sánchez Vidal pierde empaque respecto del texto corto.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> Llegaría a ilustrar una edición de *Los cantos de Maldoror* en 1934.

<sup>61</sup> *Retratos y Biografías II, Obras Completas, vol. XVII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000, pp. 920-926.

<sup>62</sup> *O. C. I., Autobiografías I*, ed. cit., p. 970. En el punto 3º, la atribución de la novela daliniana *Rostros ocultos* a Gómez de la Serna solo puede deberse a un error de transcripción. Asimismo, sobre el resto de los proyectos con De la Serna no ha llegado a saberse nada (*Vid. ibid.*, p. 1263, nn. 48-51).

<sup>63</sup> *Retratos Completos, Obras Completas, vol. XVII*, ed. cit., pp. 379-669.

<sup>64</sup> Madrid, Espasa-Calpe, 1977. Por su proximidad a aspectos prosopográficos y biográficos de Gómez de la Serna, llama la atención el breve fragmento de *Diario de un genio* en que Dalí describe a los amigos de J. Pla: «dos detalles les caracterizan: suelen tener pobladas cejas y jamás les abandona ese aire de haber sido arrancados de la terraza de un café donde llevan sentados hace por lo menos diez años». *Vid. O. C. I., Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 971.

<sup>65</sup> *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 107.



### **I.3. Iconografía temprana**

Son varios los caligramas que Dalí confecciona durante su etapa de Madrid. No obstante, existe una razón de grado que hace a este que estamos estudiando significativo, y no es otra que el ver en él anticipados ciertos elementos del imaginario daliniano que luego adquirirán carta de naturaleza en obras de periodos posteriores. Amén de ser el caligrama en que puede pensarse que con más efectividad se llega a conseguir la armonización entre texto e imagen figurativa.

Veamos cuáles son esos elementos iconográficos que avisan ya de una presencia prematura en la cosmología del joven Dalí estudiante.

#### **I.3.1. Lo duro y lo blando**

La pieza arranca con el anuncio «oblícuamente llueve», para lo que Dalí ha optado por dibujar las líneas de la lluvia con un cierto ángulo de inclinación que venga a corroborar lo que el texto dice.<sup>66</sup> Esta forma de alinear

---

<sup>66</sup> En la edición de este caligrama en *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 167, por



empleó con profusión<sup>69</sup>, viene a intensificar el diálogo que se establece entre las dos estrofas.

Como Friedrich puso de manifiesto hace unas décadas:

En el juego de las fuerzas del lenguaje, situadas por encima y por debajo de las funciones de mera comunicación, se logra la musicalidad dominadora y desvinculada de todo significado que confiere al verso la fuerza de una fórmula mágica.<sup>70</sup>

Tal presupuesto puede ser trasladado a la oposición que vengo señalando para el caligrama, si bien no haría referencia únicamente a algún verso de forma autónoma sino también a la musicalidad que entra en contraste en las dos estrofas de versos. El mismo Friedrich señala a renglón seguido, al tratar sobre el concepto de musicalidad que podemos hallar en Mallarmé, que más que de «una sonoridad agradable del lenguaje» se trata de «una vibración de los contenidos intelectuales de la poesía» a los que es más sensible «el oído interno que el externo»<sup>71</sup>. Sin llegar a adentrarse en las vastas regiones donde prima la abstracción, el significante sobre el significado, la sonoridad sobre el sentido último del verso, sí que parece haber en estas estrofas dalinianas un intención musical que «el oído interno» llega a captar sin dificultad.

Por cierto, que en relación con este sentido de lo interno y lo externo, cabe destacar que el inicio del poema emparenta directamente con los famosos versos de arranque de «Arietes oubliés III» de Verlaine: «Il pleure dans mon coeur/ Comme il pleut sur la ville»<sup>72</sup>. Y, por ende, con la carga simbólica de que queda investida la lluvia en la literatura finisecular.<sup>73</sup>

La parte baja del dibujo, constituida por dos cúpulas, una torre y la frase final «rosus de la ciutats cuan plou!» a modo de límite horizontal, se remata con formas contorneadas abiertas que, al quedar incompletas, bien pueden responder al estilo *clownista* de síntesis de la línea que Dalí estaba

<sup>69</sup> Cfr. J. M. Bonet (ed.), *Las cosas se han roto*, ed. cit., p. 24.

<sup>70</sup> *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 177.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>72</sup> *Romances sans paroles. Dedicases. Epigrammes*, París, Librairie Armand Colin, 1958, p. 14.

<sup>73</sup> Al respecto puede resultar ilustrativo el capítulo «La lluvia», en R. Alarcón Sierra, *Entre el modernismo y la modernidad...*, ed. cit., pp. 527-532.

---

tomando del pintor Barradas. Como afirma Santos Torroella, la supresión de ciertos rasgos o zonas del dibujo, dejando espacios en blanco, a la postre viene a incrementar más que a obviar la expresividad de la obra.<sup>74</sup> También Rivas Panedas, en el inicio de su poema «Crepúsculo», conjura la imagen de un *esfumato*: «Cúpulas dirigibles.../ Columnas humeantes...»<sup>75</sup> con ese toque de sugestión que aportan los puntos suspensivos. O en aquel otro titulado «Noche», cuando escribe «la última cúpula arde en la luna/ ¡pero esas llamas son puntas de cigarro!»<sup>76</sup>.

Cabe poner esta economía de medios en consonancia con algunas composiciones de Vicente Huidobro en las que abundan los espacios en blanco entre la tipografía. Monegal, a propósito de estos huecos, sugiere que evocan silencios, a resultas de lo cual «esta disposición espacial del texto convierte el poema en mudo», impidiendo «su lectura en voz alta» y provocando una «dispersión del texto en el plano visual» que obliga a «fragmentar la secuencia» lectora. Operación similar a la del cubismo pictórico cuando «secciona y desarticula la continuidad del plano visual».<sup>77</sup>

Si, como señala Monegal, «el espacio en blanco deviene significativo»<sup>78</sup>, es lógico pensar que su ritmo silente en cierta medida puede estar asemejándose al de los espacios sin sonido en la música. Lo cual viene a potenciar ese sentido de musicalidad que parece advertirse en el caligrama de Dalí, esa mayor expresión que se logra precisamente al dejar en la nada alguna zona donde debiera haber habido algo.

Junto con la música, otro dato que contribuye a subrayar el juego de esta contraposición entre la lluvia oblicua y el estruendoso rayo, es el empleo de una tipografía distinta, todas las palabras en letra mayúscula, frente al resto de los versos del poema. Con ello, el autor parece querer ratificar de manera visual este antagonismo que ya se advierte en lo auditivo. Juego que no es nuevo, pues su uso se da con frecuencia, desde finales del XIX en adelante, en

---

<sup>74</sup> El profesor Torroella señala cómo Dalí aprendió durante el periodo 1922-24 algunos de los principales recursos *clownistas* del Barradas dibujante: abreviación de ciertos trazos y discontinuidad o eliminación de rasgos faciales. *Vid., Dalí residente*, ed. cit., p. 35.

<sup>75</sup> J. M. Bonet (ed.), *Las cosas se han roto*, ed. cit., p. 115.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>77</sup> *En los límites...*, ed. cit., pp. 69-74.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 72.

autores como Rimbaud, los futuristas italianos, Apollinaire, ultraístas como De Torre o creacionistas como Huidobro.

Se puede apreciar, por tanto, cómo Dalí da muestras de poseer desde su juventud una notable sensibilidad lírica al desplegar, en esta oposición, elementos que le son muy propios a la poesía moderna: dotar de un sentido musical al poema y combinar la grafía de las letras.

Así las cosas, no sería gratuito pensar que estamos ante un caso temprano en el uso de uno de los *leitmotiv* más recurrentes a lo largo de la obra daliniana: la oposición entre lo duro y lo blando; donde los rayos serían la parte compacta, marmórea, inquebrantable, en tanto que la lluvia haría las veces de lo laxo y blando. Como tendré ocasión de ver en algún otro capítulo a lo largo de esta investigación, lo blando se va a identificar en Dalí con los elementos sexuales femeninos, mientras que lo duro, lo rígido, hará alusión a los ecos de la masculinidad, de lo varonil.<sup>79</sup> La lucha de los contrarios, el «yin» y el «yang» a que se refiere Miquel Visa en su entrada de *Dalicedario*.<sup>80</sup>

A este respecto, el sentido de lo masculino y lo femenino se ve ratificado por las imágenes que sugieren ambos fragmentos del caligrama: la lluvia cae oblicuamente, de forma inclinada —reclinada, casi podríamos decir—, mientras que los pararrayos se levantan enhiestos contra el cielo tormentoso. La interpretación visual que es fácil hacerse no deja lugar a dudas.

Otra relación entre lo duro y lo blando, bien es cierto que menos evidente que la anterior, se percibe en la representación que hace de las nubes plomizas de la tempestad. Escoge Dalí para ello la segunda estrofa del poema, la que se refiere al elemento más pesado de la representación, las casas con sus tejados de pizarra. Nuevamente queda afirmada, de esta manera, la fusión

---

<sup>79</sup> Lahuerta ha afirmado recientemente que en el origen de la poética daliniana de lo duro y lo blando tuvo que influir el ensayo de A. Artaud «Uccello le Poil», aparecido en 1926 en el número 8 de *La Révolution Surréaliste*, y referente a las obsesiones de exactitud en la perspectiva de Paolo Uccello. Según Lahuerta, «la contraposición entre la precisión lineal y la dureza exacta del pelo y lo inaprensible o gelatinoso de otros elementos, entre ellos el huevo, tuvo que influir en la teoría de lo duro y lo blando de Dalí, en la que el pelo y el huevo —o la sopa— están bien presentes». Vid. «Sobre la retroactividad surrealista», en Y. Doosry (ed.), *Surrealistas antes del surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*, cat. exp., Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012-2013 y Madrid, Fundación Juan March, 2013-2014, p. 27 y p. 55, n. 28.

<sup>80</sup> Ed. cit., pp. 195-200.

---

entre la imagen de lo más sólido y firme que hay en el texto, las casas, con relación a la materia etérea y voluble de las nubes, cuyo estado gaseoso no puede menos que asociarse a lo blando. No obstante, como digo, la asociación aquí es mucho más débil que la anterior y queda alejada de símiles que denoten intención sexual alguna, como sí sucederá en el empleo posterior que haga de esta oposición.

### I.3.2. Los caparazones

Por medio de la animación que se aprecia al final de la segunda estrofa, donde «las casas sacan sus cuernos como los caracoles», el autor vuelve a introducir un elemento daliniano que premoniza la posterior asiduidad a lo largo de su carrera artística y literaria: los caparazones. Siguiendo la entrada «Yin-Yang» de Miquel Visa, se puede señalar que las conchas representan los huesos por fuera, en contraposición con otros animales que le obsesionan y que tienen su estructura ósea en el interior, como la langosta.<sup>81</sup> Dalí compartió con su padre el gusto culinario por los mariscos y crustáceos. De hecho, en algún pasaje autobiográfico recuerda cómo su padre se encerraba a degustarlos secretamente en su despacho sin que nadie osara entrar a molestarlo:

Cuando, de Figueras, veníamos a Cadaqués a pasar unos días, mi padre no se deshacía de su noble y austero personaje. Le volvían loco los erizos de mar, pero iba a comérselos aparte, para que nadie le viera disfrutarlos. Como él, adoro el marisco y los crustáceos, que tienen el divino truco de llevar los huesos por fuera y que nos reservan, por dentro, el placer de degustar una carne secreta, protegida, virgen de todo contacto. También me gusta morder cráneos de pajarillos, pues toda estructura firme me encanta.<sup>82</sup>

La aparición de conchas y fósiles será frecuente en el imaginario daliniano. Incluso el caracol llegará a adquirir un cariz patético en los últimos años de su existencia. Antonio D. Olano narra el drama que suponía el que

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>82</sup> *Las pasiones...*, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 194-195. También al respecto, en el mismo volumen, *vid. Confesiones...*, pp. 287-288.



alguna que otra vez, Dalí, aquejado de serias crisis de demencia, comenzara a disputar con Gala por los cuartos de hotel de las capitales europeas y, en mitad de la discusión, el pintor se pusiese a reptar por la moqueta espetándole a la amada: «¡soy un caracol, soy un caracol!»<sup>83</sup>.

### I.3.3. El oro

También se anticipa la presencia del oro, otro de los elementos que constelarán el cosmos iconográfico de Salvador Dalí, en el verso referido a las torres «donde se mojan los gallos de oro», clara alusión a estos animales que se sitúan en el extremo de las veletas o en las puntas de los pararrayos. Aquí nuevamente emerge la conexión con el ya mencionado poema «Crepúsculo» de Rivas Panedas cuando señala que «gallos de cresta dorada/ saludan las auroras voltaicas»<sup>84</sup>.

Haciendo gala de esa gran capacidad para la representación gráfica con sutil economía de medios que siempre poseyó Dalí, pero que se afinará en esta etapa madrileña de estrecho contacto con Barradas, es fácil advertir que con la primera parte de la palabra compuesta «parallams» (pararrayos), ha configurado los gallos de oro que coronan las agujas del paisaje.

Para Dalí, el oro está íntimamente relacionado con lo mágico y lo espiritual<sup>85</sup>, siendo así que llega a identificarlo con la mismísima imagen del alma:

Creo que el oro es la más bella imagen del alma.<sup>86</sup>

<sup>83</sup> Vid. *Las extrañas amistades...*, ed. cit., pp. 124-125.

<sup>84</sup> J. M. Bonet (ed.), *Las cosas se han roto*, ed. cit., p. 115.

<sup>85</sup> Cfr. el capítulo 4, «El oro», en *Las pasiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 107-123; y el capítulo 11, «Cómo ganar dinero», de *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 515-531. También los capítulos «La imagen esperpéntica de un monarca “putrefacto”»: Dalí rey» y «La alquimia de Dalí: la mierda es oro», en L. R. Armengol, *Dalí, icono y personaje*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 201-326 y 327-439, respectivamente.

<sup>86</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 515.

---

En el trasfondo de este emparentamiento con aquello que hay de más inabarcable e inaprensible en el ser humano, parece latir la pretensión de alcanzar un medio, una materia, con la que sustancializar los agentes de carácter divino o irrepresentable para Dalí. Es sabedor de la zozobra que el centelleo del metal preciado provoca en los seres humanos y en él mismo, y quizás aprovecha su poder de arrobamiento en pos de elementos intangibles o que hagan cimbrear los sentidos al hombre, para obtener con ello un medio fácil y lógico de representación. Tras la afirmación anterior, sigue diciendo:

Si no tuviera precaución, cedería fácilmente a la tentación del metal dorado. Me subyuga y paraliza incluso las más elevadas facultades de mi sistema paranoico-critico.<sup>87</sup>

Lo que vendría a ser lo mismo que la más elevadas facultades de su sensibilidad.

El pavor que llegan a causar inclemencias meteorológicas como el rayo y el trueno durante la tormenta provocan similar tipo de inhibiciones en el ser humano; un horror atávico que puede alcanzar a anular el sentido común y la capacidad de reacción de muchas personas o a paralizarles en sus actividades cotidianas, en tanto la tempestad no cese.

De ahí que los resplandores del oro en el caligrama estén justo a la altura del cielo, donde la luz del relámpago que rasga el éter hace factible infundir un halo de temor a la malhadada proporción del ser humano y su conciencia de pequeñez ante el inexpugnable poder destructivo de la madre Naturaleza. Y es que, como señala Miquel Visa, «el oro es signo de riqueza y poder»<sup>88</sup>, aunque, en casos como el que nos ocupa, sea un poder de tintes irremisiblemente destructivos.

En clave psicoanalítica, la figura de la gallina que pone los huevos de oro también aparece mencionada en repetidas ocasiones en los ensayos de Dalí y, en este sentido, los gallos de oro de los pararrayos pueden ser valorados como una anticipación de tal imagen:

---

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Dalicedario*, ed. cit., p. 81.

---

Para los psicoanalistas, los excrementos y el oro están relacionados como lo están en los viejos mitos de la gallina de los huevos de oro o del asno que chupaba monedas.<sup>89</sup>

En tales casos, la comparación del preciado metal con la gallina ponedora está siempre ligada a otros símiles freudianos:

Un psicoanalista que sepa que el oro y el excremento están unidos en el subconsciente, no se sorprenderá de que Salvador Dalí se haya convertido en «Avida Dollars» y que con mi mierda —como el huevo de oro de la gallina, el escudo del asno y la diarrea de oro de Dánae— haya alcanzado una transmutación fenomenal...<sup>90</sup>

Como se infiere del texto, ligado al sentido divino del oro está también el de los desechos excrementicios y el de la monarquía. Y aun el móvil que llevará a Breton a tachar a Dalí de «Avida Dollars». Aunque de todo ello me ocuparé en poemas y cuadros posteriores, pues su funcionamiento no aparece aún especificado dentro del caligrama. Y según dejé dicho en la introducción, considero conveniente avanzar de conformidad con el orden cronológico y biográfico respecto a la aparición de los elementos iconográficos en el andamiaje creativo de Salvador Dalí.

---

<sup>89</sup> *Las pasiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 110.

<sup>90</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 517-518.



#### I. 4. Greguerías

Consustancialmente al empleo de recursos propios de la poesía del momento —musicalidad, tipografía, etc.— vemos aparecer en el caligrama un elemento netamente ramoniano: la greguería. Ya se ha comentado cómo Dalí fue un asiduo del Café de Pombo y, en tal sentido, el influjo del inventor de las greguerías no debió hacerse esperar. Es por ello que, si exceptuamos el par de estrofas que se construyen en letras en mayúscula, el resto de la composición no puede por menos que ser entendida como una concatenación de greguerías.

A tal fin, Dalí configura la segunda estrofa atravesándola de corrido por dos prosopopeyas. La primera es una personificación en que «las casas se han puesto los impermeables», aludiendo a la textura brillante y resbaladiza que produce el agua sobre la superficie de la pizarra al empararla. A su vez, la segunda, prolongación de la prosopopeya inicial, se consigue por medio de una animación en la que el mismo sujeto, las casas, «sacan sus cuernos como los caracoles», anunciando así el encabalgamiento de los pararrayos que secundan la estrofa. Si aisláramos ambas imágenes seguirían teniendo un funcionamiento completo como greguerías autónomas del más puro orden

ramoniano.

Igual acontece en la última estrofa del caligrama, donde agrega esa metáfora del «pezón de las cúpulas». Aunque ahora las imágenes no son tan independientes como en el caso anterior, sino que el sintagma que hace las veces de metáfora sirve para apuntalar la última imagen, «¡pechos llorosos de las ciudades cuando llueve!».

Siguiendo la ecuación que Gómez de la Serna conjugó para definir la greguería,

$$\text{Metáfora} + \text{Humor} = \text{Greguería}^{91}$$

obtendríamos un resultado certero en las imágenes de la ciudad silueteada bajo la lluvia que nos propone Dalí. En ellas encontramos esa resolución intuitiva de asociación de ideas por generación espontánea tan necesaria para que surja la greguería<sup>92</sup>, aderezada, además, con una cierta dosis de humor.

Humor que, cómo bien afirma Cardona, toma «la realidad circundante y, al hacerlo, la cambia y la convierte en arte»<sup>93</sup>. Quizás quepa pensar que con este giro de lo cómico, de lo humorístico, De la Serna y sus seguidores entroncan directamente con los albores del surrealismo, movimiento que tan caro fue al humor y al que, casi se podría apuntar, preceden.<sup>94</sup>

Michel Carrouges, en su ensayo *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*, dedica un extenso capítulo a la cuestión del humor en sus dos vertientes surrealistas, humor objetivo y humor negro, de donde se sigue que el texto que nos ocupa está más en consonancia con el concepto de humor objetivo, por cuanto se corresponde con esa síntesis entre la imitación de la naturaleza en sus formas accidentales y el sentido de la gracia en sí mismo, de la que Breton habló en su definición sobre este clase de

<sup>91</sup> R. Cardona (ed.), *op.cit.*, p.20.

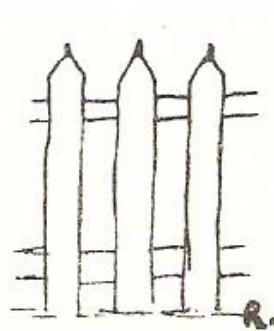
<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>94</sup> Ha de tenerse en cuenta que las primera greguerías de De la Serna pueden fecharse en 1910, anticipándose con ello en una décadas a la aparición del movimiento surrealista. Sobre la idiosincrasia anticipadora de Ramón, basta leer el apartado que G. de Torre le dedicó en *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2001, pp. 70-73.

humor.<sup>95</sup> Y ello, sin olvidar el concepto de humor hegeliano que antecede a la teoría bretoniana, puesto que existe ya en Hegel una suerte de «humor objetivo» que ha de ser entendido como el encuentro entre la exterioridad accidental y la subjetividad también caprichosa.<sup>96</sup> Quizás los dardos humorísticos ramonianos, y por ende los de Salvador Dalí, quien entonces lo seguía en la empresa greguerística, estén más en consonancia con esta última tesis.

La identificación de las cúpulas húmedas de la ciudad con los pechos de una mujer prácticamente no presenta ninguna complejidad y hasta encontramos ejercicios muy cercanos a este en la labor de Gómez de la Serna.:



Hay unas vallas que los niños creen que están hechas con grandes lápices.<sup>97</sup>

De la Serna ha partido del mismo tipo de asociación apriorística de imágenes, las líneas que contornean una silueta, para acabar obteniendo un resultado también similar que busca únicamente arrancar la sonrisa cómplice del lector, el humor por el humor, sin que detrás de ello habite un cariz crítico de mayor calado. Además, se aproxima en la greguería a nuestra labor de estudio de lo visual y lo escrito, por cuanto se atreve don Ramón con una ilustración que refuerza el texto.

Al respecto de Gómez de la Serna, cabe recordar que el autor madrileño ya en 1917 había escrito un libro precisamente titulado *Senos*, donde se invoca la imagen de los senos de las viudas como entes segregantes

<sup>95</sup> Madrid, Gens, 2008, p. 124.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>97</sup> *Greguerías*, ed. cit., p. 65.

de un veneno que concita la imagen de la perpendicularidad, aquí repetida por Dalí en los pararrayos del caligrama::

¿Qué cicuta hay en ellos? Asustan un poco y parece que apuntan como un arma de fuego.<sup>98</sup>

Dalí volverá sobre la imagen de los pechos que vierten su líquido cuando acometa la segunda versión del cuadro *La miel es más dulce que la sangre*<sup>99</sup> en 1941, si bien su intención para entonces ya será muy otra.

No obstante, dicha cuestión de los pechos en el caligrama parece revestir al menos una segunda pretensión. Recordemos que Dalí se encontraba sumido en un estado de nostalgia desde su llegada a Madrid, debido no solo a la añoranza de su familia y sus paisajes catalanes sino también a la de su primer amor, Carme Rigot. Según él mismo cuenta, bajo cierta clave freudiana, sus experiencias sexuales con la chica se habían limitado a intercambios de besos y caricias en los senos, ocultos entre los trigales de las afueras de Cadaqués:

Debo decir [...] que entre nosotros no ocurrió eróticamente nada más de lo que se describió para el primer día: nos besábamos en la boca, nos mirábamos a los ojos, acariciaba sus pechos, y eso era todo.<sup>100</sup>

Y más adelante, su obsesión se irá acrecentando:

Yo tomaba en mi mano uno de sus pechos. Desde la primera vez que nos vimos, sus pechos habíanse endurecido gradualmente, y los tenía duros como la piedra. «Muéstramelos», le decía. Ella se desabrochaba la blusa y me los mostraba. Eran incomparablemente bellos y blancos; [...] Finalmente le decía: «¡Vamos!». Ella abrochaba su blusa y se levantaba sonriendo débilmente. Tomaba tiernamente su mano y echábamos a andar para la casa. «Tú sabes —le decía—, cuando vaya a Madrid no volveré a escribirte.»<sup>101</sup>

En similares términos se expresa en la remembranza que le hace a

<sup>98</sup> *Obras Completas III, (1914-1917)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 1998, p. 592.

<sup>99</sup> *Vid.* reproducción en p. 221.

<sup>100</sup> *Vida secreta..., O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p.483.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 495-496.



---

André Parinaud años más tarde:

Nuestros amores fueron castos; caricias de senos y besos en la boca.<sup>102</sup>

De este modo, se hace fácil imaginar que, a la hora de componer el caligrama, la imagen que más se le venga a las mientes a Salvador Dalí sea la que responde a los ritos iniciáticos que había estado experimentado con aquel amor de adolescencia, en tanto el conocimiento del cuerpo femenino, hasta el momento, se había limitado con exclusividad al de los senos de la muchacha.

Willard Bohn, al analizar el «Poema de las cositas», señala, respecto del retrato que hace a su novia, que en el Dalí de los años veinte, tanto en la pintura como en la poesía, los cuerpos aparecen fragmentados en una miscelánea de torsos y miembros, donde «la mujer adquiere consistencia por sus atributos aleatorios» que el autor acostumbra a dar en enumeración. En concreto, en dicho poema «aparecen mostrados una mano, dos senos y una rodilla»<sup>103</sup>. De ello podemos inferir que solo los senos corresponderían a elementos diferenciadamente femeninos. Lo cual lleva a pensar en la imagen de los pechos acaso como la más intensa y completa, si no la única, que el ampurdanés poseyera en aquellos momentos como herramienta capaz para invocar el icono de la sensualidad femenina.

---

<sup>102</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 371.

<sup>103</sup> «Salvador Dalí: de la pintura a la poesía», *Ínsula*, núm. 689, ed. cit., pp. 8-13, p.



## I.5. Paisajes en la dicotomía: pugna campo-ciudad

La confrontación entre la vida apacible e idílicamente contemplativa que el campo puede ofrecer al hombre y el estrepitoso mundo de la ciudad, con su amalgama de máquinas, factorías, medios de locomoción, nuevas formas de entretenimiento y diversión, dentro de las que no cabe olvidar las de sus arrabales, fue moneda de cambio común para los autores de las vanguardias europeas. Ahora bien, la experiencia vital que las urbes les enseña acabará por convertirse en un arma de doble filo, por cuánto les supone, de un lado, múltiples posibilidades para experimentar nuevas sensaciones nunca antes trasladadas al papel o al lienzo, y del otro, el hastío de un ritmo frenético que concita en el hombre el sentido de alineación y su consecuente deshumanización. Friedrich advirtió al respecto:

Diríase que la técnica y el contenido vital de las masas en las grandes ciudades atraen en igual medida que hacen sufrir, como si fueran nuevos estímulos, pero al mismo tiempo aportarán también nuevas experiencias de desolación.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> *Op. cit.*, p. 214. Como es sabido, G. Simmel ya consideró que «el fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el *acrecentamiento de la vida nerviosa*, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones

Esta polaridad campo-ciudad se funda en la paradoja de la Modernidad que le tocó vivir al hombre de la sociedad de la industrialización, como bien ha recordado Bou al referirse al «espíritu de la Modernidad», al sentido de «lo moderno», como aquel registro en que cohabitan dos mundos: el viejo, «ligado a la espiritualidad», y aquel otro nuevo mundo que nace en torno a «la máquina y la técnica»<sup>105</sup>. La ampliación del campo de visión con relación a la paradoja de la Modernidad no debe resultarnos extraña si, como colige Soria Olmedo al tratar sobre la figura de Gómez de la Serna, ha sido terreno más que común a toda la vanguardia española.<sup>106</sup>

Así, puede desprenderse de una rápida lectura, y aquí no hacemos sino seguir los consejos de Apollinaire sobre cómo leer un caligrama, «*d'un seul regard, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition*»<sup>107</sup>, que toda la pieza en sí es la mera descripción de la panorámica de una ciudad bajo la tormenta. Y aunque en un principio el tema pudiera parecer deudor de los románticos del XIX y su incesante búsqueda de lo sublime, se desarrolla en unos términos mucho menos arrebatadores.<sup>108</sup> Siendo así que tanto el texto como su elaboración gráfica están más próximos

---

internas y externas» cuyos cambios no escapan a la percepción del ser humano, creando el contraste tan sensible entre la vida rural y la urbana. *Vid.* «Las grandes urbes y la vida del espíritu», en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Ediciones Península, 1986, pp. 247-261, pp. 247-248. La cursiva es del autor. En la misma línea, Beatriz Barrantes ve que «la ciudad en el siglo XX se convierte en un estado de ánimo. En la literatura, la idea de la ciudad moderna es difícilmente separable del trauma psicológico, el torbellino social y la inquietud intelectual». *Op. cit.*, p. 20.

<sup>105</sup> *Pintura en el aire*, ed. cit., p. 56.

<sup>106</sup> Cfr. A. Soria Olmedo, «*Ramón Gómez de la Serna's Ismos and the oxymoronic historiography of the Spanish*», *The Spanish Avant Garde*, Derek Harris (ed.), Manchester, Manchester University Press, 1994, pp. 15-26.

<sup>107</sup> Carta a su hermano Albert. Reproducida en Bou, *Pintura en el aire*, ed. cit., p. 285. En el mismo lugar, habla el profesor Bou de la complejidad de lectura que plantean los caligramas, por la carga simbólica que suele conllevar su cercanía a la naturaleza de los cuadros. Así, 1) el lector percibe una forma visual de la que extrae uno o varios mensajes, y 2) busca una interpretación del texto mediante un proceso de anticipación y retrospección. De ello deriva la poeticidad del mensaje, pues el receptor ha de combinar tres tipos de información a nivel referencial: visual (dibujo), relación dibujo-texto, texto en sí mismo. *Vid. ibid.*, p. 284. En parecidos términos, Monegal, siguiendo a Foucault y J-F. Lyotard, expresa que lectura e imagen han de darse de forma separada en la poesía visual; o bien se lee el texto, dejando de lado la imagen gráfica, o, por el contrario, el hecho de observar la imagen conlleva la desfiguración de los signos de la escritura. Cfr. *En los límites...*, ed. cit., p. 75.

<sup>108</sup> B. Barrantes afirma que «la representación de la ciudad ha sido un lugar común en la historia literaria; de hecho, ya desde San Agustín, la literatura ha representado repetidamente la ciudad como el punto de choque de fuerzas —lo bueno y lo malo, lo apolíneo y lo dionisiaco—. *Op. cit.*, p. 18.

---

a los presupuesto de Apolo que a los de Dionisios, tal y como acontece, no únicamente en las creaciones dalinianas, sino en la práctica totalidad de la lírica moderna de esos años.<sup>109</sup> El equilibrio y la mesura acaban por ganar la partida a cualquier resquicio de furibundo ímpetu que pudiera pensarse para la composición. Y ello, aún a pesar de que el tema lo permitiría.

De entrada, el uso del paisaje va a estar en el centro de la temática de la mayoría de caligramas u otras posibles derivaciones de la poesía visual que veamos ejecutar entre finales del XIX y el primer tercio del siglo XX. Cabe recordar, al respecto, que son típicos los caligramas de Apollinaire, de De Torre o del mismo Vicente Huidobro, en los que «se dibuja lo visto en el cielo»<sup>110</sup>. Ciertamente, a este presupuesto se ajusta la composición daliniana. Y es lógico suponer que detrás está latiendo el impulso precursor de aquella especie de reinención de la naturaleza surrealista que Max Ernst dio en denominar «el lugar del nuevo Prometeo», donde el hombre posee a la naturaleza, no sometiénndose a sus leyes sino dominándola y recreándolas a su antojo.<sup>111</sup>

Como apuntábamos al principio, la marcha de Dalí a Madrid lo dejó sumido en un estado de añoranza por la vida hogareña y juvenil de Figueras, pero aún más por los periodos vacacionales en la casita paterna de Cadaqués, cuya nostalgia encontró acogida en varias de las producciones del momento. Ahora bien, este que nos ocupa es ya un texto de índole urbanita, donde se resalta la panorámica de los pararrayos que enrejan el paisaje de las cúpulas y del cielo encapotado que sin duda debió sorprender a un Dalí recién apeado en la gran ciudad. Y en esta cuestión también parece latir el influjo ramoniano.

Como señala Cardona, en Ramón se percibe ese sentir de la metrópoli, certificado en «su amor a Madrid» y en el «flirteo que tuvo con otras varias ciudades europeas», París, Nápoles, Estoril, e incluso Hollywood, donde centró su novela *Cinelandia*, curiosamente sin haber pisado nunca la meca del cine.<sup>112</sup> Otro dato que entroncaría, pues, a Dalí directamente con De la Serna,

---

<sup>109</sup> Cfr. «Apolo en lugar de Dionisio», en H. Friedrich, *op. cit.*, pp. 109-114.

<sup>110</sup> Bou, *Pintura en el aire*, ed. cit., p. 298.

<sup>111</sup> M. Carrouges, *op. cit.*, p. 222.

<sup>112</sup> *Op. cit.*, pp. 11-12.

la predilección que ambos comparten, a pesar de su discurrir cosmopolita, por utilizar casi con exclusividad los escenarios de sus paisajes vitales: la costa del cabo de Creus, en el caso del primero, y Madrid, en el del segundo.

La pugna entre el campo y la ciudad no es nota exclusiva de este caligrama sino que aparece en alguna otra composición del momento, como el reproducido en el apartado anterior, donde el amplio espacio natural se ve rasgado por el traqueteo de un tren que Dalí asemeja al zumbido de un cohete en ascensión. En este caligrama, como en aquel otro, se hace presente cierto entramado propio del maquinismo tan caro a futuristas y ultraístas.

Ténganse en cuenta que Guillermo de Torre, cuya influencia ya he hecho notar en el actual capítulo, publicaba aquel mismo año de 1923 su obra de poesía visual *Hélices*, donde la sección «Palabras en libertad» es deudora de formas creativas que venían desarrollándose entre los futuristas italianos o el mismo Apollinaire. Allí, aparte de piezas como «Aviograma», «Paisaje plástico» o «Cabellera», encontramos el poema «Sinopsis», siendo dos versos horizontales los que configuran el cielo, mientras que una palabra vertical procede a cruzarlo: «ANTENAS». La relación del caligrama de Dalí con tal recurso resulta así bastante palpable. Como evidente es también el empleo en «Paisaje plástico» de la palabra

p  
e  
r  
p  
e  
n  
d  
i  
c  
u  
l  
a  
r  
i  
d  
a  
d<sup>113</sup>

<sup>113</sup> *Grecia*, 29, 1919, pp. 4-5. El poema «Sinopsis» ha sido recuperado por J. M. Bonet en *Las cosas se han roto*, ed. cit., p. 518.

---

para referirse a la incidencia de los rayos del sol en verano.

Si este es un caso de predilección por lo urbano —como también lo es la contemporánea serie de aguadas nocturnas—, debido quizás a esa suerte de influjo de que se sirvieron los ismos del momento para cantar las alabanzas y desdichas de una sociedad que caminaba irremisiblemente hacia la industrialización, su amor por la naturaleza, por el campo, no va a quedar relegado a un segundo plano. Por ello, en otras composiciones como el poema precisamente así titulado, «El campo», de 1927, volvemos a tener repetida la identificación de las estribaciones del paisaje con «los pechos de una payesa»<sup>114</sup>, a través de los cuales discurren «las manos» y «los dedos» a modo de riachuelos. A este respecto, también es de destacar la nota en que remata el anexo referido a la montaña en *Las pasiones según Dalí*, donde vuelve a la carga en el uso de una greguería:

Las montañas, de lejos, son como Bach. De cerca, sus rugosidades son como las hemorroides del paisaje.<sup>115</sup>

En el caso de Dalí, el enfrentamiento entre lo rural y lo urbano se torna categórico desde el momento mismo en que ha de verse obligado a elegir, cuando ya es un artista reconocido, el lugar en que quiere vivir. Ello le supone adoptar una solución salomónica: pasar la época estival en Port Lligat, encerrado como un anacoreta que dedica largas jornadas diarias a su producción artística, en tanto que las estaciones frías las repartiría entre las dos grandes capitales del arte, París y Nueva York, haciendo vida social y acudiendo a un sinfín de fiestas y eventos.

Con todo, el dibujo que hace con los versos responde en mucho al de otras imágenes que ya había empleado y seguirá empleando en numerosos cuadros suyos. Así sucede en óleos como *Portdoguer*, del mismo año 1923, o en el también contemporáneo *Retrato de Luis Buñuel*, en el que se levanta un pareja de torreones y los árboles aparecen despoblados, enjutos y enhiestos,

---

<sup>114</sup> «Hay una bellota brillante/ El grillo, la arena, el maíz/ la langosta; son una nube./ Las hiberbecitas, el caracol, la bellota; son el cielo./ Los pechos de la payesa, sus manos y la punta de/ los dedos/ son el agua del torrente.» *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 179.

<sup>115</sup> Ed. cit., p. 214.

como los pararrayos del caligrama. Sobre ellos se cierne un cielo de nubes que presagia tormenta.



S. Dalí, *Portdoguer*, c. 1923  
Óleo / lienzo, 100,50 x 100,50 cm  
Fundació Gala-Salvdor Dalí, Figueras



S. Dalí, *Retrato de Luis Buñuel*, 1924  
Óleo / lienzo, 70 x 60 cm  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, Madrid

Con anterioridad, ya había realizado durante su adolescencia vistas de Cadaqués de factura impresionista, como *Cadaqués visto desde atrás*, de 1921. Si bien, de entre todas es reseñable la que ejecuta en el fondo de *Retrato de mi padre*, en 1920, donde detrás de la colosal figura paterna sitúa una panorámica con la casa de veraneo y la playa del Llané.

En la década de los treinta tenemos ejemplos de siluetas de ciudades recortadas sobre los fondos de los cuadros, en pinturas tales como *Meditación sobre el arpa* (1932-34), *La carreta fantasma* (1933), o *Vestigios atávicos después de la lluvia* (1934) —obsérvese la relación del título con el caligrama que venimos estudiando—, donde el hombre mayor que acompaña al niño señala hacia el horizonte mostrándole el perfil de la ciudad.

*El Ángelus*, obra que Jean-Francois Millet pintara en 1859 y que tanto obsesionó a Dalí, también muestra al fondo las torres y cúpulas de un pueblo. En las reinterpretaciones que Dalí hace de este cuadro, volvemos a tener numerosas ocasiones de reencontrarnos con perspectivas de torreones y cúpulas, si bien de entre ellas sobresale por su impacto la arquitectural *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* (1935). Aquí las figuras



orantes del hombre y la mujer se han metamorfoseado en dos viejos torreones de piedra y ladrillo entre los cuales crecen los cipreses.



J-F. Millet, *El Ángelus*, 1857-1859  
Óleo / lienzo, 56 x 66 cm  
Museo de Orsay, París

Junto a la obra de Millet, otra de sus obsesiones será el pintor flamenco Jan Vermeer, que nació y trabajó en Delft durante el siglo XVI, ciudad cuya orografía llegó a plasmar en *Vista de Delft*, uno de los dos únicos paisajes que realizó a lo largo de su carrera.<sup>116</sup> A mediados de los treinta, Dalí pinta *Aparición de la ciudad de Delft*, simulando las torres y edificios que ya había recreado antes el holandés, aunque ubicándolos dentro de su personal escenografía basada en el Ampurdán.



J. Vermeer, *Vista de Delft*, 1660-1661  
Óleo / lienzo, 98,5 x 117,5 cm  
Museo Mauritshuis, La Haya

<sup>116</sup> El otro sería *La callejuela*, catalogado, junto con *Vista de Delft*, entre 1658-1660.

---

Este juego de combinaciones arquitectónicas con arcos, torres y cúpulas alcanza su mayor énfasis en *Alrededores de la ciudad paranoico-crítica: tarde al borde de la historia europea*, realizado en 1936. En él, una Gala en primer plano, ofreciendo un racimo de uvas, queda recortada entre la acumulación de callejas con arcadas y bóvedas, los campanarios de iglesia y los edificios de órdenes clásicos. Algunas callejas de la localidad de Cadaqués son perfectamente reconocibles dentro de esta obra.

La misma apoteosis de edificaciones se alcanza en tan señera tela como es *La tentación de San Antonio* (1946), pintada de acuerdo al concurso convocado por el director de cine Albert Levin a fin de obtener imágenes sugerentes para su película *Bell Ami*, basada en la novela de Maupassant. Ahora son los elefantes, agigantados por medio de estilizadas patas de insecto, quienes transportan en sus lomos torreones, monumentos y palacios, a veces venidos desde las mismas profundidades de un cielo que presagia tormenta. Como en nuestro caligrama. Además, este óleo supone el inicio de la utilización de arquitecturas renacentistas por parte del pintor, las cuales empiezan a proliferar en su producción a partir de ahora.<sup>117</sup>

Naturalmente, es mucho más numerosa la cantidad de obras en que Dalí dejó representados algunos elementos de orden urbano. Me he limitado a dar únicamente alguna pequeña pincelada, ateniéndome a la mención de aquellas imágenes que puedan guardar alguna relación más estrecha con la imagen gráfica del caligrama, puesto que una enumeración más exhaustiva no tendría mas resultado que desviarnos en exceso del verdadero objeto de estudio de este trabajo.

En definitiva, se puede decir que el joven Dalí que compuso este caligrama empezaba a estudiar a fondo los recursos de las primeras vanguardias, cuyo conocimiento más inmediato lo estaría obteniendo tanto por las publicaciones periódicas de los distintos movimientos europeos como por los lazos que empezaba a estrechar con algunos compañeros de la Residencia de Estudiantes y sus contactos habituales. De entre estos últimos sobresalen con gran evidencia el pintor uruguayo Rafael Barradas y el siempre

---

<sup>117</sup> Reproducido en p. 714.

---

sorprendente Ramón Gómez de la Serna.

No obstante, en este intervalo iniciático de la etapa de Madrid, los conocimientos que va adquiriendo no son solo administrados en el terreno de la pintura y en el de la literatura de manera autónoma, como si de dos compartimentos estanco se tratase, sino que, fiel a su curiosidad de indagación y a su predisposición a la investigación desprejuiciada, es capaz de abordar géneros híbridos en los que entra en juego la simbiosis de ambas disciplinas. Ello evidencia, a todas luces, que la preocupación de Dalí por su faceta literaria no perdió empaque tras su ingreso en la Escuela de Bellas Artes, sino que muy al contrario, empezaba a convertirse en algo más serio dentro de sus expectativas creacionales e iba levantando nuevas capas, cada vez más finas, en su propia sensibilidad poética.

Ambas sensibilidades, la poética y la plástica, se vierten en los dos espacios que más deben estar fascinando al Dalí estudiante de aquellos días: los paisajes familiares que tan ausentes resultan ahora; y los destellos desinhibidores de la gran ciudad que empieza a conocer por cuenta propia.

Todo ello va a suponer el caldo de cultivo que haga factible, como hemos puesto de manifiesto a lo largo del capítulo, que en el caligrama empiecen a atisbarse ya algunos de los más importantes elementos con que luego erigirá su olimpo iconográfico. De un lado, la lejanía del hogar le permite contemplar y dar forma a los objetos de sus añoranzas. De otro, la novedad de la urbe lo pone en contacto con un vocabulario nuevo y seductor al que no puede más que rendirse. Así va levantando los pilares de un entramado moderno y personal que hará valer tanto fuera como dentro de las filas del surrealismo en las décadas venideras.



---

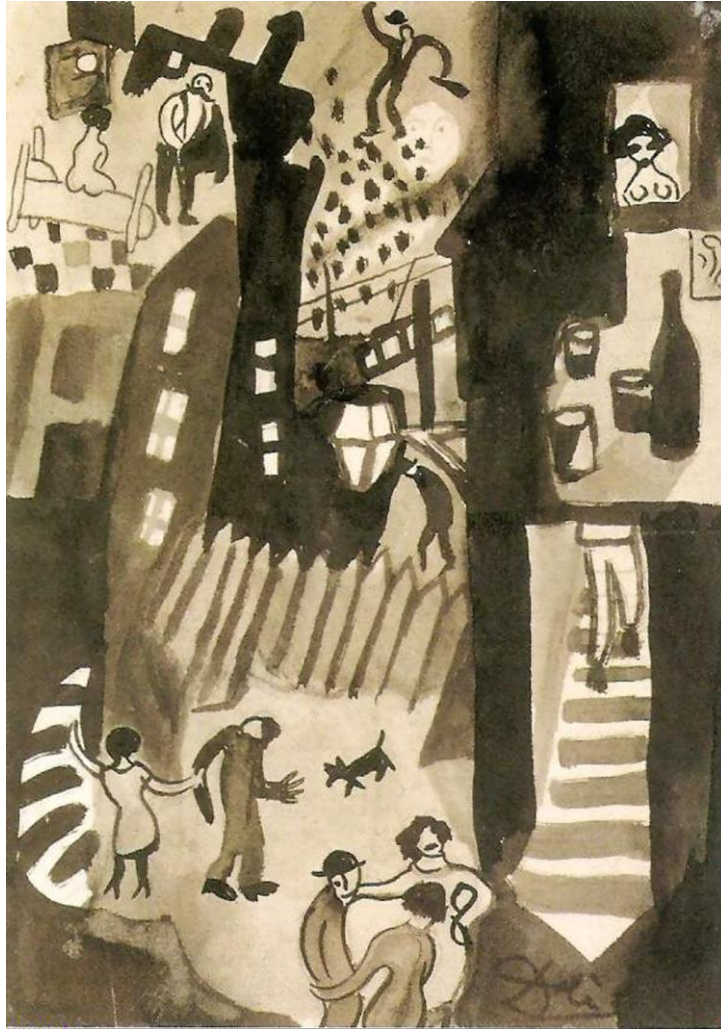
## **II. «LAS SIRENAS»**

-

*BURDEL*

---





*Burdel* (1922)

Aguada de tinta china / papel, 20,8 x 15 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras





## LES SIRENES

—Nit—

Per arribar al men estudi s'han de passar quatre carrers  
d'aigua-fort.

Quan fa lluna, els fanals són més verds, i les ombres  
delaten les sirenes immòbils en la cantonada.

Aquests carrers estan plens de sirenes, les sirenes ens  
criden dolcament, com un preludi de guitarra; escolta,  
vine

*sssss...t!*

Les meves melenes en ombra avancen sobre l'ado-  
quinat fred. Vine, escolta'm, ara és la cançó de totes les  
cantonades i de tots els dintells obscurs, molt serà que  
no us detingueu sota uns ulls de carbó de coc!

Llavors sentireu una mà que sap el costum de tots  
els costum i pujareu una escala més llarga però igual  
que la de casa pairal.

Això em passa sovint, dalt del llit uns cromos en  
Colors, d'estil francès, algunes reproduccions de  
Delacroix.

Ella s'ha despullat depressa, ha fluït la carn d'un  
munt de robes blanques plenes de puntes.

De roba.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Salvador Dalí, *lletres i ninots: fons Dalí del Museu Abelló*, ed. cit., p. 58.



## LAS SIRENAS

—Noche—

Para llegar a mi estudio se han de pasar cuatro calles de agua-fuerte.

Cuando hay luna, las farolas son más verdes, y las sombras delatan las sirenas inmóviles en la esquina.

Estas calles están llenas de sirenas, las sirenas nos gritan dulcemente, como preludio de guitarra; escucha, ven ¡sssss...t!

Mis melenas en sombra avanzan sobre el adoquinado frío. Ven, escúchame, ahora es la canción de todas las esquinas y de todos los dinteles oscuros, ¡mucho será que no os detengáis bajo unos ojos de carbón de coc!

Entonces sentiréis una mano que conoce la costumbre de todas las costumbres y subiréis una escalera más larga pero igual que la de la casa solariega.

Eso me pasa a menudo, encima de la cama unos cromos en colores, de estilo francés, algunas reproducciones de Delacroix.

Ella se ha desnudado deprisa, ha fluido la carne de un montón de ropas blancas llenas de puntas.

De ropa.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 171. Traducción de Best.



## II.1. Travesía para un *flâneur*

Desde su faceta de crítico literario, Guillermo de Torre escribía en 1925, en su celebrada *Literaturas europeas de vanguardia*, a propósito de los nuevos motivos a que había dado lugar el futurismo italiano:

Hubo una variación [...] de la actitud del poeta de cara al Universo. Hasta entonces, el poeta, por regla general, sumergido en el lago lunar, solo cantaba los paisajes sumisos, los motivos pretéritos y los sentimientos nostálgicos. Incurría así, inconscientemente, en grave peligro de anacronismo espiritual. (Porque nuestras noches urbanas no son lunares, el paisaje del entorno está erizado de sonidos y ajeteos que ahuyentan todo desliz retrospectivo y la escarcha de los arcos voltaicos llueve sobre los transeúntes acelerados.)<sup>3</sup>

Sin duda, Dalí, como ya hemos visto al tratar del caligrama, se aúpa a lomos de esta corriente de nuevos autores que van a hacer de la cosmogonía de la gran urbe asunto propio para su poesía. En este sentido, al hablar de la temática de «Las sirenas», Agustín Sánchez Vidal sostiene que es un «texto asimilable a sus dibujos nocturnos de la capital, donde Dalí adapta a sus necesidades un registro más o menos expresionista, para reflejar escenas de

---

<sup>3</sup> J. M. Barrera López (ed.), ed. cit., p. 297.

tabernas, cabarets y burdeles», y cita como ejemplo de estos dibujos la obra *Sueños noctámbulos*.<sup>4</sup> En efecto, Dalí se está dejando llevar por ese nuevo mundo que la gran ciudad, en connivencia con los autores de las vanguardias, está poniendo ante sus ojos y ejecuta una serie de aguadas de paseos y correrías cómplices por el Madrid crápula, bohemio y pendenciero de los primeros años veinte. Como ejemplo tenemos *Nocturno de Madrid, Suburbio de Madrid, Burdel* o la mencionada *Sueños noctámbulos*. Todas ellas comparten elementos comunes —la botella y los vasos sobre la mesa, el borracho tambaleante de exagerados aspavientos, las ventanas iluminadas en los edificios, las cavernosas escaleras que asciende a lugares inconcretos o la oscura silueta del perro que pretende atravesar ingrávido la escena—, si bien es la obra *Burdel* la que parece haber sido concebida en consonancia con el poema «Las sirenas», como el mismo título deja ya evidenciar.

Desde la primera línea de la composición se hace perceptible que estamos tratando, igual que en el caso del caligrama, con un nuevo ejercicio descriptivo, un recorrido nocturno por las voluptuosas calles de la gran ciudad donde las prostitutas, apostadas en las farolas o en las esquinas, y presentadas bajo la metáfora de mitológicas sirenas, entonan un canto lúbrico con que atraer a la clientela.<sup>5</sup> Y ello da pie a pensar que Dalí se está ejercitando aquí

---

<sup>4</sup> *Introducción a O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 16. Sánchez Vidal data el dibujo en 1924, en tanto que Santos Torroella lo hace en 1922. Yo prefiero mantener esta última fecha por ser la que aparece en el Catálogo Razonado de la Fundación Gala-Salvador Dalí.

<sup>5</sup> La representación de la *femme fatale* bajo la forma de sirena que con su canto arrastra a los hombres hacia su propia perdición tuvo gran profusión en todos los campos artísticos y literarios del fin de siglo. Como señala B. Dijkstra, para la mayoría de estos creadores «resultaba bastante obvio que lo que deseaba era acosar y destruir el alma masculina con la diabólica belleza de su cuerpo». *Ídolos de perversidad*, Barcelona, Debate, 1994, pp. 256-257. Si bien, en consonancia con la línea argumental que atraviesa este ensayo, según el cual, la imagen de la mujer como corruptora de las virtudes del hombre procede únicamente de la misoginia imperante en la época, el comparatista Dijkstra también recalca que «estas mujeres representan aquella imperturbable independencia y el sentido radical de la libertad que tanto temían los hombres de 1900, pero que, a la vez, les resultaban tan fascinantes al descubrirlos en las mujeres varoniles de su tiempo. Estas, con la inmediatez de su pasión y su fuerza, encarnan la paradoja de la nueva mujer, dueña de sí misma». *Ibid.*, p. 264.

Es de reseñar que estas criaturas mitológicas gustaran de «morar a lo largo de las costas rocosas cuyos recortados acantilados eran expresiones de la pétrea agonía del infierno material que estaba aguardando a cualquier hombre que cediese a la suavidad de sus cuerpos» (*Ibid.*, p. 261-263). Hábitat que sin duda es coincidente con el cabo de Creus, tan caro a la sinergias creativas de Salvador Dalí. Y es que, como hacer ver Dijkstra siguiendo a Le Conte, «en el saber popular de alrededor de 1900 el mar era un elemento pasivo, y la mujer, una criatura marina: su símbolo era el agua: absolutamente condescendiente, absolutamente flexible aunque, a la vez, envolvente y con su misma permeabilidad, podía resultar mortal. Su

dentro de la tradición literaria francesa de la *flânerie*, siguiendo la senda que ya trazaran escritores tales como Baudelaire, el mismo Apollinaire —cuya influencia se ha dejado patente en el capítulo anterior—, o los propios modernistas hispánicos.

Y si bien la inclinación por los paseos literaturizados también va a encontrar eco dentro de las filas del movimiento surrealista, aún en ciernes cuando Dalí compuso este poema fechado en 1924, cabe pensar que su influencia en esta ocasión es prácticamente inexistente, pues sus contactos con el surrealismo francés no habrán de iniciarse hasta algunos años después.<sup>6</sup> Así, es más pertinente hablar de una concomitancia con ciertas inclinaciones vanguardistas que otros creadores europeos estaban heredando y experimentando en aquellos días, toda vez que el paseo, entendido a la manera de Breton, se refiere más a la búsqueda de reminiscencias, coincidencias o visiones premonitorias —las más de las veces, fortuitas— imbuidas del capricho del azar objetivo y sometidas al sentimiento de la espera.<sup>7</sup> Espera

---

sexualidad depredadora era la herramienta con la que la naturaleza intentaba [...] refundir en la superficie acuosa [...] del océano de la vida instintiva indiferenciada a la “gota” individualizada que representaba el intelecto masculino». *Ibid.*, p. 265.

«Tennyson, Rosseti, Baudelaire —casi todo poeta de finales del XIX que se preciase— lucharon cuerpo a cuerpo contra sirenas, mujeres-pep y sus deseos fatales», apostilla Dijkstra. *Ibid.* Sobre la figura maléfica de la sirena *vid.* también E. Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 275-282.

<sup>6</sup> Dalí pudo conocer el surrealismo desde 1925, tanto por las publicaciones y catálogos que circulaban por Cataluña como por la adscripción de Miró a este. No obstante, su interés por dicho movimiento parece no despertarse hasta 1927, cuando la crítica empieza a considerar sus cuadros como surrealistas y sus textos teóricos también están apuntando ya en dicha dirección. Cfr. F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción de la imagen 1925-1930*, Barcelona, Electa / Fundació Gala-Salvador Dalí, 1999, pp. 90-91. La primera toma pública de posición respecto al movimiento de Breton se atisba en su artículo «Temas actuals. Dretes i esquerres», aparecido en octubre de 1927 en el número 19 de *L'Amics de les Arts*. Allí señala que hay corrientes artísticas de derechas y corrientes artísticas de izquierdas, situándose él dentro de estas últimas y arrogándose para el surrealismo el ser la avanzadilla de dichas tendencias en arte. Cfr. *ibid.*, p. 99. A su vez, a primeros de septiembre de 1928, Dalí envía una carta a Lorca desde Cadaqués en la que admite que ha cambiado su opinión con respecto al surrealismo: ahora lo considera como algo vivo e importante por su capacidad de «evasión» (*vid.* V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 146-150, p. 150.). Detrás de tal opinión está sin duda Luis Buñuel, a la sazón en París, desde donde le ha estado enviando nuevas del movimiento artístico durante todo aquel año. Por tanto, no es ilógico establecer como finales de 1927, a lo sumo, los primeros contactos realmente serios de Dalí con el surrealismo. Cfr. A. Sánchez Vidal, *Buñuel. Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp. 177-178. Para F. Fanés, en el momento de publicación de la «Oda a Salvador Dalí» por parte de Lorca —abril de 1926—, el conocimiento que este y Dalí podían tener del surrealismo debía de ser bastante vago. Cfr. *Salvador Dalí: la construcción de la imagen...*, ed. cit., pp. 220-221, n. 64.

<sup>7</sup> M. Carrouges, *op. cit.*, p. 248. Martínez Sarrión también matiza la cuestión del paseo surrealista: «Paris, [...] no atrajo a los surrealistas por su pintoresquismo o por la

que, no en vano, es la expectativa de acontecimientos maravillosos y reveladores más que la propia narración desnuda, centrada en la descripción de los vaivenes de un paseo por los pasajes, bulevares y mercados de la gran ciudad.

Si Baudelaire definió la actitud del *flanêur* como la virtud de «être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi»<sup>8</sup>, para los surrealistas la actividad de la *flânerie* representa una traslación desde la habitación en la que el poeta trabaja hasta la atmósfera de la calle, del dédalo de callejas que le permite adentrarse en un ámbito extraño en el que se entremezclan elementos del mundo urbano con el del cosmos.<sup>9</sup> El paseo surrealista es más un viaje errático que se aleja de la línea recta —garante de los métodos científicos— para entregarse a los impredecibles zigzags de la deriva, conformando, sobre la espiral de nuestros pasos, otra espiral interior donde es posible contemplar la región de las apariciones inauditas<sup>10</sup>, que un ejercicio literario en el que se narra la visita a un determinado barrio, a un pasaje o café, o a otra ciudad en la que nos encontramos de paso.

Lejos aún de adscripciones surrealistas, el hecho de que Dalí se sienta inclinado a actuar de «*flâneur*» en ocasión tan destacada como la de su estancia en la capital tampoco debe sorprendernos, si hemos de atenernos a lo que Georg Simmel llegó a afirmar en los años veinte:

Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades [...] se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los

---

monumentalidad de sus puentes, edificios, parques, bulevares, cementerios o estatuas, sino por sus vías populosas, sus rincones poco advertidos o por nombres que ya eran anuncio de algo insólito y revelador». *Sueños que no compra el dinero*, ed. cit., p. 100. Por supuesto, continúa puntualizando Martínez Sarrión, que en la búsqueda de esa fuente para la revelación mágica, «respetaron y frecuentaron el París de sus poetas amados, de Hugo a Nerval, de Baudelaire a Rimbaud, de Lautréamont a Apollinaire», pero preferían eludir «los clásicos barrios y locales de “artistas”». *Ibid.*, pp. 99-100. Y concluye que, en el abandono de tales caminatas regidas por el azar, los surrealistas «no se paseaban, sino que eran paseados». *Ibid.*, p. 101.

<sup>8</sup> *Le peintre de la vie moderne, Œuvres Complètes II*, París, Gallimard, 1976, 2007, p. 692. A propósito de la cuestión, W. Benjamin, en uno de sus estudios baudelarianos, dice: «El bulevar es la vivienda del “*flâneur*”, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que se apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio». *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972, p. 51.

<sup>9</sup> M. Carrouges, *op. cit.*, p. 252.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 256-257.



ojos sobre la del oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías, en el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron en circunstancias de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros.<sup>11</sup>

Así las cosas, es lógico pensar que alguien con un sentido de la observación tan agudizado como Dalí debiera, tarde o temprano, haberse dejado seducir por el palpito de la multitud que transita de un lado a otro por la gran ciudad y, llegado el caso, dar rienda suelta al irrefrenable deseo de trasladarlo al papel, ya fuera en forma de texto o de imagen, o en ambas vertientes incluso. Si bien, los lugares que recorre el paseante en «Las sirenas» no son los de los pasajes parapetados bajo las arcadas de cristal del París del XIX, sino aquellos otros que aparecen iluminados a luz de gas en la hora en que las gentes decentes duermen confortablemente y el pecado retorna nuevamente al punto en que se dejó al amanecer.<sup>12</sup> Lo cual no es óbice para que la prosa de Dalí parezca emerger empujada por las palabras de Baudelaire: «cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.»<sup>13</sup> Prostitución del alma, pecado inconfeso que el paseante avezado sabe encontrar silentemente entre la multitud en que pretende mantenerse oculto. Pues la multitud se ha tornado el nuevo refugio donde el pecado quiere pasar desapercibido. Benjamin escribe al respecto:

Solo la masa de habitantes permite a la prostitución ese esparcimiento por amplias partes de la ciudad. Y solo la masa hace posible que el objeto sexual se embriague con los cien efectos atractivos que ejerce a la vez.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1927, 1972<sup>2</sup>, p. 681.

<sup>12</sup> Erika Bornay nos recuerda la inherencia de la prostitución al paisaje urbano de las grandes ciudades europeas del siglo XIX: «muy diferente a como ocurre en la actualidad, la figura de la prostituta formaba parte del entorno urbano, estaba presente en la vida cotidiana del ciudadano de la época, por lo que su obvedad era del todo imposible de ocultar aún en las clases más puritanas que, desde luego, no desconocían su existencia». *Las hijas de Lilith*, ed. cit., pp. 60-61.

<sup>13</sup> «Les foules», *Le spleen de Paris, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 291.

<sup>14</sup> *Iluminaciones II*, ed. cit., p. 73.

El *flâneur* se mueve por el filo de la navaja que va desde «el umbral de la gran ciudad» hasta «la clase burguesa» sin llegar a hallar su genuina identificación en ninguna de las dos, puesto que su verdadero parapeto está en la multitud, allí donde el hombre contrario a las normas de la moral se sabe a buen recaudo. Baudelaire supo situarse del lado de este ser asocial; su poesía lo evoca y enaltece como a un reflejo de sí mismo. Y por ello, «su única comunidad sexual» es solamente posible «con una puta»<sup>15</sup>.

Al igual que el autor de *Les Fleurs du mal*, Dalí propicia un ambiente en el que, aun sin nombrarse, se presiente entre las sombras a este tipo de hombre alejado por completo de los parámetros tradicionales de la moral burguesa imperante en el momento. Si el paseante enamorado del progreso y la modernidad parisinos rondaba la asepsia de los pasajes de cristal y acero en busca de la mercancía insólita con que alimentar su curiosidad ávida<sup>16</sup>, en Dalí se observa la actitud del moderno *flâneur*; entregado, como está, a la tarea de encaminar sus botines por un pasaje de decadentes calles y lacónicos cuartuchos donde las prostitutas son «a la vez la vendedora y la mercancía»<sup>17</sup>. En definitiva, «literatura de arrabal», según cuño de Cansinos Assens<sup>18</sup>, en la que el Dalí poeta no hace otra cosa que cantar a «esos remolinos de espuma que se forman en los bordes de la sociedad».<sup>19</sup>

### II.1.1. La multitud

La multitud había supuesto un tema nuevo que explorar para la lírica del XIX.<sup>20</sup> La masa es el lugar donde se oculta el pecado pero también el medio donde el *flâneur* se puede abandonar a su propia actividad sin riesgo de

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 184-185.

<sup>16</sup> A propósito de la mercancía que se muestra en los pasajes diseñados en torno a las calles de comerciantes del París modernista del XIX, afirma Benjamin que «el bazar es el último golpe del *flâneur*». *Ibid.*, pp. 71 y 184.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>18</sup> «El arrabal en la literatura», *Los temas literarios y su interpretación*, Madrid, V. H. Sanz Calleja, s. f. [1924], pp. 24-25. Cit. en R. Alarcón, *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 36.

<sup>19</sup> Carta de C. Baudelaire a Champfleury del 6/III/1863. Cit. en R. Calasso, *La folie Baudelaire*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 50.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *Iluminaciones II*, ed. cit., pp. 76 y 135.

ser descubierto.<sup>21</sup> El anonimato cobra auténtica carta de naturaleza dentro del ámbito monocorde de la muchedumbre. Ahora bien, Baudelaire, al igual que Poe en su relato *El hombre de la multitud*<sup>22</sup>, parecen etiquetar al gentío como algo demoníaco, una masa «tétrica y confusa como la luz de gas en la que se mueve», sobre todo si esa masa se nutre de «gentes de negocios» y «altos empleados».<sup>23</sup> En «Las sirenas» puede el aspecto de lo tétrico rastrearse en la interpelación que el autor cursa a los lectores, «¡mucho será que no os detengáis ante unos ojos de carbón de coc», así como en la línea que abre el siguiente párrafo, «entonces sentiréis una mano que conoce la costumbre de todas las costumbres»; frase que podría resultar subsidiaria de las películas de terror si, por ejemplo, se aposentara sobre la espalda del interpelado. Aunque la intuición nos induzca a pensar que antes quiere referirse a algún decidido tocamiento de los órganos sexuales que a un llamamiento sorpresivo en el hombro.

También la fuerza de la costumbre pasa a convertirse en tabla de salvamento para un Baudelaire hastiado de una multitud en la que intuye un aciago futuro de doblegamiento bajo el exclusivo reinado del dinero. En relación con el *leifmotiv* de la «pérdida de aureola», anota en sus papeles íntimos:

Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que desabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement, ni douleur.<sup>24</sup>

Se atisba en este Baudelaire, desengañado ya de una multitud contra la que se desenvuelve a codazos como «quien se vuelve contra la lluvia o el viento»<sup>25</sup>, un halo de resignación que parece compañero de esa «costumbre de todas las costumbres» con que la prostituta se lanza en el poema a captar a su cliente. No formula ninguna queja sobre su destino, no hay tampoco «dolor ni

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>22</sup> *Narrativa Completa*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 345-352.

<sup>23</sup> W. Benjamín, *Iluminaciones II*, ed. cit., pp. 141-142. También en p. 146: «La multitud de la gran ciudad despertaba miedo, repugnancia, terror en los primeros que la miraron de frente».

<sup>24</sup> *Fusées, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 667.

<sup>25</sup> W. Benjamín, *Iluminaciones II*, ed. cit., p. 169.

enseñanza» en sus actos. Simplemente lo acata en su inercia y sigue hacia adelante, dejándose arrastrar entre el flujo brioso que genera la muchedumbre. Los versos de *Le crépuscule du soir* que dicen «La sombre Nuit les prend à la gorge; ils finissent/ Leur destinée et vont vers le gouffre commun»<sup>26</sup> parecen participar de esta misma irresoluble «caída a los abismos».

Por su parte, la confusión que el tránsito de las gentes provoca en Poe o Baudelaire queda, en el caso de Dalí, subsumida en ese caos entrevisto en los rasgueos de guitarra y los siseos y voceríos con que las prostitutas perturban la noche.

Existe otro rasgo preceptivo de la multitud que Walter Benjamin supo señalar. En *El hombre de la multitud*, el relato de Poe que tanto influjo causó en Baudelaire, esta se mueve al ritmo sincopado y «enfebrecido de la producción material» y de «las formas pertinentes de negocio»<sup>27</sup>. Asistimos pues al nacimiento de otra actitud que será característica en la época moderna; el ritmo frenético y autómatas de la masa que va a lo suyo, sin pararse a mirar al resto de los viandantes, lo cual queda estrechamente vinculado a los procedimientos de fabricación que están viendo la luz durante la revolución industrial y que ineludiblemente marcarán al hombre del siglo XX. El obrero no puede apartar los ojos de la cadena de montaje para no perder el ritmo de la producción; por tanto, todo lo que sucede a su alrededor le es ajeno.

Hay en «Las sirenas» un elemento que nos retrotrae a ese mundo de los comienzos de la era de la industrialización. Se trata del carbón de *coc*; un tipo de carbón de coque<sup>28</sup> que suele emplearse en los altos hornos, en las fundiciones de aluminio y en procesos de carácter industrial como la reducción de minerales de hierro.<sup>29</sup> «Los ojos de carbón de coc» interpelan al viandante desde las negras profundidades de sus puestos de observación, pero también anuncian la atmósfera de sinergias productivas en que está envuelto el paseo a que Dalí nos conduce en su poema. En términos filosóficos, el plantel que nos

---

<sup>26</sup> *Les fleurs du mal, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 95.

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Iluminaciones II*, ed. cit., p. 69.

<sup>28</sup> Desconozco la razón por la que el traductor lo mantiene en el original catalán al verter el poema al castellano. No obstante, sí que es cierto que la R.A.E. admite «cok» y «coque».

<sup>29</sup> Vid. la entrada «Coque» en el *Diccionario esencial de las ciencias* de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Madrid, Espasa Calpe, 2002, pp. 232-233.

aparece entonces resulta bastante descorazonador, pues no es otro que el de esa ciudad en la que el deseo (*Eros*) se muestra tan completamente aislado de la producción (*Poiesis*) que acaba derivando en trabajo enajenado, según dilucida Eugenio Trías.<sup>30</sup> El alma en la modernidad, en la «civilización industrial-burguesa», no consigue alcanzar el orden trascendente de Verdad, Bien o Belleza, sino que queda en una especie de «trascendencia vacía» donde «la tentación del abismo», la locura y la muerte, aparecen como fin último de experiencia —nos topamos pues con la noción de «amor romántico»—. A su vez, «la ciudad carece de fundamento sobre el que edificarse: se produce y reproduce sin que impere sobre esa producción y reproducción ningún principio de Verdad o Belleza (ninguna pauta de calidad)».<sup>31</sup>

Este rasgo de la civilización industrial hace que sea aún más plausible poner sobre el tapete la cita de De Torre con la que abríamos el capítulo. El poeta moderno ha encontrado nuevos asuntos, ya no necesita cantar a las lunas pretéritas, nostálgicas y sentimentales, sino a los novedosos paisajes lunares que los engendros de la tecnología y las cadenas de montaje en serie han traído consigo. Las palabras de De Torre parecen un vaticinio de las que años más tarde escribirá Benjamin en torno a lo que la aparición de la farolas de gas había supuesto para las capitales europeas del siglo XIX:

umentaba la seguridad en la ciudad; hacía que la multitud se sintiese en casa en plena calle también por la noche; expulsaba al cielo estrellado de la imagen de la gran ciudad más confiadamente de como había sucedido por causa de sus casas elevadas.[...] *La luna y las estrellas no merecen ya mención alguna.*<sup>32</sup>

### II.1.2. La calle y el recogimiento

La tradición del literato paseante nacida en Francia —aunque con algún antecedente anglosajón: Richard Steele, Joseph Addison— fue rápidamente importada en otros países, de entre los cuales España no iba a convertirse en la excepción.<sup>33</sup> Preclaros paseantes del costumbrismo

<sup>30</sup> *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1975, 1983<sup>2</sup>, pp. 48-51.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 48-49, n. 30.

<sup>32</sup> *Iluminaciones II*, ed. cit., p. 66. La cursiva es mía.

<sup>33</sup> Para un recuento del erario de cronistas urbanos españoles en el siglo XIX y

dieciochesco, que observan y anotan pero no se involucran, darán paso al caústico observador romántico que, como Larra o Mesonero Romanos, pierden «progresivamente su apariencia de neutralidad en la visión y en la escritura a favor de un yo cada vez más crítico y más preponderante»<sup>34</sup>. De esta manera se va dando surgimiento a la crónica periodística, medio por el cual «nace y se propaga» el modernismo.<sup>35</sup> Tanto es así, que el cronista del XIX no puede ser separado del incipiente dinamismo que va emanando de las ciudades de la modernidad. Prácticamente la reinventa en sus escritos; su prosa —poética o no— se atiene a un estilo de ágil impronta estilística y sinergia acelerada que consigue hacerse un todo indisoluble en la mente del lector con la imagen que de la ciudad este va predefiniendo. La ciudad moderna plantea la búsqueda —¿obsesiva?— de una prosa que se adecue al nuevo *modus vivendi*. Ya lo apuntó Baudelaire en la nota introductoria a sus *Petits poèmes* que dirigió a Arsenio Houssaye:

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.<sup>36</sup>

No obstante, junto con el carácter ocioso, narrativo o didáctico que suele acompañar a la crónica urbana, va emergiendo en Europa una sensibilidad de talante mucho menos entusiástico que, al decir de Rafael Alarcón, fijará Baudelaire «de forma casi definitiva con *Les fleurs du Mal* y *Le Spleen de Paris*» en un «molde poético para expresar las sensaciones originadas por este “monstre délicat” que es el profundo hastío urbano»<sup>37</sup>. Friedrich también supo ver ese misterio que Baudelaire presiente «en la

---

principios del XX vid. C. Alonso, «Confluencias generacionales. Algunas notas sobre prensa diaria y literatura entre la Restauración y la Regencia», en L. Romero Tobar (ed.), *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Madrid, Fundación Duque de Soria / Visor, 1998, pp. 207-255.

<sup>34</sup> R. Alarcón Sierra (ed.), Introducción a Manuel Machado, *Impresiones. El modernismo. Artículos, crónicas y reseñas. (1899-1909)*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 25. Debo expresar mi deuda en este apartado con algunas ideas expuestas por Alarcón Sierra en ese libro, así como en el ensayo «La ciudad y el domingo; el poeta y la muchedumbre. De Baudelaire a Manuel Machado», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, núm. 24, 1-2, 1999, pp. 35-64.

<sup>35</sup> R. Alarcón Sierra (ed.), Introducción a Manuel Machado, *Impresiones...*, ed. cit., p. 14.

<sup>36</sup> *Le spleen de Paris, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 276.

<sup>37</sup> «La ciudad y el domingo...», ed. cit., p. 38.

inmundicia de las grandes ciudades». Aunque el crítico alemán lo justifica en el hecho de que quizás, al cimentar su poética sobre «el reino absoluto de lo artificial, el poeta acepta todos los actos que la naturaleza excluye».<sup>38</sup> La ciudad es, pues, la aceptación de los paisajes inorgánicos del espíritu. Así, en torno al tema literario de la ciudad, primero será la crónica y «solo en un segundo momento es convertida en materia poética»<sup>39</sup>.

Justamente estas dos partes parecen quedar bien diferenciadas en el poema: en los primeros cuatro párrafos de «Las sirenas» se da ese sentido de crónica narrativa en el que el Dalí caminante nos va señalando una atmósfera de lúbricas sugerencias, con una participación meramente concurrente respecto a la misma. Ahora bien, somos tocados por «la mano que conoce la costumbre de todas las costumbres» y entonces, como si despertáramos de un ensueño —o aún mejor, cayéramos en él—, quedamos introducidos en un mundo interior, que lo es por partida doble: es interior por cuanto nos hace sentirnos *voyeurs* en la habitación de la prostituta, donde contemplamos la decoración cercana al Segundo Imperio y las carnes macilentas de la mujer al quedar libres de la ropa que las ciñe; pero también es interior porque el tono del poema ha cambiado: si antes hubo algún asomo de regocijo, algún intento de parecer objetivo o incluso entusiasta en el paseo por las calles disolutas, este ha desaparecido por contemplo. Ya no es el Dalí que avanza decidido mientras mueve su melena al son de sus pasos el que habla, sino que su decisión se ha visto refrenada repentinamente por un cierta dosis de oscuridad. «Eso me pasa a menudo», reflexiona. Pero, ¿qué es lo que le sucede tan a menudo? ¿Qué alguna escalera le lleve a evocar la de su casa solariega? ¿O qué las imágenes conjuntas de la habitación y la mujer desnuda lo dejen sumido en un estado de lánguida incertidumbre? Sea cual fuere la respuesta, lo que sí se hace patente es que Dalí ha efectuado un viraje en el desarrollo del poema hacia un proceso de introspección personal que le es propio a gran parte de los autores del modernismo, el simbolismo y el fin de siglo.

El hecho de investir al poema de cierta dosis de oscuridad en esta segunda parte puede venir acrecentado por el empleo de una puntuación no

---

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 57.

<sup>39</sup> R. Alarcón Sierra, «La ciudad y el domingo...», ed. cit., p. 47.

apropiada, puesto que la siguiente frase debería iniciarse, cuanto menos, tras un punto y seguido, dejando la reflexión como un pensamiento diferenciado que no se corresponde con la continuidad descriptiva del decorado de la habitación que le sigue. Pero en su lugar se ha situado una coma. Sucede con ello que nos encontramos ante una de las prácticas usuales de los poetas modernos, «evitar la puntuación», quizás con la intención de no provocar interrupciones en la ilación de «los contextos y las relaciones» y mantener una forma de decir «indicativa», en cierto modo «taquigráfica», y también «multifacética»<sup>40</sup>, al adicionar un número de elementos en serie: la aserción «eso me pasa a menudo», los cromos franceses de colores y las copias de Delacroix.

Otra característica de la serie la constituye la supresión del verbo, persiguiendo que salga fortalecida la sensación de «aislamiento de lo nominalmente mostrado», y el nombre cobre con ello mucha más intensidad.<sup>41</sup> Afirma Friedrich que este amaneramiento del estilo puede llegar a aproximarse a la escritura confeccionada exclusivamente a base de apuntes.<sup>42</sup> Y en efecto, Dalí parece legarnos un registro de la habitación a vuelapluma.

Aunque hemos visto la influencia que las primeras vanguardias tienen en el Dalí de la época de Madrid, huelga decir que la prescripción introducida en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912) —cuyo guante recogerán los ultraístas— y posteriormente reflejado por De Torre en su señera *Literaturas europeas de vanguardia* con el aserto «No más puntuación»<sup>43</sup>, difiere de la intención del ampurdanés, puesto que no subyace en «Las sirenas» la pretensión de aniquilar la puntuación, y sí hay, más bien, un tímido asomo a la permutación de algún signo por otro.

También hace la frase las veces de eslabón entre la primera parte del poema y la segunda, creando un efecto de fundido similar al descrito por Friedrich en su ensayo. De la escena anterior, en la que intentábamos rebasar la escalera de acceso, nos hallamos ya en la habitación, contemplando las

---

<sup>40</sup> H. Friedrich, *op cit.*, p. 202.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> «No más puntuación, sustituyendo sus signos por los matemáticos X — : + = < > y los signos musicales». Cfr. *op. cit.*, pp. 278-279.



estampas y reproducciones, la piel y la ropa de la mujer en el desnudo que precede al acto sexual.

Como ha estudiado Rafael Alarcón, la contraposición de la multitud en la ciudad respecto al recogimiento solitario en que el poeta se refugia del fragor de la calle tiene un previo desarrollo escalonado en «Crépuscule de soir» (1857), «La fin de la journée» (1861) y «Recueillement» (1868), para pasar posteriormente a ser filtrado por Verlaine —*Sagesse*, III, XVI—, hasta llegar a la valoración de los simbolistas como un auténtico «*topos* perfectamente codificado, alcanzando la categoría de símbolo de evocación interior análogo, verbigracia, a la del jardín abandonado, el otoño, el cisne, el rincón de olvido, la mujer ideal o el crepúsculo de la tarde».<sup>44</sup>

Ahora bien, frente a esa demanda de recogimiento que el poeta de finales del XIX —y principios del XX, piénsese en el caso de Manuel Machado y sus poemas «Vísperas» o «Domingo», por ejemplo— propone al huir del fragor de la multitud y refugiarse en su torre de marfil, desde donde puede contemplar el mundo de la calle bien parapetado<sup>45</sup>, Dalí contrapone el ambiente desabrido y anómalo de un cuarto de burdel. Pareciera entonces que si los otros autores buscaban la multitud como fórmula que les permite poner en jaque su sentido de reflexión, una especie de ayuda para facilitar la introspección meditativa, para apartarse orgullosamente de ella a sus quehaceres intelectuales, en Dalí, distintamente, la evocación de la melancolía le fluye por vía directa de la multitud. Una vez dada la espalda a la calle, rebasada la escalera y cerrada la puerta de la habitación tras de sí, queda sumido en un sombrío estado de soledad y languidez que la presencia de la prostituta tampoco le ayuda a superar.

No es casual que Dalí, a cuya mirada nada de la ciudad debe serle ajeno, adopte para «Las sirenas» el poema en prosa, tipo de composición que había visto su auténtica concepción como género moderno con Aloysius Bertrand y con Chales Baudelaire en la Francia cosmopolita y culturalista, pero también decadentista y voluptuosa, de mediados del XIX.<sup>46</sup> Puesto que,

---

<sup>44</sup> Cfr. «La ciudad y el domingo...», ed. cit., pp. 38-42.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>46</sup> Cfr. J. A. Millán Alba (ed.), «Estructura temático-formal del poema en prosa», introducción a C. Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales*, Madrid,

como señala Millán Alba, con el sesgo que Baudelaire da al mismo, «nace el lirismo moderno», y lo hace además estrechamente vinculado «a la vida urbana»<sup>47</sup>. Tampoco es extraño que decida tomar el tema de la prostitución como medio que acaba por devenir en un lacónico aislamiento interior, pues también aquí es fácil rastrear el influjo originario baudeleriano:

Goût invincible de la prostitution dans le coeur d l'homme, d'où naît son horreur de la solitude. Il veut être *deux*. L'homme de génie veut être *un*, donc solitaire.<sup>48</sup>

Pero además, el poema «Las sirenas» transpira la «estética de la sugerencia» que Aloysius Bertrand consideró como «inherente al poema en prosa»<sup>49</sup>. Estética que permite valorar como garante de mayor expresividad cualquier elemento únicamente sugerido que el hecho de explicitarlo de forma directa y completa. Indiscutiblemente, se trata de un desarrollo al que supieron aplicarse con sagacidad Baudelaire, Mallarmé o Lautréamont<sup>50</sup>, el admirado poeta de Salvador Dalí.

Ya he comentado, en referencia a la ambigüedad, la que se esconde en frases como «la mano que conoce la costumbre de todas las costumbres», «eso me pasa a menudo» o todo la escena que discurre en el interior del cuarto. El punto culminante de dichas indeterminaciones queda dibujado por «el montón de ropas blancas llenas de puntas» que se quita la protagonista para dejar al descubierto su desnudez. Y su remate lo hallamos en la última línea: «de ropa»; se hace difícil inferir si «un montón de ropas blancas» están «llenas» de ropa o, bien al contrario, son las «puntas» de estas mismas las que lo están.

Friedrich destacó la «función indeterminadora de los determinantes» que llega a provocar cierta anomalía en aquello que en un principio nos podría parecer normal, infiriéndose de ello una marcada tensión idiomática.<sup>51</sup> Además refiere claramente la particularidad de la preposición «de», que permite la disarmonía semántica, el enlace mágico de los extraños, la potencial capacidad

---

Cátedra, 1986, pp. 9-41.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>48</sup> *Mon coeur mis à nu, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 700.

<sup>49</sup> Cfr. J. A. Millán Alba, *op. cit.*, p.12 y H. Friedrich, *op. cit.*, pp. 159-160.

<sup>50</sup> H. Friedrich, *loc. cit.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 207-209.

poética de ligar relaciones imposibles que están vedadas a los constreñidos límites de la civilización técnica y material.<sup>52</sup> También Michel Carrouges señala la importancia del conector «de» al hablar de la técnica de «fragmentación de palabras» empleada por Raymond Roussel. Roussel tomaba frases anodinas (canciones infantiles, locuciones populares, etc.), las descomponía y volvía a reelaborar secuencias fonéticas más o menos coherentes. Así descubría nuevos mundos latentes dentro de lo inconsciente. En dicho juego desempeñaba un importante papel el empleo de la preposición francesa «à» —«de» o «con» en español—, la cual, según Breton, suponía la más rápida vehiculización de la imagen en el terreno de lo poético.<sup>53</sup>

De otro lado, ese final, «De ropa», supone el coletazo que tiende a crear el extrañamiento, la desorientación dubitativa en el lector, afín a toda la lírica moderna.<sup>54</sup> Bernard distingue, dentro de los tres tipos de frase que detecta para la prosa poética baudeleriana, un modelo de frase entrecortada y fragmentaria que se correspondería con los sobresaltos de la conciencia<sup>55</sup> que provoca la escritura del francés en el lector. En consonancia con dicha intención, Dalí parece querer asestar un golpe en nuestra percepción al efectuar un requiebro de asombro y distanciamiento al finalizar el poema. De esta manera, algo del «efecto de *shock*», tal y como lo denominó Friedrich, puede atisbarse en el remate de la composición del ampurdanés.<sup>56</sup> Aunque no será la única vez, pues en algunos otros textos literarios Dalí vuelve a recurrir al efecto sorpresa, tal y como se tendrá ocasión de estudiar en capítulos posteriores.

### II.1.3. La noche

La obertura del poema por medio del sustantivo «noche», entre guiones y como frase aislada, pone al lector del inmediato en situación, sin que medio

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, pp. 141-142. Como señala Carrouges, las técnicas rousselianas tenían su más directo precedente en la «cábala fonética». Cfr. también A. Breton, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1991, 1997<sup>3</sup>, p. 254.

<sup>54</sup> H. Friedrich, *op. cit.*, p. 197.

<sup>55</sup> *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet, 1978, pp. 129-145. Un pequeño resumen se puede encontrar en J. A. Millán Alba, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, p. 197.

en ello un proceso descriptivo de transición. Trae esto a colación la importancia del nombre como elemento que, despojado de todo adorno, adquiere la capacidad de desenvolverse por sí solo con una acendrada validez introductoria y un eminente poder de síntesis.<sup>57</sup>

Al aislamiento del sustantivo «noche» contribuye el hecho de aparecer flanqueado por guiones. Recurso que no es nuevo, pues ya el mismo Baudelaire pedía en su último año de vida a su editor, Poulet-Malassis, que modificara el verso «Des fleurs se pâment dans un coin» del poema «Bien loin d'ici», a fin de conseguir «una suerte de aislamiento, de disociación» en el texto.<sup>58</sup> Se infiere de ello que el inicio entre guiones ha de ser entendido como una forma de zambullirse sin tránsito en la atmósfera de la escena. Además surge una polaridad entre este comienzo de frase corta entre guiones, como una acotación, y el final de la composición, constituido con similares características. En tanto que el resto del poema se desarrolla en párrafos de oraciones diferenciadamente más largas.

La noche venía siendo entendida como un tópico del espacio antiburgués ya desde el romanticismo, el simbolismo y el modernismo. Varios términos acuden a lo largo del poema en auxilio de este sustantivo, redoblando la idea de negrura y oscuridad que concita la palabra. Por ello las calles son de «agua-fuerte» en la metáfora que encontramos en el párrafo que le sigue<sup>59</sup> o

---

<sup>57</sup> Friedrich habla de la intensidad que llega a ganar el nombre al quedar limpio de ripios. *Op. cit.*, p. 200.

<sup>58</sup> Carta de C. Asselineau a A. Poulet-Malassis del 6 ó 7 de noviembre de 1876. Citada en R. Calasso, *La folie Baudelaire*, ed. cit., p. 352 y n. 352,32.

<sup>59</sup> En el siglo XIX era frecuente este símil pictórico que evocaba los grabados, daguerrotipos y fotografías como medio para las recreaciones y ambientaciones literarias. Según L. Romero Tobar, la proliferación de esta fusión artístico-literaria en España se debe, más que a la edición de libros, a publicaciones periódicas como *El Artista* y *El Semanario Pintoresco Español*, «en las que el grabado suele ser más abundante y, muchas veces, entabla con el discurso lingüístico complejas relaciones de mutua dependencia». A estas reproducciones litográficas y xilográficas, seguirán las ilustraciones fotográficas, que han de ser entendidas «como una metáfora de la peculiar variedad de *realismo artístico* que practicaban los escritores costumbristas». *Panorama crítico del romanticismo español*, ed. cit., pp. 131-134 y 401-403. Concluye el profesor Tobar que la recurrencia de los escritores a la imaginaria pictórica, «el venerable *topos* que identifica *la pluma* con el pincel se multiplica en elocuentes variaciones —*pintura, bocetos, cuadros, copia, original, bosquejos, Linterna mágica, daguerrotipos, fotografías*—» cuya intención última es la fructificación de la mimesis artística desde las páginas costumbristas. *Ibid.*, pp. 416-417. La cursiva es del autor. Para la interrelaciones entre pintura y literatura en este periodo *vid.* también, J. Rubio Jiménez, «Escritura y pintura en los años sesenta: Ventura Ruiz Aguilera y Francisco Ortego», en M. Linde Ortega, (coord.), *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor, 2002, pp. 201-218.

las farolas emiten una luz verdosa que «delata» pero no destruye las sombras de la penumbra. Tampoco quedan diferenciados los ojos prostibularios; todos son de color «carbón de coc» en los umbríos parapetos de los dinteles y las esquinas.

Como Rafael Alarcón apunta, la noche es, a partir de modernistas y simbolistas, «el espacio puro y atemporal donde todo es posible»; representa el elemento libertino que subvierte «la vida diurna y burguesa de la sociedad establecida» respecto a las dimensiones de tiempo y espacio, y permite al *flâneur* tomar la calle, «ya abandonada por las multitudes», para hacerla «su salón privado».<sup>60</sup> En esta noche preñada de lascivia, encuentros sombríos y conversaciones apenas sostenidas a luz de gas es por donde Dalí hace enfilarse los pasos del protagonista de su poema, como si de un paseante seducido por la media de luz de París se tratase.<sup>61</sup> Los versos de *Las fleurs du mal* nos avisan que la prostitución es la única iluminación cuando llega la noche: «La Prostitution s'allume dans la rue;/ Comme une fourmilière elle ouvre ses issues»<sup>62</sup>.

Pero en ese salón privado que es la noche, el poeta también puede permitirse su porción de melancólico y taciturno recogimiento. Así lo propone Dalí al subir la escalera de la casa de lenocinio y adentrarse en el cuartucho de la mujer, donde la atmósfera está imbuida de una mezcla de nostalgia y aflicción de la que inmediatamente se deja contagiar el poeta. El recogimiento nocturno fue muy estimado por Baudelaire, para quien «il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre.»<sup>63</sup>

Según Alarcón, la forma de enfrentar las turbas de viandantes y la posibilidad de alcanzar «consuelo y retiro en su solitario interior, como forma de calmar el hastío urbano» adquieren carta de naturaleza en dos poemas de

---

<sup>60</sup> *Impresiones...*, ed. cit., p. 38.

<sup>61</sup> Señala Martínez Sarrión: «La amalgama de la iluminación municipal de las calles, que no podía ser muy potente, ligada con la neblina que subía del Sena, daba lugar a cierto aire fantasmagórico en el conjunto y a una luz especial que, junto a los espacios del cine y la música negra, marcaría toda la poética de lo "moderno" que, por entonces, se fraguó.» *Sueños que no compra el dinero*, ed. cit., p. 102.

<sup>62</sup> «Le crépuscule du soir», *Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 95.

<sup>63</sup> «Les fenêtres», *ibid.*, p. 339.

Baudelaire: «La fin de la journée» y «Recueillement»<sup>64</sup>. En el primero leemos cómo el poeta canta la anhelada caída de la noche:

La nuit voluptueuse monte,  
Apaisant tout, même la faim,  
Effaçant tout, même la honte,  
Le Poète se dit: «En fin!»<sup>65</sup>

En tanto que en «Recueillement», Baudelaire es consciente de que la llegada del crepúsculo pueda conllevar la consecución de la paz o acarrear la venida del alboroto:

Tu réclamaïs le Soir; il descend; le voici:  
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,  
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.<sup>66</sup>

Se desvanece el sol y con él se evapora la rígida moral de las multitudes. Y el poeta, que antes buscaba su crónica por las calles de la ciudad con cierta actitud de orgullo y regocijo, creyéndose dominador de su bullicioso pulso al describirla<sup>67</sup> cae, al declinar el día, en el vacío estado en que quedan sumidas las aceras y el alma. Estado que invita, como ya se ha indicado antes, a la melancolía y los ejercicios de introspección.<sup>68</sup> Estas dos formas de percibir la ciudad convergen en «Las sirenas» en dos estadios que no admiten solución de continuidad. En un primer momento, el protagonista se sabe seguro por el adoquinado que pisa: avanza con paso decidido al vaivén de su melena, aprecia «los cantos de sirena» que le lanzan desde las esquinas y las puertas en penumbra, y aun se sorprende de que alguien no pueda detenerse ante la promesa de unos ojos seductores. Pero, una vez en la habitación, se produce el giro inesperado: el tránsito, el bullicio, la multitud de la calle desaparecen, declina la luz y la congoja y el pesimismo interiores impregnan todo lo que su mirada observa.<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> «La ciudad y el domingo...», ed. cit., p. 41.

<sup>65</sup> *Les fleurs du mal, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 128.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>67</sup> R. Alarcón, *Impresiones...*, ed. cit., p. 27.

<sup>68</sup> Cfr. R. Alarcón, «La ciudad y el domingo...», ed. cit., p. 50.

<sup>69</sup> Cabe mencionar, al respecto, el relato de G. Apollinaire —recuérdese la importancia que para Dalí tiene en la época de Madrid— *El paseante de Praga*, donde narra

Pudiera pensarse que Dalí ha quemado de una sola vez las cuatro etapas que Richard propone para la «dimensión baudeleriana de expansión del placer»<sup>70</sup>. Según el crítico, la búsqueda del conocimiento del placer nace de la fuerza vital que de forma explosiva anida en la naturaleza sensible. Si bien dicha posesión tiene una tendencia dinámica que conduce a través de la expansión irrefrenable hasta el sentimiento de horror, de destrucción del placer, que constituiría el último eslabón de la cadena. Millán Alba lo expone clarificadoramente por medio del siguiente esquema:

placer → acrecentamiento del placer → exceso de placer → horror del placer<sup>71</sup>

Salvando los estadios intermedios, se aprecia en el poema de Dalí un salto cualitativo desde la fase inicial hasta la definitiva, donde el sentido tétrico de la escena invita a pensar que el protagonista no va a hallar en el placer deseado más que cierto grado de consternación y abatimiento. Aunque al lector solo le quepa intuirlo, pues la trama acaba justo en el momento en que la mujer ha procedido a desnudarse.

La noche, por tanto, se muestra ambivalente: viene cargada con la promesa del placer pero también trae ese aquilatamiento del goce que conduce irremisiblemente hasta la pesadumbre y el espanto. Acaso porque con la

---

su epopeya como *flâneur* en la Praga de 1902, acompañado por Laquedem, el mítico Judío Errante. Los puntos en común con el tratamiento que Dalí hace de la noche en «Las sirenas» son varios. Tras cenar en una típica taberna del centro de la ciudad cae la noche y, acompañado de su particular *cicerone*, regresa al barrio judío, que Apollinaire conocía ya por haberlo visitado durante el día. Pero ahora, con la llegada de la noche, todas las casas se han transformado en lupanares y, al igual que en el poema de Dalí, las matronas apostadas a las puertas mascullan invitaciones al amor nocturno. Y también como en Dalí, nos encontramos con un claro ejemplo del giro radical que el protagonista experimenta en carne propia de manera instantánea.

Entran en una de las casas, donde beben vino y se inmiscuyen en una fiesta que «acaba derivando en libertinaje». Así, mientras Laquedem disfruta «con una húngara tetuda y culona», Apollinaire rehúsa participar de tales placeres. No llega a explicar la razón, pero la parte final del relato da a entender que, como el protagonista del poema de Dalí, se ha sentido refrenado por algún tipo de congoja, pues al despedirse del Judío Errante le pregunta por sus remordimientos. «¿Remordimientos? —le contesta este—. Conserve la paz espiritual y sea malo.» Momentos después el Judío Errante cae moribundo al suelo, creando gran algarabía entre los personajes prostibularios del Barrio Judío. *Vid. El heresiarca*, (Teresa Clavel Lledó trad.), Barcelona, Montesinos Editor, 1990, pp. 9-20.

<sup>70</sup> *Vid. Poésie et profondeur*, París, Seuil, 1955, 1998, pp. 128-133.

<sup>71</sup> *Op. cit.*, p. 18.

contemplación de la mujer desnuda sobreviene en Dalí un proceso semejante al que Charles Baudelaire aprecia para la cabeza femenina:

Una tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois —mais d'une manière confuse,— de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, —soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluate, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret son aussi des caractères du Beau.<sup>72</sup>

La noche es sinónimo de negrura y, como señala Yasmin Doosry, «en muchas imágenes oníricas —de Goya a Redon— el “negro incandescente” crea el ambiente que propicia el vuelo de los pensamientos nocturnos»<sup>73</sup>. Por su puesto, nada en esa oscuridad incierta impide que los pensamientos se deslicen de uno a otro lado de la balanza.

#### II.1.4. Connotaciones autobiográficas

Salvador Dalí no será el único autor español que deambulará por las lindes del paseante moderno, puesto que ejemplos no faltan. Objeto de la transversalidad entre arte y literatura —recordemos que es el motivo primero que anima este estudio—, manteniendo la observancia a la tradición de la *flânerie*, son por ejemplo los dos casos que Enric Bou señala en su obra *Pintura en el aire: Pedro Salinas y Marià Manent*.<sup>74</sup> Cada uno, desde su propia idiosincrasia, compondrá ejercicios de parecida singladura. Salinas, con «Pasajero en museo», de su poemario *Todo más claro y otros poemas*<sup>75</sup>, y

---

<sup>72</sup> *Fusées, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 657.

<sup>73</sup> «Sueños diurnos, pensamientos nocturnos», en *Surrealistas antes del surrealismo*, ed. cit., p. 257.

<sup>74</sup> Cfr. el capítulo «El poeta en el museo: pasajes y paisajes. (A propósito de Pedro Salinas y Marià Manent)» de *Pintura en el aire*, ed. cit., pp. 179-204.

<sup>75</sup> *Obras Completas I, Poesía, narrativa, teatro*, E. Bou (ed.), Madrid, Cátedra, 2007, pp. 636-640.



Manent con la pieza «Noia francesa a la “National Gallery”», de *La ciutat del temps*<sup>76</sup>. Escribe Bou:

Ambos poemas se constituyen [...] en unas escenas de *flâneur* (paseante-observador) que, como los del que deambulaba por los pasajes parisinos en los textos de Baudelaire, en el otro extremo de la Modernidad, ahora en este paisaje privilegiado que es el museo, nos sugieren una indagación del tiempo.<sup>77</sup>

Ahora bien, donde Dalí se distancia respecto de otras tipologías del *flâneur*, ya se orienten por la senda crápula de Baudelaire o hacia la de los *salons* al modo de Diderot, es en el hecho de su actitud activa. En conjunto, bien pueden ser todos «paseantes-observadores» que escrutan con cierta flema distanciada e impasible el lugar por donde caminan, pero el ampurdanés no puede resistir la tentación de transformarse en agente actuante de sus propios versos cuando alcanza la segunda parte de la composición.

Dalí rompe el ventanal del café que ha servido a otros *flâneurs* como simple parapeto por donde escudriñar la calle sin tener que renunciar al abrigo que les proporcionaba. En su caso, todo participa de su mismo pulso vital, desde la vía por la que nos conduce, tan solo a unas cuerdas de su estudio de pintura, hasta la escalera que sube resuelto, reminiscencia de la de su «casa solariega», para participar del disoluto espectáculo que se le ofrece en el sombrío cuarto del burdel. Esta casa solariega que nos refiere, debe ser sin duda la finca familiar de los descansos estivales en Cadaqués<sup>78</sup>, cuya añoranza es una de las causas que late detrás del estado de pesadumbre en que queda sumido tras su llegada a Madrid en 1922.

El talante autobiográfico de sus escritos, y de la totalidad de su obra plástica, justamente constituye una de las constantes en que debe ser entendido su quehacer artístico. Recuerda Carmen García de la Rasilla que el género hagiográfico y autobiográfico ocupaba en la biblioteca de Salvador Dalí una quinta parte de su vastísima colección de libros<sup>79</sup>, lo cual está en consonancia, sin duda, con su exacerbado culto a la personalidad.

<sup>76</sup> *Poesía completa*, Barcelona, Columna, 1986, 1989<sup>2</sup>, p. 111.

<sup>77</sup> *Pintura en el aire*, ed. cit., p. 204.

<sup>78</sup> *Vid. supra*, capítulo «Caligrama», n. 2.

<sup>79</sup> «*La vida secreta de Salvador Dalí y la tradición autobiográfica occidental*», *Ínsula*,

Para Enric Bou, su literatura autobiográfica cobra naturaleza de «negativo de su arte plástico» como vía para penetrar en las «claves decisivas» que van dotando de sentido a sus producciones.<sup>80</sup> En efecto, Dalí se asienta en ese grupo de creadores «subjetivos» que desde el romanticismo «tienden a desplegar su personalidad» disponiendo sus vivencias personales como «motivo para la obra de arte»<sup>81</sup>. Aunque tras ello, las más de las veces, se oculte cierta intención de evasión o interpretación del mundo a la luz de las máscaras con que el autor propende a esconderse o engalanarse.<sup>82</sup> «Celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque», escribirá Baudelaire.<sup>83</sup> Ahora bien, con disfraz o sin él, ningún artista ha de ser vedado por intentar exponer «su existencia misma», el camino sembrado de «angustias, extrañas tentativas, certidumbres irracionales y fracasos» que acaba por constituir esa tupida tela donde se entrelazan sueño y realidad.<sup>84</sup>

En Dalí, más que en otros, se acentúa esa impostura, ese carácter de mascarada materializada en deformaciones grotescas y psicoanalíticas con continuas invenciones, reconstrucciones y reordenaciones que tienden a propiciar en la crítica y el público en general la ilusión de un «acceso privilegiado a su intimidad». Aunque se ha de andar por ellas con la misma cautela que sobre «un campo de minas», por cuanto de contradictorias contienen.<sup>85</sup> A pesar de lo cual, sí que es palpable su tendencia autobiográfica hacia una especie de ejercicios espirituales —surrealistas o no— en los que exhibe y aun reflexiona públicamente sobre sus «pecados» o desviaciones psicológicas.<sup>86</sup>

---

núm. 689, ed. cit., pp. 25-28, p. 26. De entre ellos destaca la investigadora las autobiografías, memorias o diarios de Baudelaire, San Agustín, Benvenuto Cellini, Rosseau, Carl Jung, Stendhal, Montaigne y Dostoievsky; algunos ensayos, relatos y novelas que pueden contener pasajes autobiográficos, tales como *Ecce Homo* de Nietzsche, *William Wilson*, de Poe o *Juventud y egolatría*, de Pío Baroja; y también la obra mística de Santa Teresa y San Ignacio de Loyola.

<sup>80</sup> E. Bou, «Autorretrato de un mito: la literatura autobiográfica de Salvador Dalí», *Turia: Revista Cultural*, núm. 66-67, 2003, p. 255.

<sup>81</sup> R. Wellek y A. Warren, *op. cit.*, p. 93.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 94-95.

<sup>83</sup> «Les fables», *Le spleen de Paris, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 291.

<sup>84</sup> A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1954, 1978 (1ª reimpresión), p. 480.

<sup>85</sup> E. Bou, «Autorretrato de un mito...», ed. cit., p.246.

<sup>86</sup> C. García de la Rasilla, «La vida secreta...», ed. cit., p. 27.

Así, al introducir la primera persona en las frases «para llegar a mi estudio», «mis melenas en sombra» o «eso me pasa a menudo», el autor de «Las sirenas» se está erigiendo en protagonista indiscutible de la prosa, aún cuando luego pase sin transición a la primera del plural, quizás con la intención de hacernos testigos accidentales o cómplices legítimos de sus actos. Y todavía parece recalcar la idea de su personaje con la utilización de los posesivos, rasgo que, por lo demás, se irá acentuando con los años hasta constituir uno de los caracteres de su personalidad marcadamente egocéntrica. No obstante, el hecho no es de extrañar, si todo en Dalí acaba adquiriendo un cariz netamente autobiográfico.

El arranque de la narración en el poema, «para llegar a mi estudio se han de pasar cuatro calles de agua-fuerte», ya nos da la primera de las claves autobiográficas. Aun cuando pudiera ser interpretada de manera ficticia o cuasisimbólica —puesto que Dalí nunca poseyó más estudio en Madrid que la habitación de la Residencia de Estudiantes— no deja de suponer una apreciación personal al hilo de la descripción que se continua en los siguientes versos. También podemos especular con la posibilidad de un mero divertimento daliniano, donde para ser valorado como un auténtico profesional del arte, que reclama su parcela de consideración y prestigio, el joven Dalí haya intercalado esta frase, en la que se permite jugar con la posibilidad de tener su propio *atelier* de pintor que lo avale como tal. Recordemos que sus pretensiones de consagrarse en el mundo del arte vienen de atrás; su huella puede rastrearse en los cuadernos autobiográficos de adolescencia.<sup>87</sup> En cualquier caso, sí parece claro que ambiciona un estudio y, además, desea que esté ubicado próximo a las cloacas de la ciudad, allá donde las farolas no se sobreponen a la oscuridad de «agua-fuerte».

También rinde homenaje a su atuendo de romántico trasnochado en la sinécdoque de sus «melenas en sombra avanzando sobre el adoquinado frío». La imagen de artista maldito, de poeta decadente y prostibulario avanzando en

---

<sup>87</sup> *Un diario: 1919-1920, O. C. I. Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 43-231). Según Bou, dichos cuadernos de juventud giran en torno a cinco temas principales: «activismo político radical; miedo a los profesores del instituto; actividades de artista incipiente, conversaciones con amigos, lecturas (Baroja, Iglesias, Darío, Xènius —Eugenio d'Ors—, etc.); el ardor adolescente tímido y enamoradizo, dotado con una imaginación desbordante». *Vid.* «Autorretrato de un mito...», ed. cit., pp. 248-249.

la noche oscura, queda perfectamente ilustrada en esta frase con la que Dalí exhibe ante el público solo una parte de su atavío. Al observar el autorretrato que efectuó en 1921, emergiendo de la neblina del fondo con sombrero y pipa, no podemos menos que pensar en esa descripción del protagonista que camina indolente entre los tugurios de la gran ciudad.



*Autorretrato*, c. 1921  
Óleo / tabla, 36,8 x 41,9 cm  
The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg  
(Florida)

Ocurre con ese minúsculo detalle de la melena balanceándose lo mismo que con los cuadros de estilo francés que cuelgan de las paredes del cuarto: son sutiles prospecciones que hacen que un elemento se recorte del resto de la escena apropiándose de forma contumaz el protagonismo sémico. Recurso, de otro lado, muy explotado por Baudelaire en su obra poética.<sup>88</sup>

La preocupación del dandy que siempre habitó en Dalí —«éternelle supériorité du Dandy. Qu'est-ce que le Dandy?»—, se preguntará Baudelaire<sup>89</sup>— irá haciéndose patente en muchos autorretratos de los primeros años veinte.<sup>90</sup> Con la melena ondulada y peinada hacia atrás con brillantina y la eterna capa de amplio vuelo podemos verlo en muchas pinturas del periodo que nos ocupa: la pareja de cabezas con fondo de Cadaqués de 1920; los que se propina trabajando en alguna pintura: *Autorretrato en el estudio* (1919) y *El artista en su estudio de Riba d'en Pichot en Cadaqués* (c. 1920); el sagaz *Autorretrato con cuello rafaelesco* (1920-21); aquellos otros de 1921, con el rostro

<sup>88</sup> Cfr. Millán Alba, *op. cit.*, pp. 21 y 53, n. 6.

<sup>89</sup> *Mon cœur mis à un, Oeuvres complètes I*, ed. cit., p. 682.

<sup>90</sup> Bou distingue tres tipos de autorretratos en Dalí: «de género en su juventud; los surrealistas, en los que su faz se confunde con otros objetos en los cuadros afórmicos —tal es el caso en el capítulo que dedicamos al estudio de *El gran masturbador*—; o los autorretratos dobles, de sus últimos años, en los que aparece junto a Gala». «Autorretrato de un mito...», ed. cit., p. 247.

emergiendo del fondo del cuadro, entre los que se cuenta el mencionado de la pipa y el sombrero; o los de sesgo cubista que ejecuta en el año 23, *Autorretrato cubista* y *Autorretrato con «L'Humanité»*, correligionario del posterior *Autorretrato con «La Publicitat»* que abordará en 1925. Algunas aguadas de su época de Madrid, tales como *Escena en un café* (1923) o la consabida *Sueños noctámbulos*, corren parejas a estos últimos óleos.



*Escena en un café*. 1923  
Aguada tinta china / papel, medidas  
desconocidas  
Colección particular

Por cierto, que en estas dos últimas escenas, hermanas en lo estilístico y en lo cronológico, ocurre algo semejante a lo que he señalado algunos párrafos atrás respecto de la actitud que distancia a Dalí de otros autores que cultivaron la tradición de la *flânerie*: su capacidad para introducirse dentro de la escena tomando partido en ella. Esta impostura es una de las diferencias fundamentales que se advierten entre *Escena en un café* y *Sueños noctámbulos* —y por ende entre *Escena en un café* y *Burdel*—: mientras en la primera, el trío formado por Dalí y otros dos personajes —la también pintora Cristina Mallo y, posiblemente, Eugenio Montes<sup>91</sup>— permanece impasible,

---

<sup>91</sup> Eugenio Montes fue una de las amistades predilectas de Dalí en la Residencia de Estudiantes, tal y como deja constatado en *Vida Secreta*, donde lo sitúa en una posición similar a la de García Lorca: «Pero, de todos los jóvenes que había de conocer en es esta época, solo dos estaban destinados a alcanzar las vertiginosas cumbres de las jerarquías superiores del espíritu: García Lorca, en la biológica, hirviente y deslumbrante sustancia de la retórica poética posgongorina, y Eugenio Montes, en las escalinatas del alma y los cánticos pétreos de la inteligencia». (*O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 535). Su admiración por Montes continuará a lo largo de los años, por «tener con él afinidades espirituales» y «ser el más severo, el más lírico de nuestros filósofos actuales» (*ibid.*, p. 904). O, como más tarde dirá en *Diario de un genio*, porque representa el justo reconocimiento académico hacia el verdadero genio del pintor figuerense (*ibid.*, p. 1080). El parecido de esta figura de la aguada con Eugenio Montes viene avalado, además, por alguno de los retratos que otrora realizase Rafael Barradas en los apuntes que iba tomando en torno a los contertulios del ramoniano Café de Pombo. Fechados entre 1922-23, estos dibujos fueron publicados por Pedro Christian García Buñuel (*Recordando a Luis Buñuel*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza / Ayuntamiento de Zaragoza, 1985, entre pp. 70-71) quien los atribuye erróneamente al cineasta. Posteriormente

escudriñando desde el velador lo que sucede al frente —¿la calle?, ¿un ventanal que da a ella?— como una suerte de fisgones ocasionales que disfrutan mirando en tanto apuran su taza de café, en *Sueños noctámbulos* su papel se torna mucho más activo; se erigen en los auténticos protagonistas que patean la noche y las callejas sumergiéndose en ellas como gatos sin amo.

Si, al igual que Benvenuto Cellini, Dalí en sus textos autobiográficos es capaz de transformar cada una de sus derrotas en victorias<sup>92</sup>, en «Las sirenas» asistimos a la articulación de un proceso en sentido inverso: un paseo favorable y ufano, cargado con una promesa de victoria, se subvierte en toda una experiencia de derrota sensual, que es la que le aguarda en la habitación del burdel.

### II.1.5. Reminiscencias temporales

Existe la tendencia entre los líricos del XIX a la evocación de unos recuerdos que el tiempo agotó y ya resultan irrecuperables. Se trata de un motivo típico de la modernidad: la inmersión en una realidad atemporal que supone la reminiscencia de alguna vivencia pasada. Para decirlo con Rafael Alarcón:

La fascinación sentimental de la memoria, morbosa mezcla de placer y dolor a partes iguales, puesto que por unos instantes presentiza y revive deliciosas sensaciones de un pasado irrecuperable, es típica del sentimiento moderno. [...] En este ejercicio, la conciencia de sí mismo va acompañada de la angustia producida por el progreso devastador del tiempo y el consiguiente dominio de la muerte y el olvido.<sup>93</sup>

Benjamín se apercibió de esta angustia y la consecuente necesidad de revivir los hechos en la memoria al tratar sobre Baudelaire y el concepto de la experiencia «verdadera» y algún otro tipo de sensación que pulula en el inconsciente colectivo. Según Benjamin:

---

los reproduce R. Santos Torroella, subsanando el error, en *Dalí residente*, ed. cit., pp. 33-34.

<sup>92</sup> C. García de la Rasilla, «La vida secreta...», ed. cit., p. 26.

<sup>93</sup> *Entre el modernismo y la modernidad...*, ed. cit., p. 529.

Desde finales del siglo pasado [XIX] se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia «verdadera» en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas. Es costumbre clasificar dichos tanteos bajo el concepto de filosofía de la vida. Está muy claro que no partieron de la existencia del hombre en la sociedad. Se reclamaban de la literatura, mejor aún, de la naturaleza, y por último, con cierta preferencia, de la edad mítica.<sup>94</sup>

Así, la evocación de esta experiencia supone en Baudelaire la empatía inmediata con la figura del lector<sup>95</sup>, al que le recuerda: «on ne peut oublier le temps qu'en s'en servant».<sup>96</sup> El continuo juego de operaciones que suscita en la memoria encontrará su reflejo en la *recherche* que impulsa toda la obra de Marcel Proust.<sup>97</sup>

Al hilo de la cuestión de los mitos, Béguin constata que son los poetas quienes mejor «traen al mundo esa nostalgia» producida por las «posibilidades de felicidad o de grandeza» de las que el hombre se ha apartado en algún momento. Conscientes de la desazón que les provoca el saber que no pertenecen únicamente al mundo real, «exterior», sino también al de los sueños, del cual «han escuchado su voz», aprenden que «no es cosa tan natural ser hombre en este mundo». En ese sentido, una suerte de reminiscencia «capaz, en ellos, de súbitas resurrecciones» les posibilita comprender «que hubo un tiempo lejanísimo» en que la sensibilidad menos racional, más vital, más visceral, «encajaba sin dificultad en la armonía de la naturaleza.»<sup>98</sup>

Siguiendo esta línea argumental de «fijar reflexivamente los despojos de una evocación sentimental»<sup>99</sup>, Dalí parece querer convocar en «Las sirenas» alguna vivencia de su pasado reciente, una experiencia clandestina de iniciación sexual, quizás.

---

<sup>94</sup> *Iluminaciones II*, ed. cit., pp. 124-125.

<sup>95</sup> *Ibid.* En «Le parfum», la segunda parte de «Un fânetome», escribe Baudelaire: «Charme profond, magique, dont nous grise/ Dans le present le passé restauré!/ Ainsi l'amant sur un corps adoré/ Du souvenir cueille la fleur exquise.» *Les fleurs du mal, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 39.

<sup>96</sup> *Fusées, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 669.

<sup>97</sup> W. Benjamín, *Iluminaciones II*, ed. cit., 125 y ss. R. Alarcón, «La ciudad y el domingo...», ed. cit., p. 529.

<sup>98</sup> *Op. cit.*, pp. 480-481.

<sup>99</sup> R. Alarcón, *Entre el modernismo y la modernidad...*, ed. cit., p. 531.

Santos Torroella reproduce en *Dalí residente* una carta de 30 de agosto de 1925, que el ampurdanés dirigió a Rafael López Egóñez para que fuese entregada al pintor Benjamín Palencia. En ella, Dalí señala las inscripciones que ha pintado al óleo en las nalgas de la mujer del cuadro *Venus y un marinero* (1925): «NOTRE DAME DE LA GARDE PRIES POUR NOUS». El investigador catalán colige que Dalí se está refiriendo a «la Virgen del mismo nombre que se alza sobre el lado sur del puerto de Marsella»<sup>100</sup>, a la cual se acogen los marineros franceses en sus cuitas y congojas, y cuyo conocimiento había debido llegar hasta Dalí de la mano de la literatura francesa. Como quiera que el marinero que se representa en el cuadro, fusionado fragmentariamente con la venus, es un palmario autorretrato suyo, todo induce a pensar que Dalí sufre algún tipo de tribulación que lo lleva a implorar protección a esta Virgen del mar. Santos Torroella especula entonces con la posibilidad de que Dalí «acabara de vivir su primera aventura de amor venal en algún lupanar del viejo barrio portuario barcelonés»<sup>101</sup>. A todas luces, ello dejaría excluida la revelación de *Vida secreta* en la que confiesa que mantuvo intacta su virginidad, postergando el momento del coito hasta que apareció Gala en su vida.<sup>102</sup>

La evocación de ese momento, o de algún otro que pueda revestir similares características —en torno a sus correrías nocturnas por el Madrid estudiantil, tal vez—, parece latir en el trasfondo del poema que nos ocupa.

Pero además, entre las pretensiones del artista en «Las sirenas» quiere hallarse una que para sí se arrogaban muchos autores modernos: dotar a la multitud de un alma. Intención que ya se revela en Baudelaire, tal y como describe Benjamín:

La aspiración más íntima del *flâneur* es prestar un alma a esa multitud. Los encuentros con ella son la vivencia a la que incansablemente se entrega en cuerpo y alma. No podemos imaginar la obra de Baudelaire sin ciertos reflejos de esa ilusión.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Ed. cit., p. 95, n. 5.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Cfr. *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 654.

<sup>103</sup> *Iluminaciones II*, ed. cit., p. 135.



En «Les fenêtres»<sup>104</sup> el poeta se siente regocijado después de espiar a una anciana por la ventana del hogar y atribuirle una vida ficticia. Al irse a la cama afirma satisfecho: «Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.»<sup>105</sup>

El encuentro primero de Dalí con la multitud, a su paso por las puertas de los lupanares, acaba circunscribiéndose en exclusiva a la reunión que mantiene con la prostituta en la habitación. En dicha habitación es donde adquiere hondura reflexiva la mirada del autor. Es ahí donde surgen los matices: las malas reproducciones de los cuadros decorativos —nunca igualables a la ostentosa decoración de los burdeles de lujo— con los que Dalí consigue construir un espacio de melancolía; o la desnudez mórbida de la chica al quitarse el vestido repleto de puntas. Este gusto por dejar levantada acta de todo el aparejo artístico —arquitecturas, decoración, cuadros...— que acompaña el momento de la iniciación al acto sexual es propio de las novelas libertinas del siglo XVIII, así como de las de sesgo pornográfico que se popularizaron en el XIX:

En esas novelitas, la acción licenciosa se va desarrollando al mismo tiempo que los protagonistas recorren un edificio y van comentando sus cualidades o las de sus pinturas, muebles y ornamentos. El edificio, sus obras de arte y su decoración participan con los protagonistas de una especie de *menaje à trois* orgánico y mecánico a la vez. La visión de la arquitectura, de la pintura y de la decoración puede provocar deseos lujuriosos, y, en efecto, el gusto acaba por hacerse táctil [...] Autores cuyo lema parece ser «instruir deleitando» —desde luego— en una escuela de arte y amor simultáneos.<sup>106</sup>

Con este desvalimiento equivalente, tanto en el habitación de decoración exigua como en la mujer que ha quedado desnuda, pretende Dalí que veamos el lado humano de la protagonista; que sintamos el lúgubre habitáculo como algo personal y la resignada vergüenza de su desnudez como nuestra propia vergüenza. Surge así una relación de especial empatía entre el autor y la prostituta, característica que ya venía dándose en muchos autores desde finales del XIX, y que para Erika Bornay supone un intento de

---

<sup>104</sup> *Le spleen de Paris, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 339.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> J. J. Lahuerta, «Sobre la retroactividad surrealista», ed. cit., pp. 42-43.

socialización, de «diálogo, aunque solo sea físico», entre la alta y la baja sociedad<sup>107</sup>:

Los hijos rebeldes de aquella aristocracia del dinero: el snob y el decadente, en su concepción culpable del amor —que finalmente no pudieron superar— intentaron hacer más morbosa y perversa la trasgresión, con el placer y la complicidad de la prostituta. [...] Con la mujer prostituida, Baudelaire y otros muchos artistas finiseculares —incluidos los literarios como el duque de Des Esseintes— comparten el mismo extrañamiento y desprecio hacia la sociedad burguesa y su hipócrita moral. De ahí aquella comunidad de sentimientos, aquella solidaridad con ella.<sup>108</sup>

La atmósfera mustia de la habitación ya viene de antes en el poema. La oscuridad de las calles, consuetudinaria a la noche, como ya hemos visto, penetra en la habitación sin solución de continuidad. Como escribió Benjamín a propósito de Poe, «solo con dificultad cabría separar la iluminación de gas de la apariencia de la calle como interior en el que se resume la fantasmagoría del *flâneur*».<sup>109</sup> Las sombras del exterior son las mismas que penetran en la habitación. Y el retraimiento al observar las paredes de la habitación también proviene de lejos. Lo destaca Rafael Alarcón al estudiar el poema «Domingo» de Manuel Machado:

La visión, casi obscena, de las paredes de una casa a la luz del día [...], con sus signos de vida [...], es otro de los motivos repetidos por la literatura urbana del fin de siglo, desde Pío Baroja [...] a José Gutiérrez Solana...<sup>110</sup>

Incluso descubre el crítico cierta sacudida erótica que llega a afectar al mayor de los Machado cuando atisba «los espacios íntimos de la vida en la gran ciudad»<sup>111</sup>, en un proceso inverso al que asalta a Dalí cuando contempla la habitación de la prostituta. Toda libido parece aquí desvanecerse entre «las ropas blancas» tachonadas de puntas. Ropas blancas que, por lo demás,

---

<sup>107</sup> *Op. cit.*, p. 62.

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>109</sup> *Iluminaciones II*, ed. cit., p.65.

<sup>110</sup> *Impresiones...*, ed. cit., p. 59.

<sup>111</sup> *Ibid.*

podrían ser deudoras de aquella otra luminosa tela que Baudelaire idease para uno de sus *spleen*, «La chambre double»:

La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit ; elle s'épanche en cascades neigeuses.<sup>112</sup>

Y es que esta pieza de sus pequeños poemas en prosa reúne no pocas coincidencias con lo que escribiera Dalí en «Las sirenas». En el poema baudeleriano, el autor se sumerge en la ensoñación de una habitación que supone un goce para el espíritu, un santuario extático del alma y de los sentidos donde «tout a la suffisante clarté et la délicate obscurité de l'harmonie»<sup>113</sup>. Sin embargo, una llamada en la puerta viene a despertarlo de su deleite. Se trata de un alguacil que hace que todo se desvanezca, quedando ante sus ojos exclusivamente la realidad empobrecida de su propio cuartucho.

Vemos en «La chambre double» una estructura paralela a la que Dalí confiere a «Las sirenas»: en la parte inicial esa complacencia recíproca a la que acompaña al Dalí nocturno que andorrea por los barrios prostibularios; regocijo que en un segundo momento deja paso al amargo regusto que produce el tener que vérselas directamente con la cruda realidad. La del propio aposento, en un caso, y la de la desesperanza que conlleva la prostitución en los barrios bajos, en el otro.

Cuando describe la serie de muebles que decoran la habitación ideal, Baudelaire anota: «sur les murs nulle abomination artistique»<sup>114</sup>. Señal inequívoca de que está funcionando con unos parámetros de observación similares al *modus operandi* que empleará el catalán en relación al aderezo del burdel.

Y al encontrarse con «l'idole, la souveraine des rêves» en el lecho de la pieza, representa sus ojos como «ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule ; ces subtiles et terribles *mirettes*, que je reconnais à leur effrayante

---

<sup>112</sup> *Le spleen de Paris, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 280. También M. Machado, en «Nocturno Madrileño» y «La canción del alba», habla de las «pálidas caras», referencia explícita a la anemia que es fruto de la vida crápula, gobernada a base de vicio y trasnoche, y de las «livideces y palideces» con que quintaesencia una cualidad deshumanizada y fantasmagórica propia de la vida opuesta al horario diurno. Cfr. R. Alarcón, *El mal poema de Manuel Machado...*, ed. cit., p. 241.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*

malice! Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. Je les ai souvent étudiées, ces étoiles noires qui commandent la curiosité et l'admiration». <sup>115</sup> Poco se diferencian estos ojos oscuros, profundos, de los de «carbon de coc» por los que Dalí se atreve a increpar si supondrá un gran esfuerzo que nos detengamos a mirarlos. O de aquellos otros que sugieren los espejos que cuelgan de la pared en el poema «Burdel», del ultraísta Ernesto López Parra:

Los muros *filman* el nocturno desfile.  
En el rojo sofá del gabinete  
Nuestro Señor el Diablo  
rompe el azul inaccesible  
de la niebla que envuelve la orfandad de las almas. <sup>116</sup>

Con respecto a la introspección melancólica de que acaba afectado el protagonista, también creo oportuno traer a colación algunos poemas de Manuel Machado, como «*Chouette*» o «Antífona» <sup>117</sup>. En el primero, el protagonista rememora un encuentro sexual furtivo con una chica bonita —una *chouette*— en una anodina estancia cualquiera guarnecida con un decorado mínimo: agua para el aseo, un espejo y un peine. Con el amanecer comienzan a desvanecerse los recuerdos del encuentro, pues el hombre debe regresar a la cotidianidad de su mundo y la mujer tiene que dormir, en tanto vuelve la noche y con ella la vida licenciosa; de esta forma, mientras el hombre inicia su jornada, la heteira descansa y espera la llegada de la suya. En «Las sirenas», el sujeto lírico nos introduce en el poema en el momento opuesto a «*Chouette*», al inicio de las horas licenciosas, tal y como indica el primer verso, «Noche», y justo cuando el protagonista ya ha finalizado su periodo de actividad; así lo da a entender al menos la continuación de este en el siguiente verso, «para llegar a mi estudio se han de pasar cuatro calles de agua-fuerte», que hace presuponer un paseo por los arrabales a la hora del cierre en el local de trabajo. Pero, es que además, Manuel Machado confiere al poema un viraje desde la

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> J. M. Bonet (ed.), *Las cosas se han roto*, ed. cit., pp. 344-345.

<sup>117</sup> Para un análisis de «*Chouette*», vid. R. Alarcón Sierra, *El mal poema de Manuel Machado...*, ed. cit., pp. 141-146; con respecto a «Antífona», del mismo autor, *Entre el modernismo y la modernidad...*, ed. cit., pp. 161-179.

parte inicial, en que el momento libidinoso es presentado con cierta frivolidad, hasta aquel otro de la despedida, dibujado con un tono mucho más grave y sombrío. Su paralelismo con «Las sirenas» admite entonces un razonamiento también paralelo, y es que, al decir de Alarcón:

Si en la primera estrofa del poema de Manuel Machado encontramos toda la levedad y alegría de lo que parece una afortunada y fácil aventura sexual de un buen *calavera*, en la segunda aparece con toda la gravedad su verdadero trasfondo: son dos existencias distintas que se entrecruzan en su soledad, pero no *solidariamente*, porque para lo que uno es descanso y olvido de su «eterna lucha», para la otra quizá sea su trabajo. Es la tragedia de lo poco que sabe el hombre de las personas con las que se relaciona —incluso en la más estricta intimidad—, amén de la fatal imposibilidad de este conocimiento, de hallar en el otro individuo la paz que no encuentra en sí mismo. De este doble contraste surge la *lección moral*, la profunda enseñanza que el lector acaba descubriendo, con inesperada sorpresa, en lo que aparentemente parecía ser un frívolo episodio de amoríos irrelevantes.<sup>118</sup>

Dentro del mismo registro, esta explicación puede ser complementada con la que Alarcón deduce de los versos de «Antífona», basada en la identificación que se produce entre poeta y prostituta —no poco infrecuente en la historia universal de la literatura— por mor del sesgo marginal que adquiere el artista en la sociedades industriales y aburguesadas.<sup>119</sup> Así

El escritor moderno, inseguro, solitario y despreciado por su inadaptación [...] ya que no acepta participar en la mercantilización de la cultura, ni someterse a los gustos y las *necesidades* de la clase media emergente, se convierte sin remedio en un proletario intelectual [...] El culto al Arte y al Ideal —con mayúsculas— será su forma de oposición a la mentalidad burguesa dominante [...] En este sentido, nada más heroico y teatral, a la vez que maldito, que la creación —cuando no invención— de una *santa bohemia* en la que el poeta, como un nuevo mesías redentorista, acoge en su seno, de forma solidaria, a todo tipo de marginados [...] para lanzar conjuntamente sus anatemas contra el *philistin borné*.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> *El mal poema de Manuel Machado...*, ed. cit., p. 146. La cursiva es del autor.

<sup>119</sup> *Entre el modernismo...*, ed. cit., p. 161.

<sup>120</sup> *Ibid.* Recuerda Alarcón, algunas páginas después, que este posicionamiento ya aparece de manera indiscutible en Baudelaire, quien compartía con las prostitutas el «sentimiento de morbosa y distante solidaridad en la podredumbre del vicio y el callejeo», tal como y como se aprecia en «Les petites vieilles» y «Femmes damnées». *Ibid.*, p. 171.

Arnold Hauser alude al patrón artístico que la meretriz adopta entre románticos y decadentes como a un *alter ego* de su creador, un doble femenino, fruto del abanico de emociones que concita en la sensibilidad disconforme de estos:

Es sobre todo la expresión de la rebelión contra la sociedad burguesa [...] La prostituta es la desarraigada y la proscrita, la rebelde que se rebela no solo contra la forma institucional burguesa del amor, sino también contra la «natural» forma espiritual. Destruye no solo la organización moral y social del sentimiento, sino también las bases mismas del sentimiento. Es fría en medio de las tormentas de la pasión, es y se mantiene espectadora por encima de la lujuria que despierta, se siente solitaria y apática cuando otros están arrebatados y embriagados; es, en suma, el doble femenino del artista. De esta comunidad de sentimientos y destino surge la comprensión que los artistas decadentes tienen por ella.<sup>121</sup>

Y esta imagen con que el decadentismo trata a las prostitutas puede ser igualmente válida, pues se encuentra aún en vigor entre muchos artistas y literatos cuando Dalí escribe sus versos, a mediados de la década de los veinte.

Al hilo de la cuestión, cabe incluso preguntarse si el protagonista hallará el placer carnal por el que ha venido a pagar, en tanto se puede entender que si llega a tornarse taciturno es precisamente por ese sufrimiento que comparte con la hetaira, y que a su vez hace intransitable cualquier vía de posible regocijo. Esto se detecta en algún poema de Espronceda, como «A Jarifa en una orgía», y el mencionado «Antífona» del mayor de los Machado.<sup>122</sup>

En definitiva, consentir en entrar en la habitación con la mujer ha supuesto para el protagonista renunciar al estado de júbilo del que en un primer momento parecía partícipe su espíritu, y, tras de esa renuncia, descubrir la parte realmente en sombras, impía y aciaga, que es inherente a ese mundo. Ahora bien, tal metamorfosis también otorga al poeta la posibilidad de dibujar la existencia cierta de un alma. La que habita esos pliegues de carne laxa y esas ropas que quedan abandonadas por el suelo.

---

<sup>121</sup> *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor / Guadarrama, 1983, 1986<sup>2</sup>, p. 219.

<sup>122</sup> Cfr. R. Alarcón, *Entre el modernismo...*, ed. cit., pp. 167-169.

## **II. 2. Aparición de nuevos elementos iconográficos**

Dos nuevos componentes iconográficos vienen a engrosar el imaginario daliniano que ya anotaba en el capítulo anterior. Se trata de la mano de la prostituta, que aparece aquí bajo el eufemismo de la costumbre que ha alcanzado el conocimiento de todas las costumbres; en tanto que el otro elemento lo constituyen las puntas que se hallan en la ropa blanca, y que comenzarán a hacerse notar con asiduidad a partir de la segunda mitad de los años veinte.

### **II.2.1. La mano**

La mano que Dalí presenta en el poema es la mano que tiene adquirida ya una experiencia completa sobre los placeres y sinsabores del pecado. Conoce la «costumbre de todas las costumbres» y actúa movida por la indolencia que da la resignación de un destino inquebrantable. Hablaba Baudelaire de «l'obscurité naturelle des choses»<sup>123</sup>, expresión que parece aquí

---

<sup>123</sup> *Salon de 1959, Œuvres Complètes II*, ed. cit., p. 645.

más iluminadora que nunca, por cuanto se ajusta a esa realidad punitiva que no necesita ser explicitada para mostrarse como inherente a la mano pecadora.

En la literatura finisecular, la mano puede ser entendida como una de esas *marcas* de época, al decir de Rafael Alarcón Sierra. Su significación va moviéndose pendularmente entre la distinción elitista de las manos cuidadas y aristocráticas, el poder de seducción y erotización que puede ejercer su blancura y delicadeza o la tintura espiritual y divina que el decadentismo confiere a las manos envejecidas y cargadas de expresión.<sup>124</sup>

Ahora bien, en «Las sirenas» la mano parece quedar identificada con los tocamientos genitales que intentan las prostitutas para despertar la excitación sexual en los posibles clientes y que suele ser un prelude al coito. El mismo Dalí se encargará de señalar que la mano supondrá en su obra a un tiempo la de las prácticas masturbatorias y el vehículo que materializa el acto creador. Ello da pie a Lázaro Docio a afirmar que la masturbación es en Dalí «el gran simulacro del acto sexual completo, ante el cual demostraba profundos conflictos y dificultades»<sup>125</sup>. De similar parecer es Miquel Visa, para quien «el sentimiento de culpabilidad —fruto de una época y una educación represoras— se dirige hacia la mano contaminada», tal y como se observa en los óleos *El juego lúgubre* (1929), *Remordimientos* (1930) o en algunos planos de *Le chien andalou* (1929). Este corolario de angustias y complejos sexuales acaba siendo traspolado a los inquietos límites de su «vocación artística».<sup>126</sup>

En paralelo a ese doble poder del dedo, motor que anima el placer sexual a la par que canaliza el implacable torrente de las energías creadoras, puede situarse la reflexión del profesor Monegal sobre la doble identidad que subyace en el signo metafórico. Sirviéndose de las representaciones de los dedos mutilados que aparecen en algunas obras de la época lorquiana, ha estudiado Monegal que tal símbolo se asocia, por un lado, con los atributos sexuales manifestados en los cuadros, en lo cual influye notoriamente el entorno pictórico en que aparece tal signo. Pero por otro, en dicho dedo no podemos dejar de ver lo que con total certeza nunca ha dejado de ser: un dedo.

---

<sup>124</sup> *Entre el modernismo y la modernidad...*, ed. cit., pp. 226-228.

<sup>125</sup> «El narcisismo creador daliniano...», ed. cit., p. 60.

<sup>126</sup> *Dalicedario*, ed. cit., pp. 192-193.



Así, apostilla Monegal, «el objeto se mantiene obstinadamente en su ser, mientras también *significa* otra cosa». <sup>127</sup> Esta teoría no se aleja en demasía de la doble vertiente del dedo acuñada para el caso de *El gran masturbador*: vehículo masturbatorio y miembro físico que empuña el pincel, como tendrá ocasión de apreciarse en el capítulo correspondiente.

De similar parecer es Enric Bou, quien en su obra *Dalicionario* se ocupa de la simbología que la mano cortada adquiere en Dalí: de un lado posee el tinte pecaminoso, propio del acto onanista, que ya hemos mencionado, en tanto que por otro supone cierta identificación con las figuras de García Lorca y Gala <sup>128</sup>, tal y como quedará especificado también en el capítulo de *La metamorfosis de Narciso*.

Por tanto, existe una evolución o un desplazamiento desde esta primera inserción de la mano, en tanto que hábil instrumento de la experimentada mujer de la vida que antecede a la copulación, hasta las de sus posteriores lecturas como ente que materializa dos actos tan solitarios como el onanismo y el hecho creativo.

Respecto del carácter sugerente que encierra la frase «la costumbre de todas las costumbres» dentro del conjunto del poema, existe otra que Manuel Machado enarbola al referirse a la alocada vida bohemia y los descoques seductores de la *chouette* con que se va viendo sorprendido en el París finisecular:

Ellas con los labios siempre abiertos en una sonrisa, ellos con los ojos siempre dirigidos hacia *esas cosas que no se ven*. <sup>129</sup>

que denota la intención de sugerir la presencia de lo invisible por medio de lo visible, de ir más allá de la mera apariencia mediante el tamiz del poso que deja la insinuación, y que, al cabo, supone una búsqueda distintivamente simbolista que tiene sus más directos precedentes en Baudelaire y en

---

<sup>127</sup> *En los límites...*, ed. cit., p. 115. La cursiva es del autor.

<sup>128</sup> *Dalicionario: objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*, Barcelona, Tusquets, 2004, pp. 200-202.

<sup>129</sup> *Hoja literaria de El país*, 12 de junio de 1899. Recopilado en R. Alarcón Sierra, *Impresiones...*, ed. cit., p. 222. La cursiva es mía.

Mallarmé.<sup>130</sup> Dalí sigue su senda como una muestra más de ese regusto que sentirá por ir imbricando en su obra cada vez más elementos simbólicos. En tal sentido, merece ser mencionado el dibujo *Le rêve* que Victor Hugo —otro creador de talento múltiple— efectuó en torno a 1866: una aguada de tinta china rematada con trazos de plumilla, que tiene por protagonista a una mano que se yergue erecta hacia el cielo. La leyenda «EL SUEÑO», que Hugo escribió con mayúscula, y la pose rígida del brazo sugieren, sin ningún género de dudas, ciertos anhelos de corte sexual propiciados durante la fase de dormición de la conciencia.



V. Hugo, *El sueño*, c. 1886  
Aguada y plumilla / papel, 27 x 17,3 cm  
Casa de Victor Hugo, París

Y aunque distantes en su concepción, la proximidad en el tiempo hace también necesaria la cita de los estudios sobre manos que precisamente el autor del monumento a Victor Hugo, Auguste Rodin, llevó a cabo durante toda su vida, y que acabarían por desembocar en sus famosas esculturas *La catedral* (1908), *El secreto* (1909), *La creación* o *La mano de Dios* y *La mano del diablo* (estas últimas de 1902), o *Molde de la mano de Rodin abrazando un pequeño torso femenino* (1917). En todas ellas, el significado de la mano como catalizador de energías creadoras queda patentizado. Sin embargo, me interesa recalcar una de sus piezas anteriores, constituida a modo de ensamblaje; se trata de *Máscara de Camille Claudel* y *mano izquierda de Pierre de Wissant* (c. 1885-1895). Se sabe que Rodin guardaba con celo los bocetos de pequeño

<sup>130</sup> Cfr. lo expuesto por R. Alarcón en *ibid.*, p. 222, n. 27 y p. 248, n. 78.

tamaño en cajones muy planos de los que algunos eran nuevamente rescatados para configurar, por medio de adiciones a otras piezas, una obra nueva que adquiriría una naturaleza más fresca a la luz de la composición en que ahora se encontraba.<sup>131</sup> Tal es este caso: de la máscara de Camille, amante de Rodin y discípula suya en el taller, surge la mano que sirvió de estudio para De Wissant, uno de los burgueses que habrían de conformar el monumento coral que homenajeaba a la ciudad de Calais. A mi entender, lo llamativo del encuentro que se produce entre máscara y mano radica en la interpretación que se puede llevar a cabo a luz del dato biográfico que deja entrever, y que lo pone en confluencia con el valor que este miembro adoptará en Dalí en un futuro. La mano, como decía, emerge del cerebro de Camille y vuelve dorso y dedos hacia el rostro, esbozando un intento de caricia o, quizás más duramente, de asimiento y posesión sin tapujos; en cualquier caso, la forma de continente que ha adoptado con tal posición, hace pensar en connotaciones de índole sexual. Y ello con un simple cambio de dirección, ya que la mano se alzaba en sentido vertical en la figura original de *Los burgueses de Calais*, y Rodin tan solo ha tenido que girarla horizontalmente para que adquiriera una nueva significación



A. Rodin, *Máscara de Camille Claudel  
y mano izquierda de Pierre de Wissant*  
c. 1885-1895  
Escayola, 32,1 x 26,5 x 27,7 cm  
Musée Rodin, París

<sup>131</sup> Cfr. H. Marraud, «Las manos», en *Rodin: el museo y sus colecciones*, París, Scala / Museo Rodin, 2002, pp. 100-103, p. 101.

Poco después de entrar como aprendiz en su taller de escultura en 1883, Rodin quedó hechizado por la belleza de la hermana del escritor Paul Claudel, y ambos se convirtieron en protagonistas de una pasión secreta que marcaría sus genios creativos de por vida. Sin embargo, tanto uno como otra sabían que aquello no habría de llegar a buen puerto, pues el maestro nunca daría de lado a su esposa, Rose Beuret. Ello hace que en 1892 acaben separándose, aunque la alumna permanecerá en el estudio hasta 1898, año de la ruptura definitiva.<sup>132</sup> En cierta medida, esa mano que nace del cráneo de Camille supone la mano de los deseos inalcanzables para los dos amantes: surge de las inquietas entrañas del pensamiento como un irreprimible recuerdo, pero no llega a tocar el rostro de la figura ansiada, sino que se mantiene dubitativa, abarcando solo el espacio circundante, sabedora de que rozar el rostro es tener que vérselas irremisiblemente con el pecado.

Si en este ensamblaje se puede apreciar que Rodin hace descansar sobre la mano el peso de los remordimientos, de la cruda memoria del pecado que el tiempo no puede borrar<sup>133</sup>, su valor iconográfico se modifica a partir de las esculturas que realiza en las primeras décadas del siglo XX, donde esta adopta ya el carácter de instrumento creador, de prolongación del artista que guía con certeza experimentada la materialización de sus sueños. Así ocurre en las piezas que anteriormente he mencionado, de entre las cuales supone la cúspide, por «aparecer como la firma del creador»<sup>134</sup>, *Molde de la mano de Rodin abrazando un pequeño torso femenino*.

---

<sup>132</sup> J. Vilain, «Camille Claudel», en *ibid.*, pp. 54-57, p. 55.

<sup>133</sup> G. Néret ha especulado con una posibilidad similar en relación a otra escultura: «Le grand plaisir du «Sultan de Meudon»[apodo de Rodin] à la fin de sa vie, consiste à prendre deux sculptures et à les assembler pour en faire une troisième. Pense-t-il à la rupture avec Camille lorsqu'il réalise ainsi cette *Grande main crispée avec figure implorante* (después 1980)? *Rodin. Sculptures et dessins*, Köln, Taschen, 2004, p. 76.

<sup>134</sup> H. Marraud, *op. cit.*, p. 101. Al respecto, escribe Rilke, quien ejerció de secretario de Rodin en diversos periodos, en su libro *Auguste Rodin* (Berlín, J. Bard, 1903): «manos pequeñas e independientes que, sin pertenecer a ningún cuerpo, están vivas. Manos que se alzan, exasperadas y malignas, manos que ladran con los cinco dedos erizados como si fueran las cinco gargantas del perro del infierno. Manos que caminan, duermen, y manos que se despiertan».. Cit. en *ibid.*



A. Rodin, *Molde de la mano de Rodin abrazando un pequeño torso femenino*, 1917  
Escayola, 26 x 9,9 x 18,2 cm  
Museo Rodin, París

Por tanto, cabe pensar que se opera en Rodin un proceso inverso al que llevará a Dalí desde la identificación de la mano como patrón iconográfico correspondiente al acto de la creación artística, en su juventud, hasta la valoración de las connotaciones sexuales relativas a la satisfacción del deseo sexual y el sometimiento a todo el bagaje de acto trasgresor y pecaminoso que le es inherente, surgido cuando la simbología de su poética va adquiriendo cierta madurez.

Como vemos, un amplio abanico de posibilidades referido al entorno de lo maldito, así como a los peajes que esta actitud obliga a pagar, se va extendiendo ante los ojos de un Dalí que busca y experimenta con todas las fuentes que tiene a mano. Al respecto, Béguin advierte de la necesidad que sería para el hombre pasar desapercibidamente por ese mundo de sugerencias que la existencia misma va poniendo delante de su vista:

Pero también la ignorancia es culpable, por lo menos esa ignorancia que nos invita a instalarnos en nuestra existencia fácil y a dejar en la sombra todo aquello que, en nosotros, sobrepasa los límites aparentes.<sup>135</sup>

Ese mundo de lo prohibido, al que se sustrae lo inextricable, ha quedado irrevocablemente ligado a la poesía romántica y sus continuadores —Hoffmann, Nerval, Baudelaire, Rimbaud,...— y adentrarse por sus sendas suele conllevar al poeta un caro precio a pagar. Escribe Béguin: «casi todos los

---

<sup>135</sup> *Op. cit.*, p. 483.

que se han lanzado a la aventura han vuelto a “la rugosa realidad” enriquecidos con todos los tesoros de la profundidades, pero convencidos de que los límites impuestos a nuestra existencia actual no se pueden traspasar sin que sea castigada la osadía»<sup>136</sup>.

Bajo esta interpretación del precio que se ha de pagar en el castigo, es más plausible analizar el concepto de «dedo» en Salvador Dalí. Según Bou, la falización a que Dalí somete muchos de los objetos y miembros de sus obras, tiene en los dedos uno de sus más claros exponentes.<sup>137</sup> Es llamativa su afirmación en el ensayo *La liberación de los dedos*:

A veces mi propio pulgar me había sorprendido súbitamente, pese a la costumbre de verlo aislado, emergiendo de la paleta como algo turbador y raro.<sup>138</sup>

Como si ese dedo-falo viviese separado y autónomo del resto de la mano, quedando esta ahora constituida únicamente por lo cuatros dedos que se ven en algunas de las representaciones de sus *sosias*, tales como el protagonista de *Burdel* o el marinero que transita por *Venus y un marinero* y sus bocetos previos.

Quizás esta amputación del dedo de la mano puede leerse en clave de preludeo al temor a la castración que a partir de la influencia freudiana evidenciará Dalí. A fin de cuentas, el poema deja entrever en su conclusión algún tipo de frustración en la relación sexual con la prostituta que parece no querer llegar a consumarse o hacerlo de forma no satisfactoria., lo que es un modo de castración más o menos indirecto.

Con posterioridad a 1925, Dalí comenzará a incluir manos amputadas y venosas en sus creaciones. Su interpretación, en estos casos, se relaciona con la masturbación a la par que se asocia con personajes claves de su entorno como Federico García Lorca —quien también las empleó en su obra gráfica—

---

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Vid.* las entradas «Dedos» y «Fálico» en *Dalicionario...*, ed. cit., pp. 104-105 y 116-117, respectivamente.

<sup>138</sup> «L'alliberament dels dits», *L'Amic de les Arts*, n° 31, 31 de marzo de 1929, p. 6. Trad. al español, «La liberación de los dedos», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 150-154.

y, posteriormente, Gala.<sup>139</sup> No obstante, como digo, su antecedente puede rastrearse aquí, en esta «mano de “sirena” que conoce todas las costumbres».

### II.2..2. Las puntas

Otro icono que adquirirá preponderancia a partir de la segunda mitad de los veinte lo constituyen las agujas o minuterros que Dalí ya anuncia en este poema. Empieza a insertarlas en gran número en sus obras del periodo lorquiano, ya sean literarias o pictóricas, de entre las cuales interesa entresacar los dos versos consecutivos de «Poema de las cositas»:

Las agujas de punto se clavan en los pequeños níqueles dulces y  
tiernos.  
Mi amiga tiene la mano de corcho y llena de puntas de París<sup>140</sup>

tan en consonancia con la frase de «Las sirenas»: «ha fluido la carne de un montón de ropas blancas llenas de puntas».

Si bien es cierto que en un primer momento cabe pensar en la ropa de encaje que se quita la prostituta, no por ello debe obviarse la posibilidad de conjeturar con un hipotético estadio previo, en que se anuncie el valor que las puntas y agujas van a adquirir poco tiempo después. El hecho de presentar algo rígido, rasgador, hiriente en su dureza punzante y metálica sobre la carne flácida de la desnudez, revela un prematuro intento de combinatoria dicotómica entre lo duro y lo blando, que sobre todo a partir de la década de los 30, fundamentalmente con el hallazgo de los «relojes blandos» en *La persistencia de la memoria* (1931), pasará a convertirse en uno de los *leitmotivs* dalinianos. A pesar de que esas agujas experimentarán alguna transformación antes de quedar convertidas en minuterros de relojes, el impulso que las alienta parece ser el mismo: la búsqueda de la comunión de los contrarios. Las puntas son la materia dura, inhiesta, fálica, en tanto que la ropa y la carne fofa hacen las veces de lo blando, lo mórbido, la tierna esencia de lo femenino.

---

<sup>139</sup> Vid. la entrada «Mano (cortada)» en E. Bou, *Dalícionario...*, ed. cit., pp. 200-202.

<sup>140</sup> *O. C. III, Poesía, prosa, ...*, ed. cit., p. 181.

A propósito de la cuestión, refiere Willard Bohn al tratar sobre lo duro y lo blando en las monedas y los clavos que aparecen en «Poema de las cositas», que «son claros signos sexuales cuya conjunción sugiere sin ambages la cópula sexual»<sup>141</sup>. Por tanto, la connotación sexual queda indiscutiblemente discernida desde esta primera aparición en el aposento de un burdel.

Indisoluble de los contextos de ambos escritos, «Las sirenas» y «Poema de las cositas», es la existencia de un trasfondo de dolor punitivo que alienta detrás de estas puntas martirizantes. Suponen un instrumento de autoflagelación que nos da a entender cómo está despertando en Dalí la más cruda naturaleza masoquista. Es más, son estas puntas de ropa las que acarrearán en sí toda la carga conmovedora que termina confirmando el sesgo dramático a la escena. El cliente que se ha adentrado en la habitación parecerá quedar sumido en alguna seria tribulación tras contemplar cuál es la dolorosa esencia que hay detrás de las telas de la prostituta. Y aún lo reafirma con la coda final: «de ropa».

Es difícil suponer que el Dalí de la época de «Las sirenas» esté ya interesado por la obra de Sade. Más bien la lectura del mismo se efectuará cuando empiece a sentirse atraído por los primeros textos del surrealismo, lo cual no ocurrirá antes de comienzos de 1929, tras tomar contacto en París por mediación de Miró con el grupo de los surrealistas<sup>142</sup>, o quizás por su vinculación con los ensayos de Freud, que conoce con cierta anterioridad a su instalación en la ciudad del Sena, a finales de aquel año de 1929.<sup>143</sup> Ello es incluso lógico, a la luz de la interpretación que de la presencia de las puntas en el poema puede entresacarse: no tienen ese cariz de regocijo en el dolor físico, tan caro a los amantes del sadismo, ni tampoco parece buscar Dalí con ello una variación de los temas freudianos; su única vindicación es advertir al lector sobre el padecimiento solitario de la prostituta. Padecimiento del cual llega a convertirse en cómplice el sujeto poético. Bien es cierto que el lado sádico empezará a afluir cada vez con más intensidad en Dalí durante la segunda

---

<sup>141</sup> «Salvador Dalí: de la pintura...», ed. cit., p. 11.

<sup>142</sup> Cfr. la cronología establecida por M. Aguer en *O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 726. También *Vida secreta, O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 598.

<sup>143</sup> F. Fanés, «Prólogo» a *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 27.



mitad de los veinte, cuando se pueblen sus obras de cabezas decapitadas y torsos y miembros mutilados.<sup>144</sup>

Willard Bohn señala que «a partir del verano de 1927, y durante años, introdujo grandes cantidades de objetos heterogéneos [...] en sus variadas obras» tanto poéticas como pictóricas.<sup>145</sup> Tendencia que alcanza su punto álgido con el cuadro *La miel es más dulce que la sangre* y las poesías «Mi amiga y la playa» y «Poema de las cositas»<sup>146</sup>, donde ya he mencionado que cobran gran protagonismo las filas de agujas como entes portadores de dolor sádico. «LAS PEQUEÑOS ENCANTOS... PINCHAN», llega a escribir en este último texto.<sup>147</sup> Y es que, efectivamente, la pertinaz presencia que adquirirán estas puntas lacerantes sirve para poner de manifiesto el amor que Dalí va profesar a los objetos de pequeño tamaño. Sus mínimas proporciones, «la estética de lo diminuto», provocan en el artista una fruición cuya causa hay que rastrear en la plácida quietud que transmiten.<sup>148</sup> Afirma Bohn que esta «estética de lo diminuto» es, a su vez, deudora de las pinturas de Giorgio de Chirico, cuyos espacios metafísicos están salpicados de cosas menudas. De Chirico va a suponer una influencia fundamental en el Dalí de las primeras singladuras entre Madrid y Cataluña.<sup>149</sup>

También Lahuerta ha indagado el encanto que los objetos diminutos despertaron en Dalí. Para ello apunta a la obra de Franz Roh, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, como origen de esta afición, ya que en ella se puede encontrar todo un capítulo dedicado a ensalzar la cuestión de la miniatura, de «la potencia de lo ínfimo», cuyo paradigma principal en la historia del arte sería el de «la perfecta monumentalidad de lo microscópico» que exhala *La encajera* de Vermeer.<sup>150</sup> Óleo, este, que influyó poderosamente

---

<sup>144</sup> Para la vertiente sadiana en Dalí, *vid.* H. S. Cannon, «Sade y Dalí: por la perversión hacia el alma», *Ínsula*, 689, pp. 29-31.

<sup>145</sup> «Salvador Dalí: de la pintura...», ed. cit., p. 9.

<sup>146</sup> Sus conexiones se analizan en detalle en el capítulo correspondiente.

<sup>147</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 181.

<sup>148</sup> *Vid.* A. Sánchez Rodríguez, «Los poemas del primer Dalí (1927-1928)», *Ínsula*, 515, noviembre 1989, pp. 5-7, p. 5; W. Bohn, «Salvador Dalí: de la pintura...», ed. cit., p. 9.

<sup>149</sup> Cfr. la trilogía de R. Santos Torroella en torno a la cuestión del primer Dalí y la Residencia de Estudiantes (*Dalí residente; Dalí. Época de Madrid: catálogo razonado*; y «*Los putrefactos*» de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, eds. cits.), donde el ascendente de Chirico y los pintores metafísicos italianos agrupados en torno a la revista *Valori Plastici* está siempre patente.

<sup>150</sup> *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España*, Teruel, Museo de

en Dalí, así como el resto de la producción del pintor holandés de Delf, al que llegó a rendir un primer y clamoroso tributo con su obra *Noia de Figueres* (1926), al que seguirían otros no menos significativos a lo largo de su vida.

### II.3. *Burdel*

Como decía al comienzo del capítulo, si bien son varios los dibujos de la época de Madrid en los que Dalí toma el pulso a la gran ciudad, es la aguada *Burdel* la que mejor conecta con el texto de «Las sirenas» por cuanto manifiestamente responde, tanto en elementos como en situación, a lo que en él se nos relata.

Siguiendo a Santos Torroella a la hora de estudiar *Sueños noctámbulos* —obra hermana de *Burdel*—, se puede conjeturar que toda la serie de aguadas debió ser ejecutada durante «los últimos meses de 1922, cuando Dalí, tras su ingreso en la Residencia de Estudiantes y vencidos su retraimiento y timidez iniciales, empezó a frecuentar el trato de sus primeros amigos allí y a hacer con ellos salidas nocturnas como las que seguramente le llevaron a acudir a Pombo y [...] las tabernas del Madrid viejo».<sup>151</sup> Ese Madrid tugurial y tabernario queda retratado por Dalí simultaneando planos y espacios compositivos, en cierta medida deudores del cubismo, si bien, su principal

---

<sup>151</sup> «Entre Buñuel, Dalí y Barradas», *ABC*, 13 de enero de 1988, p. 45. Recuperado en R. Santos Torroella, *La trágica vida de Salvador Dalí*, Barcelona, Parsifal, 1995, p. 143.

aliciente lo constituyen la simbiosis de «tiempo y acciones adyacentes»<sup>152</sup> en los que las mismas figuras, repetida o alternativamente, son reproducidas en las distintas escenas de la composición.

La tinta china consigue crear sobre la abigarrada superficie del dibujo sedosos efectos de sombras y luz, merced a la fuerza de los negros y los blancos del papel y su acertada combinación con las gradaciones de medias tintas. Lo cual da indicio de cómo «debió impresionarle a su autor el sabatino noctambulismo madrileño»<sup>153</sup>. Esa búsqueda del Madrid bohemio, plagado de claroscuros expresionistas y secretas y húmedas penumbras, ha llevado a Torroella a hablar de la «goyesca misteriosidad»<sup>154</sup> que destilan estas escenas del Madrid estudiantil daliniano. Incluso aparece un personaje en el centro de la composición de *Sueños noctámbulos* que se tapa con espanto el rostro con las manos, al modo del «hombre que, entre empavorecido y avizor, aguarda su turno en *Los fusilamientos* de Goya».<sup>155</sup> El tenebrismo de las penumbras y los centelleos plateados y blanquecinos confirman la destreza de un joven Dalí que consigue establecer una «tensa “conversación”» con los elementos que va disponiendo en los encuadres.<sup>156</sup> Como escribe Fèlix Fanés, en este conjunto de aguadas de juventud «la experiencia de la gran ciudad —Madrid—, alimentada por paseos nocturnos, borracheras o visitas al burdel, se presenta en forma de una construcción que se desploma, a la manera de algunas pinturas de Delaunay o quizá, de un modo más parecido, al estilo de algunos decorados de películas expresionistas, como por ejemplo la por entonces tan famosa *Das Kabinett des Doctor Caligari* (El gabinete del doctor Caligari), de 1919»<sup>157</sup>. Hasta cierto punto resulta lógico pensar en la impresión que *El*

---

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Dalí residente*, ed. cit., p. 31.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 32; «Entre Buñuel, Dalí y Barradas», ed. cit., p. 145

<sup>156</sup> R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 31.

<sup>157</sup> *Dalí, cultura de masas*, Barcelona, Fundación La Caixa / Fundación Gala-Salvador Dalí/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 40. Dalí pudo haber conocido de primera mano la obra de Delaunay puesto que, al igual que otros artistas europeos, anduvo exiliado en España durante la Primera Guerra Mundial, y en 1917 recaló en Barcelona, tras su periplo por otros lugares de la península desde 1914. R. Gubern, *Proyector de luna...*, ed. cit., p. 32. Respecto a *El gabinete del doctor Caligari*, se estrenó en Berlín en febrero de 1919 desde donde la cinta se importó a Francia en 1921 (*ibid.*, p. 360); de ahí pudo pasar a Barcelona y otras partes de Cataluña, región claramente receptiva entonces a todas las manifestaciones artísticas que circulaban por Europa. Dalí podría haber asistido a su proyección en alguna sala de la ciudad condal o del mismo Madrid, e incluso haber manejado

*gabinete del doctor Caligari* pudo haber ejercido en la retina del joven Dalí, pues, como precursora del cine expresionista, basa gran parte de sus innovaciones estéticas en los decorados diseñados por los integrantes del grupo berlinés Sturm —Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann—, quienes pintaron luces y sombras sobre las telas para incrementar la tensión lumínica, a la par que trazaron formas retorcidas, desniveladas y extravagantes que contribuyen a potenciar la atmósfera de sofoco espacial.<sup>158</sup> Siendo así que, como Fanés nos recuerda, *Burdel* y el resto de aguadas de Madrid, «además del blanco y el negro, parecen imitar la inestabilidad estructural de aquellos decorados, y quizá —como en la película— son una traslación a imágenes de la fragilidad mental del narrador»<sup>159</sup>.

No obstante, y al margen de los valores pictóricos que *El gabinete del doctor Caligari* debieron despertar en la sensibilidad plástica de Dalí, cuestión esta muy común entre los artistas de la época<sup>160</sup>, la película también posee otra faceta novedosa que el crítico Miguel Pérez Ferrero supo recalcar en su crónica sobre el revisionado que de la cinta se llevó a cabo en la decimoséptima sesión del Cineclub Español, en enero de 1931: «es también un film precursor —escribe Ferrero— en otros sentidos. Se diría que por primera vez comprende un director el valor sugerente de la verbena, de la feria, que luego ha sido tan explotada»<sup>161</sup>. Recordemos que Dalí, recién llegado a la

---

artículos y crónicas relativos al film en revistas como *Arte y Cinematografía*. Como asistente a la tertulia de Pombo, tampoco es descartable que hubiese escuchado o intervenido en algún debate en torno al film, pues, como recuerda Gubern, «en la tertulia del Café Pombo [...] cabían todas las inquietudes intelectuales, incluidas las cinematográficas». *Ibid.*, p. 14.

<sup>158</sup> Cfr. R. Gubern, *Proyector de luna...*, ed. cit., p. 360.

<sup>159</sup> *Dalí, cultura de masas*, ed. cit., p. 40.

<sup>160</sup> El eclecticismo cinematográfico que impregnó a los artistas del momento es justificado por R. Gubern en su libro *Proyector de luna*: «En el caso de la pintura figurativa, su sustancia icónica es la misma que la del cine. Y, además de compartir la figuratividad, algunos de sus procedimientos técnicos convergen con las características de su lenguaje: así, el *collage* de la pintura es un equivalente de la sobreimpresión cinematográfica, mientras que las yuxtaposiciones estridentes de figuras guardan cierta analogía con algunos procedimientos de montaje, sobre todo con algunos utilizados en el cine mudo.» Ed. cit., p. 35. Para las confluencias del *collage* y las imágenes plásticas con respecto al montaje cinematográfico puede consultarse: S. Eisenstein, *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1989; M. C. Fernández Sánchez, *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*, Madrid, Ediciones Libertarias / Prodhufi, 1997; V. Sánchez Biosca, *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991; K. Reisz, *Técnica del Montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1987; J. Aumont *et. al.*, *Estética del cine*, Barcelona, Piados, 1985.

<sup>161</sup> «Situación en el mundo del cinema de *El gabinete del doctor Caligari*», *La Gaceta Literaria*, 100, 1-III-31. Reproducido en R. Gubern, *Proyector de luna*, ed. cit., p. 361.

capital en 1922, se halla sumido en un estado de melancolía en el que añora las ferias de la Santa Creu de su Figueras natal, para las que diseña el cartel anunciador de aquel mismo año y escribe un conjunto de greguerías que aparecen publicados en el periódico local. Por consiguiente, este otro aspecto de la película también pudo haber calado hondo en un Dalí susceptible de establecer conexiones con su ciudad de origen.

Por otra parte, se aprecia en el dibujo *Burdel* la inaugural preocupación por el empleo de un simultaneísmo compositivo que permitirá a Dalí dotar a las escenas de cierta dosis argumental y narrativa, confiriendo así a su pintura el característico «avecindamiento constante en lo “literario”»<sup>162</sup>. Si bien es cierto que dicho recurso denota la influencia del pintor uruguayo Rafael Barradas, tal y como se anotaba en el capítulo anterior, que será empleado en muchos dibujos de la época de Madrid y en las acuarelas *Los primeros días de la primavera* y *Los primeros días del otoño*, de factura muy pareja a las aguadas que venimos mencionando. Al respecto, recuerdo al lector que Santos Torroella especulaba con la posibilidad de acreditar una nueva etapa, la «época de Pombo» o «época Barradas», que comprendería el intervalo que va del otoño de 1922 al verano del 1924.<sup>163</sup>

En cualquier caso, sí que es cierto que encontramos en *Burdel* y las demás aguadas de Madrid un primer intento de hacer aflorar a la superficie del soporte pictórico todos los planos narrativos en un solo instante. Con ello, la mirada pasea por un recorrido poliédrico, en una sincronía de imágenes que parece hermana de la técnica del *collage* tan prolíficamente cultivada por Max Ernst en sus visiones surrealistas, o del fotomontaje a que tan dado serán las revistas del movimiento francés. Esta tendencia a la fragmentación como recurso narrativo con la que empieza a experimentar Salvador Dalí hallará su más definitivo acierto en la composición del cuadro *El gran masturbador*, en el que consigue que todos los hechos episódicos aislados queden aunados en una sola unidad de escenificación.<sup>164</sup> Así pues, no es arriesgado conjeturar que

---

<sup>162</sup> «Entre Buñuel, Dalí y Barradas», ed. cit., pp. 143-144.

<sup>163</sup> *Dalí residente*, ed. cit., p. 38.

<sup>164</sup> Vid. R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 61. Es lo que T. Dufrêne llamará luego «corredera de imágenes». Vid. «El huevo, el ojo...», ed. cit., p. 29.

comienzan con esta «etapa de Pombo» o «etapa Barradas» las investigaciones plásticas en torno al asunto de la diversidad de planos simultáneos.

De otro lado, se advierte de forma expedita que todas las escenas de la aguada están investidas de un clima de «sentimentalismo romántico» contra el cual no tardaría en reaccionar el mismo Dalí, al «forjarse en la Residencia toda la teoría de “los putrefactos”» que denostaba aquel influjo trasnochado tachándolo de «cursi»<sup>165</sup>. Este vaharada romántica es la misma que alienta la composición del poema «Las sirenas», como se ha visto anteriormente.

### II.3.1. Evolución de la narración

Cuando Torroella redactó el artículo «Entre Buñuel, Dalí y Barradas» en 1988, con motivo de una antológica con obra inédita de Dalí en Japón, no terminaba de ubicar a todos los personajes que pasean por *Sueños noctámbulos*. Algo después, para *Dalí residente*, escrito en 1992, Torroella se ha forjado ya una opinión sólida respecto de los personajes que deambulan por esta aguada —Maruja Mallo, Rafael Barradas, Buñuel y el propio Dalí—, e incluso es capaz de trazar el itinerario que pudieron haber seguido en sus correrías. Itinerario, cuyo escenarios pueden ser perfectamente comunes a la obra *Burdel*.

Ambas composiciones, dentro del simultaneísmo y del vibracionismo que Barradas estaba inoculando en el joven Dalí, abunda en escenarios del Madrid viejo —tabernas, farolas que iluminan a los personajes produciendo estilizadas siluetas en las sombras, callejones y calles de angostos escalones, torreones, espadañas, capillas de iglesias, ventanales de edificios encendidos e inclinados y gatos que, en el dibujo, esperan acechantes el momento de abalanzarse sobre el perro «que atraviesa boca abajo una calle, como en un cuadro de Chagall»<sup>166</sup>—. Santos Torroella ha especulado, para *Sueños noctámbulos*, con la posibilidad de un supuesto recorrido que podría haberse

---

<sup>165</sup> «La trágica vida...», ed. cit., pp. 145-146. Para la cuestión Vid. R. Gómez de la Serna, *Lo cursi, Obras Completas, tomo XVI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005, pp. 683-839.

<sup>166</sup> «Entre Buñuel, Dalí y Barradas», ed. cit., p. 145. El cuadro de Marc Chagall puede ser *El paraíso* (1961).

iniciado, tras dejar atrás la calle Carretas donde se ubicaba el café de Pombo, en la plazuela en que Barradas tenía su residencia. Allí, el uruguayo se habría despedido del grupo —las obligaciones maritales le habrían hecho ser el primero en abandonar la reunión— mientras el resto habrían conducido sus pasos hacia algún recóndito callejón poblado, a esas horas de la noche, únicamente por bandadas de gatos.<sup>167</sup> El recorrido trazado en *Sueños noctámbulos* debe ser tan semejante al de *Burdel* como lo es el perro que se repite en ambas obras.



*Sueños noctámbulos*, 1922  
Acuarela y tinta china / papel, 31,7 x 24,3 cm  
Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras

En *Burdel*, las figuras y los objetos se desenvuelven en la noche capitalina por medio de duras sombras que se proyectan alargadas contra la

---

<sup>167</sup> La presencia del gato en *Sueños noctámbulos*, puede suponer cierta concomitancia con el instinto visceral que Baudelaire atribuía a la naturaleza del felino dentro de su propia cosmogonía poética: «dispuesto a saltar en cualquier ocasión, pero sin llegar nunca a hacerlo». Cfr. J. A. Millán Alba, *op. cit.*, p. 19. Es decir, el francés estaba en la creencia de un sexto sentido animal latente siempre, que funciona a modo de salvaguarda, tal y como nos deja entrever su poema «Le chat»: «Et, des pieds jusques à la tête,/ Un air subtil, un dangereux parfum/ Nangent autour de son corps brun.» (*Les fleurs du mal*, *Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 35.) En otras ocasiones Baudelaire emparentará al gato con la idea del dandismo distinguido, alejado de la masa burguesa e insulsa: «Pourquoi les démocrates n'aiment pas les chats, il est facile de le deviner. Le chat es beau ; il révèle des idées de luxe, de propreté, de volupté, etc..» *Fusées*, *Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 662.



calzada y las paredes, llegando a generar firmes efectos en perspectiva de acelerado «plongeon», esa «perspectiva «del vértigo paranoico»<sup>168</sup> que con tanta asiduidad empleará Dalí en sus representaciones posteriores, por ser muy versátil de cara a la ubicación de figuras en nocturnos iluminados artificialmente o en los escenarios desérticos de horizontes infinitos con que vestirá sus composiciones.<sup>169</sup> De esta manera, puede apreciarse que, merced a las sombras arrojadas, Dalí consigue generar sensaciones de profundidad dentro de la imprecisa retícula de imágenes que, como las viñetas de un cómic agolpadas sin margen ni orden, pretendieran aflorar todas a la vez al primer plano.

La parte inferior queda en su totalidad definida por las busconas de formas sinuosas que interpelan al transeúnte; ni más ni menos que un autorretrato duplicado del propio Dalí, según se puede desprender del uso del sombrero y del atuendo oscuro de connotaciones románticas que Dalí empleaba entonces. Esta duplicidad en la interpretación que el pintor hace de sí mismo puede servir para recalcar la insistencia de las meretrices en su pretensión de hacerse con un cliente. En el autorretrato más alejado, la prostituta tira de él señalándole una escalera en curva que desaparece a la izquierda del papel. Repárese en la mano de cuatro dedos que muestra la figura del artista, aspecto sobre el que volveré posteriormente. La escena queda nimbada por una farola que proyecta con dureza un halo de luz circular preferente, «delatando» cómo se desarrollan los acontecimientos entre sirenas y clientes en la calle, tal y como se indica en el poema.

Por su parte, otra escalera situada en el margen opuesto muestra las piernas —las del mismo Dalí— que ya se ha decidido a adentrarse en algún recóndito lugar que no es otro que el libidinoso cuartucho donde va a tener lugar el juego amoroso. Encima, se ha superpuesto la imagen de una botella y unos vasos, como evocación de la conversación al calor de un trago que preludia y suaviza la entrega al acto carnal. Y sobre estos elementos, una

---

<sup>168</sup> R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 31; «Entre Buñuel, Dalí y Barradas», ed. cit., p. 144.

<sup>169</sup> Apunta Santos Torroella que los aspectos de plasmación pictórica del espacio, tales como las perspectivas aceleradas o las sombras arrojadas se deben también al influjo de De Chirico, si bien Dalí los empleará con su personal concepción técnica. *Vid. La miel es más dulce...*, ed. cit., p. 58, n. 19

ventana a la que se asoma impúdica una coima con el torso descubierto, una «sirena» que observa atenta lo que acontece en la calle mientras sirve de reclamo a posibles paseantes indecisos. El sentido de sirena es aquí más evocador que nunca, por cuanto, como recuerda Erika Bornay, esta figura mitológica ha sido representada con profusión, ya sea en las artes o en la literatura, mostrando al hombre únicamente la parte incitadora de su cuerpo humano, en tanto que la cola escamosa de pez o la grotesca de pajarraco tendían a quedar ocultas entre las aguas o las rocas<sup>170</sup>, como ahora lo hace tras el alféizar de la ventana.<sup>171</sup>

Justo en el ángulo superior contrario se nos ofrece la escena más dramática de ambas composiciones, la pictórica y la poética. La mujer, desnuda ya, aguarda a que sea el hombre quien termine de desvestirse. La distribución de ambos personajes en la estancia, ella sentada en el lecho de espaldas al espectador, el de pie, frente a ella y a cierta distancia, es similar a la que dispone en el dibujo *Escena de burdel con imagen doble*, que perteneció a la colección de Santos Torroella; si bien en este, el personaje masculino es un marinero joven y flacucho ataviado con uniforme, gorra y pipa —un sosias del propio Dalí, como veremos más adelante—, que se apoya sobre una especie de pedestal o taburete contemplando a la dama, mientras en *Burdel* aparenta ser alguien de mayor edad, envergadura y porte. Luce grueso mostacho y tirantes bajo la chaqueta que aún envuelve un brazo, y posee el físico propio de algún culturista o forzudo de la época. De la pared cuelga un nocturno con luna cuya inclinación parece hablarnos de la pobreza de calidad de las copias baratas de láminas francesas, tal y como se anota en el poema. También el ajedrezado del suelo de la pieza, con su curvatura y los tonos dispares de gris, unos más intensos, otros más debiles, informan sobre su

---

<sup>170</sup> *Op. cit.*, pp. 276-280.

<sup>171</sup> Con respecto a la temática de la sirena en Salvador Dalí, cabe recordar que más de una década después, en 1939, diseñará el pabellón *Dreams of Venus*, para la Word Fire de Nueva York. En dicho montaje una de las piezas principales será precisamente una Venus de Boticelli que en lugar de cabeza humana tendrá la de un pez. Inversión, por tanto, del concepto tradicional de sirena que, como bien apunta F. Fanés, arroja «nueva luz sobre la manera de trabajar de Dalí», pues se venía considerando a Magritte como maestro de las sirenas invertidas. *Vid. La construcción de la imagen...*, ed. cit., p. 227, n. 40. Para los entresijos de la construcción del pabellón *Dreams of Venus*, *vid.* del mismo autor el capítulo «Al final de la crisis del objeto. El pabellón *Dreams of Venus* (1939)», en *La pintura y su sombras...*, ed. cit., pp. 106-173.

estado de desgaste o desvencijamiento. El contrapunto a la linealidad de verticales y horizontales que trazan los peldaños de escaleras y los listones de empalizada viene dado, en la composición, precisamente por el salpicado de puntos oscuros que conforman las baldosas del piso, junto con las bandadas de pájaros que dormitan sobre los hilos del cable eléctrico o se espantan ante el júbilo de un borracho que, ajeno por completo a lo que acontece en los dos interiores que lo flanquean, avanza, botella en ristre, quebrando el silencio con lo dificultoso y forzado de su pose y el sombrero que se le escapa de la cabeza.

Dejando atrás los cuartuchos y zaguanes, nuevamente aparece Dalí tras la empalizada, ocupando el centro del dibujo. En su caminar se adivina meditabundo, con las manos en los bolsillos, el sombrero bien calado y el encorvamiento que debe ir produciéndole el frío de las deshoras. Aparenta estar siendo víctima de sus propias tribulaciones, las de haber accedido a los pecaminosos placeres sobre los que alguna de las «sirenas» fascinadoras le habría insistido vehementemente. Esa pose contrita bien pudiera equivaler a la del protagonista que, en el último estadio del poema, ya ha contemplado la tristeza con que se cubre la auténtica desnudez: la de la habitación —falseada con copias baratas— y la del cuerpo de la prostituta que espera displicente a la cabecera de la cama.

También tenemos la luna, atisbando desde la profundidad de la noche con el rostro demudado en una media sonrisa de mujer madura, que mira, sabe y calla —es la misma luna redonda y rijosa que se repite en otro dibujo de la época, *Suburbio de Madrid*, si bien en este aparece en el suelo como efecto del desorden compositivo que emula la pérdida de equilibrio que da la embriaguez—. O las miles de ventanas convulsionadas y encendidas de los edificios que actúan de ojos reversibles de la ciudad; ellas posibilitan curiosear hacia fuera o hacia adentro, a los transeúntes o al interior de las piezas, en una suerte de ojo mudable que ya dejó expresado Baudelaire en su *spleen* «Les fenêtres».<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> *Le spleen de Paris, Œuvres complètes I*, ed. cit., p. 339.



S. Dalí, *Suburbio de Madrid*, 1922-1923  
Aguada / papel, 20,80 x 15 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

Como vemos, las convergencias entre el poema «Las sirenas» y la aguada *Burdel* son múltiples y certeras. Para seguir el desarrollo del texto a lo largo de la extensión de la imagen, hay que entender esta como un todo circular que arranca en la parte inferior del papel, asciende a través de la escalera por la verticalidad del edificio de la derecha, para pasar luego al margen izquierdo, donde, irresolublemente, acabamos topándonos con el interior de la habitación en que tiene lugar los más dramático de la narración, antes de terminar fluyendo hacia el centro del dibujo. Allí, un desfallecido Dalí que concluye la noche, ingresa de nuevo en el mundo de las sombras en tanto vuelve a casa saboreando el amargo regusto de morriña y abatimiento que la catarsis de la jornada ha debido dejarle en el paladar.

### II.3.2. El burdel-museo

Cuenta Calasso en su peculiar ensayo *La folie Baudelaire* un sueño que tuvo el poeta y crítico francés el 13 de marzo de 1956 y que se apresuró a transcribir aquella misma madrugada.<sup>173</sup> En él, se acerca en un coche de punto hasta un prostíbulo para entregar a la *madame* un libro suyo recién editado. Sube resuelto a la casa —al igual que en «Las sirenas» de Dalí, hay una escalera para alcanzar las habitaciones— y se encuentra en unas «vastas galerías» de aspecto tan rancio y sombrío como «los antiguos gabinetes de lectura», donde conversan las chicas con los hombres —algunos todavía colegiales— ajenas por completo a su presencia, lo cual no evita que se perciba cierta intimidación.

De las paredes cuelgan una gran variedad de dibujos e imágenes que Baudelaire se entretiene en contemplar: «no todas son obscenas», nos dice; hay también arquitecturas y figuras egipcias, miniaturas y pruebas fotográficas. En unos cuadros los motivos son zoológicos, pájaros coloridos «en los que el ojo está vivo» o únicamente representado la mitad de su cuerpo. En otros, se muestran seres grotescos y extravagantes, «casi amorfos, como aerolitos».

Cada dibujo de la galería lleva una inscripción: «*La señorita de tal, de tantos años..., ha dado a luz este feto en tal año*; y otras notas por el estilo». Y entre todos estos seres hay uno que ha nacido en la casa y está realmente vivo. Se encuentra elevado sobre un pedestal, donde posa acucillado «formando parte del museo», con un apéndice elástico de tono oscuro que le sale de la cabeza y se le enrosca en torno a los miembros. Al acercarse Baudelaire, el caricaturesco ser le hace partícipe de sus cuitas: está obligado a cenar todas las noches con las prostitutas, acomodando embarazosamente el apéndice para sentarse junta a una chica alta y esbelta que le hace percibir la ridiculez de su cuerpo pequeño y rechoncho.

---

<sup>173</sup> Ed. cit., pp. 161-193. Remitimos a dichas páginas para todas las citas del relato. Baudelaire inserta dicho sueño en la carta que esa misma noche escribe a su amigo C. Asselineau, recogida en *Correspondance I*, París, Gallimard, 1973, pp. 338-341.

Todas estas abominaciones caricaturescas y deformes dan en pensar de inmediato en los grabados de *Los Caprichos* y *Los Disparates* de Francisco de Goya, cuya febril imaginación se hace tan patente aquí como en el subrepticio deambular de claroscuros de los sueños noctámbulos dalinianos. Cabe recordar que alguna edición de *Los Caprichos* fue llevada a Francia permitiéndole al pintor zaragozano su consagración internacional.<sup>174</sup> El mismo embajador francés en España, Guillermadet, se hizo con una colección que cedió a su ahijado Eugène Delacroix para que pudiera estudiarlas con detenimiento. Las planchas de *Los Disparates*, aunque grabadas entre 1817 y 1818, no tuvieron su primera tirada editorial hasta 1850, produciéndose por tanto su difusión en época de Baudelaire, y aún así no deja de resultar edificante el título que el pintor había dado a la colección de dibujos preparatorios: *Sueños*.<sup>175</sup> Baudelaire tuvo en buena estima las estampas de Goya, como se colige del fragmento del *serventesio* que le dedicó en «Les phares»:

Goya, cauchemar plein de choses inconnues  
De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,  
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,

---

<sup>174</sup> Vid. entrada «*Los Caprichos*» en la página web del Museo del Grabado <[www.fundaciónfuendetodos.org](http://www.fundaciónfuendetodos.org)>. (Consultado el 18 de marzo de 2012).

<sup>175</sup> J. M. B. López Vázquez, *Los Caprichos de Goya y su significado*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 13. En 1864 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lanzaría una segunda edición rebautizándola como *Proverbios*. Es de destacar la importancia que se ha concedido a la serie de *Los Caprichos* como obra paradigmática que permite aunar literatura y arte, al basar el contenido de las imágenes en textos tales como *L'éloge de la folie* de Erasmo de Rotterdam, *Idea de un príncipe político y christiano, representada en cien empresas* de Diego Saavedra Fajardo, los libros de emblemas o algunos escritos satíricos de Jovellanos (Cfr. *ibid.*, pp. 14, 37, n.1 y 38; E. Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983, 1986<sup>2</sup>; R. Alcalá Flecha, *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984; C. Rojas, «La crisis de la razón ilustrada», *Sirena: poesía y arte*, núm. 1, The Johns Hopkins University Press, 2007, pp. 278-295, p. 284). Parece cumplirse así la máxima de Baudelaire, quien escribía: «parmi les différentes expressions de l'art plastique, l'eau-forte est celle qui se rapproche le plus de l'expression littéraire et qui est le mieux faite pour trahir l'homme spontané». *L'eau-forte est à la mode, La critique d'art...*, ed. cit., p. 396. L. Romero Tobar también recuerda las palabras de Valentín Carderera para la publicación *El Artista*, en las que da cuenta de la gran influencia que el genio de Fuendetodos tuvo en la reproducción e inclusión de obras litográficas y al aguafuerte en numerosos volúmenes de autores franceses (*Panorama crítico del romanticismo español*, ed. cit., pp. 131-132). Por su parte, J. Rubio Jiménez ha estudiado cómo la influencia de su arte se deja sentir en el teatro español del siglo XX en, «Goya y el teatro español contemporáneo», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 24, núm. 3, 1999, pp. 593-620. Al margen de esto, resulta reseñable la similitud simétrica que puede apreciarse entre la primera estampa de *Los Caprichos*, un autorretrato de Goya de perfil y tocado con chistera, con el que se propinó un joven Dalí de ínfulas románticas, ataviado con pipa, capa y sombrero, reproducido más arriba.

Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas;<sup>176</sup>

prácticamente sugerido por la contemplación de las dos colecciones de grabados.<sup>177</sup> Es lógico pensar en la seducción que las estampas de Goya debieron causar en Baudelaire, tanto por la cuestión temática como por la vertiente formal, pues son señaladamente afines al tipo de dibujo que él mismo practicaba: de trazo grueso y homogéneo, sin transiciones ni medias tintas en la valoración de los negros. Asimismo, también debieron de parecerle conlindantes a los dibujos del reportero suburbial parisino Constantin Guys, por quien Baudelaire sintió tan irresistible predilección como para llegar a catalogarlo de auténtico «peintre de la vie moderne».<sup>178</sup>

En efecto, es posible observar cierta convergencia entre la técnica suelta y desabrida del último Goya grabador y «lo efímero y lo equívoco que el trazo nervioso y vibrante de Constantin Guys buscaba capturar»<sup>179</sup> en las figuras y los retratos que propinaba a prostitutas, truhanes y toda suerte de desclasados sociales. La preocupación por los contenidos también es concurrente, pues la prostitución en Goya «puede contarse con toda legitimidad entre los más significativos de los que el genial artista dedicara a la crítica de la sociedad de su tiempo».<sup>180</sup> Y por esa regla de tres también se hace evidente en lo dibujístico que las maneras de hacer de Guys y el de *Las flores del mal* quedan irremisiblemente emparentadas. Para decirlo con Calasso:

---

<sup>176</sup> *Les fleurs du mal, Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 13.

<sup>177</sup> Baudelaire, gran amante de los grabados, considera el aguafuerte «un genre trop personnel, et conséquemment trop aristocratique, pour enchanter d'autres personnes que les hommes de lettres et les artistes, gens très amoureux de toute personnalité vive». *L'eau-forte est à la mode, Œuvres Complètes II*, ed. cit., p. 735. No en vano, el grabado al aguafuerte es, según él, un proceso «si subtil et si superbe, si naïf et si profond, si gai et si sévère» que puede llevar a expresar fidedignamente «le caractère personnel de l'artiste». Ahora bien, seguidamente nos advierte: «il ne faut pas oublier que l'eau-forte est un art profonde et dangereux, plein de traîtrises, et qui dévoile les défauts d'un esprit aussi clairement que ses qualités». *Peintres et aquafortistes, Œuvres Complètes II*, ed. cit., pp. 738-739.

<sup>178</sup> Cfr. *Le peintre de la vie moderne, Œuvres Complètes II*, ed. cit., pp. 687 y ss.

<sup>179</sup> R. Calasso, *La folie...*, ed. cit., p. 200. Curiosa es la relación que Calasso establece entre la ejecutoria ágil y veloz de los dibujos de Guys y alguna pieza poética de Baudelaire, como «À une passante», alejada de su habitual «inclinación taciturna, letárgica». El crítico y editor florentino concluye que «ambas vocaciones podían confluír y fundirse». *Ibid.*, pp. 212-213.

<sup>180</sup> R. Alcalá Flecha, *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*, ed. cit., p. 7.

Si Baudelaire esboza una figura de mujer, [...] se piensa enseguida en Guys. No solo porque en ocasiones el esbozo podía ser un homenaje explícito sino porque Baudelaire *no podía* dibujar de otro modo. [...] Entre ellos había algo que iba más allá del arte: una comunidad, subterránea e irreprimible, de percepciones.<sup>181</sup>

Otro punto en común entre Goya y Baudelaire se aprecia en la concepción que ambos manejan sobre el sentido de deterioro y agotamiento con respecto a la época de «las luces»<sup>182</sup>. Baste recordar que para Goya la razón adormecida hace despertar a los monstruos que todos llevamos dentro. Baudelaire, en su cuento del «burdel-museo» culpa al diario *Le Siècle*, promotor «del progreso, de la ciencia, de la difusión de las luces», de financiar tanto el burdel como el museo zoomorfo que contiene en su interior. «La necedad y la tontería modernas tienen una utilidad misteriosa», aduce Baudelaire, la de transformar en bien todo aquello que ha sido hecho por el mal. El francés sabe ver aquí la decadencia de toda la empresa cimentada en la ciencia y en el siglo de las luces; empresa que en su pretensión de hacer el mal, acaba haciendo un bien inconsciente, el de subsumir toda reflexión racional y dogmática a la mucho más inabarcable e irreflexiva «mecánica espiritual». Pero, es que además, Baudelaire, al igual que Goya en sus grabados, invoca a su propio monstruo, ese ser deforme y grotesco que Calasso entiende como un trasunto del mismo poeta: «Finalmente, Baudelaire se ha encontrado a sí mismo» —nos dice—; se ha topado con un ser regordete y abominable que está obligado a sentarse cada noche con las bellezas de la casa. Su preocupación es, como debía ser la de Baudelaire, única y exclusivamente, estética. Y aun aderezada con una pizca de humillación. Estas preocupaciones —se pregunta Calasso—, «¿no son acaso la más graves?» Concomitantemente, Dalí empezará a crear solo unos años después sus propios autorretratos grotescos bajo la amorfa representación que dará en denominar «el masturbador».

Así las cosas, el Dalí de «Las sirenas», al entrar en la habitación del prostíbulo, debe haber empezado a experimentar esa personal metamorfosis de lo abominable del ser humano y de ahí que demande la necesaria valoración

---

<sup>181</sup> *La folie...*, ed. cit., p. 200. La cursiva es del autor.

<sup>182</sup> Cfr. al respecto, el artículo de C. Rojas, «La crisis de la razón ilustrada», ed. cit.



del lugar como «burdel-museo», porque allí radica la misma suerte de preocupación estética que tan explícita se hace en el sueño baudeleriano. Su vista es requerida por las reproducciones baratas francesas que cuelgan de los muros como un *tempus* de alivio, de reposo, de suspensión netamente descriptiva que preludia la amargura de la escena que va a acontecer en el cuartucho. A su vez, en *Burdel* se da la evocación de ese mundo de los grabados y las estampas escabrosas, ultraterrenas, enajenadas, al menos por la ligazón metafórica con la oscuridad de la noche, donde el merodeo está obligado a franquear «cuatro calles de agua-fuerte». La técnica de manchar el papel con aguadas de tinta china empleada por Dalí en *Burdel*, es la misma a la que recurría Goya en la ejecución de los dibujos preparatorios para sus series de grabados.

Curiosamente, Dalí siente el influjo del texto baudeleriano sobre el burdel-museo y en el artículo «Por qué atacan a la *Mona Lisa*»<sup>183</sup> se refiere a las pinacotecas como epítome de una casa de citas, examinándolas, por supuesto, bajo el paraguas del freudismo y haciendo concesiones al talento filmico del director Michelangelo Antonioni Así, al tratar sobre la orfandad de Leonardo —orfandad similar a la padecida por el propio Dalí, no hay que olvidarlo—, y la visión que de la misma da Freud en su ensayo *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*<sup>184</sup>, intenta justificar las agresiones a que está expuesto el cuadro de *La Gioconda* por mor del complejo de Edipo que es insuflado en todo huérfano:

Un hijo simple e inocente, subconscientemente enamorado de su madre, destrozado por el complejo de Edipo, visita un museo. Para este hijo inocente y más o menos boliviano, el museo es igual que una casa pública, con salas públicas..., dicho de otra manera, un burdel, y la semejanza es reforzada por la profusión que encuentra de elementos eróticos expuestos: desnudos, estatuas desvergonzadas, Rubens. En medio de toda esta promiscuidad carnal y libidinosa, el hijo edípico queda estupefacto al descubrir un retrato de su propia madre, transfigurada por la máxima idealización femenina. ¡Su propia madre, allí! Y todavía peor, su madre le sonríe ambiguamente [...] El ataque es su única reacción posible ante aquella sonrisa, o puede

---

<sup>183</sup> *Art News*, 62, Nueva York, marzo de 1963, p. 36. Ahora en *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., pp. 737-739.

<sup>184</sup> *Obras Completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998, pp. 53-127.

esconder la pintura y ocultarla piadosamente del escándalo y vergüenza de la exposición en una casa pública.<sup>185</sup>

Se puede entender, entonces, que el burdel-museo nutra también la imaginación daliniana. Y más si en él acaba subsistiendo de continuo una identificación propia, sea por vía directa —un grotesco sosias púdico y vergonzante— o a partir de la ascendencia personal —una madre que deja evidenciar sus voluptuosidades—.

Pero otra cuestión parece subyacer en torno al siglo XIX y la extraterritorialidad que se vislumbra en el poema y el cuadro dalinianos. Durante la época de los *salons* existió una intrincada rivalidad entre la ferviente crítica seguidora de Ingres y la que era acérrima a Delacroix. El mismo Baudelaire anduvo envuelto en tal *querelle*, en la que siempre pareció inclinarse a favor del segundo. Mientras Delacroix representaba el estado ampuloso y agitado del color en libertad, alejado por completo de los contornos constreñidos y restrictivos del dibujo, en lo cual seguirá a Goya, —cuyos grabados estudió con detenimiento, como ya he indicado, y sin duda debieron dejarse sentir en las litografías que sirvieron para ilustrar el *Fausto* de Goethe en 1828—, Ingres, por el contrario, va a suponer el clasicismo del dibujo sometido a la autoridad de la línea en su consideración más pura.<sup>186</sup>

Pues bien, esta polémica parece renacer arteramente en la prosa de «Las sirenas». Sobre las paredes del cuarto de concubinato tenemos los cromos franceses y las copias de los cuadros de Delacroix. Dalí nos confiesa que son reproducciones en color, tal y como debe corresponder a cualquier réplica de quien entendió la pintura como el triunfo del cromatismo sobre todas las cosas. Por contra, la meretriz que se desviste tiene un desnudo

---

<sup>185</sup> «Por qué atacan a la *Mona Lisa*», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 738. En la entrada del 13 de mayo de 1956 de *Diario de un genio*, vuelve a abordar la cuestión en los mismos términos. *Vid. O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 1093-1095.

<sup>186</sup> Para esta polémica *vid. C. Baudelaire, Salon de 1846 y Exposition universelle —1855— Beaux-arts*, en *Œuvres Complètes II*, ed. cit., pp. 351-407 y 575-597, respectivamente. Brevemente la trata también R. Calasso, *La folie...*, ed. cit., pp. 134-136. Ampliando su perspectiva histórica, la encontramos en el discurso de ingreso del crítico Simón Marchán Fiz en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: *Las «Querellas» modernas y la extensión del arte*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007. También puede resultar interesante el estudio comparativo que llevó a cabo Kenneth Clark en *The Romantic rebellion. Romantic versus classic art*, Norwich, Arts Book Society / Readers Union Group, 1974.

turgente, del que fluyen las carnes. La imagen hace pensar de inmediato en las modelos de contornos redondeados y formas rotundas que empleará Ingres en sus óleos y dibujos. Para ello basta la definición que dio Baudelaire sobre las mujeres de los cuadros de Ingres:

Le talent de M. Ingres, est l'amour de la femme. Son libertinage est sérieux et plein de conviction. M. Ingres n'est jamais si heureux ni si puissant que lorsque son génie se trouve aux prises avec les appas d'une jeune beauté. Les muscles, les plis de la chair, les ombres des fossettes, les ondulations montueuses de la peau, rien n'y manque. Si l'île de Cythère commandait un tableau à M. Ingres, à coup sûr il ne serait pas folâtre et riant comme celui de Watteau, mais robuste et nourrissant comme l'amour antique.<sup>187</sup>

Y continua, en la nota que inserta a este párrafo:

Il y a dans le dessin de M. Ingres des recherches d'un goût particulier, des finesses extrêmes, dues peut-être à des moyens singuliers. Par exemple, nous ne serions pas étonné qu'il se fût servi d'une négresse pour accuser plus vigoureusement dans *l'Odalisque* certains développements et certaines svelteness.<sup>188</sup>

Asistimos, por tanto, a una sutil escenificación del sempiterno debate entre línea y color, entre clasicismo ajustado a la fidelidad de la forma, o modernidad que defiende el colorido como ente autónomo de expresión. Y todo ello entre las cuatro paredes de un «burdel-museo». El segundo está claramente explicitado en la firma de Delacroix que cuelga de los muros; la primera hay que extraerla de la escena que nos ofrece la mujer. La disputa, como puede imaginarse, sería muy del gusto de Dalí.

Pero además, el conjunto de la escena, que informa la segunda parte del poema «Las sirenas», se arroga toda la carga dramática del texto produciendo un giro en el espíritu del protagonista, quien parece caer sumido en una melancólica languidez. La operación es coincidente en un también enervado y joven Baudelaire de 25 años, cuando al imaginar en el *Salón de 1846* un «museo del amor», se pregunta:

---

<sup>187</sup> *Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle, Œuvres Complètes II*, ed. cit., p. 413.

<sup>188</sup> *Ibid.*, nota al pie.

Vous est-il arrivé, comme à moi, de tomber dans de grandes mélancolies, après avoir passé de longues heures à feuilleter des estampes libertines ? Vous êtes-vous demandé la raison du charme qu'on trouve parfois à fouiller ces annales de la luxure, enfouies dans les bibliothèques ou perdues dans les cartons des marchands, et parfois aussi de la mauvaise humeur qu'elles vous donnent ? [...] la vue de ces dessins m'a mis sur des pentes de rêverie immenses, à peu près comme un livre obscène nous précipite vers les océans mystiques du bleu.<sup>189</sup>

Y apostilla:

Sans doute la distance est immense qui sépare *Le Départ pour l'île de Cythère* des misérables coloriages suspendus dans les chambres des filles, au-dessus d'un port fêlé et d'une console branlante ; mais dans un sujet aussi important rien n'est à négliger.<sup>190</sup>

La consonancia en la descripción de esta última parte con la de «Las sirenas», creo que queda fuera de toda discusión posible.

A su vez, Ingres siempre supuso una figura artística de gran relevancia para un pintor que había de apoyar tan considerablemente su obra en el dibujo como fue Salvador Dalí. En *Vida secreta*, al narrar el estudio que se había fabricado dentro del lavadero del terrado de la casa familiar de Figueras, recuerda que subió hasta allí la colección «Goewans», monográficos con reproducciones fotográficas en blanco y negro y sin texto sobre los grandes genios de la pintura<sup>191</sup>, y que el de Ingres, en concreto, le causó gran impresión:

Llegué a saberme de memoria todas las pinturas de la historia del arte, que me han sido familiares desde mi temprana infancia, pues pasaba días enteros contemplándolas. Me atraían principalmente los desnudos, y la *Edad de oro* de Ingres que me parecía la más hermosa pintura del mundo, y me enamoré de la niña desnuda que simbolizaba la fuente.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> *Salon de 1846, Œuvres Complètes II*, ed. cit., p. 443.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Vid. Un diario: 1919-1920, O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 1223, n. 273.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 360. Dalí guardó durante toda su vida el librito de la colección «Gowan's Art Books» en su biblioteca, ahora en poder de la Fundació Gala-Salvador Dalí. F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., pp. 219-220, n. 39.

También en *Confesiones inconfesables* cuenta la importancia que el libro *Pensamientos* de Ingres tuvo durante los preparativos de su primera individual, celebrada en las Galerías Dalmau en noviembre de 1925, por tanto en fecha cercana si no coetánea a la de composición de «Las sirenas»:

Tenía un libro que no abandonaba mi cabecera: los *Pensamientos* de Ingres. Decidí extraer unas frases significativas para el texto del catálogo de mi primera exposición individual, [...] Esta exaltación de las bellezas del oficio y de la tradición casaban exactamente con mis ideas.<sup>193</sup>

En la tabla comparativa de pintores que incorporará al final de *Diario de un genio*, otorga a Ingres la máxima calificación en el ítem de originalidad,<sup>194</sup> en tanto que Delacroix no llega a aparecer ni tampoco obtiene mención alguna a lo largo de toda su obra autobiográfica.

Respecto de la admiración por Goya, el joven bachiller Dalí deja alguna huella en el artículo que le dedica en la revista *Studium*.<sup>195</sup> Allí, de entre sus obras destaca *Los Caprichos* como «copia fiel de las costumbres corrompidas de su tiempo»<sup>196</sup>. Sin embargo, a diferencia de otros autores vanguardistas que no dudaron en reconocer la influencia del pintor zaragozano para con todo el arte posterior, en él, tal influjo irá perdiendo fuelle hasta desembocar en 1977 en la carpeta de aguafuertes *Hommage à Goya*, inspirada en los grabados de *Los Caprichos*, aunque con unas leves modificaciones en las estampas y los textos que consiguen poner en solfa ciertos aspectos paródicos y satíricos de su obra y talento.<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 349. En el catálogo se podían leer frases dogmáticas de Ingres como: «El dibujo es la probidad del arte»; o «aquel que no quiera compartir más talento que el suyo, pronto se encontrará reducido a la más miserable de todas las imitaciones, es decir, a la de sus propias obras». Señala F. Fanés cómo, con esta segunda cita, Dalí parece justificar el derecho a plagiar la obra de otros pintores, «en un claro desafío a las actitudes dominantes sobre la originalidad». *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 52.

<sup>194</sup> O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 1184.

<sup>195</sup> «Goya», O. C. IV, *Ensayos I, Artículos*, ed. cit., pp. 17-18

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>197</sup> Cfr. A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 178. Como apunta el investigador, se ha estudiado hasta la saciedad la conmemoración del año Góngora en 1927 y muy poco la que tendría lugar al año siguiente sobre Francisco de Goya, que también tuvo agitados a artistas e intelectuales en aquellos días. Con vistas a tal celebración, Luis Buñuel preparaba su película *Goya* sobre un texto de Ramón Gómez de la Serna, cinta que finalmente no llegó a rodarse. *Vid. ibid.*, p. 176 y ss.



#### **II.4. *Venus y un marinero* y la colección de imágenes nocturnas**

El dibujo *Burdel*, aún presentado todas las concomitancias que se han remarcado respecto del poema en prosa «Las sirenas», no deja de traslucir alguna carencia que dificulta una interpretación que pudiera considerarse paralela de pleno concierto a la del texto. A pesar de ser muchos los puntos de convergencias que quedan narrados en ambas creaciones, algún interrogante suscita también para el que no se obtiene una respuesta clara. Así, ¿dónde queda el taller de artista que menciona Dalí?; ¿dónde el ambiente tabernario, musical y de jolgorio que «preludia el siseo de la guitarra»?; o ¿dónde ese mundo de carbón de coc propio de los ambientes industriales y portuarios? Si bien es cierto que Dalí resuelve el poema por medio de lo que Lessing dio en denominar el «momento fecundo»<sup>198</sup>, también lo es que existe un nada

---

<sup>198</sup> Para Lessing, «en la Naturaleza variable el artista no puede sorprender más que un solo instante», lo cual le obliga a decidirse por aquel que ofrece mayor fertilidad. No obstante, matiza el filósofo del *Sturm und Drang*, «fecundo es solo el instante que deja el campo libre a la imaginación, porque cuantas más cosas vemos en una obra de arte, más ideas evocamos, y cuantas más ideas evocamos, más cosas nos figuramos ver». De ahí que Lessing abogue no por elegir el momento de máxima tensión, que dejaría agotada toda posible vía de expresión superior con posterioridad, sino aquel punto inmediatamente anterior, puesto que es el que permite abrir la puerta al mundo de la sugerencia y la participación del espectador o del lector. Lessing, empleando el símil del grupo escultórico de Laocoonte para avanzar en sus tesis,

desdeñable número de cuadros que eligen otros tantos momentos «preñados» de sentido, perfectamente válidos para una interpretación del texto «Las sirenas». Nuestro estudio quedaría irremisiblemente sesgado si pasáramos por alto las obras de temática nocturna, suburbial y bohemia que parecieron obsesionar a Dalí en torno al primer quinquenio de los años veinte. Por ello, se hace inevitable que prestemos atención a ese impulso que nos lleva a indagar estas otras plausibles atribuciones pictóricas, las cuales, creemos, hermanan bien con el poema.

#### II.4.1. *Venus y un marinero*

La primera pauta de investigación nos la proporciona la alusión del párrafo en el que se alude al taller de pintura de Dalí. He comentado anteriormente que no queda constancia de que el ampurdanés poseyera ningún lugar de trabajo en Madrid al margen del cuarto que ocupaba en la Residencia de Estudiantes. Sin embargo, sí que mantuvo alquilada una habitación en una casa de pescadores durante algunos de sus periodos de descanso en Cadaqués. En efecto, en las páginas del diario de adolescencia correspondientes a octubre de 1920 puede leerse:

---

apunta: «si Laocoonte suspira, la imaginación puede oírle gritar; pero si grita, no puede ni elevarse un grado sobre esta imagen ni descender un grado de ella sin verla en una condición [...] menos interesante». Por consiguiente, el instante de la premonición, de la insinuación ambigua, es el que mayor fecundidad puede aportar. Cfr. los capítulos III y XVI de *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, ed. cit. Obsérvese la relación que lo transcrito guarda con la parte final de «Las sirenas», donde Dalí apunta la presencia de una ajustada intensidad dramática que, sin embargo, deja a instancia de la imaginación del lector. Y ello, porque, en la línea de lo propuesto por Lessing, ha optado por ese instante que precede al desenvolvimiento definitivo de la trama.

En la tesis de «l'instant prégnant» ahonda R. Barthes, cuando escribe: «para contar una historia, el pintor dispone apenas de un momento que va a inmortalizar en el lienzo; tendrá que saber elegir ese instante teniendo por seguro su potencial de sentido y placer: necesariamente total, ese instante será artificial (irreal: no se trata de un arte realista), será un jeroglífico donde se leerá con una mirada única (con una percepción única, si pasamos al teatro o al cine) el presente, el pasado y el futuro; este es el sentido histórico del gesto representado. Este es el momento crucial, totalmente concreto y totalmente abstracto, es lo que Lessing llamará el instante preñado». «Diderot, Brecht, Eisenstein», en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, ed. cit., p. 96. Barthes aprecia además cierta estela del instante fecundo de Lessing en el «momento perfecto» de Diderot, en el concepto de *gestus* de Brecht y en el plano de montaje de Eisenstein, es decir en el terreno del pensamiento, del teatro y del cine.



En casa no hay lugar para mi estudio. Lo busqué en el pueblo, no muy lejos de casa. Era un cuarto grande, pintado de blanco, en la parte superior de una miserable casa de pescadores. Cuando entré por primera vez estaba lleno de [palabra ilegible] y aparejos de pesca, jarrones con anchoas, sillas arrinconadas y botas de vino y pilas de ropa sucia y amontonada. El techo amenazaba con caer. Se veía a trozos el cielo azul tras el encañado. Era muy pintoresco, pero muy sucio y un poco peligroso. [...] Delante se abría un balcón desde donde se veía el mar y el cielo, un cielo muy azul y sereno. Pasaban las barcas con las velas hinchadas amarillas de sol y las golondrinas y pájaros volaban, cantando alegremente. [...] En una pared había un altar barroco, pintado de blanco, donde puse un doll lleno de romero y cardos. [...] Sobre una mesa, el jarrón con los pinceles, la caja de pinturas, un papel, un tintero y lápiz [...] El caballete grande en medio de la estancia y el pequeño colgado de un clavo. Después, después, me froté las manos con satisfacción y miré enternecido aquel taller que, sin apenas conocer, ya empezaba a amar. [...] En este estudio ya había pintado Ramón Pichot.<sup>199</sup>

En *El artista en su estudio de Riba d'en Pichot en Cadaqués*, ejecutado en aquel periodo de los primeros veinte, Dalí nos ofrece una imagen de este espacio de trabajo, enfatizando además algunos de los elementos que se detiene en describir en las páginas del diario, tales como el balcón o el altar, los cuales alcanzan el mismo protagonismo en la composición que el retrato que el pintor se hace ante el caballete o el de su hermana Anna Maria, que posa algo más retrasada.



*El artista en su estudio de Riba d'en Pichot en Cadaqués*, c. 1920  
Técnica, medidas y localización desconocidas

En consecuencia, sí es factible establecer que Dalí disfrutó de un estudio de pintura en aquel momento tan importante de su formación artística

<sup>199</sup> *Un diario: 1919-1920, O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 177-178 y nn. 271-275.

y que además, tal y como se desprende de sus palabras, debió de tenerlo en gran estima, por suponer un paso más hacia su consagración como un reconocido profesional de arte.<sup>200</sup>

Resulta curioso cómo el decorado se retrae del fondo y hasta los tejados y la rada de Cadaqués, vistas a través de la balconada de par en par, cobran una importancia inusitada.

A propósito de la cuestión, el balcón abierto a una escena portuaria nos conduce invariablemente hasta otra obra, *Venus y un marinero (Homenaje a Salvat-Papasseit)*. Pieza de particular finura, efectuada hacia 1925, supone un claro referente en el descubrimiento de un imaginario barcelonés en la pintura daliniana, una sutil captura de algunos elementos de la Barcelona de entreguerras que debía conocer bien y que son comunes a varias de las obras efectuadas en torno a su primera individual en las Galerías Dalmau.



*Venus y un marinero*  
(*Homenaje a Salvat-Papasseit*),  
c. 1925  
Óleo / tela, 215 x 147,5 cm  
Ikeda Museum of the Century Art,  
Sizuoka-Ken (Japón)

---

<sup>200</sup> En refuerzo de esta cuestión puede venir la anotación de F. Fanés, según la cual, «hasta el momento de marchar a París [1929] desarrolló el grueso de su carrera artística en Barcelona, excepto contadas incursiones en Madrid, muy probablemente» debido «a las facilidades para exponer que siempre tuvo en Cataluña, así como a la existencia —fuera o no por vía familiar— de una cierta nómina de compradores». *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 16.

Particular, además, es esta obra, porque de la carta que Dalí escribe a Benjamín Palencia<sup>201</sup> se deja entrever el gran esfuerzo compositivo que para Dalí debió suponer la ejecución de este cuadro.<sup>202</sup> Y doblemente peculiar, por el detonante de introducirnos en el interior de una habitación donde acontece un episodio de amor venal que tiene como protagonistas al mismo Dalí y a una prostituta, posiblemente enmascarada bajo el nominativo de Venus.

Del subtítulo del cuadro, que festeja al poeta catalán Salvat-Papasseit, Fèlix Fanés extrae cierta vinculación con la pieza «Caligrama 2» de este, inserta en su libro *La rosa als llavis*<sup>203</sup>, por cuanto ambos dan pie a escenas portuarias de tinte rijoso.<sup>204</sup> Al decir de Fanés, Dalí, con el subtítulo, «está dando pistas sobre cuales eran entonces sus inclinaciones y preferencias» artísticas, enmarcadas bajo la premisa de un retorno al orden en la dirección señalada por Salvat, Barradas y Torres García, aventura que no podía dejar de ser considerada como «una forma de modernidad e incluso de vanguardia a los ojos de la época»<sup>205</sup>. El propio estilo empleado en este cuadro —uno de los más importantes y el de mayor formato presentado en su primera individual en las galerías Dalmau (1925)— parece avalar tal cuestión, ya que sigue las trazas del Picasso menos cubista y más neoclásico de los primeros años veinte.<sup>206</sup>

El de Figueras, que, al no ser ajeno al eclecticismo imperante en la plástica del momento, venía contemporaneizando varias líneas estilísticas

---

<sup>201</sup> Fechada en Cadaqués, el 30 de agosto de 1925. Reproducida en p. 204.

<sup>202</sup> Así lo afirma R. Santos Torroella en *Dalí residente*, ed. cit., pp. 94-95, n. 1: «El juego letrístico de la despedida final, lo mismo que el interesantísimo dibujo que ocupa el centro de la página y que viene a ser como un resumen del proceso y las varias motivaciones a que respondía el cuadro de la Venus, con su “autobiográfico” marinero, denotan un cierto estado de euforia muy propio de quien, como él, acababa de vencer los múltiples escollos que debieron de presentársele durante la dilatada ejecución del mismo».

<sup>203</sup> Barcelona, Librería Nacional Catalana, 1923, p. 67.

<sup>204</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 43.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 41. Eugenio Carmona recuerda que Barradas, junto con Vázquez Díaz, protagonizó entre 1918 y 1925 «un espacio de relación con lo moderno en el que las artes plásticas renovadoras combinaron, casi en simultaneidad, el desarrollo de peculiares poéticas novocentistas con la irrupción de las primeras vanguardias y los correctivos del retorno al orden». «Las poéticas del *arte nuevo* y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926-1931», en *La pintura del 27*, Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2005, pp. 9-21, p. 11.

<sup>206</sup> F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 43. Justamente, esta vuelta «al orden», a lo clásico, y el modo de tratar los volúmenes rotundos de las figuras de la Venus y del marinero, nos llevan a advertir el influjo ingresco en el que late la hegemonía del trazo y la forma sobre el color en libertad. Como señala Fanés, Ingres estaba entonces a la orden del día. *Ibid.*, p. 30.

distintas —una propia del nuevo clasicismo, «novoclásica» diría D’Ors<sup>207</sup>, resultado de las tendencias de racionalidad y retorno a los modelos clásicos marcadas por el arte europeo tras dejar atrás la tormenta de las primeras vanguardias y el final de la Gran Guerra; otra cuyo acuse de recibo hay que buscarlo en la pintura metafísica preconizada por los creadores cercanos a la revista italiana *Valore Plastici* (De Chirico, Savinio, Carrà, Morandi, etc.); y una última de tinte cubista o cubistizante, en la que late con toda su fuerza la influencia de Picasso—, con las que pretendía vislumbrar la existencia de un entramado oculto de relaciones.<sup>208</sup> Sin embargo, sus indagaciones en torno al cubismo, que se venían sucediendo de forma rigurosa desde 1923<sup>209</sup>, experimentarán un cambio importante que queda reflejado en *Venus y un marinero*. En efecto, esta obra supone en un Dalí de apenas veinte años un nuevo modo de entender el cubismo en el que, a decir de Fanés, prima «por encima de las tendencias “cerebrales” y “geométricas”, el “instinto” y el “lirismo”»<sup>210</sup>, perfectamente dilucidables a partir del nuevo uso que hace del color: en las anteriores escenas cubistas predominaban los tonos apagados y terrosos (verdes, grises y tierras) o de una pureza pastelosa (rosas y azules claros). Ahora, en cambio, ha cargado la paleta de colores vivos e intensos, ya sea en su gama cálida, amarillos y rojos, o en la fría de los azules y violáceos.<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> Vid. *ibid.*, p. 34. Detrás de la ironía de D’Ors —defensor a ultranza del regreso de los valores artísticos tradiciones— late, no obstante, toda una necesidad del novecentismo de sobrevivir y proyectarse en el tiempo. Así, afirma Eugenio Carmona, algunos creadores novecentistas aprovecharon el cariz de lo moderno que se había acuñado a todo lo que tenía que ver con el nuevo clasicismo para actualizar su corpus productivo. Y esta reconsideración les resultó efectiva, puesto que les sirvió incluso para quedar circunscritos al entorno del 27 por algún tiempo. «Las poéticas del *arte nuevo...*», ed. cit., p. 16.

Con relación al mediterraneismo predicado por de D’Ors, es de reseñar su relato *Gualba, la de mil veus*, basado en el mito local de Gualba, la sirena del Gorg Negre, que al igual que la sirena-prostituta de Dalí, va ataviada con un ropaje que destaca por «la blancor esbelta de son vestit». *La ben plantada; Gualba, la de mil veus*, Barcelona, Edicions 62, 1980, p. 137.

<sup>208</sup> R. Santos Torreolla, *Dalí residente*, ed. cit., p. 13. El compendio de conclusiones más certero en todo este andamiaje ecléctico vendrá a darse en su obra de 1926 titulada *Composición con tres figuras (Academia neocubista)*, según acuerdo general de la crítica. Cfr. *ibid.*, p. 16 y, del mismo autor, *Dalí. Época de Madrid*, ed. cit., pp. 69-74.. También F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción*, ed. cit., p. 49.

<sup>209</sup> R. Santos Torreolla, *Dalí residente*, ed. cit., p. 13.

<sup>210</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 50.

<sup>211</sup> *Ibid.*

Enraizada con esta cuestión de un cubismo mucho más visceral están las palabras de Carmona, para quien «en España, el realismo moderno pocas veces situó de pleno la cualidad de exponer con frío distanciamiento la cualidad metafísica de las cosas, lo auténticamente quiescente, [...] la capacidad de permanencia y de presencia ajena a lo contingente y temporal», meta que si habían logrado, en opinión del crítico, Sánchez Cotán y Zurbarán dentro de la tradición española. Por el contrario, la figuración española moderna exarcebó «el punto en que lo verosímil se hace imaginario, el lado irracional que contiene todo exceso de realidad».<sup>212</sup>

Carmona resume perfectamente la influencias de Dalí durante estos años:

Entre 1923 y 1926 la figura y la obra de Dalí fueron fundamentales para asentar en el nuevo arte español la pertinencia y la actualidad del clasicismo y del realismo modernos. Pero, junto a su propio impulso personal, las fuentes de Dalí no fueron otras que el Picasso clásico, Toghres, la extensión realista del *noucentisme*, Morandi, Carrà y, sobre todo, las conclusiones sacadas de la atenta lectura de *Valore Plastici*, aun cuando la revista romana hacía varios años que había dejado de publicarse.<sup>213</sup>

Así las cosas, *Venus y un marinero* es partícipe en grado sumo de varias obras de Picasso pertenecientes a distintos momentos, tal y como ha rastreado Fèlix Fanés: el paisaje portuario barcelonés que se expande por el vano del balcón parece entroncar con el óleo *Paseo de Colón*, que el malagueño ejecutó en 1917 sobre una vista de este paseo en la que ocupa un lugar predilecto en la composición la estatua de Colón.<sup>214</sup> Del mismo modo, la figura de Venus tiene su antecedente en la mujer central del trío protagonista

---

<sup>212</sup> «Las poéticas del *arte nuevo...*», ed. cit., p. 18. Por ello es lógico pensar, según apostilla Carmona, que el paso desde estos derroteros del arte hasta el surrealismo no hallará obstáculo alguno. «Pareciera —afirma— que todos los caminos del arte nuevo de la renovación plástica española, condujeran al surrealismo». *Ibid.*

<sup>213</sup> «Epílogo», en R. Inglada, *Alfonso Ponce de León (1906- 1036)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 145-163, p. 154. También se puede añadir la lectura del libro de Franz Roh *Realismo mágico*, que circulaba ya antes de ser traducido al español por Fernando Vela en 1927 entre los ambientes artísticos de Madrid y Cataluña. Cfr. *ibid.*, pp. 151-152 y 160.

<sup>214</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., 51. Como apunta Fanés, las composiciones con balcón o ventana ayudan a Picasso a investigar la cuestión de la profundidad dentro del cubismo. Investigación que inicia Juan Gris y que él prosigue con óptimos resultados.

de *Tres mujeres en la fuente* (1921), correspondiente a las obras de viraje neoclásico que Pablo Picasso había iniciado en Fontainebleau en la década de los veinte. Así, la forma y los volúmenes de la Venus de Dalí quedan sintetizadas a la manera de la escultura griega y los frescos pompeyanos que habían servido de inspiración a Picasso: continuidad lineal desde la frente hasta la nariz, peinados dispuestos al modo clásico y ojos que miran huidizamente, sin ninguna muestra de sentimiento.<sup>215</sup> Por último, el diseño del marinero de Dalí evoca algunas obras producidas durante la estancia de Picasso en Roma en 1917, principalmente la titulada *Arlequín y Colombina* (después renombrada *Arquelín y mujer con collar*).<sup>216</sup>



P. Picasso, *Arlequín y colombina*  
(también *Arlequín y mujer con collar*), 1917  
Óleo / lienzo, 200 x 200 cm  
Museo Nacional de Arte Moderno  
(Centro Georges Pompidou), París

Salvat-Papasseit también parece seducido por ese juego estilístico a varias bandas. Como ha estudiado Fanés, las dos vertientes de su obra, una romántica, la otra «más moderna o futurista»<sup>217</sup>, quedan fundidas en *La rosa als llavis*. A la primera corresponde su corpus iconográfico de bajeles, marineros y singladuras, en tanto que la segunda se construye a partir de un cosmos industrial de puertos, máquinas y muelles en ebullición.<sup>218</sup> El libro en sí es un canto de amor de un marinero, cuyo poema XIII, el mencionado

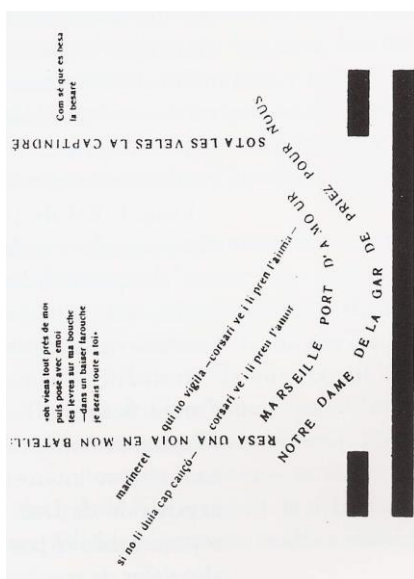
<sup>215</sup> *Ibid.*, 51-52.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>218</sup> *Ibid.*

«Caligrama 2», posee una extraña disposición gráfica que igual hace pensar en un navío que en la bocana de un puerto.<sup>219</sup> Una de las frases dice: «Marseille port d'amour/ Notre Dame de la Garde priez pour nous», lo cual se corresponde letra a letra con lo que Dalí anota en las piernas de la Venus del boceto que incorporó en la carta que, antes mencioné, había escrito a Benjamín Palencia.



Joan Salvat-Papasseit, «Caligrama 2»,  
*La rosa als llavis*, 1923

Por tanto, Salvador Dalí se encuentra ante un literato que compagina piezas de raíz vanguardista, tales como los caligramas de los que él mismo gusta tanto, con una obra de madurez asentada sobre el poso del clasicismo, del retorno al orden. Ello hace que no sea desatinado concluir con Fanés que es «más que probable una relación directa entre el mundo literario de Salvat y la pintura de Dalí» en esa época, en la que es fácil percibir el universo entre romántico e industrial pergeñado por el poeta catalán.<sup>220</sup> Para Dalí, la fusión de ese universo, a la par tradicional y moderno, lírico y anárquico, pudo haber supuesto el descubrimiento de un modelo de trabajo a seguir, cuya plasmación más oportuna vendría a situarse en torno al óleo *Venus y un marinero*.<sup>221</sup> Y

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>221</sup> *Ibid.* La obsesión por los modelos de trabajo llevó a numerosos pintores, entre

emparentar el poema «Las sirenas» con sendos cuadro y caligrama supone comenzar a pensar en un ejercicio de introspección metaliteraria por parte del ampurdanés. Lo cual no será una rareza en él, como tendremos ocasión de comprobar a la hora de estudiar las fuentes de *La metamorfosis de Narciso* en el capítulo homónimo.

Por otra parte, está asimismo la singular presencia de Barcelona. Si bien la plasmación de motivos urbanos barceloneses no será frecuente en su obra —ni siquiera existe un abundante material fotográfico que documente su actividad artística en la ciudad condal durante estos años, al contrario de lo que ocurre con sus estancias en la Residencia de Estudiantes o en el Ampurdán<sup>222</sup>, sí que encontramos una serie de pinturas y dibujos de la época centrados en «esta iconografía de marineros y mujeres (¿quizás prostitutas?) que el ampurdanés había podido ver *in situ*»<sup>223</sup>, ya que Dalí había sido visitante asiduo del Barrio Chino en aquellos momentos. Así lo constatan, por un lado la carta dirigida a Pepín Bello el 19 de abril de 1925 —«en el puerto marineru borrachos cantan canciones tarbernarias», escribe<sup>224</sup>—; y, por el otro, la ya citada que dirige a Benjamín Palencia por mediación de López Egóñez a finales de agosto del mismo año, narrándole los pormenores del óleo *Venus y un marinero* e ilustrándola con una reproducción a lápiz del marino que aparece en la tela.<sup>225</sup> Para más señas, un autorretrato propio. Además, Dalí fácilmente podría haber visto en el puerto de Barcelona la aviesa atmósfera de luz de gas, neblina y fantasmagoría que poetas, pintores y paseantes variopintos venían extrayendo desde el siglo anterior en torno al Sena de París.

Se hace preciso señalar que la figura del marinero se va a convertir en un *topos* de recíproco entendimiento entre Dalí y Lorca durante el período de influencia lorquiana del pintor y de la daliniana del de Fuentevaqueros, siendo

---

ellos al mismo Dalí, a preocuparse de tal manera por los aspectos de la técnica pictórica que se llegó a hablar incluso de una llamada de «retorno al oficio». Cfr. *ibid.*, p. 46.

<sup>222</sup> J. M. Minguet Batllori, «Los indicios de Barcelona en la obra de Salvador Dalí», Barcelona, *Metrópolis Mediterránea*, 63, 2004, p. 27-28.

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> Cfr. R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., pp. 76-77; F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 43.

<sup>225</sup> Ya en una anterior carta al ingeniero López Egóñez, mecenas de Palencia, Dalí inserta el perfil de un marinero con pipa en los labios, preconizando, por tanto, su inmersión absoluta en el tema de la Venus y el marinero. (Carta a R. López Egóñez, de 2 de agosto. Reproducida en R. Santos Torroella, *Dalí residente.*, ed. cit., pp. 86-87).



su duración aproximada la comprendida entre los años 1925 y 1928. Los marineros, al igual que la figura de San Sebastián, suelen ser emblema de connotaciones homosexuales. Como apunta Bou, «corresponden en el imaginario homosexual a la representación de un mundo masculino alejado del resto de la civilización, en alta mar».<sup>226</sup> Así, estos marineros que aparecen en muchos dibujos de la época de Madrid de Dalí, y en otros tantos del mismo Gacía Lorca —*Poema surrealista, El beso, Sueño del marinero...*— son un reflejo directo de la imagen de San Sebastián que permite a ambos creadores mantener una íntima comunicación en clave personal.<sup>227</sup> Al margen de esto, tras su inserción plena en el surrealismo, comenzará a aparecer en muchos cuadros de Dalí la figura de un niño con uniforme de marinerito, en ocasiones agarrado de la mano a un hombre mayor. La lectura que puede desprenderse del mismo está más en consonancia con reminiscencias en torno a alguna fobias infantiles del pintor, relativas al miedo a la autoridad paterna, que con el imaginario valedero para estos otros marineros de mediados de los años veinte.<sup>228</sup>

Retornando al lienzo *Venus y un marinero*, puede decirse que el maridaje con un ambiente portuario en «Las sirenas» es viable de pleno consuno. Piénsese que la misma metáfora del título con que Dalí identifica a las meretrices así nos lo hace ver. O el canto sinuoso que sirve de reclamo al fulgor de los hombres, la onomatopeya «¡ssssss...t!», no deja de encerrar ese rasgueo de guitarra al que alude el poema y que bien podría elevarse de entre el barullo de las tabernas de cualquier muelle. A la luz de todos estos datos sí adquiere sentido la parte que afirma que a cuatro calles del estudio puede hallarse el lugar donde Dalí se confunde con las prostitutas.

También está la cuestión de la ventana, que concita algún que otro interrogante. A la par que realizaba *Venus y un marinero*, Dalí trabaja en otro cuadro que pasará a ser considerado como una auténtica obra maestra: *Muchacha en la ventana* (1925). Ambos, según Santos Torroella, son las dos

---

<sup>226</sup> *Dalícionario...*, ed. cit., p. 202. Para el periodo lorquiano de Dalí y daliniano de Lorca, así como para la iconografía relativa a San Sebastián, puede consultarse el siguiente capítulo «La miel es más dulce que la sangre».

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> Se profundiza en la figura del niño que va de la mano del padre en el capítulo «El gran masturbador».

pinturas más importantes emprendidas hasta la fecha y con ellas se cierra el ciclo de residente.<sup>229</sup>

En *Muchacha en la ventana*, su hermana Anna Maria aparece de espaldas al espectador reclinada sobre un alféizar que se abre a la bahía de Cadaqués, donde navega algún velero que se recorta entre el mar y las casas del pueblo, al fondo.



*Muchacha en la ventana*, 1925  
Óleo / cartón piedra, 105 x 74'5 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

No hay dificultad en localizar alguna analogía con el paisaje entrevisto desde el balcón de *Venus y un marinero*, porque en él también surca las aguas un velero, además de aparecer otro tipo de embarcaciones más modernas. Incluso es fácil colegir la similar disposición que presenta este balcón con el que había plasmado Dalí en el cuadro del estudio de Riba d'en Pichot.

Fèlix Fanés ha rastreado las huellas de ciertos autores que pudieron influir en Dalí a la hora de introducir los vanos en algunas de sus composiciones.<sup>230</sup> Así, estaría el romántico alemán Kaspar David Friedrich,

<sup>229</sup> Dalí residente, ed. cit., p. 94, n. 1.

<sup>230</sup> Cfr. Salvador Dalí: la construcción..., ed. cit., pp. 39-41. El investigador también

que en 1822 había pintado el homónimo *Mujer en la ventana*, o el algo más actual, aunque «también un romántico en la línea de los Nazarenos», Georg Schrimpf, cuyas afinidades con los italianos que publicaban en la revista italiana *Valori Plastici* son incuestionables.<sup>231</sup> Fanés recuerda la importancia de Schrimpf al hacer de nexo «entre la pintura clásica y la moderna»<sup>232</sup>, cuestión en la que, ya hemos visto, también andaba envuelto Dalí. A juicio de Fanés, este retorno a la tradición, juntamente con el trazo preciso de los contornos, las formas rotundas y escultóricas, y los fondos arquitectónicos hacen pensar en algún nombre más, tal como Felice Casorati o Ubaldo Oppi. No obstante, el investigador duda de un conocimiento directo de sus obras por parte de Dalí.<sup>233</sup>

A propósito del asunto de las ventanas, señala Minguet que es un elemento que aparece en múltiples de sus composiciones pictóricas, si bien en el caso de *Venus y un marinero*,

la diferencia radica en lo que vemos desde la abertura: habitualmente Dalí hacía que sus personajes —y, por tanto, nosotros, los espectadores— contemplásemos a través de la ventana un paisaje rural o un paisaje costero, dentro de una tradición paisajística muy catalana. Ahora, en cambio, los barcos y los marineros, pero también el propio tratamiento de la figura femenina, mucho menos idealizada, nos evocan el mundo urbano concentrado en uno de sus lugares más dinámicos, el puerto.<sup>234</sup>

---

establece una pequeña revisión sobre el uso que de la ventana se hace por parte de la historia de la pintura, yendo desde los flamencos Van Eyck, Van der Weyden, el Maestro de Flemalle, Petrus Christus o Thierry Douts hasta los grandes nombres del Renacimiento: Ghirlandaio, Rafael, Leonardo, Lotto, Tiziano o Mantegna. De este último se encuentra en el Prado la obra *El tránsito de la Virgen*, que Dalí sin duda conocía y admiraba. *Ibid.*, p. 48. El origen de la ventana como justificación para una inmersión del espectador en el paisaje puede rastrearse ya en el Medievo. No obstante, será a partir de la idea vertida por Leon Battista Alberti en su ensayo *De pictura* (1435), según la cual un cuadro debe ser una ventana abierta en el muro del que cuelga, cuando los autores del Renacimiento empiecen a generar esta suerte de obras «metapictóricas» en las que los vanos de las habitaciones sirven como excusa al artista para incluir un paisaje en la escena. La tendencia, lógicamente, perduró a lo largo de los siglos hasta llegar a nuestros días. Cfr. L. B. Alberti, *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1976, p. 105.

<sup>231</sup> Según F. Fanés, el monográfico que C. Carrà le dedicó en 1924 pudo haber llegado fácilmente a manos de Dalí, conociendo así «sus muchachas volumétricas, con frecuencia mostradas de espaldas, apoyadas en alféizares de ventanas». Lo mismo ocurriría con el librito que sobre Friedrich escribió Ludwig Juzti en 1921, *Kaspar David Friedrich*, y que circuló por algunas librerías de Barcelona. *Vid. ibid.*, p. 39.

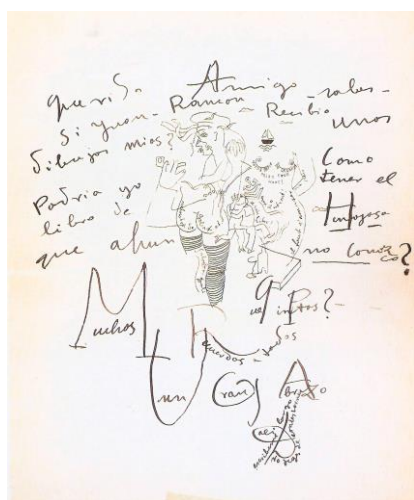
<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>233</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>234</sup> «Los indicios de Barcelona...», ed. cit., p. 28.

De hecho, el crítico de arte, coincidiendo con Fanés, pone en consonancia este fenómeno con el «acercamiento al dinamismo urbano» que Salvat-Papasseit había tratado en su poesía y Rafael Barradas y Joaquín Torres-García reflejado en «sus cuadros más genuinamente barceloneses»<sup>235</sup>. También hace ver que los decorados que ideó para el estreno del libreto *La familia de Arlequín* de Adrià Gual, en el Teatre Íntim de Barcelona, en marzo de 1927, abundaban en toda suerte de elementos e inscripciones de la metrópoli, expresados ya por estos dos autores en sus pinturas de la ciudad condal.<sup>236</sup>

Como anécdota, cabe decir que se da en *Muchacha en la ventana* una peculiaridad similar a la que presenta el boceto de *Venus y un marinero* añadido en la carta a la Benjamín Palencia: en ambos falta un elemento: la hoja izquierda de la ventana en el caso del primero, y un dedo de la mano que sostiene la pipa del navegante, en el segundo. Santos Torroella aduce para tal hecho la capacidad imaginativa de Dalí, que en ciertos estados eufóricos puede tender a introducir «juegos o trampas visuales» de los que hacer cómplice al espectador avezado, ya sea por defecto o por exceso.<sup>237</sup>



Carta de Dalí dirigida a R. López Egóñez, para entregar a Benjamín Palencia. Cadaqués, 30 de agosto de 1925

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> *Ibid.* Una fotografía del decorado puede verse en F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 73. Romero Tobar apunta los antecedentes de esta tendencia al hablar de los decorados diseñados para los espectáculos de dramaturgia del XIX español: «otra vía de relación entre la pintura de paisaje y la creación literaria es la que se puede establecer con los diseños decorativos para exteriores de obras teatrales», y cita como ejemplo el final del *Don Álvaro* cuya escenografía le parece deudora de cuadros como *Las gargantas de las Alpujarras* de Villaamil o *El paisaje con contrabandista* de Eugenio Lucas. *Panorama crítico del romanticismo español*, ed. cit., p. 133.

<sup>237</sup> *Vid. Dalí residente*, ed. cit., p. 94, n. 4.

Así las cosas, es necesario recordar que la temática del burdel va ser frecuente en el Dalí del primer quinquenio de los años veinte. En posesión de Santos Torroella se hallaba un dibujo, previo a *Venus y un marinero*, cuya importancia el crítico catalán cifra en la posible primera aparición, «dentro de un estilo residente», de una imagen doble en la obra daliniana.<sup>238</sup> Sin restar enjundia a tal hecho, me interesa recalcar la distribución compositiva tan pareja a la aguada *Burdel* —tal y como he dicho antes— y, sobre todo, el estado de abatimiento espiritual que destila el dibujo, muy en vecindad con la atmósfera que Dalí consigue crear en el cuarto de «Las sirenas».



Escena de burdel con imagen doble  
Col. R. S. T., Barcelona

La mujer aparece con el torso desnudo, sentada en el lecho de espaldas al espectador, o tumbada fuera de este, ocultándose la cara tras el brazo, como no queriendo ver aquello que ha de acontecer. Tras ella, Dalí, uniformado de marinero y con su inseparable pipa, asiste a la escena reclinado sobre una silla o un pedestal, en pose simétrica a la de *Venus y un marinero*. Más allá, se aprecia nuevamente el desnudo femenino, ahora en su naturaleza de imagen doble, ya que puede ser considerada indistintamente de espaldas o de frente.

Sin necesidad de restituir en el dibujo ningún elemento de ambiente interior —salvo quizás el taburete en que se apoya Dalí—, se obtiene un espacio cerrado que se presume añoso y denso, en cierta medida sofocante. Algo similar a lo que ocurre en el óleo definitivo, donde la ausencia de un fondo más extenso de pared, así como las distintas angulaciones en planos

---

<sup>238</sup> *Ibid.*

superpuestos de la Venus-prostituta y el marinero, tienden a acrecentar ese desasosiego casi claustrofóbico. Efecto al que se suma la inclinación exagerada de los barrotes del balcón. Este, a pesar de abrirse al muelle de la ciudad, contrarresta a duras penas el ambiente opresivo que subyace en el interior. Así, *Venus y un marinero* parece gozar de aquel oxímoron de ensoñación benéfica que Baudelaire estableciera para su habitación doble: «Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie»<sup>239</sup>. Oscuridad que en sus dos vertientes, la que se aprecia en el interior de la pieza, pero también en los espíritus de los protagonistas, es contrarrestada en la escena por la claridad que penetra a través de la abertura del balcón. Claridad del exterior, del paisaje, del mar y del cielo, del ritmo que marca el tránsito de la ciudad y del puerto.

Dalí repetirá temática aquel mismo año con una nueva versión de *Venus y un marinero* no muy alejada de esta tela y de los dibujos preparatorios, si bien en esta ocasión sí que rehuirá el espacio cerrado, falto de horizonte y holgura, y ubicará a las figuras sobre el escenario mucho más etéreo de una playa sin más límites que el espolón de una roca al fondo.



*Venus y un marinero*, c. 1925  
Óleo / tela / madera, 198 x 149 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

Esto hace que los amantes parezcan ahora ufanos danzantes que se mecen con el batir de las olas, ajenos a cualquier duda o resentimiento en sus actos que

<sup>239</sup> «La chambre double», *Le spleen de Paris*, *Œuvres Complètes I*, ed. cit., p. 280.

pudiera serles causa de acritud. Aún siendo una temática convergente, incluso en el ascendente del Picasso grecorromano que transpira el lienzo, el contenido ha virado hacia otras latitudes más benignas que en el óleo de la Venus que sirve de homenaje a Salvat-Papasseit. Dalí parece haber superado ese sentimiento de dolor que le afligiera anteriormente.

#### II.4.2. Las imágenes nocturnas y bohemias

Con anterioridad a *Venus y un marinero* y sus dibujos preparatorios, se dará en Salvador Dalí una serie de pinturas que tratan, bien de manera directa o bien soslayadamente, los ambientes prostibularios, bohemios y de los bajos fondos de la ciudad. En todos ellos predomina el espíritu lánguido y la pecaminosa tristeza que veíamos aparecer en el poema «Las sirenas». Se trata, en todo caso, de escenas nocturnas que acrecientan dicho laconismo con el empleo de una paleta reducida a un mínimo contraste de tonos fríos y oscuros, resaltado con algún efecto de iluminación a través de la calidez de los amarillos, los ocres o los naranjas. Su técnica de ejecución es muchos más pobre que la de los óleos ya que Dalí emplea ténpera o temple sobre soportes de cartón, quedando la composición supeditada a su resolución en grandes planos de una misma gama cromática, sin apenas mezcla. Esto, lejos de ser entendido como un inconveniente puede constituirse en una ventaja, pues, como apunta Fanés,

Salvador Dalí inició su carrera buscando la forma moderna a través de la elección de unos temas —la multitud, el ocio, la ciudad—, que, al enfrentarse con ellos, le sirvieran de punto de partida para un nuevo lenguaje. El uso de técnicas pictóricas humildes —como la pintura al temple o la aguada— y el recurso a sistemas de representación simplificados fueron los dos medios que le permitieron descubrir, a partir de los temas elegidos, un lenguaje moderno.<sup>240</sup>

La datación de todas ellas es de alrededor de 1921<sup>241</sup>, anterior por tanto a la aguada *Burdel* y a la misma composición del poema. Esto sería un

---

<sup>240</sup> Dalí, *cultura de masas*, ed. cit., p. 40.

<sup>241</sup> Para la fecha de las obras plásticas seguimos la indicada por la Fundación Gala-

indicativo de que en el Dalí de los accesos románticos no todo queda en la indumentaria oscura, la pipa en ristre y el pelo greñado, sino que intelectualmente están latiendo en él, además, unas preocupaciones formales convergentes con las de los creadores de todo el siglo XIX y el fin de siglo. No en vano, Willard Bohn señala que junto con los cubistas, «los artistas que más profundamente influyeron en Dalí fueron los pintores realistas del XIX»<sup>242</sup>.

Son obras de Dalí un tanto desconocidas, aún faltas de estudios rigurosos<sup>243</sup>, que quizás hayan quedado marginadas por la temática que tratan—el ambiente bohemio en una ciudad de provincias—; porque la pobreza de sus materiales les da un cariz de pieza menor, efímera y transitoria; o aun por alejarse en demasía de los presupuestos estéticos que el de Figueras estaba manejando en aquel momento: los retratos de familia y personajes cercanos, los autorretratos, los paisajes bucólicos de Cadaqués y las naturalezas muertas de variado y, a veces, hasta contrapuesto corte.<sup>244</sup>

Dentro de este plantel de escenas bohemias, *Fragmento de una escena (burdel)* sobresale ya desde su mismo título. Se trata de un cartón de reducidas



dimensiones, cercenado en la esquina superior derecha así como en su margen izquierdo, que nos muestra a un presunto cliente sentado a la espera de su turno en un burdel.

*Fragmento de una escena (burdel)*, c. 1921  
Temple / cartón, 43'8 x 29'4 cm  
Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras

Salvador Dalí en el «Catálogo Razonado» de su página web: <[www.salvador-dali.org](http://www.salvador-dali.org)>. No obstante, muchas de ellas son aproximativas y pueden sufrir modificaciones al hilo de nuevas investigaciones.

<sup>242</sup> «J. V. Foix presenta a Salvador Dalí», *Ínsula*, 689, ed. cit., pp. 22-25, p. 24

<sup>243</sup> R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 24.

<sup>244</sup> Anna Maria Dalí denomina a este ciclo «etapa de los temples». Santos Torroella ve en dicho periodo «un seguimiento un tanto irónico de ciertos *novecentistas* catalanes (Nogués, Sunyer, Obiols)», que le habría proporcionado su primer triunfo fuera de Figueras». Cfr. *Dalí residente*, ed. cit., pp. 24-25.



El protagonista, seguramente un joven perteneciente al proletariado, por la gorra de obrero que porta, soporta la espera con una mueca de sonrisa en los labios, quizás porque, sin volver la vista, está advirtiendo la escena que sucede detrás de él, donde otro hombre con camisa y chaleco y un perfil que denota cierta malevolencia, parece perseguir o empujar briosamente a una de las hetairas, con toda probabilidad hacia las habitaciones privadas. Aunque, de seguir las directrices marcadas por el título dado por Descharnes y Néret en su libro común, donde aparece como *Personaje sentado delante de una pareja danzante*<sup>245</sup>, también cabe pensar que el hombre y la mujer del fondo no hacen otra cosa que bailar. Al pasar ambos por la puerta de la estancia que debe hacer las veces de salita, giran sus cabezas para observar al muchacho de la gorra. Lo cual nos lleva a pensar que alguna otra cosa debe estar sucediendo delante de él, es decir, en el lugar virtual que queda ocupado por el espectador: tal vez una conversación entre los parroquianos que aguardan y la *madame* que atiende el negocio, o quizás alguna que otra «algarabía» entre cliente y chica de alterne.

De la actitud que muestra el que espera, sentado un poco encorvado y con las dos manos sobre los muslos —casi se palpa el sudor en sus dedos—, con los ojos muy abiertos, y la sonrisa tímida en su joven rostro, no es difícil sospechar que pueda tratarse de la primera vez que acude a uno de estos lugares con la intención de conocer el amor carnal y acceder así a la vida adulta toda vez que se haya culminado esta especie de ritual sexual bastante común en Occidente. A partir de tal deducción, se hace más lógico entender que los dos personajes del fondo se vuelvan a mirarlo desde el umbral de la puerta con un ápice de irónica malignidad en la faz. Si el de la gorra tuviera que borrar su sonrisa para decir algo, probablemente se le quebrara la voz antes de llegar a pronunciar nada.

Otra vez volvemos a toparnos con manos de tres y cuatro dedos como en esos gazapos que, ya hemos visto, son frecuentes en otras obras de Dalí. Y también comprobamos que no ha olvidado colocar algunos elementos decorativos entre las paredes del burdel, en rigor al mismo ojo avezado que tan

---

<sup>245</sup> Salvador Dalí. *La obra pictórica*, Köln, Taschen, 1992, 2013<sup>2</sup>, p. 50. No obstante, prefiero seguir en mi interpretación, tanto para este como para otros casos, el título acuñado por el Centro de Estudios Dalinianos dentro de su Catálogo Razonado.

bien nos muestra en «Las sirenas». La presencia-ausencia de ese dedo amputado nos lleva nuevamente a ese complejo de castración que puede estar sintiendo el personaje que espera sentado.

A buen seguro que de tener la imagen completa de la pintura, hubiésemos podido hallar más puntos de luz en la interpretación. Lo cual no es óbice para conjeturar que el pintor intentara ilustrar ese hipotético primer encuentro sexual en un prostíbulo de los barrios portuarios barceloneses, tesis con la que vengo trabajando en este capítulo. La tendencia autobiográfica de su obra apunta hacia ello sin demasiados titubeos. No obstante, mención a parte merece la cuestión de la puerta abierta, por cuanto supone una confirmación más del conocimiento que Dalí tiene desde su juventud de la amplia gama de *topos* y recursos con que la pintura se ha ido dotando a lo largo de la Historia del Arte, fundamentalmente en lo que al trampantojo se refiere. En esta ciencia de las aberturas o de los vanos (*doorzichtkunde* la denomina Hans Vredeman de Vries en su libro *Perspectiva*, en 1604)<sup>246</sup> Dalí da muestras de gran maestría al introducir, además de las consabidas ventanas que antes se han ido señalando, ejemplos como este del marco visual de la puerta. Al igual que en ciertos casos de la pintura de interior holandesa o española, donde la explicación principal de la escena solo se obtiene a partir de lo representado en un segundo o tercer plano que queda tras el trampantojo del boquete de la puerta o la ventana<sup>247</sup>, en el cartón del joven con la gorra, es lo que acontece detrás del bastidor de la puerta lo que nos permite obtener una explicación de cierta solidez sobre la presencia del protagonista en el primer término. Sin ese apoyo visual, cualquier conjetura que cupiera plantearse quedaría desde el primer instante desarmada, al margen del título de partida con que pudiera contar el espectador.

Afín a ciertos gustos sexuales que se acentuarán en Dalí con el paso de los años es el cuadro *Le voyeur*, mucho más rico en lo que a composición,

---

<sup>246</sup> Vid. V. I. Stoichita, *La invención del cuadro*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 101 y s.

<sup>247</sup> Stoichita ha estudiado el grado de interdependencia entre el primer y el segundo nivel del cuadro en las versiones de *Cristo en casa de Marta y María* de Pieter Aertsen (1552) y de Velázquez (1619-1620), deduciendo que «la escena del fondo puede ser perfectamente una ventana (del alma) para los personajes del primer plano», y por lo tanto lo que termina de conformarlos entitativamente. *Ibid.*, pp. 28-29 y 43.

tratamiento formal y mezclas cromáticas se refiere que el anterior. Y con una inclinación al enfoque de las desviaciones sexuales más directa también.



*Le voyeur*, c. 1921  
Temple / cartón, 32 x 50 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

En él nuevamente un hombre con gorra, o quizás el mismo de la escena anterior —en ese caso, un trasunto del propio Dalí—, nos enseña su perfil mientras descansa recostado sobre un sillón, delante de un balcón o una terraza, en lo que parece una plácida noche de primavera u otoño. Sobre la mesa, la botella de licor, el vaso y la pipa delatan su origen bohemio.

Tras el primer término del cuadro, sin solución de continuidad, se erige un edificio con las ventanas iluminadas y abiertas a la curiosidad del *voyeur*. Por su estructuración harían pensar fácilmente en un patio de vecinos si el contenido que nos muestran cada una de las ventanas no delatara de inmediato una naturaleza propiamente lasciva. Por tanto, no andaría muy descaminado quien especulase con la posibilidad de un lupanar, dado que todas las chicas parecen jóvenes y la ropa interior que visten —o más bien desvisten— así parece indicarlo.

Del conjunto de recuadros que aparecen completos, el central superior es el único que no muestra ninguna figura en actitud libidinosa. El ajedrezado del suelo y la cortina recogida en pliegues señalan que debe tratarse de una sala de espera o algún pasillo de reparto que conduce a los habitáculos laterales donde se desarrollan las escenas de mayor calado erótico. En las otras

tres balconadas, la escenas son variadas: arriba a la izquierda unas piernas parecen enfundarse, o bien desenfundarse, unas medias negras. Debajo, una mujer en ropa interior se deshace el peinado mientras se mira en el espejo que se adivina solo en parte. Las figuras de ambas ventanas parecen solitarias, como salidas de uno aquellos cuadros de Hopper en que congelaba el tránsito adusto de los viajeros en sus horas taciturnas de moteles y cuartos de estación. Por el contrario, en el tercer ventanal, arriba a la derecha, tenemos a una pareja que se abraza. Él la coge por el talle mientras ella posa la mano en su cuello. A diferencia de los otros personajes no están solos, sin embargo algo inquietante se cierne sobre esta escena. La chica mantiene cabizbaja la mirada y él oculta su rostro entre el cuello de la mujer, mirando también hacia el suelo. Ambos se agarran sin auténtica pasión, como si el anudarse fuera un mero trámite, un acto que invoca sentimientos de grave afectación para el espíritu pero que es necesario hacer. Pudiera pensarse que en este abrazo se halla la prolongación de la escena de «Las sirenas», toda vez que el protagonista ha terminado la desconsolada contemplación del cuarto y de la chica, y se lanza al fin resignado a consumir el acto por el cual se había propuesto llegar hasta allí.

Las capas sedosas y rasas del temple permiten a Dalí resolver la pintura a grandes planos de color cercanos al fauvismo, tratando el perfil del *voyeur* con una factura pseudocubista a base de triangulaciones y contornos geometrizados, prelude quizás de los trabajos que a continuación llevará a cabo en la Residencia de Estudiantes. Esta solución geométrica se ve favorecida por el empleo de variados matices azules y violáceos que por contraste contribuyen a potenciar la zona lumínica de las ventanas.

Aún así, es de destacar que el *voyeur* no esté mirando hacia las habitaciones sino que mantiene su perfil impasible dirigido hacia algún punto lejano que se pierde por el lateral de la composición, la mirada y el gesto reconcentrados, y la mente probablemente embriagada con el alcohol o el láudano de la botella que acaba de ingerir. Por tanto, la melancolía que se respira en la atmósfera enrarecida de las piezas es la misma que debe haber contagiado a nuestro hombre en su lúbrico delito.

A decir de Dalí, el auténtico placer del sexo radica en el *vouyerismo*, pues «como pintor —escribe—, experimento sobre todo un placer de *voyeur*.

Me gusta contemplar los cuerpos animados por el deseo, pero pocas veces el deseo baja a la región del sexo»<sup>248</sup>. Y apostilla: «creo que para mí el orgasmo es solo un pretexto. Lo esencial es disfrutar de las imágenes»<sup>249</sup>. No obstante, algunas páginas antes el ampurdanés ya ha explicado: «necesito poder disponer, en la mente, de todo lo maravilloso que he visto y vivido, aquella luz, aquella sombra, aquella forma, aquel color. Por eso, para mí, todo se basa en esa malla, que asocia la movilidad jerarquizante de la mirada, y por tanto de la pintura, con las delectaciones supremas de la mente, sin las cuales no existe un auténtico placer carnal»<sup>250</sup>. Y más adelante subraya lo ya dicho, «mi amor pasa por el alma, mi erotismo por el ojo», y procede a narrar su afición de *voyeur*: «el erotismo empieza cuanto interviene una tercera persona. Por eso me gusta observar a una pareja, heterosexual o no, cuando pasan al éxtasis. Les dirijo, les ordeno posturas hasta los detalles más ínfimos: movimiento de los pies, caída de una melena, dirección de la mirada, sonrisa.»<sup>251</sup> Este *voyeurismo* se acrecienta hasta justificar el gusto por la homosexualidad y el hermafroditismo en otro capítulo del libro:

A medida que he ido envejeciendo, me he ido sintiendo más atraído por los hombres. Mi voyeurismo se expande alegremente hasta ellos, con la condición de que no tengan barba, que sean muy jóvenes, que parezcan chicas, con el pelo largo y caras angelicales. En un cuerpo suave, casi femenino, contemplar una erección es un placer que me alegra la vista.<sup>252</sup>

En *Confesiones inconfesables* relata la refinada disciplina a que sometía su actividad onanista en torno a los veinte años, práctica que parecía adquirir solo pleno desenlace a partir de su actitud de *voyeur*:

Mi ojo, mi inteligencia y mi pene eran los medios más deleitables de placer, y su combinación, casi infinita, me proporcionaba unas variaciones que iban desde la escatología hasta el exhibicionismo, del fantaseo a la masturbación (lo uno no excluye lo otro); llegar al final era lo de menos, salvo como *voyeur* y, aun así, resultaba que el fracaso, el rechazo, el accidente que impiden la ejecución me

---

<sup>248</sup> *Las pasiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed.c it., p. 62.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>251</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

<sup>252</sup> *Ibid.*, pp. 197-198.

procuraban más alegría que su consecución. Se trataba, en una palabra, de permanecer casto siendo erótico...<sup>253</sup>

Como vemos, en esta castidad tan exacerbadamente erótica desempeña un papel trascendental el sentido de la vista, sentido primigenio para el quehacer de un pintor, sobre el que se agolpan infinidad de imágenes incitadoras. En el mismo libro recuerda un episodio de *voyeurismo* ocurrido durante su infancia. Una recolectora de hojas de tilo de la familia Pichot se halla subida a una escalera en un árbol cercano a la casa. Dalí aprecia la turgencia formidable de sus senos y corre hasta una ventana del piso superior a fin de enredar su diábolo en el tilo y pedir luego a la jornalera que le ayude a desanudarlo. Así, mientras esta se enfrasca en tal operación, sus senos quedan enmarcados por el bastidor del ventanuco. Dalí, vestido solo con la capa de armiño con la que jugaba a ser un monarca, acaba tan extasiado con la escena que golpea con su muleta de palo uno de los melones que cuelgan del terrado. El jugo, fragante y viscoso, le cae en densas gotas que él se obstina en recoger en su boca. Según su propia afirmación, «acababa de experimentar un orgasmo mental» que ya nunca podría olvidar.<sup>254</sup>

Orgasmo mental derivado de una alta dosis de excitación visual. En otra parte se preocupa de señalarlo claramente: «para mí lo esencial es lo que ven los ojos»<sup>255</sup>. Por tanto, la fuerza de las imágenes eróticas se arroga en Dalí gran parte del protagonismo de su actividad sexual, y no solo la física sino también la de talante creativo. Es por ello que toda su obra autobiográfica está plagada de numerosos episodios de *voyeurismo* similares al resumido más arriba, lo cual induce a calificar de precoz y singular anticipo sobre sus gustos sicalípticos el cuadro *Le voyeur*, ejecutado durante esa fase de la adolescencia en que se veía entregado a una febril actividad genital en la que las imágenes funcionaban como motor activador de su excitación.

Frente a estas dos obras de temática netamente sexual, *Escena nocturna en Figueras* supone una alusión mucho más solapada a los contenidos de tal naturaleza. El protagonismo de la escena queda en manos de

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>254</sup> *Ibid.*, pp. 358-359.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 610.

la enorme caja de guitarra rojo inglés que un músico ensimismado y taciturno tañe desde un segundo plano. Su cabeza casi está fusionada con la de su compañera vocalista, una sensual joven que se vuelve sobre su hombro izquierdo, resuelto en una mancha plana de ocre, para sonreír plácidamente a través de unos incitadores labios de carmín. Mientras ellos están a lo suyo, desde las mesas del fondo diversas parejas de hombres y mujeres charlan y beben pareciendo disfrutar con el espectáculo del dúo, quizás un conjunto flamenco o algo por el estilo.<sup>256</sup>



*Escena nocturna en Figueras*, c. 1921  
Gouche / cartón, 54'9 x 74'1 cm  
Colección privada.

La iluminación tenue del local hace que se proyecten las sombras de los espectadores sobre las paredes del recinto, confiriendo a la escena ciertas similitudes con los escabrosos *cabarets* o los garitos americanos de jazz que tan en boga estuvieron en la primera mitad del siglo XX. Las tonalidades opalinas de la penumbra son alcanzadas a través del poder de cubrición de la témpera, mucho más densa en su técnica que las veladuras translúcidas de los temples anteriores. También resultan más contundentes las luces extraídas de

---

<sup>256</sup> Llama la atención la similitud del título, *Escena nocturna en Figueras*, con aquel otro poema de Manuel Machado, «Nocturno Madrileño», que, compuesto sobre la base del cante jondo y los sonidos negros, inagura una corriente de nocturnos canallas y arrabaleros de fuerte calado en la lírica española de las primeras décadas del siglo XX. Cfr. R. Alarcón, *El mal poema de Manuel Machado...*, ed. cit., pp. 205-211. Es de anotar que esta pintura de Dalí se ha ubicado en ocasiones en la misma ciudad que el poema de Machado. Así sucede en R. Descharnes y G. N ret, *Dalí, la obra pictórica*, ed. cit., p. 58, lámina 127, donde se le da el subtítulo de *Escena nocturna de Madrid*.

los focos y los reflejos blancos de las copas. La intensidad de las mezclas cromáticas acerca la pieza, al igual que en caso anterior, al fauvismo.

La contemplación detenida de la escena consiente en percibir una inequívoca contraposición entre la pareja de músicos. Él, con rostro cansado y distante, padece quizás el hartazgo de interpretar todas las noches el mismo repertorio y de tener que permitir que la chica se convierta en el centro de todas las miradas, lo cual queda manifiesto desde el mismo momento en que Dalí la ha tocado con un vestido amarillo para que pueda destacarse del resto de la composición. La mano excesiva y laxa sobre las cuerdas de la guitarra parece sumarse a esta consideración.<sup>257</sup> De la chica, por contra, únicamente se nos muestra la parte inferior del rostro, el fragmento justo para advertir que se divierte sabiéndose dueña y señora del escenario y de la noche bohemia y prometedora. Está en su terreno natural y no renuncia a ello. Además, como sucede con la prostituta asomada a la ventana en el dibujo *Burdel*, su figura es mostrada solo de la mitad hacia arriba, cual una sirena salida de un cuadro decimonónico.

El contraste, por tanto, que ya veíamos en el poema entre la mujer, decidida y dominadora, que sisea a los transeúntes en busca del afortunado cliente y el chico cuyo exceso de sensibilidad le hace mella nada más contemplar la cruda realidad del cuarto de un burdel, se patentiza aquí nuevamente. La hembra es la figura dominante; el macho, la sumisa.<sup>258</sup>

Frente a ellos, Dalí ha colocado a otra cautivadora mujer que asiste misteriosamente concentrada al desarrollo del recital; va tocada con pamea y se acoda sobre la mesa posando sus dos manos en las mejillas. El pintor hábilmente la resalta del resto de la concurrencia mediante unos toques de amarillo en el fondo. Entre los músicos y ella se establece también una polaridad comunicativa; podría tratarse de ese testigo mudo, ese asistente

---

<sup>257</sup> Es sorprendente el parecido de esta mano desproporcionada con la que utilizará para la estatura del óleo *El juego lúgubre*, en 1929.

<sup>258</sup> Dalí desarrollará esta idea en alguna de sus versiones del cuadro *El Ángelus* de Jean-François Millet (1814-1875), donde representa a la mujer orante por medio de una amenazadora mantis religiosa que se dispone a devorar al macho nada más culminar el imperioso momento de la cópula. Vid. el ensayo *El mito trágico de «El Ángelus» de Millet*, O. C. V, *Ensayos 2*, ed. cit., pp. 403-548, fundamentalmente la tercera parte. Gómez de la Serna ya había utilizado este *topos* de la «viuda negra» que acaba con el hombre en *La viuda blanca y negra* (1917). Vid. J. E. Serrano Asenjo, *Ramón y el arte de matar*, ed. cit., p. 87.



singular en el que los músicos y actores suelen focalizar su concentración para hacer más efectiva su actuación. O bien de alguien que, al llevar un buen rato escrutándolos, ha conseguido desentrañar el secreto que ambos esconden. En definitiva, es ella quien, desde su asiento, desempeña ahora el papel de *vouyeur* al escudriñar lo que celadamente acontece en torno a la pareja de músicos.

Otra particularidad de la pintura proviene del aspecto auditivo. Al igual que hay cuadros en los que las figuras parecen más estáticas cuanto más ha perseguido su autor la captación del movimiento, en esta escena de un interior noctámbulo y canalla pareciera que a Dalí no le interesa plasmar el sonido de la música y sí el de la atmósfera que rodea la escena. Como a través de varios micrófonos ambiente podemos llegar a imaginarnos las conversaciones, las voces, el sonido de las copas y los gestos del público rebulléndose en sus asientos, que consiguen elevarse por encima de la melodía de la propia pareja haciéndola casi imperceptible, tanto que incluso puede llegar a resultarnos muda. Pero su mudez se acusa principalmente en ellos mismos, en sus poses separadas y distantes, pues ninguno mira al otro, sino que se dan la espalda como si todo lo tuvieran dicho ya.

Para ir concluyendo, podemos afirmar que «Las sirenas» supone la penetración de Salvador Dalí en la estética decadente y simbolista del XIX y del fin de siglo, lo cual nos da a entender que su atavío y actitud de romántico trasnochado iba más allá de las mera apostura o la aparatosa indumentaria. Para el poema, no obstante, caben numerosas respuestas plásticas, todas ellas efectuadas a lo largo del primer quinquenio de los años veinte: tendríamos, en primer lugar, la serie de cuadros de temática bohemia o prostibularia, en torno a 1921; a continuación, el conjunto de aguadas de la etapa de Madrid, entre las que se erige como culmen argumental y gráfico la obra *Burdel*; y por último, el sagaz óleo *Venus y un marinero (Homenaje a Salvat-Papasseit)*, de 1925. Este último es otro de los que mejor emparenta con los itinerarios estéticos que deja traslucir «Las sirenas», por cuanto encarna las pretensiones de plasmación biográfica en torno a las experiencias sexuales de juventud de Dalí, así como el reclamo de las nuevas ideas artísticas de retorno al clasicismo del XIX sin tener que renunciar por ella a los últimos presupuestos de lo moderno, ideas

preconizadas por Salvat-Papasseit, Barradas y Torres García en la Barcelona coetánea a la de la primera individual del pintor en las Galerías Dalmau. La cuestión parece adquirir entonces un valor inaugural, pues se verá que toda la estética daliniana va a girar alrededor de ese anhelo por aunar tradición y vanguardia, aun cuando, poco después de abandonar definitivamente la Escuela de la Academia de Bellas Artes, se vea arrastrado entre los ventisqueros del movimiento surrealista.

---

**III. «MI AMIGA Y LA PLAYA»**

-

*LA MIEL ES MÁS DULCE QUE LA SANGRE*

---





*La miel es más dulce que la sangre*, 1927  
Óleo / tabla, dimensiones, gama cromática y localización desconocidas  
Antigua Colección Coco Chanel, París



## LA MEVA AMIGA I LA PLATJA

«La mel és més dolça que la sang.»

Ara mateix, a la platja, les lletretes impreses del diari s'estan menjant l'ase enrampat, podrit i net com la mica. Anirem prop d'on es consumiesen les bèsties abatudes i llastimoses, que s'han rebentat una veneta en llur vol cruixent i sudorós de petites gotetes de sèrum. Allà trencant el guix dels cargols, fins a trobar els que tenen dintre diminuts apareís de níquel, dolços como la mel, i tènueament febrsos de la limpidesa de llurs pròpies perfeccions articulars.

Ara que suo per sota el braç, deixaré morir en la seva esponja l'aire subtil que fan tots els aparells de la platja en desprendre l'alegria de les sines voladores, roges i càlides, que gotegen sang.

La meva amiga està ajaguda amb les extremitats tendrament seccionades, plena de mosques i de petites hèlixs d'alumini que acuden al seu nu semivegetal untat

amb tot el rímmel que vaig regalar-li el dia que feia els anys. La meva amiga té unes precioses orelles. La meva amiga té tot el cos foradat, transparent com les fulles seques perforades amb un raspall i vistes al contrallum.

Un matí, vaig pintar amb Ripolin un nen tot just nascut, i vaig deixar-lo assecar en el camp de tennis. Al cap de dos dies el vaig trobar eriçat de formigues que le feiem moure amb el ritme anestesià i silenciós de les garotes. Tos seguit vaig adonar-me, però que el nen tot just nascut no era altra cosa que la sina rosa de la meva amiga, menjada frenèticament per l'espessor metàl·lica i brillant de les agulles del fonògraf. Però no era tampoc la sina d'ella: eren els trossets del meu paper de fumar, agrupats nerviosament a l'entorn dell topazi imantat de l'anell de la meva promesa.

A la meva amiga, li plauen les morbideses adormides dels lavabos, i les dolceses dels finíssims talls del bisturí sobre la corbada pupilla, dilatada per a l'extracció de la cataracta.

La meva amiga s'entrena cada matí amb un *punching ball*.

Guardo, en el meu bloc-notes, una torbadora radiografia de l'esquelet de la meva amiga, més bella i subtil que en les seves millors fotografies, amb les tènues i transparents toilettes. Les joies i la montura de platí d'una dent absents de reflexos, neden entre les glaces de l'aquàrium-ennuolat i mat-de la radiografia, amb una parada fixesa, extingida i astronòmica.

Avui, perquè estem molt contents, anirem a la platja a rebentar les fibres més doloroses de les nostres fisiologies, i a esqueixar el pols més dèbil de les nostres membranes, amb la superfície crispada de petits aparells i corals tallants. Contrairent els nervis, i apretant les



nostres pupil·les amb les puntes dels dits, sentirem l'alegria gutural de les venes en trencar-se, i els mil·lions de la nostra sang en saltar a pressió per cada nova ferida, amb àgils i vius ritmes més alegres i dolços que no els més dessagnats síncopes dels *Revellers*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Publicado conjuntamente con «Nadal a Brussel·les (Conte antic)», en *L'Amic de les Arts*, n. 20, Sitges, 30-11-1927.



## MI AMIGA Y LA PLAYA

«La miel es más dulce que la sangre.»

Ahora mismo, en la playa, las letritas impresas del diario se están comiendo al asno agarrotado, podrido y limpio como la mica.

Iremos cerca de donde se consumen las bestias abatidas y lastimosas, que se han reventado una venita en su vuelo crujiente y sudoroso de pequeñas gotitas de suero. Allí romperemos el yeso de los caracoles, hasta encontrar los que tienen dentro diminutos aparatos de níquel, dulces como la miel, y tenuemente enfebrecidos por la limpidez de sus propias perfecciones articulares.

Ahora que sudo por debajo del brazo, dejaré morir en su esponja al aire sutil que producen todos los aparatos de la playa al desprender la alegría de los senos voladores, rojos, cálidos, que gotean sangre.

Mi amiga está tendida con las extremidades tiernamente seccionadas, llena de moscas y de pequeñas

hélices de aluminio que acuden a su desnudo semivegetal untado con todo el rímel que le regalé el día de su cumpleaños. Mi amiga tiene unas preciosas orejas. Mi amiga tiene todo el cuerpo agujereado, transparente como las hojas secas perforadas con un cepillo y vistas a contraluz.

Una mañana, pinté con Ripolin un niño recién nacido, y lo deje secar en la pista de tenis. Al cabo de dos días lo encontré lleno de hormigas que hacían que se moviera con el ritmo anestesiado y silencioso de los erizos de mar. Pero enseguida me di cuenta de que el niño recién nacido no era más que el seno rosa de mi amiga, comido frenéticamente por el espesor metálico y brillante de las agujas de fonógrafo. Pero tampoco era su seno: eran los trocitos de mi papel de fumar, agrupados nerviosamente en torno al topacio imantado del anillo de mi prometida.

A mi amiga le gustan las morbideces dormidas de los lavabos, y las dulzuras de los finísimos cortes del bisturí sobre la curvada pupila, dilatada para la extracción de la catarata.

Mi amiga se entrena cada mañana con un *punching ball*.

Guardo, en mi bloc-notas, una turbadora radiografía del esqueleto de mi amiga, más bella y sutil que en sus mejores fotografías, con las tenues y transparentes *toilettes*. Las joyas y la montura de platino de un diente, carentes de reflejos, nadan entre las nubes del acuario —nublado y mate— de la radiografía, con una detenida fijeza, extinguida y astronómica.

Hoy, porque estamos muy contentos, iremos a la playa a reventar las fibras más dolorosas de nuestras fisiologías, y a hacer jirones el pulso más débil de

nuestras membranas, con la superficie crispada por pequeños aparatos y corales cortantes. Contrayendo los nervios, y presionando nuestras pupilas con las puntas de los dedos, sentiremos la alegría gutural de las venas al romperse, y los mil sonidos de nuestra sangre al saltar a presión por cada nueva herida, con ágiles y vivos ritmos más alegres y dulces que los más desangrados síncope de los *Revellers*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit. pp. 175-177. Traducción de Felip Tobar



### III.1. Sinergias estivales

Desde que Rafael Santos Torroella estableciera la denominación de «época lorquiana» para referirse a las creaciones que fructificaron en el imaginario daliniano durante el febril intervalo de estrecha relación con Federico García Lorca, todo estudioso que haya pretendido acercarse al tema no ha podido dejar de obviar la atracción que dimana del lema *La miel es más dulce que la sangre*. Enunciado, este, que Dalí adoptaría como título para uno de los cuadros pintados en 1927, mientras realizaba el servicio militar en el castillo de Sant Ferrán de Figueras, y sobre el que después volvería en numerosas ocasiones. A partir de entonces, parece que el influjo de la frase ha ido *in crescendo* y su radio de acción se ha dejado sentir no solo en el creador figuerense o entre el círculo de sus íntimos —caso de D’Ors, por ejemplo—, sino que han sido varios los investigadores que, en las postrimerías del siglo XX, lo han utilizado para encabezamiento de algún capítulo o, incluso, como título genérico de un libro completo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Tal es el caso de R. Santos Torroella que titula su señera obra así, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquianas y freudiana de Salvador Dalí*, ed. cit.; de A. Sánchez Vidal, que encabeza con dicha frase un capítulo de *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp.

Como hace ver Santos Torroella, «la miel es más dulce que la sangre» ha de ser entendido como el emblema bajo el cual se parapeta la «época lorquiana» de Salvador Dalí, cuyo término *a quo* el investigador catalán sitúa en concomitancia con la ejecución de este y su otro cuadro de juventud realmente trascendente, *Cenicitas*.<sup>4</sup> Formando trío con ellos estaría el óleo *Aparato y mano* que, a juicio de Fanés, cabe calificar de unitario con *La miel*.<sup>5</sup> En tal sentido, cabe señalar que en su segunda exposición individual en las Galerías Dalmau, en 1927, Dalí colgó *La miel es más dulce que la sangre* junto a *Aparato y mano*, mientras que en el Saló de Tardor (Salón de Otoño) de aquel mismo año, lo acompañó de *Cenicitas*. Algo más tarde, para la «Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París», organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias en el Jardín Botánico de Madrid en 1929, Dalí —curiosamente, aún no residía en París— presentó las tres obras, además de *Desnudo de mujer y Composición (Figura masculina y femenina)*.<sup>6</sup>

En las tres creaciones se advierte ya el desplazamiento que se ha operado en el pintor desde la modelo empleada en la etapa anterior —su hermana Anna Maria— hasta la nueva y obsesiva representación del poeta de Fuente Vaqueros. La amistad entre poeta y pintor va a tener su punto álgido en torno a la primavera y principios del estío de 1927<sup>7</sup>, periodo que pasan juntos entre Figueras, Barcelona y Cadaqués, coincidiendo con el estreno del drama *Mariana Pineda*, cuyos decorados se debieron al pincel de Dalí. Es sabido que durante todo el mes de julio Lorca pudo admirar cómo evolucionaban los dos cuadros en el estudio del pintor, así como que también le sugirió el título de *Bosque de aparatos*, para *La miel* y *Los esfuerzos estériles*, para *Cenicitas*, aunque ambos fueron finalmente desechados.<sup>8</sup>

---

116-125; o, más recientemente, de L. Rosa Armengol, que en *Dalí, icono...*, da el título de «La miel(da) es más dulce que la sangre...» a uno de los epígrafes. Ed. cit., pp. 421-422.

<sup>4</sup> «*Los putrefactos*»..., ed. cit., p. 50.

<sup>5</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 78.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 78 y 129.

<sup>7</sup> También es esta la época en que Santos Torroella cifra la ejecución del boceto para *La miel es más dulce que la sangre*. Vid. *La miel es más...*, ed. cit., p. 77.

<sup>8</sup> R. Santos Torroella, «*Los putrefactos*»..., ed. cit., p. 50. *Cenicitas* tendría, a su vez, dos títulos más: *Fuerzas estivales* y *Nacimiento de Venus*.



La relación comienza a entibiarse a fines del verano, coincidiendo con la publicación de Dalí del ensayo «San Sebastián», primera de sus colaboraciones en la revista *L'Amics de les Arts*, que la crítica interpretó como una acerada respuesta al quehacer del poeta granadino, y a su *desatinada* inclinación hacia los *círculos conservadores* que representaban los andaluces Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla.<sup>9</sup> De la serie de acontecimientos que a partir de aquí se sucederán, se hace posible para Santos Torroella situar el *ad quem* de la «época lorquiana» durante el rodaje de *Un chien andalou*, en 1928.<sup>10</sup>

Pareja al cuadro *La miel es más dulce que la sangre*, circula la génesis del poema «Mi amiga y la playa» y, quizá en menor medida, su controvertido «Poema de las cositas», que comparte muchos elementos en común con el primero y del cual no deja de resultar significativo que envíe una versión a José Bello Lasiera en el otoño de 1927, junto con una foto del cuadro que nos ocupa. No obstante, dicha versión aún no será la definitiva, que solo tras múltiples y sucesivas modificaciones publicará en agosto del año siguiente en *L'Amic de les Arts*.<sup>11</sup>

De acuerdo con los periodos que a grandes rasgos establece Sánchez Vidal para su quehacer poético, hay que incluir cuadro y poema dentro del «talante experimental y rupturista» que va de 1927 a 1929, cuando gracias a la influencia de Giménez Caballero le es posible ir dando a la luz sus escritos en dos de las principales tribunas de vanguardia del momento: *La Gaceta Literaria* de Madrid y la ya mencionada *L'Amic de les Arts* de Sitges.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Aparte de por el profesor Torroella, la relación entre Lorca y Dalí y su periodo de influencia mutua ha sido ampliamente tratado por Antonina Rodrigo en su ensayo *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada* (ed. cit.) —trabajo que, lamentablemente, peca de maniqueo en su visión de las relaciones entre poeta y pintor—; por Carlos Rojas en *El mundo místico y mágico de Salvador Dalí* (Plaza Janés, Barcelona, 1985); por A. Sánchez Vidal en el mencionado *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*; o más recientemente, por Ian Gibson en *Lorca-Dalí: historia de un amor que no pudo ser* (Barcelona, Plaza Janés, 1998). También Miquel Visa lo revisa en su artículo «Dalí y Lorca a través de San Sebastián», en J. Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España. Actas del Congreso Internacional «Surrealismo y literatura»*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 57-68.

<sup>10</sup> «Los putrefactos»..., ed. cit., p. 49.

<sup>11</sup> A. Sánchez Vidal (ed.), «Introducción» a S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 20. Dicha versión es similar a la que por las mismas fechas dirige en otra carta a García Lorca. Vid. V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 127-128.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 11. También en R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., pp. 16-17.

No faltan razones para intentar un estudio comparativo entre *La miel* y «Mi amiga y la playa». En primer lugar, supone un estadio primitivo que antecede a ese “gran ciclo de poemas surrealistas” que refiere Sánchez Vidal para los años 30, acotado en torno a sus dos autorretratos en verso, *El gran masturbador* (1930) y *La metamorfosis de Narciso* (1937), con sus respectivas obras pictóricas de títulos homónimos<sup>13</sup>, y cuyo punto final cabe entrever en torno a su llegada a Estados Unidos a mediados de 1940, momento que marca la cancelación definitiva del ciclo, al hacerse patente el giro que adopta su carrera artística y literaria.<sup>14</sup> No obstante, en *La miel* y «Mi amiga y la playa» va dando visos de alguno de esos recursos que empleará tras su adhesión al movimiento surrealista en mayo de 1929.<sup>15</sup> Digamos que en estas dos composiciones Dalí ha puesto ya a cocinar gran parte de sus filias y sus fobias, de sus delectaciones y tribulaciones, de los instintos fisiológicos y las anamorfosis «bioculturales», del principio de «la armonía de los contrarios» placer-dolor culpable<sup>16</sup> o de la visión de lo putrefacto como agente regenerador de vida. Si Paul Ilie postula que hay dos mitos que dan sentido principal a la obra de Dalí: el «totemismo» que vincula vida animal o vegetal y existencia humana; y «la noción de muerte y regeneración», que justamente halla «asociación dialéctica con el totemismo»<sup>17</sup>, podemos perfectamente colegir que ambos se presentan implícitos en las obras que nos ocupan.

Como segundo aspecto, hay que señalar que se contienen en el poema y en el cuadro muchos de los elementos que constituirán el andamiaje artístico y simbólico de la «rueda de los tres amigos», Lorca, Buñuel y Dalí. Sin que ello llegue a suponer en ningún momento dejar de lado el influjo que Pepín Bello, “el artista sin obra”, ejerció sobre el trío, además de sobre algunas otras

---

<sup>13</sup> A. Sánchez Vidal, «Introducción» a S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 20.

<sup>14</sup> Cfr. E. Bou, *Pintura en el aire...*, ed. cit., pp. 326-331.

<sup>15</sup> Para F. Fanés son «prueba de la abundancia y complejidad semántica de las telas que ahora está empezando a realizar y que enlazan directamente con las obras —definitivamente surrealistas— que en 1929 va a presentar en París. *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 86. También Lázaro Docio es de una opinión parecida, al observar que Dalí hace valer un importante componente freudiano en las obras de este periodo: *La miel es más dulce que la sangre, Cenicitas, Carne de gallina inaugural, El juego lúgubre, Monumento imperial a la mujer niña, El gran masturbador, etc.* Cfr. *El secreto creador de Salvador Dalí...*, ed. cit., pp. 150-151.

<sup>16</sup> C. B. Morris, *El surrealismo y España. 1920-1936*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, 2000<sup>2</sup>, p. 264.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, pp. 157-158.

personalidades asiduas a la Residencia de Estudiantes en las décadas de los 20 y los 30.

Del mismo modo, se hace necesario colegir que se trata del primer intento serio, por parte de Dalí, de manejar elementos similares en una obra pictórica y en la poética, y por tanto de crear un campo de correlaciones netamente identificable entre poesía y pintura.<sup>18</sup> En consecuencia, esto nos obliga a atender al caso específico de lo que Kibédi Varga ha dado en denominar «meta-relaciones»<sup>19</sup>, y al interrogante que se puede plantear en torno a estas cuando las correspondencias entre palabra e imagen existen dentro de un mismo artista. La cuestión no habrá de perderse de vista, por cuanto puede ayudar a arrojar luz sobre algunos planteamientos de la crítica en torno al discernimiento de si existe o no un ejercicio ekfrástico en los poemas en prosa que acompañan a las pinturas de este periodo. En tal sentido puede resultar curiosa la anotación de Juan José Lahuerta, para quien yuxtaponiendo caleidoscópicamente el dibujo *Les gorges froides* que Ernst publicó en el número 11-12 de *Littérature* en 1923 y algún fragmento del texto *Les malheurs des immortels*, escrito a cuatro manos entre el propio Ernst y Éluard en ese mismo número, fragmento tal como el que dice «para impedirle alzar el vuelo, planta agujas a su alrededor», tendríamos sin duda algunos de los aspectos esenciales que pululan por *La miel es más dulce que la sangre*.<sup>20</sup>

Llegados a este punto, habrá quien pueda preguntarse si es que los poemas «Las sirenas» y «Caligrama», y las obras pictóricas que he venido analizando parejamente a ellos, no son intentos serios de aunar texto e imagen. Evidentemente, lo son. Pero también es cierto que adolecen de esa base teórica y estética que empieza a consolidarse ahora y que vamos a ir encontrando como eje motriz capaz de articular tanto la pintura como la poesía y la prosa

---

<sup>18</sup> Hasta ahora, ambas disciplinas han sido manejadas por Dalí de forma independiente, sin que marcharan al unísono compartiendo un lenguaje y un ideario comunes. Por supuesto que sí había existido ya alguna correspondencia recíproca entre poemas de Lorca y cuadros de Dalí, y viceversa. El ejemplo más conocido quizá sea la *Oda a Salvador Dalí*, compuesta por Lorca como intento de exégesis de los presupuestos cubistas del Dalí de su «etapa madrileña». Pero en cualquier caso, y al margen de que el autor fuera Lorca, Dalí, o cualquiera otro, lo que sí estaba claro es que textos e imágenes eran confeccionados por diferente mano.

<sup>19</sup> Vid. para la cuestión de las meta-relaciones la parte final de su artículo «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, ed. cit., pp. 109-135.

<sup>20</sup> *Decir anti...*, ed. cit., p. 74.

dalinianas en una misma dirección. Hasta su segunda individual en Dalmau, Dalí se ha caracterizado por un eclecticismo en el que alterna obras en la línea de unas u otras corrientes (postimpresionismo, cubismo, *noucentisme*, clasicismo) sin un criterio realmente sólido. Es más, con estas continuas idas y venidas por los vericuetos de las modas artísticas europeas, solo había conseguido confundir en más de una ocasión a público y crítica.<sup>21</sup> Precisamente, esta última llega a increparle su «falta de sinceridad».<sup>22</sup> En cambio, a partir de ahora empiezan a consolidarse los elementos que conformarán su auténtico estilo y que permitirán al público internacional reconocer su obra en cualquier rincón del planeta.

Por ende, el poema «Mi amiga y la playa» adelanta algunas de las secuencias que se insertarán en la primera de sus colaboraciones fílmicas con Luis Buñuel, *Le chien andalou*. La película adquiere aquí un peso específico al nutrirse de diversas soluciones que, como se verá, ya habían sido indagadas por Dalí en sus investigaciones plásticas y literarias.

Tampoco adolece de múltiples conexiones con el ensayo «San Sebastián»; con algún otro texto también, pero principalmente con este. Del mismo modo que no pueden ser desdeñados el «Poema de las cositas» ni «Navidad en Bruselas», texto, este último, que formó pareja con «Mi amiga y la playa» en su publicación primera.

El preludeo del surrealismo también late con intensidad en las obras que nos ocupan y la opinión de la crítica ha sido unánime al respecto: toda la maquinaria, con su repertorio de propiedades metálicas y minerales, el arsenal de amputaciones y sangre, la superposición de imágenes, y demás temas candentes de la modernidad así lo atestiguan.<sup>23</sup> En realidad, como hacer ver Armengol, *La miel es más dulce que la sangre* «supone el primer trabajo de

---

<sup>21</sup> En la primera individual en Dalmau, Carles Capdevila dejaba traslucir, en las críticas que le propinó en *La Publicitat* el 4 y el 9 de enero de 1927, su disgusto con respecto a la diversidad estilística que estaba mostrando el pintor. Cfr. F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 61.

<sup>22</sup> Así sucede con la crítica de J. Gols, «Les pintures sobrerrealistes de Salvador Dalí», *La Nau*, 3 de noviembre de 1927. Gols cataloga de surrealistas las pinturas expuestas en las Galerías Dalmau, en tanto que para Dalí no lo son, sino que funciona más dentro de los parámetros de la objetividad y la estética antiartística que entonces estaba manejando. Cfr. F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., pp. 92 y 95.

<sup>23</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 86-87.

Dalí poseedor de connotaciones alquímicas y mágicas»<sup>24</sup> que serían tan del gusto de Breton. Justamente, recuerda la autora que «las visiones y olores» sugeridos por el catalán en *La miel* se materializarán en el verano de 1929, cuando llega a utilizar su cuerpo como lienzo y lo llena de ungüentos con los que trata de seducir a Gala.<sup>25</sup> Incluso Dalí corrobora todo esto en 1950, al confirmar que *La miel* es uno de sus cuadros más importantes ya que presenta todas sus obsesiones que han de darle entrada en el surrealismo.<sup>26</sup>

Del mismo modo, constelan el cuadro toda una gama de elementos iconológicos que acompañarán al pintor en otras etapas creativas o aun a lo largo de su vida. Tal es el caso de la duplicación de imágenes que se observa en los rostros superpuestos de Dalí y Lorca —antesala de las imágenes dobles que rendirán tributo a su método paranoico-crítico—; la preocupación por el órgano de la vista y el campo de la aparatología óptica; las manos cercenadas, los torsos y la fisiología y la sangre; toda la conceptualización en torno a la estética del antiarte y la Santa Objetividad: los burros podridos —que aparecen por primera vez en este cuadro<sup>27</sup>—; e incluso la elaboración de una imagen antecesora del «masturbador», como habrá ocasión de comprobar.

Todo ello hace del poema «Mi amiga y la playa» y el cuadro *La miel es más dulce que la sangre* dos piedras angulares para el sustentamiento de la compleja poética daliniana.

---

<sup>24</sup> Dalí, *icono...*, ed. cit., p. 421.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 397. En relación con este episodio *vid. infra*, p. 263.

<sup>26</sup> I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 229.

<sup>27</sup> E. Bou, *Dalicionario*, ed. cit., p. 50.



## III.2. A la fresca sombra de la sangre

### III.2.1. Acuñación del lema

La divisa «la miel es más dulce que la sangre» posee su propio doble en el espejo: «la sangre es más dulce que la miel», el cual aparecerá con frecuencia en la obra del de Figueras. El valor de ambas comparaciones dará paso a una especie de retruécano, pudiéndose ver los dos términos de la comparación trasbordados de un extremo a otro de la oración por mor de los intereses biográficos del propio Dalí en el transcurso de su vida. Sánchez Vidal lo expresa con acierto:

No siempre ha utilizado Dalí el lema *la miel es más dulce que la sangre*, sino que le ha dado la vuelta o ha combinado sus componentes con otras sentencias, añadiéndole distintos significados según el contexto.<sup>28</sup>

Es más, como señala Santos Torroella, el mismo cuadro ha visto ilógicamente permutados más de una vez los dos sustantivos objeto de la

---

<sup>28</sup> Buñuel, *Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 122.

comparación, pese a que la primera que vez que Dalí lo colgó en una exposición —en la Sala Parés, durante el Salón de Otoño de Barcelona de 1927— aparece ya con el título *La mel és més dolça que la sang*, en lo que cabe entender como un error de transcripción por parte de algunos críticos.<sup>29</sup>

Sánchez Vidal ha reseñado algunas de las ocasiones en que su empleo, ya sea en uno de estos dos órdenes o bien de manera subvertida, ha quedado registrado en su escritura: en *Vida Secreta*, al referirse a la leche materna que de niño toma; cuando, durante su época en la Residencia de Estudiantes, se corta un dedo al intentar agarrar un pelo que flota dentro de su copa cóctel en el hotel Ritz y, después, sale exultante a la calle saltando y gritando que «la sangre es más dulce que la miel»; o al aludir al placer que le producen sus prácticas onanistas, a las que califica como acto «más dulce que la miel».<sup>30</sup>

Al margen de esto, la emplea además para referirse metafóricamente a su venerada Gala en momentos dispares: «abeja que le descubre y trae todas las esencias en que se convierten la miel que es la colmena de su pensamiento»<sup>31</sup>; o cuando, estando ella enferma, le despierta una ternura «dulce como la miel».

Sus propias secreciones y excrecencias tampoco han quedado fuera de estas comparaciones: al vomitar bilis «limpia como su alma y color de miel», o al afirmar que su vida ascética en Port Lligat, en 1952, le lleva a realizar unas deposiciones tan puras que «le hacen pensar en la miel de las industriosas abejas»<sup>32</sup>. Escribe Laia Rosa Armengol que en Dalí «la miel y la mierda o miel(da) —según el método de deslizamiento del método paranoico-crítico—, pueden llegar a ser lo mismo por juego de palabras, o por aplicación de la paranoia-crítica»<sup>33</sup>. El pintor establecerá en múltiples ocasiones el trinomio miel-excremento-oro, relacionando los tres elementos por sus propiedades cromáticas y de densidad, y afirmando que en dicho trinomio habita la aspiración última del hombre: la inmortalidad<sup>34</sup>. Así, no es de extrañar que

---

<sup>29</sup> R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 72.

<sup>30</sup> Buñuel, Lorca, Dalí..., ed. cit., p. 123-124.

<sup>31</sup> *Vida secreta, O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 664, nota al pie.

<sup>32</sup> *Diario de un genio, O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 968-969.

<sup>33</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 80.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 418. Como recuerda la autora, ya en las mitologías griega y romana la ambrosía, una mezcla de vino y miel, era considerado un delicado néctar asociado a la divinidad, la abundancia o la inmortalidad.



Dalí conceda al excremento propiedades melíferas similares a las de la dulce secreción de las abejas:

Para vivir felices, estudiaremos la mierda. Nuestro desgaste aparece primero por el culo. Quisiera hacer mis heces tan dulces como la miel.<sup>35</sup>

Se comprende entonces que los excrementos y la miel aparezcan de continuo íntimamente ligados en Dalí<sup>36</sup>, y, aun en ocasiones, aderezados con el controvertido componente de la coprofagia. Tanto en *Confesiones inconfesables* como en *Diez recetas de inmortalidad*, idea una cadena alimenticia cuyo único nutriente es el excremento, que va pasando de los estratos superiores a los inferiores según lo que denomina «el sistema caga y come»:

Las Torres de la Inmortalidad —cada ciudad debería erigir una— estaban imaginadas según la *Torre de Babel* de Brueghel. Cada habitante que deseaba defecar lo hacía directa y jerárquicamente sobre el habitante del piso inferior, que deseaba nutrirse. El ser humano, por unos métodos de perfeccionamiento espiritual y alimentario, producía una defecación semilíquida en todo comparable a la miel de las abejas. Los unos recibían en la boca la defecación de los otros y estos la cagaban a su vez. Ello aseguraba, desde el punto de vista social, un equilibrio perfecto.<sup>37</sup>

Y junto a la pulsión coprófaga, la sexual. Como señala Enric Bou, «la miel es el placer y se asocia con el semen y con la creación espiritual»<sup>38</sup>. Así lo desvela el propio Dalí en *Vida secreta* cuando escribe:

Una vez más arrebatada a mi cuerpo ese placer solitario acostumbrado, más dulce que la miel, mientras mordía un ángulo de mi almohada iluminado por un rayo de luna, clavando en él mis dientes hasta perforar la tela empapada en saliva.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 687.

<sup>36</sup> En esta ligazón concatenada, lo excrementicio y el oro se yuxtaponen a la concepción daliniana del rey monarca y su trono, tal y como el pintor deja evidenciado en algunos de sus textos. Vid. de Laia R. Armengol el capítulo 3, «La imagen esperpéntica de un monarca “putrefacto”»: Dalí rey», y el capítulo 4, «La alquimia de Dalí: la mierda es oro», en *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 201- 439.

<sup>37</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 716-717.

<sup>38</sup> *Daliccionario*, ed. cit., p. 211.

<sup>39</sup> O. C. I, *Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 617.

Particularmente reseñable, por lo que a las referencias del placer sexual y escatológico concierne, resulta la rememoración a la altura de 1968 del momento en que consiguió consumir el acto sexual con Gala, cuarenta años atrás<sup>40</sup>:

Nunca había experimentado semejante sensación de potencia, de posesión y de complacencia. Nuestra salivas eran un filtro afrodisíaco. Nuestras lenguas, unos sexos exacerbados. Nuestros dientes chocaban con fuerza [...] Hubiera querido hundirme en el fondo de ella para lamer, comer, desgarrar sus carnes. Y mordí sus labios con violencia, hasta que el gusto de su sangre me llenó la boca y pude probar ese fluido más dulce que la miel.<sup>41</sup>

Pero no siempre ha estado sometida la frase a tan turbadoras pulsiones. La tranquilidad de espíritu también se ha acogido a veces al lema. Dalí le conferirá cierto rigor mitológico cuando él mismo se encarga de recordarnos que «la miel es la imagen de lo espiritual» a lo largo de todo el Antiguo Testamento.<sup>42</sup> Quizá por ello, en *Vida Secreta* hace notar que su vida eremítica de Port Lligat le procuraba tal reposo espiritual que permitía que «la sangre supiera a sangre y la miel supiera a miel», no siendo otra cosa que una «clara alusión a su personal equilibrio frente a los vaivenes y fluctuaciones entre Lorca y Buñuel»<sup>43</sup>.

Esta última apreciación ha hecho que se relacione el término con los cuadros *El gran masturbador*, *El juego lúgubre*, *La mano*, o las obras preparatorias de *La metamorfosis de Narciso*; así como con los poemas y textos en prosa que se gestaron en consonancia con dichas obras.

Con su buena dosis de oscurantismo y lo que de subversivo hay en su afilada pluma, el mismo René Crevel pareciera inhalar alguna de las esencias que destila el cuadro *La miel es más dulce que la sangre*, al escribir:

Se queman los dedos, se carbonizan las plantas de los pies y se dejan encadenar lo más dulce que poseen, ya que en cuestión de dulces pielecitas, qué importan. Pasan su purgatorio en la Tierra con la

---

<sup>40</sup> Este hecho, como se verá en el siguiente capítulo, puede considerarse un pilar fundamental del cuadro y el poema homónimos *El gran masturbador*.

<sup>41</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 409.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 655.

<sup>43</sup> A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 122.

esperanza de salvar sus almas y su clásica, limitada, petrificada e impermeable noción de persona sin la que no sabrían vivir.<sup>44</sup>

No conviene perder de vista este pasaje, por cuanto en él se presume una división entre mundo terrenal y reino celeste que evidencia posibles concomitancias con la interpretación que puede desprenderse del poema y del cuadro que nos ocupan.

También pudiera estar el falso conde de Lautréamont detrás del origen del lema comparativo en torno a la dulzura de la miel.<sup>45</sup> Al comienzo de uno de los párrafos del Canto Segundo de *Los cantos de Maldoror*, señala la importancia que el aprendizaje de la matemática —esa ciencia que tanta importancia adquiere con el maquinismo y, por ende, en la poética daliniana del periodo que nos ocupa— puede llegar a tener:

¡Oh severas matemáticas! No os he olvidado desde que vuestras sabias lecciones, más dulces que la miel, penetraron en mi corazón, como una ola refrigerante.<sup>46</sup>

Con respecto a la oposición entre las expresiones «la miel es más dulce que la sangre» y su contraria, la primera exégesis la proporciona Eugenio D'Ors en su obra *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués*.<sup>47</sup> En ella, el crítico catalán explica cómo un hijo de esta vecina de Cadaqués —a quién Dalí compraría su pequeña casita de pescadores, que poco a poco, y tras sucesivas reformas y anexiones, se iría transformando en la laberíntica vivienda de Port Lligat— lo sacó un día a una zozobranante pesca, y tras volver mareado, la madre le recriminó al hijo la descortesía que había mostrado con respecto al huésped, entonces un joven estudiante de vacaciones en Cadaqués. El hijo, a su vez, reprochó a la madre el haber manifestado mayor interés por una

---

<sup>44</sup> Dalí o el antioscurantismo, ed. cit., p. 37.

<sup>45</sup> Cfr. F. Fanés, «Prólogo» a S. Dalí, *O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 29; *La pintura y sus sombras...*, ed. cit., p. 187.

<sup>46</sup> Isadore Ducasse (Conde de Lautréamont), *Los cantos de Maldoror*, Barcelona, Labor, 1970, 1974<sup>2</sup>, p. 104.

<sup>47</sup> Barcelona, José Janés, 1954.

persona ajena que por los de su propia sangre, a lo que Lidia respondió airada: «La miel es más dulce que la sangre».<sup>48</sup>

Y es que para Lidia —en quien D'Ors advirtió cierto parecido con *La Tirana* de Goya y a la que Dalí dedicó una de sus creaciones poéticas de 1927<sup>49</sup>—, la sangre alude de manera directa a la irremplazable figura de la madre, en tanto que la miel será símbolo de las mujeres tras las que sus hijos corretean, ese elemento seductor de dulzuras y placeres prometedores; el de las hembras, en definitiva, que el día menos pensado habrán de arrebatarlos del regazo. Dalí rememora el hecho el *Vida secreta*: Lidia despluma un pollo y comienza a limpiarlo encima de una mesa donde Dalí ha depositado un valioso facsímil con ilustraciones de Giovanni Bellini. Al abalanzarse para intentar salvaguardarlo de las posibles salpicaduras Lidia le apostilla:

La sangre no mancha —y luego añadió inmediatamente esta frase, con una maliciosa expresión en sus ojos que estaba cargada de oculto significado erótico—: la sangre es más dulce que la miel. Yo —continuó— soy sangre, y la miel son todas las demás mujeres. Mis hijos —añadió en voz baja— en este momento van contra la sangre y corren tras de la miel.<sup>50</sup>

Sin entrar en pormenores, registrados mucho más adecuadamente por el *noucentista* catalán *Xènius*, por cualquiera de los estudiosos de la obra daliniana, o incluso por él mismo artista en persona, sí que se hace necesario precisar que el personaje de la *pescatera* Lidia —hija de Sabana, «la última bruja de Cadaqués»<sup>51</sup> y viuda del marinero Nando—, sufría tremendos accesos de paranoia que llamaron la atención no solo del propio Dalí —como puede colegirse de la personalidad del artista— sino aun de muchos de los invitados del pintor en aquellos años en Port Lligat, caso de Lorca, Picasso, Derain, etc.

Al parecer, Lidia quedó prendada del joven D'Ors y su desquiciamiento se vio constantemente alimentado, desde entonces y hasta el final de sus días, por el hecho de sobreentender en sus críticas, escritos y libros, mensajes

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 54. *Vid.*, también, A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp. 115-116 y S. Dalí, *Vida secreta, O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 248-249 y 746.

<sup>49</sup> «Poema», *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 180. La dedicatoria reza: «A la Lydia de Cadaqués».

<sup>50</sup> *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit. p. 746.

<sup>51</sup> A. D. Olano, *Dalí. Las extrañas amistades...*, ed. cit., p. 91.

ocultos que no dejaban de aludir a la pasión que, según ella, existía entre ambos. A todo lo cual, y para su mayor desgracia, vinieron a sumarse una serie de dramáticas pérdidas derivadas de su estado de enajenación: primero, la extraña muerte del marido tras su huida eremítica a Culip, y, posteriormente, la enfermedad mental y trágica pérdida de sus dos hijos.

El calibre de la atracción que Lidia de Cadaqués llegó a ejercer sobre artistas e intelectuales se deja sentir en la carta que Lorca escribe a Anna Maria Dalí puntualizando la comparación quijotesca que de su carácter había hecho D'Ors. Atento, como siempre, a las múltiples y sutiles ramificaciones de su sensibilidad poética, le dice:

Lo de Lydia es encantador. Tengo su retrato sobre mi piano. Xènius (¿conde de qué?) dice que *ella* tiene la locura de don Quijote [...] ¡pero se equivoca! La locura de don Quijote es una locura seca, visionaria, de altiplanicie, una locura abstracta, *sin imágenes*... La locura de Lydia es una locura húmeda, suave, llena de gaviotas y langostas, una locura *plástica*. Don Quijote anda por los aires y la Lydia a orillas del Mediterráneo. [...] ¡Qué admirable Cadaqués!, y ¡qué cosa tan divertida poder hacer un paralelismo entre Lidia y el último caballero andante!<sup>52</sup>

Las palabras que años después empleará Anna Maria Dalí resumen, muy a las claras, la magnitud que llegó a alcanzar el entuerto. Así, refiere sobre la situación en que Lidia se hallaba sumida hacia el final de su días, antes de ser definitivamente ingresada en un asilo: «ella vivía ya siempre sola en una barraca de la Conca, como una anacoreta, rodeada de libros de Eugenio D'Ors, que releía constantemente y a los que daba la interpretación que su espíritu necesitaba»<sup>53</sup>.

De cualquier manera, la utilización de ambos lemas con todas sus variantes, «la parábola de la oposición entre la Miel y la Sangre», por decirlo con el mismo D'Ors<sup>54</sup>, ha de ser considerada como uno de los múltiples

---

<sup>52</sup> Carta a Anna Maria Dalí fechada en Granada, septiembre de 1925. V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 59-60, p. 60. También reproduce la misiva A. D. Olano, haciendo notar que el poeta escribe el nombre de la pescadora siempre con y griega. Cfr., Dalí. *Las extrañas amistades...*, ed. cit., pp. 95-96.

<sup>53</sup> *Salvador Dalí visto por su hermana*, Ed. del Cotal, 1983, p. 108.

<sup>54</sup> *La verdadera historia...*, ed. cit., p. 46. Obsérvese como esta «parábola de oposición» hace patente, en buena medida, el criterio de la «armonía de los contrarios» preconizada por Gracián, Baudelaire, Blake o Valle-Inclán y fagocitada, nuevamente, por el movimiento surrealista. Cfr., C. B. Morris, *El surrealismo y España...*, ed. cit., pp. 262-265.

elementos de raíz simbólica, cuyo valor es similar a otros que compartió el círculo de amistades próximos a Salvador Dalí, ya fuera en la Residencia de Estudiantes —caso del término putrefacto, por ejemplo— o, como en el asunto que acabo de referir de Cadaqués. Si bien, sazonado ahora, además, con la vívida realidad que encarna la paranoia alucinatoria de su protagonista, Lidia de Cadaqués.

### III.2.2. Iconografía para iniciados

Cabe entender que en todos estos *topoi*, se trata siempre de elementos icónicos hábilmente codificados, constreñidos a un reducido círculo de amigos y que, por tanto, no en todas las ocasiones facilitan la decantación y posterior comprensión de su significado. El propio Buñuel, en carta a José Bello fechada en París, el 25 de marzo de 1929, señala que va a comenzar el rodaje de *Un perro andaluz* y que en él registrará «todas nuestras cosas en la pantalla»<sup>55</sup>, en clara alusión a ese universo común, solo conocido y reconocido en la privacidad del círculo de amigos.

Y también se ve confirmado por las palabras de Sánchez Vidal en torno a uno de los famosos filmes de Buñuel:

*El ángel exterminador* [...] está llena de guiños cuya base real solo un residente podía entender, pero ello no impide su universalidad: las bromas de colegio mayor y mocerío alborotado han cuajado en hondas reflexiones sobre la condición humana. La convivencia en la Residencia proporcionaría un riquísimo repertorio de alusiones a través del cual se establecerían entre los tres amigos complicidades muy difíciles de captar fuera de un círculo de iniciados.<sup>56</sup>

Del texto extractado se infieren, no obstante, dos cuestiones al margen de la existencia de un vocabulario idioléctico compartido solo por un grupo de amigos y cuya significación nos resulta, en muchas ocasiones, difícil de desentrañar. Por un lado, que el carácter restringido de esta simbología común a los amigos de la Residencia —fundamentalmente Dalí, Buñuel, Lorca y Pepín Bello— encuentra su fuente de inspiración en el ambiente jocoso y de

---

<sup>55</sup> Carta reproducida en Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 203.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 66.

algarabía —tal vez cupiese decir, más acertadamente, de *greguería*— propio del contexto en que se desenvolvía el grupo de estudiantes. Y en segundo lugar que, pese a estas ocurrencias de origen grotesco, en su trasfondo se halla la universalidad de la condición humana con todas las cuitas que le son inherentes y que hacen que el intento de desentrañarlas no esté lejos de ser alcanzado por cualquiera, siempre que se cuente con las referencias biográficas necesarias.

De esta opinión es Román Gubern, al referirse en su obra *Proyector de luna* a la concepción de lo putrefacto y el andamiaje de símbolos levantado en torno de los burros podridos. Escribe al respecto:

Dalí reconoció en su artículo «L'alliberament dels dits», que en 1927 el tema de los burros podridos formaba parte de la mitología personal de su amigo Pepín Bello, que residía en Madrid, de Buñuel, que vivía en París, y de él mismo, que estaba en Cadaqués. Se trataba de un caso sorprendente de sintonía imaginativa.<sup>57</sup>

Ahora bien, más que de «asombrosa sintonía imaginativa», hay que hablar de vivencias compartidas poco tiempo antes en la Residencia de Estudiantes, donde se conformaron unos *topoi* característicos que, como señala Sánchez Vidal, constituían una materia prima común que acabaría diversificada, fagocitada y regurgitada en la obra personal que a través de sus propios caminos, emprenderían cada uno de los autores.<sup>58</sup> Lo cual viene sucediendo ya en el momento en que Dalí escribe el artículo «La liberación de los dedos».

### III.2.2.1. El *carnuzo* o burro podrido.

Respecto de los orígenes del burro podrido, ese *carnuzo* que Dalí confina en el oxímoron «podrido y limpio» con que arranca el poema «Mi amiga y la playa» y que le obsesionaría hasta la saciedad durante esta época<sup>59</sup>, es bien sabido que sus orígenes se remontan a los largos paseos que Buñuel,

<sup>57</sup> *Proyector de luna...*, ed. cit., p. 44.

<sup>58</sup> *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 92.

<sup>59</sup> Llega incluso a escribir un ensayo titulado así, «L'asne pourri», aparecido en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n. 1, julio, 1930, pp. 9-12. Recuperado en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 201-207.

Lorca, Viçens, el mismo Dalí y algún otro residente realizaban por la sierra de los alrededores de Madrid. G. Sadoul relata cómo el propio Jaime Viçens Vives se lo contó:

Un día, en un recodo del camino se encontraron cara a cara con el osario en el que los campesinos abandonaban sus animales muertos por enfermedad o accidente para que se pudrieran. A menudo había un mulo podrido. Esta carroña que atraía a la vista, había provocado en el pequeño grupo una serie de bromas y chistes. Estas «bromas privadas» pasaron enseguida al cine y a la pintura.<sup>60</sup>

Pese a lo que pudiera parecer, el sentido que encierra el asno podrido o carnuzo está mucho más próximo a la asepsia artística que a las inclinaciones de corrupción o podredumbre que en un principio quepa atribuir a este concepto. Como hace ver Fanés, los cadáveres de burros en descomposición poseen un valor positivo que amplía «las posiciones antisentimentales y pronto antiartísticas de Dalí»<sup>61</sup>. El crítico catalán se remite para ello a la fama que la obra en prosa *Platero y yo* había obrado en un poeta minoritario como era Juan Ramón Jiménez. Fanés recuerda el malestar de Dalí en la carta que le escribe a Pepín Bello el 24 de octubre de 1927:

Juan Ramon, que nunca pudo soñar al escribir su «Platero» la poesía esterilizada de los burros podridos, y menos ahun el raro lirismo de Los burros viejos con cabeza de Ruiseñor.<sup>62</sup>

Malestar que deja adivinar lo que se esconde detrás de los burros podridos: «la poesía esterilizada» y «el raro lirismo», más en consonancia con las prédicas de la Santa Objetividad y el antiarte dalinianos que con la descomposición antiartística que en ese momento representaba toda la tradición artística y literaria española y europea. Por paradójico que pueda creerse, es lógico pensar así, si atendemos a que «la putrefacción es una forma de limpieza —de desinfección— que deja los huesos del cadáver limpios y relucientes, perfectamente mondados de carne.»<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> G. Sadoul, «Buñuel, Viridiana y quelques autres», en L. Buñuel, *Viridiana*, París, 1962, pp. 18-19. Reproducido por C. B. Morris, *El surrealismo y España*, ed. cit., p. 217.

<sup>61</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 89.

<sup>62</sup> Carta reproducida por R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 193.

<sup>63</sup> F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 89.



Junto a los burros, habrá un elenco de animales infectos que irán poblando las telas de estos años. Su funcionamiento simbólico va a ser el mismo: dejar a un lado todo el clasicismo y el retorno al orden anterior y «buscar en las formas orgánicas, caprichosas y aparentemente irracionales la sustentación de los nuevos principios formales.»<sup>64</sup>

### III.2.2.2. Literatura, astronomía y putrefacción

Tenemos pues que, frente al icono objetivo y antiartístico del burro podrido, el de Figueras erige la concepción peyorativa de lo putrefacto. Y, paralelo a esta, pone a funcionar también la de «literatura». Para el Dalí de la segunda mitad de los veinte, toda literatura debe ser combatida, en tanto representa los cimientos «de la tradición formal, con su repertorio de tropos», o «la “institución” literaria, con sus críticos, sus premios, sus academias»<sup>65</sup>. Dentro del concepto de «literatura» tendríamos a Juan Ramón Jiménez y sus continuadores (Altolaguirre, Prados, etc.), y a los europeos Cocteau, Valéry, Claudel o Reverdy.<sup>66</sup> Literatura y putrefacción funcionan así como elementos de naturaleza negativa próxima.

Contrariamente a esto, cuando Dalí habla de «astronomía», está poniendo en solfa los conceptos de asepsia sentimental y claridad objetiva. Según él, la atmósfera terrestre posibilita la «putrefacción», es decir la existencia de todo el arte institucional, poluto y tumefacto aupado hasta las más altas cumbres, arte al que solo es factible oponer la astronomía, por cuanto es exterior y ajena a esa atmósfera terráquea que ampara la putrefacción. En tal sentido, la astronomía proporciona el entorno y los medios para que fecunde toda una estética de la objetividad que Dalí dio en llamar «Santa Objetividad». Como apunta Fanés, el concepto de objetividad presenta en Dalí unos parámetros ambiguos para los que no termina de hallar una respuesta concreta.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> «Objetividad puede ser tanto ese San Sebastián doliente que oculta su sufrimiento tras el cuerpo alegre y musculoso de atleta como la paciencia de Vermeer, que bajo el aspecto

A finales de 1925, Dalí había escrito una carta a Bello hablándole del proyecto de libro sobre los putrefactos que tenía pensando publicar al alimón con Lorca. La misiva supone un brevísimo ideario sobre los conceptos de putrefacción y astronomía:

EN el fondo la putrefacción es el SENTIMIENTO – Por lo tanto algo inseparable de la naturaleza humana – Mientras aya admosfera terrestre hay putrefacción. Lo hunico fuera de nuestra atmosfera, es la «astronomía» por eso oponemos la astronomia a la Putrefacción –  
PUTREFACCIÓN – ASTRONOMIA – son dos símbolos, 2 categorías -<sup>68</sup>

Como señala Santos Torroella, la importancia de la carta radica en que Dalí explica por primera vez la palabra putrefacción, no volviendo a hacerlo nunca más con tanta concreción y síntesis.<sup>69</sup> Por ende, se puede añadir que la definición de astronomía queda también perfectamente delimitada, al suponer un desasirse del sentimiento que rige todo el universo de lo humano y pretender extrapolarse hasta regiones donde el espíritu pueda empezar a expresarse con el frío rigor de la objetividad maquinal.

En esa misma carta, Dalí habla de un capítulo del libro de los putrefactos que va a incluir «6 invitaciones a la astronomía (dibujos de un estilo inventado por mí – El tomo selectamente editado»<sup>70</sup>. El libro, como se sabe, nunca llegó a concretarse, aunque sí que tituló así, «Invitaciones a la astronomía», la parte penúltima y más densa de su ensayo «San Sebastián».<sup>71</sup> Precisamente en un fragmento de dicho apartado nos habla del «heliómetro de San Sebastián», un aparato cuya lente permite ver la cosas dentro de una órbita «astronómica» de límpida objetividad<sup>72</sup>:

---

de la inacción, pinta unos cuadros —dice textualmente Dalí— que “maduran... del mismo modo paciente que maduran los frutales”» *Ibid.*, p. 75.

<sup>68</sup> Carta de 18 de diciembre de 1925. Reproducida en R. Santos, *Dalí residente*, ed. cit., p. 122. Cfr. también F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., pp. 75 y 89.

<sup>69</sup> *Dalí residente*, ed. cit., p. 122, n. 2. Concluye F. Fanés que «la objetividad puede referirse también a esos aparatos —los que salpican el texto *San Sebastián*— que actúan como una introducción a la astronomía». *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 75.

<sup>70</sup> R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 122.

<sup>71</sup> *O. C. IV, Ensayos I, Artículos (1919-1986)*, ed. cit., pp. 28-36.

<sup>72</sup> Como recuerda M. Visa, «el heliómetro sirve para medir, exacta y objetivamente, lejos de la ironía que encierra la belleza de sus representaciones iconográficas, el dolor del martirio de San Sebastián». «Dalí y Lorca a través...», ed. cit., p. 64.

Todo eso estaba lejos de vaguedad, todo se veía limpiamente, con claridad de vidrio de multiplicar. Cuando posaba mis ojos sobre cualquier detalle, este detalle se agrandaba como en un *gros plan* cinematográfico, y alcanzaba su más aguda categoría plástica.<sup>73</sup>

Y más adelante:

Antes de proseguir mirando me detuve aún en las precisiones de la figura. San Sebastián, limpio de simbolismo, era un hecho en su única y sencilla presencia. Solo con tanta objetividad cabe seguir con calma un sistema estelar.<sup>74</sup>

Como contrapunto, concluye Dalí su ensayo con una sección dedicada a lo putrefacto, en la cual ratifica sus ideas en torno al binomio astronomía-putrefacción:

El lado contrario del vidrio de multiplicar de San Sebastián, correspondería a la putrefacción. Todo a través de ella era angustia, obscuridad y ternura aún; ternura aún, por la exquisita ausencia de espíritu y naturalidad.

Precedido de no sé qué versos de Dante, fui viendo todo el mundo de los putrefactos: los artistas trascendentales y llorosos lejos de toda claridad, cultivadores de todos los gérmenes, e ignorantes de la exactitud del doble-decímetro graduado.<sup>75</sup>

Se advierte que hay en el ensayo toda una reprobación al mundo de «angustia y ternura» cantado por los «artistas trascendentales y llorosos». Frente a este, Dalí invoca «la exquisita ausencia de espíritu y naturalidad» que puede conceder el estado antiartístico de la astronomía, a través de la exactitud numérica de la máquina y la matemática. Esto se atisba claramente en el *Manifiesto antiartístico*, que debido «al llamativo color amarillo de su papel agresivo y de connotaciones morales infamantes» será conocido también como *Manifest Groc*<sup>76</sup>, y rubricado por Sebastia Gasch, Lluís Montanyà y el propio Dalí verá la luz en marzo de 1928. Texto que, en palabras de Fanés, supone el equivalente político a las reflexiones artísticas encerradas en «San

---

<sup>73</sup> O. C. IV, *Ensayos I*, ed. cit., p. 33.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>76</sup> Vid. R. Santos Torroella, *Dalí Residente*, ed. cit., p. 194, n. 9; R. Gubern, *Proyector de luna...*, ed. cit., p. 50.

Sebastián»<sup>77</sup> y que causará una gran convulsión en los ambientes intelectuales catalanes. En el mismo, se aprecia una actitud receptiva de los autores hacia los instrumentos provenientes de la industria y la técnica por cuanto suponen la negación de una mano creadora, de una subjetividad residente en el autor que los fabrica, y por tanto, el máximo exponente de la fría estandarización antiartística que ellos persiguen.

Conviene que haga aquí un pequeño inciso para llamar la atención sobre la relación que liga al maquinismo, defendido por Dalí en estos momentos, con el lema de la miel. Piénsese en la analogía que muestra el proceso de fabricación de la miel por parte de las abejas, organizadas para el trabajo en un orden industrial —«las industriosas abejas»—, con los procesos de producción en serie que dan lugar a los objetos antiartísticos tan admirados por el pintor. Armengol, en esa ligazón entre excremento y miel que ya hemos visto, nos recuerda que ambos elementos favorecen el trabajo artístico, dando pie, como en un proceso alquímico tan caro a Dalí, al surgimiento del oro.<sup>78</sup> El oro, en definitiva, como producto final de un proceso de fabricación continua:

La deposición de hoy es, de entre todas, la más pura [...] Esta continuidad casi fluida me ha hecho pensar durante toda la jornada en la miel de las industriosas abejas.<sup>79</sup>

En consonancia con Fèlix Fanés, se puede afirmar que la dicotomía entre «putrefacción» y «astronomía», entre naturaleza y máquina, se reduce al binomio arte-antiarte que Dalí introduce en su «San Sebastián».<sup>80</sup> Aunque el término «antiarte» viene de antiguo, prácticamente de comienzos de siglo, cuando la crítica lo usa con tintes peyorativos al referirse a las obras que no causan emoción por no atenerse a la moda del momento, el de Figueras va a hacer, como no podía ser de otro modo, una interpretación personal y positiva de lo antiartístico, entendiéndolo en los términos de la pura objetividad que en un primer momento hallará en los productos estandarizados del maquinismo.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 105.

<sup>78</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 419-420.

<sup>79</sup> S. Dalí, *Diario de un genio, O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 968.

<sup>80</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 77.

<sup>81</sup> *Ibid.*

Así las cosas, es comprensible que Dalí promulgue la existencia de un arte intuitivo y fugaz, más apegado al instinto que a la razón, que queda arropado bajo el paraguas del antiarte. Apropiándose de una declaración de Miró, propugnará el asesinato de la pintura como medio para que el antiarte logre al fin su supremacía.<sup>82</sup> Esto supone ya un acercamiento a los postulados surrealistas de *tabula rasa* con los que a partir de las mitad de los veinte empieza a identificarse Dalí.<sup>83</sup>

Resumiendo, podemos situar en un mismo plano de tangible validez creativa marcada por la nueva objetividad a los «burros podridos» y a la «astronomía». En tanto que los conceptos de «putrefacción» y «literatura» quedarían relegados a un estrato inferior de aridez intelectual y escasez imaginativa, donde la manifestación del sentimiento hace su intolerable acto de presencia. No obstante, toda toma de posiciones exige unos riesgos y, como afirma Fanés, los objetos de fabricación estandarizada pueden ser útiles como modelo de comportamiento para el artista, pero son inservibles como tema para sus obras.<sup>84</sup>

De otro lado, esta estética orillada en el maquinismo va acercando a Dalí poco a poco hasta posiciones surrealistas. El mismo Sánchez Vidal advierte que la Santa Objetividad del «San Sebastián» y «la búsqueda de la “creación”, del “espíritu” y de la “poesía”» que inicia en estos momentos son deudores «de un Pierre Réverdy leído a través de André Breton»<sup>85</sup>, al igual que el cariz distante y de asepsia antiartística con que empieza a revestir sus textos responde a ciertas analogías que Ortega y Gasset desarrolla en su obra de 1925, *La deshumanización del arte*. Precisamente, es el poema «Mi amiga y la playa» uno de los primeros en registrar ese tono de distancia y «deshumanización», según el escritor aragonés.<sup>86</sup> Tampoco se debe desdeñar la influencia que Roh y Hartlaub supusieron para el joven Dalí al poner en circulación, desde sus escritos, el término «objetividad» dentro del arte, al cual Dalí precedería con el calificativo de «Santa».<sup>87</sup>

---

<sup>82</sup> F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 253, n. 23.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 119-121.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>85</sup> «Introducción» a S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 18.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>87</sup> Vid. J. J. Lahuerta, *Decir anti...*, ed. cit., pp. 57-58.

Además, como apunta Michel Carrouges, se van a dar en el surrealismo ciertas analogías entre ciencia y poesía que inevitablemente desembocan en la máquina: el automatismo psíquico propugnado por el movimiento de Breton encuentra su surgimiento y evolución a la par que se inventan y desarrollan un sinnúmero de máquinas que empiezan a marcar el progreso del siglo XX.<sup>88</sup> Para Fanés, esta objetividad que surge de los productos estandarizados que salen de la máquina queda perfectamente ejemplificada en los textos dalinianos referidos a la fotografía y el cine documental. Con ellos consigue crear «un puente teórico» que lo acerca indefectiblemente al credo surrealista y a la poética bretoniana referida al «objetivismo» y la anulación del sujeto como ente creador.<sup>89</sup>

### III.2.2.3. La fotografía y el cine como medios de lo antiartístico.

Una constante de estos años en Dalí va a ser la sustitución del ojo por la máquina, de la retina por la emulsión de la película fotográfica, de la vida que pasa ante nuestra mirada por aquella otra, más hierática, impersonal y aséptica, que es congelada dentro del objetivo de la cámara. El carácter de subjetividad inherente a todo lo humano queda de esta forma derogado y confinado entre los límites de una nueva forma de ver la realidad que el mundo moderno está poniendo al alcance de estos autores de principios de siglo —y que aún en nuestro días no ha encontrado fin—; realidad que les va a posibilitar el toparse con abundante material para sus cuitas tanto creacionales como teoréticas.

Anota Fanés cómo los textos sobre fotografía y cine de Dalí no dejan de emparentarlo con ciertas corrientes del continente:

Con algunos «constructivistas» europeos, como El Lissitzky, cuando decía «no a las visiones del mundo, sí a la realidad del mundo» (1922); a Moholy-Nagy, cuando hablaba de la cámara como de un suplemento del ojo (1922); y, sobre todo, a Dziga Vertov, cuando el cineasta soviético afirmaba: «yo soy el ojo cinematográfico. Yo soy el ojo mecánico. Yo máquina os muestro el mundo como solo yo puedo verlo» (1923), pese a que es muy difícil establecer una

---

<sup>88</sup> *Op. cit.*, p. 313.

<sup>89</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 78.

filiación entre estos autores y Dalí, como no sea a partir del tronco común de la experiencia de lo moderno.<sup>90</sup>

Dalí, parodiando en cierta medida a Crevel, afirmará en su artículo «La fotografía pura creación del espíritu»<sup>91</sup> que entre las características de este joven medio se halla no la de reproducir fidedignamente la realidad, sino la de dar a la luz lo que de oculto quedaba en esta. Es por ello que el auténtico poder de la fotografía, el realmente significativo, va a radicar en su capacidad para crear una realidad nueva, ajena por completo a aquella que es percibida por el ojo humano. A lo que entonces se viene denominando «sobrerrealidad».<sup>92</sup>

Dos claros ejemplos de artistas en los que la mano queda supeditada a una forma de pintura casi maquinal son para Dalí Rousseau y Vermeer de Delft. El caso de Vermeer y los pintores holandeses resulta particularmente significativo en Dalí, por cuanto, con sus referencias, «no solo se limitaba a recordar que la visión de la naturaleza que proponían los pintores holandeses del siglo XVII solía derivarse del uso de artilugios prefotográficos como la cámara oscura, sino cómo esos pintores eran capaces, a pesar del empleo de esos medios mecánicos, de producir unas obras en las que la visión precisa de la realidad no cerraba las puertas al misterio»<sup>93</sup>. Y el numen de esta objetividad no exenta de lo enigmático lo encuentra irremisiblemente en Vermeer, «modelo, al fin y al cabo, el más idóneo para dar nacimiento a los nuevos “hechos poéticos”, que tenían que ser objetivos, precisos, esterilizados, pero al mismo tiempo terribles, sorprendentes, misteriosos»<sup>94</sup>.

Cabe reseñar la evolución que se ha producido en apenas dos o tres años en el de Figueras: cuando recaló en la Residencia de Estudiantes, con sus aires de romántico trasnochado, componía versos y caligramas en cierta medida deudores de los modernistas franceses o del mismo Baudelaire, si bien influenciados por los ultraístas y algún otro autor patrio, como ya hemos estudiado. Por contra, ahora es capaz de situarse en las antípodas de dichas posiciones: baste pensar que si Baudelaire denostaba la fotografía por

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>91</sup> *L'Amic de les Arts*, II, n° 18, Sitges, 30 de septiembre de 1927, pp. 90-91. Ahora en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 42-45.

<sup>92</sup> F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 76.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>94</sup> *Ibid.*

considerarla un simple calco de la realidad frente a la auténtica obra artística, a la que «s'il lui est permis d'empîéter sur le domaine de l'impalpable et de le l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme»<sup>95</sup>, Dalí va admirar y utilizar la cámara fotográfica porque considera que insufla un valor nuevo a lo real no exento de cierta magia: «clara objetividad del pequeño aparato fotográfico. Cristal objetivo. Vidrio de auténtica poesía», comenzará la loa de su prosa «La fotografía, pura creación del espíritu»<sup>96</sup>. Se constata, entonces, que Dalí está quemando etapas a un ritmo vertiginoso, saltando de una corriente artística a otra hasta aproximarse al surrealismo en el tiempo que comprende apenas un quinquenio.

Junto a la fotografía, el cinematógrafo se erigirá en el otro pilar sobre el que asentar su metáfora en torno a la generación de imágenes objetivas y antiartísticas. En su artículo «Film-arte, film antiartístico»<sup>97</sup>, Dalí distingue entre el realizador antiartístico, que «ignora el arte, filma de una manera pura, obedeciendo únicamente a las necesidades técnicas de su aparato y al instinto alegrísimo de su fisiología deportiva»<sup>98</sup>, y el realizador artístico, aquel que «conoce el arte casi siempre groseramente, y obedece a las arbitrariedades sentimentales de la genialidad»<sup>99</sup>. Lo cual le permite apostillar sobre el cine artístico que está «espantosamente infectado con todos los gérmenes de la putrefacción artística»<sup>100</sup>. Utilizando la comparación entre cine americano (antiartístico) y cine francés o alemán (artístico), el mismo trata de explicarse un par de meses después, en otro artículo que verá la luz en la misma publicación:

Me esforzaba en dar a entender cómo el cine anti-artístico americano, especialmente el cómico, ha logrado films cada día más perfectos por un proceso netamente industrial de estandarización, llegando a realizaciones de una emoción poética cada vez más propia e inéditamente divertidísima, y añadía cómo, por el contrario, el film

---

<sup>95</sup> «Le public moderne et la photographie», *Salon de 1959, Œuvres Complètes II*, ed. cit., p. 618-619.

<sup>96</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 42.

<sup>97</sup> *La Gaceta Literaria*, 24, 15 de diciembre de 1927. Ahora en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 53-59.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 57.



artístico alemán, igual que el francés por un proceso inverso, estaba infectado con todos los gérmenes de la putrefacción artística.<sup>101</sup>

Al alimón con Gasch y Montanyà firma otro artículo algunos días después en la revista *Les Amics de les Arts*<sup>102</sup>. Con él se pretende dar algunas especificaciones sobre la concepción del cine como producto estandarizado de la industria, susceptible de ser puesto en parangón con otros artilugios salidos de la cadenas de montaje en serie, tales como «el automóvil, el avión, el fonógrafo, etc.»<sup>103</sup>. El verdadero cine se halla, de esta manera, en las películas cómica de dos bobinas de Harry Langdon, Charlie Chaplin o Búster Keaton, y muy fundamentalmente en «la película documental, tipo Noticiario Fox, y los filmes científicos, de una emoción inenarrable: crecimiento de plantas, procesos de fecundación, microscopio, historia natural, vegetación submarina, etc.»<sup>104</sup>, porque son capaces de mostrar las auténticas peculiaridades del mundo con la frialdad didáctica propia de la ciencia, sin sentimentalismos ni impulsos emocionales. Esto lleva al pintor a pensar que documental objetivo y escritura surrealistas no están tan distanciados como en un principio pudiera pensarse: «el documental anota antiliterariamente las cosas llamadas del mundo objetivo», en tanto que «el texto surrealista transcribe, con el mismo rigor tan antiliterariamente como el documental, el funcionamiento REAL, liberado del pensamiento, [...] mediante el automatismo psíquico y los demás estados pasivos (inspiración)»<sup>105</sup>.

Curioso es de destacar que Salvador Dalí salte a la escena internacional no en calidad de pintor sino de cineasta, a raíz del escándalo provocado por el estreno de *Le chien andalou* en el parisino *Studio des Ursulines*, en 1929. Sus dos autores, Dalí y Buñuel, defenderán entonces que es imprescindible utilizar «la máquina fotográfica de la forma más impersonal posible» si se quiere atender a todo aquello que fluye del pensamiento.<sup>106</sup> Así, se entiende que Dalí hiciese una defensa acérrima del cine documental durante los últimos años

<sup>101</sup> «Films antiartísticos», *La Gaceta Literaria*, 1 de marzo de 1928.

<sup>102</sup> «Cinema», *L'Amic de les Arts*, 23, 31 de marzo de 1928. Ahora en *O. C. IV, Ensayos I, Artículos*, ed. cit., pp. 97-99.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>105</sup> «Documental-París 1929» (I), *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 167-171, p. 167. El artículo apareció originariamente en *La Publicitat*, el 26 de abril de 1929.

<sup>106</sup> F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 137.

veinte y que no dude en interpretar su película *Un chien andalou* en calidad «de mera anotación de hechos» que, a diferencia de otros guiones y films, no son ficticios sino extraídos de la realidad misma.<sup>107</sup>

La valoración que a Dalí le supone el cine es muy distinta de la de Buñuel. Si para el primero es entendido como una metáfora en que apoyarse a fin de poder ilustrar, dentro del entorno de modernidad y progreso que exige el momento, todo el entramado de sus teorías antiartísticas, el segundo va a quedar eclipsado por un medio capaz de proporcionarle una salida profesional a la par que le facilita canalizar el caudal creativo que lleva dentro.<sup>108</sup>

No es ilógico pensar, prosiguiendo este intento de conjunción entre arte y máquina, que Dalí idease en torno a 1942 su «cámara de compresión del pensamiento», con la que es fotografiado en una cama del Hotel St. Regis de Nueva York, tal y como muestra la imagen que se tomó y que sirvió de portada para la revista *Time* de 28 de diciembre de 1942.



S. Dalí con la «cámara de compresión del pensamiento» en su habitación (siempre era la nº 1501) del Hotel St. Regis de Nueva York.

Como explica Armengol, el aparato «estaba formado por una papelera de rejilla que Dalí colocaba sobre la cabeza, y se cubría en su mayor parte por una tela de color blanco; encima de la papelera se ponía un proyector de imágenes

<sup>107</sup> «Un chien andalou», *Mirador*, Barcelona, 24 de octubre de 1929.

<sup>108</sup> Cfr. F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 136. Recuérdese que Buñuel había coqueteado con diversos medios expresivos —había pretendido ser escritor— antes de decantarse definitivamente por el cine.

que, al igual que los proyectores convencionales, arrojaba un foco de luz muy intenso allí donde el propio artista lo dirigiese»<sup>109</sup>.

El artilugio, que en sí guarda cierta relación con un proyector de cine, respondía a la necesidad del pintor de prolongar la imágenes que le venían durante el sueño, manteniendo el periodo de somnolencia una vez había despertado por la mañana. La misma Gala se ocupa de explicarlo: «se trata de prolongar este estado y amortiguar el sobresalto repentino, grosero, despertando desde el sueño al otro mundo; por eso mi marido utiliza la máscara. Esto y un proyector, que le ayuda a proyectar el inconsciente en el consciente, son sus propias invenciones»<sup>110</sup>.

En *Confesiones inconfesables* vuelve sobre el asunto: entre sus recuerdos infantiles destaca su identificación con un aparato que proyectaba luz a través de sus ojos.<sup>111</sup> «La fusión simbólica entre el artista y la máquina»<sup>112</sup> queda, de esta forma, servida. Incluso, es de notar que toda la pintura daliniana va a propender al uso de mezclas muy diluidas, con pinceladas sin apenas pastas ni textura, acercándose a la técnica del relevado fotográfico en papel, donde la imagen no adquiere más relieve que el del granulado del soporte. La licuación de los pigmentos en los medios —trementina y aceites— y la consecución de los efectos pictóricos, a base de superponer numerosas capas de veladuras, emparenta la factura de los óleos dalinianos a la de la fotografía. Así lo ve Armengol, quien establece que «esa técnica relamida y pulida tiene mucho que ver con el resultado fotográfico, donde la imagen es, por lógica, igualmente plana»<sup>113</sup>. También dilucida, esta autora, que el uso del *collage* fotográfico que hace Dalí difiere sobremanera del de otros autores de las vanguardias europeas; si en los dadaísta, por ejemplo, son fácilmente reconocibles los añadidos fotográficos sobre la pintura, en Dalí se hace apenas perceptible la

---

<sup>109</sup> Dalí, *icono...*, ed. cit., pp. 116-117.

<sup>110</sup> Inez Robb, «Dali's Daffy Day», Times-Herald, Washington D. C., 10-8-1941. Cit. en L. R. Armengol, *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 117.

<sup>111</sup> *O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 311-313.

<sup>112</sup> L. R. Armengol, *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 117. Tema, como se sabe, muy del gusto de los futuristas; recuérdese, por ejemplo, la novela de F. T. Marinetti, *Mafarka, el futurista* (1910).

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 174.

parte correspondiente a la mano del artista frente a la que es producto de la cámara.<sup>114</sup>

Parece existir en todo ello una contradicción respecto de la tesis defendida en su artículo «Psicología no-euclidiana de una fotografía»<sup>115</sup>. Allí afirma que «son estos objetos deplorables de insignificancia —los pequeños objetos que pasan desapercibidos a la vista, pero que, como hemos señalado en varias ocasiones, adquieren un gran valor para Dalí—, los que en estos momentos nos hacen perder, a los surrealistas, el más y mejor de nuestro tiempo y el más y mejor de nuestro espacio, ya que nuestras obras y nuestras casas son la prueba material y tangible del volumen invasor de estos objetos y de la multiplicación de sus llamadas estridentes»<sup>116</sup>. Si embargo, contrariamente a esto, Dalí resuelve dichos objetos en el soporte pictórico sin relieve textural alguno, sin «volumen tangible» que los eleve sobre la tela, tal y como si en un espacio euclidiano de solo dos dimensiones se desarrollaran.

#### III.2.2.4. Fisiología de la sangre

En esos divertimentos de corte íntimo —en los que lo putrefacto representa todo lo anacrónico y desfasado, todo lo institucional contra lo que se debe atentar—, cabe incluir, a su vez, la presencia fisiológica de la sangre.

En tal sentido, los poemas y dibujos de Lorca comparten «diálogo intericónico e intertextual con los textos y cuadros de Dalí», llegando, a veces, incluso a evocar «muy directamente las imágenes» de *La miel es más dulce que la sangre*.<sup>117</sup> Así, cuando el poeta de «la mala muerte» escribe al catalán en julio de 1927, le dice:

La mujer seccionada es el poema más bello que se puede hacer de la sangre y tiene más sangre que toda la que se derramó en la Guerra Europea, que era sangre *caliente* y no tenía otro fin que el *regar* la tierra y aplacar una sed simbólica de erotismo y fe. Tu sangre pictórica y en general toda la concepción plástica de tu estética

---

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Minotaure*, 7, 10 de mayo de 1935, pp. 56-57. Ahora en *O. C. IV, Ensayos 2*, ed. cit., pp. 395-402.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>117</sup> *Vid.* E. Bou, *Pintura en el aire*, ed. cit., p. 318.

fisiológica tiene un aire concreto y tan proporcionado, tan lógico y tan verdadero de pura poesía que adquiere la categoría *de lo que es necesario* para vivir.<sup>118</sup>

Se comprende que Lorca está dándole a Dalí una imagen en espejo del cuadro y el poema que nos ocupan. Y continúa sus evocaciones:

Se puede decir: «iba cansado y me senté a la sombra y frescura de *aquella sangre*», o decir: «bajé el monte y corrí toda la playa hasta encontrar la cabeza melancólica, donde se agrupaban los deliciosos bestecitos [*sic*] crepitantes tan útiles para la buena digestión».<sup>119</sup>

Cuando Dalí, en su ensayo «Nuevos límites de la pintura»<sup>120</sup>, advierte redundantemente a Rafael Benet —con quien entonces mantenía alguna pugna artística— que las figuras decapitadas reposan a la sombra de las más sangrientas vegetaciones *sin mancharse de sangre*<sup>121</sup>, parece estar evocando el pasaje de la carta del de Fuente Vaqueros. Además, no duda en reprender a Benet, increpándole si debe ser necesario recordar «¿que la fisiología plástica y poética no es la fisiología de los seres vivientes?»; o, también, «¿que la vida plástica o poética de una pintura o de una poesía obedece a leyes diferentes de las de la circulación de la sangre?»<sup>122</sup>.

El motivo de la sangre conduce directamente a atavismos biológicos que vienen a emparentarla con la muerte. Es el fluido mágico que Dalí se permite verter con generosidad en su aséptico «laboratorio clínico» a fin de invocarla sin tapujos. Pero también es todo lo opuesto a la muerte, su contrario, el preciado néctar capaz de circundar un organismo en toda su extensión, ofrendándolo como nuevo principio de vida. Ilie, en el análisis que lleva a cabo de la *Oda a Walt Whitman*, entrevé, en el profuso empleo que se hace de la sangre, «la intención de Lorca de evocar los momentos iniciales en la historia de la vida biológica»<sup>123</sup>. Bien es verdad que en la oda lorquiana la

---

<sup>118</sup> V. Fenández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 109-111, p.110. La carta fue dada a la luz por R. S. Torroella en *Dalí residente*, ed. cit., p. 176. La cursiva es del autor.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> Publicado en tres números (22, 24 y 25) de *L'Amic de les Arts*, correspondientes a febrero, abril y mayo de 1928. Compilado en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 60-86. Vid también la n. 64 de Juan José Lahuerta a la edición.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 61. La cursiva es del autor.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> *Op. cit.*, pp. 148-149.

sangre acaba respondiendo a connotaciones de orden racial, pero ello no impide que su simbología primera comparta ciertas concomitancias icónicas con la obra de Dalí. «En el más bajo nivel de la existencia primitiva —anota Ilie—, este lugar de reunión de los fluidos vitales representa el sustrato de la realidad viva»<sup>124</sup>. La sustancia icónica para pintor y poeta es, en definitiva, la misma: el peso inevitable de la muerte y la esperanza regenerativa que ofrece su contraria, la vida.

No en vano, Dalí habla en repetidas ocasiones de «la deseada tierra de tesoros», en la que la mierda, la sangre y la putrefacción quizá se erijan como los tres grandes simulacros.<sup>125</sup> Según sus reflexiones, en la inmundicia y el desperdicio es posible hallar lo auténticos tesoros,<sup>126</sup> puesto que responden a este proceso de índole regeneradora que se contiene en el círculo vital infinito que va de la vida a la muerte, y vuelve desde esta otra vez a la vida. Como hace ver Laia R. Armengol, cuando años después Dalí dice al referirse a la eficacia del simulacro: «todo es intercambiable. La mierda, la sangre y la muerte esconden verdaderos tesoros»<sup>127</sup>, no está sino reafirmando en las ideas presentes ya en su texto de tres décadas atrás, «El burro podrido».<sup>128</sup> Lo cual es indicativo de la importancia que para Dalí va a tener la sangre, no tanto como símbolo dramático de destrucción y acabamiento, como de renacimiento que aproxima el hecho vital a la inmortalidad. Por tanto, para Dalí la sangre está dotada de esa cualidad del sacrificio que Calasso sabe ver en el recorrido que hace por el acto arcaico, ritual y cuasidivino de la muerte y de la destrucción en distintos estadios de la historia y la geografía del hombre. Existe una idea de regeneración y repetición de la vida que se contiene en la sangre vertida durante el rito sacrificial:

El sacrificio es la única forma que responde, en las venas, a la vida, que la sigue en sus movimientos, sean involuntarios o arbitrarios, sin tregua. La forma del sacrificio está latente en la existencia de la sangre [...] De la misma manera que la sangre es alimentada cada día por oscuras víctimas, también la vida en general exige esa

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>125</sup> *Vid.* «El burro podrido», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 205.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Confesiones...*, *O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 678.

<sup>128</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 421-422.

construcción asesina que cada día se renueva frente al poste de los sacrificios.<sup>129</sup>

Por su parte, para Bou la sangre posee «una connotación sexual, ligada al primer acto amoroso entre Dalí y Gala»<sup>130</sup>. Sobre este episodio —tratado con mayor detenimiento en el capítulo relativo a *El gran masturbador*— se hace necesario adelantar que cuando Dalí conoce a Gala en el verano de 1929, durante la estancia de algunos surrealistas en Cadaqués, este, para seducirla, se maquilla parte del cuerpo con diversos pigmentos, entre ellos sangre. Aunque el acontecimiento no puede considerarse del todo verosímil<sup>131</sup> quedó registrado en *Vida secreta*:

...sangre cuajada y seca, en esta parte del cuerpo —las axilas—, haría sin duda una impresión extraordinaria. Había ya una pequeña mancha de sangre sobre un corte que me había hecho al afeitarme, y ella era prueba y muestra de lo que yo me proponía. Así, sin más, tomé mi máquina de afeitar y empecé a afeitar de nuevo, apretando más la hoja para hacerme sangrar. En pocos segundos tuve los sobacos ensangrentados. Faltaba solo que se coagulase la sangre, y empecé delicadamente a poner alguna en todas partes, especialmente en las rodillas. La sangre de las rodillas me gustó sobremanera, y no pude resistir la tentación de hacer un pequeño corte en una de ellas. ¡Qué trabajo! Y no estaba terminado todavía.<sup>132</sup>

Como vemos, Dalí invoca la sangre como elemento principal de la ceremonia del flirteo o de «reconversión corporal»<sup>133</sup> maquinada para seducir a Gala durante sus vacaciones en la costa Brava. Aunque detrás de este pasaje no deje de latir, tal y como apunta Bou, una cierta «necesidad sexual de fecundar la obra artística»<sup>134</sup>. Ahí radica su capacidad de regeneración y de vida, de inmortalidad en suma. «Principalmente con tu sangre, Gala, pinto yo mis obras»<sup>135</sup>, escribe también en su *Vida secreta*.

En este sentido, puede hablarse del carácter alquímico que Dalí confiere a este fluido corporal. Dalí artista se arroga el papel de mago para así poder

---

<sup>129</sup> *La ruina de Kasch*, Barcelona, Anagrama, 1989, 2001<sup>2</sup>, p. 166.

<sup>130</sup> *Dalicionario...*, ed. cit., p. 270.

<sup>131</sup> El hispanista Ian Gibson le resta credibilidad. *Vid. La vida desafortada...*, ed. cit., pp. 226-227.

<sup>132</sup> *O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit. p. 630.

<sup>133</sup> L. R. Armengol, *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 396.

<sup>134</sup> *Dalicionario...*, ed. cit., p. 271.

<sup>135</sup> *O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit. p. 752.

dispensar propiedades preciosas tanto a la sangre como a los fluidos excrementicios y, por medio del poder alquímico que radica en la actividad artística, regenerarlos y convertirlos en oro. Armengol nos recuerda que Dalí, cuando escribe en *Diario de un genio* sobre la herida que se le forma en la comisura de los labios, está dotando de cualidades estéticas a la sangre, tal que «si se tratase de un nuevo material pictórico»<sup>136</sup>:

Esta ira contrae mi boca hasta el paroxismo, lo cual provoca, además de mi voluntad de dominio, el que me sangre la grieta. Una larga gota roja se desliza hasta mi barbilla.

¡Sí, es a la española como rubrico siempre todas mis demencias! ¡Con sangre, como quería Nietzsche!<sup>137</sup>

Como advierte Armengol, en la cosa de la sangre Dalí seguramente debió verse influenciado por el poeta Agustín Espinosa<sup>138</sup>, amén de ser este *topoi* bastante frecuente en la literatura de la época. Espinosa ya había compuesto en 1930 —un año después de la proyección de *Un perro andaluz*—, «Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930»<sup>139</sup>, poema que evoca imágenes del vello axilar y los erizos, y cuyas fuentes, sin lugar a dudas, hay que buscar en el film de Buñuel y Dalí. No obstante, en 1935, pronunciará una conferencia en el Radio Club de Tenerife titulada «Sangre de España». En ella afirma:

Un río de sangre corre por la poesía española [...]

Pero a mí, sobre todo, más que a ningún otro escritor español, me ha perseguido con ternura el rojo fantasma de la sangre [...]

Luego he hecho «La muerte de un ángel», he hecho «Maternidad», he hecho *Crimen*, he hecho «La fiesta de la sangre», la contribución más tensa —no la mejor— que se ha hecho a la sangre de España.<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Dalí, *icono...*, ed. cit., p. 398.

<sup>137</sup> O. C. I., *Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 967.

<sup>138</sup> Dalí, *icono...*, ed. cit., p. 399.

<sup>139</sup> Recuperado en M. Pérez Corrales (ed.), *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, Teruel, Museo de Teruel, 1999, pp. 173-175.

<sup>140</sup> *La Tarde*, 13 de diciembre de 1935. Cit. en L. R. Armengol, *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 399.



Palabras, estas, que sin duda alguna parecen muy próximas a las del bombeo de sangre nietzscheniana, de sangre patria, que Dalí va vertiendo en sus textos.



### III.3. El poema «Mi amiga y la playa»

Apunta Sánchez Vidal en la introducción a la obra literaria de Dalí que «Mi amiga y la playa» es un poema en prosa cuya interpretación ha de amoldarse a la narración exegética del cuadro *La miel es más dulce que la sangre*, como no puede menos que deducirse de la cita que le sirve al autor del subtítulo.<sup>141</sup> No obstante, como señalaba en la introducción, a tenor de la carta que este escribe a Pepín Bello en el otoño del 27, donde le envía una fotografía con la reproducción del cuadro acompañada de una versión de su «Poema de las cositas»<sup>142</sup>, es factible pensar que no ha de perderse de vista este breve texto, máxime, si atendemos a la consabida fórmula de tintes levantiscos que Dalí transmite a Bello en dicha carta:

La nueva poesía verdaderamente desinfectada es la poesía de los burros podridos.

Yo estoy completamente antiartístico y preparo un manifiesto titulado así: *Manifiesto antiartístico*. Lo firmarán sastres, motoristas,

---

<sup>141</sup> O. C. III, *Poesía, prosa,...*, ed. cit., pp. 11-12.

<sup>142</sup> Esta versión se la envía a Bello en octubre de 1927 y a Lorca a mediados del mismo mes. La definitiva la publicará en *L'Amic de les Arts* en agosto de 1928. Vid. A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp. 164-165

bailarines, banqueros, cineastas, maniqués, artistas de musical, aviadores y burros podridos.

Me dedico a escribir y mis cosas producen grandes escándalos, y sobre todo poesías, te mando una para que estés contento, me parece que te gustará.<sup>143</sup>

En la edición de Sánchez Vidal que ocupa el volumen III de las *Obras Completas* aparece agrupada bajo el epígrafe *Dos prosas*, junto con «Navidad en Bruselas (Cuento antiguo)», porque juntas estuvieron también en su primera publicación, escrita en catalán para el número 20 de *L'Amic de les Arts*, que apareció el 30 de noviembre de 1927. Y precisamente están dedicadas a su director, Lluís Montanyà, coautor del *Manifiesto antiartístico* y compañero de elucubraciones intelectuales en aquellos días.<sup>144</sup>

«Mi amiga y la playa», como ya anunciamos antes, nos remite desde el mismo encabezamiento, «La miel es más dulce que la sangre», al cuadro homónimo.<sup>145</sup> Respecto del título, si bien «Dalí todavía no suele titular sus composiciones pictóricas del mismo modo que las literarias» y no es hasta «más tarde, ya en los prolegómenos del surrealismo, [cuando] las irá aproximando»<sup>146</sup>, tampoco parece existir una conexión muy clara entre denominar al texto «Mi amiga y la playa» y llamar al cuadro *La miel es más dulce que la sangre*. Hemos de considerar, además, la posibilidad que Lorca le sugirió de titular la pintura *Bosque de aparatos*, alternativa que, aunque finalmente desechada por el pintor, podría contener algún tipo de implicación que no debe desdeñarse.

De entre las tres categorías con las que Hugo Friedrich identifica la búsqueda, por parte de la lírica moderna, de sus títulos (o son elegidos al azar de entre un verso interior del poema, o tienden a oscurecer su significado, o son tan necesarios que vienen a clarificar la comprensión del texto)<sup>147</sup>, a la última tendencia parece pertenecer «Mi amiga y la playa», pues los mismos

---

<sup>143</sup> Reproducido en Sánchez Vidal, *loc. cit.*

<sup>144</sup> Vid. notas finales de Sánchez Vidal, en S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 1240-1241.

<sup>145</sup> Vid. A. Monegal, *En los límites...*, ed. cit., p. 110. Para el investigador, este encabezamiento supone ya el primer nexo de la intertextualidad entre cuadro y poema.

<sup>146</sup> A. Sánchez Vidal, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 12.

<sup>147</sup> *Op. cit.*, pp. 206-207.

versos consienten en dejar entreverado algún indicio sobre la posible presencia del autor en una playa, acompañado por una amiga.

La elección del título refleja, asimismo, una de las operaciones que Dalí realiza habitualmente en su poesía, en tanto que manifestación estrechamente ligada a su obra visual: el establecimiento de un escenario, «un plano» lo denomina Monegal, sobre el que poder diseminar los distintos objetos que van a interaccionar entre sí. Esta suerte de fondo hace que la disparidad de elementos, que quedan descontextualizados provocando un inquieto «desajuste semántico», puedan comenzar a establecer relaciones de ambivalencia los unos con los otros, llegando a culminar en intrincados ejercicios metonímicos. Para Monegal, este es una de los cuatro aspectos que corroboran las analogías existentes entre los criterios de selección y asociación en el Dalí plástico y el Dalí literato.<sup>148</sup>

Lo que sí queda claro desde un primer momento es el tratamiento que del espacio hace Dalí, poblándolo «de un orden delirante y misterioso» deudor de la factura de De Chirico, donde a pesar de reunir «objetos que no pertenecen al mismo entorno, y que por lo tanto chocan semánticamente entre sí, despiertan asociaciones de sentido insólito, fundadas no en una analogía previa sino en el hecho mismo de la reunión»<sup>149</sup>. Lázaro Docio hace ver que «Mi amiga y la playa» es el primer texto en el que Dalí encadena cosas dispares que aparecen y desaparecen como «en una cascada delirante» propiciando un discurso que se muestra cercano ya a los procesos de la paranoia<sup>150</sup> a que nos acostumbrará cuando adquiera carta de naturaleza su método paranoico-crítico, pocos años después.

Este recurso fue también utilizado por él y por Buñuel en *Un perro andaluz*, y defendido en sendos artículos, «Film arte, film anti-artístico» y «"Découpage" o segmetación cinegráfica»<sup>151</sup>. No obstante, Dalí se distancia

---

<sup>148</sup> Cfr. *En los límites...*, ed. cit., p. 111.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>150</sup> *Vid. El secreto creador...*, ed. cit., pp. 120 y 127-128.

<sup>151</sup> *La Gaceta Literaria*, núm. 24, diciembre, 1927 y núm 43, octubre, 1928. Ahora compilados en S. Dalí, *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit, pp. 53-59, y en J. Manuel Rozas, *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo, 1986<sup>2</sup>, pp. 160-164, respectivamente. Otra huella sobre la importancia que Dalí debió dar al cuadro *La miel es más dulce que la sangre* se infiere del hecho de haberlo utilizado como fotografía difuminada o «movida» —hoy diríamos

de la secuencia narrativa —que sí es empleada por Buñuel— y apuesta, decididamente por una supresión total de la «anécdota», llegando a la «acción y signos constantes»<sup>152</sup>. Se filma «una blanca confitería, una anodina y simple habitación cualquiera, la garita del tren, la estrella del policeman, un beso en el interior de un taxi» y al contemplarlo deviene en «todo un mundo de cuento de hadas de inenarrable poesía»<sup>153</sup>.

Como señala Morris, del tipo de poemas que Dalí escribe bajo el auspicio de este recurso, y que van viendo la luz en revistas como *La Gaceta Literaria* o *L'Amic de les Arts*, se deduce «que se decantaba por el catálogo y la cantidad» más que por ninguna otra fórmula.<sup>154</sup>

Todas estas truculentas adiciones de imágenes encadenadas también hallan su correlato en el montaje cinematográfico que el director Eisenstein posibilitó con sus obras pioneras. Gubern ha recordado que el realizador soviético derivó «sus teorías sobre el montaje del estudio de los ideogramas japoneses, en los que de dos nociones yuxtapuestas surge una tercera»<sup>155</sup>. Si bien, como apunta Gubern, Eisenstein alongó los recursos de este método al conseguir ideas que surgían no por hermanamiento de piezas consecutivas ni por colisión de piezas independientes las unas de las otras.<sup>156</sup>

Contrariamente a esta idea, Fanés considera que la acumulación incesante de imágenes sin un orden aparente acaba por producir significados de difícil dilucidación:

Sucede entonces que mediante este proceso las imágenes se acumulan, pero cuanto mayor información tenemos, más opaco se hace su significado. Por lo general, ese sistema de imágenes basado en la similitud y al mismo tiempo en la negación de la realidad a la que representa, da lugar a enigmas, [...] porque la semejanza sin referentes ofrece esa particularidad: resulta enigmática.<sup>157</sup>

---

«pixelada»— para precisamente ilustrar el artículo «Film arte, film anti-artístico», situando debajo el epígrafe «cinematismo de Dalí». Vid. *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., p. 58.

<sup>152</sup> «Film arte...», *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., pp. 55-56.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *El surrealismo y España*, ed. cit., pp. 52-53.

<sup>155</sup> Así, mediante la adición se sugieren ideas como ojo + agua = llorar, puerta + oreja = escuchar o boca + perro = ladrar. *Historia del cine*, Barcelona, RBA, 2010, p. 154.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 138.

Establezca o no una clara comunicación, lo que sí se hace evidente es que el uso del método se extendió entre los creadores de las vanguardias llegando a tocar de pleno al movimiento surrealista.

Como ha quedado dicho, dos razones parecen justificar el acopio de objetos e imágenes que Dalí hace en sus obras —casi como un padecimiento del síndrome de Diógenes—. La primera causa se hallaría en la ya mencionada seducción que las cosas pequeñas despiertan en él, por la calma tácita que son capaces de transmitir<sup>158</sup>; y la segunda responde a una propiedad entitativa a la que los surrealistas se mostrarán pertinazmente sensibles: el atisbo de misterio que parece dimanar del seno de los objetos cotidianos. Como señala Michel Carrouges, dicha propiedad es netamente atribuible a un «exceso de ser»<sup>159</sup>.

Otra cuestión es la del eje espacial, explicitada ya en el comienzo del primer verso, «ahora mismo, en la playa», y sobre la que el autor vuelve nuevamente en la estrofa final, al recalcar que «porque estamos muy contentos, iremos a la playa», lo cual no deja de tener cierta relevancia. Se evidencia el uso que hace Dalí de la técnica de la inversión, en la línea en que lo explicita Friedrich<sup>160</sup>, siendo así que, tras advertir que irán a la playa en la primera frase, las estrofas siguientes parecen estar anunciándonos lo que sucederá una vez que el protagonista y su amiga se encuentren en ella. Primero apunta el resultado, que siempre vendrá después de lo que a continuación suceda.

Del mismo modo, habita el poema una significativa profusión de términos con los que el autor ha pretendido lograr la concreción de la dimensión temporal. Así, desde el primer renglón introduce la categoría de la instantaneidad, al recurrir al eje témporo-espacial: «Ahora mismo, en la playa». Proceder que es repetido en cuatro de las nueve estrofas que componen el poema. En la número tres vuelve a utilizar el adverbio «ahora» al principio del párrafo; en la cinco el nexos temporal «una mañana» nos remite, también desde el inicio, a un tiempo pretérito; y en la última se experimenta un giro a la actualidad del momento presente, al arrancar la estrofa con el adverbio

---

<sup>158</sup> Vid. A. Sánchez Rodríguez, «Los poemas del primer Dalí (1927-1928)», ed. cit., pp. 5-7, p. 5 y W. Bohn, «Salvador Dalí: de la pintura...», ed. cit., p. 9.

<sup>159</sup> *Op. cit.*, p. 70.

<sup>160</sup> *Op. cit.*, p. 207.

temporal «hoy». Por tanto, en estrofas alternas, despliega Dalí sus versos con una instauración temporal cuya incidencia nos hace pensar en un componente de naturaleza casi obsesiva. Quizá subyace dentro de esta insistencia, por el *continuum* temporal que late a lo largo del poema, la particular propiedad que, según Octavio Paz, hace de la edad moderna la primera época en exaltar el cambio desde su fundamento: el tiempo que todavía no es pero que está ya a punto de ser.<sup>161</sup>

Si bien no será esta la única fijación de Dalí en los versos de «Mi amiga y la playa», puesto que similar reincidencia reviste el uso exagerado de términos minerales para identificar las cualidades de los elementos que van siendo evocados a cada paso. El recurso también abunda en la prosa y la poesía de Lorca.<sup>162</sup>

Así se deja notar en el oxímoron ya referido de la de la primera frase: «asno agarrotado, podrido y limpio como la mica». Recordemos que el asno podrido y a la vez limpio no es un hecho contradictorio en Dalí, sino que atiende al carácter de objetividad antiartística que defendía en aquellos momentos.

También en el siguiente párrafo, cuando apunta que los aparatos que tienen los caracoles son de «níquel». O en el cuarto, donde se vale del abigarrado recurso de connotaciones ultraístas de unas «hélices de aluminio», para poblar la desnudez mutilada de su amiga. Otro tanto vuelve a ocurrir en la quinta estrofa, puesto que confiere a las agujas de fonógrafo la propiedad del «espesor metálico», conduciéndonos hacia una nueva construcción oximorónica. Y, a su vez, la sugerente imagen del «topacio imantado» del anillo de su prometida nos brinda la oportunidad de pensar en la sutileza de la atracción del amor. Por último, en contraposición a las refulgencias de los párrafos anteriores, desprovee de brillos y resplandores a las «joyas» y la «montura de platino» de un diente que están siendo observados a través de la densidad translúcida de una radiografía.

---

<sup>161</sup> *Los hijos del limo*, ed. cit., p. 36.

<sup>162</sup> Vid. J. Salazar Rincón, «Arco, yeso y cal: tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca», en <[www.e-espacio.uned.es](http://www.e-espacio.uned.es)>. (Consultado el 15 de diciembre de 2009).



Antonio Monegal ha puesto el acento, con acierto, en que muchas «de estas construcciones verbales» que abundan en la obra literaria de Dalí «son de difícil representación visual». Justamente cita el caso de «los aparatos de níquel, dulces como la miel y tenuemente febriles»<sup>163</sup>. Podría inferirse, quizás, que este recurso esconde tras de sí una suerte de ejercicio de tintes sinestésicos. El autor acude a un sentido externo, el de la vista, para apelar a la asepsia metálica de los aparatos, pero la siguiente calificación de estos engendros se lleva a cabo por medio de una referencia al sentido del gusto, prácticamente irrepresentable en una arte visual. Y aún riza más el rizo al recurrir a la cenestesia y referir lo intransmisible de una sensación como la fiebre, imbricada en respuestas fisiológicas interiores mucho más próximas al discernimiento corporal del dolor y el sufrimiento que a cualquiera de los medios de percepción exterior. Su traslación a la superficie pictórica entrañaría un problema insoluble por cuanto participa de un mecanismo de percepción que si no es ajeno a los sentidos, al menos, sí que contribuye a confundirlos.

Por cierto, que vuelve a repetir la fórmula en su artículo «Poesía de lo útil estandarizado»<sup>164</sup>, cuando casi en la conclusión final del escrito, afirma:

El objeto pulido, acabado de fabricar, *tenuemente febril* de sus propias perfecciones articulares, nos ofrece su poesía.<sup>165</sup>

El empleo de un recurso próximo a la sinestesia enraíza aún más a Dalí con los poetas modernistas y decadentistas por los que siempre mostró una notoria y pública admiración, tal y como he puesto de manifiesto en páginas precedentes y continuaré haciendo en las posteriores. Pero, además, viene a afianzar la necesaria recurrencia a la literatura que siempre sintió como medio de expresión de aquellas ideas que no encontraban completa vehiculización en su obra visual. De hecho, fiebre y enfermedad son dos constantes que cobran prestigio en la literatura finisecular.

Este planteamiento parece encontrar eco en la afirmación de Ilie de que «el uso de la palabra por parte de Dalí para explicar las imágenes plásticas

---

<sup>163</sup> *En los límites...*, ed. cit., pp. 110-111.

<sup>164</sup> *L'Amic de les Arts*, n. 23, Sitges, 31 de marzo de 1928, pp. 176-177. Ahora en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 93-96.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 96. La cursiva es mía.

traiciona su necesidad de hacer verbal lo inexpresable»<sup>166</sup>. Según el investigador, tres consecuencias se extraen de la tributación que Dalí presta «al poder del lenguaje racional»: lo pobre que para la expresión resulta formarse en un solo terreno artístico; el fracaso de la compleja trama pictórica del surrealismo, en tanto requiere del medio verbal para poder comunicarse; y la supremacía absoluta del lenguaje, como vía de manifestación del subconsciente.<sup>167</sup>

Ilie concluye que los textos se distancian tanto de las imágenes plásticas porque, a menudo, tratan de explicar las incoherencias o absurdidades del surrealismo recurriendo a un lenguaje que es expresado en forma racional. Además, este lenguaje es portador de una fría y distante terminología pseudocientífica.<sup>168</sup>

Sin embargo, se ha de diferir de la explicación aducida por Ilie, por cuanto la literatura poética de Dalí, que es la que nos ocupa, frecuentemente no pretende ser exegética respecto de sus cuadros sino que, más bien, se nutre con la pretensión de complementar y perfeccionar la obra visual, o de dar respuesta a las propias indagaciones experimentando terrenos en los que obtener nuevos y plausibles resultados. Incluso, las más de las veces, el lenguaje vanguardista que los impregna no responde a un sentido racional o, por lo menos, no más racional que el que puede animar las composiciones de cualquiera de sus coetáneos. El mismo Ilie parece desdecirse de sus palabras cuando, a renglón seguido, apunta que el «proceso racionalizador» de ningún modo puede ser serio porque entonces sería destructivo. Su efecto más inmediato comportaría, sin lugar a dudas, «la anulación de la subjetividad surrealista». Pero Dalí sortea ese peligro recurriendo a la ironía, tan cara a todo su quehacer. «El hecho mismo de la precisión científica de los informes introduce un elemento gracioso»<sup>169</sup>.

También Enric Bou parece aportar una explicación plausible, expresada en los términos de «la presión del contexto de la obra en que se inspira». Para Bou lo significativo de tratar cuadros o imágenes mediante textos «es que se

---

<sup>166</sup> *Op. cit.*, pp. 167-168.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>169</sup> *Ibid.*

está iluminando con una luz muy potente zonas temáticas, actitudes y estilos que pueden ser explicados nuevamente por y en el texto»<sup>170</sup>. Como vemos, el estudioso catalán aboga ante el texto por un nuevo abordaje de todo aquello que pudiera haber animado en un principio la gestación de la obra visual, para lo cual el referente principal no es otro que el propio contexto.

Retomando «Mi amigo y la playa», parece que en la intención de Dalí está el combatir la arbitrariedad que rige el poema, plagado de objetos inconexos, metáforas visuales irrepresentables y referencias icónicas que pertenecen al reducido círculo de iniciados a que antes hemos hecho referencia, con la confluencia de toda esa gama de texturas metálicas esplendorosas en sus brillos, exultantes en sus reverberaciones y cegadoras en sus bruñidos reflejos, con los que pretender revestir de ciertas dosis de asepsia y limpieza a los elementos allí presentes.

Con respecto al uso de estos calificativos, que expelen todo el tufo de la modernidad industrial glosada por ismos como el futurismo, su huella más directa cabe indagarla en los presupuestos de Le Corbusier y el ideario maquinista de *L'Esprit Nouveau*. El mismo Dalí lo recalca en su artículo «Poesía de lo útil estandarizado»:

Si poesía es el entrelazamiento amoroso de lo más lejano y diferente, nunca la luna se había acoplado más líricamente con agua ninguna como con la niquelada fisiología mecánica y el sonámbulo girar del disco fonográfico.<sup>171</sup>

Son artículos que, ya lo señalábamos más arriba, nos dan «el objeto pulido», «recién fabricado», como si el carácter entitativo de objeto aún no hubiera sido mancillado por la huella humana que lo toca y lo manipula. Inmaculado todavía en sus vírgenes brillos minerales, se sabe y se siente objeto con más fuerza que cuando pasa a la mano del hombre. Es el consabido envite de la objetividad antiartística que pretende desproveer de emoción.

Se hace preciso reseñar la explicación que el propio Dalí da del óleo *Sifón y botellita de ron, en una mesa de café* (1924), expuesto en el Salón de

---

<sup>170</sup> *Pintura en el aire*, ed. cit., pp. 126-127.

<sup>171</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 94. Se puede apreciar como la frase entronca con las citas de G. de Torre y W. Benjamin en torno a la pérdida de carácter poético —pérdida de aureola, diría Baudelaire— que ha sufrido la luna en la poesía moderna.

los Ibéricos entre mayo y junio de 1925, y que preludia ya algunas concomitancias con el surrealismo. El autor lo regaló a Lorca, como queda constatado en la fotografía que el poeta se hizo en su habitación en la Residencia de Estudiantes, donde la pared que hace de fondo está presidida por esta obra.<sup>172</sup>



Habitación de Lorca en la Residencia de Estudiantes.  
De la pared cuelga *Sifón y botellita de ron en una mesa de café* (1924)

Apunta Dalí: «la parte superior del níquel tiene un significado de mecanismo que mediante un funcionamiento precipita el contenido fuera del frasco. Este significado es el único que aprecia gran parte de la gente. Así pues el significado representativo del tema queda anulado siendo sustituido por un nuevo tema de existencia independiente que no es fruto solamente de la imaginación o del instinto del artista»<sup>173</sup>.

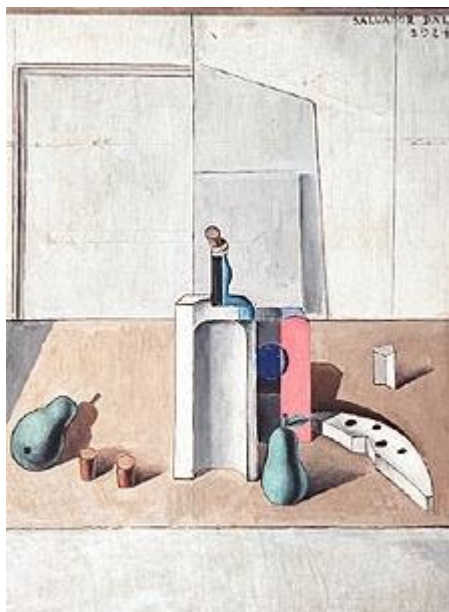
El continente, la botella de ron, expulsa fuera al contenido y, al hacerlo, provoca un desplazamiento del mismo tema, que ya no es el de recipiente como propuesta pictórica sino el de botella en tanto que objeto en sí mismo.

---

<sup>172</sup> También Dalí y su hermana se fotografiaron con el cuadro en el estudio del pintor. Dalí sostiene una guitarra que siempre andaba por allí y Anna María el osito que sería motivo de imaginativos y socarrones diálogos y chanzas por parte de Lorca.

<sup>173</sup> Citado en A. Rodrigo, *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, ed. cit., pp. 36-37. La autora señala que la procedencia de tal comentario se halla en su archivo personal e inserta una reproducción facsímil de dicho texto en la p. 95.

Como escribe el pintor, se trata de «hacernos ver la belleza sencilla y emocionante del milagroso mundo mecánico industrial, *recién nacido, perfecto y puro como una flor*»<sup>174</sup>.



S. Dalí, *Sifón y botellita de ron en una mesa de café*, 1924  
Óleo / lienzo, 80,5 x 50 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

Por último, cabe recalcar el procedimiento, muy extendido entre la literatura de la época —futurismo y ultraísmo principalmente—, de recurrir a términos extraídos del ámbito de los deportes o del léxico anglosajón o galo: «tenis», «punching ball», «toilettes», etc. De entre estas palabras, dos pueden resultarle enigmáticas al lector poco avezado: «Revellers» y «Ripolín». La primera responde al nombre de una orquesta, los *Revellers*, que en aquellos momentos hacía furor entre la juventud amante de los *blues*<sup>175</sup> y de la que Dalí fue fiel devoto. Respecto a «Ripolín», su fuente se halla en el título «Lechada de cal. La ley de ripolín» que Le Corbusier, el arquitecto cofundador de *L'Esprit Nouveau*, dio al capítulo final de su ensayo *L'art décoratif d'aujourd'hui*, publicado a mediados de los años veinte.<sup>176</sup> Dalí lo emplearía también en el ensayo «San Sebastián»:

<sup>174</sup> «Poesía de lo útil estandarizado», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 93. La cursiva es mía.

<sup>175</sup> Vid. A. Rodrigo, *op. cit.*, p. 174.

<sup>176</sup> Vid. *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., nn. 4 y 28.

...el bistorí cloroformizado duerme tendido como una bella durmiente en el bosque imposible de enmarañamiento de los níqueles y del ripolín.<sup>177</sup>

Otro dato de interés puede deducirse del empleo del sustantivo «morbideces», que nos remite directamente al libro homónimo de Ramón Gómez de la Serna.<sup>178</sup> Y es que, como ya se dejó dicho al estudiar el capítulo referido al caligrama, De la Serna «cuenta mucho en los estímulos narrativos e imaginativos del primer Dalí», al ser el catalán un «pintor literario» preocupado por los elementos primordiales de la narración.<sup>179</sup>

Se observa, por otra parte, un sentido de metamorfosis cuya proveniencia hay que buscar en otro elemento que vendrá a consolidar desde ahora el imaginario del pintor: las hormigas. Son estos insectos, con su tenaz acción devoradora, los que permiten la trasmutación de la pintura del «recién nacido» en «el seno rosa de la amiga», seno que pasa a ser nuevamente engullido por una suerte de insectos de marcado carácter industrial, «las agujas de fonógrafo». Seguidamente, el poeta consiente en mudar otra vez este seno femenino que acaba convirtiendo en papel de fumar. El tema de las hormigas también va a ser lugar común para Dalí y Lorca, con las reiteradas connotaciones sexuales unidas al vello púbico y la eyaculación, aunque será algo después, en *El mito trágico de «El Ángelus» de Millet*, cuando el pintor corrobore la asociación que para él guardan las hormigas con la putrefacción.<sup>180</sup> En concreto, al hablar sobre la dualidad entreverada de necrofilia que supone para el hombre humilde la tierra labrada y el alimento, escribe:

Tierra labrada que se alimenta de ese estiércol dulce como la miel que no es otro que el de los auténticos y amoniacales deseos necrofílicos.<sup>181</sup>

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>178</sup> *Morbideces*, Madrid, Imprenta El Trabajo, 1908. Ahora recogido en *Obras Completas*, vol. I, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculos de Lectores, 1996, pp. 455-532.

<sup>179</sup> R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 23.

<sup>180</sup> *Vid.* la entrada «Hormigas» en E. Bou, *Dalicionario*, ed. cit., pp. 145-147.

<sup>181</sup> O. C. V, *Ensayos 2*, ed. cit., p.544.

Y más abajo:

la tierra labrada [...] nos ofrece el cadáver más garantizado y apetitoso, condimentado con esa trufa fina e imponderable que solo se encuentra en los sueños nutritivos constituidos por la carne de los hombros emblandecidos de las amas hitlerianas y atávicas, y con esa sal incorruptible y excitante, hecha del frenético y voraz bullicio de las hormigas, que debe comportar cualquier auténtica «putrefacción insepulta» que se respete y pueda ser digna de ese nombre.<sup>182</sup>

Las hormigas funcionan así como agentes de la necrofilia que como el lector ya ha visto al hablar de la miel, adquieren un valor motriz de renacimiento y vida: producen putrefacción que luego alimenta a la tierra de la que surge el alimento regenerado y regenerativo. En este sentido, no es ilógico que en el poema un recién nacido —o su imagen pintada— se convierta en subsidiario de un seno de mujer y este, a su vez, en algo tan inconsistente y perecedero como trocitos de papel, casi una imagen de la hojarasca pútrida que acaba por abonar al mismo árbol del que cae.

Pero también es de resaltar el desplazamiento que hace Dalí al pasar de las hormigas que, en su canibalismo han dado buena cuenta del bebé pintado, al seno de la mujer consumido ahora por las agujas de fonógrafo «de espesor metálico y brillante». Es como si se hubiese producido una transmutación desde el insecto creado por la madre naturaleza hasta las agujas manufacturadas gracias a la inteligencia del hombre; un deslizamiento que permite pasar de la criatura que habita la tierra-alimento al objeto auspiciado por la industria-antiarte. Dalí parece loar esta metempsicosis en «Poesía de lo útil estandarizado»:

¡Oh, maravilloso mundo mecánico industrial! Pequeños aparatos metálicos donde se detienen las más lentas ósmosis nocturnas con la carne, los vegetales, el mar, las constelaciones...<sup>183</sup>

Recuerde el lector que es en este mismo texto donde ha afirmado que, gracias a los insospechados entrelazamientos amorosos de la poesía, ha sido

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, pp. 544-547.

<sup>183</sup> *O. C. IV, Ensayos I, Artículos*, ed. cit., p. 94.

posible el moderno maridaje de la luna «con la fisiología mecánica y niquelada y la rotación sonámbula del disco fonográfico».

Además, en el óleo *La miel* puede verse que las agujas elevan el vuelo hacia la diagonal superior, esa que nosotros hemos dado en considerar radiográfica, siguiendo la misma pauta establecida por los insectos que devoran el carnuzo o que son asperjados por la forma cilíndrica y por la oscura silueta humana que socava la tierra. Consiguientemente, su sistema de funcionamiento viene a ser muy similar en el poema y en el cuadro.

### **III.3.1. Veladas transparencias radiográficas o vidrios multiplicadores**

#### III.3.1.1. La objetividad del burro y el negativo fotográfico

Por tres veces incide Salvador Dalí en las calidades sedosas y traslúcidas que acomoda en torno a la metáfora visual de una radiografía. Lo hace cuando escribe «mi amiga tiene el cuerpo agujereado —¿está pensando en San Sebastián?—, transparente como las hojas secas perforadas con un cepillo y vistas a contraluz», en la cuarta estrofa. En el que le sigue, vuelve a ocurrir nuevamente, en tanto desmiente que el seno rosáceo de su amiga sea tal seno, para servir de festín a las agujas del fonógrafo, y por contra, sí que es «trociitos de papel de fumar». En última instancia, lo refiere más directamente en la penúltima estrofa, donde «la radiografía del esqueleto» de su amiga y las joyas y la montura de dientes nadan «entre las nubes del acuario —nublado y mate— de la radiografía». Aquí se vislumbra sin ambages la categoría de lo visual puesta en valor por Dalí a través del entramado de su poética.

La radiografía debió suponer un elemento de gran novedad tecnológica para algunos autores del momento, quizá debido al onirismo intrínseco a este tipo de imágenes, donde los contornos resultan difuminados por un halo y recortados sobre un fondo negro, en tanto que el contenido que nos revelan pertenece al interior del ser. Al efecto, cabe recordar la significativa presencia que adquieren las radiografías en una obra tan vanguardista como *El público* que Lorca escribió hacia 1930.



Si atendemos a la parte superior, generada en el cuadro por la inequívoca división de la diagonal de vértice a vértice, podemos apreciar que todo nos es mostrado como a través de una precisa radiografía. El burro en su estado de putrefacción —ese «carnuzo» tan caro al círculo de amigos de la Residencia de Estudiantes— aparece en la parte inferior con el vientre abierto y rondado por bandadas de insectos voladores que lo van devorando. Pero el asno de la zona superior, aunque también yerto, se representa como en un negativo fotográfico, una placa de rayos X en la que se advierte su estructura ósea, y que no puede menos que remitirnos a «la radiografía del esqueleto» de su amiga. Además, el sentido de negativo fotográfico de la imagen se ve reforzado por la posición invertida que posee el asno con respecto al de la parte de abajo de la composición. El carácter «emulsionado» que Dalí imprime en muchos cuadros del periodo tiene su origen último en la obra del pintor Joan Miró<sup>184</sup>, por quien el de Figueras siente gran admiración en aquellos días, como queda constatado en alguna muestra de la ávida correspondencia que mantiene con Lorca:

Querido hijo: Contentísimo de que te impresione Miró. Miró ha dicho cosas nuevas después de Picasso. No sé si te dije que estoy en contacto con Miró y que este vino a Figueras y ahora volverá a Cadaqués a ver mis últimas cosas; es una cosa de una *Pureza* enorme y de gran *alma*. Él cree que yo soy mucho mejor que todos los jóvenes que hay en París [...]

Miró pinta pollitos con *pelos* y *sexos*, etc.<sup>185</sup>

Si bien es cierto que también pudiera estar intentando Dalí recalcar el carácter objetivo de su arte: la Santa Objetividad que moldea su estética en aquel momento. Recuérdese que los burros podridos, como la fotografía y el cine —sobre todo el documental—, con su fría y maquinal reproducción de la realidad antiartística, atenta solo a los dictados del pensamiento, son fieles exponentes de la filosofía de la objetividad que Dalí está preconizando en sus escritos. Así, negativo fotográfico y «carnuzo» vendrían a reforzar sus ideario

---

<sup>184</sup> R. Santos Torroella indica la procedencia d'orsiana del término emulsión: «suma de ingredientes sin amalgamamiento, discontinuos y como flotantes». *La miel es más...*, ed. cit, p. 123. También refiere el influjo mironiano en el cuerpo del texto de la lámina *Cenicitas* (página sin numerar). Cfr. además A. Soria Olmedo, *Fábula de fuentes...*, ed. cit., p. 167.

<sup>185</sup> Carta del 10-15 de octubre de 1927. Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, pp. 125-126. La cursiva es del autor.

poético sobre el lienzo y a través del poema. La propiedad de emulsión de los objetos también afecta a las agujas, que pasan desde un espacio a otro de la composición haciéndose más diáfanos y transparentes. De igual manera, «las pequeñas hélices de aluminio», las moscas y demás insectos voladores se tornan blancos, o de tonos claros, en esta parte de la composición, reforzando la idea de un filtro visto a la luz de los rayos X o a través de la tenue lámpara rojiza en que se revela la película fotográfica; en definitiva, hacen gala del sentido mironiano de «emulsión».

Hallándose el cuadro en paradero desconocido, he de lamentar no poder disponer, al menos, de una buena reproducción en color que facilite el estudio interpretativo que intento llevar a cabo y, para el caso, poco puede ayudar el boceto preparatorio que realizara en óleo sobre madera en 1926, ya que aun permitiendo vislumbrar la idea de la paleta cromática que debió animar la obra definitiva —muy en línea con otras similares en la época, como *Naturaleza muerta. Invitación al sueño, Cenicitas o Aparato y mano*—, presenta, exclusivamente, el carnuzo de la parte inferior, no habiendo aún fijado el pintor la presencia del que luego situaría en la sección superior de la escena.

Imaginemos, no obstante, que los tonos de la diagonal superior bien pudieran corresponder con los azules cerúleos y violáceos que envuelven la atmósfera celeste del boceto que pintó para *La miel*, tonos presentes también en otras obras coetáneas como *Cenicitas o Aparato y mano*; cabe entonces especular con la existencia de un cielo<sup>186</sup>, una «astronomía» donde con justicia pueda habitar la anhelada objetividad antiartística por la que Dalí viene abogando con tesón.

Conviene señalar, por cierto, que a los pies de la cabeza de Lorca, en el estudio para *La miel*, yace un cilindro con pilosidades o bastoncillos erizados. Según Bou, dicha forma puede relacionarse con «las imágenes delirantes, o

---

<sup>186</sup> Podría especularse con la posibilidad de que este espacio más elevado haya de ser un medio acuoso; quizás el mar o, cuanto menos, la «pecera» a que alude en el poema. A ello ayudan tanto las otras obras coetáneas mencionadas, divididas en un plano terrestre y otro de agua, como el hecho de que los elementos que va disponiendo en ese espacio parecen estar *flotando*. Para Santos Torroella es el mar con su celaje. *La miel es más...*, ed. cit., p.86; sin embargo, algunas páginas después procede a considerarlo el «vacío cósmico» por entre el que huyen las manos despavoridas del aparato que se levanta como un monumento inquisitorial. *Ibid.*, p. 98.

imágenes instantáneas, asociadas» que el pintor comenzará a cultivar para sus valoraciones de *El Ángelus* de Millet.<sup>187</sup>



Boceto para *La miel es más dulce que la sangre*, 1927  
Óleo / tabla, 36,5 x 45.4 cm  
Colección particular, París

El mismo Dalí lo cuenta así:

En 1929, por primera vez, se me apareció con nitidez una de esas imágenes, [...] Se produce en Cadaqués, mientras remo con violencia, y consiste en una forma blanca iluminada por el sol, alargada y cilíndrica, con los extremos redondeados, ofreciendo varias irregularidades. Esa forma está acostada en el suelo marrón-violáceo. Todo su contorno está erizado de pequeños bastoncillos negros que parecen estar en suspensión en todos los sentidos, como bastones volantes.<sup>188</sup>

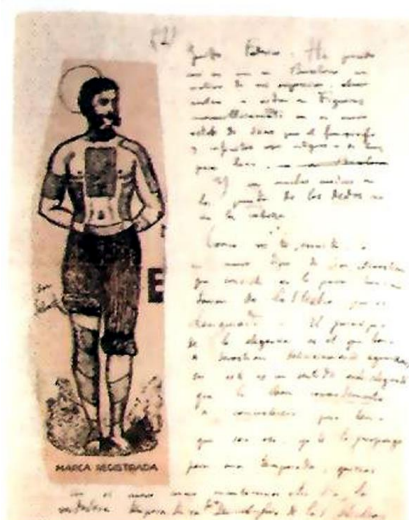
Bou consigna las reminiscencias fálicas de este tipo de cilindros y los pone en conexión con las formas similares que aparecen en algunos dibujos de García Lorca. Tal es el caso de *Bosque sexual*, incluido entre los que José

<sup>187</sup> *Dalicionario...*, ed. cit., p. 86.

<sup>188</sup> *El mito trágico de El Ángelus...*, O. C. V, *Ensayos 2*, ed. cit., p. 430, nota primera.

Bergamín manejó para la edición de *Poeta en Nueva York*, donde Lorca había compuesto una serie formas alargadas con labios superpuestos de los que sobresalen falos en erección o falos eyaculantes.<sup>189</sup> La transferencia icónica de tintes sexuales entre poeta y pintor parece también en este aspecto abiertamente directa. Luego, el cilindro —como tantos elementos del vocabulario daliniano—, evolucionará hacia objetos más en consonancia con el ideario estético que Dalí esté elaborando en ese momento (barras de pan, sábanas o calcetines, cuscurros de pan huecos...)<sup>190</sup>, pero de lo que no cabe duda es que su origen hay que ubicarlo dentro de la elaboración de *La miel es más dulce que la sangre* y en torno al juego intericónico entre Lorca y Dalí. El cilindro piloso se mantiene básicamente en el mismo lugar y posición en el óleo definitivo de *La miel*.

Volviendo a la relación sentimental entre ambos autores y al análisis de su tumultuosa naturaleza, hay que precisar la analogía que llegaron a establecer entre las poses clásicas con que se había representado a San Sebastián y el forzado que servía de imagen publicitaria a los emplastes del Dr. Winter para anunciarse en la prensa de la época. Imagen que Dalí recorta y envía a García Lorca en una carta a comienzos de 1927.



Carta de S. Dalí a Lorca con el anuncio del Sr. Winter  
Fundación Federico García Lorca, Madrid

<sup>189</sup> *Dalicionario...*, ed. cit., p. 87.

<sup>190</sup> *Vid. ibid.*, pp. 87-88.

Un extracto de la misma dice así:

Como ves te «invito» a mi nuevo tipo de San Sebastián, que consiste en la pura transmutación de la flecha por el Lenguado [Dalí utiliza esta metáfora para referirse a los emplastes, por su extrema delgadez]. El principio de elegancia es el que hacía a San Sebastián deliciosamente agonizar. En este es un sentido anti-elegante que le lleva cobardemente a convalecer, pero tenía que ser así, yo te lo propongo por una temporada, quizá con el nuevo cambio encontraremos otro día la verdadera temperatura fría de las flechas del San Sebastián antiguo.<sup>191</sup>

Miquel Visa infiere de estas palabras un intento, por parte del figuerense, de poner a hibernar la tensa relación entre ambos creadores durante un tiempo, a fin de que vuelva a resurgir el acercamiento sin resentimientos.

El San Sebastián del anuncio, Dr. Winter, accede a ser sanado mediante emplastes [...] en lo que es un signo de rebeldía ante el dolor y de búsqueda de soluciones para erradicarlo. [...] Actitud con la que se identifica el joven Dalí: no desea permanecer por más tiempo soportando educadamente la tensión sexual con Lorca y decide buscar una solución para dejar de verse como mártir. Propone una convalecencia durante una temporada [...] Pretende enfriar la tensión sexual, aunque no sea un modo elegante de actuar al poder sentirse Lorca rehusado. Tampoco se trataba de abandonar la relación amistosa pues deseaba encontrar la temperatura fría, esa que no afectaría, por indiferencia, a sus sentimientos.<sup>192</sup>

La intención que late como trasfondo de todo esto es la del amor «antiartístico» puesto a enfriar. Amor antiartístico que quizás consientan en compartir el mismo espacio que en el cuadro parece corresponder a ese lugar «astronómico» de radiografías y visiones emulsionadas capaz de propiciar tal maduración. Vienen a avalar tal hipótesis ciertas frases del poema «Mi amiga y la playa» en las que dice: «guardo en mi bloc-notas una turbadora radiografía del esqueleto de mi amiga, más bella y sutil que en sus mejores fotografías»; y también aquella otra, aún más evocadora, en que afirma que la radiografía posee «una determinada fijeza, extinguida y astronómica». Parece estar invitándonos a considerar que es el amor lo extinguido y que el único

---

<sup>191</sup> Carta del 18-20 de enero de 1927. Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 89-90, p. 89.

<sup>192</sup> «Dalí y Lorca a través de San Sebastián», ed. cit., p. 63.

método propicio para la sanación y el alivio es el de la astronomía, es decir, el de la Santa Objetividad que excluye todo intento de sentimentalismo o zozobra de los sentidos.

### III.3.1.2. El vidrio multiplicador

La lectura del ensayo «San Sebastián» —recuérdese que aparece publicado por primera vez en el verano de 1927, coincidiendo en el tiempo con las obras que estamos considerando— nos hace partícipes de la idea de la objetividad antiartística en tanto alude a un «vidrio multiplicador de San Sebastián», vidrio que es «cóncavo, convexo y plano a la vez»<sup>193</sup>. Grabadas sobre él están las frases: «Santa Objetividad», «medida de las distancias aparentes entre valores estéticos puros» y «distancias aparentes y medidas aritméticas entre valores sensuales puros»<sup>194</sup>, con las que Dalí está aludiendo justamente a las dos caras del ensayo. En palabras de Juan José Lahuerta: la romántica, y académica de aquello que en el argot del estilo «residente» denominan «putrefacto», y la más afín, del arte y la vida moderna, en rigor a los postulados maquinistas<sup>195</sup>. Además, el texto refleja otra de las fijaciones dalinianas: la obsesión por el rigor métrico.<sup>196</sup>

Esa misma factura ensoñadora es utilizada unos párrafos más abajo al señalar: «todo se ve limpiamente, con claridad de vidrio de multiplicar. Cuando posaba mis ojos sobre cualquier detalle, este detalle se agrandaba como en un *gros plan* cinematográfico y alcanzaba su más aguda categoría

---

<sup>193</sup> O. C. IV, *Ensayos I, Artículos*, ed. cit., p. 32.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Vid. Ibid.*, pp. 912-913, n. 3.

<sup>196</sup> La obsesión por las mediciones parece tener como fuente *Petit guide d'Italie*, librito que Stendhal redactó en su viaje a Roma y en el que da exhaustivas descripciones sobre dimensiones y proporciones de los monumentos. Escribe Dalí: «Lo que admiro de Stendhal es su manera de explicar su visita a la basílica de San Pedro, en Roma. No habla de impulsos vagos, ni del claro-oscuro (...) Se convierte en arquitecto y geómetra: las columnas tienen tal altura, su diámetro es tanto, etc». *Las pasiones...*, ed. cit., pp. 91-92. Esta guía, que acompañó a Dalí en su primer viaje a Italia, aparece mencionada en *La vida secreta...*, *Las pasiones...*, *Confesiones...* e incluso en su poema de 1937 *Metamorfosis de Narciso*. Cabe añadir que décadas después considerará la Estación de Perpiñán el centro del universo; «un manantial de inspiraciones, una catedral de intuiciones» que siempre le permite alcanzar alguna idea genial mientras espera relajado el trasbordo a algún tren. Esto le lleva a iniciar el estudio de los cálculos y relaciones de medidas que puedan coexistir en su construcción, en un remedo de desafío similar al que movió a Stendhal en Italia.

plástica»<sup>197</sup>. Y algo después, el propio Dalí corrobora nuestra hipótesis al invocar el onirismo de la imagen radiográfica:

Laboratorio clínica.

La clínica blanca, se remansa en torno de la pura cromo-litografía de un pulmón.<sup>198</sup>

Por cierto, que estas palabras hallan su directo correlato en la tesis postulada por Friedrich, según la cual, tanto líricos como pintores modernos se hallan más en un laboratorio de investigación y experimentación que en un viejo estudio artístico.<sup>199</sup> Relación que también se percibe en alguno de los alejandrinos de la *Oda a Salvador Dalí* de Lorca,

Los pintores modernos en sus blancos estudios  
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.

donde Soria Olmedo ha visto un ejercicio ekfrástico sobre la foto de Le Corbusier, *Vers una architecture* (1923) que reproduce el estudio de Ozenfat.<sup>200</sup>



Le Corbusier, Estudio de Ozenfant

<sup>197</sup> «San Sebastián», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 33. Obsérvese el uso que empieza a hacer de un vocabulario cinematográficos anticipando sus artículos de fechas posteriores: «La fotografía. Pura creación del espíritu» (*L'Amic de les Arts*, II, n. 18, Sitges, 30 de septiembre de 1927, pp. 90-91), «Film-arte. Film-antiartístico» (*La Gaceta Literaria*, n. 24, Madrid, 15 de diciembre de 1927, p. 4), o el algo posterior, «El dato fotográfico» (*Gaceta de les Arts*, segunda época, n. 6, Barcelona, febrero de 1929, pp. 40-42).

<sup>198</sup> «San Sebastián», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 35.

<sup>199</sup> *Op. cit.*, pp. 212-213.

<sup>200</sup> A. Soria Olmedo, *Fábula de fuentes...*, ed. cit., p. 148.

En tales lides se desenvuelve también el heliómetro, instrumento al que Dalí dedica un apartado en «San Sebastián» y que «sirve para medir, exacta y objetivamente, lejos de la ironía que encierra la belleza de sus representaciones iconográficas, el dolor del martirio de San Sebastián».<sup>201</sup>

Algo del *Gran vidrio* de Duchamp —del que Dalí debía tener ya sobrado conocimiento— puede rastrearse quizás en la base de estas imágenes radiográficas. Si no directamente, sí al menos a través de Raymond Roussel y el catálogo que en su *Locus Solus* hace de inventos imposibles. O en los juegos verbales de Jean-Pierre Brisset. No conviene olvidar que «el *Gran vidrio* duchampiano y toda su cohorte de “máquinas célibes”» son deudoras de ambos autores, tal y como ha señalado Antonio Martínez Sarrión.<sup>202</sup>

Dalí parece querer contraponer a la imagen de abajo, la que se desarrolla sobre la arena de la playa, entre lo terrenal, una dimensión correspondiente a la realidad, otra mucho más irreal, significativamente velada en su enigmático sentido ultraterreno. Escena para la que se reserva la parte más elevada del cuadro, espacio que por antonomasia ha correspondido desde la Edad Media al ámbito celeste. El recurso no es nuevo y está sembrado de antecedentes a lo largo de toda la historia del arte.

¿Qué resolución, si no, se infiere de la parte final de su «San Sebastián», titulado precisamente «Putrefacción»?:

El lado contrario del vidrio de multiplicar de San Sebastián, correspondía a la putrefacción. Todo a través de ella era angustia, obscuridad y ternura aún: ternura aún, por la exquisita ausencia de espíritu y naturalidad.

Precedido por no sé qué versos de Dante<sup>203</sup>, fui viendo todo el mundo de los putrefactos.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> M. Visa, «Dalí y Lorca a través...», ed. cit., p. 64.

<sup>202</sup> Cfr. *Sueños que no compra el dinero*, ed. cit., pp. 254-257. Duchamp también divide en dos planos la obra: uno inferior habitado por estrambóticos «Solteros», y otro superior ocupado por la «Novia», cuya constitución se representa a tercios por una mujer fatal de los 20, una Gorgona y una mantis religiosa. Recuérdese que la mantis será la figura empleada por Dalí para transmutar a la hembra en sus exégesis de *El Ángelus* de Millet y la Gorgona aparecerá relacionada con el sentido de la vista. Las coincidencias, por tanto, no son pocas, si bien es cierto que la obra ocupó a Duchamp durante décadas —en 1923 hubo una primera renuncia a su finalización y solo quedó definitivamente concluida dos años antes de su muerte, acaecida en 1968—, lo cual hace difícil dirimir quién se dejó influir por quién.

<sup>203</sup> «Per me si va tra la perduta gente», *Inferno*, III, 3. Cfr. A. Soria Olmedo, *Fábula de fuentes...*, ed. cit., p. 155, n. 239.

<sup>204</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 36.



Del mismo modo, la velada alusión a la *Divina Comedia* resulta justamente ilustrativa en esta representación dantesca que Dalí nos presenta tanto en el poema como en el cuadro.

Para despejar cualquier duda en torno a las conexiones que parecen existir entre *La miel es más dulce que la sangre*, «Mi amiga y la playa» y «San Sebastián», basta reparar en el último párrafo del ensayo, donde utilizando el elemento sorpresa para intentar romper con el desarrollo del texto, recurre a un enigmático despertar de su ensoñación sobre un paisaje de marina: «Me tendí en la arena. Y las olas llegaban a la playa con rumores quietos de *Bohémienne endormie*, de Henri Rousseau»<sup>205</sup>. La sugerente atmósfera de las frases resulta significativa sin duda, así como la recurrencia sinestésica a la pintura rousseauniana como descriptor de los sonidos del mar. También el final de «Mi amiga y la playa» es de esta naturaleza, aunque ahora lo visual sonoro reflejado en la pulsión de la sangre se mezcla con los ritmos musicales de la orquesta *Revellers*. En cuanto a la ensoñación, puede venir dada por la forma en que Dalí se autoprovoca las imágenes hipnagógicas —los fosfenos—: contrayendo los nervios y presionando sobre los párpados con las puntas de los dedos.

De todo ello es fácil inferir que la línea de interpretación enmarcaría a cuadro y poema dentro de una clara oposición entre lo terrenal y lo espiritual, entre el industrioso maquinismo que imprime ritmo a movimientos como el futurismo o el ultraísmo —a los que Dalí se muestra inclinado en sus ensayos del momento— y las pretensiones de «ascesis poética» y supremacía «del arte sobre la naturaleza» que Lorca «didácticamente» despliega en su *Oda a Salvador Dalí*<sup>206</sup>, y por las que quizá el cuadro *La miel es más dulce que la sangre* llegara a resultarle tan caro. Como recuerda Visa, la dialéctica de la oda lorquiana se desarrolla entre dos actitudes opuestas: lo demasiado humano —sentimiento— y lo deshumanizado en arte —objetividad—. Lo cual queda concisamente ilustrado en los versos en que el de Fuentevaqueros aboga por la supremacía de la razón sobre los sentidos, en correspondencia con el

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 36. Lorca ejecuta un retrato de Dalí, cuya actitud y composición se han demostrado deudores del autorretrato de Rousseau que se colgó en el Louvre.

<sup>206</sup> A. Soria Olmedo, *Fábula de fuentes...*, ed. cit., p. 143.

presupuesto daliniano de la objetividad: «Pides la luz antigua que se queda en la frente, / sin bajar a la boca ni al corazón del hombre».<sup>207</sup>

Como queda dicho, estaríamos asistiendo al eterno combate entre Apolo y Dionisios, en el que la luz de Minerva viene a animar la lucha; el corazón frente al intelecto. Conflicto del que son partícipes tanto Lorca como Dalí, si bien ambos acabaran resolviéndolo de distinta manera, cada uno marchando en pos de sus propios fueros.

Se hace preceptivo anotar, al respecto, la crítica que le sugirió a un jovencísimo Díaz-Plaja la película *Un perro andaluz*, al ser analizada bajo el prisma del freudismo. Según el crítico catalán, los dos personajes «a» y «b» del film son complementarios: mientras «a» se conduce visceral y libremente, el otro, «b», su doble contrahecho, su conciencia más inmediata, intenta retenerlo constreñido dentro de las normas establecidas.<sup>208</sup> Fanés recuerda que Díaz-Plaja estaba describiendo el comportamiento de lo que los seguidores del psicoanálisis denominaron «"segunda tópica", o segunda presentación del aparato psíquico, efectuada por el médico vienés en su ensayo *Das Ich und das Es* (1923)», y relativa «a la confrontación entre el mundo interior de los instintos y el mundo exterior de la racionalidad»<sup>209</sup>. Como el texto había sido traducido al francés en 1927, Fanés especula con la posibilidad de que Dalí y Buñuel lo hubieran tenido presente a la hora de rodar *Un perro andaluz*.<sup>210</sup>

Así, es factible que esa fusión entre los universos interiores y exteriores, que bien podría estar informando la película, tenga un primigenio ensayo en *La miel es más dulce que la sangre* y «Mi amiga y la playa». Todo apunta a ello: la composición del cuadro, que puede ser interpretado según la partición en dos interregnos, terrestre y celeste o acuático; y la presencia de lo visual y los artilugios ópticos y fotográficos en el poema, cuya filiación quizá se halle en ese vano-frontera, ese puente levadizo, que concede el paso desde el mundo racional al de lo onírico.

---

<sup>207</sup> «Dalí y Lorca a través...», ed. cit., p. 61.

<sup>208</sup> «Cinema de vanguardia: *Un chien andalou*, película de Luis Buñuel y Salvador Dalí». *La Noche*, 25 de octubre de 1929, Barcelona. La interpretación es recogida por F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 144 y n. 125.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.*

Tal vez por esto, si el Lorca de la *Oda* se muestra partidario de los preceptos de *L'Esprit Nouveau*<sup>211</sup>, al ahondar en la pretensión de que la naturaleza caótica e instintiva debe quedar domeñada por el orden racional<sup>212</sup>, pronto adoptará posiciones que dejan entrever una poética en la que prima más la emoción. Frente a esta, Dalí parece mantenerse siempre en guardia, tejiendo con tesón una dura coraza —como la de sus crustáceos y caracolas— a base de «frialdad, cálculo, asepsia, precisión» que le ayudará a afrontar los vericuetos de su vida —ya se trate de la privada y ascética o de la pública, marcada por excéntricos aspavientos de tinte publicitario—, tanto como las distintas fases por las que va pasando su andamiaje estético y teórico.<sup>213</sup>

A mediados de los años sesenta responderá a Alain Bosquet:

Para mí, las cosas sublimes lo son solo si carecen de la mínima emotividad. La emoción es un elemento trivial y aun bajo de la vida corriente.<sup>214</sup>

Esta suerte de ataraxia de cariz elitista, este no querer abandonarse a la emotividad por parte del pintor, pasó a convertirse en la espada de Damocles que Lorca esgrimiría cuando, como es sabido, comienza a distanciarse a propósito de su ensayo «San Sebastián»:

Las flechas de San Sebastián son de acero pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas *que no se descompongan*, y yo las veo *largas...* en el momento de la herida. Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser.<sup>215</sup>

Un matiz, no obstante, puede quedar en el aire en este estudio: la posibilidad que ha atisbado Santos Torroella de que los aparatos, constituidos como un «bosque» en el cuadro o como una sucesión de máquinas hacedoras

---

<sup>211</sup> Vid. J. J. Lahuerta, «El arte y el amor sobre la “Oda a Salvador Dalí”», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 21-22, Madrid, diciembre de 1997, pp. 167-186.

<sup>212</sup> Según Soria Olmedo, las directrices de *L'Esprit Nouveau* que se rastrean en la «Oda a Salvador Dalí» no están reñidas con las ideas predicadas por D'Ors (¡define, cuenta, mide;) y con la voluntad de contención que Ortega y Gasset confiere a los griegos en *El tema de nuestro tiempo*. Vid. *Fábula de fuentes...*, ed. cit., pp. 144-149.

<sup>213</sup> R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 101.

<sup>214</sup> *Conversaciones con Salvador Dalí*, ed. cit., p. 1063.

<sup>215</sup> Carta de Federico García Lorca a Dalí, fechada en Lanjarón, agosto de 1927. V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 119-121, p. 119. La cursiva es del autor.

de metamorfosis y mutilaciones en «Mi amiga y la playa», sean una respuesta, en última instancia, a las dudas interiores que no dejaban de asaltar al Dalí joven. Ostentarían el sentido de orden, de «número y de medida», que ha de regir el acto creativo, constriñendo dentro de los límites de la seguridad todo aquello que pudiera derivar de la angustia azarosa de lo inaprensible.<sup>216</sup> Un filtro exorcizador, por tanto, frente a sus atribuladas vacilaciones.

De hecho, el aparato principal de la tela se apoya sobre una muleta y, para Dalí, de este artilugio ortopédico dimana una «identificación con la seguridad perdida»<sup>217</sup>, así como «la impotencia sexual que ha regido a los hombres excepcionales»<sup>218</sup>. La seguridad de que debe haberse visto despojado al tambalearse su mundo, tradicionalmente constituido con los roles propios de la hombría —la relación con Lorca lo ha llevado a cuestionarse su propia identidad sexual— y la simbología acerca de la impotencia que es fácil hallar en el seno de la misma temática homosexual.

En esta estela, afirma Bou que aunque los cuadros *Aparato y mano*, *La miel es más dulce que la sangre* y *Cenicitas* inauguran «una serie de obras en las que combina extraños aparatos mecánicos, cuerpos decapitados y descuartizados, peces voladores, asnos podridos, con el paisaje de Port Lligat al fondo», engendros técnicos deudores, como se sabe, del quehacer de De Chirico, «los aparatos de Dalí no tienen ninguna finalidad práctica»<sup>219</sup>. Si bien, luego pasa a puntualizar que estos artilugios «producen una ansiedad onírica» que cabe ligar con la representación de «la sexualidad femenina».<sup>220</sup> Y, por ende, podríamos añadir nosotros, de la sexualidad desviada, confundida o aún no resuelta plena y satisfactoriamente.

---

<sup>216</sup> R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 99.

<sup>217</sup> E. Bou, *Dalícionario...*, ed. cit., p. 218.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>219</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 48. También Fanés, siguiendo a W. Benjamin, ve en estos aparatos ciertos flecos de sadismo. Para ello cita el siguiente texto del crítico alemán: «La exposición de los aspectos mecánicos del organismo es una tendencia persistente en el sádico. Puede decirse que el sádico se las arregla para sustituir el organismo humano por la imagen de un mecanismo». *Pasagen-Werk*, Frankfurt, R. Tiedemann, 1982, pp. 465-466. Reproducido en *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., pp. 225-226, n. 6.

### III.3.1.3. Mutilaciones.

El Dalí de esta época va abundar en la representación de cuerpos cercenados y sanguinolentos y miembros mutilados. Fanés ha visto en ello el influjo de De Chirico, de los torsos clasicistas de Maillol, que funcionaron muy bien entre el público catalán y que Dalí habría desprovisto de su sensualidad para desplazarlos al ámbito del horror, e incluso cierta reminiscencia de las académicas esculturas vaciadas en yeso que, por supuesto, no podían faltar en la clase de dibujo del profesor Núñez durante la adolescencia figuerense del pintor, también las que estarían esparcidas por las excavaciones arqueológicas de Ampurias y, más tarde, los vaciados de la Escuela de San Fernando. Quizás son una evolución de las figuras femeninas de forzados escorzos que aparecían sustentadas sobre las rocas costeras de Cadaqués en su primera exposición con Dalmau.<sup>221</sup>

En «Nuevos límites de la pintura», Dalí mencionaría a Ernst —encuadrado entonces dentro del grupo *Littérature*— como el pintor que «en aquel tiempo se entrenaba ya para las más dolorosas experiencias; pero las mutilaciones eran todavía una forma más inexacta que los fenómenos de la habitación. Se podrá prever todo el horror epidérmico con que siempre fue capaz de mostrarnos una absoluta desesperación.»<sup>222</sup> Según recuerda Fanés, el artista alemán busca en la fragmentación un doble sentido: el primero viene explicitado por la propia técnica que empleaba, el collage, que da lugar a segmentaciones de los elementos dispuestos sobre el soporte compositivo; en tanto que el segundo es inherente a su particular estética, prolífica en el empleo de troncos humanos cercenados no exclusivamente en collages sino también en óleos, y en los cuales hay que ver un eco de las mutilaciones a que habían dado lugar las granadas y el fuego de artillería de la todavía reciente Primera Guerra Mundial. Tampoco cabe obviar la evidente metáfora sobre la convulsa desmembración a que estaba siendo sometido el cuerpo social europeo por gracia de las tensiones de los movimientos revolucionarios y la

---

<sup>221</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 80.

<sup>222</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 69.

división del trabajo derivada de los sistemas de montaje sobrevenidos con el taylorismo y el fordismo.<sup>223</sup>

En las páginas y la tela de Dalí se observa esta tendencia a la mutilación dentro de los cánones que harán vigentes los surrealistas en Francia y en España, obcecados, como especifica Morris, por la preferencia hacia el cuerpo de la mujer frente al del hombre.<sup>224</sup> Además, entre los surrealistas españoles la cuestión cuantitativa tenderá a pesar bastante:

Si el número de miembros amputados que aparecen esparcidos por sus escritos constituye un criterio, entonces concluiremos que los escritores españoles se sentían particularmente atraídos por uno de los motivos más macabros de los textos y las pinturas surrealistas.<sup>225</sup>

Aunque, como señala Burke, en el surrealismo el horror se utilice siempre «de manera decorativa» y como amplificador de lo «macabramente grotesco».<sup>226</sup> Todo ello denota, al decir de Morris, la preocupación conjunta por *le haut* —las estrellas, la luna, el cielo, los horizontes...— pero también por *le bas* —insectos, cadáveres, sangre, carne desgarrada, decapitaciones y miembros cercenados...—. Lo mundano, sin lugar a dudas, supone el territorio común en el que se desenvuelve el Dalí de la etapa lorquiana, aunque con ello busque esa esencia de lo elevado podada de emociones —la «Astronomía», a fin de cuentas— que ha de suponerle la poética del antiarte.

Dentro de este catálogo de mutilaciones sobresale el prolífico uso que hace de las cabezas decapitadas<sup>227</sup> —fusión de su autorretrato con la imagen de Lorca en la etapa que lleva el nombre del poeta— y de la mano, símbolo, este último, que había ya aparecido con un valor concreto en «Las sirenas», tal y como me encargué de señalar en el anterior capítulo. Si en ese capítulo concretizaba la evolución inversa que podía haber supuesto la iconografía de la mano para Rodin con respecto a Dalí, ahora no puedo dejar de señalar tampoco los múltiples *assemblages* en que el escultor francés conjuga cabezas

<sup>223</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 81.

<sup>224</sup> *El surrealismo y España*, ed. cit., p. 205.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> «Surrealism», *New directions in Prose and Poetry*, 5, Nueva York, 1940, pp. 563-579, p. 578. Cit. en C. B. Morris, *El surrealismo y España*, ed. cit., p. 200.

<sup>227</sup> Tema recurrente de la pintura simbolista al tratar sobre la perversidad femenina de Salomé y Judith.

y manos. Sirvan para el caso, al margen de la mencionada *Mano izquierda de Pierre de Wissant* y *máscara de Camille Claudel*, piezas como *El adiós* (c. 1892) o *Conjunto de cabezas y manos reducidas de Los burgueses de Calais con un figura alada* (c. 1900), donde la conjunción múltiple y caótica de ambos elementos acaba por constituir un maremágnum no exento de cierta tensión dramática.



A. Rodin, *Conjunto de cabezas y manos reducidas de Los burgueses de Calais con figura alada*, c. 1900  
Escayola, 24 x 28,5 x 23,8 cm  
Museo Rodin, París

Efectivamente, la mano de mediados de los veinte tiene en Dalí un valor punitivo en correspondencia con Lorca, cuya obra gráfica se destaca con similares atavíos anatómicos en igual reiteración: el sistema circulatorio de venas y arterias a flor de piel, y chorros y coágulos de sangre esparciéndose por el aire. Bou sigue a Cavanaugh en el rastreo del origen de esta configuración a partir de los preciosistas dibujos que don Ramón Santiago y Cajal realizara en torno a los nervios y ramificaciones de sus investigaciones neuronales. «Buñuel fue ayudante de laboratorio de un discípulo de Cajal, Pío del Río Herrera —cuenta Bou—. El mismo Ramón y Cajal era amigo de García Lorca y el director del laboratorio de anatomía microscópica, Luis Calandre, era amigo de Dalí. Los dibujos técnicos de Cajal encuentran un eco en los dibujos de Lorca, «y no es aventurado afirmar que estos son una de las fuentes de estas manos transparentes, con venas, que reconocemos en los cuadros de Dalí»<sup>228</sup>. No obstante, algunos críticos también apuntan el influjo

<sup>228</sup> *Dalicionario...*, ed. cit., p. 201. Bou trabaja sobre la idea de Cecelia J. Cavanaugh, «Reading Lorca Through the Microscope», *Hispania* 86, 2, 2003, pp. 191-200.

de los anuncios sobre remedios para las varices que aparecían con gran frecuencia en la prensa de la época.<sup>229</sup>

Dalí, que siempre mostró una gran predilección por el onanismo, vería en ello el elemento capaz de vehiculizar el placer, pero asimismo, objeto del pecado, en rigor a su educación tradicional. Quizás quepa entender estas manos a la luz de la relación que nunca llegó a consumarse entre poeta y pintor, a tenor de la experiencia parecida que sufre dos años después, estando de viaje en París:

La mortificación de no haber podido alcanzar a los seres inaccesibles que rozara con mi mirada henchía mi imaginación. Con mi mano ante el espejo de mi armario, cumplía el rítmico y solitario sacrificio en el cual iba a prolongar lo más posible el incipiente placer acariciado y contenido en todas las formas femeninas que había mirado con anhelo aquella tarde [...] Al cabo de un largo, agotador y mortal cuarto de hora, habiendo alcanzado el límite de mis fuerzas, arrebatada el placer final con toda la fuerza animal de mi crispada mano, placer mezclado como siempre con el amargo y ardiente brotar de mis lágrimas.<sup>230</sup>

No obstante, las manos que aparecen en el cuadro *La miel* tienen también sus propias particularidades. Excepción hecha de la oscura silueta humana que a modo de alberca socava la tierra, se trata siempre de estilizadas manos aún no desarrolladas del todo o desarrolladas con la necesaria merma para conferirles una naturaleza blanda. En una ilustración que acompañaba la publicación de «San Sebastián» en *L'Amic de les Arts*, aparece la extremidad



izquierda del santo amputada, pero con uno de estos tipos de manos largas y flácidas saliendo de la base circular del muñón.

S. Dalí, *Dibujo para San Sebastián*, 1927  
(*L'Amic de les Arts*, 31 de julio de 1927, Sitges)

<sup>229</sup> F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 73.

<sup>230</sup> *La vida secreta...*, O. C. I, *Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 609-610.



Estas manos laxas, delgaduchas y serpenteantes que Dalí pone a cultivar en *La miel* en distintas posiciones y estadios de crecimiento, parecen querer hablarnos, desde su flacidez, precisamente de esa relación no llevada hasta sus últimas consecuencias con Lorca. Estas extremidades distan mucho de la mano plena de formas, consolidada y fornida, mano de adulto al cabo, que se posa triunfal sobre el aparato a lo De Chirico en *Aparato y mano*. Aquí pretende más bien soslayarse en un miembro titubeante, esquemático, huidizo y sinuoso que, como en un sembrado, se va perdiendo desde la parte central hacia la lejana perspectiva inclinada del óleo.

En cuanto a las cabezas decapitadas, van a ser otra de las constantes en la obra daliniana a partir del segundo lustro de los veinte. Como señala Juan José Lahuerta, se trata de «cabezas dobles, de escayola, caídas, durmientes, muertas, cortadas, nimbadas...»<sup>231</sup> que, además de en *La miel*, son de fácil detección en un buen puñado de pinturas: *Pierrot tocando la guitarra* (1925), *Sandía y mandolina* (1926), *Composición con tres figuras*. «Academia neocubista» (1926), *Mesa frente al mar* (1926), *Maniquí de Barcelona* (1926), *Pez y balcón* o *Naturaleza muerta al claro de luna* (1926-27), *Naturaleza muerta al claro de luna malva* (1926), *Naturaleza muerta*. «Invitación al sueño» (1926), *Cabeza amiba* (1926), *Autorretrato desdoblado en tres* (1927), etc., así como en un considerable volumen de dibujos. Unas veces se va a tratar de autorretratos del artista, pero muy frecuentemente aparecerán ligadas a la figura de García Lorca, cuyo rostro queda fusionado con el de Dalí o bien este último se proyecta como sombra arrojada del de aquel. En tal sentido, es necesario puntualizar el mimetismo de la sombra que emplea Dalí con la que aparece en la obra de Picasso de 1925, *Naturaleza muerta con cabeza de yeso*.

P. Picasso, *Naturaleza muerta con cabeza de yeso*  
(fragmento), 1925,  
MOMA, Nueva York



<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 921, n. 12.

Se pregunta Fanés si desde *Pierrot tocando la guitarra*, donde Dalí ya experimenta con este recurso,

¿nos encontraríamos [...] en presencia de máscaras o, mejor dicho, de rostros con su correspondiente máscara? Es muy posible. Pero ¿máscaras de qué? ¿Máscaras de Pierrots y Arlequines? ¿Máscaras del artista representado en su doble faz de clásico y moderno? No lo sabemos.<sup>232</sup>

En cualquier caso, lo que sí queda claro es que, en la etapa lorquiana de Dalí, las cabezas cortadas se convertirán en un *thème-objet* que adquirirá cierta prolongación en el tiempo, abarcando y superando su propia faz y la de Lorca, hasta llegar definitivamente a la cabeza de Gala.<sup>233</sup>

Sobre la cuestión de la cabezas fusionadas de poeta y pintor, merece la pena hacer un aparte para destacar la *querelle* que al respecto ha supuesto la opinión vertida por el profesor Fèlix Fanés, quien en su ensayo «Una cuestión a debate. La imagen de García Lorca en la pintura de Salvador Dalí (1926)»<sup>234</sup> sostiene que la crítica en general ha venido errando al considerar las cabezas dobles que Dalí introduce en los cuadros de la segunda mitad de los veinte como retratos superpuestos de él mismo y de Lorca. Para defender su tesis, Fanés apunta hacia el influjo picasiano de las sombras arrojadas que aparecen en estas cabezas y que se identifican con alguno de los cuadros del malagueño pintados aproximadamente en el mismo periodo, como la mencionada *Naturaleza muerta con cabeza de yeso*. Al decir de Fanés, nada en las cabezas que Dalí pinta hace pensar que estemos ante retratos solapados de su rostro con el del poeta de Fuentevaqueros, pues ningún dato viene a confirmarlo: ni las imágenes en sí mismas ni pista alguna dejada en la correspondencia entre ambos creadores ni aún en la de ambos con otras figuras relevantes del momento con las que tuvieron una intensa comunicación. Fanés más bien parece atribuir dicha opinión a la información dada por Anna María Dalí a la

---

<sup>232</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 58.

<sup>233</sup> En mi opinión, aún queda mucho sedimento de las cabezas cortadas en cuadros como *El enigma sin fin*, *Retrato de Gala con dos chuletas de cordero en equilibrio sobre el hombro* (1933) o el inacabado *Comienzo automático de un retrato de Gala* (1932), por citar algunos ejemplos.

<sup>234</sup> *La pintura y sus sombras...*, ed. cit., pp. 13-57.

escritora Antonina Rodrigo para su libro *Lorca-Dalí: una amistad traicionada*, y al impulso que luego iría adquiriendo a partir de la imaginación algo calenturienta de gran parte de la crítica, que habría encontrado con ello un asidero en el que corroborar iconográficamente la relación Lorca-Dalí.

Por mi parte, prefiero seguir la senda general trazada hasta ahora por la mayoría de los estudiosos y avalada por tesis tan sólidas como la de Santos Torroella, Ian Gibson o Haim Finkelstein. Santos Torroella fue el primero en establecer las épocas de influencia mutua entre poeta y pintor, denominando a la de Dalí «época lorquiana», y en ver la presencia de retratos ocultos o secretos de Lorca en estas obras, a veces aditamentos con «autorretratos» del propio pintor. Creo que solo así es factible dar respuestas convincentes a los requerimientos comparativos que se establecen entre el cuadro *La miel es más dulce que la sangre* y el poema «Mi amiga y la playa», sobre todo en lo relativo al discernimiento del personaje que protagoniza el texto. Además, sí parece existir un elemento que podría estar arrojando luz sobre el dilema en cuestión: las fotografías que los dos amigos se hicieron en la playa de Cadaqués con la cabeza recostada horizontalmente sobre la arena a mediados de los años veinte. Dicha posición es también reproducida por Dalí en algunos de sus trabajos de la época; es más, casi cabe pensar que las cabezas pintadas se giran en los lienzos a partir del recurso surgido de las impresiones fotográficas.



Federico García Lorca en Cadaqués  
c.1925 ó 1927



Salvador Dalí en Cadaqués  
c. 1926

Por otro lado, aunque ciertamente se deja ver el influjo picasiano en las sombras de estas cabezas, ello no es óbice para que Dalí las reinterprete bajo el prisma de sus propias connotaciones autobiográficas, sabido como es que los hechos de su propia vida prefiguran a menudo el numen que modela la cuestión narrativa de sus creaciones. Como en tantas otras cosas, Dalí puede estar tomando prestadas soluciones técnicas de Picasso, aunque para pasar a ser finalmente conjugadas dentro de un lenguaje personal que en este caso no tendría por qué dejar de ser ese vocabulario encriptado que solo un reducido número de iniciados era capaz de desentramar.

También me parece oportuno señalar la deuda que pudieron haber contraído quienes hicieron de las decapitaciones, los cercenamientos y el gusto por la sangre un leitmotiv con la obra del pintor romántico Géricault, la cual a menudo se nutre de escenas de decapitados, ahorcados y enfermos de hospital. En este sentido, puede considerarse un adelantado al arte del siglo XX, especialmente al movimiento surrealista, en tanto fue conocedor de las investigaciones que en el terreno de la psiquiatría y la psicología se estaban llevando a cabo en su época. De esta opinión es Kenneth Clark cuando señala:

We cannot otherwise explain such drawings as *Slaves* or the extraordinary series of paintings of decapitated heads as *Decapitated head*, with which he was kept supplied by a prison. It was very much in this spirit that he undertook what are in some ways his finest works, the series of paintings of lunatics which occupied him in the year 1822-5. They could, I suppose, be considered as a development of the psychological studies of Lavater, and of Messerschmidt, the Austrian sculptor, yet they have a more humanitarian justification, since Géricault's friend, Dr. Georges, was a pioneer in the humane treatment of insanity.<sup>235</sup>

Dicho esto, solo resta añadir que Armengol ha visto en el empleo profuso que Dalí hace del asunto de las testas decapitadas algún viso de magia, en tanto el oficio de artista responde a los mismos móviles de ilusionismo que el oficio de mago, y uno de los trucos más efectistas del repertorio de los magos ha sido siempre el de la decapitación del o de la ayudante. Hay constancia de que Dalí había manejado con asiduidad en su biblioteca el libro

---

<sup>235</sup> The romantic rebellion..., ed. cit., p. 196.

de Plandolit, un texto sobre magia en el que aparecen dobladas las páginas relativas al truco de «Salomé».<sup>236</sup>

### III.3.2. El sentido visual

Lo dicho anteriormente nos lleva a detenernos en la importancia que Dalí concede al sentido de la vista. El onirismo que baña el negativo de la fotografía y el perspicaz recurso de los vidrios multiplicadores ponen de manifiesto el interés del autor por la función del ojo humano como receptor de percepciones, así como la carga icónica que en él se pueda contener. En *Confesiones inconfesables* asevera:

Para mí, Dalí, la verdad se encuentra en la lupa con que observo el mundo, es decir, mi ojo, y a través de él se establece un intercambio que en el momento de producirse se llama lo real.<sup>237</sup>

Y ello, a pesar de las palabras de Monegal sobre la dificultad que entraña la representación visual de muchas construcciones verbales ideadas por Dalí.

El problema de la visión va a ser cuestión central en los textos y creaciones de esta época, desde el «San Sebastián» a *Un perro andaluz*, donde se convierte en tema crucial.<sup>238</sup> No obstante, se opera una sustitución entre el órgano humano y la máquina, que es la que en definitiva efectúa la actividad de mirar. «El ojo no sirve para mirar, sino que son los aparatos, los instrumentos diversos, los que realizan esta función».<sup>239</sup> Así se ha visto al hablar del protagonismo que Dalí confiere a la captación fría y automática de la cámara fotográfica o de la aséptica exposición que se sigue del gag cinematográfico y del rigor científico del documental.

El ojo, por tanto, se convierte en algo nuevo; «un ojo ya no debe nada al rostro, ni a la condición estática, ni al concepto fijo, ni ha de pedirle nada a la

---

<sup>236</sup> Cfr. *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 370-373. El truco de la decapitación era conocido como «Salomé».

<sup>237</sup> *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 487.

<sup>238</sup> F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 75.

<sup>239</sup> *Ibid.*

idea de ser contenido», afirma Dalí en «Nuevos límites de la pintura»<sup>240</sup>. En torno a esta simbología originaria que encierra ahora el globo ocular, Bou, siguiendo a Fanés, habla del doble significado del ojo daliniano: por un lado, el cariz sensual —«cerré los ojos no por misticismo, no para ver mejor mi Yo interno (como podríamos decir platónicamente), sino para la sola sensualidad de la fisiología de mis párpados»<sup>241</sup>—; o la visión de amplios espectáculos exteriores por otro —«este solo ojo, súbitamente agrandado y como único espectáculo, es todo un fondo y toda una superficie de Océano, en el que navegan todas las sugerencias poéticas y se estabilizan todas las posibilidades plásticas»<sup>242</sup>—.

En este viaje que realiza el ojo desde el mundo físico al del espíritu, sin duda fue pionera la litografía *El ojo, como un globo grotesco, se dirige hacia el infinito*, perteneciente a la carpeta de tan significativo título como *A Edgar Poë*, que Odilon Redon puso en circulación en 1882. En la estampa, Redon juega a conjugar la duplicidad polisémica del globo, en tanto es un globo ocular el que hace las veces de globo aerostático, en un recorrido de destino incierto. Como ha dicho Doorsy, «el ojo aparta la mirada de la naturaleza y se vuelve hacia lo alto, hacia la infinitud» y al ser «un órgano de la visión separado del cuerpo es un ojo que busca: encerrado en un globo, apartado de la naturaleza y vuelto hacia sí mismo, emprende —*pras pro toto*, por el ser humano— un viaje hacia riberas desconocidas, hacia la visión interior»<sup>243</sup>. Además, un segundo elemento viene a remarcar el carácter de viaje por las profundidades de la imaginación del grabado: sobre la barquilla en forma de plato aparece la cabeza de San Juan Bautista, y este santo fue símbolo del destino propio de los artistas para la poética del *fin de siècle*.<sup>244</sup>

---

<sup>240</sup> O. C. IV, *Ensayos I*, ed. cit., p. 62. Años antes, Rilke ya había afirmado en relación a la obra de Rodin: «una mano que se posa sobre la espalda o el muslo de otro cuerpo deja de pertenecer totalmente a su propio cuerpo. La mano y el objeto que toca o agarra forman conjuntamente algo nuevo». Cit. en H. Marraud, «Las manos», ed. cit., p. 101.

<sup>241</sup> «San Sebastián», O. C. IV, *Ensayos I*, ed. cit., p. 31.

<sup>242</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>243</sup> «El ojo interior», en *Surrealistas antes del surrealismo*, ed. cit., p. 78.

<sup>244</sup> *Ibid.* La preocupación de Redon por el onirismo inherente al sentido de la vista quedó, a su vez, patentizada en las tres series de estampas con ojos solitarios de *La tentation de Saint Antoine* (1888, 1889, 1896), basadas en la obra homónima que Gustave Flaubert había publicado en 1874. Por ende, es sabido que las incitaciones al pecado del eremita egipcio fueron objeto de estudio e inspiración entre las filas surrealistas. *Vid. ibid.*, pp. 78-79.



O. Redon, *El ojo, como un globo grotesco, se dirige hacia el infinito*, 1882  
Litografía, 44,8 x 31,1 cm  
Gemeentemuseum, La Haya

Aunque Victor Hugo ya había coqueteado en 1886 con la idea del globo ocular como esfera planetaria suspendida en una suerte de atmósfera abisal, en su dibujo *Planeta-ojo*, que merece la pena poner en consideración con la litografía de Redon. Al respecto, cabe mencionar el sello alucinatorio y fantasmal que el escritor francés imprimió a su muy numerosa serie de dibujos, cuyo único fin era su propio recreo, pero que hicieron las delicias de algunos surrealistas, entre ellos Dalí.<sup>245</sup>



V. Hugo, *Planeta-ojo*, 1866  
Tinta y mina de plomo / papel, 29 x 21 cm  
Biblioteca Nacional, París

Por su parte, José Jiménez escribe: «Lejos de todo “naturalismo”, de todo ilusionismo figurativo, Redon se sentía *contra-corriente*, y llegó a descalificar a los artistas de su tiempo como “verdaderos parásitos del objeto”, que “han cultivado el arte únicamente en el campo visual”. Con él vuelven los monstruos de Goya [...] El sueño, *los ojos cerrados (hacia fuera, abiertos hacia adentro)*, es sin duda uno de los hilos conductores de su obra». «El surrealismo y el sueño», ed. cit., pp. 39-40. La cursiva es del autor. Por su parte, el pintor Frédéric Delagrande, en un artículo titulado «Le revé dans l'art», caracteriza a Redon como un auténtico pintor surrealista *avant la leerte*, que se anticipa a la imagen alucinatoria bretoniana del hombre cortado en dos por una ventana. Cit. en *Ibid.*, p. 34.

<sup>245</sup> E. Blewer nos recuerda que este dibujo debe relacionarse con los versos contemporáneos de *Las contemplaciones*: «El ojo del astro en la luz / el ojo del monstruo en la noche». Vid. «Actos y palabras. 1802-1885», *El Correo de la UNESCO*, 11, noviembre de 1985, pp. 4-36, p. 5.

Tampoco deja de ser revelador que la primera carpeta de litografías de Redon se titule justamente *Dans le rêvé* (1879), y en la ilustración de la cubierta aparezca el tronco de un árbol que visto en sentido horizontal recuerda la silueta de un párpado cerrado con las pestañas entrelazadas.



O. Redon, Cubierta de la carpeta *Dans le rêvé*, 1879  
Litografía, 30,6 x 46,3 cm  
Kröller-Müller Museo, Otterlo

Panorámicos océanos, estos, a los que va aprendiendo a asomarse el ojo surrealista a través de la introspección, de la mirada que atisba en el interior<sup>246</sup>, puesto que el ojo como ventana que da paso a un universo onírico va a cobrar vigencia con el surrealismo.<sup>247</sup> A ello parece aludir el fotomontaje que se hizo del grupo surrealista en 1929 para el número 12 de *La Révolution Surréaliste*. Titulado *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*, en él aparecen 16 de sus miembros —Dalí y Buñuel entre ellos—, todos con los ojos cerrados.

En esta idea de la pintura como conector de mundo real y mundo de los sueños se va a ver ratificado en el mismo Breton<sup>248</sup>, cuando afirma al comienzo de *El surrealismo y la pintura*: «Me resulta imposible considerar un cuadro de otro modo que como una ventana respecto de la cual mi primera

<sup>246</sup> Cfr. *Dalícionario...*, ed. cit., pp. 230-231.

<sup>247</sup> Ya en el siglo XVIII, la *Physica Sacra* de Johann Andreas Pfeffel (1674-1748), traducida al alemán y el latín por Johann Jacob Scheuchzer (1672-1733), considera al ojo como órgano preceptor de experiencias sensoriales externas, pero también como productor de imágenes internas que pueden confundir y conducir a la locura. Cfr. Y. Doorsy, «El ojo interior», en *Surrealistas antes del surrealismo*, ed. cit., p. 75.

<sup>248</sup> Según J. Jiménez, Odilon Redon «introduce de un modo radical el giro hacia el modelo interior del que bastante después hablaría Breton». «El surrealismo y el sueño», ed. cit., p. 41.



preocupación es saber adónde *da*»<sup>249</sup>. Aunque no va a suponer algo nuevo para Dalí, quien, a su manera, ya lo venía poniendo en práctica básicamente desde sus comienzos artísticos. Ahí están para el caso *Autorretrato en el estudio* (c. 1919), *Retrato de la abuela Ana cosiendo* (en sus dos versiones c.1920 y 1921), *Retrato del violinista Ricardo Pitxot* (1920), *El artista en su estudio de Riba d'en Pitxot en Cadaqués*, *Musa de Cadaques* (1921), *Muchacha en la ventana* (1925), *Venus y un marinero (Homenaje a Salvat-Papasseit)* o las diferentes interpretaciones que hace de la temática de *Muchacha cosiendo en la ventana*. De manera concienzuda introduce en la escena una ventana que suele dar al espectador alguna clave de carácter local, al ubicar en ella un paisaje rural, marítimo o urbano que tiende a ser fácilmente reconocible aun hoy en día, en el mejor de los casos.<sup>250</sup>



*Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt, 1929*  
Fotomontaje para el número 12 de *La Revolution Surréaliste*

<sup>249</sup> *Antología. 1913-1963*, México D. F., Siglo XXI editores, 1973, 2004<sup>13</sup>, p. 62. La cursiva es del autor. La idea de la ventana como un símil del ojo puede rastrear en la Ilustración, donde el ojo «engastado en luz y repleto de luz» es símbolo paradigmático de la razón y el conocimiento. A tal fin parece responder el dibujo del arquitecto Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) *Coup-d'oeil du Théâtre de Besançon* (1804), pues en él se halla un doble sentido: reflejar un espacio objetivo y ser ventana que se abre a un reino intermedio que aúna visión exterior e interior. Esta lámina, incluida en su tratado *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (1804), ha sido ampliamente comparada con el óleo de Magritte *Le faux miroir* (1928). Vid. Y. Doorsy, «El ojo interior», ed. cit., p.76.

<sup>250</sup> Vid. el documental dirigido por C. Vallejo y C. del Amor, *La noche de Salvador Dalí*, que con motivo del 25 aniversario del fallecimiento del pintor produjo RTVE. El montaje con los últimos medios digitales actuales ha permitido a los realizadores que los paisajes catalanes de algunos de sus cuadros puedan ser comparados sin dificultad con la imagen que presentan en la actualidad.

Ese ojo-vano, que consiente el paso hacia otras dimensiones más sustanciosas que la del mundo real, viene representado para los surrealistas por medio de un párpado entrecerrado con el cual se indica el estado de duermevela propicio para tal fin. Sin embargo, una vez inmerso de lleno en el surrealismo, encontraremos que los autorretratos blandos de Dalí, los del tipo masturbador, presentes desde 1929 en adelante, y sobre los que trato en capítulos posteriores, aparecen con el ojo completamente cerrado. Como explica Laia R. Armengol, el caso del de Figueras difiere del de otros surrealistas, pues no se trata de abrir una puerta hacia el estado del sueño sino de permanecer el mayor tiempo posible en dicha fase de adormecimiento, permitiendo que cuerpo y mente no queden realmente ligados a ninguno de los dos universos.<sup>251</sup> Al respecto, escribe Dalí en *Confesiones inconfesables*:

El estado de vigilia es un momento privilegiado [...] mientras dura se puede establecer una comunicación profunda. Si yo fuera capaz de acordarme o de fotografiar las imágenes hipnagógicas que desfilan sobre el escenario de mis párpados antes de dormirme, estoy persuadido de que descubriría el gran secreto del universo. Habría que inventar una máquina que, como unas lentes de contacto, registrara los influjos nacidos durante los sueños y permitiera reproducir sus signos.<sup>252</sup>

Y, en la misma onda, le confesará años después a Jacques Depagne:

El ojo es una cosa milagrosa, solo hay que saberlo utilizar como yo he hecho con el mío, que ha llegado a ser un auténtico aparato fonográfico blando y psicodélico. Puedo inducirlo a hacer clichés, no de cosas exteriores, pero sí de visiones de mi pensamiento.<sup>253</sup>

Dentro de esta valoración del ojo como pasadizo que permite la mirada introspectiva, juega un papel fundamental el Buñuel escritor. Como se ha encargado de apuntar Armengol, «las diferentes representaciones artísticas realizadas por Salvador Dalí en el terreno pictórico guardan estrechas

---

<sup>251</sup> Dalí, *icono...*, ed. cit., p. 126. Recuérdese que su intención última, a la hora de inventar la «cámara de compresión del pensamiento», era mantener el estado de sueño el mayor tiempo posible tras el despertar.

<sup>252</sup> O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 501-502.

<sup>253</sup> Dalí, París, Fernand Hazan, 1974, pp. 15-16. Cit. en L. R. Armengol, *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 173.

relaciones con todas estas alusiones de carácter teórico y literario»<sup>254</sup>. Según aquella, dichos textos habrían dado sus frutos dalinianos en obras como el *Proyecto de decoración para la bóveda de Púbol* (1970), *Proyecto de arquitectura (economía atractiva)* (1976) o la gran chimenea espejo del dormitorio principal de Port Lligat.<sup>255</sup>

Por otro lado, cabe recordar que, desde el mundo del psicoanálisis, la privación del sentido del órgano de la vista remite a la leyenda de Edipo y, por consiguiente, al hecho mismo de la castración.<sup>256</sup> De ahí que la escalofriante primera escena de *Un perro andaluz* concite esa lectura y alguna más, como procedo a explicar en el siguiente apartado.

La misma mirada de Dalí tiene hondura y arrebato, y el pintor sabe sacarle partido en muchas de las ocasiones en que es fotografiado para las revistas o cuando se aviene a ejecutar algún autorretrato suyo. Son numerosas las oportunidades en que aproxima su mirada a la de la Gorgona mitológica a fin de compartir con esta la cualidad petrificadora a que se presta su visión.<sup>257</sup>

También los ojos de Gala van a tener su correlato en los de la medusa griega, en tanto no dejan de cobrar una importancia vital para Dalí. «Este domingo descubro el color avellana submarino de los ojos de Gala, color que, junto con el de los olivos marinos, me conmueve todo el día. Durante todo el tiempo anhelo contemplar estos ojos», relata en *Diario de un genio*.<sup>258</sup> Además, gustará el figuerense de recordar la frase que Éluard acuñara para

---

<sup>254</sup> Dalí, *icono...*, ed. cit., p. 129. La investigadora señala al respecto: «Palacio de hielo», donde describe un torreón «de una sola ventana tan alta como los ojos de madre cuando se inclinan sobre la cuna» (*Hélix*, Vilafranca del Penedés, 4, mayo de 1929); «Teorema», en el que encontramos: «todas las ventanas tienen pestañas como mujeres» o, también, «el cielo todo ojos azules refleja el sueño sin peces de los estanques» (*Obra literaria*, Zaragoza, Herald de Aragón, 1982, p. 99). Y aquel otro titulado «Jirafa», donde coquetea con el concepto de ojo-espejo: «la imagen del espectador se refleja en el ojo. El párpado debe caer bruscamente, dando fin a la contemplación» (*Obra literaria*, ed. cit., p. 145). Todos los fragmentos están reproducidos en *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 128-129, 131 y 132-133, respectivamente. Y, yendo de un aragonés a otro, también son dignas de mención las pequeñas ilustraciones de globos oculares que Goya inserta en alguna de sus cartas, como la que dirige a Martín Zapater (c. 1784), donde, a modo de pictograma, el ojo es incrustado en una bacia, en una mano, en un jarro y en ¡una navaja de afeitar! (recuérdese la escena de *Un perro andaluz*). Como indica Doorsy, «este empleo múltiple del motivo del ojo no solo remite al papel destacado que tiene la percepción óptica en el trabajo artístico. También evidencia de manera gráfica la capacidad de imaginación artística de Goya. «El ojo interior», ed. cit., p. 77.

<sup>255</sup> Vid. *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 129-133.

<sup>256</sup> E. Bou, *Daliccionario...*, ed. cit., p. 231.

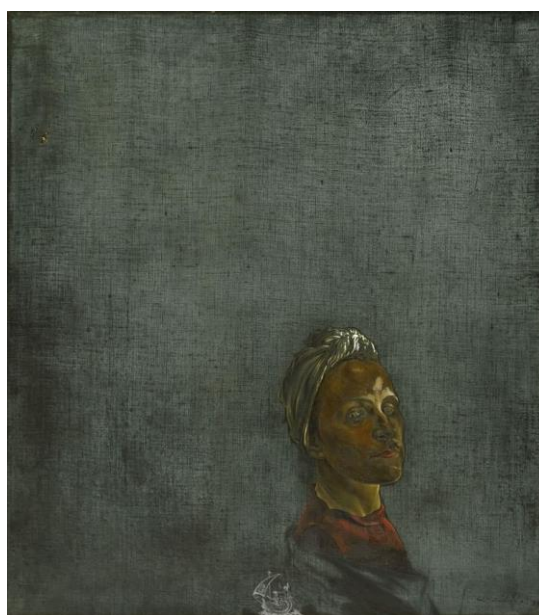
<sup>257</sup> Vid. L. R. Armengol, *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 180-181.

<sup>258</sup> O. C. I, *Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 1040.

ella: «los ojos que traspasan las paredes»<sup>259</sup>. Aunque no fue el único poeta fascinado por su mirada: José Luis Cano, al serle presentada por Emilio Prados, escribió de la rusa : «sus ojos fulguraban como si quisieran quemar todo lo que miraban»<sup>260</sup>. Y como recuerda Armengol, son varias las obras de Dalí en las que se destacan los ojos de Gala por su carácter trepidante, recóndito y turbador, del resto de elementos de la composición.<sup>261</sup> Así sucede en el estudio y la obra definitiva de *Retrato de Gala con turbante*, donde la penetrante mirada se arroja toda la importancia del dibujo.



Estudio para *Retrato de Gala con turbante*, 1939, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras



*Retrato de Gala con turbante*, 1939  
óleo / tabla, 56 x 50 cm.  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

O en el retrato que le hace Max Ernst, y que servirá como base para la portada de la primera edición del libro de Dalí *La femme visible*, en 1930. Retrato, en cierta medida, deudor de uno de los rostros que Ernst dibujó en un rollo de papel estrecho y alargado y que tituló *El imán aproxima sin duda* (c. 1923), como reza en la propia frente de la mujer representada.

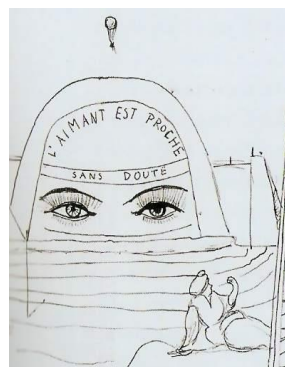
<sup>259</sup> Cit. en E. Bou, *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 231.

<sup>260</sup> *Los cuadernos de Adrián Dale (memorias y relecturas)*, Madrid, Orígenes, 1991, pp. 70-71. Cit. en I. Gibson, *La vida desafortada...*, ed. cit., p. 343 y en L. R. Armengol, *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 183.

<sup>261</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 183-184. Armengol ha estudiado con detenimiento todas las simbologías a que se presta el ojo en la poética daliniana en el capítulo «Más allá de formalismos: los ojos de Dalí», pp. 105-200.



M. Ernst, *Retrato de Gala*, 1924



M. Ernst, *El imán aproxima sin duda* (fragmento),  
c. 1923

Tinta / papel, 17,3 x 169 cm  
Colección Particular

Cuando once años después, aparece Gala en el *Times-Herald* de Washington, lleva en la frente una Gorgona que Dalí le ha pintado; así, cada vez que frunce el ceño se acentúan los rasgos de este ser mitológico, incrementando la expresividad del gesto.<sup>262</sup> La vinculación entre la medusa y Gala responde en Dalí a la asociación de los ojos de ambas, tan misteriosos que llegan a ser terroríficos.<sup>263</sup> En su calidad de *gorgoneion*, volvemos a verla aparecer por el margen derecho del archiconocido óleo *El enigma si fin* (1938), donde, en palabras de Gibson, sus ojos desprenden «el siniestro brillo de la medusa»<sup>264</sup>; o en el coetáneo *El simulacro transparente de la falsa imagen*, similar en pose al anterior.

Como recuerda Armengol, el interés de Dalí por el sentido de la vista pudo venirle de pequeño, pues Joaquim Cusí Fortunet, amigo del padre del pintor y primer comprador de algunas de sus obras, poseía los Laboratorios del Norte de España, especializados en productos oftalmológicos. Esto hace factible que el Dalí infante hubiera estado atento a las conversaciones sobre el negocio que el empresario, de forma distendida, podía haber mantenido con su padre. Además, a dicha empresa pertenecía el ejemplar *Museo retrospectivo de farmacia y medicina de los laboratorios del norte de España* que se hallaba en

<sup>262</sup> *Times-Herald*, Washington D. C., 10 de agosto de 1941. Vid. L. R. Armengol, *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 181-183 y n. 132.

<sup>263</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 183.

<sup>264</sup> *La vida desaforada...*, ed. cit., p. 491.

la biblioteca del pintor y que pudo servirle de inspiración para el diseño de algunos de sus ingenios visuales.<sup>265</sup>

Si bien el origen de la preocupación por todas estas invenciones pudo despertarse en Dalí a su más temprana edad, en la escuela del profesor Trayter. Cuenta Dalí de su maestro que tenía una habitación plagada de aparatos, los cuales le impresionaron profundamente:

Había una gran cantidad de objetos que eran probablemente aparatos médicos, cuyo uso desconocido me atormentaba [...] Pero sobre todo esto reinaba el irresistible esplendor de una gran caja cuadrada que era el objeto central de todos mis éxtasis. Era una especie de teatro óptico, que suministró la más colmada medida de ilusión de mi infancia. [...] todo se veía como el fondo y a través de un agua muy límpida y estereoscópica, que era sucesiva y continuamente coloreada con las más variadas irisaciones. Las pinturas mismas estaban contorneadas y punteadas por agujeros de color iluminados por detrás y se transformaban de una en otra de modo incomprensible, que podía compararse solo a las metamorfosis de las imágenes llamadas «hipnagógicas», que se nos aparecen en el estado de «semisueño». Fue en este maravilloso teatro del señor Trayter donde vi las imágenes que habían de conmoverme más hondamente, para el resto de mi vida.<sup>266</sup>

Parece ser que el discípulo de Rembrandt, Gerard Dou (1613-1675), cuya obra Dalí habría conocido por la ya referida colección Goemans de libros de pintura que poseyó en la adolescencia, también podría haber influido en sus inclinaciones hacia la óptica. Cuenta Gibson que Dalí alguna vez había confesado estar en la creencia de que Dou era el primer pintor estereoscópico de la historia y que había creado pares de cuadros idénticos, a fin de ser contemplados con algún artilugio óptico hoy desaparecido. Además, Dalí conjetura acerca de la coincidencia de que en las primeras décadas del siglo XVII la ciudad de Leyden era un centro de investigación óptica en el que

---

<sup>265</sup> Cfr. *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 121 y I. Gibson, *La vida desaforada...*, ed. cit., p. 100. Entre los ingenios ópticos podemos señalar, a parte de la cámara de compresión del pensamiento y las gafas para soñar en color, los diseños —en cierta medida de corte leonardesco y dureriano— incluidos en su libro *50 secretos mágicos para pintar: Método hipnótico de tres ojos de lobos de mar, Dato hipnótico, El ojo de cristal del pintor y Utilización retrospectiva del aranearium*. Vid. *O. C. V, Ensayos 2*, ed. cit., pp. 91, 98, 143 y 163, respectivamente.

<sup>266</sup> *La vida secreta...*, *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 307-308.

Cornelius van Drebbel habría inventado el primer microscopio.<sup>267</sup> Al efecto, engendros como el heliómetro o el vidrio multiplicador jugarían un papel similar, pero ahora desde una suerte de metafísica de la objetividad daliniana; permitirían observar y medir todo género de antiarte o el dolor contenido «puesto a enfriar» de San Sebastián.

Sea como fuere, sobre estos ingenios podemos afirmar con Armengol que, más que el resultado —dudosamente puesto alguna vez en práctica en su taller—, interesa el talante teórico y el entramado simbólico de que suelen estar revestidos.<sup>268</sup> En Dalí radica la intención de hacer empíricamente homologable toda la arquitectura epistemológica desplegada en torno al sentido de la vista, aunque en los resultados termine relegada únicamente al plano alegórico.

Laia Armengol apunta la presencia de unos ojos con forma de huevo que sobrevuelan el estudio para *La miel*; se trata de «un globo ocular muy próximo a la forma de huevo, con la que posteriormente Bataille habría establecido tantas conexiones»<sup>269</sup>. Los ojos-huevo se mantienen prácticamente inmutables en la obra definitiva y empiezan a proliferar en cuadros posteriores, como será el caso de *Cenicitas*, al año siguiente, donde los pares de globos oculares de «raigambre mironiana»<sup>270</sup> se han multiplicado en número. Curiosamente, según ha estudiado Armengol, el ojo también va aumentando de tamaño a medida que pasan los años y según sea el contexto en que se desenvuelve. Así, desde los minúsculos ojos del boceto de *La miel*, en 1926, llegará hasta el lienzo *El ojo* en 1945, realizado en torno a los decorados para la película

---

<sup>267</sup> Cfr. *La vida desafortada...*, ed. cit., p. 672. Gibson toma la declaración de L. Romero, *Todo Dalí en un rostro*, Barcelona, Blume, 1975, p. 160. Especula con la misma posibilidad, pero referida a la ciudad de Delf, el pintor Vermeer y el óptico Leeuwenhoek, en *Confesiones inconfesables*: «El inventor del microscopio nació el mismo año que Vermeer. No se le prestó atención, pero estoy persuadido de que Vermeer de Delf utilizaba un espejo óptico donde se reflejaba el tema de sus cuadros y lo calcaba de allí». *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 666. Cfr. en el mismo volumen, *Las pasiones según Dalí*, p. 78, donde refiere otra vez esta hipótesis.

<sup>268</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 124.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 166. Respecto de G. Bataille, se refiere principalmente a su novela *Historia del ojo*, de donde remanece la asociación entre el ojo y el huevo. Una de las protagonistas compara la clara con el blanco del ojo, y la yema amarilla con la pupila. *Vid. Historia del ojo*, París, Ruedo Ibérico, 1977, p. 44. *Historia del ojo* fue redactado en 1928 y ampliado en 1940, no obstante, de la pluma de Bataille salieron otros textos insólitos sobre este órgano, tales como *El ojo pineal* y *El ano solar* (1931).

<sup>270</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 166.

*Recuerda* de Alfred Hitchcock, y en el que órgano visual mutilado se erige en protagonista de la composición resuelta con el trasfondo de una árida perspectiva daliniana.

Armengol liga la dualidad ojo-huevo a la mutilación, ya que va a cobrar vigencia «la imagen de los ojos muy abiertos, a punto de salirse de las cuencas»<sup>271</sup>, idea de la que será copartícipe el propio Dalí, siempre dispuesto a posar con las órbitas oculares tan tensadas que parecen a punto de reventar. En refuerzo de la estética de las mutilaciones viene también alguna de las creaciones referentes a los huevos al plato, como el óleo *El momento sublime* (1938), donde una de las yemas parece a punto de ser cortada por la afiladísima lámina de la cuchilla de afeitarse. Recreación, al cabo, de aquel famoso fragmento de *Un perro andaluz*. O en el guion fílmico *Babaouo*, que redactó en 1932; en él se nos narra una escena en el metro: Babaouo está en la estación esperando el metro, mientras una orquesta de músicos interpreta la obertura de «Tanahäuser» sorteando a la multitud. Son interrumpidos constantemente y el director de la orquesta «cada vez que la confusión y el tumulto se hacen particularmente intolerables, cierra los ojos al tiempo que se muerde el labio inferior»<sup>272</sup>.

Unos renglones más abajo, *Babaouo* —trasunto del propio Dalí—, ya subido en el metro, contempla a un cartero que viaja en el mismo vagón. Encima de su zapato lleva «dos huevos al plato (sin el plato) que, en una brusca parada, resbalan y caen al suelo»<sup>273</sup>. Dalí debió conferir una especial importancia a esta escena al establecer para ella un metraje de tres minutos, tal y como indica en el guion. Aunque el sentido de la mutilación adquiere cuerpo momentos después, cuando el protagonista se apea para un traspaso y observa «a un pequeño inválido (en su cochecillo) que avanza con dificultad entre los raíles y que le tiende la mano en petición de limosna. *Babaouo* le da un franco, pero como en la mano del pobre hay ya dos huevos al plato (sin el plato), el franco revienta una de las yemas. Al cerrar la mano para tomar la moneda, el pobre aplasta lamentablemente los dos huevos.»<sup>274</sup>

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>272</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 1125-1127.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 1127.

<sup>274</sup> *Ibid.*



Esta forma de apretar las yemas de los huevos parece responder a la misma idea que Dalí pone a funcionar en el poema « Mi amiga y la playa» cuando escribe hacia el final: «Contrayendo los nervios, y presionando nuestras pupilas con las puntas de los dedos, sentiremos la alegría gutural de las venas al romperse, y los mil sonidos de nuestra sangre al saltar a presión por cada nueva herida». Aunque, junto al sentido de mutilación reforzado por las imágenes de la presión y de la sangre, surge el tema de los fosfenos, tan caro a Dalí. En *Vida secreta* cuenta:

Ya en aquel tiempo, todo placer, todo encanto estaba, para mí, en mis ojos, y la visión más espléndida, más impresionante, era la de un par de huevos fritos en una sartén, sin la sartén [...] grandiosos, fosforescentes y muy detallados en todos los pliegues de sus claras levemente azuladas. Estos dos huevos se acercaban (a mí), retrocedían, se movían hacia la izquierda, la derecha, arriba, abajo; alcanzaban la irisación y la intensidad de fuegos de madreperla, solo para menguar gradualmente y desaparecer por fin. El hecho de que hoy pueda todavía reproducir a voluntad una imagen parecida, aunque más débil y despojada de toda la grandeza y magia de aquel tiempo, sometiendo mis pupilas a una fuerte presión de mis dedos, me hace interpretar esta imagen fulgurante de los huevos como un fosfeno causado por presiones semejantes: las de mis puños cerrados sobre mis órbitas, que es característica de la postura fetal.<sup>275</sup>

La cuestión de la vida intrauterina, que constituye uno de los motores freudianos de esta autobiografía, aparece aquí claramente revelada. Pero la idea se presenta también en la novela *Historia del ojo* de Bataille, redactada por la misma época que el poema. Así, en uno de los pasajes del libro, de alto contenido erótico-escatológico, el protagonista introduce un ojo arrancado de su órbita en la vagina de su *partenaire* Simone, lo cual da lugar a que el narrador del relato sea observado a través de este orificio corporal. El ojo ha pasado a ser un ente propio que parece desenvolverse perfectamente en los órganos reproductores femeninos y que, con todo el sesgo surrealista, es capaz de mirar «llorando con lágrimas de orina».<sup>276</sup> La rememoración de ese estado intrauterino podría conducir derecho al camino de la inmortalidad.

---

<sup>275</sup> O. C. I, *Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 286.

<sup>276</sup> *Historia del ojo*, ed. cit., p. 86. Para una valoración psicoanalítica de los textos *El ojo pineal*, *El año solar* e *Historia del ojo* de Bataille vid. el capítulo «Bataille y la lava pulsional» en R. Harari, *Polifonías. Del arte en psicoanálisis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 119-137. Como se sabe, el huevo también se va a erigir en protagonista de toda un

Enric Bou ha hecho ver, al respecto, que los huevos fritos —y por tanto los ojos— han de ser entendidos, a partir de 1940, en parangón con la idea del nacimiento del nuevo Dalí<sup>277</sup>, circunstancia que late con tesón a lo largo de las páginas de *Vida secreta*, amén de parecer animar el mismo origen de su propia escritura.<sup>278</sup> Por tanto, no es arriesgado suponer que el embrión de esta idea de renacimiento bien pudiera anidar en las líneas del poema «Mi amiga y la playa».

Cuanto menos, la cuestión antiartística ya está presente ahí, en la sugestión de imágenes a través de la recurrencia a los fosfenos, pues esa forma de evocar en lo visual, por vía de la sinestesia, los sonidos de las venas al romperse y la sangre al saltar al compás de los acordes de los *Revellers*, ¿acaso no supone el anhelo de obtención de un producto de objetividad antiartística a partir de métodos lo más a mano posibles al «heliómetro» de «San Sebastián»?

### III.3.2.1. Navajas a lo Mantegna

Al leer este poema, la crítica siempre ha quedado seducida por la frase «a mi amiga le gustan las morbideces dormidas de los lavabos, y las dulzuras de los finísimos cortes del bisturí sobre la curvada pupila, dilatada para la extracción de la catarata», tal y como señala Sánchez Vidal, por dos razones evidentes: su conexión con la universal escena de *El perro andaluz*, a la que antecede; y lo que de cariz vanguardista, e incluso innovador para los movimientos artísticos de principios de los veinte, tiene la temática del ojo

---

serie de cuadros de René Magritte, aunque aquí Magritte busca dar forma a imágenes que pretenden evocar el misterio del mundo. Y ello mediante un proceso de elaboración secundaria, y con una clara intervención de la consciencia, de los materiales oníricos presentes en el sueño. Aunque él considerase siempre que se trataba de la presencia de espíritu, más que del sueño. Cfr. J. Jiménez, «El surrealismo y el sueño», ed. cit., p. 46.

<sup>277</sup> *Dalicionario...*, ed. cit., p. 149.

<sup>278</sup> Al final de *Vida secreta*, Dalí expone claramente esta idea de renacimiento: «Usualmente los escritores empiezan a escribir sus memorias “después de vivir su vida”, hacia el fin de su vida, en su vejez. Pero, [...] creí que era más inteligente empezar escribiendo mis memorias y vivirlas después [...] libre de las cadenas del pasado. Para esto era necesario [...] a toda costa que cambiara de piel, que cediera esta gastada epidermis con que me he vestido, ocultado, mostrado, con que luché y triunfé, por esa otra piel nueva, carne de mi deseo, de mi inminente renacimiento, que empezará el día siguiente al que aparezca este libro.» *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 909-910. Fanés, en el prólogo a este primer volumen de las obras completas, también admite como hipótesis plausible dicha cuestión. *Vid. ibid.*, p. 8 y también *La pintura y sus sombras...* ed. cit., pp. 180-181.

cortado y su analogía con la nube que atraviesa la luna. Al respecto, existe un pasaje similar en el primer párrafo de «Navidad en Bruselas (Cuento antiguo)»<sup>279</sup>, prosa que formó pareja con «Mi amiga y la playa» cuando se publicaron por primera vez en el número 20 de *L'Amic de les Arts* en 1927:

Un pelo en medio del ojo. Yo dejo mi pañuelo para que Anna lo saque con la punta. *Un ojo abierto con un pelo atravesado*. Después, Anna, traerás la confitura y más leña. Aún son la seis. Un pelo en el ojo: al fondo de los ojos hay una carita de animalito que nos mira. Los animalitos, las hembras de los animalitos, no se tiene que soplar contra el fuego, te puede entrar una hierba en el ojo, etc., etc.<sup>280</sup>

Se infiere que la relación entre los dos fragmentos no es casual. La pupila ha de verse resentida sin reservas en ambos casos por la rasgadura de algo fino y cortante, ya sea un pelo o el filo de la navaja. Entroncan estas imágenes, además, con el precedente que en Dalí existe en el retrato que efectuó de Luis Buñuel y, en el cual, este le pidió que introdujera unas nubes a lo «Mantegna», siendo perfectamente conocido que una de ellas se aproxima hasta su ojo con la firme intención de rasgarlo.<sup>281</sup>

Mantegna sería otro de los iconos compartidos por el grupo de amigos de la Residencia y su presencia late con fuerza en la simbología afín a Lorca y Dalí en torno a San Sebastián, pues no por casualidad fueron varios los óleos relativos a la figura del santo que salieron del taller de este autor del *Quattrocento*.

Sobre la metáfora del ojo cortado, una de las imágenes más impactantes, escabrosas y reproducidas del cine mudo<sup>282</sup>, la crítica ha vertido auténticos ríos de tinta. Nos detenemos en este pasaje para recordar que, de entre todo lo dicho, se destaca con brío la conexión analógica que la escena establece con la secuencia de la luna que va quedando oculta entre una nube. En este sentido, fácilmente se coincide con Fanés sobre el hecho de que el ojo herido es el ojo «del artista romántico, sensual y subjetivo, que contempla temas tales como la

<sup>279</sup> *Ibid.*, pp. 177-178.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 177. La cursiva en mía.

<sup>281</sup> Vid. A. Sánchez Vidal, «Introducción» a S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit. p. 19.

<sup>282</sup> Matthew Gale dice al respecto: «Si hay una secuencia capaz de representar toda una película, es esta introducción». En «*Un perro andaluz (1929)*», M. Gale (ed.), *Dalí y el cine*, ed. cit., pp. 82-93, p. 83.

noche, la luna, la mujer, las nubes, etc.»<sup>283</sup>, porque frente a esta, ha surgido una nueva visión que queda ahora reconducida dentro de la forma antiartística de contemplar el mundo, en la que media la máquina sin paliativos. Y también cabe la posibilidad de que el ojo rasgado puede estar contemplando la luna antimoderna de la que, como hemos tenido ocasión de referir, hablara Benjamín en referencia a la aparición de las farolas de gas en las ciudades, obteniéndose de ello «que la luna y las estrellas no merezcan ya mención alguna».<sup>284</sup>

La crítica ha abundado en otras muchas interpretaciones sobre la cuestión en las que sería ocioso detenerse. De entre ellas se puede reseñar, por original, la de Jenaro Talens, para quien el ojo tachado que prologa la película es entendido como un gesto metacinematográfico que conlleva una reestructuración del código desde el que esta va a ser contemplada.<sup>285</sup> En la misma línea se sitúa Brunius, cuya crítica a la película advierte sobre «el fin del retiniano, del predominio del ojo en la cultura occidental»<sup>286</sup>. El XX ya no será el siglo del ojo, puesto que «en el primer minuto de su film, Buñuel de un golpe de navaja clava en sus órbitas los ojos brillantes de los contempladores-de-bellas-fotos, de los amantes-de-cuadros, de los cosquillosos-de-la-retina».<sup>287</sup>

Como vemos, cualquier enjuiciamiento de esta secuencia conduce irremisiblemente a una forma de percepción del mundo que, por novedosa, supone la extirpación y la ruptura con los anteriores elementos de la tradición visual hasta, al menos, comienzos del siglo XX.

---

<sup>283</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 140.

<sup>284</sup> *Iluminaciones II*, ed. cit., p. 66.

<sup>285</sup> Cfr. *El ojo tachado. Lectura de «Un chien andalou» de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986.

<sup>286</sup> F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 145.

<sup>287</sup> J. B. Brunius, «Le chien andalou», *Cahiers d'art*, n° 5, París, 1929. Cit. en F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 145.

### III.3.3. ¿Existe o no existe ékfrasis?

Otras dudas nos asaltan al leer detenidamente «Mi amiga y la playa» y contemplar, a continuación, el cuadro con que este poema pretende emparentarse. A primera vista, el lienzo recuerda un campo de batalla delimitado en dos superficies dispares por una diagonal ascendente. Según la teoría de la percepción visual, la dirección es ascendente siempre que va desde el ángulo inferior derecho de la imagen al superior izquierdo. En esta última zona, las agujas de reloj son como un bosque de estacas clavadas al suelo en una distribución similar, compositivamente, al que se observa en *Carne de gallina inaugural* (1928), perdiéndose en la perspectiva del horizonte.

El «aparato» que ocupa el lugar central de la obra, «como solían llamar Lorca y Dalí a esta especie de construcción con cartabones a lo De Chirico»<sup>288</sup>, se erige como un pendón que gualdrapea victorioso entre el fragor de la batalla, porque son más que patentes las reminiscencias bélicas que transpira la obra. Todo el bosque de estacas posee una aire marcial que nos devuelve a los desfiles militares de la época, sobre todo en los países de regímenes comunistas o fascistas de la época, o a un cementerio de soldados caídos y enterrados presurosamente de forma alineada, tras el combate y sobre cuyas tumbas se han levantado hileras de estacas a modo de cruces. La sangre anega toda la escena, desde la piscina que socava la tierra, en el torso del primer plano, hasta los chorros asperjados por los surtidores.

Al efecto, resulta ilustrativa la comparación que sugiere Lahuerta de este cuadro con el de Brueghel el Viejo *El triunfo de la muerte* (c. 1562), pues no exento de cierta significación está el hecho de que Dalí elija para ilustrar el cuerpo del texto de su artículo «Temas actuales»<sup>289</sup> dicha pintura, en tanto coloca en la página anterior dos reproducciones de *La miel*. La identificación con el paisaje de dolor, sangre y repulsión que deja la batalla tras de sí es desde ese momento ineluctable.<sup>290</sup>

---

<sup>288</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 117.

<sup>289</sup> *L'Amic de les Arts*, 2, nº 19, 1927, pp. 98-99. Ahora en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 46-49. En este ensayo Dalí hace mención directa a El Bosco y Brueghel el Viejo.

<sup>290</sup> *Vid.* «Sobre la retroactividad surrealista», ed. cit., pp. 30-31.



P. Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, c. 1562-63  
Óleo / tabla, 117 x 162 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid

Si bien es cierto que incluso en los textos de Dalí que están más próximos a sus cuadros es imposible sostener la hipótesis de la ékfrasis, puesto que los textos no describen el cuadro, ni viceversa<sup>291</sup>, sí que hay traspolación desde la primera creación a la segunda, habida cuenta que Dalí, al escribir el poema, parece actuar en virtud del cumplimiento de la disposición de elementos ya dispensada en el cuadro; al menos el sentido de confluencia de la sustancia intericónica se da plenamente.

Como señala Monegal en su ensayo, se puede hablar de criterios consonantes entre los elementos que elige y decide asociar en los cuadros y las piezas literarias a lo largo de todo el periodo que tratamos, y que llega a clasificar en cuatro grupos: primero, fragmentación o mutilación de miembros humanos que devienen en relaciones metafóricas con los objetos; segundo, la descontextualización de los objetos da lugar a desfases semánticos; tercero, disposición de los elementos en un plano (en el cuadro), equivalente a un paisaje, por ejemplo (en el texto); y cuarto, simbiosis metafórica que convierte en indistintos a los objetos. Así, añade Monegal, «la fragmentación del discurso y de la composición pictórica van ambas [...] acompañadas de recursos asociativos propios de la poesía»<sup>292</sup>. Máxime, si se adopta la línea de pensamiento expuesta por Michael Riffaterre en su ensayo «La ilusión de la

<sup>291</sup> A. Monegal, *En los límites...*, ed. cit., p. 110.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 111.

ékfrasis», al recalcar que «en modo alguno se puede definir la ékfrasis literaria como una lectura, pues lo que descifra en primer lugar no es el cuadro sino a su espectador» —aunque este sea a la vez el pintor y el escritor de ambas obras, como es el caso—. «Es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción, y no a la inversa. [...] No hay imitación, sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del texto del escritor»<sup>293</sup>. Incluso algunas páginas después, llega a recalcar: «la ékfrasis sustituye el cuadro por un texto en lugar de traducir la pintura en palabras»<sup>294</sup>.

El mismo Monegal recuerda en su introducción a este compendio de ensayos sobre la interdisciplinariedad entre pintura y literatura, precisamente aludiendo al artículo de Riffaterre, que la presencia del término “ilusión” no hace sino «situar el problema en el terreno del simulacro y lo vincula a aquella facultad humana en la que lo literario y lo visual se funden: la imaginación»<sup>295</sup>. Facultad que, sin lugar a dudas, poseía Dalí en cantidades ingentes.

En este sentido, la línea de pensamiento expuesta por Monegal cuando señala que la forma en que el pintor figuerense distribuye los objetos en el espacio del cuadro, en «un orden delirante y misterioso» que abarca «horizontes desolados» donde «los objetos se funden y confunden según reglas que Dalí deriva de su concepción del hecho poético»<sup>296</sup>, induce a pensar que la cosmología de lo poético impregna todo su quehacer, dando como resultado soluciones en las que se comparte no solo la sintaxis, sino también los métodos con los que se pone esta a funcionar. Y es que tanto para él como para Buñuel o Lorca, lo poético constituye el epicentro, el eje motriz sobre el que gira toda manifestación artística, trátase de pintura, cine, poesía o cualesquiera medios de expresión con los que estos peculiares creadores venían a ampliar los dominios de la creación artística —o antiartística, según se quiera—.

---

<sup>293</sup> A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, ed. cit., pp. 161-183, p. 174.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>296</sup> *En los límites...*, ed. cit., p.112.

### III.3.4. El personaje de la amiga

Podemos suponer, por las cartas enviadas a Lorca y Bello en octubre del 27, que el poema debió gestarse entre aquel verano tan significativo y gran parte del otoño, pues hasta noviembre no aparece publicado en *L'Amic de les Arts*. Pero la auténtica pregunta en torno al poema resulta ineludible: ¿quién puede esconderse tras esta amiga no identificada a que se está aludiendo desde el mismo título? Dos respuestas tienen cabida para dicha cuestión.

La primera fue apuntada por Sánchez Vidal en el capítulo 6, titulado «"Menage à trois": "fábula y rueda de los tres amigos"», de *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, cuando en la nota al pie establece que el poema «Mi amiga y la playa» «debe aludir a Ramoneta Montsalvatge»<sup>297</sup>.

Ramoneta Montsalvatge era una figuerense, amiga del pintor, que en diversas ocasiones haría de modelo tanto para él como para Buñuel. Este, incluso le escribe un poema en 1926 con el nada despreciable título de «Ramuneta en la playa», cuya mayor importancia radica en la trascendencia del fragmento: «acatar el lema asépticamente antirromántico de cambiar una época de vinagre por otra de yodo, [...] reemplazar a la señorita adobada con sonatas, corsés y tuberculosis por un combinado más higiénico y bronceado»<sup>298</sup>. Quizá el influjo del poema de Buñuel haya hecho pensar en la señorita Montsalvatge como protagonista del texto y el óleo de Salvador Dalí. Efectivamente, en este caso podría decirse con Sánchez Vidal que la protagonista de este texto no es otra que esta vecina de Figueras.

Santos Torroella, en su análisis antológico sobre el libro *Los putrefactos* que Dalí y Lorca preparaban, apunta que en el cuadro *La miel es más dulce que la sangre* las cabezas pintadas —«de Dalí, arriba, y Lorca, abajo»— se relacionan directamente

con el desnudo femenino tendido entre ellos en el suelo y cercenadas sus cinco extremidades, pese a la sugestiva e indolente pose de tal figura, probablemente la de alguna de las bañistas que el joven pintor

---

<sup>297</sup> *Op. cit.*, p. 117, n. 167.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 111. Recuérdese al respecto la invectiva lanzada por Moreno Villa en 1929, «mejor que vinagre, yodo», con motivo de la inauguración en Madrid de la sala de exposiciones de *La Gaceta Literaria*. Cfr. *ABC*, 26 de marzo de 1929, p. 24.



podía contemplar al pie mismo de la ventana de su estudio en la playa del Llané.<sup>299</sup>

Y continúa recalcando que igual de significativo resultará, años después, que pretenda entrelazar en la dedicatoria las sílabas de García Lorca y de Gala en el cuadro *Cielo hiperxiológico*, como si el cuadro *La miel* le evocara «algo sumamente crítico que ella, Gala, había acudido providencialmente a resolver en uno de los momentos cruciales de su existencia».<sup>300</sup>

Anteriormente, en 1984, Santos Torroella había señalado otra clave sobre el torso mutilado, elemento que, como el mismo profesor recuerda, forma parte del cosmos de «continuidad daliniana», de acuerdo con la definición que Michel Tapié dio a toda una serie de constantes que se repiten la largo de su obra.<sup>301</sup> Para Torroella, estos torsos y esculturas de reminiscencias clásicas habrían hallado eco en las piezas extraídas de los restos arqueológicos griegos de Ampurias, donde precisamente, Dalí retratará a Lorca aquel año de 1927 en un dibujo que publicaría *L'Amic de les Arts* en su número 15, de 30 de junio. Lorca descansa las manos sobre su sexo, manos cuyas venas «inscritas acusan las pulsaciones de “San Sebastián”» y su figura queda rodeada por cabezas-busto, y por los insignes «aparatos» que «sitúan el dibujo en la órbita de *La miel es más dulce que la sangre*».<sup>302</sup>

S. Dalí, *F. G. Lorca en la playa de Ampurias*, 1927. (*L'Amic de les Arts*, 15, 30/VI/27, Sitges)



<sup>299</sup> Ed. cit., p. 51.

<sup>300</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>301</sup> Vid. *La miel es más...*, ed. cit., pp. 89-90.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 92,

En su artículo «Nuevos límites de la pintura», Salvador Dalí habla sobre la naturaleza no mimética que revisten estos seres, complemento perfecto de los bustos defenestrados en los dos campos, el literario y el pictórico, que tanto lo preocuparon siempre:

Podemos asegurar [...] que las figuras decapitadas viven su vida orgánica y perfecta, reposan a la sombra de las más sangrientas vegetaciones *sin mancharse de sangre*, y asimismo se tumban desnudas sobre las más erizadas y cortantes superficies de mármoles especialísimos sin peligro de muerte.<sup>303</sup>

Como apunta Enric Bou, se verá confirmada más adelante esta suposición de «la naturaleza conceptual, simbólica, de esa fisiología»<sup>304</sup>:

¿Tendremos que recordar [...] que las criaturas que pueblan la superficie de las telas y el mundo de la poesía obedecen y tienen condiciones de vida bien diferentes de las criaturas que pueblan la superficie de la tierra? ¿Que la fisiología plástica o poética no es la fisiología de los seres vivientes? ¿Que la vida plástica o poética de una pintura o de una poesía obedece a leyes diferentes de las de la circulación de la sangre? ¿Qué un monstruo deja de serlo en el momento en que han quedado establecidas ciertas relaciones entre las líneas y los colores que lo forman? ¿Que una figura decapitada, en el mundo plástico o de la poesía, no es una figura sin cabeza?<sup>305</sup>

Lorca le estaba señalando el mismo año de la génesis de *La miel es más dulce que la sangre*: «la mujer seccionada es el poema más bello que se puede hacer de la sangre»<sup>306</sup>. Bou hace ver que los torsos mutilados tienen su *traslatio* al mundo de los maniqués, tan del gusto de los artistas y literatos de la vanguardia, especialmente de los surrealistas. El mismo Lorca erige en personaje principal de su obra *Así que pasen cinco años* a uno de estos muñecos de escaparate; o Buñuel en su cine de postguerra, donde puebla guiones como *Ensayo de un crimen* (1951) o *Tristana* (1970) de estos aparatos ortopédicos.<sup>307</sup> Para Sánchez Vidal este tránsito no es sino un deslizamiento

---

<sup>303</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 61. La cursiva es del autor.

<sup>304</sup> *Dalicionario*, ed. cit., p. 101.

<sup>305</sup> «Nuevos límites de la pintura», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 61.

<sup>306</sup> Carta de Lorca a Dalí, de 31 de julio de 1927. Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 109-111, p. 110.

<sup>307</sup> *Dalicionario...*, ed. cit., p. 101.

desde la realidad del creador hasta la obra artística: «el hombre mutilado en su yo se proyecta en esa criatura suya que es el maniquí»<sup>308</sup>.

En cuanto a la segunda respuesta de la que hablábamos como factible para la cuestión de la amiga que da título al poema, quedaría estrechamente ligada a la relación Dalí-Lorca durante aquel bienio de 1926-27, con especial consideración en el verano de 1927. Este último periodo debió estar imbuido de cierta significación para el pintor de Figueras, en tanto supone, según ha señalado unánimemente la crítica, el momento crucial en que García Lorca pretendió sodomizarlo, con el consabido rechazo por parte de aquel y el posterior alejamiento entre ambos creadores.

Recordemos que el 27 fue un año de gran solaz para los dos autores, que anduvieron muy unidos al menos hasta el verano. Lorca pasó toda la primavera entre Figueras, Barcelona y Cadaqués y juntos efectuaron numerosas colaboraciones: los decorados para *Mariana Pineda*, estrenada el 24 de junio en el teatro Goya de Barcelona; la exposición de dibujos del de Fuente Vaqueros, inaugurada al día siguiente en las Galerías Dalmau; o la redacción del mencionado *Manifiesto antiartístico*, del que finalmente Lorca pareció descolgarse, quizá debido a desacuerdos de índole estética y ciertas afinidades con las filas artísticas más *conservadoras*, circunscritas al ámbito de la *Revista de Occidente*<sup>309</sup>, es decir, todos aquellos a quienes Dalí englobaba bajo el término de «literatura» y a los que el manifiesto pretendía atacar. Si bien, este intento de amotinamiento, como todo amago de rebelión de las vanguardias artísticas españolas, acabará completamente neutralizado, al centrarse los «ismos» españoles más en los contenidos formales que en los ámbitos ideológicos; producto, sin duda, de las pautas marcadas por el famoso texto de Ortega, *La deshumanización del arte*.<sup>310</sup>

Para Santos Torroella, este periodo supone el punto álgido de la etapa lorquiana de Salvador Dalí y, simbólicamente, el autor la refleja en ese ramillete de cabezas desdobladas unidas en una suerte de efigies. De entre ellas ya hemos mencionada como primordial la del retrato de Lorca titulado

<sup>308</sup> Introducción a L. Buñuel, *Obra literaria*, ed. cit., p. 52.

<sup>309</sup> A. Monegal, *En los límites...*, ed. cit. p. 87.

<sup>310</sup> Así lo apunta A. Soria Olmedo en numerosos estudios. *Vid.*, por ejemplo, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, ed. cit., pp. 174-189. También A. Monegal, *En los límites de la diferencia...*, ed. cit., p. 87.

*Federico García Lorca en la playa de Ampurias*, que publicará el 30 de junio de 1927 *L'Amic de les Arts*.<sup>311</sup> La similitud de sus características une el dibujo de Ampurias con las de dos óleos muy próximos: *Cenicitas*, y el que ahora nos ocupa, *La miel es más dulce que la sangre*, ambas telas tan emparentadas como ligados parecen estar los poemas «Mi amiga y la playa» y «Poema de las cositas».



*Cenicitas* (también titulado *Fuerzas estivales*, *Nacimiento de Venus* y *Los esfuerzos estériles*), 1927-28  
óleo / tabla, 64 x 48 cm,  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Estas representaciones de la cabeza del poeta andaluz, mitad hundida en el agua o enterrada en la tierra, mitad aflorando a la superficie, tienen su origen en la fotografía tomada a Lorca por la hermana de Dalí en 1925, en la playa de Cadaqués, haciéndose el muerto, lo que parece era una costumbre

---

<sup>311</sup> Existen otras creaciones de este periodo en las que Dalí hermana su busto con el de García Lorca, ya sea mediante la aplicación de una de las dos imágenes y la sombra proyectada del otro o bien arrojándose ambas todo el protagonismo del retrato. La primera vez en que se da tal cuestión es en *Figura en las rocas* (1926), para proseguir en numerosos dibujos y telas de esta época «lorquiana».

suya ya desde la Residencia de Estudiantes.<sup>312</sup> Y su precedente se observa en el óleo sobre tabla de formato cuadrado *Naturaleza muerta. Invitación al sueño* de 1926, donde el enorme «retrato emblemático de Lorca» abarca toda la composición, dejando apenas un leve resquicio en la zona inferior izquierda para colocar el «aparato antropomórfico» que aparece por primera vez en una de sus obras.<sup>313</sup> Junto a este, otro aparato, pero ahora real, una avioneta, sobrevuela el cráneo del poeta, enmarcándose todo entre la perspectiva cónica de una pista de despegue. Tintes psicoanalistas animan esta elección de los artilugios, porque para las teorías freudianas, aparatos y vuelos de avión están estrechamente vinculados a la autosatisfacción erótica.

A la derecha, también premonitoriamente, ha representado Dalí una minúscula estaca con la larga proyección de su sombra, al modo de la que luego situará en *La miel* y otros cuadros del periodo.

Con respecto al uso en exclusividad del fragmento de la cabeza, se ha visto ya la conexión que guarda con la iconología de San Sebastián, lugar común de coincidencias y desacuerdos entre los dos genios de la vanguardia española. Además, este ensayo recalca la duplicidad de los rostros de los dos genios:

La cabeza del Santo estaba dividida en dos partes: la una, completamente transparente, formada por una materia parecida a la de las medusas y sostenida por un círculo finísimo de níquel; la otra mitad la ocupaba un medio rostro que me recordaba a alguien muy conocido.<sup>314</sup>

Por lo tanto, si el de Fuente Vaqueros se erige en protagonista de gran parte de sus dibujos y óleos hasta el momento, no ha de resultarnos extraño que parte de esa preponderancia se desplace también hacia sus poemas, habida cuenta de que estamos en ese momento crucial de la *etapa lorquiana*. ¿Por qué

---

<sup>312</sup> Vid. S. Dalí, *Diario de un genio, O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 1006-1007; *Las pasiones según Dalí, O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 82-84.

<sup>313</sup> R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., pp. 39-40. En mi opinión, es posible rastrear ciertas similitudes en un dibujo de Lorca dedicado a Víctor Savater en el que aparece en idéntica pose una cabeza femenina —¿Anna María, tal vez?— superpuesta a otras dos masculinas. Vid., A. Rodrigo, *op. cit.*, p. 141.

<sup>314</sup> «San Sebastián», *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., p. 30.

titularlo, entonces «mi amiga», en lugar de «mi amigo»? La respuesta puede resultar evidente.

A finales de julio se inicia el distanciamiento entre Dalí y Lorca, quien se verá sustituido en su amistad por la de Buñuel. El cineasta consigue ganárselo para las filas del surrealismo y es sobradamente conocido su carácter burlón y árido, que incluye su rechazo a los homosexuales. En carta a P. Bello, fechada en París, el 14 de septiembre del 28, le dice:

Es una poesía [el *Romancero Gitano*] que participa de lo fino y *aproximadamente* moderno que debe tener cualquier poesía de hoy para que guste a los Andrenios, a los Baezas y a los poetas maricones y Cernudos de Sevilla.<sup>315</sup>

Recordemos que Buñuel era considerado por sus amigos como el típico «cabezota» aragonés y presentaba rasgos propios de lo que popularmente se ha dado en llamar el *macho ibérico*. A Max Aub le confiesa en *Conversaciones con Buñuel*, que «con los maricones nunca pisa uno terreno firme»<sup>316</sup>, si bien es verdad que en su descargo ha de mencionarse su pretensión de dejar claro, hacia el final de su vida, que los homosexuales nunca le habían supuesto prejuicio alguno.<sup>317</sup>

Podría inferirse, entonces, que la actitud de denigrar estas inclinaciones sexuales mostrada durante aquellos años, bien pudo contagiar a Dalí hasta el límite de acuñar el título «Mi amiga y la playa» en un intento de mostrar su despecho respecto de Lorca, cuya relación atravesaba sus horas más bajas, tras la tentativa de dominio sexual a la que se había visto sometido el de Figueras.

Esta hipótesis no debe considerarse descabellada, si tenemos en cuenta que poco meses después, en enero de 1929, Buñuel y él se confinarán en Figueras para dar forma al guion de *Un perro andaluz*, cuya latente intención

---

<sup>315</sup> Reproducida en Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit. p.179.

<sup>316</sup> Madrid, Aguilar, 1985, pp. 62 y 159. Vid. A. D. Olano, *Dalí las extrañas amistades...*, ed. cit, pp. 106-108.

<sup>317</sup> A. D. Olano presta extensa atención a la cuestión en *Dalí. Las extrañas amistades...*, ed. cit., pp. 105-111. Sus palabras dejan entrever que la homosexualidad, o al menos cierta tendencia a ella, implicó además de a Dalí y Lorca, a Buñuel y otros muchos inquilinos de la Residencia de Estudiantes.

de agravio hacia el poeta y dramaturgo granadino ha quedado insinuada en numerosos ensayos.<sup>318</sup>

Pero aún es posible hilar más fino en esta suposición. A Alain Bosquet, le confesará Dalí, que tras serle imposible la sodomización, «acabó haciéndose con una joven, y fue ella quien me reemplazó en el sacrificio»<sup>319</sup>. Según parece, fue la primera y única vez que Lorca mantuvo una relación sexual con mujer alguna. Carlos Rojas apunta que dicha muchacha no fue otra que Anna Maria, la hermana de Dalí<sup>320</sup> aunque, años después, el propio pintor se encargue de desmentir tal posibilidad al aseverar que se trató tan solo de una prostituta.

A tenor de lo expuesto y remitiéndome a otras obras tanto precedentes como posteriores en las que late con fuerza la presencia del poeta, podría arriesgarme a plantear que existe una trasposición de la figura de García Lorca, suplantada en esta ocasión por la de Anna Maria Dalí. Ya antes el primero había desplazado a la segunda en el quehacer de Dalí. Impostura que suponía la inauguración de la «época lorquiana». Piénsese, a este respecto que, poco tiempo atrás, ella había sido el motivo principal de inspiración para el pintor durante el tiempo que estuvo inmerso en el trabajo de una serie de obras precisamente denominadas así, «serie de Anna Maria». Según Santos Torroella:

La serie de Anna Maria, conjunto de al menos doce retratos de su hermana, en los que —aparte de otros temas laterales para los que también ella le sirvió de modelo— su figura aparece en todo el frescor y lozanía de su adolescencia, entre los 15 y los 18 años. Salvador pintó estos retratos entre 1923 y 1926.<sup>321</sup>

No sería esta ni la primera ni la última vez que el pintor se emplea a fondo en presentar a un personaje de su entorno jugando a intentar dejarlo

---

<sup>318</sup> Vid. J. F. Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 58, n. 1; R. Gubern, *Proyector de luna*, ed. cit., pp. 404-405; A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit. pp. 183-223.

<sup>319</sup> *Conversaciones con Salvador Dalí*, en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., p. 1058.

<sup>320</sup> *El mundo mítico...*, ed. cit., p 270.

<sup>321</sup> *Dalí. Época de Madrid*, ed. cit., p. 19. Paralela a la «serie Anna Maria», según el estudioso, es su «serie cubista», ambas ejecutadas durante su época de estudiante en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, por tanto, de inquilino en la Residencia de Estudiantes.

desplazado por otra persona también afín a él. Ejemplos en esta dirección no faltan: en el poema *La metamorfosis de Narciso*, homónimo del cuadro que fue pintando a la par que escribía el texto, y cuyo estudio procederé a efectuar en páginas posteriores, la figura de Lorca es la supresión absoluta del propio Dalí, que pasa a ser ocupada por la de Gala, lo cual no ha de extrañarnos, puesto que ambas venían cohabitando desde que conociera a su mujer en el verano de 1929, aunque nunca antes de esta obra la esposa de Dalí hubo de compartir protagonismo con Lorca. Esto nos da la medida de la importancia que cobró para Dalí la obsesión de la pérdida del poeta: el amor a Gala hubo de estar dividido con el amor al «fenómeno poético en *carne viva*» que para Dalí fue siempre Federico.<sup>322</sup>

Asistimos, de esta suerte, a una obra en que la presencia del poeta de Fuente Vaqueros sería velada y suplantada por la de su querida Gala. Y otro tanto podría ocurrir en «Mi amiga y la playa»: es perfectamente viable que la presencia de Lorca quede imbuida del halo de feminidad que despliega «la amiga», su hermana Anna Maria, en su doble papel de cumplida hermana y, en potencia, supuesta amante de Lorca. Su presencia tendría, entonces, un valor dual y enardecedor tanto para Dalí como para el propio Lorca.<sup>323</sup>

Otro aspecto que podría acudir en auxilio de esta teoría me lo proporcionan las dos versiones de la pintura *La miel es más dulce que la sangre*. Si tomamos el boceto preparatorio para la primera versión, que data, de 1926, año en que Dalí cierra su serie Anna Maria, observamos que la cabeza de Lorca, mitad en el mar, mitad en la arena de la playa, según la tipología a que antes he hecho mención, se erige en protagonista absoluta de la imagen, por encima incluso del asno podrido —en la versión definitiva queda enmarcado entre dos de estos *carnuzos*— o del cuerpo de mujer al que se le han apuntado la cabeza, los pies y las manos, y sirve además de indicativo que marca la dirección diagonal que rige la composición, mediante la línea divisoria entre tierra y agua.

---

<sup>322</sup> Recuérdese que Santos Torroella habla de «algo sumamente crítico» que Gala «había venido a resolver en uno de los momentos cruciales de su carrera». *Vid. supra.*, p. 328.

<sup>323</sup> Sobre la calidez especial de la relación que se estableció entre Lorca y Anna Maria Dalí *vid.* A. Rodrigo, ed. cit., pp. 175-179.



En la segunda versión, fechada en 1941, Gala, con su desnudez recortada entre el azul del cielo y las nubes —la pose de su cuerpo es ahora la diagonal entre lo terreno y lo celeste—, ha venido a suplantar definitivamente cualquier rastro del poeta granadino. La premonición que ya anunciara *La metamorfosis de Narciso* en 1938 se ha consumado indefectiblemente en 1941.

Ahora bien, tanto en la primera como en la segunda versión, los torsos están amputados; en ambos falta la cabeza y los miembros se pierden sin mostrarnos sus extremidades —excepción hecha de la mano que exprime el pezón en la pintura de 1941—. Además, la segunda figura necesita de una muleta para mantener equilibrada su pose, lo cual induce a adivinar que de no tener este apoyo quedaría tumbada sin remisión como la primera.



*La miel es más dulce que la sangre* [segunda versión], 1941  
Óleo / tabla, 49,5 x 60 cm  
Santa Bárbara Museum of Art, California

En tal sentido, el eterno femenino parece quedar patentizado en los dos casos por la invocación al pecho de la mujer. Si en el óleo más tardío dicha

invocación es más que evidente, en la versión más temprana de *La miel es más dulce que la sangre* hay que observar detenidamente el ángulo derecho de la tela. Ahí se puede apreciar como la forma circular de un seno se recorta entre la atmósfera «radiográfica» de la escena dejando adivinar la protuberancia de un pezón sobre el que se lanzan, rodeándolo, los objetos o insectos que pueblan la imagen. De esto parece hablarnos el poema en el tercer párrafo: «ahora que sudo por debajo del brazo, dejaré morir en su esponja al aire sutil que producen todos los aparatos de la playa al desprender la alegría de los senos voladores, rojos, cálidos, que gotean sangre». O más explícitamente en este otro: «enseguida me di cuenta de que el niño recién nacido no era más que el seno rosa de mi amiga, comido frenéticamente por el espesor metálico y brillante de las agujas de fonógrafo». Invocación y evocación, con este seno-montaña, de un sustrato femenino, sensual, protector y maternal si cabe, que es conveniente aproximar a la representación de una sexualidad no claramente configurada aún en Dalí.

En consecuencia, se puede decir que tenemos sendas protagonistas femeninas sustituyendo el influjo seductor que puede representar la figura de Lorca para cada una de las versiones de un mismo tema.

Además, esta práctica no era infrecuente en el Salvador Dalí de sus primeros cuadros serios, y algo de ello ha dejado patente Santos Torroella a la luz de un «falso recuerdo» en relación con la madre del artista, que es registrado por el propio Dalí en el monográfico que *XXè Siècle* le dedicó<sup>324</sup>:

la imagen que llegó a construir de su propia madre, «con una mezcla de ternura y de hostilidad, es una asociación del deseo edipiano con la interdicción de ese mismo deseo». Bajo esta óptica freudiana es preciso considerar, como es bien sabido, la entera producción del pintor; pero ello es justamente así en mayor medida cuanto que se trata de una época, como la aquí estudiada [época de Madrid, 1923-1926], durante la cual la proyección en sus propias obras de aquella óptica, que era entonces su incitante fuente de inspiración, se hace más ostensible y deliberada en su calidad de neófito en dichas teorías.<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> París, 1980.

<sup>325</sup> Dalí. *Época de Madrid*, ed. cit., p. 16.

Un deseo y su inmediata prohibición, la inclinación a ambicionar algo y la frustración ante la imposibilidad de hacerlo realmente efectivo, aparecen reflejados en su obra, desplazándose los dos, como si la presencia de uno supusiera al cabo la afirmación del otro. Se observa, justamente, el mismo tipo de proceso que vengo señalando para el poema y el cuadro objeto de estudio, sobre todo en lo referente a la fracasada relación Dalí-Lorca.

Por otra parte, es bien sabido que a Lorca gustó mucho el óleo *La miel es más dulce que la sangre* y el ruego que le hace a Dalí, «pon mi nombre en el cuadro para que mi nombre sirva para algo en el mundo»<sup>326</sup>, deja atisbar que debió sentirse tan plenamente identificado con la obra como para anhelar ver su nombre públicamente impreso sobre la superficie de la tela. El lema, según he referido anteriormente, alude al lamento de Lidia de Cadaqués ante la predilección que muestran sus descendientes (la propia sangre) por los placeres que les pueden ofrecer personas ajenas (la miel), frente al amor que ella les prodiga. Evidentemente, algo de todo esto se infiere también de la relación de Dalí con Lorca y con su hermana Anna Maria. Entrarían en juego la miel del deseo de Lorca y los lazos de consanguinidad de Anna Maria.

Se hace ineludible, por descontado, traer a colación el hecho consignado por Santos Torroella al tratar el estudio de los dos grandes lienzos: *Pierrot tocando la guitarra* (1925), que cierra la serie cubista, y *Composición con tres figuras (Academia neocubista)* (1926), que concluye la «época Anna Maria». En ellos se advierte la línea divisoria entre las dos etapas anteriores, que habían estado conviviendo juntas, y el surgimiento del periodo «lorquiano» que desembocará inevitablemente en el surrealismo.

En el primero de los referidos cuadros, apunta Santos Torroella, pueden representarse por vez primera «los desdoblamientos personales referidos a su propia efigie [la de Dalí] y a la de Lorca, las cuales, con sus superposiciones, fusiones e inquietantes sombras respectivas, tan importante papel habrían de desempeñar en la técnica y la teoría de las imágenes dobles y, como ya se apuntó, del método paranoico crítico [...] y a la vez, incide [...] en lo más

---

<sup>326</sup> Carta de Lorca a Dalí, de 31 de julio de 1927. V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 109-111, p. 111.

intrincado y ambivalente de las relaciones amistosas entre ambos grandes creadores»<sup>327</sup>.

La sombra que proyecta el Arlequín, el autorretrato de Dalí, es la misma que aparece en otro cuadro de la época, también inscrito dentro de las pautas del cubismo, tal y como ha hecho ver Antonio Monegal. Se trata de *Maniquí barcelonés* (1926-1927), cuya modelo es nuevamente Ramuneta.<sup>328</sup>

Caso análogo viene a suceder en el segundo de los óleos citados, el que irónicamente subtítulo *Academia neocubista*. En el centro de la composición, debajo de la representación nada gratuita de un San Sebastián efebo<sup>329</sup>, sitúa una cabeza de escayola, a modo de las que Picasso venía utilizando en su estudio, en lo que supone una reunión de los rasgos del rostro de Federico y del suyo propio; simbiosis que anuncia las pautas que después acometerá en su método paranoico-crítico. «Esta doble imagen de los dos amigos, la veremos repetirse con múltiples variantes en otros cuadros y dibujos de la “época lorquiana” de Dalí», anuncia Santos Torroella, junto con otros elementos de simbología fálica, como la corbata a rayas que después vestirá Buñuel en *Un perro andaluz* o el pez que marca la franja de la playa.<sup>330</sup> El pez que agoniza en la playa también aparecerá con frecuencia en «los retratos que se propinan recíprocamente los dos amigos»<sup>331</sup> y su significado responde al influjo de De Chirico, desprendiendo «connotaciones de simbolismo erótico e iniciático»<sup>332</sup> nada desdeñables. Este pez es el mismo que puede observarse en el margen inferior de *La miel* intentando devorar la nariz de un ancestro del masturbador.

#### III.3.4.1. El pez, otra clave personal entre Dalí y Lorca

Aunque en «Mi amiga y la playa» no se halla ninguna referencia explícita al pez, el mismo ambiente costero de la composición hace factible

---

<sup>327</sup> R. Santos Torroella, *Dalí. Época de Madrid*, ed. cit., p. 68.

<sup>328</sup> *En los límites...*, ed. cit., p. 101 y ss.; Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit. p. 111.

<sup>329</sup> Recuérdese que el artículo «San Sebastian» publicado en *L'Amic de les Arts*, supondrá el momento de inicio de la crítica al neopopulismo de Lorca y el del distanciamiento de su amistad, así como el de la aproximación a Buñuel.

<sup>330</sup> R. Santos Torroella, *Dalí. Época de Madrid*, ed. cit., p. 73.

<sup>331</sup> Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 274

<sup>332</sup> R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 93, n. 34.

barruntar su presencia dentro de la atmósfera general en que se desarrolla la escena. Donde sí se encuentra claramente expresado es en el cuadro de *La miel*; aquí, en el límite inferior central, varios pececillos parecen querer entrar por la boca de la cabeza grotesca que está tumbada de perfil y que cabe calificar como un intento primero de «masturbador», pues es fácil notar los rasgos de Dalí en dicho rostro: nariz puntiaguda curvada desde la frente, ceja conformando el ojo cerrado y, boca bajo, la nariz representado casi una suerte de bigotito. La figura se remata con una cola de pez, lo cual hace pensar, en un primer instante, en uno de estos animales, si bien una mirada más reconcentrada permite que se conforme en la retina del espectador la figura que prelude al masturbador. Junto a él, un pez de mayor tamaño presenta la boca abierta, en decidida disposición para lanzarse a su ataque.

El pez es un destacado emblema erótico desde antiguo<sup>333</sup>, si bien, también cabe recalcar de él que, «como el saltamontes, es un animal bisexual, y, por su forma alargada, tiene obvias connotaciones fálicas», tantas, que «en Dalí el pez sirve para representar el sexo femenino y el masculino»<sup>334</sup>. Por ello, fue «un símbolo compartido con García Lorca y Buñuel.»<sup>335</sup> En tal sentido, nos recuerda Gómez Torres el carácter hermafrodita que posee la figura del *pez-luna* en la obra de teatro *El público*:

El quimérico «amante-pez luna», síntesis de contrarios, resulta tan imposible de alcanzar para los personajes de *El público* como el ideal del *uno*. Perdidos entre metamorfosis, dramatizan la inasequible fusión perfecta, la imposibilidad de la plenitud amorosa. La unión de dos seres que está predestinada a la desintegración.<sup>336</sup>

---

<sup>333</sup> Cfr. Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1987, pp. 141-142 o C. Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, pp. 447-448.

<sup>334</sup> E. Bou, *Dalicionario...*, ed. cit., p. 241. J. E. Cirlot también destaca su ligazón con lo fálico, así como una doble naturaleza: especie de pájaro del mundo inferior y nexos de unión o sacrificio entre el cielo y la tierra. Cfr. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 366-367.

<sup>335</sup> *Ibid.*

<sup>336</sup> *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Arguval, 1995, p. 249. En algunas secuencias del guión *Viaje a la luna* se muestra también la fuerza erótica del pez no exenta de ambigüedad sexual, como en la 25, cuando se fusiona con el traje de baño de un joven, o un poco después (secuencias 28 y 32), cuando se asocian el pez y la luna con lo femenino. Para J. A. Valente, es la imagen del eros extinguido y realizado, que acaba por proyectarse sobre un coito sin posibilidad de cópula, de engendramiento alguno. «Pez luna», *Trece de Nieve*, 1-2, diciembre de 1976, pp. 191-201, pp. 200-201. Secundando esta tesis, A. Monegal considera que el símbolo pez luna remite a la homosexualidad, al asimilar la carga simultánea de las dos metáforas: el pez como falo, y la luna como entidad femenina. «Entre el papel y la pantalla: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca», *Litoral*,

En «...La liberación de los dedos...», Dalí rememora una anécdota que pone en valor tanto la mutación como el hermafroditismo que para él revisten ambos animales:

Anotaré que, sobre los 7 u 8 años, sentía una gran predilección por la caza de saltamontes [...]

En aquella misma época, *en las rocas de delante de nuestra casa de Cadaqués*, cogí con la mano un pez pequeño; su visión me impresionó tan fuertemente que me lo hizo tirar horrorizado, acompañando la acción con un gran grito. *Tiene la cara igual que un saltamontes* —constataba seguidamente en voz alta.<sup>337</sup>

Y en *Diario de un genio*, introduce la narración de un pequeño relato referido a su propia trasmutación en pez<sup>338</sup>, «uno de los acontecimientos más angustiosos» de su vida<sup>339</sup>, según el mismo refiere. Al parecer, se encontraba pintado un pez volador en su estudio cuando su piel quedó embadurnada con el líquido derramado al azar por una botella de fijador, lo cual atrajo poderosamente a las moscas que, por ser verano, rondaban por la habitación. El barniz comenzó a cristalizar en su cuerpo y a fragmentarse en pequeñas escamas, efecto que hizo a Dalí creer que se estaba convirtiendo en uno de aquellos animales que le servía de modelo para su cuadro:

De pronto, he dejado de pintar y he cerrado los ojos. He necesitado de todo el dominio de mí mismo para permanecer inmóvil, tantas eran las moscas activísimas que cubrían mi rostro. Angustiado, mi corazón se ha puesto a palpar a un ritmo acelerado y he comprendido de pronto que me identificaba con mi pescado podrido del que sentía ya toda la característica rigidez.

—¡Oh, Dios mío, me estoy convirtiendo en un pez! —me he puesto a gritar.<sup>340</sup>

---

174-175-176, 1987, pp. 242-258, pp. 248-249. Asimismo, se hace necesario recordar que Platón ya consideró en *El banquete* a la luna como perfecta simbiosis del hemafroditismo, al poseer esencias masculinas y femeninas: «el sexo masculino será producido por el Sol, el femenino por la Tierra y el compuesto de los otros dos, por la Luna, que participa de la Tierra y del Sol». *Diálogos*, Madrid, Espasa Calpe, 1988<sup>28</sup> p. 105.

<sup>337</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 151. La cursiva es del autor. La anécdota se repite en *La vida secreta...*, *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 455.

<sup>338</sup> Cfr. la entrada del 1 de julio de 1952 en *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 963-966.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 963.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 965.

Siguiendo la senda de esta fobia, no se me hace difícil interpretar la colocación del pez en el cuadro como una evidente alusión a ese amor un tanto convulso y frustrado que Dalí siente la obligación de «poner a enfriar». La amenaza de Lorca, pretendiendo morder, asustando con la intención de «sacar tajada» del cuerpo del pintor, debe de haber sido desplazada por este último hasta la metáfora del pez de enorme boca —un rodaballo, quizás— que se abalanza resueltamente sobre su grotesco autorretrato.

La figura del pez, que prolifera a lo largo de 1927<sup>341</sup>, adquiere evidentes connotaciones sensuales —Bou recuerda, por ejemplo, *La maniquí de Barcelona* (1926-27), donde «el perfil de un pez dibuja la vagina dentro de la cual hay otro pez»<sup>342</sup>—. Ya en la carta que le dirige al de Fuentevaqueros, comentando su texto «San Sebastián», le dice: «te invito a mi nuevo tipo de San Sebastián, que consiste en la pura transmutación de La Flecha por el Lenguado»<sup>343</sup>. Y precisamente en lenguado permuta la cabeza de San Sebastián en el dibujo que Dalí ejecuta para acompañar su ensayo. Pero será justamente en *La miel* donde la figura del pez adopte una impostura de clara virulencia. Su razón, por consiguiente, no debe tomarse a la ligera.

Ese mismo año de 1927, Dalí compondrá otra prosa titulada «Pez perseguido por un racimo de uvas»<sup>344</sup>, abundando en un largo desarrollo de metamorfosis de pequeños objetos y de peces y uvas, al estilo de la estrofa quinta de «Mi amiga y la playa», estilo que parece deudor de las prosas poéticas de tinte onírico que J. V. Foix escribía por las mismas fechas.<sup>345</sup> Curiosamente, en «Pez perseguido...» vuelve a aparecer el personaje de la amiga y otra vez se vislumbra una escena de amor entre el poeta y esta, con el mar como telón:

---

<sup>341</sup> F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 80.

<sup>342</sup> *Daliccionario...*, ed. cit., p. 241.

<sup>343</sup> Carta del 18-20 de enero de 1927. Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 89-90, p. 89.

<sup>344</sup> «Peix perseguit per un raïm» apareció publicado en catalán en *L'Amic de les Arts*, 28, Sitges, 30/IX/1928. Con traducción de Felip Tobar ha sido compilado en S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 182-185.

<sup>345</sup> Cfr. F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 87. Las prosas se venían publicando también en *L'Amic de les Arts*, y acabarían englobadas en el libro *Gertrudis* (1927). Vid. *ibid.*, p. 228, n. 50.

Por fin te has desprendido de tu vestido de baile de plata y lo has tirado; y un amplio mar, iluminado por la luna, nos ha alejado de nuestros enemigos.

[...]

Ahora, si quisieras, podríamos prolongar aquel beso interrumpido en el *dancing*. Pero ¿no estamos en plena tarde? ¿No está el sol aún en lo alto?<sup>346</sup>

Y, junto al pez, el racimo de uvas es otro *topoi* que puede adquirir para Dalí una fuerte carga sensual.<sup>347</sup> Dicha connotación de ambas escenas, coincidentes en los dos poemas, parece venir a corroborar la hipótesis de la latencia de la relación fallida entre Dalí y Lorca durante las vacaciones en Cadaqués.

### III.3.4.2. San Sebastián.

Tampoco será gratuito el empleo de San Sebastián, cuya presencia encierra claves comunes para el catálogo de recurrencias de ambos autores. Así, además de ser el santo patrón de Figueras, desempeñó un gran papel como lema de guiños compartidos entre ambos autores<sup>348</sup>, habida cuenta que dicho mártir viene siendo entendido por la iconología tradicional como representante del sadismo: su cuerpo es asaeteado de tal manera que ayude a prolongar la agonía y el tormento en las deformantes contorsiones de su desnudez corporal, en lugar de propiciarle una muerte instantánea.

Igualmente, posee una fuerte carga escatológica acompañada de connotaciones eróticas, al ser interpretadas las flechas que atraviesan su cuerpo como símbolos fálicos. Santa Irene, en un gesto no exento de pasión amorosa, le arrancó las flechas una a una, antes de ser arrojado por los paganos a la Cloaca Máxima de Roma. Y a ello se puede añadir que este santo era invocado para exorcizar las epidemias y pandemias, quizá porque en la

---

<sup>346</sup> O. C. III, *Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 184.

<sup>347</sup> Años después, al recordar los inicios de su relación con Gala, hecha mano Dalí nuevamente de este recurso: «sentada sobre una árida roca, Gala comía uva negra. Era como si se tornara más resplandeciente y más bella a cada racimo. Y con cada nueva tarde, redondeada por el silencio de nuestro idilio, sentía a Gala endulzarse al unísono con la uva de la vid. Hasta el cuerpo de Gala parecía, al tanto, estar hecho de la celeste pulpa de un dorado moscatel». *La vida secreta...*, O. C. I, *Textos Autobiográficos I*, ed. cit., p. 655. *Cfr.* también la entrada «Uva», en E. Bou, *Dalícionario...*, ed. cit., p. 283-284.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 203. A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 120. A. Soria Olmedo, *Fábula de fuentes...*, ed. cit., pp. 152-153.



antigüedad existía la creencia de que eran las flechas de Apolo las que transmitían las enfermedades.

Dalí justamente hace notar a Lorca que las flechas del *San Sebastián* de Mantegna nunca atraviesan sus nalgas; es decir, nunca consiguen sodomizarlo<sup>349</sup>, con lo cual evidencia el conocimiento de las connotaciones implícitas del santo:

Pues bien, hay una historia que me ha contado la Lidia, una historia de san Sebastián que prueba lo atado que está a la columna, y la seguridad de lo intacto de su espalda.

¿No habías pensado en lo de *sin herir* del culo de san Sebastián?<sup>350</sup>

En otra carta de Lorca a Dalí, el de Fuentevaqueros puntualiza que, en medio de la tortura, San Sebastián no es sino un triunfador; obtiene el triunfo supremo que supone todo placer.<sup>351</sup> Ello hace que el debate en torno al santo que sostienen los dos autores llegue a adquirir no solo tintes estéticos si no también éticos.

Al hilo de lo referido, no está de más recordar que en 1926 Lorca preparaba «tres conferencias sobre “El mito de San Sebastián”», como se desprende de la petición que hace a Jorge Guillén, en carta enviada desde Granada el 7 de septiembre, de una reproducción fotográfica del San Sebastián de Alonso de Berruguete que se expone en el Museo de Valladolid.<sup>352</sup> También Amanda Lear apunta que Dalí solía calificar de *san sebastianes* a los modelos andróginos con los que trabajaba.<sup>353</sup>

Podemos así dilucidar que, si la figura de Lorca está ya entre 1925 y 1926 tan presente en su obra, no habría por qué verse obligado a dejarla de lado al año siguiente, en el poema cuyas concomitancias con uno de los

<sup>349</sup> Vid. M. Visa, «Dalí y Lorca a través...», ed. cit., p. 63.

<sup>350</sup> Carta de Dalí a Lorca de septiembre de 1926. Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 85-86, p. 85.

<sup>351</sup> «Me conmueve [de San Sebastián] su *gracia* en medio de la tortura, y esa carencia absoluta de *resignación* que ostenta en su rostro helénico, porque no es un *resignado* sino un *triumfador*». Carta fechada en Lanjarón, agosto de 1927. V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 119-121, p. 119. La cursiva es del autor. Se advierte que estas ideas están en consonancia con las de Sade, y en ellas se atisba una velada crítica homosexual: «San Sebastián se salva por su propia belleza», escribe en otro párrafo de la carta.

<sup>352</sup> *Obra Completa VII, Prosa 2, Epistolario*, ed. cit., pp. 906-912, p. 911.

<sup>353</sup> *My life with Dalí*, Londres, Virgin, 1985, pp. 11-12, 62, 69 y 175-176; Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 291 y n.33.

cuadros en que la figura del poeta late con mayor prestancia, como es el caso de *La miel es más dulce que la sangre*, parecen hacerse más que patentes.

Quizás certeras como ningunas sean las palabras de Octavio Paz cuando afirma que «al mundo de “robots” de la sociedad contemporánea el surrealismo opone los fantasmas del deseo, dispuestos siempre a encarnar en un rostro de mujer»<sup>354</sup>. Dalí en todo momento tuvo muy presente ese rostro de mujer, que decide sublimar en la faz de Gala desde el instante en que la conoce, pero sin desdeñar por ello, la trasmutación, el desplazamiento o la suplantación que deviene en otros rostros diferentes del de su amada. Juego en el que se recrea ya antes de su encuentro con ella y aún después, cuando vuelve sobre temas del pasado, como sucede en *El gran masturbador*, *La metamorfosis de Narciso*, *El enigma sin fin* o *Torero alucinógeno*. Toda una galería de «rostros ocultos» no dejan de colarse por los pertrechos, grietas y escorrentías de su imaginación, antes, durante y después de la llegada de su amada.

### III.3.5. Agujas y minutereros

Como apunté antes, el extremo izquierdo del cuadro queda ocupado por varias hileras de agujas que se agrupan en formación marcial con la punta clavada en tierra, salvo algunas, pertenecientes a los conjuntos finales, que parecen sostenerse en el aire, enhiestas hacia el cielo, en tanto se van perdiendo hacia el punto de fuga del vértice superior izquierdo de la diagonal.

La referencia explícita de Dalí, «pero enseguida me di cuenta de que el niño recién nacido no era más que el seno rosa de mi amiga, comido frenéticamente por el espesor metálico y brillante de las agujas de fonógrafo», nos da la medida de que no otra cosa que las susodichas agujas fonográficas deben ser.<sup>355</sup> En la carta que remite a Lorca, tras su cáustica crítica al *Romancero gitano* le sugiere:

---

<sup>354</sup> «El surrealismo», en V. García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 36-46, p. 36.

<sup>355</sup> El profesor Santos Torroella las ha calificado como «otros “aparatos” [...] a modo de gigantesco clavos anillados», (*La miel es más...*, ed. cit., p. 98). En cambio, prefiero pensar que la misma función que él observa en los aparatos a lo «De Chirico» —transmitir orden en los azarosos titubeos de la insegura personalidad daliniana— anula la posibilidad de que sean

Las minuterías de un reloj [...] empiezan a tener un valor real en el momento en que dejan de señalar las horas del reloj y perdido su ritmo *circular* y su misión arbitraria a que nuestra inteligencia las ha sometido (señalar las horas) se evaden del tal reloj para particularizarse al sitio que correspondería al sexo de las miguitas de pan.<sup>356</sup>

La crítica no ha parado de buscar alusiones a los minuterías en textos del propio Lorca<sup>357</sup>, de entre los cuales podemos entresacar como más representativo el correspondiente al número de bautizo de la revista *Gallo*, donde refiere: «La cuesta de Gomeles bajaba llena de heladas agujas de fonógrafo»<sup>358</sup>.

Bien se ha señalado que debe existir una interrelación directa entre esas agujas que socavan el suelo —esa franja compositiva que en un sentido dantesco equivaldría al elemento terrenal— y la aguja que no está pero que, intuitivamente, se sabe sostenida entre los dedos de la protagonista en *La encajera* de Vermeer. Conocido es que este óleo, pintado en el Flandes de la segunda mitad del XVII, se convertirá junto con *El Ángelus* de Jean-François Millet (1859), en paradigma crucial de toda la estética daliniana posterior a los años veinte.

Aunque un análisis más reposado también permite poner estas agujas en conexión con los relojes blandos, que vendrán a introducirse en su imaginario a partir de 1931, cuando pinta la señera tela *La persistencia de la memoria*, a la que dedico un capítulo más adelante.

En efecto, las agujas, a poco que se miren, recuerdan más a los minuterías que marcan el paso del tiempo en los relojes, y que Dalí pintaría en su metamorfosis de licuefacción, que a las finísimas puntas que extraían el sonido sobre el girar de los discos de pizarra en los antiguos fonógrafos. Preludiando, de alguna manera, la «blandura» de lo comestible, del queso

---

tales aparatos. Igualmente, su orificio superior impide que sean clavos aunque estén socavando la tierra; aunque no todas aparecen hincadas en la tierra sino que algunas se elevan hacia el plano superior. Su identificación, por tanto, quedará siempre más acertada como agujas, sean de fonógrafo o de reloj.

<sup>356</sup> Carta de Dalí a Lorca de septiembre de 1928. Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 146-150, p. 147.

<sup>357</sup> Vid. A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp. 116-117 y n.167.

<sup>358</sup> *Historia de este «Gallo»*, en F. García Lorca, *Obra Completa VI, Prosa I*, ed. cit., pp. 465-471, p. 469.

*camembert*, de esa materia flácida con la que irá conformando sus relojes incontinentes en los años 30, escribe a la altura de 1928, en su ensayo «Nuevos límites de la pintura»:

Los minutereros son más verdad desde el momento que dejan de estar sujetos a su insólita función, en el momento en que pertenecen a un ritmo diferente del de la circunferencia, y adquieren el atragantamiento algo alocado que les produce la articulación con las migas de pan.<sup>359</sup>

De donde se desprende la descontextualización a la que intenta someter a los objetos para que vuelvan a ser mirados con nuevos ojos y así, al invocarlos, llegar a ofrecer el aspecto de «recién fabricados», según hemos visto decir antes. El peso de Ramón Gómez de la Serna en esta descontextualización de los objetos también puede resultar significativo. González Álvarez ha estudiado dicho proceso en la novela de De la Serna *El Rastro* (1915, 1920, 1931, 1933), en tanto este presenta un variopinto panorama de objetos que permite fácilmente «un ejercicio de extrapolación, dado que en ocasiones la mera descripción epidérmica se trunca para dejar paso a ideaciones de orden simbólico, rayanas en la especulación artística»<sup>360</sup>. Por ello, *El Rastro* es el escenario idóneo para albergar la descontextualización de los objetos.<sup>361</sup>

Al hablar de las migas de pan puede estar aludiendo a los versos «HAY COSITAS, QUIETAS COMO UN PAN» de su «Poema de las cositas». De este poema, Monegal ha dicho que supone la representación más clara de que en la pretensión de Dalí «al invocar el objeto como tal», se encuentra la de desbaratar «los parámetros tradicionales de la representación, y, en el discurso verbal romper con la continuidad semántica», dado que el «fluir de las cosas»,

<sup>359</sup> O. C. IV, *Ensayos I*, ed. cit., p. 75.

<sup>360</sup> «El vanguardismo de *El Rastro*. El ramonismo como foco de influencia», *Letras de Deusto*, vol. 31, 92, 2001, pp. 173-180, p. 173.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 174. Por su parte, Ascunce Arrieta ha estudiado el fenómeno de la descontextualización que es inherente a la greguería: De la Serna parte de cosas anodinas de la realidad que pasa a reconvertir en realidades nuevas, a través de asociaciones y paralelismos cuya afinidad es tan sutil que solo una sensibilidad aguda es capaz de percibir. Ascunce distingue tres estadios en la reconversión de los objetos: un primer proceso de descontextualización de la realidad de partida, que supone la extracción de uno o varios rasgos característicos (forma, color...); seguidamente, se buscan objetos o realidades cuyos rasgos coincidan con los seleccionados del original; y, finalmente, se provoca una especie de redefinición que troca la realidad inicial por otra diferente y nueva. «Presencia y función de la greguería en la poesía de Ernestina de Champourcin», *Sancho el sabio: Revista de Cultura e Investigación Vasca*, 6, 1996, pp. 237-256.

saltando de unas a otras «posiciones significativas», acaba remitiendo definitivamente «a su fijación estática, quieta “como un pan”»<sup>362</sup>. Todo el movimiento rítmico, pendular, oscilando de hito en hito, acaba por aniquilar la función «insólita» que tienen atribuidas las agujas, y así terminan sometidas al estatismo de las migas de pan; adquieren la entidad prístina de un nueva cosa, distinta de aquello para la que fueron pensadas. Según Antonio Monegal, «Poema de las cositas» se convierte en el paradigma de la tumba a la que llevan a la poesía «los procedimientos de escritura» dalinianos.<sup>363</sup>

En «Poema de las cositas» hay un par de referencias más a las agujas en dos versos que se suceden:

Las agujas de punto se clavan en los pequeños níqueles dulces y  
tiernos.  
Mi amiga tiene la mano de corcho y llena de puntas de París.<sup>364</sup>

Donde, por cierto, es fácil ver la conexión al recurso de las puntas ya empleado en los versos finales del poema «Las sirenas»: «Ella se ha desnudado deprisa, ha fluido la carne de un montón de ropas blancas llenas de puntas»

Y una última alusión, velada tras la insistente aliteración, «Los pequeños encantos, los pequeños encantos, los pequeños encantos [...] LOS PEQUEÑOS ENCANTOS, PINCHAN», nos da una idea de la importancia que las agujas, o minutereros, estaban cobrando en su obra.

Pero tampoco debemos perder de vista la forma en que recurrirá, en 1933, al elemento arquitectónico de las agujas *modern'style*: «el fino éxtasis de una aguja modernista», escribirá en el ensayo «El fenómenos del éxtasis», para el doble número 3-4 de la revista *Minotaure*.<sup>365</sup>

Del mismo modo, no faltan las alusiones en algún fragmento del sincrónico ensayo «San Sebastián», como aquel en que parece estar describiendo un escenario similar al del cuadro y el poema: «Sobre la arena cubierta de conchas y mica, instrumentos exactos de una física desconocida

---

<sup>362</sup> *En los límites...*, ed. cit., pp. 115-117.

<sup>363</sup> *Ibid.*

<sup>364</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 181.

<sup>365</sup> *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., pp. 321-323, p. 322.

proyectaban sus sombras explicativas, y ofrecían sus cristales y aluminios a la luz desinfectada. Unas letras dibujadas por Giorgio Morandi indicaban: “Aparatos destilados”»<sup>366</sup>.

El parentesco se observa incluso en la pródiga utilización que hace de términos minerales para sugerir la atmósfera de asepsia y luminosidad que antes he entrado a valorar en «Mi amiga y la playa»: mica, aluminio, etc. Otros ejemplos al respecto, salpican las páginas de «San Sebastián»: «faro niquelado», «bosque de enmarañamiento de los níqueles y del ripolín», etc. Quizá el empleo de estos epítetos pueda hallar respuesta en el planteamiento postulado por Ilie para explicar la preeminencia de esa misma categoría de palabras en la oda que Lorca dedica al de Figueras. Así, el investigador galo advierte que parece

un proceso sanitario que fríamente intenta ocuparse de la realidad como un germicida se ocupa de las cosas vivientes indeseables: eliminación por medio de la neutralización. En vez de desplazar los elementos indeseados de la escena, la técnica los abstrae o los recluye y los vuelve inofensivos para la nueva estética.<sup>367</sup>

No en vano, los creadores de la vanguardia han expulsado a Dios del repertorio de sus obras previendo convertirse en los nuevos conductores del aséptico y bruñido engendro del siglo XX: la máquina. Creen que la tecnología les llevará a exorcizar sus temores y angustias y que podrá pasar a convertirse, sin solución de continuidad, en un omnímodo ser con potestad para la creación, para decidir sobre la vida y la muerte y, por lo tanto, dotado de la suficiente magnificencia para que los artistas abriguen sueños de eternidad. Para decirlo con el mismo Ilie, piensan que «tampoco la máquina carece de las

---

<sup>366</sup> O. C. IV, *Ensayos I*, ed. cit., pp. 30-31. Santos Torroella señaló la influencia del artista Giorgio Morandi en Dalí —superior, incluso, a la De Chirico—. La obra de Morandi debió de conocerla a través de la revista italiana *Valori Plastici*, cuyo garante en Barcelona fue el poeta Joan Salvat Papasseit, muy estimado en aquel entonces por Dalí. Resulta significativo que las figuras estilizadas que recuerdan siluetas de bolos —como estilizadas son también las agujas fonográficas—, que el catalán introduce en algunas naturalezas muertas durante su etapa cubista de la Residencia de Estudiantes, encuentren su tipo originario en piezas similares de Morandi, y que próximos a dichos elementos se hallen los fruteros. Estos últimos, junto con los manteles y los peces, le servirán a Dalí para evocar la figura de García Lorca. *Vid.*, Santos Torroella, *Dalí. Época de Madrid*, ed. cit., p. 39.

<sup>367</sup> *Op. cit.*, p. 106.

habilidades rituales de creación, y puede reemplazar al arte tradicional porque también ella “eterniza”»<sup>368</sup>.

Acaso, hoy como ayer, inmersos como estamos en plena era de las tecnologías y de las *autopistas de la información*, no nos hallamos alejado mucho de aquellas generaciones de artistas que un día confirieron un halo de esperanza al ascenso fulgurante de la técnica y a la evolución científica. También nosotros confiamos nuestras tribulaciones y padecimientos, nuestras miserias y nuestras plagas, nuestros instintos y deseos, y aun nuestros amores y pasiones, a las veleidades salvíficas de la máquina. Puede que todavía no hayamos encontrado un antídoto eficaz y que, inoculados por la misma suerte de virus, permanezcamos obligados a hacer acrobacias en un medio de relumbre de metal y aluminio, de fluorescencias asépticas de hospital y crepitantes destellos monitorizados, de calculadas previsiones matemáticas y cibernéticas combinaciones binarias, donde cada vez tienen menos cabida los impulsos del espíritu o las convulsas emociones de los sentidos rebosantes. Un medio similar, en definitiva, al que los mantuvo a ellos confinados entre dos guerras mundiales.

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 99.





---

## ***IV. EL GRAN MASTURBADOR***

---





Fig. 4. *El gran masturbador*, 1929  
Óleo / lienzo, 110 x 150 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



### LE GRAND MASTURBATEUR

L'été agonisait derrière la palissade  
à l'ouest s'élevait le principal édifice de la ville  
construit en fausses briques rouges  
on entendait confusément le bruit de la ville  
quelques passants parmi lesquels les paysans pullulaient  
peuplaient la route qui unissait l'humble village de Hunt  
à l'orgueilleuse Kistern.  
A gauche serpentait une autre route  
plus humble et plus petite  
une petite route  
mélancolique  
au bord de laquelle on avait déposé  
pour l'engrais des champs environnants  
des tas de foin et de merde.  
Cette route restait déserte à partir de midi  
l'heure unique à laquelle elle connaissait un peu de  
mouvement

car c'est alors seulement qu'elle servait à conduire les  
ouvriers  
pour les constructions et reconstructions  
des nouveaux pavillons  
du sanatorium de Kistern.

Le soir quand les ouvriers étaient de retour de leur travail  
la petite route retrouvait son calme habituel  
et de nouveau redevenait déserte.

Parfois seulement  
traînait avec paresse  
un grand chariot  
chargé de petites pailles  
et conduit par deux salauds.

Le soir tombait  
à toute vitesse sur le paysage.

A l'horizon  
la grande silhouette de l'usine de chocolat se perdait  
déjà  
dans le brouillard du crépuscule.

Malgré l'obscurité régnante  
le soir était encore peu avancé  
aux bords des grandes escaliereries d'agate  
où  
fatigué par la lumière du jour  
qui durait depuis le lever du soleil  
le grand Masturbateur  
son immense nez appuyé sur le parquet d'onyx  
ses énormes paupières closes  
le front mangé par d'affreuses rides  
et le cou gonflé par le célèbre furoncle où bouillonnent les  
fourmis  
s'immobilise

confit dans cette heure du soir encore trop lumineuse  
tandis que la membrane qui recouvre entièrement sa bouche  
durcit le long de l'angoissante de l'énorme sauterelle  
agrippée immobile et collée contre elle  
depuis cinq jours et cinq nuits.

Tout l'amour  
et tout l'enivrement  
du grand Masturbateur  
résidait  
dans les cruels ornements d'or faux  
qui recouvrent ses tempes délicates et molles  
en imitant  
la forme d'une couronne impériale  
dont les fines feuilles d'acanthé bronzé  
se prolongent  
jusqu'aux joues roses et imberbes  
et continuent leurs fibres dures  
jusqu'à les fondre  
dans l'albâtre clair de sa nuque.

Afin de donner une apparence glaciale d'ancienne ornementation  
d'un style incertain et hybride qui rendrait possible l'erreur  
par mimétisme avec l'architecture compliquée de l'allée  
et afin de rendre invisible ou au moins inaperçue l'horreur  
désirable de cette chair  
- triomphante confite raide retardée soignée  
agacée molle exquise abattue marquonisée battue lapidée  
dévotée ornée punie – au visage humain qui ressemble à celui  
de ma mère.

Le deuxième visage du grand Masturbateur  
était de taille plus réduite que celui du premier

mais son expression était orgueilleuse et plus douce.  
Rasé depuis cinq jours  
il portait la moustache à peine naissante  
rongée roussie  
légèrement merdeuse  
de véritable merde.  
Ce visage était placé  
trionphalement  
et face  
au premier  
mais au fond de l'allée.  
Entre les deux grands Masturbateurs  
reposait sur un oreiller de plumes  
un énorme cadre  
construit  
d'une infinité  
de minuscules sculptures  
de couleurs vives et variées  
representant Les Guillaume Tell.  
Plus loin  
après le second visage du grand Masturbateur  
s'élevaient  
deux grandes sculptures de Guillaume Tell  
l'une faite  
en vrai chocolat  
l'autre en fausse merde  
toutes les deux aux bouches effacées  
et placées  
trionphalement  
l'une en face de l'autre.

Les deux visages de grands Masturbateurs l'énorme cadre et les sculptures de Guillaume Tell avaient entre eux de tels rapports et



étaient distribués de telle sorte qu'ils provoquaient une crise mentale similaire à celle que peut produire dans l'esprit l'asymétrie qui entraîne la confusion fautive entre la topaze qui remplace le regard dans les visages sculptés représentant le moment du plaisir et un tas excrémental.

Sous l'étrange symbole  
tiède  
de deux grands Guillaume Tell  
ils cherchaient le plaisir  
se compissant  
en même temps  
l'un l'autre.  
L'urine bouillait  
sur son menton  
était chaude encore  
sous les aisselles  
tiédissait  
à l'origine  
du con  
et se refroidissait  
à l'extrémité des cuisses.  
Elle lui pissait  
en pleine figure  
l'urine bouillait  
au milieu de la poitrine  
et ne tiédissait  
que sous la plante des pieds.  
Leurs regards étaient pleins  
de l'affluence froide  
d'images  
semblables  
aux fontaines fameuses

attachées  
au principe de la mort  
et fixées  
dès l'enfance  
dans le flot  
de leurs images  
inconscientes.

Derrière les épaules  
du simulacre  
sous l'apparence  
de deux Guillaume Tell  
une courte  
allée de fontaines  
évoquait  
la décomposition  
claire  
d'ânes pourris  
de chevaux pourris  
de chattes pourries  
de chevaux pourris  
de bouches pourries  
de poules pourries  
d'affreux coqs pourris  
de sauterelles pourries  
d'oiseaux pourris  
de mortes pourries  
d'angoissantes sauterelles pourries  
de chevaux pourris  
d'ânes pourris  
d'oursins pourris  
de bernards l'hermite pourris  
et tout particulièrement

de poules pourries  
et d'ânes pourris  
et aussi de sauterelles pourries  
ainsi qu'une sorte de poisson  
dont la tête est d'une ressemblance  
poignante  
avec celle d'une sauterelle.

Toutes ces fontaines étaient enrichies  
par un grand nombre de médailles en faux bronze  
incrustées dans leurs pierres  
et souvent à demi cachées par les lichens?  
ou par la mousse qui poussait  
entre les jointures.

Les images gravées en relief dans ces médailles ainsi que les inscriptions à l'état de neuf (bien significatif) avaient une puissante efficacité démoralisatrice en agissant sur la réflexion.

Dans une de ces médailles  
il y avait l'image  
d'un homme  
au développement  
retardé  
doué  
d'une complexion  
malsaine  
et qui symbolisait  
simultanément  
l'image  
du désir  
l'image  
de la mort

et encore l'image  
de la merde desséchée  
avec un fruit  
de cyprès  
à l'intérieur.  
A côté de cette  
médaille sans inscription  
on en voyait une autre  
dans laquelle étaient gravés  
de très doux reliefs  
faits de minuscules harpes.  
Dans une autre médaille  
on voyait  
minutieusement sculptés  
les visages de Napoléon  
et de Guillaume Tell  
la scène du massacre  
des frères Macchabées  
et la figure ornementale  
d'un papillon  
symbolisant  
l'injure.  
Il y avait aussi une médaille  
qui portait les trois mots  
suivants  
l'injure  
l'agriculture  
l'impérialisme  
Et encore  
une autre  
qui perpétuait  
trois autres inscriptions  
couronne

or faux  
grande merde  
Enfin dans les médailles  
les plus resplendissantes  
étaient gravées  
les immortelles  
figurations  
d'ânes pourris  
de chevaux pourris  
de chattes pourries  
de chevaux pourris  
de bouches pourries  
de poules pourries  
d'affreux coqs pourris  
de sauterelles pourries  
d'oiseaux pourris  
de mortes pourries  
d'angoissantes sauterelles pourries  
de chevaux pourris  
d'ânes pourris  
d'oursins pourris  
de bernards l'hermite pourris  
et tout particulièrement  
de poules pourries  
et d'ânes pourris  
et aussi de sauterelles pourries  
ainsi qu'une sorte de poisson  
dont la tête est d'une ressemblance  
poignante  
avec celle d'une sauterelle.

La contemplation successive de toutes ces médailles évoquait avec précision la scène de la mante religieuse dévorant le mâle et aussi

les vitraux décoratifs en couleurs aux motifs à métamorphoses qui n'existent que dans ces infâmes intérieurs Modern-Style dans lesquels est assise au piano une très belle femme à la chevelure ondulée au regard terrifiant au sourire hallucinatoire à la gorge splendide prête à crier un chant imminent

menaçant  
impérial  
doux  
orgueilleux  
confit  
battu  
abattu  
lapidé  
souriant  
spécial  
théâtral  
retardé  
printanier  
parfumé  
altéré  
commémoratif  
historique  
artistique

Après la courte allée de fontaines  
suivait  
l'allée des simulacres de la terreur  
présidée  
par une artistique sculpture polychromée  
à sens affreusement pornographique  
representant  
la tragique et traditionnelle scène

de la chasse aux papillons.

L'allée des sciences spirito-artistiques

était présidée

par l'habituel

couple sculpté

aux visages doux et nostalgiques

où c'est l'homme qui mange

l'incommensurable

merde

que la femme

lui chie

avec amour

dans la bouche.

L'allée la plus énigmatique

était présidée

par un énorme simulacre

representant le grand chimalié chanasié.

Il y avait encore d'autres allées

où restaient depuis des siècles

d'anciens simulacres

disposés

sans ordre

et correspondant aux plus diverses

et parfois anachroniques

representations.

On pouvait y admirer

plusieurs reproductions très réalistes

du remarquable personnage irrésistible

et délicat au chignon et aux seins de femme

à la grosse verge et aux lourds testicules.

Ainsi que les plus puérils simulacres

de la poésie traditionnelle telle

qu'une gifle appuyée contre un courant d'air

et qui fait voir qu'elle dissimule  
et les petites semences à la braguette déboutonnée  
à la tête rasée  
avec une merde sur la tête  
et les rochers à figuration paranoïaque  
et les visages de femmes  
à la bouche effacée  
dans les reliefs du Modern-Style.  
Aussi les vases mythologiques  
ornés de minuscules visages  
hermaphrodites  
aux boucles  
et aux moustaches  
dorées  
au sourire  
vomissant  
et aux très fines dents.  
Aussi  
les hosties consacrées  
et les morves sèches  
et immobiles  
au bord de virages vertigineux.  
Et les minuscules  
ombrelles  
de toutes les couleurs du monde  
sur lesquelles on apercevait  
les précieuses trichromies  
representant les diverses variétés de perroquets  
et les nombreuses espèces d'animaux  
en état de rut  
sur le dos desquels  
étaient peints  
les lacs célèbres



et autres sortes  
de crépuscules  
Il y avait  
aussi  
les ânes pourris  
les visages orientaux  
les reliefs impériaux  
les cascades maritimes  
au sable  
fait des plus petits  
coquillages  
aux couleurs froides  
et puis les tigres scientifiques  
et aussi  
l'apparemment fausse  
sauterelle  
composée  
d'une infinité  
de minuscules  
et pourtant très nettes  
photos de requins  
telles que si l'on soufflait  
sur cette sauterelle  
toutes les photos  
se dispersaient  
ne laissant  
qu'une horrible chose  
abattue  
confite  
angoissée  
légèrement  
impériale  
et coloniale.

Il y avait encore  
les olives glacées  
immobiles  
fixées  
dans les endroits  
indéterminés.  
Enfin les reliefs sculptés  
representant  
divers meubles  
et voulant signifier  
le moment psychologique  
et sentimental  
d'un jour  
clair  
d'été  
quand un ami  
du propriétaire du canot  
retrouve  
le chauffeur de ce canot  
(le chauffeur d'une complexion  
malsaine mais doué d'une remarquable  
mémoire visuelle)  
et lui donne  
l'ordre  
d'aller chercher  
ses amis  
sur une plage  
différente  
de celle dont on a convenu  
auparavant  
parce que les deux jeunes filles  
qui ne connaissaient pas du tout  
ce pays

voulurent aller  
à pied  
jusqu'à la plage  
voisine.  
Et maintenant  
il était trop tard  
ou mieux encore tous  
ils étaient trop fatigués  
(les deux messieurs surtout)  
pour revenir  
à la première  
plage.<sup>1</sup>

Port-Lligat, septembre 1930.

---

<sup>1</sup> Aparecido originariamente en *La femme visible*, París, Editions Surréalistes, 1930, precedido de los ensayos «L'âne pourri» y «La chèvre sanitaire», y seguido de «L' amour».



### **EL GRAN MASTURBADOR**

El verano agonizaba detrás de la empalizada  
al oeste se elevaba el edificio principal de la ciudad  
construido con falsos ladrillos rojos  
se oía confusamente el ruido de la ciudad  
algunos transeúntes entre los cuales los campesinos pululaban  
poblaban la carretera que unía la humilde aldea de Hunt  
con la orgullosa Kistern.  
A la izquierda serpenteaba otra carretera  
más humilde y pequeña  
una pequeña carretera  
melancólica  
en cuyos bordes habían depositado  
para el abono de los campos circundantes  
montones de heno y mierda.  
Esta carretera quedaba desierta a partir del mediodía  
única hora durante la que tenía un poco de movimiento

pues solo entonces servía para llevar a los obreros  
a las construcciones y reconstrucciones  
de los nuevos pabellones  
del sanatorio de Kistern.

Al atardecer cuando los obreros regresaban de su trabajo  
la pequeña carretera recuperaba su calma habitual  
y de nuevo volvía a quedar desierta.

Solo a veces  
Se arrastraba perezosamente  
una gran carreta  
cargada de pajitas  
y conducida por dos canallas.

Caía la tarde  
a toda velocidad sobre el paisaje.

En el horizonte  
la gran silueta de la fábrica de chocolate se perdía  
ya  
en la niebla del crepúsculo.

Pese a la oscuridad reinante  
no había caído aún del todo la tarde  
sobre las grandes escalinatas de ágata  
donde  
fatigado por la luz del día  
que duraba desde el amanecer  
el gran Masturbador  
apoyaba su inmensa nariz sobre el suelo de ónice  
cerrados sus enormes párpados  
la frente comida por horrorosas arrugas  
e hinchado el cuello por el célebre furúnculo donde  
    hierven las hormigas  
se inmovilizaba  
conservando en esa hora de la tarde aún demasiado lu-

minosa  
en tanto que la *membrana* que cubre enteramente su boca  
se endurece a lo largo de la angustiosa del enorme salta-  
montes  
agarrado inmóvil y pegado contra ella  
desde hace cinco días y cinco noches.  
Todo el amor  
y toda la embriaguez  
del gran Masturbador  
residía  
en los crueles adornos de oro falso  
que cubren sus sienes delicadas y blandas  
imitando  
la forma de una corona imperial  
cuyas finas hojas de acanto bronceado  
se prolongan  
hasta la mejillas rosas e imberbes  
y continúan sus duras fibras  
hasta fundirlas  
en el claro alabastro de su nuca.

Con objeto de dar una apariencia glacial de antigua ornamentación de un estilo indeterminado e híbrido que haría posible el error por mimetismo con la arquitectura complicada de la alameda y con el fin de volver invisible o por lo menos inadvertido el horror deseable de esa carne —triumfante conservada rígida retardada cuidada irritada blanda exquisita abatida marconizada apaleada lapidada devorada adornada castigada— con rostro humano que se parece al de mi madre.

El segundo rostro del gran Masturbador  
era de tamaño más reducido que el primero  
pero su expresión era orgullosa y más dulce.

Afeitado hacía cinco días  
llevaba el bigote recién nacido  
roído chamuscado ligeramente mierdoso  
de verdadera mierda.  
Ese rostro estaba colocado  
triunfalmente  
y frente  
al primero  
pero al final del paseo.  
Entre los dos grandes Masturbadores  
descansaba sobre una almohada de plumas  
un enorme marco  
construido  
por una infinidad  
de minúsculas esculturas  
de colores vivos y variados  
que representaban a los Guillermo Tell.  
Más lejos  
después del segundo rostro del gran Masturbador  
se elevaban  
dos grandes esculturas de Guillermo Tell  
una hecha de verdadero chocolate  
la otra de falsa mierda  
ambas con bocas desdibujadas  
y colocadas  
triunfalmente  
una frente a otra.

Los dos rostros de los grandes Masturbadores, el enorme cuadro y las esculturas de Guillermo Tell guardaban entre sí tal relación y estaban colocados de tal manera que provocaban una crisis mental similar a la que puede producir en el espíritu la asimetría que ocasiona la confusión culpable entre el topacio que reemplaza a la



mirada en los rostros esculpidos que representan el momento del placer y un montón excremental.

Bajo el extraño símbolo  
tibio  
de los dos grandes Guillermo Tell  
buscaban el placer  
meando  
a la vez  
uno sobre otro.  
Hervía la orina  
sobre su barbilla  
estaba caliente aún  
bajo los sobacos  
se entibiaba  
en el origen  
del coño  
y se enfriaba  
en la extremidad de los muslos.  
Ella lo meaba  
en pleno rostro  
hervía la orina  
en mitad del pecho  
y solo se entibiaba  
bajo la planta de los pies.  
Sus miradas estaban llenas  
de la fría afluencia  
de imágenes  
semejantes  
a las fuentes célebres  
vinculadas  
al principio de la muerte  
y fijadas

desde la infancia  
en el flujo  
de sus imágenes  
inconscientes.

Detrás de los hombros  
del simulacro  
bajo la apariencia  
de ambos Guillermo Tell  
un corto  
paseo de fuentes  
evocaba  
la descomposición  
clara  
de burros podridos  
de caballos podridos  
de gatas podridas  
de caballos podridos  
de bocas podridas  
de gallinas podidas  
de horribles gallos podridos  
de saltamontes podridos  
de pájaros podridos  
de muertas podridas  
de angustiosos saltamontes podridos  
de caballos podridos  
de burros podridos  
de erizos de mar podridos  
de cangrejos ermitaños podridos  
y muy particularmente  
de gallinas podridas  
y de burros podridos  
y también de saltamontes podridos

así como de una especie de pez  
cuya cabeza tiene un parecido  
desgarrador  
con la de un saltamontes.

Todas estas fuentes se habían enriquecido  
con gran número de medallas de falso bronce  
incrustadas en sus piedras  
y a menudo semiocultas por los líquenes  
o por el musgo que crecía  
entre las juntas.

Las imágenes grabadas en relieve sobre esas medallas, así como las inscripciones nuevas (muy significativo) tenían una poderosa eficacia desmoralizadora al actuar sobre la reflexión.

En una de esas medallas  
figuraba la imagen de un hombre  
de desarrollo  
retrasado  
dotado  
de una constitución  
malsana  
y que simboliza  
simultáneamente  
la imagen  
del deseo  
la imagen  
de la muerte  
y además la imagen  
de la mierda reseca  
con un fruto  
de ciprés

en el interior.  
Junto a esta  
medalla sin inscripción  
se veía otra  
en la que estaban grabados  
relieves muy suaves  
hechos de minúsculas arpas.  
En otra medalla  
se veían  
minuciosamente esculpidos  
los rostros de Napoleón  
y de Guillermo Tell  
la escena de la matanza  
de los hermanos Macabeos  
y la figura ornamental  
de una mariposa  
que simboliza  
la injuria.  
También había una medalla  
que llevaba las tres palabras  
siguientes  
la injuria  
la agricultura  
el imperialismo.  
Y además  
otra  
que perpetuaba  
otras tres inscripciones  
corona  
oro falso  
gran mierda.  
Finalmente en las medallas  
más resplandecientes

estaban grabadas  
las inmortales  
figuraciones  
de burros podridos  
de caballos podridos  
de gatas podridas  
de caballos podridos  
de bocas podridas  
de gallinas podidas  
de horribles gallos podridos  
de saltamontes podridos  
de pájaros podridos  
de muertas podridas  
de angustiosos saltamontes podridos  
de caballos podridos  
de burros podridos  
de erizos de mar podridos  
de cangrejos ermitaños podridos  
y muy particularmente  
de gallinas podridas  
y de burros podridos  
y también de saltamontes podridos  
así como de una especie de pez  
cuya cabeza tiene un parecido  
desgarrador  
con la de un saltamontes.

La contemplación sucesiva de todas esas medallas evocaba con precisión la escena de la mantis religiosa devorando al macho y también las vidrieras decorativas en colores con motivos de metamorfosis que solo existen en esos *infames interiores modern style* en los que está sentada al piano una hermosísima mujer de

cabellera ondulada de mirada aterradora de sonrisa alucinante de pechos espléndidos dispuesta a gritar un canto inminente.

amenazador

imperial

suave

orgullosa

confitado

golpeado

derribado

lapidado

sonriente

especial

teatral

retrasado

primaveral

perfumado

alterado

conmemorativo

histórico

artístico.

Después del corto paseo de fuentes

seguía

el paseo de los simulacros del terror

presidido

por una artística escultura policromada

cuyo sentido horrorosamente pornográfico

representa

la trágica y tradicional escena

de la caza de mariposas.

El paseo de las ciencias espíritu-artísticas

estaba presidido

por la habitual  
pareja esculpida  
de rostros suaves y nostálgicos  
donde es el hombre quien come  
la inconmensurable  
mierda  
que la mujer  
le caga  
con amor  
en la boca.  
El paseo más enigmático  
estaba presidido  
por un enorme simulacro  
que representaba al gran *chimalié chanasié*.  
Había además otros paseos  
donde permanecían desde hacía siglos  
antiguos simulacros  
colocados  
sin orden  
y que correspondían a las más diversas  
y a veces anacrónicas  
representaciones.  
Allí se podían admirar  
varias reproducciones muy realistas  
del notable personaje irresistible  
y delicado con un moño y senos de mujer  
de verga gruesa y pesados testículos.  
Así como los más pueriles simulacros  
de la poesía tradicional tales  
como una bofetada apoyada contra una corriente de aire  
y haciendo ver lo que disimula  
y las pequeñas simientes en la bragueta  
desabrochada

con la cabeza afeitada  
con una mierda sobre la cabeza  
y las rocas de figuración paranoica  
y los rostros de mujer  
con boca desdibujada  
en los relieves del *modern style*.  
También los vasos mitológicos  
adornados con minúsculos rostros  
hermafroditas  
con bucles  
y con bigotes  
dorados  
con una sonrisa  
de vómito  
y con dientes muy finos.  
También  
las *hostias consagradas*  
y los mocos secos  
e inmóviles  
al borde curvas vertiginosas.  
Y las minúsculas  
sombrillas  
de todos los colores del mundo  
sobre las que se percibían  
las preciosas tricromías  
que representan las diversas variedades de loros  
y las numerosas especies de animales

en celo  
sobre cuyo lomo  
estaban pintados  
los lagos célebres  
y otras especies



de crepúsculos.  
Había  
también  
burros podridos  
rostros orientales  
relieves imperiales  
cascadas marítimas  
en la arena  
hecha de la más diminutas conchas  
de colores fríos  
y además los tigres científicos  
y también  
el aparentemente falso  
saltamontes  
compuesto  
por una infinidad  
de minúsculas  
y con todo muy nítidas  
fotos de tiburones  
tales que si se soplaba  
sobre ese saltamontes  
todas las fotos  
se dispersarían  
dejando solo  
una cosa horrible  
abatida  
confitada  
angustiada  
ligeramente  
imperial  
y colonial.  
Había además  
aceitunas heladas

inmóviles  
fijas  
en lugares  
indeterminados.  
Finalmente los relieves esculpidos  
que representan  
diversos muebles  
y querían significar  
el momento psicológico  
y sentimental  
de un día  
claro  
de verano  
cuando un amigo  
del propietario del bote  
encuentra  
al conductor de ese bote  
(el conductor de constitución  
malsana pero dotado de una extraordinaria  
memoria visual)  
y le da  
la orden  
de ir a buscar  
a sus amigos  
a una playa  
distinta  
de aquella que se había convenido  
antes  
porque las dos jóvenes  
que no conocían en modo alguno  
esta región  
habían querido ir  
a pie

hasta la playa  
vecina.  
Y ahora  
era demasiado tarde  
o mejor aún todos  
estaban demasiado fatigados  
(sobre todo los dos caballeros)  
para volver  
a la primera  
playa.<sup>2</sup>

Port Lligat, septiembre de 1930

---

<sup>2</sup> *O. C. III., Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 202-217. Traducción de Edison Simons.



## IV.1. Gala entra en escena

Superada ya la crisis que desde el último trimestre de 1927 y principios del 1928 había abocado a Dalí y Lorca a un mutuo distanciamiento, el pintor viaja a París en el invierno de dicho año para ayudar a Buñuel en el rodaje de *Un perro andaluz*.<sup>3</sup> De la mano de Joan Miró, conoce en la ciudad del Sena a Tristán Tzara y al grupo de los surrealistas, a la par que hace las veces de corresponsal para el periódico *La Publicitat*, redactando los seis artículos que, con el encabezamiento «Documental-París-1929», transmiten el pulso cultural que Dalí va tomando a la ciudad.<sup>4</sup> Los lazos que establece con los surrealistas encuentran confirmación en la invitación que Dalí cursa para que pasen algunas semanas del verano en su amada Cadaqués. Atraídos por la excéntrica personalidad daliniana y sus virulentas pinturas, viajarán a la Costa Brava durante el verano de 1929.

---

<sup>3</sup> Como anécdota, cabe destacar que entre su equipaje transporta una caja de hormigas que Luis Buñuel le ha pedido que capture para la filmación de una escena y que no llegarán vivas a París. *Vid.* la carta de Buñuel a Dalí de 23 de marzo de 1929, reproducida en A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma...*, ed. cit., pp. 204-205. Se puede notar en este gesto, tan genuinamente daliniano, una involuntaria actitud surrealistas en que la ficción es extrapolada a la realidad.

<sup>4</sup> Compilados en *O. C. IV. Ensayos I*, ed. cit., pp. 167-187.

En vista del cariz que adoptarían los acontecimientos, este periodo estival de 1929 ha sido considerado como un punto de inflexión decisivo por gran parte de la crítica. Las vacaciones en Cadaqués suponen el primer signo de aceptación por parte del grupo surrealista francés del pintor dentro de sus filas, en tanto que, por otro lado, el marchante Camile Goemans, que viaja con los surrealistas, adquiere tres de sus obras por un valor de 3000 francos, además de posibilitarle la oportunidad de una primera exposición individual en su galería parisina para el otoño siguiente.<sup>5</sup>

A este nuevo rumbo que está tomando su carrera hay que añadir un hecho biográfico que determinará el resto de su existencia: la aparición de Gala.

El grupo de surrealistas que veranean en Cadaqués está compuesto entre otros por el poeta Paul Éluard y la que entonces era su mujer, Gala, acompañados de su hija Cécile. Este periodo vacacional está marcado en sus comienzos —si hemos de seguir su peculiar autobiografía *Vida secreta*<sup>6</sup>— por la extravagancias de Dalí en su forma de vestir, provocadoramente femenina<sup>7</sup>, y de comportarse, con frecuentes ataques de risa histérica que sacan de quicio a los apóstoles del surrealismo y a su propio amigo Luis Buñuel:

Mis accesos de risa sorprendían a todo el mundo [...] A veces, tendidos en la playa para disfrutar el fresco de la tarde, estando todos profundamente entrometidos en una conversación filosófica, los interrumpía yo súbitamente, dando muestra de que deseaba decir algo. Pero, en cuanto abría la boca, sonaba el estallido de mi risa. Finalmente, renuncié del todo a hablar, pues en lugar de hablar solo podía reír. Mis amigos surrealistas aceptaron mi risa con resignación considerándolo uno de los inconvenientes de un genio tan manifiesto como yo era [...]

<sup>5</sup> La exposición tuvo lugar en la galería Goemans del 20 de noviembre al 5 de diciembre, como el mismo Dalí recuerda en *Vida secreta, O. C. I. Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 666.

<sup>6</sup> Cuya lectura siempre debe ser abordada no sin ciertas reticencias ni precauciones, dada la tendencia de Dalí a fantasear, disfrazar o deformar hechos de su vida, a los cuales suele denominar «falsos recuerdos». Cfr. F. Fanés, *El gran masturbador*, Electa, Barcelona, 2000, p. 8. El mismo autor señala en el prólogo al primer volumen de la obra autobiográfica daliniana que «más que como “documento” sobre la vida del pintor, habría que entender la *Vida secreta* como proyecto “de escritura”, con ambición “literaria”: una novela de la propia vida, antes de escribir la novela de la “sociedad”» que será su posterior *best seller* *Rostros ocultos* (S. Dalí, *O. C. I.*, ed. cit., pp. 25-26).

<sup>7</sup> *Vida secreta, O. C. I. Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 627.

De hora en hora mis ataques de risa crecían en violencia [...] yo sabía perfectamente que, si me reía, era por las imágenes que acudían a mi mente.<sup>8</sup>

Durante aquellos días pasea a menudo con Gala por los roquedales de Cadaqués donde el idilio entre ambos se hace cada vez más inevitable. Tras negar Dalí la posibilidad de ser coprófago, cuestión esta sobre la que Gala había albergado serias dudas tras conocer en su estudio el polémico óleo *Le jeu lugubre*, continúa:

La mano de Gala tomó la mía. Era este el momento de reírse, y me reí con una nerviosidad aumentada por el remordimiento que, por adelantado, sabía que iba a causarme la enojosa inoportunidad de mi reacción. Pero, en vez de sentirse ofendida por mi risa, Gala se sintió exaltada por ella [...] Con su intuición de médium, comprendió el exacto significado de mi risa, tan inexplicable para todos los demás. Supo que mi risa [...] no era frivolidad; era cataclismo, abismo y terror. Y de todos los aterrados estallidos de risa que ya había oído de mí, este, que le ofrendaba en homenaje, era el más catastrófico, en el que me lanzaba al suelo a sus pies, y ¡desde la mayor altura!<sup>9</sup>

Ciertamente, cabe ver en esto lo afirmado por Lubar, para quien Dalí opera a ambos lados del diván psicoanalista, actuando ora como analista ora como analizado, según el caso.<sup>10</sup> Ello permite mantener el equilibrio entre el peso específico que adquieren sus temores neuróticos reales y ostensibles, y la información que va extrayendo y utilizando a partir de los manuales del psicoanálisis. Según Ades, ahí radica la energía que transmiten los cuadros de 1929-1930.<sup>11</sup>

Parece obligado detenerse en otro aspecto de la biografía de Dalí como es su discutida virginidad, que ha suscitado no pocas controversias.<sup>12</sup> Aunque él mismo sostuvo en alguna ocasión que se había mantenido virgen aún después de conocer a Gala, de la carta que remite a Buñuel tras mantener

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 624-625.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 637-638.

<sup>10</sup> «El Freud de Dalí», en VVAA, *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 317-331, p. 320.

<sup>11</sup> *Vid. Dalí*, Barcelona, Folio, 1984, p. 78.

<sup>12</sup> Pudiera pensarse que trato asuntos más bien cercanos a lo anecdótico en este capítulo, pero realmente reviste no poca importancia detenerse en este aspecto. No en vano, el sexo, con todas sus desviaciones y perversiones, será uno de los puntales que animen tanto al propio movimiento surrealista como toda la trayectoria daliniana en sus distintas fases, según es bien sabido. Respecto de los asuntos del *cotilleo* biográfico, el mismo Dalí confesó a A. D. Olano: «uno es más si sabe que lo miran» (*Dalí, las extrañas amistades...*, ed. cit., p. 105).

relaciones con la que aún fuera mujer de Éluard, se infiere —por la forma en que trata el tema, como una apologética defensa del coito—, que es la primera vez que mantiene relaciones sexuales, al menos con el sexo femenino.<sup>13</sup> Importa este hecho por cuanto participa de las cuestiones exegéticas del poema y del cuadro *El gran masturbador*.

Al finalizar su periodo estival en Cadaqués, el grupo de surrealistas y sus mujeres se vuelven a París, en tanto que Gala decide quedarse unos días más en el hotel, tiempo que dedica a cultivar la compañía de Dalí. Finalmente, tras su marcha volverán a reencontrarse en noviembre, cuando el pintor viaje a la capital francesa con motivo de la exposición individual en la galería Goemans. Según él mismo escribió:

Así Gala me detestó de mi crimen y curó mi locura [...]  
Mis síntomas histéricos desaparecieron uno por uno, como por ensalmo. Volví a ser dueño de mi risa, de mi sonrisa y de mis gestos. Una nueva salud fresca como una rosa empezó a crecer en el centro de mi espíritu.<sup>14</sup>

Dos son, por tanto, los aspectos a tener en cuenta en el momento en que Gala entra escena en la vida de Dalí: la consumación del acto sexual —al menos de carácter heterosexual— con la superación de los miedos y fobias que hubieran podido acarrearle el creerse impotente, y el cariz iniciático y salvífico que a partir de entonces adquiere Gala para el pintor. Tanto, que años después insiste en la misma cuestión a Louis Pauwels: «Gala me ha curado de todas mis angustias [...] Ella ha canalizado y sublimado mis impulsos errantes hacia las formas clásicas. Y el clasicismo me ha salvado del delirio.»<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Dice Buñuel a Aub: «No sabes qué carta me escribió cuando se acostó con Gala. ¡Qué apología del coito! Como si solo le pudiera suceder a él...». Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, ed. cit., pp. 63-64. También en A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma...*, ed. cit., p. 224.. De otro lado, ya se ha visto en el capítulo II que Santos Torroella percibe en la carta que Dalí envía a Benjamín Palencia (30/VIII/25), donde hay un autorretrato suyo ataviado de marinero en clara alusión al cuadro *Venus y marinero*, que el pintor ampurdanés parece estar evocando una joven y primera experiencia amorosa en el barrio portuario de Barcelona (*Dalí residente*, ed. cit., p. 95, n. 5). Se adelantaría, consiguientemente, el momento de su pérdida de la virginidad que no habría acontecido tal y como relata en *Vida secreta*.

<sup>14</sup> *Vida secreta, O. C. I. Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 664.

<sup>15</sup> *Las pasiones..., O. C. II., Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 65.



Tras la marcha de Gala, Dalí vuelve a su reclusión «monástica» y aborda la pintura de *El gran masturbador*, cuya ejecución se concreta a finales del aquel verano de 1929, como nos recuerda en *Vida secreta*:

Terminé la pintura del retrato de Paul Éluard, empezada en el curso del verano, y dos telas grandes, una de las cuales debía hacerse famosa.

Representaba una gran cabeza, amarilla como la cera, muy encarnadas las mejillas, largas las pestañas, y con una nariz imponente y apretada contra la tierra. Este rostro no tenía boca, y en su lugar había pegada una enorme langosta. El vientre de la langosta se descomponía y estaba lleno de hormigas. Varias de estas hormigas corrían a través del espacio que habría debido llenar la inexistente boca de la gran cara angustiada, cuya cabeza terminaba en arquitectura y ornamentación estilo 1900. El título de la pintura era *El gran masturbador*.<sup>16</sup>

Conocido de todos es que una vez que Dalí inicia su relación «formal» con Gala —una mujer casada y de vida poco menos que licenciosa que no muestra ningún prejuicio, por ejemplo, a la hora de descubrir sus pechos para tomar el sol en la costa malagueña—, su padre no duda en expulsarlo del seno familiar.<sup>17</sup> Esto supondrá un duro varapalo para el artista, quien tendrá que esperar seis años hasta que se produzca una nueva reconciliación con el seno paterno. Y este aspecto de la férrea autoridad paterna subyace de manera latente en la ejecución del cuadro y tomará plena forma, una vez llevado a cabo el repudio familiar, en la posterior redacción del poema en prosa.

Junto a la figura de Gala se ha de situar, por tanto, la no menos importante de un padre severo y arrogante, cuya imagen se le proyectaba desde la infancia como «un gigante de fuerza, de violencia, de autoridad y de amor imperioso. Moisés y Júpiter a la vez»<sup>18</sup>. Ambos caracteres, cuyo vigor adquiere un peso específico en la vida de Dalí, son tenidos en cuenta a la hora

<sup>16</sup> *Vida secreta*, O. C. I. *Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 665.

<sup>17</sup> El padre, notario en Figueras, la considera una drogadicta y, por ello, piensa que los cuantiosos ingresos que la pareja está recibiendo se deben no tanto a la ascendente carrera artística de Dalí como al tráfico de estupefacientes. Vid. *Las pasiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 54. El detonante que culminó con la expulsión familiar fue una lámina del Sagrado Corazón de Jesús en la que el pintor, en un gesto decididamente surrealista, escribió «A veces escupo por placer sobre el retrato de mi madre».

<sup>18</sup> *Confesiones...*, O. C. II. *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 293. La figura paterna encontrará también respuesta icónica en las representaciones de la cabeza de león y en la figuras históricas de Napoleón, Guillermo Tell y Stalin.

de pergeñar la composición y esparcir los distintos elementos que conforman las claves idiolécticas de *El gran masturbador*.

Antes de la llegada de los surrealistas a la playa de Cadaqués, Dalí se hallaba sumido en una admonitoria remembranza de sus recuerdos infantiles y de adolescencia. Toda una serie de imágenes lo asaltaban como si se encontrara inmerso en uno de aquellos rituales tribales que hacen desembocar al niño en la edad adulta.<sup>19</sup> En *Vida secreta* escribe:

Desde el momento de mi llegada a Cadaqués, fui acometido por un recrudescimiento de mi periodo infantil. Los seis años del bachillerato, los tres años de Madrid y el viaje que acababa de hacer a París, todos retrocedieron a segundo término y se hicieron borrosos hasta desaparecer totalmente, mientras que todas las fantasías y representaciones del periodo de mi infancia volvieron a tomar victoriosamente posesión de mi cerebro. De nuevo vi pasar ante mi extática y maravillada vista, infinitas imágenes que no podía localizar con precisión en el tiempo y el espacio, pero que estaba seguro de haber visto cuando era pequeño.<sup>20</sup>

Fanés, analizando el manuscrito inédito de 1933 «Le temps qui passe», precisamente señala que es la infancia la que se erige en protagonista autobiográfica de todo lo que alimentará en estos años la poética daliniana: «la persistencia de los sueños», «las manías», «las fobias», «los actos fallidos», «el exhibicionismo», «el sadomasoquismo», «las fantasías diurnas», «la investigación sistemática de los deseos desconocidos», «el sentimiento de la muerte», etc.»<sup>21</sup>, recalcando cómo el psicoanálisis delega en este periodo de la vida casi toda la responsabilidad que cabe atribuir luego a la personalidad de los individuos, toda vez que se han formado ya como adultos.<sup>22</sup>

Aunque más reveladora para el objeto de nuestro estudio es la declaración confiada a la mano de Parinaud:

Vivía entonces en una especie de histeria permanente entre mis crisis, mis alucinaciones, mis masturbaciones y mi trabajo. Desde mi regreso de París, pintaba sin descanso una tela que debería llamarse *El juego lúgubre*, y en la cual me esforzaba en representar unos calzoncillos manchados de excremento. Poco a poco, todo mi

<sup>19</sup> Vid. F. Fanés, *El gran masturbador*, ed. cit., pp. 8-9.

<sup>20</sup> *O. C. I, Texto autobiográficos 1*, ed. cit., p. 613.

<sup>21</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 147.

<sup>22</sup> *Ibid.*

---

universo se coloreaba de relumbres de locura y yo malgastaba mi genio en risas, esperma y visiones.<sup>23</sup>

Se infiere del texto que Dalí practicaba con asiduidad el onanismo durante aquellos días. Acto este que se erigirá en uno de los temas principales sobre los que focalizar el contenido de cuadro y poema ya desde su mismo título.

Tres son, por tanto, los motivos que atraviesan *El gran masturbador*: la figura ingente del padre, la llama del amor que prende en Dalí y Gala, con la sombra del hábito onanista de por medio, y los recuerdos infantiles que no cejan en su empeño de asaltarlo continuamente. Todo esto se amalgama bajo la nueva perspectiva que le concede su inmersión en el movimiento surrealista. Su pintura y su literatura obedecen a partir de 1929 a ese nuevo sesgo, por cuanto, como afirma Ades, responden a «la culminación de un largo proceso de exploración y experimentación, que tuvo lugar en el marco de un amplio análisis crítico de las ideas surrealistas de la vanguardia catalana y española de los cuatro o cinco años anteriores», en las que las revistas de vanguardia desempeñaron un muy notable papel.<sup>24</sup>

Y como trasfondo, la casa que iba a empezar a levantarse en Port Lligat. Paisaje para su hogar y el de Gala; reflejo tangible de los envites paranoicos y extravagantes que poblaban los otros parajes, los espirituales, con los que Dalí iba creciendo día a día. «Un espacio delirante —escribe Armengol—, deslizante incluso, plagado de envolventes ambientes que tienen mucho que ver con el mundo onírico del gran masturbador Dalí»<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> *Confesiones...*, O. C. II. *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 400.

<sup>24</sup> «Las antipinturas de Dalí de 1929», ed. cit., p. 285.

<sup>25</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 293.



## IV.2. Derroche de risas, esperma y visiones frente a valores formales

Con acierto apuntó Santos Torroella que una de las aportaciones principales de *El gran masturbador* es la apuesta decidida por la recuperación de los temas o «asuntos», frente a la preponderancia que los valores plásticos habían venido acusando en el arte desde finales del XIX. Aún antes, se arriesga a insinuar Torroella, situando sus antecedentes entre el Siglo de las Luces y la Revolución Francesa.<sup>26</sup>

Al respecto, apunta sobre el caso:

Lo que parecía preocupar fundamentalmente a Dalí era el hallazgo o la elaboración de una temática en la cual verter sus naturales impacencias por realizar una obra eminentemente personal.<sup>27</sup>

También Antonio Martínez Sarrión participa de la misma opinión cuando señala que, de entre todos los movimientos del vanguardia, fue al surrealismo a quien le correspondió «rescatar el “tema”» cuando en las últimas décadas la atención se había desviado hacia «el espacio, la forma y el color»,

---

<sup>26</sup> *La miel es más...*, ed. cit., pp. 47-48.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 51.

es decir, cuando había centrado su interés más en la «manera» de la representación que en el «campo» de lo representado.<sup>28</sup>

Para Sarrión, la respuesta surrealista supone el establecimiento de un «modelo interior» predispuesto a la «intersubjetividad» y basado en el empleo de formas «híbridas de la imaginación y la realidad sensible» que cohabitan con otras «en proceso de metamorfosis, transmutación o transfiguración»<sup>29</sup>. En todos los casos, enumera como recursos procedimentales los que pertenecen al surrealismo de suyo propio: estados de sueño, duermevela, inconsciencia o hipnosis que permiten resultados automáticos; u otros de tintes aún más enigmáticos y esotéricos, como la profecía, la videncia, etc.<sup>30</sup>

Ahora bien, la recuperación del «asunto» no presupone que la obra haya de alcanzar el grado de inteligibilidad de que gozara en periodos en que, unívocamente, se daba un tipo de representación «clásica». Muy al contrario, aquel tipo de narración —Sarrión pone por caso la sagrada— se sabía supeditado al conocimiento de una serie de acontecimientos *a priori* y *a posteriori* al propio momento de la escena, en tanto que en el surrealismo será «esa tácita “secuencialidad” la que se evapora» dejando al espectador ignorante del tema o próximo a su concreción sin permitírsele llegar a descifrarlo con exactitud.<sup>31</sup>

Es esta una cuestión que no debemos perder de vista por afectar directamente a todo el *savoir faire* daliniano y sobre la que habremos de volver más adelante, si bien ahora me interesa observar de qué manera esta recuperación temática puede tener su paralelo en el terreno de la literatura, al menos dentro de la filas hispánicas.

Parece obvio que la controversia establecida en torno a la existencia o no de un surrealismo español se haya formulado según los parámetros de las juiciosas reticencias mostradas por nuestros escritores a la hora de admitir los cánones que Breton y Aragon dictaran, desde Francia, para la escritura

---

<sup>28</sup> *Sueños que no compra el dinero...*, ed. cit., p. 139.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 141. Señala Sarrión que los surrealistas exaltaron a artistas del pasado en los que había fructificado aquel «modelo interior», caso de El Bosco, Brueghel, Uccello, etc. (p. 143).

automática.<sup>32</sup> Mientras los franceses se precipitan al vacío de una transcripción directa y urgente de todo aquello que acude desde remotas fuentes a su inconsciente, los españoles prefieren tomar partido por un control de la conciencia, del yo intelectual y racional, sobre ese agolpamiento desabrido de material que da la escritura automática.<sup>33</sup>

El hecho de cerrar filas en torno a la supervisión de la notación espontánea automática bajo el dominio de la razón deja entrever ciertas concomitancias con la recuperación de los «temas» por parte de la pintura, ya que supone conceder preponderancia a la ilación racional sobre otros aspectos de la creación poética, como podría ser, pongamos por caso, la anarquía expresiva del lenguaje. El escepticismo mostrado por Octavio Paz para con la práctica automática parece encerrar algo del conocimiento *apriorístico* del espectador en torno a la narración, en tanto alude al carácter social que de suyo propio se le atribuye a la palabra. Para Paz, la dificultad de la técnica automática radica en «la identidad entre el ser del hombre individual y la palabra, que es siempre social»<sup>34</sup>. Como social, podríamos añadir, es también ese conocimiento de los hechos globales de la narración en la representación tradicional.

Tomemos por caso la *Oda a Walt Whitman* de Lorca, concienzudamente analizada por Paul Ilie en los 70 y considerada por gran

---

<sup>32</sup> G. Morelli hace una buena síntesis de este *querelle* en su ensayo «La poesía surrealista», recogido en *La vanguardia en España. Arte y literatura*, ed. cit., p 183 y nn. 5 y 6.

<sup>33</sup> Apunta G Morelli: «El punto de disonancia entre las dos corrientes, francesa y española, consiste en la convicción de la necesidad de control del yo sobre la creación poética». (*Ibid.*, p. 190). De la misma opinión son V. Bodini, «Características y técnicas del surrealismo en España», *HCLE* 7, ed. cit., pp. 286-289, p. 287; V. García de la Concha, «Introducción al estudio de surrealismo literario español», *El surrealismo*, ed. cit., pp. 9-27, pp. 22-23; V. Aleixandre, «Nota preliminar» a la antología de *Poesía surrealista*, Barcelona, 1971, p. 7; M. Durán, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, México, Universidad de México, 1950, p. 132.

Respecto de las cuitas en torno a la transcripción irracional de la escritura, ya señaló Edward W. Said la significativa investigación llevada a cabo por un conjunto de gramáticos filosóficos en la Al-Andalus del siglo XI. De entre las dos corrientes “hermenéuticas” que se hallaban en disputa en la ciudad de Córdoba, batinitas y zahiritas, estos últimos sostenían que era absurdo asociar la gramática con una lógica de la comprensión, ya que el carácter científico de la gramática producía un plano oculto tras las palabras, solo accesible para los iniciados. Así, señala Said que «una vez que uno accede a ese plano, todo se vuelve permisible mediante la interpretación: no puede haber ningún significado estricto, ningún control sobre lo que las palabras dicen de hecho, ninguna responsabilidad sobre las palabras». *Apud El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate, 2004, pp. 55-56.

<sup>34</sup> *La búsqueda del comienzo*, ed. cit., p. 84.

parte de la crítica como paradigma del surrealismo lorquiano. En ella, aunque sirviéndose de imágenes febriles y oscuras metáforas fraguadas en un estado de sueño, subyace un tema principal ordenado por la razón; la crítica a la corrupción social en sus múltiples facetas: discriminación racial, explotación industrial y laboral, marginación sexual, libertinaje desaforado, paisaje contaminado de la urbe, etc.<sup>35</sup> Todo estos asuntos van solapándose a lo largo de la oda como si Lorca amalgamara una especie de *collage* cuyo fin último es la denuncia de las condiciones de vida de los excluidos —por cualquiera de estos motivos— en la metrópoli.

Recalca Ilie que en la *Oda a Walt Whitman*

La visión surrealista estaba limitada por un marco de lógica y de referencias considerablemente tradicional. El lenguaje y la imagen eran atrevidos y a veces herméticos, pero el significado no se disolvía en la falta de sentido.<sup>36</sup>

Efectivamente, hay oscuridad en el tratamiento de la oda, en la línea del surrealismo en boga en el momento, aunque Lorca no renuncia a dotar al poema del sentido que debe venir regido por el raciocinio consciente. De ello podemos colegir que la preocupación por el tema, por el «asunto», que se intenta recuperar en la pintura —muy en concreto en el caso del óleo *El gran masturbador*, que es el que nos ocupa— encuentra su parangón entre algunos poetas españoles del momento, que en mayor o menor medida beben de las fuentes del surrealismo a la hora de abordar sus creaciones.

Así, cuando Dalí le comenta a Parinaud que durante el verano del 29 en Cadaqués derrochaba su genio entre «risas, esperma y visiones»<sup>37</sup>, está insinuando el desplazamiento que empezaba a operarse en su proceder, anteponiendo la predilección por las cuestiones temáticas —bien que instintivas, pero temáticas al fin y al cabo— sobre cualquier otro aspecto formal que hasta entonces hubiera podido primar en su trabajo. De hecho, todos los elementos iconográficos que se reparten por la superficie del cuadro o que pueblan su posterior poema homónimo no han sido dejados al azar

<sup>35</sup> Cfr. P. Ilie, el capítulo «Las Geórgicas de la tecnología», en *op. cit.*, pp. 121-138.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>37</sup> *Vid. supra*, p. 387.



imprevisible o a métodos automáticos de la inconsciencia, sino que deben su presencia en la obra a una exhaustiva selección por parte del pintor ampurdanés. Selección detrás de la cual late con abigarrado pulso la presencia de Freud.

Tan significativo es el peso específico que Dalí concede al hallazgo de los elementos de su sintaxis personal durante este periodo de su vida que ya no dejará de evocarlos nunca. Valga como ejemplo la nostálgica declaración que hace a Parinaud de aquellos días:

Necesito la brusca presencia de todas esas imágenes de mi pasado. Constituyen el tejido de la totalidad de mi vida. Son el lecho de mi placer<sup>38</sup>

donde no se hace difícil entrever una clara alusión a aquel fructuoso periodo de finales de los veinte y principio de los treinta, en que su obra se fue enriqueciendo con un lenguaje propio que habría de valerle el reconocimiento internacional.

---

<sup>38</sup> *Confesiones...*, O. C. II. *Textos autobiográficos 2.*, ed. cit., p. 413.



### IV.3. Datación del cuadro y el poema

Hay quien, erráticamente, ha situado la composición del poema *El gran masturbador* en paralelo a la ejecución del cuadro homónimo. Así, Lourdes Cirlot afirma en su estudio «Aproximación a dos poemas de Dalí: *El gran Masturbador* y *La metamorfosis de Narciso*» que «la obra pictórica data de unos meses antes que la obra poética»<sup>39</sup>. Esto no es del todo cierto, si tenemos en cuenta que entre uno y otro dista el periodo de un año.<sup>40</sup>

La culminación del cuadro puede cifrarse en torno a finales del verano o principios del otoño de 1929 —el mes de octubre quizá, ya que el 5 de noviembre cuelga en la exposición de Dalí en la galería Goemans—, mientras que el poema verá la luz en su primer libro, *La femme visible*<sup>41</sup>, publicado por Éditions Surréalistes de París, en 1930. Se terminó de imprimir el 15 de

<sup>39</sup> *Scriptura*, n. 18, Madrid, 2005, pp. 41-47, p. 41.

<sup>40</sup> Cfr. *ibid.* En su descargo hay que recalcar, no obstante, que algunos párrafos después, la autora apunta ya: «si bien existen elementos en común, también existen otros a los que Dalí en su poema no hace siquiera alusión. Así pues entre la versión pintada y la literaria se percibe una distancia que bien puede obedecer al tiempo transcurrido entre la realización de una y otra» (p. 42). En cualquier caso, la apreciación «unos meses» siempre resultará ambigua en su imprecisión y poco sujeta al rigor que ha de desprenderse del dato cronológico.

<sup>41</sup> Recordemos que el poema en prosa aparece formando cuaterna con tres ensayos: «El burro podrido», «La cabra sanitaria» y «El amor». *Vid.*, A. Sánchez Vidal, *O. C. III., Poesía, prosa...*, ed. cit., p.29.

diciembre, apareciendo el poema firmado en Port Lligat, en «septiembre de 1930»<sup>42</sup>, lo cual induce a pensar que lo compuso en la pequeña casita de pescadores que Dalí y Gala compraron ese año en dicha localidad de la costa catalana, durante los tres meses seguidos que vivieron allí aquel año.<sup>43</sup>

Tampoco es baladí que la forma definitiva del libro se deba a la atenta supervisión de Gala, quien haciendo las veces de editora, ordena y transcribe todas las anotaciones que su amado neuróticamente va dispersando a salto de mata y con un francés macarrónico en sus prolíficos cuadernos.<sup>44</sup> En ellos suelen convivir de manera embrionaria ideas para guiones cinematográficos con párrafos de ensayos, versos y prosas sueltos, escenarios para ballets o diseños de objetos surrealistas. Todo lo cual acaba contorneando los perímetros de los apuntes y bocetos a lápiz o tinta en que va gestando los cuadros.<sup>45</sup> En *Vida secreta*, refiere Dalí la intervención de Gala sobre sus escritos:

Gala, con su devoto y apremiante fanatismo, se encargó de convencer al grupo surrealista de que además de hablar, era capaz de «escribir» y de escribir documentos cuyo alcance filosófico iba más allá de todas las previsiones del grupo.

En efecto, Gala había reunido la masa de desorganizadores [sic] e ininteligibles garabatos que hiciera yo durante el verano en Cadaqués, y con inquebrantable escrupulosidad, había logrado darles una «forma sintáctica» que era más o menos comunicable. Formaban así una serie de notas harto desarrolladas que, por consejo de Gala, atacué de nuevo para refundirlas en una obra teórica y poética que debía aparecer con el título de *La mujer invisible*. Era mi primer libro, y la «mujer invisible» era Gala.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Cfr. la nota 265 de J. J. Lahuerta, en *O. C. IV. Ensayos I*, ed. cit., p. 1012.

<sup>43</sup> Vid. *Vida secreta, O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 751 y ss.

<sup>44</sup> Bien es verdad que el ensayo «El burro podrido» apareció publicado con anterioridad en el número 1 de *Le Surrealisme au Service de la Révolution*, París, julio, 1930, pp. 9-12, pero el resto de los textos se hallaban inéditos hasta la compilación llevada a cabo por Gala Éluard.

Respecto de las labores de Gala como editora, Haakon Chevalier, traductor al inglés de los textos que Dalí iba pergenando en francés —caso, por ejemplo de *Vida secreta*—, señalaba, al dar sus quejas sobre la ilegibilidad de los papeles del artista, que «Gala era la única persona» que sabía desentramar tales galimatías.

<sup>45</sup> Vid. A. Sánchez Vidal, *O. C. III., Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 33. R. Gómez de la Serna, advirtiendo su capacidad literaria, escribe en el retrato que le brindó: «en los papeles que sobran en los *blocs* inagotables, escribe versos que aventajan en detalle y suposición a los de los poetas de su misma escuela». *Retratos completos*, ed. cit., p. 1111.

<sup>46</sup> *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 667-668. En la reproducción de parte de este fragmento que Sánchez Vidal incorpora en su «Introducción» al vol. III de las Obras Completas, sustituye el término «desorganizadores» por «desorganizados». No obstante, realiza un error de ubicación al situar dicho pasaje en el Capítulo 10, ya que se encuentra

La distancia de un año que va desde septiembre-octubre de 1929 hasta septiembre de 1930 se va a tornar insalvable por cuanto afecta a la maduración de la relación Gala-Dalí y, por consiguiente, a la comparativa entre el cuadro y el poema de *El gran masturbador*. Además, esa distancia se hace fehaciente por propia mano de Dalí cuando escribe que, siguiendo el consejo de Gala, debió abordar por segunda vez los textos. Hemos de suponer que en esta nueva revisión hubo cortes, añadidos o modificaciones en los que los acontecimientos acaecidos durante el transcurso del año y la presencia omnímoda de Gala quedarían más que patentes. No en vano, la portada del libro será una foto de los ojos abiertos de Gala; ojos que ya no se cierran ante la inminencia de la *felatio* como en *El gran masturbador* ni tampoco son cortados a filo de navaja como sucede en *Un perro andaluz*.



## IV.4. Confrontaciones sentimentales, envites sexuales y pulsiones vitales

### IV.4.1. Confrontaciones sentimentales

Una rápida mirada al cuadro basta para advertir que la división de la composición en dos partes bien diferenciadas sigue siendo la habitual de su anterior etapa «lorquiana». Así, la línea de horizonte de obras como *Cenicitas*, *Aparato y mano*, o el ya estudiado *La miel es más dulce que la sangre* se mantiene, si bien la inclinación del plano que se presentaba en este último —y que en mi interpretación no admite dudas en cuanto a su función fronteriza entre un mundo terrenal y otro superior— ha sido equilibrada hasta conseguir la horizontalidad.

Daw Ades ve esos horizontes como ilimitados, sin una interrupción en su «inmensidad» o en su «infinito» que impida sugerir la idea de desasosiego<sup>47</sup>. Señala Fanés respecto del empleo de este recurso de perspectiva proveniente del Renacimiento:

---

<sup>47</sup> Dalí, ed. cit., p. 78.

Esas líneas que dividen la tela en dos mitades sirven más bien para crear una profundidad «incoherente», «desordenada», «inconsistente», que acerca el universo del pintor, más que a los grandes maestros del pasado, a un figura clave de la modernidad, me refiero a Giorgio De Chirico.<sup>48</sup>

Y es que De Chirico va a estar muy presente en este cuadro, no solo por la ejecución de la perspectiva sino ya desde el mismo título, que parece una modificación de *El gran metafísico*, o a través del empleo que hace de las sombras arrojadas, con contornos duros y contrastados.<sup>49</sup>

Efectivamente, ese horizonte marcado por la indeterminación y que, tomado de una llanura próxima a Figueras, tan a menudo plasmará Dalí en su lienzos —a veces integrado con el paisaje lunar de Cabo de Creus—, se corresponde con la «idea del miedo y la ansiedad» que le produciría el verse obligado a transitar a menudo por dicha llanura en su infancia, cogido de la mano de su padre, en su camino diario a la escuela. A veces el padre lo fuerza a marchar solo por el desértico paraje «sembrado de huesos de asnos muertos»<sup>50</sup>. En *Confesiones inconfesables* también alude al tema:

Tenía yo siete años cuando un día, con su mano enorme me cogió por el brazo y atravesamos la ciudad. Tuvo que arrastrarme. Yo gritaba y me negaba a ir a la escuela. En los quicios de sus puertas, los tenderos miraban cómo el notario ejercía su autoridad paternal. Él estaba tan furioso como yo. Y nuestra oposición iba a ser dramática. Este acto de fuerza contribuiría a acentuar mi megalomanía.<sup>51</sup>

En 1926, Dalí, en su primera colaboración con *L'Amic de les Arts*, ilustra un texto de su amigo J. V. Foix titulado «Conte de Nadal» (Cuento de Navidad). Utiliza para ello una pareja de dibujos: uno antiguo, con firma pero sin fecha, probablemente rescatado de una antigua carpeta, y el otro, ejecutado

<sup>48</sup> *El gran masturbador*, ed. cit., p. 15.

<sup>49</sup> Vid. R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., pp. 53 y 58. F. Fanés, *El gran masturbador*, ed. cit., pp. 17-18.

<sup>50</sup> Entrevista de Margaret Arriman a Dalí para el *New Yorker*, en 1939. Cit. en F. Fanés, *El gran masturbador*, ed. cit., p. 10. Dalí explica a la periodista la presencia de este paraje en el cuadro *La acomodación de los deseos*, realizado a mediados de 1929 y, por tanto, anterior a *El gran masturbador*.

<sup>51</sup> *Confesiones...*, O. C. II. *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 296. Previamente, ya mencionó el episodio en *Vida secreta (Vid., O. C. III., Poesía, prosa...* ed. cit., p. 198), sin hacer alusión al poso que iba a dejar en su futura vida.



*ex profeso* para la ocasión, con sus correspondientes firma, título y fecha.<sup>52</sup> Este último se empareja con la serie de cabezas desdobladas con múltiples sombras que el ampurdanés venía realizando por aquel entonces. Se titula *El vigilante*, y en él una figura se multiplica varias veces mediante la sombra que es enfatizada por una silueta en retícula o una tinta plana de cierto grosor.



S. Dalí, *El Vigilante*, 1926

A la manera picasiana del momento, Dalí sintetiza la cabeza con una oreja, el torso, un brazo y las piernas. Sin embargo, lo que realmente llama la atención del espectador es el juego de llaves que la figura sostiene. Se trata de uno de aquellos desaparecidos serenos que Foix sitúa al inicio de «Conte de Nadal», y que Dalí sutilmente representa para que acompañe al lector en las páginas de la revista, de igual modo que acompaña al protagonista de la narración a lo largo de su peregrinaje, desarrollando «una posición clave en el relato»<sup>53</sup>. Ambos, sereno y protagonista, van ascendiendo una montaña, en tanto el edificio que queda en la cima se transforma sucesivamente en sala de baile, las ruinas de un castillo, un puesto de carabineros, un palacio, la cabaña de un pastor, etc. Pero lo realmente importante atañe al hecho de que el protagonista, en su ascensión, va menguando, volviéndose cada vez más niño, mientras todo a su alrededor se agranda, «empezando por ese vigilante

<sup>52</sup> Vid. F. Fanés, *La pintura y sus sombras*, ed. cit., p. 46.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 47.

nocturno, que el narrador ve “cada vez más hombrazo”». <sup>54</sup> Pere Gimferrer valora este episodio del empequeñecimiento como el temor del hombre respecto del regreso a la infancia o del retorno al útero, es decir, «a la nada» <sup>55</sup>. Fanés se apresta entonces a anotar que es inmediata la asociación de Gimferrer con el concepto de castración, confiriendo un talante psicoanalítico a la lectura del relato que resulta inevitable: ese «hombrazo» que es guía y salvaguarda del protagonista a la par que lo empequeñece. Y apostilla:

El empequeñecimiento, el retorno a la infancia, [...] no es un tema infrecuente en su pintura. Como el protagonista del «Conte de Nadal», también Dalí-niño es representado con gorra de marinero y pantalón corto en diversos de sus óleos. Por ejemplo en *El enigma de la libido* (1932), en el que un niño ataviado de esta manera —el pequeño Dalí, sin duda—, con un aro y un hueso de fémur en la mano, contempla, rodeado por el más mineral, primitivo y estéril de los paisajes, las rocas del Cabo de Creus, una figura monstruosa, de enormes dimensiones, con las extremidades amputadas, probablemente hombre y mujer al mismo tiempo. <sup>56</sup>



S. Dalí, *El espectro del sex-appeal*,  
también *El enigma de la libido* (fragmento), 1932-34  
Óleo / tabla, 18 x 14 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

Como vemos, la amalgamada angustia de sentir un doble e irreconciliable miedo, el miedo a la castración —temor freudiano a la figura del padre— y el temor a saberse alejado de la protección que la gran figura

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>55</sup> *La poesía de J. V. Foix*, Barcelona, Edicions 62, 1974, p. 17. Cit también en F. Fanés, *La pintura y su sombras*, ed. cit., p. 48.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

paterna ofrece a todo niño, son dos importantes variables que entran en juego en este nuevo símbolo que introduce Dalí. En torno de ese horizonte inalcanzable que ensancha el espacio pictórico daliniano en *El gran masturbador* ha de entenderse la presencia de dos siluetas diminutas, una de mayor tamaño que otra —padre e hijo—, que caminan cogidas de la mano y que constituyen parte principal de la exégesis de la obra.

Tampoco está de más atender a la elucidación que Ilie ofrece del surrealista horizonte lorquiano pergeñado en *Poeta en Nueva York*. Ese horizonte es visto como un vehículo de «escapismo», un fidedigno «motivo de evasión» materializado en términos de «cielo, playa, brisa, sueño, nube»<sup>57</sup>, cuya proximidad a los anhelos de Dalí de exorcizar sus traumas y patologías es más que manifiesta.

#### IV.4.2. Pulsiones vitales

El elemento articulador del cuadro es el masturbador que ocupa todo el espacio central de la tela. Se trata de una figura amorfa de grandes proporciones en la que se ha querido ver el propio autorretrato del autor. Se sostiene en equilibrio apoyando la punta de la nariz en el «suelo de ónice» y un apéndice, a modo de pecho, sobre una labor escultórica que hace las veces de peana, y que, como el mismo Dalí nos advierte, se trata de una ornamentación o arquitectura *fin de siècle*.

Dominique Fernandez percibe la justificación para los autorretratos que se hallan latentes en el masturbador como algo subsidiario al sentido de la irrisión que Dalí manifestó desde su más lejana infancia, debido especialmente a la muerte de su hermano mayor, el primigenio Salvador, y la carencia de una auténtica identidad personal que le sobrevino a causa de ello:

Sus padres proyectaban continuamente sobre el segundo Salvador el recuerdo del primero, comparando a ambos niños, vistiendo al segundo con las ropas del mayor, dándole los mismos juguetes y tratándole como la reencarnación del hijo muerto y no como un individuo por sí mismo, [...] Salvador Dalí no solo extrajo de esta situación el instinto de revuelta y de provocación, sino también un

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 127.

sentimiento bastante más ambiguo y perturbador. ¿Quién soy yo, si no existo en mí mismo? ¿Cuál es mi verdad, si solo soy el doble de un fantasma? La conciencia de la propia identidad es para el ser humano el principio mismo de su relación con el mundo. Si esa conciencia se encuentra viciada por la sensación de no poseer identidad personal alguna, de no ser más que la sombra de un ausente, ¿cómo se podrá evitar un sentimiento generalizado de irrisión?<sup>58</sup>

Según Fernández, es en los autorretratos donde Dalí verdaderamente se desnuda para dejar traslucir ese sentido de la irrisión.<sup>59</sup> Y en todos ellos se autorrepresenta

con los rasgos grotescos, caricaturescos, los rasgos de aquel hombre sin identidad propia que creía ser. Una forma sin forma, o poliforma, elástica, maleable hasta el infinito, reducible a copia de gran plasticidad, capaz de mezclarse con formas animadas o minerales, un no-ser a quien Dalí, en su vida, se esforzaba por aportar la compensación de un exhibicionismo frenético...<sup>60</sup>

Y concluye Fernández su hipótesis preguntándose si, de haber tenido una convicción más firme de su ego, se habría exacerbado en Dalí la vertiente egocéntrica y teatral. En tanto la experiencia sexual en la adolescencia suele aportar a los jóvenes el aldabonazo que termina de reafirmarlos en su propia identidad, las aventuras sexuales del joven Dalí no hacen sino conducirlos hacia una agudización de su sentido de la irrisión.<sup>61</sup>

Pero volvamos al cuadro y al masturbador. En su color «amarillo como la cera» descubre Fanés la simbología que, girando en torno a la estrecha aproximación entre la vida y la muerte, entronca directamente en la iconografía daliniana con la simbiosis entre dos de sus aspectos fundamentales: «el encuentro con Gala» y el mundo de las «perversiones»<sup>62</sup>.

En efecto, en *Vida secreta*, Dalí hace uso de un cuento infantil para ilustrar su declaración de amor a Gala en aquel entrante de la cala de Es

<sup>58</sup> «Dalí, maestro de la irrisión», en VV.AA., *Salvador Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 75-85, p. 76.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>62</sup> *Vid. El gran masturbador*, ed. cit., pp. 14 y 38-39.

Cayals, donde hubo de conducirse entre histéricos ataques de risa.<sup>63</sup> De la exégesis que nos ofrece a continuación del relato, se infiere que la cera posee propiedades necrófilas: color amarillo pálido como «el de la muerte»; ductilidad que le permite imitar a la perfección a las figuras humanas —creando el obituario que no deja de ser todo museo de cera—; y deformación hasta la licuefacción cuando se expone prolongadamente a fuentes de calor, en un proceso similar al de la descomposición biológica. Justamente, la licuefacción le parece harto curiosa, por cuanto la cera es uno de los pocos materiales dúctiles en que esta tiene lugar por efecto del calor. La arcilla, por ejemplo, aún siendo otro material de gran maleabilidad, se va secando y pierde su particular propiedad a medida que aumenta la temperatura.

A pesar de su mimesis con los procesos necrófilos —advierte Dalí, imaginando un maniquí que se funde—, la cera al ir derritiéndose no produce repugnancia sino «una suave angustia» que nos ayudaría a «"tragar" un gran terror»<sup>64</sup>. En la cera halla, por tanto, un medio paliativo a los deseos coprófagos y necrófilos que tan patentes se van a hacer en *El gran masturbador*:

La cera, pues, con su suavizadora e idealizada representación de la muerte contribuiría a preparar el atajo hacia los impulsos y deseos necrófilos. Además, actuaría como centinela del mecanismo de represión, manteniendo fuera del campo de la conciencia a los fantasmas coprófagos, que, de manera más o menos velada, coexisten usualmente con el «anhelo de desperdicios». Así, el hipócrita calor de la cera sustituiría, en una situación simbólica, la crudeza atroz de la intención real de tales fantasmas, con todos los cirios de la consumación copronecrófila prendidos ya para el festín nupcial que acoplaría estas dos pasiones, que, juntas, constituyen el colmo de la aberración y la perversidad.<sup>65</sup>

Pero su incomparable capacidad para imitar a las figuras humanas, hace que la cera sea también remedo de vida, aunque de una forma

---

<sup>63</sup> El cuento inserto en la biografía se titula «El maniquí de la nariz de azúcar» (*O. C. III. Prosa, poesía,...*, ed. cit., pp. 642-644), aunque para la cuestión que trato me interesa más la interpretación que, del mismo, da a continuación. *Ibid.*, pp. 644 y ss.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 646.

<sup>65</sup> *Ibid.*

exacerbadamente «angustiosa». Aún «siendo la más parecida a la vida —señala—, es al mismo tiempo la más inerte, [...] la más macabra»<sup>66</sup>.

La urolagnia también late pertinaz en algunos versos del poema: «buscaban el placer/ meando/ a la vez/ uno sobre otro»<sup>67</sup>. Y tras ofrecer una descripción somera sobre como disminuye la temperatura de la micción, al que igual que se va operando el descenso por las zonas corporales —«barbilla, sobacos, coño y muslos»—, vuelve a la carga con el cariz coprofílico en lo que supone el establecimiento de un paralelismo de puntos erógenos con respecto a los versos antecesores: «Ella lo meaba/ en pleno rostro/ hervía la orina/ en mitad del pecho/ y solo se entibiaba/ bajo las plantas de los pies».

Dalí ha aludido varias veces a sus inclinaciones urolágnicas, intentando explicarlas a partir de sus patologías infantiles:

Durante mucho tiempo me oriné en la cama, y no solamente por provocación, sino por el placer de sentir mi orina cálida correr por mis piernas y sumergirme en su olor. Los adultos olvidan demasiado pronto la intensa satisfacción que procura revolcarse en los propios orines y embriagarse de uno mismo.<sup>68</sup>

O recurriendo a la influencia de un recuerdo de *voyeur* —actividad que le reporta gratos placeres, como he señalado en algún otro capítulo— acaecido a la edad de cinco años:

Un paseo con tres mujeres jóvenes, muy bellas, muy elegantes, muy finas. Las tres gracias. Hablan bajo e intentan alejarme, pero yo las espío. Una de ellas se detiene, las otras dos la observan. Con sus dos manos se sube ligeramente su larga falda, ahuecándola por delante. Y, de repente, entre sus dos zapatos blancos, surge un chorro de orina que perfora en el polvo del camino un pequeño cráter, y luego corre alrededor de dos pies que se salpican y quedan señalados por una mancha húmeda que se hace gris sobre el blanco de España. Luego, dos arroyos más corren en silencio [...] Una de las jóvenes me ve —testigo petrificado— y las tres se ríen, aliviadas y provocadoras. Yo permanezco clavado donde estoy, con los ojos huraños.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 644-645.

<sup>67</sup> L. Cirlot, incomprensiblemente, suprime estos versos encabalgados en su traducción del poema, sustituyéndolos por el artificioso término *co-orinar*: «ellos buscaban el placer/ co-orinándose». Cfr. «Aproximación a dos poemas de Dalí...», ed. cit., p. 43.

<sup>68</sup> *Confesiones..., O. C. II. Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 357.

<sup>69</sup> *Ibid.*

El hecho que continúa el relato parece una velada alusión a la polución que sigue al acto masturbatorio, en tanto la aparición de un insecto en la mano, el goteo de sudor—reproducción fiel del chorro de las mujeres al caer en tierra—, y el hormigueo en la piel, así parecen atestiguarlo:

Dejo a las tres mujeres caminar delante de mí y las sigo, turbado por un sentimiento tan voluptuoso como un secreto robado. He recogido un insecto que brillaba y mi puño está lleno de sudor. Una gota cae en el camino y, como un ácido, agujerea la costra ligera del polvo. Siento el hormigueo de la piel de gallina.<sup>70</sup>

Dalí parece asociar, a toda luz, coprofília y masturbación. E inexorablemente ligadas a esta pulsión coprofílica se hallan las connotaciones necrófilas, puesto que la pareja protagonista del poema es asaltada por la continua visión de «fuentes célebres vinculadas al principio de la muerte» que, en un supuesto giro freudiano, acuden también desde la infancia al inconsciente.

Otro pasaje vuelve, poco después, sobre el talante coprofílico, dándonos la verdadera dimensión del valor que para los surrealistas tenía el amor en tanto que liberación de las pulsiones y deseos que subyacen en el inconsciente humano, donde han permanecido confinados durante siglos, domeñados por la hipocresía puritana y las estrictas normas morales de la sociedad y la religión. Los versos «es el hombre quien come/ la inconmensurable/ mierda/ que la mujer/ le caga/ con amor/ en la boca» aluden a esta concepción liberadora del amor, tanto más salvífica cuanto más «dispuesto se esté a comer la mierda de la mujer amada»<sup>71</sup>. Más adelante, tendré ocasión de volver sobre la particular noción de amor que acuña el movimiento surrealista.

En consonancia con ambas perversiones, coprofília y necrofilia, estaría la necrofagia reinante en la actitud de la pareja que Dalí pinta justo debajo del monumental masturbador, donde la figura que hace las veces de hombre, presumiblemente, intenta devorar a la femenina metamorfoseada en roca. El

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Afirmación que Dalí recoge en su ensayo «El amor»: «Se ama integralmente cuando se está dispuesto a comer la mierda de la mujer amada». *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 210.

conjunto asemejaría una puesta en escena del encuentro acaecido con Gala en el cabo de Creus.<sup>72</sup> Aunque algunos autores dudan entre una transformación pétreo o una masa excremental seca y endurecida.

En cualquier caso, el análisis de la inestabilidad matérica de la cera, así como las pulsiones que enfrentan el estado de lo vital con el de la muerte, desembocan irrevocablemente en la teoría de lo duro y de lo blando que tanto preocupó a Dalí.

Pero volviendo al óleo y al poema, vemos que la cabeza flácida del masturbador no tiene boca sino una membrana que se va «endureciendo» en tanto atraviesa la superficie hasta llegar a la «angustiosa presencia del saltamontes». La simbología del saltamontes se hace evidente en diversos escritos dalinianos. Así en su ensayo «...La liberación de los dedos...»<sup>73</sup> relata como a los 7 u 8 años gustaba de cazar saltamontes por el campo hasta que ocurrió un suceso inesperado:

*En las rocas de delante de nuestra casa de Cadaqués, cogí con la mano un pez pequeño; su visión me impresionó tan fuertemente que me lo hizo tirar horrorizado, acompañando la acción con un gran grito. Tiene la cara igual que un saltamontes —constataba seguidamente en voz alta.<sup>74</sup>*

El hecho también quedó registrado en *Vida secreta*<sup>75</sup>, aunque entrando con más detenimiento en los pormenores. Así, tras relatar nuevamente el suceso, pasa a referir otros episodios relacionados con su fobia a las langostas, como que los niños se las lanzaran a menudo o se las escondieran aplastadas contra las páginas de sus libros escolares, «bañadas en su jugo amarillo»<sup>76</sup>. Aquí, otra vez volvemos a toparnos con el color amarillo como símbolo de la licuefacción *post-mortem*. Según el mismo relato, consiguió que sus compañeros escolares dejaran de gastarle malas pasadas con las langostas, fingiendo que su horror se había desplazado hacia las pajaritas de papel. De

<sup>72</sup> No en vano, en 1932 escribirá la pareja de poemas en prosa *Me como a Gala y Nunca me separo de Gala*.

<sup>73</sup> Publicado por vez primera en *L'Amic de les Arts*, IV, n. 31, Sitges, 31 de marzo de 1929.

<sup>74</sup> *O. C. IV. Ensayos I*, ed. cit., pp.150-154, p. 151. La cursiva es del autor.

<sup>75</sup> *Vid. O. C. III., Poesía, prosa,...*, ed. cit., p. 454-460.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 457.



este modo, el resto de los chicos, ingenuamente, empezaron a centrar sus bromas sobre este inocuo objeto.

Pero, de entre estos incidentes, nos interesa transcribir completo el que le aconteció con cierto familiar:

En una ocasión una prima mía aplastó adrede una gran langosta en mi cuello. Sentí la misma indecible viscosidad que había notado en el pez; y aunque destripada y muy pegajosa por [el] asqueroso fluido, se agitaba todavía medio muerta, entre el cuello de mi camisa y mi carne, y sus dentadas patas se asían a mi cuello con tal fuerza que me parecía que se dejarían arrancar antes que aflojar en su agarro de muerte. Estuve un rato medio desmayado, hasta que mis padres lograron desprender de mí aquella «horrible pesadilla medio viva». Pasé la tarde restregándome frenéticamente el cuello y lavándolo con agua de mar. Aun esta noche, mientras escribo estas líneas, recorren mi espalda escalofríos de horror, mientras contra mi voluntad mi boca se contrae en una mueca de repugnancia mezclada con amarguísimo malestar moral, lo que (a los ojos de un observador imaginario) me da sin duda una expresión tan enfermiza y horrible como la de la langosta medio aplastada que acabo de describir y que estoy probablemente imitando, identificándome con su martirio por los irresistibles reflejos y mímica de mis músculos faciales.<sup>77</sup>

Como vemos, el texto se ciñe en buena medida a la representación del saltamontes de *El gran masturbador*, creación —en sus ambas vertientes— que quizá esté evocando Dalí en su reclusión en Hampton Manor, la mansión que su protectora Caresse Crosby poseía en el estado de Virginia y donde se encerró a redactar la autobiografía en 1941.<sup>78</sup>

La langosta se sujeta a su cuello en un «agarro de muerte», tan fuertemente como podemos imaginar que lo hace la que presenta el masturbador en la proximidad de su boca. Además, al recordar mientras escribe en Hampton Manor, la «horrible pesadilla», su rostro se demuda en una expresión mimética a la de la langosta medio aplastada, dejándole contraída la boca ante la gesticulación que sigue a la repugnancia. No en vano, el masturbador no tiene boca o, de tenerla, se ha convertida en un trío de pliegues estriados que guardan cierta similitud con los ademanes que Dalí está describiendo.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 456-457.

<sup>78</sup> Concluida el 30 de julio de 1941, no apareció en las librerías hasta el año siguiente. Cfr. la «Introducción» de A. Sánchez Vidal a S. Dalí, *O. C. III., Poesía, prosa, ...*, ed. cit., p. 62.

En el poema, es en el «corto paseo» decorado con «fuentes», «simulacros del terror» y un sinnúmero de símbolos que vienen a representar los traumas y represiones dalinianos —aspectos estos que luego abordaré— donde se halla «el aparentemente falso/ saltamontes» conformado por múltiples «fotos de tiburones» —adviértase la conexión con el pez del recuerdo infantil—, que al ser dispersadas de un único soplo descubren «una cosa horrible» que Dalí adereza con una enumeración de calificativos que, tal cual o por sinonimia, ya ha empleado en otros versos del poema. Según Cirlot, esta y otras repeticiones textuales «se convierten en algo similar a un *leit-motiv*»<sup>79</sup> y así lo creo también yo, aunque con la puntualización que subyace a todo el quehacer daliniano, de que gran parte de los símbolos diseminados por su obra no dejan de ser eso mismo, un leitmotiv.

Santos Torroella hace ver que la zoofobia crónica que padece Dalí, manifiesta en el «perverso polimorfismo» con que se condujo desde su infancia, es un síntoma freudiano más de «organización sádico-anal infantil, mezclada con fenómenos de angustia»<sup>80</sup>. La zoofobia queda patente en la declaración que hace de que siempre le han dado miedo los animales.

Fanés, en su estudio *El gran masturbador*, ha reflejado la conexión de la langosta con el icono daliniano de la *mantis religiosa*: ese peculiar espécimen en que la hembra devora la macho durante el apareamiento y que Dalí analizó en profundidad en torno a su obsesión con el tema de *El Ángelus* de Millet. La *mantis* ocupaba un lugar primordial dentro del bestiario de los surrealistas por su asociación con el canibalismo y su inmediata identificación con la «hembra amenazadora» o con la «madre arcaica» que engendra vida al tiempo que la está exterminando. Aunque tampoco se puede desatender la estrecha relación que la langosta tiene con la devastación apocalíptica.<sup>81</sup>

El saltamontes, a su vez, es amenazado en el vientre por un conjunto de hormigas que representaría la pulsión de otro temor daliniano ya referido en el

<sup>79</sup> «Aproximación a dos poemas de Dalí...», ed. cit., p. 43.

<sup>80</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 58 y n. 18. El profesor Torroella toma el diagnóstico (sin citar editorial) de S. Freud, *Historiales clínicos, Obras completas*, vol. 2, t. XVI, p. 271. También puede consultarse la «disposición perversa polimorfa» en S. Freud, *Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998, pp. 173-174.

<sup>81</sup> Ed. cit., pp. 42-43. Para los estudios de Dalí sobre la *mantis*, vid. *El mito trágico de «El Ángelus» de Millet*, en O. C. V. *Ensayos 2*, ed. cit., pp. 403-548.

tono macilento de la cera: la descomposición putrefacta. Y también, al igual que en el saltamontes, el símbolo de las hormigas se liga a un recuerdo infantil acaecido a la edad de los 3 o 4 años y reflejado en sus escritos: «la visión de un lagarto descompuesto y erizado por las hormigas»<sup>82</sup>.

En el cuello del masturbador, una leve escorrentía de hormigas simula la vulva de los genitales femeninos, en la que algunos críticos han visto la nota de una identificación bisexual posible por parte del masturbador. No obstante, quizás se halle más ligada a la presencia femenina como elemento engendrador de vida, es decir, a la madre que ya he anotado en referencia a la langosta. El aspecto reproductivo se ve potenciado por el hecho de que las hormigas pueden ser entendidas como una simbolización de las secreciones que siguen a la masturbación. Así se deja entrever en la mano por la que corretean hormigas de *Un perro andaluz* o en el posterior lienzo *El sueño*, donde vienen a suprimir a la boca que acaba de realizar una felación.<sup>83</sup> Esto nos conduce, inexorablemente, al tema central del cuadro y de los versos, que no es otro que el sexual.

#### IV.4.3. Envites sexuales

En efecto, la sexualidad late con pulso propio en ambas obras, pictórica y literaria, pero es siempre una sexualidad «no fecundante». Como señalara el profesor Torroella, de entre los temas que trató Dalí, es el del onanismo el que se encuentra «en mayor proporción en el conjunto del *opus daliniano*», aunque suele aparecer asociado a temas próximos, referidos todos ellos al «orgasmo no fecundante» —felación, sodomización, castración, homosexualidad, etc.—, que no dejan de mostrar siempre la cara opuesta a la «genitalidad»<sup>84</sup>. En los mismos términos se expresa Fanés, para quien

<sup>82</sup> «...La liberación de los dedos...», ed. cit., p. 152. El hecho se puede leer también en *Vida secreta (O. C. III., Poesía, prosa,...)*, ed. cit., pp. 262-264), mas el lagarto es sustituido por un murciélago al que intenta besar, aunque termina por darle un mordisco que lo deja partido en dos. El episodio, muy probablemente, motivara el cuadro *El perverso polimorfo de Freud (Niño búlgaro comiendo una rata)*, técnica mixta ejecutada sobre papel en 1939.

<sup>83</sup> Apunta F. Fanés que es en *El gran masturbador*, donde Dalí pinta hormigas por primera vez, aunque las hubiese introducido ya en la escena del film *Un perro andaluz*. *El gran masturbador*, ed. cit., p. 40.

<sup>84</sup> *Vid. La miel es más...*, ed. cit., p. 63.

La elección de la masturbación como tema [...] le permitía enlazar con la infancia [...] y, al mismo tiempo, le facilitaba el acceso al amplio campo de las perversiones (en la medida en que descarta la sexualidad heterosexual-genital y se adentra en el espacio sin límites de la fantasía: la sexualidad sin objeto ni fin prefijados).<sup>85</sup>

Lázaro Docio considera que el artista ampurdanés puede prescindir de la genitalidad creadora al ser esta sustituida por la procreación artística. No en vano, toda práctica masturbatoria conlleva el reclutamiento eficaz del total, o gran parte, del *corpus* de recursos defendidos por la estética surrealista: sueño, ilusión, deseo, fantasía, etc. Apunta Docio que la masturbación «es un acto virtual que se acerca al acto de la creación artística»<sup>86</sup>.

Ya desde el mismo título se recalca la importancia de la masturbación como base temática de la obra.<sup>87</sup> No obstante, hemos de puntualizar que es la única ocasión en que nomina a esta cara informe, flácida y grotesca como «masturbador». La figura se representaría en creaciones anteriores —*Los primeros días de la primavera* (primera creación en que aparece), *El juego lúgubre*, *Retrato de Paul Éluard*, *El enigma del deseo*, *Los placeres iluminados*—, coetáneas —*Rostro perdido*, *La profanación de la hostia*, *Fantasmagoría*, *Monumento imperial a la mujer niña*, el frontispicio para su libro *La femme visible* o el del *Segundo manifiesto surrealista* de Bretón (a quien también le dibujó un masturbador en un *ex libris*)<sup>88</sup>— o posteriores —*La persistencia de la memoria* (donde como elemento secundario cede protagonismo al surgimiento de los relojes blandos), *Violoncelo blando* o el tardío óleo *Monstruo blando*, realizado a la altura de 1976—.

De otro lado, también es posible rastrear el origen de esta cabeza en los bustos decapitados que Dalí realiza en los primeros años veinte, sobre todo en aquellos que ya se sitúan yacentes en el suelo o sobre una mesa, anunciado la característica pose que luego adoptará el masturbador, y cuya fuente cabe

<sup>85</sup> *El gran masturbador*, ed. cit., pp. 22-23.

<sup>86</sup> «El narcisismo creador daliniano...», ed. cit., pp. 49-63, p. 61.

<sup>87</sup> En un primer momento el cuadro se tituló *El rostro del gran masturbador* (Cfr. F. Fanés, *El gran masturbador*, ed. cit., p. 14), acentuando así la importancia que tendría la faz de la informe figura que ocupa casi toda la extensión de la tela.

<sup>88</sup> *El ex libris* lleva el texto «Breton en tomanoir» (1929-1931). F. Fanés detalla los aspectos del *ex libris* en, *ibid.*, pp. 22-23. A Breton le inquietó especialmente la imagen de este masturbador.

atribuir a las ya mencionadas fotografías de Lorca y de Dalí tomadas en la playa de Cadaqués entre 1925 y 1927.

Dentro de la figura del masturbador son varios los aspectos que llaman la atención. En primer lugar la boca que, como he indicado, aparece obliterada hasta representar solo unas columnas de estrías. El orificio bucal se ha fundido como si fuera de cera y en su lugar tenemos una materia elástica, una «*membrana*» cuya substanciación el autor ha querido recalcar poniéndola en cursiva.

Santos Torroella sigue el recuerdo daliniano registrado en Hampton Manor mientras redactaba *Vida secreta*, al interpretar la supresión de la boca como un reflejo más del miedo que le causan las langostas<sup>89</sup>, quizá entreviendo ciertas concomitancias remitentes a los versos del poema que señalan que las dos grandes esculturas de Guillermo Tell tienen, ambas, las «bocas desdibujadas».

En mi opinión, en cambio, el desdibujamiento de la boca alude directamente a la desaparición de los ataques de risa histérica tras la intervención balsámica del amor de Gala en las rocas de Cadaqués. En apoyatura de esta tesis vendría la de la hispanista inglesa Dawn Ades, quien considera la aparición de Gala en el verano del 29 como el surgimiento de una nueva ansiedad referida al horror a la impotencia en las relaciones heterosexuales y la consiguiente importancia que aún seguía teniendo el onanismo.<sup>90</sup>

En los versos de la *Oda a Salvador Dalí*

Pides la luz antigua que queda en la frente,  
sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.

ha visto Paul Ilie la pretensión de Lorca de poner de relieve las cuitas que enfrentaban a «Minerva contra Baco, la razón (luz) contra la sensación (boca) y la emoción (corazón)» en un «rosario de antítesis ideológicas» que supone una proclama por la vuelta a «la estética moderada de la antigüedad» sin

<sup>89</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 58.

<sup>90</sup> *Dalí*, ed. cit., pp. 79-80.

---

descender a bucear en el mundo de las sensaciones, a cuya naturaleza se alude con el símbolo de la boca.<sup>91</sup>

La luz ha vencido a la oscuridad. Gala, como trasunto de Minerva, ha sabido ganar la batalla y ha podido iluminar a Dalí hasta conducirlo por entre las tinieblas en que se hallaba sumido, trayéndolo de nuevo a su lugar predilecto, que es el de la razón y la asepsia.

Además, se ha de tener en cuenta que en la cosmología daliniana la boca es zona de gran poder sensitivo. Como si de una deidad se tratara, la mandíbula posee la capacidad de la vida y de la muerte. En el apartado de sugestivo título «Dalí: hacer morir y comer» de *Confesiones inconfesables*<sup>92</sup>, el artista explica a André Piranaud sus «apetitos caníbales» en tanto que verificación de su «realidad viviente». Con ciertos tintes apocalípticos, sobre el anillo sin fin de la cadena alimenticia apunta que el digerir a otros seres es lo que hace al hombre sentirse vivo, siendo la necesidad de vivir lo que mueve a unos seres a devorar a los otros. De este modo, la tierra queda convertida en un inmenso y ensangrentado altar para los sacrificios que acabará por engullirnos a todos.

Saboreo mejor la vida, el saberme vivo, cuando devoro un muerto. La mandíbula es, además, un maravilloso instrumento para medir nuestra propia ansia de vivir y la calidad de lo real, que no es más que una inmensa reserva de podredumbre cuyos cementerios son nuestras mesas. La verdad está en los dientes. Toda la filosofía se verifica en el arte de comer.<sup>93</sup>

En consecuencia, en la apenas insinuada boca del masturbador se puede rastrear el ocultamiento —que no la renuncia— a ciertos placeres que esta cavidad puede proporcionar. Placeres que quedan latentes, escondidos tras el tupido velo que Gala ha venido a dejar caer sobre el pasado de Dalí. La leve insinuación de los labios conlleva la posibilidad de la latencia de sus crisis de histerismo, de igual modo que el enfermo psíquico debe afrontar la posibilidad de que su mal retorne algún día con renovado brío.

---

<sup>91</sup> *Op. cit.*, p. 114.

<sup>92</sup> «Capítulo 1: Cómo vivir con la muerte», ed. cit., pp. 287-290.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 287.

Esta valoración de la tierra como ente vivo que se nutre de los desechos, la putrefacción y la muerte, encuentra acogida en las líneas que al principio del poema describen un par de carreteras serpenteando entre los poblados de Hunt y Kistern: «en cuyos bordes habían depositado/ para el abono de los campos circundantes/ montones de heno y mierda.»

La inclusión de la palabra «agricultura» dentro de las tres inscripciones de una medalla —las otras dos son «injuria» e «imperialismo»— tampoco debe andar muy descaminada de esta concepción de la tierra como poder sinérgico, capaz de la vida y de la muerte. Es más, el situarla entre la injuria —que puede ser entendida como la ofensa que ha de cometer todo viviente contra otro ser para, al arrebatarle la vida, poder continuar nutriéndose de ella—, y el imperialismo —que expresaría la superioridad que da ese poder a unos seres vivos sobre otros, o a la tierra sobre todas sus criaturas—, parece venir a reforzar la hipótesis planteada.

Otro aspecto reseñable de la cara del masturbador lo aporta el ojo fuertemente cerrado que pintó Dalí. Son numerosa las figuras que Dalí representará con los ojos sin abrir en esta época. Para Torroella se corresponde con una «actitud onírica»<sup>94</sup>, sobre la que ya me he extendido en el capítulo anterior, en tanto que Fanés ha visto una filiación con la sexualidad desbocada<sup>95</sup>, si bien ambos investigadores coinciden en poner el acento sobre las largas pestañas que bordean los párpados: finas, alargadas y monocromas, no llegan a proyectar sombra alguna.

Por contraposición, coronando las pestañas, debajo del engominado peinado a raya, surge de la parte final de pómulo un penacho de cintas de colores que Torroella identifica como una segunda serie de pestañas más «vivaces» que las primeras, pues han de simbolizar la «lozanía» esperanzadora de la nueva etapa que se abre en la vida de Dalí. Frente a la languidez que le esperaba si seguía las directrices de la vida que su padre habría deseado para él, reflejada en el poema como el «sueño anodino de una consunción física irremediable», se expande todo un mundo de posibilidades y promesas junto a Gala. De ahí el exagerado peinado y la cabeza flácida; serían la

<sup>94</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 59.

<sup>95</sup> *El gran masturbador*, ed. cit., p. 50.

representación del burócrata del arte, del «putrefacto» tantas veces parodiado por Lorca y Dalí, y que este pretende, a partir de ahora, dejar de lado<sup>96</sup>, ante las nuevas perspectivas que la vida le muestra.

Sin desdeñar la hipótesis del profesor Torroella, creo que aún se puede ir más lejos en el análisis de estos copetes de rico colorido. Y para ello es necesario recurrir a la serie de versos encabalgados del poema que nos dicen: «todo el amor/ y toda la embriaguez/ del gran Masturbador/ residía/ en los crueles adornos de oro falso/ que cubren sus sienes delicadas y blandas/ imitando/ la forma de una corona imperial/ cuyas finas hojas de acanto bronceado/ se prolongan/ hasta las mejillas rosas e imberbes/ y continúan sus duras fibras/ hasta fundirlas/ en el claro alabastro de su nuca.» Se advierte que se trataría de una suerte de «corona imperial de oro falso». Elemento este que, como tantos otros que pueblan la poliédrica creación de *El gran masturbador*, no es ajeno a la iconografía daliniana. Incluso sorprende que se haya pasado por alto en investigaciones tan rigurosas como las que de Fèlix Fanés o Santos Torroella vengo mencionando.

En la recurrente *Vida secreta* recuerda cómo el disfraz con que un tío suyo de Barcelona lo obsequia, le permite «el intenso anhelo de envejecer rápidamente»; el disfraz no es otro que «un manto de armiño, un cetro de oro y una corona»<sup>97</sup> que lleva adherida una peluca blanca, de ahí el «rápido envejecimiento». El histrionismo de Dalí se verá alimentado en múltiples ocasiones con este ropaje de rey cuya corona portará frecuentemente a lo largo de su infancia.

Respecto de la primera ocasión en que se lo probó, apunta:

Aquella misma noche me miré al espejo, llevando la corona, con el manto colgando de mis hombros y el resto de mi cuerpo completamente desnudo. Luego empujé hacia atrás mis partes sexuales y las escondí apretándolas entre mis muslos, para parecerme lo más posible a una niña. Ya en esa época adoraba tres cosas: la debilidad, la vejez y el lujo. Pero por encima de estas tres representaciones del «yo», dominaba el «sentimiento imperialista de soledad absoluta», cada vez más poderoso.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Vid. *La miel es más...*, ed. cit., pp. 59-60. Para la figura del burócrata en Dalí, vid. *infra*, pp. 533-536.

<sup>97</sup> Ed. cit., p. 357.

<sup>98</sup> *Ibid.*



Y acaso quepa preguntarse, entonces, si ese sentido de soledad al que concede el epíteto de «imperial», en un doble esfuerzo para intentar acentuar por un lado su grandeza inusual y, por otro, el perfil del monarca «solitario» ante el reino que ha de gobernar, no desembocará en la adolescencia en el rito iniciático de la masturbación. Así puede inferirse del párrafo con que da continuación a su «historia con Gala»:

También yo, como todos ustedes lo saben, era un rey. No solo había vivido toda mi infancia en un disfraz de rey (y la adolescencia y el resto de mi vida no había hecho más que acentuar y desarrollar mi espíritu en la misma dirección —la de la autocracia absoluta—), sino que también había decidido que la imagen de mi amor debía continuamente «fingir que dormía», pues [...], cada vez que esta imagen intentaba «agitarse demasiado» en el adornado lecho de mi soledad, gritábale: «¡Muérete!». Y la quimérica e invisible imagen de mi amor reasumía su inmovilidad bajo la autoridad de mi mandato y «jugaba a estar muerta».<sup>99</sup>

Por tanto, no es difícil dilucidar que la corona de reverberantes y coloridas fibras, de «falso oro» —de quimeras, en definitiva—, supone un elemento más de las regresiones infantiles que, hasta la aparición salvífica de Gala, vino sufriendo durante aquel verano de 1929. Mas el cambio operado tras la consumación del amor no supondrá una renuncia a esa corona —no abandonará a su suerte al «imperio»—, sino que, siendo ahora más real y tangible, quedará ceñida aún con mayor donaire que antes.<sup>100</sup>

Si el cuadro *El gran masturbador* —y en cierta medida el poema— vienen a significar el cambio operado en Dalí desde la superación del solitario

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 651-652. En otro capítulo de la autobiografía, registra un relato iniciático acaecido en el desván del Molí de la Torre, la casa de campo de los Pichot —familia de artistas y músicos, amigos de los Dalí—. Durante una tormenta, él y una chica púber, a la que llama Dullita, se esconden en lo alto de la torre donde dan inicio a un juego de connotaciones sadomasoquistas que, finalmente, acaba ligando al símbolo de las muletas. *Vid.* pp. 421-428.

<sup>100</sup> Como recuerda Laia Rosa Armengol, la obsesión de Salvador Dalí por aparentar se un monarca bien asentado en su trono —lo cual puede traspolarse a su casa de Port Lligat y la cohorte de personajes excéntricos de que se rodeó para conformar su séquito— enraíza con las figuras de Carlos V, Felipe II, Napoleón y Luis II de Baviera, el denominado «rey loco», pero también con algún personaje ficticio como el rey Ubú creado por Alfred Jarry. Igualmente, coquetea con el hecho de establecer paralelismo con figuras de la aristocracia o la alta sociedad coetáneos de él, llegando incluso a coleccionar fotografías o retratos suyos: Humberto de Saboya, Elisabeth de Bélgica, los duques de Windsor, Walt Disney, Onassis, etc. *Vid.* el capítulo «La imagen esperpéntica de un monarca “putrefacto”: Dalí rey», en *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 201-326.

y traumático placer onanista hasta el alcance de las nuevas perspectivas profesionales que se le abren con la admisión en el seno del surrealismo y su próxima exposición en París, pasando por los traumas de la infancia, donde laten con fuerza las figuras simultáneas del padre y de la madre<sup>101</sup>, la corona debe de suponer, sin ningún género de dudas, el feliz triunfo de su reinado.

Por cierto, que a luz de lo expuesto tanto para el caso de la corona como para el de la tierra como voraz engullidora de muerte, tratados —como hemos visto— bajo los términos de «injuria, agricultura e imperialismo», cabe además explicarse la presencia de la otra moneda «que perpetuaba/ otras tres inscripciones/ corona/ oro falso/ gran mierda». Habida cuenta que los surrealistas, en general, y Dalí, en particular, comprenden que

el oro y la mierda, ya se sabe, representan la misma cosa para los psicoanalistas. Una mujer que sufre la tiranía rutilante de las joyas está como rebozada de excrementos y despierta mi avidez.<sup>102</sup>

Con lo cual, el elemento escatológico, simbolizado en los brillos del oro y las repugnancias de los excrementos, traería a colación el principio del placer-displacer como una antítesis más que encuentra acomodo en el acto masturbatorio.

Siguiendo la figura del masturbador, se advierte que le surge del cuello, por encima del goteo de hormigas que simulan el sexo femenino, la apófisis de una figura cuya importancia es suma. Se trata de una cabeza femenina que, no es difícil imaginarlo, corresponde a la de Gala en actitud de realizar una felación a otro apéndice que se inicia en la peana o remate *art decò* sobre el que se apoya el masturbador: el pene, los testículos y las extremidades inferiores de una figura masculina.

Como nada es gratuito en Dalí, tampoco lo será la presencia palpable de elementos decorativos provenientes del modernismo.<sup>103</sup> De hecho, el punto

---

<sup>101</sup> Para Santos Torroella difícil se hace no ver en el cuadro «una fuerte sobrecarga autobiográfica, el reflejo de una transformación que Dalí, con la aparición de Gala en su vida, era consciente que acababa de experimentar anímica y, sobre todo, eróticamente.» *La miel es más...*, ed. cit., p. 60.

<sup>102</sup> *Confesiones...*, O. C. II. *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 374.

<sup>103</sup> Por estas fechas comienza su idilio con este estilo artístico. Precisamente, no faltan alusiones al *fin de siècle* en su ensayo «L'ane pourri», aparecido en julio de 1930 en el número 1 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, e incluido luego en *La femme visible*

de arranque que inspira *El gran masturbador* se localiza en un cromo modernista<sup>104</sup> que Dalí ya había utilizado anteriormente, coloreándolo a la acuarela<sup>105</sup>, y en el motivo del marco de un espejo *fin de siècle* que muestra el busto de una mujer en el acto de oler una azucena.



Detalle del espejo *fin de siècle*, propiedad de los Dalí, que sirvió de inspiración para *El gran masturbador*

Según Fanés, el pintor figuerense «sustituye esa flor por un lirio del que sobresale un pistilo fálico»<sup>106</sup>, aprovechando así, para «acentuar» el acto mismo de la *felatio*, al contraponer el emblema que la tradición atribuye a la castidad (azucena) y «la forma envolvente de la corola y la enhiestamente fálica del pistilo»<sup>107</sup>.

Igualmente, se ha rastreado el origen de la pose sensual de la cabeza femenina hasta llegar a establecer su correlato con la protagonista de *Beata Beatrix*, cuadro que el pintor prerrafaelita Rossetti realizara en 1863. Se trata de un claro antecedente de su artículo de 1936, «El surrealismo espectral del

---

(conjuntamente con el poema en prosa *El gran masturbador*). También señala el camino que habría de seguir, en su reivindicación del modernismo, durante la conferencia que pronuncia en el Ateneo Barcelonés aquel mismo año y que reproduce la revista *Hélix* en su último número. Para una mayor profundización en la cuestión *vid.* los ensayos de C. García de la Rasilla, «Salvador Dalí y el decadentismo», en *Realismo y decadencia en la literatura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2012, pp. 99-112, y «La persistencia del modernismo en la memoria decadente de Salvador Dalí», en la revista digital *Magazine modernista*, 3-4, mayo de 2013, pp. 72-79. Además puede consultarse mi artículo «Dalí y el modernismo» en *Magazine Modernista*, 11, mayo de 2009.

<sup>104</sup> Perteneciente a la colección François Petit. Reproducido en p. 635.

<sup>105</sup> Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 58, n.1.

<sup>106</sup> *El gran masturbador*, ed. cit., p. 49.

<sup>107</sup> Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 58.

eterno femenino prerrafaelita»<sup>108</sup>, donde, entre otras fotografías, se halla una que reproduce la obra de Rossetti.



D. G. Rossetti, *Beata Beatrix*, 1863  
Óleo / tabla, 86 x 66 cm  
Tate Gallery, Londres

En este sentido, la identificación de la mujer con bestias y monstruos capaces de provocar el menoscabo y la ruina del hombre a través de sus artimañas seductoras tiene su fuente primigenia en la propia mitología clásica, de la que después supieron hacer buen uso románticos, simbolistas, prerrafaelitas, decadentes, etc., durante el siglo XIX. Erika de Bornay refiere incluso algunos casos concretos:

La Esfinge, la Medusa y la Sirena son tres Bellas a las que la Mitología envileció revistiéndolas de unas características morfológicas de bestia, y, convertidas en híbridos monstruosos, buscarán la perdición y ruina del héroe-hombre. (¿Resulta extraño, pues, el paralelismo que constantemente van a establecer los artistas y literatos de la época entre la mujer y la bestia?...).<sup>109</sup>

En el capítulo en que se ha estudiado «Las sirenas», ya quedaba ostensiblemente perfilada esta ósmosis entre mujer y bestia, que *El gran masturbador* no hace sino repetir. Pero, si entonces la alusión provenía del propio tratamiento dado por el poeta, que no dudaba en manejar la consabida metáfora de las sirenas para apelar a las prostitutas, ahora el emparentamiento

<sup>108</sup> *Minotaure*, n. 8, París, 15 de junio de 1936, pp. 46-49. Ahora en *O. C. IV. Ensayos I*, ed. cit., pp. 444-454.

<sup>109</sup> *Las hijas de Lilith*, ed. cit., p. 276.

surge a la luz de la figura femenina del óleo, cuyo tratamiento de la representación, desde la parte superior del pecho hasta los cabellos al viento, patentiza una doble iconología: la de la Esfinge, por su hieratismo y textura pétreo; pero también la de la Sirena, que acostumbra a ser representada con el torso y la cabeza de mujer perfectamente visibles, en tanto que los miembros inferiores se convierten en cola escamada de pez o desaparecen entre la espuma y las ondas del agua, de forma semejante a como aquí se desvanece entre la piel del masturbador.

Igualmente, tomando como base la temática de «El surrealismo espectral del eterno femenino prerrafaelita», puede inferirse la intención de Dalí de mostrarnos a una Gala cuya filiación con «las mujeres al mismo tiempo más deseables y más aterradoras que existen» no ofrece ningún género de dudas. Incluso a la hora de reflejar, como hemos vistos antes, la ansiedad que puede causarle la relación heterosexual con Gala, pues «se trata del tipo de seres que nos produciría más terror y angustia comer». La referencia al ejercicio del placer solitario también es tajante; así, estas «Ofelias y Beatrices» de que tanto hace gala el movimiento prerrafaelita inglés, son «la carne gelatinosa de los más culpables sueños sentimentales»<sup>110</sup>.

La mujer aproxima su rostro a la región pélvica de una figura masculina, quizás otro autorretrato de Dalí, con heridas sangrantes en las dos rodillas. La rodilla de la izquierda de la imagen se ha girado frontalmente y más parece una nueva vulva femenina o una flor en proceso de gestación que rodilla masculina.

Llama la atención, significativamente, el que se contraponga la representación de la parte inferior del varón a la superior de la mujer. Ello supondría la conformación en un todo unitario, en un solo cuerpo obtenido a resultas de la adhesión de las dos mitades, de la figura del andrógino que en la mitología griega Platón laureó, por boca de Aristófanes, en su diálogo *El banquete, o del amor*, como se comprobará unas páginas más adelante, cuando aborde el concepto de «uranismo».

De la comunicación que los apéndices de la figura femenina y la parte inferior del varón establecen con la cabeza laxa del masturbador se extrae otra

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 448.

cuestión interesante. Ya he apuntado antes que los procesos de metamorfosis de los objetos atraen especialmente a Dalí por su concepción de «lo duro y lo blando». En consonancia con las teorías de Freud, que veía en la rigidez un símil de la erección, el pintor ampurdanés representará con materiales duros todos aquellos elementos que deban adquirir connotaciones libidinosas; en cambio, si son formas blandas pasarán a ser valorados como remedos de la muerte, la descomposición y la putrefacción.

Juan José Lahuerta en su homónimo ensayo sobre el artículo de Dalí «El fenómeno del éxtasis»<sup>111</sup> entra a considerar como consustancial a toda solidificación «la vibración entre animal y vegetal, mineralizada, [que] exhibe la misma palpitación contraída, dolorosamente prisionera de la piedra, la misma parálisis nerviosa del instante exacto de la metamorfosis», entendiendo ese instante como «el decisivo momento final de perfección —la piedra ya no es capaz de mutar más— que puede ofrecernos la naturaleza»<sup>112</sup>. De ahí, del momento glorioso con que nos ofrenda la naturaleza, a establecer su semejanza con el culmen del acto sexual dista solo un pequeño paso. Exactamente el que es capaz de asociar lo duro y lo sexual.

Varios autores han advertido en la globalidad de la cabeza del masturbador, justamente, un proceso de petrificación que evoluciona desde la formas blandas, redondeadas en tonos amarillos y rosados en el rostro, hasta la factura marmórea, de tonos verdosos y azulados, con que se ha resuelto el busto de la mujer y la parte inferior del varón. Del mismo modo, la metamorfosis pétreo es ya plena en la peana *art decò* del extremo inferior derecho del cuadro.<sup>113</sup> El verso que señala que la materia elástica,

<sup>111</sup> *Minotaure*, n. 3-4, 12 de diciembre de 1933, pp. 76-77. El artículo se compuso de un *collage* fotográfico y un texto que, aunque salido de su mano, no apareció rubricado con su firma. Compilado en *O. C. IV. Ensayos 1*, ed. cit., pp. 321-323. Algunas de las fotos de esculturas de cabezas femeninas insertas en el *collage* presenta una actitud extática similar en rostro y cabello a la de la fémina de *El gran masturbador*.

<sup>112</sup> *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*, Siruela, Madrid, 2004, pp. 52-24.

<sup>113</sup> Dos años después de *El gran masturbador*, Dalí escribe «Comunicación: Rostro paranoico» (*Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n.º. 4, 1931. Ahora en *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., pp. 226-232), donde juega a extraer de una postal que Picasso le envió, y que representa a un grupo de aborígenes africanos ante una choza, un rostro que recuerda a las máscaras africanas picasianas. Como afirma J. J. Lahuerta, lo que Dalí está haciendo «es describir el mecanismo característico de un tipo muy popular de tarjetas postales, cuyo truco consistía, justamente, en descubrir alguna imagen oculta tras la ilustración que supuestamente constituía su motivo visible» («Sobre la retroactividad surrealista», ed. cit., p. 37). Por tanto, Dalí está experimentando con la metamorfosis que hay implícita en un medio tan popular

membranosa, «que cubre enteramente la boca», muestra su clara oposición al siguiente, donde se está operando con inminencia el cambio, al «endurecerse» ante la presencia angustiada del saltamontes. Esta apreciación es significativa por cuanto revela que la figura se está metamorfoseando desde la laxitud hasta la escleróticas formas humanas, que además se están colocando en actitud erecta —cuestión esta, sobre la que habrá de volverse—.

En apoyo de esa rigidez han de venir las ramificaciones venosas, grietas de solidificación y veteados marmóreos con que Dalí decora, siempre en tonos fríos, su superficie. En los conductos arteriales de la peana *modern style*, Fanés ha visto un nuevo sentido de oposición, como si en una suerte de «contrametamorfosis» la piedra quisiera renunciar a su mineralización y anhelara tornar a organismo vivo.<sup>114</sup>

Con respecto al sexo masculino, representado al modo de la estatuaria clásica griega, deja sobresalir la prominencia voluminosa de los testículos frente al pene, que se intuye flácido, como si no fuese capaz de reaccionar a la presencia de la mujer. Y es que atraía más a Dalí el paquete testicular que el miembro viril, o al menos eso llega a proclamar en *Confesiones inconfesables*:

De todas la bellezas del cuerpo humano, los cojones son los que me causan mayor impacto. Al contemplarlos experimento un entusiasmo metafísico. Mi maestro Pujols decía que son los receptáculos de los seres no concebidos. Por eso a mí me remiten a las invisibles e incorruptibles presencias celestes. Pero detesto los que cuelgan, como bolsas de pordiosero. Los necesito recogidos, compactos, redondos y duros como una concha doble.<sup>115</sup>

Y así, enjutos y apretados, es como los representa en este cuadro.

Otro aspecto a tratar es la cabeza de león que, estando representada a menor escala, debajo de las figuras, viene en auxilio de este proceso de petrificación. Qué duda cabe que la máscara del león alberga a la figura inmovible del padre que planea sobre el masturbador; pero lo hace por un ostensible proceso de ósmosis. En *Vida secreta*, Dalí asocia las cabezas de

---

como fue el de las tarjetas postales y, en tal sentido, cabe recordar que la cabeza femenina representada en *El gran masturbador* le fue inspirada por uno de estos cromos de finales de siglo.

<sup>114</sup> Cfr. *El gran masturbador*, ed. cit., p. 46.

<sup>115</sup> *O. C. II. Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 198.

leones con los impulsos del deseo, pero según Fanés, la imagen de soberanía que destila el «rey de la selva» hace que se le asocie directamente con la figura «autoritaria y poderosa del señor notario de Figueras», de la misma manera que otros surrealistas, como Buñuel o Bataille, utilizarán la fiereza leonina como extremo comparativo con que poder parangonar la personalidad atrabiliaria de Breton; en cierta medida una rara suerte de segundo padre para los surrealistas.<sup>116</sup>

La asociación del león con el deseo y la lubricidad se hace harto evidente, en tanto de las fauces le asoma una lengua que queda transformada, inmediatamente, en pene erecto, con una presumible disposición para la consumación del coito. Pero, al mirar con más detenimiento, vemos que se ha establecido la similitud de las hebras del cabello con serpientes, entroncando así con la leyenda mitológica de la Medusa, cuya cabeza consiguió decapitar Perseo.<sup>117</sup>

Dalí probablemente sitúe el tema de la Gorgona-Medusa como ilación del terror a la castración del que ya venía haciendo eco en su obra. Para ello, recurriría a un ensayo que Freud escribió en 1922, en el que la visión de la Medusa blandiendo sus cabellos como serpientes sirve como revulsivo para superar el miedo a la castración.<sup>118</sup> Además, viene a reforzar la teoría según la cual la metamorfosis pétreo que sufría aquel que mirase a la Gorgona no es sino un reflejo más de la dualidad rigidez-erección antes analizada.

Ligado al horror a la castración se halla el componente andrógino, tan caro a Dalí como a prácticamente todos los surrealistas. Para Lázaro Docio, en la cita de Sigmund Freud «el masturbador que en sus fantasías conscientes procura infundirse tanto en el hombre como en la mujer de la situación fantaseada»<sup>119</sup> radica el «andrógino ideal» que ocupa a los surrealistas, y cuya «ambigua imagen bisexual» subyace en el gran masturbador.<sup>120</sup> Así, Docio, entre la exégesis de la obra, deja entrever la existencia de una «tercera vía»

<sup>116</sup> *El gran masturbador*, ed. cit., p. 44.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> «La cabeza de Medusa», *Obras Completas*, vol. VIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1998, pp. 270-271.

<sup>119</sup> «Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad (1908)», *Obras Completas*, vol. IX, ed. cit., p. 146.

<sup>120</sup> «El narcisismo creador daliniano...», ed. cit., p. 55.

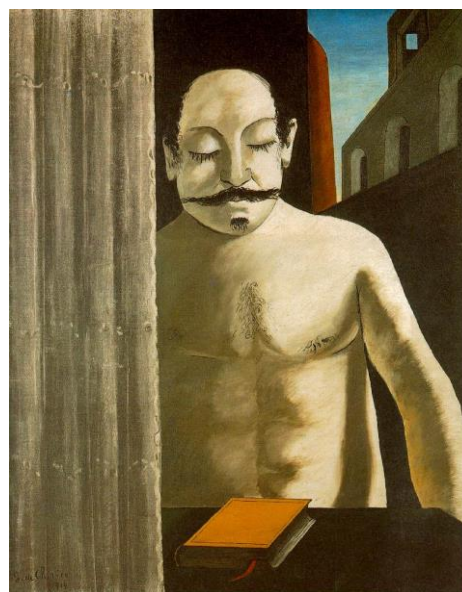


deudora del «narcisismo creador» patente en la plasmación de «contrarios-complementarios» que tanto influjo ejercía en Dalí. Por consiguiente, apostilla: «podía simbolizar el ideal de andrógino tan deseado por los surrealistas, en el que el acto creador y placentero nace y muere en sí mismo»<sup>121</sup>.

También Fèlix Fanés rastrea el carácter asexuado, «entre masculino y femenino», del masturbador a partir de sus similitudes con los cuerpos mutilados de su «época lorquiana», y de las figuras de sexos fusionados que aparecen en obras como *Pietà* —también llamada *Revolución la noche*— (1923), o *Le Couple* (1924-25), ambas de Marx Ernst, y en *El cerebro del niño* de De Chirico (1914), donde la ambigüedad sexual está latente.<sup>122</sup>



M. Ernst, *Pietà*, 1923  
Óleo / tabla, 116 x 89 cm  
Tate Gallery, Londres



G. De Chirico, *El cerebro del niño*, 1914  
Óleo / lienzo, 80 x 65 cm  
Modern Muset, Estocolmo

Miquel Visa, en su libro *Dalicedario* engloba bajo el paraguas de la entrada «uranismo» tanto la faceta referida a la posible homosexualidad de

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>122</sup> *Vid.*, *El gran masturbador*, ed. cit., pp. 35-37 y 50-52. Recalca Fanés que fue especial el interés que mostró Dalí por el cuadro de Max Ernst *Pietà*, «hasta el punto de pasearse con una reproducción fotográfica en el bolsillo» por el París de 1929, según relata en «Documental-París 1929 [IV]», publicado en *La Publicitat*, Barcelona, 23 de mayo de 1929. Cfr. *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 181; y la n. 224 de J.J. Lahuerta, editor de dicho volumen. También reseña su interés por la obra de Ernst a la revista *This Quarter*, V, 1, París, septiembre de 1932, pp. 49-54.

Dalí —la cual nunca quedó del todo claro y cuya controversia el mismo artista se encargó de alimentar en distintos periodos de su vida<sup>123</sup>—, como su predilección por los personajes andróginos. Salvo en casos como el de su hermana Anna Maria, o de Gala, advierte Visa, «el cuerpo de la mujer no está dibujado desde su exuberancia de curvas sino desde la esbeltez masculina». E incluso, frecuentó la compañía de transexuales y chicos andróginos, aquellos a los que acostumbraba llamar con el apelativo de «san sebastianes»<sup>124</sup>.

El «uranismo» daliniano, tal y como apunta Visa, hunde sus raíces directamente en el diálogo de Platón *El banquete, o del amor*, lo cual no ha de sorprendernos, habida cuenta de que el poema *El gran masturbador* se publicará, como ya dije, en 1930, acompañado de dos ensayos: uno será «El asno podrido» y el otro ostenta ese significativo nombre: «El amor».

En dicho diálogo, Platón haciendo hablar a Pausanias, distingue entre dos vertientes amorosas provenientes de las dos Afroditas: una a la que llama «Afrodita popular», hija de Júpiter y Dione, correspondiente a la concepción del amor común o «bajo», propio de todos los mortales; y la «Afrodita celestial o urania», hija única del cielo —y por tanto sin ascendente materno— donde reina el sexo de mayor perfección para la cultura griega, el masculino. A esta segunda versión del amor solo tendrían opción unos pocos elegidos.<sup>125</sup>

La intervención de Pausanias se ve matizada por la de Aristófanes, cuyo diálogo versa sobre el origen y naturaleza de los andróginos, en tanto supone la eterna búsqueda de los contrarios que se complementan.<sup>126</sup> Esta historia, como es de suponer, debió hacer las mieles de Salvador Dalí.

Reveladoras, respecto de su concepción de la fuerza creadora en tanto que pulsión sexual no compartida que conduce a cierto «estado andrógino» donde se anula la conciencia del sexo, son las declaraciones que el periodista Antonio D. Olano registró con su máquina grabadora:

<sup>123</sup> *Vid.*, *Dalicedario...*, ed. cit., pp. 169-174.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 173. De entre estos sobresale Amanda Lear, que vivió en los años sesenta en casa de los Dalí y cuyas experiencias quedaron luego vertidas en el libro *My life with Dalí*, Londres, Virgin, 1985 o en *El Dalí de Amanda*, Barcelona, Planeta, 1985.

<sup>125</sup> *Vid.* Platón, *Diálogos*, ed. cit., pp. 232-233.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 240-244. Como la crítica ha puesto de relieve, en Lorca se aprecia también el interés por los diálogos platónicos desde fecha temprana y sus personajes teatrales propenden con frecuencia hacia una llamativa ambigüedad sexual. Cfr. A. M. Gómez Torres, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Arguval, 1995, pp. 244 y ss. y nn. 70-71.

En el erotismo hay dos fuentes de creación: el miedo —la angustia de la muerte— y la pasión erótica. Y las dos están presentes, constantemente, en mi obra. Los grandes «amadores», que se ejercitan en hacer el amor, no tienen necesidad de pintar un cuadro.

Es muy importante la existencia de lesbianas y homosexuales. Gracias a esa mezcla se va a la abolición de la idea del sexo. Por eso muchos hippies, de esos que ya no funcionan en el sentido erótico, ya no saben si son pederastas o lo que son. Se va a una especie de anulación total de la sexualidad, hacia un estado andrógino. No es nada nuevo porque ya existían los ángeles que no tenían sexo.<sup>127</sup>

Tampoco conviene perder de vista a un escritor tan preocupado por la defensa de la homosexualidad en todas sus facetas y desviaciones como André Gide, quien en 1924 había escandalizado a la *intelligentsia* francesa con la publicación de su *Corydon*, donde «expone la pederastia según sus condiciones y analogías naturales e históricas»<sup>128</sup>. Esta obra no debió pasar inadvertida para Dalí, como tampoco hubo de permanecer ajeno al juego de contrarios que alienta la obra del escritor francés, en la que cada libro parece haber nacido para anular al anterior.

Finalizo el análisis de la cabeza del masturbador apuntando cómo el apéndice que hace las veces de nariz, y que aparece apoyado contra el suelo, presenta en su vértice final la forma de un dedo con la correspondiente emulación de su uña. Para Fanés, estaríamos hablando de «una nariz-dedo» estrechamente ligada a obras de su época lorquiana, fundamentalmente *Cenicitas* (1927-1928) —previamente titulada *Fuerzas estivales* o *Nacimiento de Venus*—, donde el tronco que se apoya en el terreno presenta el mismo apéndice con uña y cuya forma en su conjunto, «tanto se parece a la cabeza del masturbador»<sup>129</sup>.

Este dedo es un certificado que Dalí expide sobre la temática onanista como centro de la obra. Debe destacarse que las prácticas masturbatorias eran consideradas un tema en extremo tabú en la época —tanto en el arte como en la literatura y la ciencia—, por no decir en toda la historia de la pintura, donde sus referencias son, por norma, sutilmente solapadas. Lázaro Docio apunta que

<sup>127</sup> Dalí. *Las extrañas amistades...*, ed. cit., p. 27.

<sup>128</sup> W. Benjamín, «Carta desde París. André Gide y su nuevo enemigo», *Iluminaciones I*, ed. cit., pp. 139-154.

<sup>129</sup> *El gran masturbador*, ed. cit., pp. 32-34.

la presencia en el pintor ampurdanés del componente sexual «no es otro que su relación con el propio impulso creador», pues como el mismo artista señala, y quedó dicho en capítulos anteriores, la mano es a un tiempo la de las prácticas masturbatorias y el vehículo que materializa el acto creador. «Crecía yo, y crecía mi mano», escribe Dalí en su autobiográfica, a la par que imaginativa, *Vida secreta*, donde nos hace ver la estrecha ligazón que une los remordimientos del placer solitario con el exponencialmente riguroso esfuerzo de pretender dibujar cada vez mejor: «“aquello”<sup>130</sup> no lo era todo... —escribe—. Estaba aprendiendo a dibujar y [...] El remordimiento por haber hecho “aquello” aumentaba el inquebrantable rigor de mi trabajo en mis dibujos.»<sup>131</sup>.

Y es que, como afirma Docio, la masturbación es en Dalí «el gran simulacro del acto sexual completo, ante el cual demostraba profundos conflictos y dificultades»<sup>132</sup>.

En relación con el doble poder del dedo, motor del placer masturbatorio e instrumento de las energías creadoras, hemos visto en el capítulo segundo la reflexión del profesor Monegal sobre su valía metafórica. Por un lado, simboliza los atributos sexuales según el entorno en el que se desenvuelve la obra, pero, a su vez, tal dedo no dejar de ser lo que en todo momento ha sido: un dedo. Así, he citado a Monegal cuando este aseveraba que «el objeto se mantiene obstinadamente en su ser, mientras también *significa otra cosa*»<sup>133</sup>. Teoría que encaja a la perfección en la lectura que de *El gran masturbador* puede extraerse, al encontrar acogida tanto la visión del vehículo masturbatorio como la del miembro físico que empuña el pincel en el momento del acto creativo.

Un último aspecto lo constituyen las caracolas y fósiles que anidan en el agujero que se la ha practicado al Masturbador en la parte superior del cuello. En lo que a su significación atañe, he de mostrar mi discrepancia con respecto a la interpretación que da Fèlix Fanés, quien las pone en conexión con las piedras y caparazones que en el cráneo se erigen como esculturas

<sup>130</sup> Con este eufemismo se refiere Dalí a la masturbación.

<sup>131</sup> *Vida secreta, O. C. III., Poesía, prosa,...*, ed. cit., p. 475.

<sup>132</sup> «El narcisismo creador daliniano...», ed. cit., p. 60.

<sup>133</sup> *En los límites...*, ed. cit., p. 115. La cursiva es del autor.

primitivas tribales. Señala el investigador que ambas son «formas traspuestas de lo vivo y lo muerto, es decir, una vez más de temáticas sexuales camufladas»<sup>134</sup>. Evidentemente, casi todo el *corpus* iconológico daliniano se presta a interpretaciones sexuales más o menos «disfrazadas», en tanto se da en su obra lo que Lázaro Docio denomina «una “sobre-erotización” de todos los objetos»<sup>135</sup>, ya sea por recurrencia a sus hechos autobiográficos —donde difícil es discernir lo real de lo ficticio— o por la base del psicoanálisis freudiano que los anima en la mayoría de las ocasiones, aderezada, además, por un sabio empleo de las mitologías clásicas. Menos descaminado supongo a Docio, cuando afirma que las conchas del agujero «reflejan la angustia» por su complejo de «vacía y minúscula genitalidad»<sup>136</sup>.

En cualquier caso, fue el propio Dalí quien ofreció la clave de su simbología al confesar a Robert Decharnes<sup>137</sup> que «se trataba de un forúnculo en el cual colocó aquellos elementos, reflejo de sus angustias, para “hacerlo madurar”»<sup>138</sup>. Los versos del poema refieren la cuestión cuando describen que el cuello del masturbador se va «hinchando por el célebre furúnculo donde/hierven las hormigas»; aunque aquí son las hormigas, símbolo de la putrefacción y de la solidificación del semen, las que suplantán al grupo de caparazones de crustáceos. Sustitución que no es sino un reflejo más de la evolución que sufrió *El gran masturbador* en la distancia del año que separa la génesis del cuadro de la del poema.

Con relación a las conchas y caparazones, recuérdese cómo Dalí profesaba el mismo deleite al degustarlos que su padre, quien para no ser molestado en su fruición, se retiraba a solas, en su despacho, como si un acto pecaminoso —¿masturbatorio?— estuviese efectuando. Respecto del placer que le causan, manifiesta a Piranaud:

<sup>134</sup> *El gran masturbador*, ed. cit., p. 40.

<sup>135</sup> «El narcisismo creador daliniano...», ed. cit., p. 61.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>137</sup> Autor al que seguimos en lo mínimamente imprescindible en este trabajo, por considerar, con Santos Torroella, que se ciñe en exclusiva a los textos de Dalí, quedándose con frecuencia «en la reproducción más o menos literal de los comentarios» que el pintor le iba haciendo, sin ahondar realmente en la cuestión.. Cfr. *La miel es más...*, ed. cit., p. 57.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 59, n. 21.

Al igual que a mi padre, me entusiasman los mariscos, los crustáceos cuya carne virgen está protegida por los huesos puestos astutamente en su exterior, pero detesto las ostras separadas de su concha y la blandura de las espinacas.<sup>139</sup>

Y es que para Dalí, mariscos y crustáceos «tienen el divino truco de llevar los huesos por fuera», en tanto que reservan para sus adentros «el placer de degustar una carne secreta, protegida, virgen de todo contacto»<sup>140</sup>. Acaso no sea difícil ver, por consiguiente, en ese «secretismo de la carne», que se sabe «protegida», a buen recaudo, en las láminas de su cubierta cálcica donde aún se preserva «virgen», alejada de todo contacto exterior, ciertas referencias más o menos veladas al acto recóndito de la masturbación.

El hecho de poner el forúnculo «a madurar» puede suponer la tribulación en que estaría sumido Dalí aquel verano, y que oscilaría, sin duda, entre permitirse ciertos parecidos con su padre, o por el contrario, terminar de «asesinarlo» por completo.

No obstante, la conclusión que se hace patente es que el «forúnculo» no tiene correspondencia exegética con las esculturas sostenidas en equilibrio en la cabeza, por cuanto ahora veremos.

#### IV.4.4. Esculturas de Guillermo Tell

A poco que nos detengamos, apreciaremos que, tanto en la versión pictórica como en la literaria de *El gran masturbador*, Dalí muestra un regusto efectivo por presentarnos formas de carácter escultórico. Tanto que, diríase, es este terreno de la expresión artística el que anima la composición de cuadro y texto. Desde la misma cabeza grotesca del Masturbador, planteada con volúmenes de textura cerosa, hasta las petrificaciones marmóreas de las figuras del hombre y la mujer; desde la peana *art decò*, hasta las piedras y guijarros que en su verticalidad se insinúan como totémicas formas tribales; desde el hombre que en la zona baja de la imagen abraza una figura petrificada, hasta la misma concepción del saltamontes como uno de esas piezas autómatas, que realizadas soldando tubos y piezas de acero llevaron al

<sup>139</sup> *Confesiones...*, O. C. II. *Textos autobiográficos 2.*, ed. cit., pp. 287-288.

<sup>140</sup> *La pasiones...*, O. C. II. *Textos autobiográficos 2.*, ed. cit., p. 195.

crítico británico Herbert Read a hablar, en los años sesenta, del nacimiento de una «Nueva Edad del Hierro»<sup>141</sup>, la totalidad de la obra induce a pensar que Dalí debió tener presente el tratamiento del mundo escultórico dentro del plano pictórico: escultura dentro de la pintura. Significativa es la declaración que él mismo hace cuando refiere que tomó la forma grotesca del masturbador de una roca del cabo de Creus que hoy se conoce justamente con ese nombre.

La misma naturaleza evidencia el poema, y no solo porque las descripciones a partir del quinto párrafo nos sitúen en un paseo flanqueado de esculturas, de entre las que el autor resalta las de Guillermo Tell, sino que se debe, más bien, a que la prosa aparece continuamente preñada de términos alusivos a la materia, la forma y la palpación textural y táctil, ámbitos propios de la escultura. Así, encontramos construcciones sintagmáticas como «el oro falso», «la corona imperial de acantos bronceados», «el claro alabastro de su nuca», «las fuentes célebres», «las medallas de falso bronce»; metáforas visuales como «el topacio que reemplaza a la mirada en los rostros esculpidos», «relieves muy suaves hechos de minúsculas arpas», «una mariposa que simboliza la injuria» o la «escultura policromada y pornográfica» mostrando «la caza de mariposas». Junto a estas, también hay representaciones simbólicas tangenciales como los retratos de Napoleón, Guillermo Tell, o la matanza de los hermanos Macabeos.

El *modern style* adquiere su peso específico en las «vidrieras» de formas en sugestivo proceso de metamorfosis, su mujer, bella y fatal, «sentada al piano», los «vasos mitológicos» adornados con «rostros hermafroditas ataviados de bucles y bigotes» o los relieves de tallas de «mobiliario». También la concatenación de sintagmas preposicionales para describir la galería de medallas que se suceden en una enumeración sin fin («de burros podridos», «de caballos podridos», «de gatas podridas» etc.), es duplicada en dos estrofas a lo largo del poema en las que se prescinde del calificativo «podrido» solo para romper la musicalidad de la repetición. Esto me hace pensar en una emulación de las formas que se yuxtaponen como un *continuum* de sinuosidades cambiantes en las ornamentaciones *fin de siècle*.

---

<sup>141</sup> *La escultura moderna*, Barcelona, Destino, 1994, p. 239.

Con respecto a la exaltación de los aspectos texturales de la materia, van desde la «membrana elástica» que se endurece a lo largo de la grotesca cabeza, hasta oposiciones entre lo blando y lo duro del tipo «chocolate-mierda seca» o «piedras-líquenes y musgo», pasando por el listado de atributos que brinda al «canto» de la mujer fatal («suave», «confitado», «lapidado»). Tampoco podemos pasar por alto la descripción de la temperatura de la micción corporal en el pasaje urolágnico, en tanto parece que la propia piel humana es la que mide su nivel: hierve en la barbilla, caliente en las axilas, se entibia a la altura del sexo y, por último, va enfriándose conforme desciende por las extremidades. Difícil resulta no poner en conexión esta gradación termométrica corporal con el «heliómetro para sordomudos» que describe en el ensayo «San Sebastián» de 1927, y al que me he referido en el capítulo anterior. En dicho heliómetro, «un pequeño cuadrante de yeso graduado, en medio del cual, un coágulo rojo, preso entre dos cristales, hacía de sensible barómetro a cada nueva herida»<sup>142</sup>, y en el pasaje del poema, el calor de las secreciones parece haberse cuantificado como si un aparato de naturaleza similar hubiera quedado dispuesto sobre los poros de la piel.

Una vez se ha puesto el acento en la importancia considerable con que la expresión escultórica reina en *El gran masturbador*, me interesa detenerme ahora en los inquietantes monumentos que denomina «esculturas de Guillermo Tell».

La playa de Cadaqués debe el nombre popular de *platja confitera*, con que se la conoce, a la forma de confites que tienen los guijarros que se dejan arrastrar hasta su orilla.<sup>143</sup> Estos guijarros «confitados» —recuérdese que el apelativo aparece en el poema— «tantalizan el onanismo e incluso hacen equilibrios en lo alto del cráneo», según confiesa Salvador Dalí a Robert

<sup>142</sup> O. C. IV, *Ensayos 1*, ed. cit., p. 32.

<sup>143</sup> Sobre los matices escultóricos que presentan las pequeñas piedras que Dalí va encontrando por la orilla de la playa y con las que juega, por ejemplo, a «hacer coincidir sus concavidades y convexidades según poses evocadoras de los acoplamientos del amor» o a establecer una «disposición totalmente involuntaria de [...] la pareja de *El Ángelus* de Millet», nos habla en algunas de sus páginas autobiográficas. Según él mismo, con dicho entretenimiento solo busca «hacerse consciente del carácter netamente delirante de la asociación de ideas de la que forman parte». Vid. *El mito trágico...*, O. C. V, *Ensayos 2*, ed. cit., pp. 421-423.



Decharnes.<sup>144</sup> Y efectivamente, su función no es otra que la de intentar sostenerse en equilibrio, un equilibrio deudor del que está obligado a mantener Guillermo Tell con la manzana que había de servir de vehículo al triunfo flagrante del padre.

Sabido es que el artista ampurdanés empleará el mito de Guillermo Tell como recurso icónico paliativo con el que focalizar la actitud autoritaria y represora del padre, toda vez que este ha mostrado su rechazo a la relación sentimental que su hijo mantiene con una mujer mucho mayor, divorciada y «drogadicta». A lo cual hay que añadir la osadía de mancillar a la familia con la injuriosa frase, alusiva a la madre, que escribe sobre el dibujo del Corazón de Jesús. Sustituye así «el complejo de Edipo, descrito por Freud, por una nueva mitología»<sup>145</sup>. Al respecto, escribe Dalí:

Mi padre había querido hacerme imposible la vida en Port Lligat, pues consideraba una deshonra mi proximidad. Desde entonces yo había mantenido en equilibrio sobre mi cabeza la manzana de Guillermo Tell, que es el símbolo de la apasionada ambivalencia canibalesca que más tarde o más temprano acaba por tener la furia atávica y ritual del arco de la venganza paterna, que arroja la flecha final del sacrificio expiatorio —el eterno tema del padre sacrificando a su hijo—: Saturno devorando a sus hijos con sus propias mandíbulas; Dios Padre sacrificando a Jesucristo; Abraham inmolando a Isaac; Guzmán el Bueno prestando su propio puñal para la muerte de su hijo, y Guillermo Tell apuntando la flecha a la manzana puesta sobre la cabeza de su propio hijo.<sup>146</sup>

En *Las pasiones según Dalí*, bucea aún más a fondo entre la problemática del trauma paterno y apunta un origen anterior:

Mi padre —manifiesta a Louis Pauwels, coautor del libro— me infligió, desde que nací, mediante un exceso de amor que no se dirigía a mí solo sino a mi hermano muerto<sup>147</sup>, una herida narcisista por donde mi razón estuvo a punto de precipitarse y que mi genio ha

<sup>144</sup> Cit. en R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 59, n. 21.

<sup>145</sup> M. Aguer (ed.), *Las pasiones...*, O. C. II. *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 760, n. 33.

<sup>146</sup> *Vida secreta*, O. C. III., *Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 781-782.

<sup>147</sup> Recuérdese que Dalí tuvo un hermano mayor —al que también habían puesto de nombre Salvador— que solo vivió veintidós meses y falleció un año antes de nacer él. *Vid.*, n. 35 de la edición de Montse Aguer a *Las pasiones...*, O. C. II. *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 750

conseguido, con la ayuda de Gala, no cerrar por completo sino utilizar positivamente.<sup>148</sup>

Esta mutación positiva de la herida paterna debe referirse, sin duda, a su empleo iconológico bajo la encarnación de múltiples apariencias —entre ellas la dramática de Guillermo Tell—, a resultas de las cuales, Dalí no duda en autoproclamarse abiertamente como héroe, pues ha sido capaz de absorber y fagocitar la fuerza ominosa del padre. Enarbolando consignas freudianas afirma:

Se convierte en héroe aquel que se revela ante la autoridad paterna, consigue vencerla, devora a su padre, absorbe la Ley tutelar, la todopoderosa, y se erige él mismo en Ley [...] Pero el héroe daliniano [...] va más allá, y consigue absorber al padre y provocar su resurrección dándole formas múltiples e idealmente concretas.<sup>149</sup>

También en *Confesiones inconfesables* juega con las metáforas para describir la liberación del yugo que le suponía su padre. Ilustrativamente refiere como «poco a poco, Moisés se fue despojando de su barba de autoridad y Júpiter de su rayo. No quedó más que un Guillermo Tell: un hombre cuyo éxito depende del heroísmo de su hijo y de su estoicismo.»<sup>150</sup>

De esta última cita se dilucida que Dalí sabe que la autoestima de su padre, así como su prestigio social y las convenciones de la tradición, que tanto habían pesado a la hora de repudiarlo, quedaban supeditadas a su propio éxito. Éxito que, por otra parte, empieza a tomar ya visos internacionales.

Cuando se gesta el óleo *El gran masturbador*, a fines del verano del 29 en el estudio de Cadaqués, el rechazo paterno aún no ha tenido lugar, pues, como es sabido, la relación sentimental entre Dalí y Gala se halla en sus balbuceos. En cambio, el poema lleva fecha de septiembre del año siguiente, momento en que una cascada de acontecimientos de distinto signo se ha cernido ya sobre la pareja: el éxito de la individual en la galería Goemans de París y la aceptación de Breton y su adláteres, por un lado; del otro, la ruptura con el seno familiar y los problemas derivados de la proyección del film *L'âge*

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>150</sup> *Ibid.*, pp. 303-304.

*d'or*, que lo llevan a pleitear incesantemente con Buñuel la coautoría del film, o a ver cómo otros rechazan de plano colaborar con él por estar su nombre continuamente ligado al escándalo. Incluso hay un intento de destrozar uno de sus cuadros expuestos en el *hall* de la sala *Studio 28* de París durante una de las acaloradas proyecciones de *L'âge d'or*.

Estas cuestiones han de ser tenidas en cuenta, por lo que atañen a la lectura que de las «esculturas de Guillermo Tell» se puede hacer en la versión pictórica y en la literaria de *El gran masturbador*.

A mi entender, los guijarros «confitados» que hacen acrobacias en pareja en las sienas del *Masturbador* son una suerte de esculturas de reminiscencias atávicas que canalizan los impulsos onanistas. Suponen el placer que se opone al dolor, a la estela de angustia que deja tras de sí el acto masturbatorio. El poema es explícito al respecto, al hablar de la «asimetría» capaz de provocar en el espíritu una crisis mental por la «confusión» derivada del hecho de que una materia pétreo como es el «topacio» venga a suplantar a la mirada de los rostros esculpidos en dos momentos encontrados: el del «placer», y su contrario, «un montón de mierda».

¿Y cuál es entonces el fetiche, el amuleto que contraponer a las esculturas de guijarros como representativo del terror, del miedo, del pecado? Pues podría responder que el saltamontes. La configuración mecánica que se le ha imprimido, a base de tubos y formas aceradas, muy en consonancia con la era industrial glosada por futuristas y ultraístas apenas una década antes, está enfrentada a estas otras construcciones más en la línea de las creencias telúricas de tribus arcaicas, hechas a base de piedras y fósiles de crustáceos puestos unos encima unos de otros. Además, el saltamontes tiene para Dalí el significado de la descomposición, es un «agarro de la muerte» como ya vimos que rememoraba durante la redacción de *Vida secreta*. En definitiva, el montículo que levanta todo lo excremental. Incluso el texto lo corrobora, al señalar que el saltamontes «lleva cinco días y cinco noches» adherido al masturbador.

En *Las pasiones según Dalí*, refiere la importancia que tiene el quinto día que sigue a cualquier deceso. Así, para diversas culturas —tibetanos, indios *huichol*—, tras el quinto día *post mortem* se produce una situación

extraordinaria, un estado de «suspensión» que marca un paréntesis antes del tránsito definitivo a la otra vida. Añade el pintor ampurdanés que también Lorca, «el poeta de la mala muerte», cuando jugaba a hacerse el difunto en la Residencia de Estudiantes —hecho remarcado dentro del capítulo correspondiente a *La miel es más dulce que la sangre*— no era, por fin, enterrado hasta el quinto día.<sup>151</sup>

No obstante, la oposición a estas formaciones guijarrosas se halla, para Fanés, en el anzuelo que en el lateral izquierdo del cuadro aparece clavado en el cráneo del masturbador. Según el autor, dos explicaciones son posibles: una la da el poeta J. V. Foix, para quien todo lo blando en Dalí se asocia axiomáticamente con el símbolo del pez y que, en el caso concreto de *El gran masturbador*, vendría a enfatizar la naturaleza flácida y viscosa de la grotesca cabeza; y la interpretación del propio Fanés, en la que aludiendo a la «sinécdoque del pez», la forma que gravita inconsistente del anzuelo se contrapone «al grupo de diversas piedras y caracolas que hallamos en equilibrio» en la coronilla del masturbador.<sup>152</sup>

Ahora bien, al tornar al fragmento del poema, observamos que estas formaciones guijarrosas son denominadas «esculturas de Guillermo Tell». Ello es un indicativo, sin duda, del giro que ha tomado la vida de Dalí en el periodo de un año. Cuando Santos Torroella escribe que Dalí pintó *El gran masturbador* «justamente en el momento en que, tras la aparición de Gala en su vida, se estaban cerniendo sobre él y los suyos las tormentosas nubes de un drama familiar»<sup>153</sup>, quizás se está anticipando a los acontecimientos. Ciertamente es, como ha quedado dicho, que la irrupción de Gala en su vida se ve reflejada en el cuadro, pero la polémica ruptura familiar aún no ha tenido lugar y todavía

<sup>151</sup> Vid. O. C. II. *Textos autobiográficos* 2, ed. cit., pp. 82-84.

<sup>152</sup> Vid. J. V. Foix, «Dalí de Port Lligat», *La Publicitat*, Barcelona, 25 de enero de 1935, p. 4. R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 60. F. Fanés, *El gran masturbador*, ed. cit., p. 40. J. Lázaro Docio aporta otra interpretación de visos freudianos que puede considerarse menos plausible. Docio ve el anzuelo como trasunto de «los enganches paterno-filiales y del desgarramiento que supone para esa relación la aparición de Gala y al tiempo su relación con el grupo surrealista parisino». Vid. «El narcisismo creador daliniano...», ed. cit., p. 59. Vengo advirtiendo que la proximidad entre el amor de Dalí y Gala y la ejecución del óleo hace imposible al artista verter en el cuadro la angustia por una ruptura familiar que aún no estaba anunciada. Esto hace que la hipótesis de Docio parezca, cuanto menos, arriesgada.

<sup>153</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 54.

corren días de vino y rosas en su querida Cadaqués mientras lleva a término el cuadro.

Se sabe que, tras su regreso de la exposición en la parisina Galería Goemans, Dalí vuelve a marcharse a la capital francesa a finales del mismo mes empujado por las continuas discusiones con su padre.<sup>154</sup> En cualquier caso, y sin ánimo de errar, habremos de situar la fisura familiar en torno a las navidades de 1929, y nunca antes de la exposición en París —que transcurre entre el 20 de noviembre y el 5 de diciembre, como ya hemos anotado—, pues es durante esos días cuando Dalí enseña a los surrealista el dibujo con el injurioso texto alusivo a la madre que acabará desembocando en la controvertida disputa familiar. Además, el notario de Figueras conjetura que la pareja consigue el dinero mediante el tráfico de drogas, toda vez que empiezan a consolidarse los pingües beneficios por la venta de los cuadros, para lo cual es necesario que se haya celebrado la exposición.

En cambio, no sucede lo mismo con la génesis del poema, cuya datación denota que Gala ha ocupado ya un lugar importante en su corazón y que ambos han tomado la opción de compartir sus vidas. El testimonio de la fecha, «Port Lligat, septiembre de 1930», aldea donde la pareja, con el dinero obtenido por la venta de la tela *La vejez de Guillermo Tell*, había comprado en el mes de marzo una cabaña de pescadores propiedad de los hijos de la excéntrica Lidia Noguer —la «Lidia de Cadaqués» de D'Ors— así lo corrobora fehacientemente<sup>155</sup>, junto con algún otro dato que aporta la misma prosa del poema.

Importa recalcar estas cuestiones de las fechas, por cuanto la interpretación pictórica y la literaria no se prestan a la univocidad en su exégesis<sup>156</sup>, sino que la segunda supone un proceso de evolución respecto de la primera. Así, retomando el hilo de la temática escultórica, cabe explicar la denominación que hace de las «esculturas de Guillermo Tell» como una cierta

---

<sup>154</sup> Para el seguimiento cronológico utilizamos el exhaustivo índice añadido por Montse Aguer al final de su edición de *O. C. II. Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 719-749. Así como el más reciente de Matthew Gale (ed.), «Cronología cinematográfica de Dalí», en *Dalí y el cine*, ed. cit., pp. 78-81 y 160-163; si bien este último se centra en la faceta cinematográfica principalmente.

<sup>155</sup> Vid. *Vida secreta, O. C. I. Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 695 y ss.

<sup>156</sup> De la misma opinión son, por ejemplo, F. Fanés (*El gran masturbador*, ed. cit., p. 30) o Lourdes Cirlet («Aproximación a dos poemas de Dalí...», ed. cit., p. 42).

innovación de las esculturas de guijarros que en el cuello del masturbador se mantienen en equilibrio.

Se trataría de una interesante y significativa modificación, un acomodarse a las nuevas circunstancias biográficas por las que está pasando Dalí en ese lapso de tiempo que va de finales del 29 a mediados del 30, y donde aquellos volúmenes de formas «confitadas» han quedado ya obsoletos, para pasar a tomar posesión, en su lugar, el contundente y sagaz icono que se configura en el mito de Guillermo Tell. Recordemos que «Moisés pierde su iracundas barbas» y entonces no queda más que el niño con la manzana en la cabeza que se ve obligado a garantizar el triunfo del padre.

No resulta descabellada, por tanto, la identificación aproximativa de las rudimentarias esculturas equilibristas de guijarros y conchas con las que el poema califica como Guillermo Tell. Para ello pueden traerse a colación los versos que dicen: «Detrás de los hombros/ del simulacro —ya se ha visto como la masturbación es para Dalí uno de los grandes simulacros, «el del acto sexual completo»— bajo la apariencia/ de ambos Guillermo Tell» que parecen evocar la disposición espacial de la parte superior del masturbador, donde hacen equilibrios estas formas atávicas, como la manzana también debía hacerlo sobre su cabeza.

En consonancia, el hecho de tratarse de una pareja gemela de esculturas «Guillermo Tell», nos induce a calibrar la posibilidad de que ambas estén referidas a una representación simbólica —y tal vez exorcizante— de sí mismo y del otro Salvador Dalí Doménech, el hermano mayor nacido en 1901 y muerto, como un intento «fallido» de la naturaleza, en 1903. Ello podría explicar el menor tamaño de una de las esculturas que se equilibran sobre el lomo del masturbador: mientras la de mayor escala estaría aludiendo a él, al Salvador Dalí vivo, la otra del par, la más pequeña, sería la materialización evidente del primer Salvador Dalí, fallecido comenzada apenas la infancia.

Con respecto a esta similitud gemela pero dispar, pueden ser explícitas las palabras de *Vida secreta*: «mi hermano y yo nos parecíamos como dos gotas de agua, pero desprendíamos reflejos diferentes»<sup>157</sup>. El hermano mayor mostraba signos precoces de un mayor talento e inteligencia que Dalí, hecho

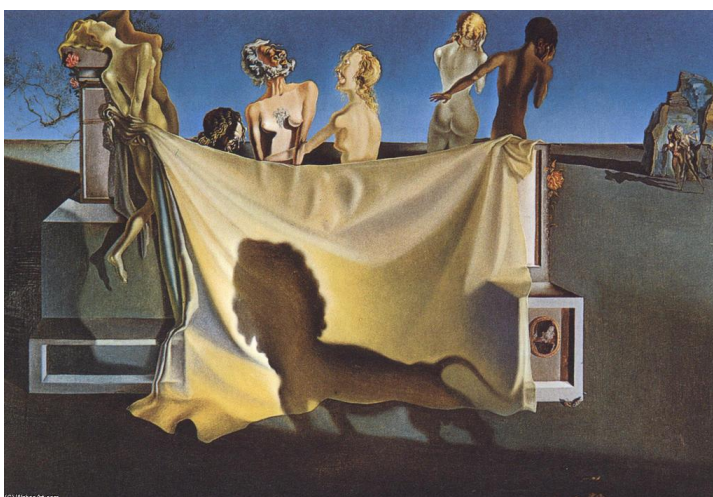
<sup>157</sup> *Vida secreta, O. C. III., Poesía, prosa,...*, ed. cit., pp. 243-244.

este, que lo conducirá inexorablemente a sucumbir, puesto que en el devenir del orden natural solo sobrevive la materia capaz de «moldearse» fácilmente y adaptarse a las cambiantes circunstancias. Así pues, mientras el Dalí fenecido reflejaba «la melancolía que caracteriza a una abrumadora inteligencia», el Dalí que sobrevive y llega a alcanzar reconocimiento mundial «era mucho menos inteligente, pero lo reflejaba todo»<sup>158</sup>.

Bajo esta hipótesis pueden encontrar cabida las metáforas del padre en tanto que trasunto de «Guillermo Tell» o de «Napoleón», en definitiva una misma y única figura ostentosa e imperial, como ya tenemos visto, pero también la de la «matanza de los hermanos Macabeos».

Un último aspecto liga a Guillermo Tell con la constante andrógina sexual daliniana. Los versos que señalan al «notable personaje irresistible/ y delicado con moño y senos de mujer/ de verga gruesa y pesados testículos» parecen querer patentizar una descripción somera del personaje que, ocultando su desnudez hermafrodita tras una tela, ocupa un espacio privilegiado en el óleo *La vejez de Guillermo Tell*, ejecutado en 1931, al año siguiente de la publicación del poema en *La femme visible*. Esta última consideración no es sino una constatación más del sustituto del mito de Edipo freudiano que Dalí plantea bajo la transfiguración de Guillermo Tell<sup>159</sup>, a la par que una trasposición de la imágenes de la plástica al texto y de este nuevamente a la tela.

S. Dalí, *La vejez de Guillermo Tell*, 1931  
Óleo / lienzo  
98 x 140 cm  
Colección particular



No obstante, al decir de Octavio Paz, el mito del andrógino platónico es una certeza psicológica en tanto «todos, hombres y mujeres, buscamos

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Cfr. F. Fanés, *El gran masturbador*, ed. cit., p. 36.

nuestra mitad perdida»<sup>160</sup>. Y ahí es donde entraría a jugar su baza el hermano mayor muerto de Dalí, su doble, su complementario que irrecusablemente es capaz de reflejarlo todo, hasta a él mismo. Y junto al hermano perdido Gala, su nuevo ser adjunto.

#### IV.4.5. Las tres edades

Fuera de la cabeza grotesca del masturbador encontramos tres representaciones de figuras humanas a diferente escala. La más alejada y diminuta, prácticamente una miniatura, se sitúa a la izquierda del lienzo, próxima a la línea de horizonte, y sirve a la evocación, como ya dije, del padre que lleva a su hijo de la mano en aquel periplo infantil que debió suponer la travesía diaria del desierto hacia la escuela.

La segunda representación muestra en cambio, en una dimensión algo mayor, una figura solitaria que camina en dirección a ese mismo horizonte. La larga sombra arrojada, propia de la luz crepuscular, es proyectada a la altura de aquellas otras más diminutas.

En tanto que la tercera, también mencionada en este capítulo, es la que debajo de las alas de langosta se funde en un abrazo con lo que cabe considerar un roquedal del cabo de Creus en el que se pergeñan ciertas formas femeninas. Alude, sin duda, al primer encuentro amoroso de Dalí y Gala.

Santos Torroella advirtió la posibilidad de que *El gran masturbador* contuviera, simultáneamente, varias representaciones autobiográficas de Dalí, todas ellas bajo el auspicio de la caricaturesca cabeza del masturbador.<sup>161</sup> De ser así, estaríamos hablando de un autorretrato múltiple en el que el artista aparece facetado en los momentos cruciales de sus traumas, temores y

---

<sup>160</sup> *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, 1994<sup>3</sup>, p. 75. En otra parte del libro escribe Paz: «el mito del andrógino no solo es profundo sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de “completud”... Este mito y el de Eva que nace de la costilla de Adán son metáforas poéticas que, sin explicar realmente nada, dicen todo lo que hay que decir sobre el amor... responde al misterio del amor con otro misterio.» *Ibid.*, p. 41.

<sup>161</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 55.



angustias vitales, cuyo tratamiento formal ha de parecerle inevitable en el momento de inflexión en que se halla durante aquel verano de 1929.

Fèlix Fanés llega aún más lejos en su hipótesis, al suponer que las tres representaciones de figuras, que serían tres autorretratos del Dalí, refieren «las tres edades del hombre: infancia, juventud, madurez»: las figuras diminutas, padre e hijo de la mano, ya alejadas en la memoria, el joven que en el plano medio atraviesa perdido en su soledad la inmensidad del páramo y, más cercana a la mirada del espectador, la figura abrazada a la roca de sinuosidades femeninas: Dalí en aquel justo momento.<sup>162</sup>

Para este investigador, la alegoría de las tres edades sería el eje articulador de todo el óleo, en tanto supone la plasmación más evidente de aquello que más preocupación le causa durante la estancia en Cadaqués, a tenor de las páginas que le dedicó al periodo en su *Vida secreta*.<sup>163</sup> Aunque este eje conductor nos pueda llevar a veces, doblemente, como en un mundo de reflejos, tanto por el universo de lo palpable como por el de lo intangible:

La presencia de esas tres edades, es decir, esa alegorización de la «biografía» del protagonista, puede ser tomada como el hilo a través del cual se desovilla la madeja: una madeja hecha de fantasmas, trastornos y espantos, tanto los que se pueden explicar como los que no pueden ser dichos.<sup>164</sup>

Y acto seguido, apostilla:

En *El gran masturbador*, sobre la base de esas tres edades, se levanta un relato inconexo y deshilachado: sexualidad infantil, fantasías primarias, complejo de castración. La biografía confusa de lo oscuro y lo reprimido.<sup>165</sup>

Por consiguiente, con el respaldo de ambos estudiosos de la obra daliniana, Santos Torroella y Fanés, tenemos que el cuadro es una compleja

<sup>162</sup> *El gran masturbador*, ed. cit. pp. 54-55.

<sup>163</sup> Fanés hace notar: «Así pues, en las páginas que Dalí dedicó al verano de 1929 se registra como rasgo destacado del momento esa coexistencia entre su entrada en el mundo de los adultos (los surrealista, Gala) y las resistencias que despierta ese paso decisivo en su inconsciente; resistencias que se manifiestan a través de diversos retornos a mundos arcaicos y primitivos». *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>165</sup> *Ibid.*

alegorización sobre sus tres edades biográficas, es decir, un intrincado ejercicio de evaluación solipsista plasmado en astutas sutilezas que no parece hallar su correspondiente parangón en el poema homónimo.

Viene a matizar la hipótesis de las tres edades la conclusión del artículo de Lázaro Docio, según la cual, puede resumirse en una tríada de puntos el contenido del cuadro:

- Lo que Dalí es: obsesiones, complejos, fobias...
- Lo que quisiera ser: vencedor del deseo, sin temor al sexo heterosexual...
- La persona que fue una parte de él mismo: historia familiar, recuerdos infantiles, paisajes de su infancia...<sup>166</sup>

Presente, pasado y futuro, por tanto; los tres momentos que simultanean su protagonismo en la obra. En definitiva, las tres edades.

Próxima a esta teoría de las tres edades se halla otra hipótesis que Santos Torroella esgrime escuetamente en torno al lienzo *La miel es más dulce que la sangre*. Se trata de la «trilogía de sublimaciones» consignada por Dalí en las páginas de su autobiografía. Para conformar esta trilogía el universal artista azuza a las ciencias individuales actuales,

que se han especializado en estas tres constantes vitales —el instinto sexual, el sentimiento de la muerte y la angustia del espacio-tiempo—. Después de su análisis, después de la especulación experimental, vuelve a ser necesario sublimarlas. El instinto sexual se ha sublimado en la estética; el sentimiento de la muerte en el amor, y la angustia del espacio-tiempo en la metafísica y la religión. Basta de negaciones; hay que afirmar. Basta de intentar curar; hay que sublimar.<sup>167</sup>

De ahí que Santos Torroella viera en uno de los ejes de la tríada —la pulsión sexual que ha de quedar sublimada en la estética—, una clara referencia al tema de la masturbación, que tanto debió satisfacer a Dalí como para incorporarla al corpus de su imaginario, «no llegando a abandonarlo nunca del todo»<sup>168</sup>. En esta etapa que el tratadista denomina *freudiana*, aprecia el vertebramiento de la temática del masturbador de acuerdo a dos fases bien

<sup>166</sup> «El narcisismo creador daliniano...», ed. cit., p. 62.

<sup>167</sup> S. Dalí, *Vida secreta, O. C. I. Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 918-919.

<sup>168</sup> *La miel es más...*, ed. cit., pp. 61-62.

diferenciadas: entre 1929 y 1934, el masturbador es un recurso constante que comporta «vivaces soluciones expresivas» psicológicas y artísticas, fundamentalmente entre los años 29-30, fecha de génesis de las versiones pictórica y literaria de *El gran masturbador*; y una segunda fase, a partir de 1934, en que pasa a convertirse en una metáfora personal cuyas aportaciones se tornan «mecánicas y formularias» en su retórica, si bien es cierto que formando parte integrante de un discurso evidentemente original y propio, como es a un tiempo el de Dalí.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> *Ibid.*



## IV.5. Particularidades del poema

### IV.5.1. Elementos de oscuridad

Como venimos apuntando, el poema no se presta a la univocidad comparativa respecto de la versión pictórica puesto que es deudor del conjunto de destacados acontecimientos que tienen a Dalí por protagonista entre finales de 1929 y mediados de 1930. Ello hace que la pieza posea significados propios que pueden considerarse independientes respecto de la génesis del cuadro y que, en consecuencia, se deba atender a los mismos con cierto detenimiento.

Su configuración formal fluctúa entre la alternancia del verso libre y el párrafo en prosa. Si el empleo de la prosa ya venía siendo usual desde sus composiciones del periodo *lorquiano*, como era el caso de «Mi amiga y la playa», la alternancia de esta con el verso tiene su precedente en la pieza «No veo nada, nada en torno del paisaje», que Sánchez Vidal considera un «tanteo previo» antes de abordar un texto de «largo aliento» como es *El gran masturbador*<sup>170</sup>. Aunque esta inclinación a la prosa sea una indiscutible

---

<sup>170</sup> «Introducción» a *O. C. III., Poesía, prosa,...*, ed. cit., p. 26.

preferencia no solo del autor de Figueras sino de la práctica totalidad de los autores de vanguardia.

Al respecto, señala Gabriele Morelli que el poema en prosa es uno de los géneros literarios, junto al haiku y la greguería, que confieren peculiaridad distintiva a la vanguardia histórica española<sup>171</sup>, y su cultivo por parte de Dalí será fructífero no solo en la composiciones de factura poética sino también en su labor de articulista, guionista y ensayista. Bien es cierto que el «hibridismo» que preña sus escritos de este periodo hace a veces difícil dirimir en nuestro autor la frontera entre unos y otros géneros, sobre todo en aquellos textos de ensayo que parecen quedar imbuidos de un cariz poético o literario. Baste recordar el «San Sebastián», que tanto Lorca como él mismo no dudan en calificar de «poema» en la correspondencia que se cruzan respecto de la preparación del primer número de la revista *Gallo*.<sup>172</sup> Paradigmático resulta, por ejemplo, el texto *¡Viva el surrealismo!* (1932), catalogado como novela solo porque el pintor insiste tenazmente en ello.<sup>173</sup>

La fórmula, sin embargo, no es genuinamente daliniana ya que, según M. Helena Fernández Prat advierte, «conviene no olvidar el alto grado de formalización poética de la prosa de vanguardia» teniendo en cuenta, como la misma estudiosa aduce a renglón seguido, «que el aspecto poético de la prosa es un fenómeno general característico de la lengua literaria del siglo XX.»<sup>174</sup>

A través de los presupuestos bretonianos, tan importantes para él en aquel periodo de 1929-1930, justamente cuando está buscando granjearse la aceptación de la totalidad de la nómina surrealistas parisina, Dalí compone el poema recurriendo a la supresión constante de la puntuación. No olvidemos que Breton, como antes hiciera Marinetti, había advertido al respecto «que la

<sup>171</sup> «Poesía surrealista», en J. Pérez Bazo (ed.), *op. cit.*, pp. 181-208, p. 195. Morelli rinde tributo al profesor Aullón de Haro, de quien no olvida que estableció el mapa idiosincrático de la poesía española del siglo XX atendiendo a la presencia proporcional de prosa, haiku y greguería en ella.

<sup>172</sup> Tenemos algunos buenos ejemplos en la reproducción que del epistolario conservado en su propio archivo personal o en el de la familia García Lorca, hace Antonina Rodrigo al final de su libro *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, ed. cit., pp. 224-244. Se puede apreciar que continuamente está aflorando el término poema para calificar textos que realmente nunca cumplirían esa función, o al menos no desde los cánones más estrictamente tradicionales.

<sup>173</sup> Vid. A. Sánchez Vidal, «Introducción», *O. C. III, Poesía, prosa,...*, ed. cit., pp. 47 y 49.

<sup>174</sup> «Lengua, gramática y expresión de la vanguardia», en J. Pérez Bazo (ed.), *op. cit.*, pp. 53-79, p. 62.

puntuación siempre se opone a la absoluta continuidad del flujo verbal»<sup>175</sup>. Si bien ese fluir «bretoniano» está supeditado inexorablemente a los procesos de encadenamiento neurasténico de la escritura automática, en tanto que la supresión de la puntuación en los futuristas responde, más bien, a un impulso reaccionario contra los cánones de la tradición.

Quizá Dalí intente forzar este brotar anárquico de las palabras con el empleo del encabalgamiento que hace en la composición. Quilis considera el encabalgamiento siempre un hecho anormal «que, utilizado con destreza, posee un alto valor expresivo»<sup>176</sup>. Esta expresividad es la que puede estar aprovechando Dalí en la sucesión de encabalgamientos con la que va articulando numerosas líneas del poema.

Dentro del verso libre, llama especialmente la atención el uso exacerbado de encabalgamientos sirremáticos, llegando a veces a encadenar tal cantidad de sintagmas que resulta apenas identificable el momento de hallar el verbo principal. Tal es el caso que se da en la segunda estrofa del poema, cuando al presentarnos al gran masturbador, el racimo de sintagmas que le añade en su descripción, consigue que la aparición solitaria, en un único verso, del verbo «se inmovilizaba» tienda a crear cierta oscuridad respecto del anterior, «hierven las hormigas». A lo cual ayuda, indiscutiblemente, la contraposición entre un verbo que sugiere movimiento frenético, como es *hierven*, frente al posterior, que anuncia el estatismo del masturbador.

Si en la intención de Dalí estaba hacer fluir las palabras eslabonadamente, sin solución de continuidad, el paso del versolibrismo a los párrafos en prosa supone un muro infranqueable que rompen el ritmo concatenado y la musicalidad de las estrofas. Esto lleva a Cirlot a apreciar que «en algunos momento el lector parece sumergirse en el canto de unas letanías», en tanto que el lenguaje tan cambiante hace que, en otras, se llegue a la ruptura de dicha cadencia.<sup>177</sup> Estas bruscas oscilaciones van desde algunos versos deudores de la «atmósfera simbolista», hasta aquellos otros, «más

---

<sup>175</sup> *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, p. 45.

<sup>176</sup> *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1983<sup>6</sup>, p. 76.

<sup>177</sup> «Aproximación a dos poemas de Dalí...», ed. cit., 43.

radicales y directos», donde el erotismo obsceno y «vulgar» se halla a flor de piel.<sup>178</sup>

La oscuridad es otro aspecto que adquiere presencia propia en el poema, ya que, como bien señaló Friedrich, la oscuridad como «principio estético universal» será uno de los puntales sobre los que se sustentará toda la lírica moderna desde Baudelaire hasta hoy en día. Friedrich atribuye a las propias peculiaridades inherentes a la doble función del lenguaje de la lírica moderna esta responsabilidad, puesto que «debe expresar y a la vez encubrir un significado». La oscuridad corre desde los contenidos a los medios estilísticos, y en este solaz el estudioso germano parece claudicar cuando afirma que las posibilidades de la lírica actuales son imposibles de fijar con precisión. Bien es cierto que advierte que «el afán de oscuridad» corre parejo al de la estrechez en la «comprensión» al que se ven sometidos los poemas<sup>179</sup>; caso que se da, por supuesto, en *El gran masturbador*.

Así, se rastrea esta oscuridad en el juego que se establece entre la ambigüedad de algunos términos, como es el caso del párrafo en prosa: «Las imágenes grabadas en relieve sobre esas medallas, así como las inscripciones nuevas (muy significativo) tenían una poderosa eficacia desmoralizadora al actuar sobre la reflexión.» Con el sustantivo «reflexión», no queda claro si se está refiriendo al efecto óptico que se produce a resultas de desviarse los rayos de luz de su trayectoria, o bien es al acto de meditación y raciocinio sobre el que, además, tienen la virtud de hacer mella desmoralizante las medallas e inscripciones.

Otro tanto sucede tras la aparición de la preposición «con» al comienzo del párrafo «Con objeto de dar una apariencia glacial de antigua ornamentación...» Todo el fragmento queda en suspenso, sin saber muy bien a qué atenernos, si anexionarlo a la parte previa o a la que continúa la composición. El sentido común, no obstante, nos empuja a pensar que el párrafo supone una continuación de los versos precedentes «y continúan su duras fibras/ hasta fundirlas/ en el claro alabastro de su nuca», en los que la partícula «con» parece enlazar mejor. Aunque tampoco se puede asegurar con

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Op.cit.*, pp. 230-232.



certeza. Ya observó Hugo Friedrich que es moneda corriente el empleo de preposiciones, adverbios y adjetivos con cambio de función en la lírica del XX, recurso este —entre otros muchos—, con el que el lenguaje poético pretende salvar las distancias que lo separan de las prerrogativas del lenguaje coloquial en su búsqueda de una comunicación directa y fidedigna.<sup>180</sup>

Refuerzan la cuestión de la oscuridad los versos de arranque del poema, así como toda la parte final. En los primeros, se nos describe un paisaje agreste y desolado por el que serpentean dos carreteras que parecen unir la «humilde» aldea de Hunt con la «orgullosa» ciudad de Kistern, en lo que no es sino otra de las tantas contraposiciones del poema. Todo el pasaje del poema está impregnado de la idea de desolación que se ve reforzado con el empleo de epítetos alusivos a lo melancólico y lo desértico, a la inmovilidad y a la escasa presencia humana. Incluso cuando los obreros van y vuelven del trabajo, se respira esa atmósfera taciturna, de tintes áridos, que encuentra su equivalente en el paisaje yermo donde Dalí sitúa las escenas simultáneas del cuadro. Ya se sabe que el escenario pictórico es deudor de las obras contemporáneas de De Chirico, así como la importancia que cobra la línea de horizonte que queda desvanecida en la infinitud del cielo. A esta imprecisión del *sfumato* parece estar aludiendo el poema cuando describe «la gran silueta de la fábrica de chocolate» desdibujada por «la niebla del crepúsculo».

La melancolía se hace además patente en el eje temporal en que Dalí ha situado la pieza, hacia el ocaso de un día de fines del verano. Como vemos, el autor aprovecha la coincidencia cronológica, habida cuenta de que tanto el cuadro como el poema se gestaron en una fecha similar. Pero también aquí la concreción de la puesta de sol encierra ciertas ambigüedades. Si primero «cae la tarde» con un «crepúsculo de niebla» que deja paso a la «oscuridad» cuando nos presenta al masturbador, algunos versos después «esa hora de la tarde es aún demasiado luminosa».

La última parte en verso del poema parece alejarse por completo del resto de la composición. Según Cirlot «se inscribe —al igual que *Un perro andaluz*— en un tiempo y lugar diferente que nada parece tener que ver con

---

<sup>180</sup> *Op. cit.*, pp. 203-204.

toda la narración anterior»<sup>181</sup>. Esta ruptura de los versos finales podemos ponerla en concomitancia con lo que Friedrich dio en llamar «disonancia», al confluir la ininteligibilidad de los versos con cierto hechizo causado por las palabras, que si no llegan a quedar imbuidas de un orden mágico, al menos sí que consiguen despertar la inquietud del lector.<sup>182</sup> Y es que, como señala el estudioso germano, si la literatura moderna aún queda definida en los términos de la relación entre escritor y lector, el efecto sorpresa, decididamente, abre un socavón insalvable entre ambos.<sup>183</sup>

El «efecto de *shock*», la pretensión de causar sorpresa en el lector, adquiere carta de naturaleza con Baudelaire, si bien fue un recurso bastante extendido durante el Barroco y su presencia en la literatura daliniana puede explicarse por dos razones: la conocida tendencia de Dalí a introducir en su estética elementos que permitiesen provocar reacciones de pasmo inesperado en el público y su contacto continuado con Lorca y otros poetas del 27.

Cabe, en definitiva, puntualizar que lo que aquí se está presentando es un salto cualitativo desde el verso hasta la prosa. Salto que siempre resulta complejo y en cuyo centro radica el problema entre «la discursividad propia del poema en prosa» y la «ausencia de nexos, característicamente versal» como recurso formal programático afín a las poéticas de vanguardia. Esta disyuntiva lleva aparejado «un tratamiento distinto de la subordinación», cuya solución viene dada a menudo «en forma de yuxtaposiciones»<sup>184</sup>.

No obstante, a pesar de la salida de tono de la parte final con respecto al resto del poema, cuya intención parece ser en un primer momento crear perplejidad, la ambientación nostálgica sigue permaneciendo latente como revelan los versos «el momento psicológico/ y sentimental/ de un día/ claro/ de verano» en que quieren significarse las tallas y relieves del mobiliario.

Las sombras arrojadas, que Dalí recorta y alarga concienzudamente en el cuadro, parecen mostrarnos la analogía con esa tarde que declina, hacia el final del estío, en el poema. Ya he mencionado la cuestión del irremediable trauma que le suponía al de Figueras atravesar todos los días una árida región,

---

<sup>181</sup> «Aproximación a dos poemas de Dalí...», ed. cit., p. 44.

<sup>182</sup> *Vid. op. cit.*, p. 21.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>184</sup> M. H. Fernández Prat, *op. cit.*, p. 64.

donde yacían en descomposición los cadáveres de los animales, hasta la escuela avivado por la mano del padre. Y, si en el óleo, las sombras suponen un recurso más próximo al cubismo, la pintura metafísica italiana e incluso el expresionismo, en su pretensión de contribuir al acrecentamiento del horror, por contra, la melancolía que ambienta la prosa parece más alejada de los miedos infantiles y, pertinentemente, más próxima a la evocación nostálgica de la infancia, que tan intensamente le ocupaba en aquellos fechas.

La antítesis entre la «humilde aldea de Hunt» y la «orgullosa ciudad de Kistern» nos remite a otra posible asociación de contrarios en lo que al tema del onanismo toca. Recuérdese, que en los días anteriores a que Gala y él se conocieran, Dalí estaba fuertemente atrapado en este hábito, hábito que puede ser calificado de humilde y hallarse vívidamente identificado en la metáfora de la aldea de Hunt. Al contrario, el definitivo conocimiento de la relación sexual plena con Gala, quedaría convenientemente representado en la urbe, Kistern, que se erige ufana y jactanciosa frente a la insignificante aldea. Además, la ciudad tiene un sanatorio donde los obreros «construyen y reconstruyen» constates pabellones y esta metáfora del sanatorio como centro salvífico nos remite irrevocablemente, a la analogía de Gala ayudando al genio a escapar de su locura, según él mismo confesó.

De igual manera, la continua actividad de construir y reconstruir los pabellones, casi en la forma febril con que Kafka condena a algunos de sus personajes a verse ocupados en una actividad inútil pero interminable, puede asociarse a las permanentes regresiones a sus recuerdos infantiles y de adolescencia y, con mayor acierto, a los frenéticos accesos de histerismo que había experimentado aquel verano del 29. Frente a la sencillez aldeana y lugareña del acto solitario de la masturbación, contrapone Dalí el orgullo de la plena consecución de la relación sexual airosamente enarbolada en la imagen de una ciudad.

Se puede vislumbrar el influjo decadentista baudelaireano en torno a la iconografía de la ciudad. En palabras de Friedrich, para el poeta francés «las ciudades carecen de naturaleza» y «constituyen el lugar del mal» y, sin embargo, también «pertenecen a la libertad de espíritu, son paisajes inorgánicos del espíritu puro». En Baudelaire, la ciudad es un lugar fecundo

para la disonancia; en ella se da el encuentro perfecto entre imágenes oximorónicas (luz de gas-crepúsculo, perfume a flores-hedor del alquitrán, etc.) y permite las analogías entre elementos triviales que adquieren realce «gracias a la transformación lírica»<sup>185</sup>. De este modo, no ha de sorprendernos que Dalí emplee la comparativa entre la insulsa aldea y la arrogante ciudad como metáfora visual de su iniciación a la plenitud de las relaciones sexuales con Gala, frente al incompleto y solitario placer que le pueden ofrecer las prácticas masturbatorias.

Habrà quien pueda pensar que la utilización de la urbe, con todo su trillado aparejo de progreso, mecanicismo y modernidad, venía siendo empleada ya desde el futurismo, el ultraísmo y otros ismos de vanguardia y que, por tanto, nada tiene de extraño el que aparezca en este poema de Dalí. Sin embargo, se advierte que la que el autor describe no es la ciudad al uso, plasmada con cierta regularidad por los movimientos de vanguardia. En ella ningún artilugio de avance o modernidad se percibe, los obreros que van y vienen por la zigzagueante carretera a su trabajo, no lo hacen a una fábrica y la única referencia a un edificio es la del sanatorio de sempiternos pabellones en construcción, lo cual nos remite más a una noción de lo maldito en Baudelaire y lo clínico en el psicoanálisis freudiano, que a los artilugios mecánicos que engendran los autores del primer tercio de siglo. La concepción de liberación espiritual que para el autor de *Las flores del mal* adopta la ciudad, encuentra sus resonancias en los nuevos ánimos que deben impulsar a Dalí cuando definitivamente conoce el amor heterosexual con Gala. En cierto modo, parece la reconstrucción a medida de un «paraíso artificial», hecho con la argamasa de añoranzas ampurdanesas ya desaparecidas tras el primer cuarto del siglo XX. En este sentido, parece adecuado traer a colación las palabras de Lázaro Docio:

Dalí vivirá la naturaleza más que la ciudad —a diferencia del interés prominente de los surrealistas por lo urbano—, y lo hará de una forma poética, en una relación con ella que podríamos calificar de maternal. La naturaleza le enseña su metamorfosis real, continua, que convive con la subjetiva, irreal y puntual, obedeciendo a leyes físicas de la

---

<sup>185</sup> *Op. cit.*, pp. 58-59.

materia —que ni se crea ni se destruye, se transforma— que tanto interesaban a Dalí.<sup>186</sup>

Las regresiones a la vida rural de la infancia son lugar común en las creaciones de Lorca, Dalí y Buñuel. Como ha visto Sánchez Vidal, «hay en sus obras respectivas una contundencia sensorial que solo otorga la crianza en contacto con una Naturaleza sin devastar»<sup>187</sup> y, en consonancia con la descripción que el ampurdanés nos ha dado de la ciudad de Kistern y la aldea de Hunt, añade que si esta atmósfera rústica fue desapareciendo en otros países europeos tras el impío avance de la industrialización que siguió a la Gran Guerra, en España no se dejó sentir su efecto hasta después de la Guerra Civil e, incluso en algunas zonas, hasta bien entrados los años sesenta, con la irrupción del automóvil y la televisión.<sup>188</sup> En tal sentido, también señala Barrantes Martín que, al llegar muchos artistas desde el campo a la ciudad, terminan por no aceptar estos nuevos espacios dinámicos y de extensión más o menos ilimitada frente a los sistemas armoniosos y cerrados en que se habían desenvuelto antes. Ello da lugar a un exilio dentro de la propia ciudad —tal era el caso de los bohemios del XIX— y a que terminen por considerar las comunidades urbanas como inferiores e ignorantes en comparación con su visión mucho más amplia de la realidad.<sup>189</sup>

Con respecto a esta cuestión, Armengol ha atisbado el paralelismo que se da entre las tierras propiedad del conde de Grandsailles en la novela *Rostros ocultos*, cuya llanura no en vano se llama Creux de Libreux, y los parajes del propio Ampurdán. «Incluso el conde —escribe Armengol— muestra su preocupación por el progreso técnico e industrial de la zona, que implicaría la destrucción masiva del entorno, algo que preocupó objetivamente a Dalí cuando, en la década de los años cincuenta, Port Lligat corría el riesgo» de ser víctima de la imparable especulación urbanística con fines turísticos.<sup>190</sup>

Y en todo ello quizás quepa también cierta influencia de las tendencias francesas del momento, pues, como señala Fanés, tras el *crack* económico del

<sup>186</sup> *El secreto creador...*, ed. cit., p. 166.

<sup>187</sup> *Vid. Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp. 30-31.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>190</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 295-296. Para el pasaje de *Rostros ocultos*, *vid. O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 442-443.

29 —recordemos que son los años en que Dalí trabaja en *El gran masturbador*— Francia se ve abocada a una significativa crisis de identidad que lleva aparejados «virulentos rechazos hacia el progreso y la modernización», en tanto que propala «un retorno a los valores tradicionales» y una vuelta al mundo rural de la que las artes no podían dejar de hacerse eco.<sup>191</sup>

#### IV.5.2. Rasgos evolutivos

En la segunda parte del poema, tras la presentación del gran masturbador, reaparece con un segundo rostro, de «tamaño más reducido» pero con «expresión más dulce y orgullosa» y que se halla ubicado «frente al primero, al final del paseo». Muchos autores han atendido a la cuestión de los dos masturbadores tratando de explicarlo como un hecho fehaciente de la independencia que posee el texto respecto de la obra pictórica.

Así, se da el caso para Lourdes Cirlot de que tanto la presencia de dos masturbadores como de dos Guillermo Tell responde al desdoblamiento de personajes que tendrían su parangón en la ruptura con la figura paterna. Para ello se apoya en el párrafo en prosa que señala que las dos parejas están «relacionadas entre sí» y «distribuidas de tal modo que provocaban una crisis mental»<sup>192</sup>.

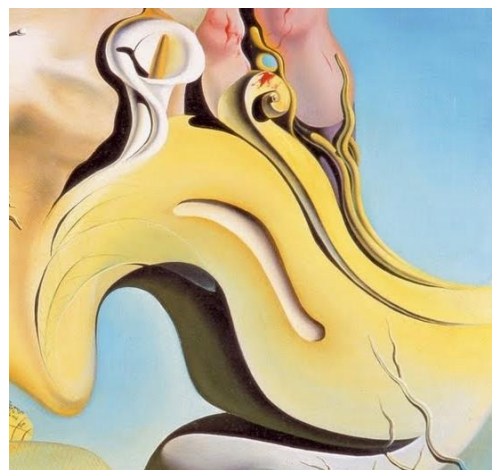
Mientras, a Fanés la dualidad de caras —cuya descripción, «no es idéntica para los dos casos»—, le supone la evidencia de que el autor «no apostaba por una lectura unívoca de la obra». Para el investigador catalán, este hecho viene a poner de relieve la posible pretensión daliniana de «sembrar pistas falsas» con el fin de evitar que se le reconociera en la grotesca forma del masturbador que no deja de ser, sin lugar a dudas, un autorretrato del artista.<sup>193</sup> Fanés se expresa en lo mismo términos que el Torroella de *La miel es más dulce que la sangre*, para quien ya vimos que el masturbador suponía un autorretrato múltiple de marcados tintes autobiográficos.

<sup>191</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 214.

<sup>192</sup> *Op. cit.*, p. 42-43.

<sup>193</sup> *El gran masturbador*, ed. cit., pp. 29-30.

A mi entender, una contemplación detenida de la figura del óleo, acaba delatando que el masturbador alberga otro de menor tamaño, apenas insinuado en la zona inferior derecha de la composición, justo debajo del torso femenino y ensamblado con la peana *modern style* que la sostiene.



*El gran masturbador* (fragmento)

La forma es una repetición sincrética de las curvas de la principal y la posición en que se halla es prácticamente la misma. La nariz, en lugar de servir de apoyo contra el suelo, se halla próxima al vientre cubierto de hormigas de la langosta y en vez de ojos, pestañas y boca, volvemos a encontrar las finas incisiones y nervaduras que antes he relacionado con los procesos de metamorfosis pétreo. Hasta del cráneo parecen surgir esculturas parejas a las que, formadas de piedras y conchas, hacían equilibrios sobre el otro masturbador, si bien ahora ya no hay esfuerzos de funámbulo sino que se despliegan como apéndices salidos de la superficie membranosa, y no se corresponden con amuletos de atavismos ancestrales, muy al contrario, están más cercanos a los modos escultóricos del siglo XX: la escultura minúscula busca su afinidad en las espirales volumétricas de las volutas modernistas, en tanto que la otra se halla horadada en su centro cual si de una pieza de Arp o Henry Moore se tratase. Esta última, además, proyecta una sombra que parece hacer las veces de cabello sobre el cráneo de la segunda versión del masturbador. Respeto a la oquedad de esta pequeña apófisis puede resultar reveladora la asociación que el pintor hace entre una gruta y el sexo femenino al desenterrar los recuerdos relacionados con la escasez de dinero durante su primera estancia con Gala en Port Lligat:

Estoy de rodillas en una gruta oscura. Veo el agujero de la luz de la entrada como un gigantesco sexo de mujer.<sup>194</sup>

De donde podría inferirse que en este pequeño hueco, labrado en el vacío como si de una escultura se tratase, Dalí está situando la imagen de la vagina de mujer como testigo mudo de la consumación de la relación coital.

Pero volviendo a los dos masturbadores, la apelación a ellos en los versos del poema se puede decir que sí es respondida, concienzudamente, por los elementos dispuestos en la composición pictórica. Aunque Dalí, como en muchas otras ocasiones, recurre a toda su perspicacia y sagacidad para que las evocaciones no surjan como evidencias a flor de piel.

En nuestra defensa viene también la localización de una de las fuentes pictóricas que el artista ampurdanés tomó como modelo de inspiración para el rostro del masturbador: *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch, El Bosco. Este pintor, objeto de admiración tanto para Dalí como para el resto de los surrealistas, representa en la parte de «La Creación» del famoso tríptico que cuelga en el Prado, justo a media altura en el margen derecho, una roca que tiene enormes similitudes con la cabeza del masturbador. El Bosco ha sabido conformar el ojo y la boca recurriendo a enigmáticos animales: el del



ojo presenta un «caparazón» y el de la boca parece querer enrocarse sobre sí mismo mientras despliega sus alas y cola como una suerte de espécimen alado, un dragón quizás, que fuera a posarse sobre la superficie pétrea.<sup>195</sup>

H. Bosch (El Bosco), *El jardín de las delicias* (fragmento),  
c. 1500-1510  
Óleo / tabla, 220 x 389 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid

<sup>194</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 430.

<sup>195</sup> Cfr. F. Fanés, *El gran masturbador*, ed. cit., pp. 57-60. En los agradecimientos, el autor apunta que fue Joaquín Yarza quien primero detectó la conexión del masturbador con el cuadro de El Bosco, en «*El jardín de las delicias*» de *El Bosco*, Madrid, Tf. Editores, 1988.



Un rápido cotejo de este rostro con el que yo considero como el del segundo masturbador revela la instantánea factibilidad de tal hipótesis.

Otra cuestión que de inmediato solicita la atención del lector, verificando el proceso evolutivo que el poema experimenta respecto del cuadro, radica en los versos «las pequeñas simientes en la bragueta/ desabrochada/ con la cabeza afeitada». Sabido es que tras la ruptura con su padre, el artista se rasuró completamente el cráneo como parte de una especie de ritual iniciático. Él mismo lo enuncia claramente al final de la segunda parte de su famosa autobiografía:

A los pocos días recibí una carta de mi padre notificándome mi irrevocable destierro del seno de la familia. [...] Cuando recibí esta carta, mi primera reacción fue cortarme el pelo al rape. Pero hice todavía más: me hice afeitar completamente la cabeza. Fui a enterrar mis negros cabellos en un hoyo que había practicado en la playa a tal propósito y en el que enterré al mismo tiempo el montón de cáscaras vacías de los erizos que había comido al mediodía. Después de esto, subí a una pequeña colina que domina todo el pueblo de Cadaqués y allí, sentado bajo los olivos, pasé dos largas horas contemplando el panorama de mi infancia, de mi adolescencia y de mi presente.<sup>196</sup>

El acontecimiento queda corroborado por la fotografía que Dalí le pidió a Buñuel que le tomara tras recibir la carta de repudio del padre. En ella aparece con la cabeza rapada y un erizo de mar sobre la tersa coronilla, en una configuración que define ya el mito de Guillermo Tell.<sup>197</sup> También lo atestigua el montaje fotográfico que realizó para el frontispicio del libro *El amor y la memoria* (1931), en el que puede verse ese mismo primer plano de la foto de Buñuel, con un joven Dalí de cabeza completamente afeitada, apoyado de espaldas contra la pared de su casa, en tanto se añade al montaje en segundo término, la imagen de Gala vistiendo un atuendo veraniego mientras se sienta a horcajadas en un muro.

Santos Torroella, a partir de este suceso, ha extraído la conclusión de que tras el erizo de mar se parapeta el emblema de san Sebastián, pues según la tradición religiosa, el martirio de las flechas lo hizo quedar que «casi parecía

<sup>196</sup> *Vida secreta, O. C. I. Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 673-674.

<sup>197</sup> *Vid. n. 67* a la edición de M. Aguer de *Confesiones..., O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 786.

un erizo». Al fotografiarse con el erizo en la cabeza, el pintor habría acabado asumiendo sin tapujos el papel de «mártir en su propia familia»<sup>198</sup>.

El hecho puntual del corte de pelo, que aparece referido de soslayo en el poema acompañando el momento culminante del placer «no genital» a que remite el semen desperdigado a través de la bragueta, supone la introducción de un capítulo biográfico que de ninguna manera puede quedar registrado en la versión gráfica de la obra, pues ha acontecido con posterioridad a la ejecución de la misma. Ahora bien, de la trascendencia del momento deja constancia el autor ampurdanés en *Confesiones inconfesables*, entrando a valorar este episodio como el auténtico y definitivo avance hacia la madurez:

Con el cráneo rapado, tomo el tren para París. Soy la imagen de la angustia, del dolor, de la pena que marcan el paso a la madurez y la frontera de las pruebas Gala-citas.<sup>199</sup>

Armengol ve en el erizo con que se toca el cráneo desnudo en la instantánea una nueva corona. Se trataría, según la autora, y dado lo precoz del gesto, de un «acto de autocoronación inconsciente»<sup>200</sup>. Aunque, como apunta con acierto a continuación, en Dalí cualquier objeto puede tornarse corona, basta tan solo que esté dotado de alguna especial significación para él.<sup>201</sup>

Algo similar sucede con otros elementos icónicos que empleará el artista con asiduidad a partir ahora y que en el texto vienen trabados en los versos «está sentada al piano una hermosísima mujer de cabellera ondulada de mirada aterradora de sonrisa alucinante de pechos espléndidos dispuesta a gritar un canto inminente», donde se ha prescindido de las comas entre los distintos sintagmas nominales. El autor liga dos símbolos de por sí estrechamente vinculados en su quehacer artístico: la ineludible mujer fatal encarnada en el eterno femenino prerrafaelita a que antes he hecho alusión y la presencia palmaria del piano de cola. Recuerda Dalí, respecto del valor erótico que confiere a este instrumento, que su padre tuvo a bien pretender colocar sobre el atril del piano que tenían en Figueras —acaso el mismo en el que

<sup>198</sup> Vid. «Los putrefactos»..., ed. cit., p. 37.

<sup>199</sup> O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 418,

<sup>200</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 236.

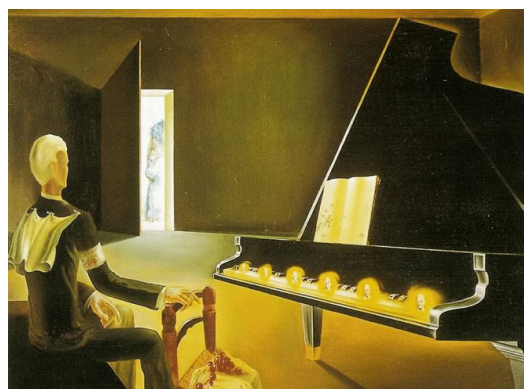
<sup>201</sup> *Ibid.*

Lorca se sentara a interpretar piezas populares andaluzas y catalanas—, una enciclopedia abierta por la página alusiva a las enfermedades venéreas. Intentaba con ello lanzar una férrea advertencia sobre los peligros que entraña la vida licenciosa.<sup>202</sup>

Indudablemente, la unión del piano a la seductora mujer prerrafaelita halla su entronque más directo en la traumática mella que el libro sobre el piano debió haber hecho en un joven Dalí<sup>203</sup>, tal y como recuerda en *Confesiones inconfesables*:

Sufría entonces [...] Un miedo atroz a las enfermedades venéreas. Mi padre me había inculcado el horror al microbio. Esta angustia no me ha abandonado jamás, e incluso ha llegado a provocarme accesos de demencia.<sup>204</sup>

S. Dalí, *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano de cola*, 1931  
Óleo / lienzo, 114 x 146 cm  
Musée National d'Art Moderne (Centre Georges Pompidou), París



También tenemos en el poema la presencia considerable del símbolo de la fuente, tan frecuente en la poesía desde el modernismo. A lo que parece, la narración transcurre entre avenidas y paseos en distinto niveles o sectores. Hacia la mitad de la pieza se describe un «corto paseo de fuentes» que reflejan la consunción por medio de todo un andamiaje de animales en descomposición, encabezada con el señero «burro podrido». A este primer recorrido de hontanares, «enriquecidos con metales falsos» y «semiocultos» entre plantas parasitarias, le seguirá justamente «el paseo de los simulacros», de entre los cuales ya se señaló que la masturbación habría de ser el más

<sup>202</sup> Vid. *Las pasiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 63.

<sup>203</sup> La cuestión será reflejada al año siguiente en el óleo *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano*, en el que las páginas del libro que pinta sobre el piano aparecen plagadas de hormigas, en tanto que sobre las teclas se vislumbran seis retratos de líder comunista ruso.

<sup>204</sup> O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 374.

importante. E incluso antes de esto, cuando describe la acción coprofágica entre los dos amantes, escribe que en sus miradas se agolpan «imágenes semejantes a las fuentes célebres» que, bajo el paraguas del psicoanálisis, no puede dejar de vincular «al principio de la muerte» y al «flujo infantil de imágenes inconscientes». Si hemos de atender a la «trilogía de las sublimaciones», colegimos que el sentimiento de la muerte queda sublimado por el principio del amor, de tal modo que los versos no intentarían otra cosa que explicitar la materialización del amor de la pareja que ha cedido al incontrolable impulso de dar rienda suelta a atávicos instintos coprófagos.

Ahora bien, cualquier lector avezado sabe que la concepción del amor para los surrealistas atiende a parámetros bastante alejados de lo que comúnmente se suele entender por ello. Para el movimiento surrealista, Breton a la cabeza, el amor es deseo desinhibido, atrabiliario, libidinoso, lo cual lleva implícito la idea de una reivindicación revolucionaria; supone la liberación del cuerpo y la imaginación y la emancipación de los valores morales, religiosos y políticos predicados por la encorsetada sociedad del momento. Como bien ha dicho Martínez Sarrión, «el amor-deseo es elevado a fuerza suprema, a palanca, o, mejor, a conjuro anulador de las contradicciones»<sup>205</sup>. Si bien, en el centro de ese deseo se sitúa la mujer surrealista, «invento puro y duro de los varones» que acaba siendo poco considerado e incluso rehuido por cuanto de «especimen de lo más curioso y peregrino» tiene, también a veces de amenazador para el mismo varón que lo engendró.<sup>206</sup>

Ligado a la fuente, cuya relación con la eyaculación es harto evidente para los seguidores de Freud, se halla un recuerdo infantil que Dalí relata en *Vida secreta* y, posteriormente, no olvida mencionar a André Parinaud en *Confesiones inconfesables*. Al parecer, siendo niño, acudió un día nevado con su madre y dos amigas a un pequeño bosque en las afueras de Figueras, donde se halla la *Font Trobada*. Allí pudo observar a una pequeña niña rusa que con anterioridad había vislumbrado imaginariamente en el interior de un teatro de titiriteros. Tras sentirse apabullado por su presencia, decide retornar donde

---

<sup>205</sup> *Op. cit.*, pp. 59-60. Inspirándose en las divas del cine mudo italiano, escribiría Dalí el guion *Babaouo* (1932) que resultó una encendida defensa de la histeria femenina como centro motriz del deseo.

<sup>206</sup> *Ibid.*

están la madre y sus amigas, si bien, ante lo inoportuno de la presencia del chiquillo, es incitado a volver nuevamente hasta la fuente. Antes de llegar se oculta en un viejo tocón de olivo y desde allí vigila la escena de un hombre llenando un cántaro en la fuente. El ruido del agua al caer en el recipiente le provoca una placentera sensación de «tiempo infinito», durante el cual se abandona «a toda clase de pensamientos y emociones precisas» que consiguen embargarle el espíritu. Finalmente, cuando el cántaro del hombre rebosa, el encantamiento cesa por completo.<sup>207</sup>

Curiosamente, en *Vida secreta* decide bautizar a esta chiquilla que alimenta los sueños sentimentaloides de su infancia con el apodo de *Galuchka*, diminutivo del nombre de Gala<sup>208</sup>, lo cual induce a pensar que el relato es única y exclusivamente lo que los versos del poema sugieren: «un —¿falso?— recuerdo infantil que fluye en imágenes» a través del imaginativo inconsciente daliniano.

Esto hace que mi opinión se incline más hacia la vertiente sexual que impregna al símbolo de la fuente. No en vano, el genio ampurdanés dedica a dicho tema en 1930 un cuadro así titulado, *La fuente*, en que puede advertirse que la carátula con que se decora este ornamento urbano no es otra que la del rostro de la mujer prerrafaelita ya aparecida en el masturbador. Del mismo modo, tal rostro sigue manteniendo los ojos cerrados en actitud dispuesta para la felación, mas un puñado de hormigas suplen a la boca, en el lugar donde esta debiera ir. Además, la fuente se sitúa al término de una avenida, en una escena que queda iluminada por el tenue crepúsculo.

Como tal se mantiene esta *femme fatale* en el óleo *El sueño* de 1931. Aunque ya no es el mascarón que sirve de adorno a una fuente, sino que se ha metamorfoseado en busto escultórico de calidades bronceíneas, al que nuevamente arrancan sus reflejos metálicos los últimos rayos del ocaso.

---

<sup>207</sup> Vid. *Vida secreta*, O. C. I. *Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 310-314. En nota al pie, Dalí asegura haber escuchado de labios de Picasso un relato en el que el pintor malagueño habría experimentado un estremecimiento similar. El suceso queda recogido también en *Confesiones...*, O. C. II. *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 314-315, si bien ahora entre las mujeres que lo acompañan en la excursión por la nieve está incluida su hermana Anna María.

<sup>208</sup> O. C. I. *Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 312.

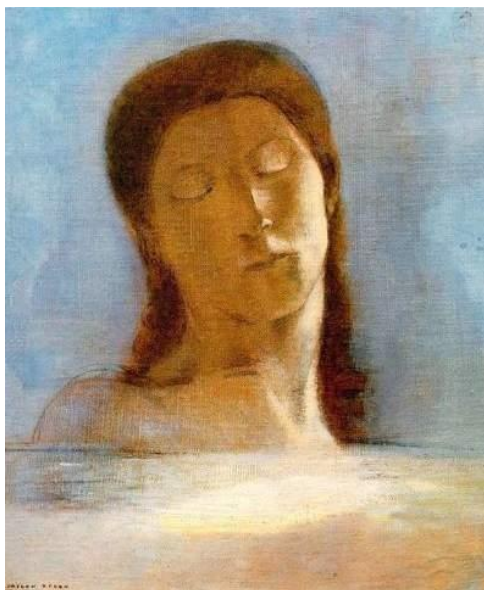


*La fuente*, 1930  
Óleo y collage / plafón, 66 x 41 cm  
The Salvador Dalí Museum / St. Petersburg



*El sueño*, 1931  
Óleo / lienzo, 96 x 96 cm  
The Cleveland Museum of Art / Cleveland

Por ello, la comparativa de estas obras, tan próximas al momento de gestación del poema, me hace pensar más en el empaque de los instintos y pulsiones sexuales que en ficticios recuerdos infantiles con que pretender enervar el espíritu. Si bien, sí que interesa destacar la relación que parecen guardar ambos con la serie de óleos de Odilon Redon titulada *Ojos cerrados*,



así como con la litografía homónima que estampó en 1890.<sup>209</sup>

O. Redon, *Ojos cerrados*, 1890  
Óleo / lienzo encolado en cartón, 44 x 36 cm  
Museo D'Orsay, París

<sup>209</sup> Curiosamente, unos años antes, en 1875, había escrito un poema también con el mismo título: «*Yeux clos*».

En pose simétrica a los bustos de *La fuente* y *El sueño*, Redon ha situado una cabeza de andrógino en un contrapicado que deja a la figura fuera de escala y ubicada sobre un fondo de playa en calma. Todo muy del gusto de Dalí, como cabe imaginarse. Los ojos cerrados nos conducen nuevamente por pasadizos inexplorados que desembocan en los reinos «de un mundo plenamente interior.»<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> J. Jiménez, «El surrealismo y el sueño», ed. cit., p. 41.





## IV.6. Fragmentarismo y simultaneidad

Apuntaba al comienzo del capítulo la existencia, tanto para el movimiento surrealista en general como para el caso de Salvador Dalí en particular, de una recuperación del tema o «asunto» hasta entonces premeditadamente obviado por los diversos ismos de vanguardia, enfangados, como estaban, en sus propias cuitas formales, intrínsecas al hecho creativo en sí, por lo que acababan concentrándose casi exclusivamente en el estilo. Esto lleva a Friedrich a hablar de la «pobreza del objeto» —¿deshumanización de lo deshumanizado, cabría inquirir?— subvertido por «una nueva combinatoria de la manera de ver y de los medios estilísticos»<sup>211</sup>. O, en términos mucho más generales, a Wilhelm Worringer a establecer la dicotomía entre la postura del «arte por el arte» enarbolado desde el romanticismo en adelante con ciertos tintes elitistas, y la función colectivo-socializadora de un «arte para el pueblo»<sup>212</sup> enmarcada dentro de las ideologías de izquierdas y potenciada por los posteriores procesos de comunicación y consumo de masas. Precisamente una de estas partes en conflicto —quizás la que ha salido triunfante—, ha

---

<sup>211</sup> *Op. cit.*, p. 195.

<sup>212</sup> Cfr. *Problemática del arte contemporáneo*, Buenos Aires, L. Rosenthal, 1955.

permitido a Walter Benjamin percibir la pérdida del «aura» que poseía toda obra arte desde el advenimiento de los medios de reproducción seriados que han dado lugar a productos para el consumo fácil y omnipotente.<sup>213</sup>

En cualquier caso, lo que sí parece obvio es que *El gran masturbador* le muestra a Dalí lo vericuetos por donde encauzar un propio y particular andamiaje de contenidos que, pueden ser vertidos en sus creaciones, y no únicamente en atención al campo de lo visual y lo literario, sino aún en el de lo filosófico y teleológico, sirviéndole para aventajar su anterior etapa «lorquiana». Aunque ello no implique en absoluto romper definitivamente el cordón umbilical con su pasado más reciente. Fanés señala así la adición de nuevos elementos al corpus daliniano:

En 1925 habían sido los retratos del padre y la hermana. En 1927 la cabezas cortadas, los cuerpos amputados, los asnos podridos y los aparatos. Ahora, además de los masturbadores, nos encontramos con las hormigas, las langostas, los leones, las rocas y las pechinas. Esas son las imágenes-palabra que van a constituir su nuevo idioma...<sup>214</sup>

Ahora bien, el nuevo cambio operado en Dalí «no se halla tanto en lo que representan esos temas» como en el papel que desempeñan dentro de su némesis creativa. Si en las anteriores etapas hay un predisposición del autor a que prevalezca la exposición de la técnica en detrimento de unos temas que quedan relegados hasta el plano de lo «banal», su más reciente sintaxis se ajusta a los nuevos parámetros de la «pintura-documento», o para acertar a decirlo con Fanés, «es menos un trabajo pictórico que la representación directa, fotográfica de la vida, aunque la vida, en Dalí, sea ese mundo oculto, tormentoso, inestable, que es el inconsciente»<sup>215</sup>. Esta idea no se aleja tanto, como en un principio pudiera parecerlo, de la concepción de lo deshumanizado propuesta por Ortega y Gasset en su señera obra: «Para satisfacer el ansia de deshumanizar —escribe el pensador madrileño— [...]

---

<sup>213</sup> «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, 1989 (3a reimpresión), pp. 15-57, p.22.

<sup>214</sup> *El gran masturbador*, ed. cit., p. 23.

<sup>215</sup> *Ibid.* p. 24.

basta con invertir las jerarquías y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida»<sup>216</sup>.

Consecuentemente, a partir de *El gran masturbador* se aprecia en Dalí una marcada pretensión —probablemente obedeciendo a su siempre anhelante sed de tradición— de intentar ocultar a ojos del público el dechado de la técnica, de las reglas del arte, de sus admirados maestros clásicos en definitiva, en pos de la afloración subversiva de una temática de raigambre biográfica con oscuros posos de cariz psicopatológico. Con ello se decanta decididamente por hacer protagonista del drama vital que son sus creaciones a «los barrios bajos de la atención», según Ortega los había llamado en 1925.<sup>217</sup>

Este ocultamiento de la técnica corre parejo a un denodado esfuerzo por hacer emerger en la estructura de sus creaciones todos los planos narrativos a la vez. Este «corredor visual de imágenes obsesivas», como ha dado en llamarlo Lázaro Docio<sup>218</sup>, queda resuelto en una plasmación poliédrica multilateral, mediante el uso preponderante de la técnica del *collage*, que permite una suerte de sincronismo de imágenes congeladas. El profesor Santos Torroella vio precisamente en este cualidad uno de los motivos principales de la brillantez de la obra pictórica del masturbador:

En este cuadro logra, realmente, por vez primera, narrar unos hechos o situaciones, desarrollados en momentos sucesivos no por agregación de pormenores, sino de un modo tan coherente, que la suma de todos ellos se integra en una escenificación que, con todo y su complejidad, forma un conjunto unitario.<sup>219</sup>

El *collage*, como el fotomontaje —tan frecuente en el surrealismo—, tiene un valioso potencial narrativo que puede hallar su modelo más paradigmático en el trío de «novelas-*collage*» de Max Ernst<sup>220</sup>. A esta «voluntad narrativa» del *collage*, se sumaría también la intención taxativa de simultaneidad en el poema que nos ocupa. Piénsese, que el empleo exacerbado

<sup>216</sup> *La deshumanización del arte*, ed. cit., p. 38.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>218</sup> «El narcisismo creador daliniano...», ed. cit., p. 54.

<sup>219</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 61.

<sup>220</sup> A. Martínez Sarrión, *op. cit.*, p. 144. Tres de esas obras, antecesoras de la novela gráfica actual, pueden disfrutarse hoy en la reedición M. Ernst, *Tres novelas en imágenes*, Gerona, Atalanta, 2008.

del encabalgamiento no responde a otro criterio que el de agolpar en un todo sincrónico los distintos elementos que deben conformar una única escena. O, qué decir de la ausencia de nexos tan «característicamente versal», cuya consecuencia más inmediata es un tratamiento infrecuente de la subordinación que termina resolviéndose por medio de yuxtaposiciones, según ha sido estudiado por Helena Fernández Prat. Cabe recordar, además, que la yuxtaposición no es otra cosa que la presentación de un cúmulo de ideas bajo la forma de una unidad.

En menor medida, también parece contribuir a este fin el empleo de numerosas construcciones nominales a lo largo de distintos versos, para luego desembocar en un único predicado verbal, el cual, como ya se ha visto, presenta a veces hasta dificultades de ubicación. Este recurso, potenciador del fragmentarismo, supone para Friedrich, «que los contenidos nominales expuestos, de lo que se concibe o de lo abstracto, no deben ser ellos mismos ni encauzados en una corriente de sucesos ni en cualquier tipo de temporalidad»<sup>221</sup>. En otras palabras, permiten que los acontecimientos, las imágenes o las situaciones se alejen sensiblemente de la narración, del carácter temporal diacrónico que esta supone, y puedan flotar en un presente donde adquieren competencia para ser percibidos como una unidad global totalizadora.

Paul Ilie, al establecer la comparativa de la *Oda a Salvador Dalí* de Lorca con el ensayo «San Sebastián», había entrevisto esta peculiaridad idiosincrásicamente daliniana, que ilustra por medio del paradigma de la muerte y el tiempo:

La victoria sobre el tiempo y la muerte [...] se alcanza exteriormente al escapar del flujo temporal creado por la experiencia sensorial. [...] Así, el método de Dalí capacita al artista para tomar control de sus circunstancias temporales y para explotarlas por medio de un sistema matemático.

[...] el procedimiento de Dalí negaba la importancia de los sentidos. Abandonaba su noción personal del tiempo a fin de descubrir la secuencia ordenada de la corriente del tiempo. Es decir, se imaginaba al tiempo como un remanso en vez de verlo como un río

---

<sup>221</sup> *Op. cit.*, p. 201.

---

fluyente, con las ondas alineadas una tras otra, como la cronología de los siglos.<sup>222</sup>

Y si Ilie concluye que Dalí consigue elevarse triunfal sobre la muerte al refugiarse «en el círculo estrecho del momento presente» que canta la oda lorquiana, en cambio encuentra imposible la cohabitación de esta teoría con los presupuestos surrealistas. La causa no es otra que la rigidez formal de un sistema extremadamente racionalista, que acaba por distanciarlo de la percepción temporal «blanda» que luego tendrán sus relojes.

A mi entender, entre uno y otro término de la percepción temporal daliniana no se incurre en contradicción alguna sino que, más bien, el vertido del tiempo daliniano en los relojes blandos es un paso más en sus continuas revisiones, reelaboraciones y búsquedas estéticas. «No renuncio a nada; continúo»<sup>223</sup>, enuncia el artista sin tapujos. Quizá, el punto intermedio entre extremos de esta andadura se halle precisamente aquí, en este momento de los masturbadores a que estoy atendiendo.

En cualquier caso, lo extraordinario de esta doble obra, pictórica y poética, radica en la ambiciosa pretensión de mostrar en un solo fogonazo un tiempo que discurre diacrónicamente. Como si el pasado discursivo pudiera contraerse hasta quedar comprimido en la inminencia del instante presente, lugar donde únicamente habita, por derecho propio, el público arrostrado con decisión al goce del intervalo solemne que supone todo posicionamiento ante la obra de arte. El fenómeno en sí parece bastante deudor del cine, pues, como Sánchez Vidal señala, «no es raro que su pintura invoque cualidades fílmicas, unas veces en acto y otras en potencia»<sup>224</sup>, habida cuenta de que las imágenes que va diseminando a lo largo del recorrido de sus creaciones son «susceptibles de desarrollos sucesivos o simultáneos, que solo el movimiento o la reconstrucción mental de secuencias puede revelar en todo su alcance»<sup>225</sup>. Esto, apostilla Sánchez Vidal, no ha de suponer un aspecto negativo de su

---

<sup>222</sup> *Op. cit.*, p. 117.

<sup>223</sup> *Vida secreta, O. C. I. Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 912.

<sup>224</sup> «Dalí y el cine», ed. cit., pp. 166-177, p. 166.

<sup>225</sup> *Ibid.*

trabajo, sino muy al contrario, la inevitable «consecuencia de una búsqueda premeditada y, en ocasiones, laboriosa».<sup>226</sup>

Antonio Monegal, al analizar lo que de común tienen motivos como el pez, las cabezas desdobladas o la ambivalencia sexual en las obras de Dalí y Lorca, concluye que el catalán hallará la madurez de su lenguaje en la simbiosis que se produce entre la «sintaxis de superposición» pseudocubista practicada por Lorca y el procedimiento opuesto utilizado por Dalí, la «contraposición por contigüidad en el plano». Es decir, la «síntesis entre lo que el primero tiene de metamorfosis integradora y el segundo de choque semántico en el despliegue espacial».<sup>227</sup>

Para Monegal la propiedad fragmentaria tanto del discurso como de la composición pictórica, responde en Dalí a asociaciones que pertenecerían al terreno de la poesía. Como vimos al tratar sobre *La miel es más dulce que la sangre* y «Mi amiga y la playa», describe cuatro estadios en el proceso de configuración de sus cuadros y textos literarios, advirtiendo, además, una certera «analogía entre los criterios de selección y asociación». Conviene que los recordemos por cuanto atañen de manera directa a *El gran masturbador*:

- Primero: fragmentación de las partes (en el caso de cuerpos mutilados, cada miembro troceado adquiere el valor de objeto).
- Segundo: desajuste semántico entre esos objetos que pertenecen a contextos distintos.
- Tercero: disposición sobre un plano [yo prefiero denominarlo escenario] de tales elementos cosificados (en el caso del texto se consigue mediante la referencia a un paisaje, una playa, etc.), con los que constituye los términos de la metonimia.
- Cuarto: operación de metamorfosis que hace intercambiables los objetos y «esconde el mecanismo de una operación metafórica».<sup>228</sup>

Así, al tratar sobre el poema «No veo nada, nada en torno del paisaje» —pieza de transición hacia «El gran masturbador»<sup>229</sup>— estima que «los

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> *En los límites...*, ed. cit., pp. 101-102.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>229</sup> A. Sánchez Vidal, «Introducción» a S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p.

desplazamientos laterales» en la secuencia denotan una operación de «maniobras de superposición», en las que «una cosa ya no está junto a otra» sino «*en* la otra», como una suerte de «desdoblamiento hacia dentro»<sup>230</sup>.

La «poética de la metamorfosis» evoluciona, apunta Monegal, desde la yuxtaposición por contigüidad que permite advertir las «discontinuidades y asociaciones poéticas» en una lectura por el espacio en que se contrastan los distintos componentes, hasta conseguir alcanzar el «despliegue espacial que se integra en un mismo cuadro con la superposición trasformativa» que hace equivalentes los diversos elementos diseminados. Esta progresión conduce irrevocablemente al método paranoico crítico y a obras como *El gran masturbador*.<sup>231</sup>

Sobre la convergencia de las distintas caras poliédricas de la obra en un solo plano, en un único instante, que Dalí nos muestra simultáneamente a modo de flashes, también parece coincidente la conclusión de Monegal cuando afirma que «la inclinación de Dalí a invocar la presencia del objeto como tal le lleva [en el discurso visual] a dismantelar los parámetros convencionales de la representación, y en el discurso verbal a romper con la continuidad semántica»<sup>232</sup>.

Más recientemente, Thierry Dufrière, al hablar de esta peculiaridad que hace que «la mirada no dé abasto, desplazándose de una imagen a otra, abriendo y cerrando el espacio»<sup>233</sup> —sobre todo en el caso concreto de las imágenes dobles—, ha dado en llamar a este proceso «lateralismo» o, en una acepción que considera más duchampiana, y también más próxima a lo señalado por Lázaro Docio, «mirada corredera»<sup>234</sup>.

Como se aprecia, son muchos los críticos que apuntan hacia el análisis de la peculiar tendencia que en Dalí se observa respecto de la narración de valores simultáneos y en muchos casos equivalentes.

Lo anteriormente expuesto nos obliga a tratar la peliaguda cuestión del dilema planteado en torno al *ut pictura poesis*. Desde que Horacio dictaminara

<sup>230</sup> A. Monegal, *En los límites...*, ed. cit., p. 111.

<sup>231</sup> *Ibid.*, pp. 111-113.

<sup>232</sup> *Ibid.*, pp. 115-116.

<sup>233</sup> «El huevo, el ojo... », ed. cit., pp. 25-31, p. 29.

<sup>234</sup> *Ibid.*

las salomónicas directrices de la analogía entre arte y literatura, la disyuntiva no dejó de girar en torno a la instantaneidad de la pintura y la sucesión temporal del texto poético. La exposición más paradigmática a este respecto quizá haya sido la postulada por Lessing en su *Laoconte*, a la que tanto tratadistas, teóricos y poetas han acudido con asiduidad posteriormente. Aunque, bien es cierto, tal y como señala Steiner, que esta división palmaria entre signos simultáneos para la pintura y acciones sucesivas para la poesía, más que ayudar a la interrelación entre los dos campos artísticos, contribuyó aún más a su división.<sup>235</sup>

La cuota de Dalí a tal dilema bien pudiera consignarse en estos esforzados ejercicios de franqueza que hace en obras como *El gran masturbador*. En ellos es donde en mayor medida se detecta su capacidad para exhibir la desnudez de una amplia galería de sucesos vivenciales, la mayoría turbadores, muy pocos placenteros, que se agolpan sin solución de continuidad ante la sensibilidad aturdida del espectador. La superficie extensible de la tela o el requerimiento de una sucesión encadenada de las palabras en el papel se constituyen entonces en obstáculos materiales que Dalí no duda en salvar mediante una ascensión directa hasta la raíz del problema: el tiempo.

Una vez llega allí, decide que necesita una nueva reformulación del concepto temporal, más amoldable a sus necesidades estéticas, las cuales pasan, sin duda, por poder arrojar esa recién nacida concepción entitativa que es el tiempo daliniano contra su pasado. Y en ese pasado no hay costuras más abiertas y deshilachadas que aquellas que van siendo remendadas a golpe de «falsos recuerdos» y elucubraciones psicoanalíticas que luego puedan, dócilmente, dejarse arrastrar, constreñir y aunar hasta un presente en el que el genio se sabe siempre vencedor.

De entre todas estas entidades «imágenes-palabras», que se agitan palpitantes en la coctelera de su método paranoico crítico, una está llamada a erigirse en luz guía del *corpus* daliniano: Gala. Solo ella es la figura que en *El gran masturbador* se levanta con arrojo entre toda aquella grotesca masa informe de temores y patologías, y, adoptando las veces de un mascarón de

---

<sup>235</sup> «La analogía entre la pintura y la literatura», A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, ed. cit., pp. 25-49, p. 42.



proa —literalmente, esa parece su pose en el cuadro—, se siente llamada a ocupar el lugar de avanzadilla del barco que su alma gemela, Dalí, capitanea. La metáfora del artista figuerense en torno al mito de los dioscuros no deja lugar a dudas:

Ella es Helena, hermana inmortal de Pólux-Dalí, y Cástor es aquel hermano genial que tuve y que también se llamó Salvador. Los dioscuros tenían la misión de guiar los barcos. Así es como navegamos nosotros, orientados por nuestros dioscuros, yo pilotando la barca de nuestra vida, y ella sujetando el timón.<sup>236</sup>

Su presencia, indeleble y fiscalizadora, se configura como centro sinérgico de la voluntad creadora del genio. Abrimos este capítulo con Gala, y de igual modo hemos de cerrarlo, pues será ella, Gala de Dalí, quien recorra a partir de ahora toda su obra aupándose entre el repertorio de mitos y monstruos, filias y fobias, tradición y experimentación, meditación y extravagancia, rebelión y adocenamiento, con que habrá de vérselas el excéntrico morador del cabo de Creus.

---

<sup>236</sup> *Las pasiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 51. Esta idea será convertida en el emblema enunciativo que Dalí eligió para la Fundació Gala-Salvador Dalí. Vid. *Ibid.*, n. 30.



---

**V. «EL AMOR Y LA MEMORIA»**

▪

***LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA***

---





*La persistencia de la memoria (El tiempo derretido o Los relojes blandos), 1931*  
Óleo / tabla, 24,1 x 33 cm.  
The Museum of Modern Art, Nueva York



## L'AMOUR ET LA MEMOIRE

(Il y a des choses immobiles comme un pain)

Dans les endroits chéris  
mais sans excès chéris  
démarqués très vite civilement  
prédisposés aux influences coloniales  
une visière  
entourée comme un emprunt  
était  
presque  
mal mise  
sans être mélangée  
à  
cet endroit colonial  
où  
il y avait  
plusieurs baguettes  
départementales

D'autres choses des choses indéterminées  
départementales  
en fonction  
du pain  
le pain bien doré  
semblable au pleur  
le pleur  
semblable  
à l'image reproduite en trichromie  
d'un nid  
le nid semblable  
à la parole-emblème

Je porterai avec rage  
conditionnellement  
ou non  
les choses visées  
colonialement  
s'englobant  
ou non  
très appréciablement  
par une seule bordure  
ou  
par des pommettes générales  
ou  
par plusieurs ensembles  
ou  
par une chose posée  
ou  
par des demi-choses  
ou  
par des choses tournées  
ou



par une anse  
ou  
par les anses  
ou  
par une chose placée  
près d'une couture  
tétée par les chantiers par les croûtons  
ou  
par l'image de ma sœur

L'image de ma sœur  
l'anus rouge  
de sanglante merde  
la verge  
à demi gonflée  
appuyée avec élégance  
contre  
une immense  
lyre  
coloniale  
et personnelle  
le testicule gauche  
à demi plongé  
dans un verre  
de lait tiède  
le verre de lait  
placé  
à l'intérieur  
d'un soulier de femme

l'image de ma sœur  
les deux lèvres extérieures  
du sexe

respectivement  
suspendues  
et prêtes à toucher  
chacune  
les deux compartiments  
d'une caisse en paille  
contenant l'un de la farine  
et l'autre  
des grains de maïs

l'image de ma sœur  
deux paquets en flanelle  
aux fines coutures  
pleins  
de merde  
et attachés  
sous chaque aisselle  
une bourse en toile  
placée sur son front  
et remplie  
de maïs bouilli  
imprégné  
d'urine de cheval

l'image de ma sœur  
une paire de petites  
bourses  
de lin  
unies par une ficelle  
en guise  
de boucles d'oreilles  
pleines  
d'épis de blé.

Loin de l'image de ma sœur

Gala

ses yeux ressemblant à son anus

son anus ressemblant à ses genoux

ses genoux ressemblant à ses oreilles

ses oreilles ressemblant à ses seins

ses seins ressemblant aux grandes lèvres de son sexe

les grandes lèvres de son sexe ressemblant à son  
nombril

son nombril ressemblant au doigt de sa main

le doigt de sa main ressemblant à sa voix

sa voix ressemblant au doigt de son pied

le doigt de son pied ressemblant au poil de ses  
aisselles

le poil de ses aisselles ressemblant à son front

son front ressemblant à ses cuisses

ses cuisses ressemblant à ses gencives

ses gencives ressemblant à ses cheveux

ses cheveux ressemblant à son clitoris

son clitoris ressemblant à son miroir

son miroir ressemblant à sa démarche

sa démarche ressemblant à ses cèdres

Loin de l'image de ma sœur

Gala

la femme que j'aime intégralement

belle en dehors de la courbe infâme de l'harmonie

me donne des notions dégradantes

de l'égoïsme

du manque absolu de pitié

de la cruauté désirable

car

étant Gala

tous les phantasmes  
toutes les representations  
de ma propre vie  
rien  
en dehors de sa mort  
qui represente la mienne  
ne peut me toucher vitalemment  
car me serait-il donné d'observer  
la torture la plus atroce  
de l'ami le plus admiré  
je sentirais ma verge plutôt prête à l'érection  
que mon esprit troublé par une infime douleur morale

Gala

mon amour me prouve  
le manque de souvenirs que j'ai de toi  
puisque je ne me souviens pas de toi  
tu ne changes pas  
tu es en dehors de ma mémoire  
puisque tu es ma vie  
et

scientifiquement

*«la notion même*

*«de la durée du temps*

*«naît*

*«de la comparaison*

*«entre les phénomènes extérieurs*

*«(mouvements et changements d'états)*

*«et les phénomènes de notre propre vie*

*«comparaison possible*

*«par la fixation indépendante*

*«du devenir*

*«dont les representations respectives*

*«permettent la mémoire»*

Gala

les signes de ton visage  
n'expriment aucun sentiment

car tu es en dehors

DES PERSPECTIVES ILLUMINÉES

car rien

ne m'apparaît

plus vide de sens

que la tout illusoire

fixation qu'on vérifie

dans l'histoire de la culture

quand on prouve

les premiers conflits affectifs

par la naissance

dans la sculpture hellénistique

des contractions des muscles sourciliers

en un angle

qui serait situé vers le haut du front

et dont les côtés

seraient formés

par des courbes asymétriques

car sans besoin de signaler

ni l'origine physique

de telles contractions

dans la série éloquente des gladiateurs blessés

ni le caractère substitutif

et extensif

d'une Niobé meurtrie

la relativité par excellence

de ces signes faciaux

en rapport avec les notions du temps et de l'espace

est d'une telle évidence

qu'une très primaire intuition poétique  
retrouve dans le regard nostalgique  
la supposition  
d'un regard lointain  
et grandiose

En dehors des inexpressifs  
simulacres anatomiques  
je commencerais  
l'histoire des sentiments  
et de la nostalgie  
lorsque  
dans l'histoire de la culture  
deviennent pour la première fois sensibles  
en dehors des temps subjectifs  
de nos montres molles et en paille  
les notions du temps et de l'espace  
dans l'invention de la perspective  
conjuguée à l'illumination  
car tous les troubles des mesures  
dans le sens de l'espace  
toute interception modifiant les mesures  
dans le sens des lignes qui vont à l'infini  
constituent le principe  
et le devenir  
des représentations sentimentales

Gala  
tu n'es pas incluse  
dans le cercle  
de mes objets de relation  
ton amour est en dehors  
des notions comparatives et mendiante

des sentiments humains  
car je n'ai aucun sentiment pour toi  
car les sentiments supposent l'absence de l'amour  
ou leur faiblesse  
et c'est en dehors de tout sentiment  
que ta représentation pure et unique  
de mes désirs  
me relie sans crainte  
aux représentations violentes de ma mort  
et c'est encore  
en dehors des sentiments  
que ta représentation pure et unique  
me fait bander et décharger  
en dehors  
des images hypnagogiques supplémentaires  
de la masturbation  
en dehors  
de la courbe nostalgique  
des lieux communs pervers  
en dehors  
des horloges  
sensibilisables  
au moyen  
d'une multitude d'encriers  
colloqués en équilibre  
le long de ton corps allongé  
sur un oreiller d'algues marines  
couleur de merde  
en dehors  
des stratifications mentales  
qui naissent  
des origines hypothétiquement sensibles  
de la fixation narcissiste

de mes propres odeurs  
hiérarchiquement  
l'odeur de mes pieds  
l'odeur du dessous de mes couilles  
l'odeur de mon gland  
l'odeur de mes aisselles  
l'odeur de ma propre merde

Representation pure et unique  
qui me fait bander et décharger  
en dehors  
de cette scène indécente  
lorsque le Guillaume Tell  
la rage au cœur  
les dents mordant l'étoffe  
qui entoure  
comme d'une ceinture  
un pain  
assez long  
donc  
les mains libres  
grimpe  
à  
l'arbre

Le Guillaume Tell  
lève son bras  
et saisit d'une faible main velue  
la robuste branche  
contre laquelle  
le pain cognera  
bientôt  
quand



grâce à la contraction  
qui lui permettra d'enjamber une bosse du tronc  
d'abord l'étoffe qui soutient le pain  
puis le pain  
atteindront  
la hauteur suffisante  
à partir de laquelle  
le Guillaume Tell  
de moins en moins coléreux  
mais pourtant  
avec l'expression du plus sincère mépris  
peinte sur son visage  
continuera avec un calme  
non exempt de nervosité  
l'ascension de l'arbre  
le pain  
toujours pendu à ses dents  
grâce à la ceinture d'étoffe  
déjà décrite  
le visage exprimant  
encore  
la contrariété  
le genou herculéen  
toujours prêt  
à la contraction paresseuse

Le Guillaume Tell  
une fois debout  
sur la branche  
qu'il vient d'enjamber  
étreint de ses bras libres  
le tronc  
car cette partie de l'arbre

est dépourvue  
de branches ou excédents  
suffisants  
pour  
l'ascension par marches  
et le Guillaume Tell doit profiter  
de la rugosité adhérente  
du tronc  
et l'entourer  
d'une pression  
des bras et des jambes  
pour  
pouvoir monter monter  
par contractions saccadées et convulsives  
conséquence  
d'une manque d'habitude et l'entraînement  
car avec l'habitude et l'entraînement  
des contractions  
plus rythmiques  
et solennelles  
lui eussent été  
permises  
Le Guillaume Tell  
effectue  
cette partie de l'ascension  
en deux  
temps  
dans l'intervalle  
il reste immobile  
pour se reposer  
et prendre des forces  
le corps  
agrippé à l'arbre

le visage sombre  
contracté  
par un faible et méprisant sourire  
qui n'exclut pas  
la haine  
la fureur  
et le dégoût  
le plus irritant  
mais  
la difficulté  
qui rend  
spécialement pénible  
l'ascension du tronc  
beaucoup plus  
que le manque d'entraînement  
(remplaçable par un plus grand effort musculaire)  
réside  
dans  
la quasi-nécessité de monter  
la tête en arrière  
renversée jusqu'à rupture  
des muscles et artères de la gorge  
pour élever le pain vers son cou  
jusqu'à ce qu'il repose  
sur les plateformes des clavicules  
car sinon  
le pain  
reste  
pris  
entre le corps et l'écorce  
rendant difficile tout mouvement  
et pis encore  
forçant le front à se cogner contre l'arbre

quand  
la poitrine en sueur  
parvient  
à glisser quelque peu  
sur le pain fixé fortement  
aux rugosités de l'écorce

Le Guillaume Tell  
parvenu  
à l'endroit  
où le tronc se partage en deux branches  
monte précipitamment  
à la branche la plus courte  
se servant  
de la profusion  
des petites branches  
comme des marches d'un escalier  
car il y a toujours une branche  
à la mesure de sa démarche incertaine  
Enfin le Guillaume Tell  
parvenu  
au sommet de la branche  
le visage ébloui par le soleil couchant  
les yeux furieux et congestionnés  
la lèvres inférieure mordue jusqu'au sang  
place  
le pain  
debout  
au milieu d'un nid

.....

En dehors  
de la  
pas très ancienne  
allégorie corporative  
de l'amour et de la mémoire  
cette femme nue  
qui scie du bois  
dans le haut d'une escaliererie  
et la bête  
qui passe sans la regarder  
lui dit  
Madame  
Je n'ai pas beaucoup de dents.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Paris, Editions Surréalistes, 1931.



## EL AMOR Y LA MEMORIA

*(Hay cosas inmóviles como una pan)*

En los lugares amados  
pero no excesivamente amados  
desmarcados muy deprisa civilmente  
predispuestos a las influencias coloniales  
una visera  
ceñida como un prestamo  
estaba casi  
mal puesta  
sin mezclarse  
con este lugar colonial  
donde  
había  
varias barras de pan  
departamentales.

Otras cosas indeterminadas

departamentales  
en función  
del pan  
el pan bien dorado  
parecido al llanto  
el llanto  
parecido  
a la imagen reproducida en tricromía  
de un nido parecido  
a la palabra-emblema.

Llevaré con rabia  
condicionalmente  
o no  
las cosas enfocadas  
colonialmente  
englobadas  
o no  
muy apreciablemente  
por un único bordado  
o  
por pómulos generales  
o  
por varios conjuntos  
o  
por una cosa puesta  
o  
por medias cosas  
o  
por cosas giradas  
o  
por un asa  
o



por las asas  
o  
por una cosa puesta  
junto a una costura  
mamada por las obras por los mendrugos  
o por la imagen de mi hermana.

La imagen de mi hermana  
con el ano rojo  
de sangrante mierda  
la verga  
medio erecta  
apoyada con elegancia  
contra  
una inmensa  
lira  
colonial  
y personal  
el testículo izquierdo  
medio sumergido  
en un vaso  
de leche tibia  
el vaso de leche  
colocado  
en el interior  
de un zapato de mujer.

La imagen de mi hermana  
con los dos labios exteriores  
del sexo  
respectivamente  
suspendidos  
y a punto de tocar

cada uno  
los dos compartimentos  
de una caja de paja  
uno conteniendo harina  
y el otro  
granos de maíz.

La imagen de mi hermana  
con dos envoltorios de franela  
de finas costuras  
llenos  
de mierda  
y atados  
bajo cada axila  
con una bolsa de tela  
plantada en la frente  
y llena  
de maíz hervido  
impregnado  
de orina de caballo.

La imagen de mi hermana  
con un par de pequeñas  
bolsas  
de lino  
unidas por una cinta  
a manera  
de pendientes  
y llenas  
de espigas de trigo.

Lejos de la imagen de mi hermana  
Gala

con los ojos parecidos al ano  
el ano parecido a las rodillas  
las rodillas parecidas a las orejas  
las orejas parecidas a los pechos  
los pechos parecidos a los labios mayores del sexo  
los labios mayores del sexo parecidos al ombligo  
el ombligo parecido al dedo de la mano  
el dedo de la mano parecido a la voz  
la voz parecida al dedo del pie  
el dedo del pie parecido al pelo de las axilas  
el pelo de las axilas parecido a la frente  
la frente parecida a los muslos  
los muslos parecidos a las encías  
las encías parecidas al pelo  
el pelo parecido a las piernas  
las piernas parecidas al clítoris  
el clítoris parecido a su espejo  
su espejo parecido a su paso  
su paso parecido a sus cedros.

Lejos de la imagen de mi hermana  
Gala  
la mujer a quien amo íntegramente  
bella más allá de la infame curva de la armonía  
me proporciona nociones degradantes  
del egoísmo  
de la falta absoluta de piedad  
de la crueldad deseable  
porque  
como sea que Gala es  
todas las fantasías  
todas las representaciones  
de mi propia vida

nada  
excepto su sufrimiento  
que es mi sufrimiento  
nada  
excepto su muerte  
que representa la mía  
no puede afectarme vitalmente  
ya que aunque tuviese que observar  
la tortura más atroz  
del amigo más admirado  
antes sentiría la verga bien dispuesta a la erección  
que mi espíritu turbado por un ínfimo dolor moral.

Gala

mi amor me demuestra  
la falta de recuerdos que de ti tengo  
porque no me acuerdo de ti  
tú no cambias  
estás al margen de mi memoria  
porque eres mi vida  
científicamente  
*«la noción misma  
»de la duración del tiempo  
»nace  
»de la comparación  
»entre los fenómenos exteriores  
»(movimientos y cambios de estado)  
»y los fenómenos de nuestra propia vida  
»comparación posible  
»por la fijación independiente  
»del devenir  
»cuyas representaciones respectivas  
»permiten la memoria».*

Gala

los signos de tu rostro  
no expresan sentimiento alguno  
porque estás más allá  
DE LAS PERSPECTIVAS ILUMINADAS  
ya que nada  
me parece  
más vacío de sentido  
que la completamente ilusoria  
fijación que se lleva a cabo  
en la historia de la cultura  
cuando se muestran  
los primeros conflictos afectivos  
a través del nacimiento  
en la escultura helenística  
de las contracciones de los músculos supraorbitales  
en un ángulo  
que estaría situado hacia la parte alta de la frente  
y cuyos lados  
estaría formados  
por curvas asimétricas  
ya que sin necesidad de señalar  
ni el origen físico  
de tales contracciones  
en la serie elocuente de los gladiadores heridos  
ni el carácter sustantivo  
y extensivo  
de una Níobe apagada  
la relatividad por excelencia  
de estos signos faciales  
respecto a las nociones de espacio y tiempo  
es de una evidencia tal  
que la más primaria de las intuiciones poéticas  
encuentra en la mirada nostálgica

la suposición de una mirada lejana  
y grandiosa.

Dejando aparte los inexpresivos  
simulacros anatómicos  
empezaré  
la historia de los sentimientos  
y de la nostalgia  
cuando  
en la historia de la cultura  
se hacen por vez primera sensibles  
al margen de los tiempos subjetivos  
de nuestros relojes blandos y de paja  
las nociones de tiempo y de espacio  
en la invención de la perspectiva  
conjugada con la iluminación  
porque todas las conmociones de las medidas  
en el sentido del espacio  
toda intercepción que modifica las medidas  
en el sentido de las líneas que van al infinito  
constituye el principio  
y el porvenir  
de las representaciones sentimentales.

Gala  
tú no estás incluida  
en el círculo  
de mis objetos de relación  
tu amor queda al margen  
de las nociones comparativas y mendicantes  
de los sentimientos humanos  
ya que no tengo sentimiento alguno hacia ti  
ya que los sentimientos suponen la ausencia del amor

o su debilidad  
y queda al margen de todo sentimiento  
el que tu representación pura y única  
de mis deseos  
me relacione sin miedo  
con las representaciones violentas de mi muerte  
y queda también  
al margen de los sentimientos  
el que tu representación pura y única  
me haga tener una erección y descargar  
al margen  
de las imágenes hipnagógicas suplementarias  
de la masturbación  
al margen  
de la curva nostálgica  
de los lugares comunes perversos  
al margen  
de los relojes  
sensibilizables  
entre  
una multitud de tinteros  
colocados en equilibrio  
a lo largo de tu cuerpo tumbado  
sobre un almohadón de algas marinas  
color de mierda  
al margen  
de las estratificaciones mentales  
que nacen  
de los orígenes hipotéticamente sensibles  
de la fijación narcisista  
de mis propios olores  
jerárquicamente  
el olor de mis pies

el olor de debajo de mis cojones  
el olor de mi glande  
el olor de mis axilas  
el olor de mi propia mierda.

Representación pura y única  
que me hace tener una erección y descargar  
al margen  
de esta escena indecente  
cuando el Guillermo Tell con la rabia en el corazón  
con los dientes aferrando la tela  
que envuelve  
como un cinturón  
un pan  
bastante largo  
y por lo tanto  
con las manos libres  
trepa  
al  
árbol.

El Guillermo Tell  
levanta el brazo  
y agarra con una débil mano peluda  
la robusta rama  
contra la que pronto  
se va a golpear  
el pan  
cuando  
mediante la contracción  
que le permitirá ponerse a horcajadas en un saliente del  
tronco  
primero la tela que sostiene el pan



luego el pan mismo  
alcanzarán  
la altura suficiente  
a partir de la cual  
el Guillermo Tell  
cada vez menos colérico  
y aún así  
con la expresión del más sincero desprecio  
grabada en el rostro  
continúe con una calma  
no exenta de nerviosismo la ascensión del árbol  
con el pan  
colgando todavía de sus dientes  
gracias al cinturón de tela  
ya descrito  
con el rostro expresando  
todavía  
contrariedad  
la rodilla hercúlea  
siempre a punto  
para la contracción perezosa.

El Guillermo Tell  
una vez en pie  
sobre la rama  
sobre la que antes se ha puesto a horcajadas  
rodea con los brazos libres  
el tronco  
pues esta parte del árbol  
está desprovista  
de ramas o de salientes  
suficientes  
para

la ascensión por escalones sucesivos  
y el Guillermo Tell tiene que aprovechar  
la rugosidad adherente  
del tronco  
y rodearlo  
con una presión  
de brazos y piernas  
para  
poder subir subir  
con contracciones espasmódicas y convulsivas  
producto  
de la falta de hábito y de entrenamiento  
porque con hábito y entrenamiento  
le habrían sido  
posibles  
unas contracciones  
más rítmicas  
y solemnes  
El Guillermo Tell  
efectúa  
esta parte de la ascensión  
en dos  
tiempos  
en el intervalo  
se queda inmóvil  
para descansar  
y reponer fuerzas  
el cuerpo  
aferrado al árbol  
el rostro adusto  
contraído  
por una débil y despectiva sonrisa  
que no excluye

el odio  
el furor  
y el fastidio  
más irritante  
pero  
la dificultad  
que hace  
especialmente penosa  
la ascensión del tronco  
mucho más  
que la falta de entrenamiento  
(reemplazable por una mayor esfuerzo muscular)  
reside  
en la casi necesidad de subir  
con la cabeza echada hacia atrás  
casi hasta el punto de la ruptura  
de los músculos y arterias de la garganta  
para levantar el pan hasta su cuello  
y que descansa  
sobre las plataformas de las clavículas  
ya que si no  
el pan  
queda  
atrapado  
entre el cuerpo y la corteza  
dificultando cada movimiento  
y lo que es peor  
forzando la frente a golpearse contra el árbol  
cada vez  
que el pecho sudoroso  
resbala  
aunque sea un poco  
sobre el pan firmemente encallado

en las rugosidades de la corteza.

El Guillermo Tell

llegado

al lugar

en el que el tronco se divide en dos ramas

sube precipitadamente

por la rama más corta

aprovechando

la profusión

de las ramas pequeñas

como si se tratase de peldaños de una escalera

pues siempre hay una rama

a la medida de su progreso incierto

Finalmente el Guillermo Tell

llegado

a la cúspide de la rama

con el rostro deslumbrado por el sol poniente

los ojos furiosamente congestionados

el labio inferior mordido hasta la sangre

coloca

el pan

derecho

en el centro del nido.

Al margen

de la

no muy antigua

alegoría corporativa

del amor y la memoria

esta mujer desnuda

que sierra madera

en lo alto de una escalera

y la bestia  
que pasa sin mirarla  
le dice  
señora  
no tengo muchos dientes.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 218-232. Traducción de Pau Joa Hernández.



## V.1. Coordenadas referenciales

Desde el 3 hasta el 15 de junio de 1931, Dalí cuelga en la parisina galería Pierre Colle dieciséis obras que poseen ya un pleno acento surrealista. Entre ellas se encuentra *Los relojes blandos*, óleo que fascinará sobremanera a Julien Levy —futuro marchante y mecenas de Dalí en los Estados Unidos— hasta el punto de llegar a adquirirlo, aún a sabiendas de que, siendo una obra superlativa en la trayectoria del catalán, se alejaba en demasía de los gustos predominantes entre el público del momento y por tanto su posibilidades de venta se reducían al mínimo<sup>3</sup>. Será el mismo Levy quien permutará el título originario de *Los relojes blandos* por el de *La persistencia de la memoria*.<sup>4</sup> Y todavía con un tercer título se irá exhibiendo en alguna que otra ocasión: *El tiempo derretido*.

Sobre cómo se gestó en Dalí —más bien sobrevino— la idea de los relojes blandos, nos ha quedado el relato que hace en *Vida secreta*:

---

<sup>3</sup> R. Descharnes y G. Néret, *Salvador Dalí. La obra pictórica*, ed. cit., 2013, p. 174.

<sup>4</sup> *Ibid.*

Era una tarde en que me sentía cansado y sufría un ligero dolor de cabeza, cosa sumamente rara en mí. Teníamos que ir al cine con unos amigos y, en el último momento, decidí quedarme. Gala iría con ellos, y yo me quedaría en casa para acostarme temprano. Habíamos rematado nuestra comida con un excelente camembert muy vigoroso y, cuando hubieron salido todos, permanecí largo tiempo sentado a la mesa meditando sobre los problemas filosóficos de lo «superblando» que el queso presentaba a mi espíritu. Me levanté para ir a mi estudio, donde encendí la luz para dar una última mirada, como tengo por costumbre, a la obra que estaba pintando. Esta pintura representaba un paisaje cercano a Port Lligat, cuyas rocas estaban iluminadas por un transparente y melancólico crepúsculo; en el primer término, un olivo con las ramas cortadas y sin hojas. Sabía que la atmósfera que había logrado crear con este paisaje había de servir de marco a alguna idea, a alguna sorprendente imagen; pero no sabía en lo más mínimo lo que sería. Me disponía a apagar la luz cuando instantáneamente «vi» la solución. Vi dos relojes blandos, uno de ellos colgando lastimosamente de la rama del olivo. A pesar de haberse acentuado mucho mi dolor de cabeza, preparé ávidamente mi paleta y me puse manos a la obra. Cuando Gala regresó del cine dos horas más tarde, la pintura, que había de ser una de mis más famosas, estaba terminada. Hícela sentar delante de ella con los ojos cerrados: «¡A la una, a las dos, a las tres, abre los ojos!». Miraba yo fijamente el rostro de Gala y vi en él la inconfundible contracción de la maravilla y el asombro. Esto me convenció de la eficacia de mi nueva imagen, pues Gala no se equivoca nunca al juzgar la autenticidad de un enigma. Le pregunté:

—¿Crees que dentro de tres años habrás olvidado esta imagen?

—Nadie podrá olvidarla una vez vista.<sup>5</sup>

Aunque supone el punto culminante de sus investigaciones en torno a lo duro y lo blando, la imagen de los relojes blandos, como tendremos ocasión de ver, no surge de forma inesperada en Dalí, sino que es fruto de un proceso de maduración que ya venía fraguándose desde atrás.

Con respecto a Julian Levy, cabe decir que una vez adquirida la obra se apresuró a exponerla en la muestra *Surrealism*, celebrada en su galería neoyorquina en enero del año siguiente. Y que su vaticinio fue erróneo, pues el cuadro pasó de un comprador a otro hasta que un donante anónimo lo legó al MOMA en 1934. En relación con este hecho, el mismo Dalí refiere como proliferaron por doquier las copias del cuadro, sin que pudiera hacerse nada para evitarlo.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> O. C. I, *Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 778-779.

<sup>6</sup> Vid. *ibid.*, p. 780-781.



Un mes antes —diciembre de 1931—, había visto la luz el poema «El amor y la memoria», publicado originariamente en francés y como libro independiente por las consabidas Éditions Surréalistes de París.<sup>7</sup> Hace ver Sánchez Vidal que «del mismo modo que “El gran masturbador” transcurre en paralelo al lienzo homónimo, los versos de “El amor y la memoria” están ligados a *La persistencia de la memoria*»<sup>8</sup>. Y como apunta a renglón seguido, además de suponer el enaltecimiento definitivo del icono de los relojes blandos, nos encontramos nuevamente con el perfil del Gran Masturbador, entidad que termina por vincular todo el «ciclo de extensos poemas en francés en los que se celebra a Gala»<sup>9</sup>.

Obviamente, como ya viene siendo habitual en otros capítulos de este estudio, el poema no quedaría ligado a un único cuadro, pues son un buen puñado de obras las que presentan connotaciones que las harían hermanar con el texto que tenemos entre manos y que, por tanto, van a requerir nuestra atención en uno u otro momento a lo largo de este análisis. Tal es el caso de pinturas como *Naturaleza muerta al claro de luna* (1926-27), *La memoria de la mujer-niña* (1931), *Pan antropomorfo* (1932), *El espectro del sex-appeal* (1932) o *En busca de la cuarta dimensión* (1974). Pero también es el caso de algunos objetos surrealistas cuyo punto de origen hay que fijar aquel año del 31: *Objeto surrealista de funcionamiento simbólico* (1931, reconstruido en 1974) o *Busto femenino retrospectivo* (1933, reconstruido en 1970). O el de alguna que otra fotografía coincidente en extremo con cierto pasaje del poema.

---

<sup>7</sup> A. Sánchez Vidal, «Notas» a S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 1252. Apunta Sánchez Vidal que se reservaron los derechos propios del *copyright* para todos los países excepto la U.R.S.S. Ello no es ilógico, si se piensa que Dalí sentía en aquellos momentos una fuerte atracción por los idearios políticos extremistas. No obstante, un breve texto suyo, «Reviere», será duramente criticado por el Partido Comunista francés aquel mismo año; texto «malinterpretado y manipulado por los comunistas en detrimento de la actitud política de los surrealistas», según explica Vicent Santamaría. *Vid.* «La posición moral de Dalí como actitud política: del “hombre normal” al “sujeto dividido”», en *Dalí, un creador...*, ed. cit., p. 357. Para una mejor comprensión del extremismo político de Dalí en aquel momento, extremismo que rebasaba los límites de confinamiento de los partidos comunistas, tanto francés como español o ruso, puede consultarse junto con el anterior ensayo el de J. Tusell, «Salvador Dalí y la política», también en *Dalí un creador disidente*, ed. cit., pp. 211-224. Y para una visión de conjunto sobre el surrealismo y la política, A. Mahon, *Surrealismo, Eros y política, 1938-1968*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

<sup>8</sup> S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 32.

<sup>9</sup> *Ibid.*

En cuanto a los textos de ensayo, como no podía ser menos, también existen algunos que entrelazan el sentido de la poesía y el del cuadro: «Apariciones aerodinámicas de los seres-objeto» de 1934, «La conquista de lo irracional» de 1935, o la conferencia inédita «La importancia filosófica de los relojes blandos», que debía dictar el 11 de mayo de 1935 en Barcelona, pero que nunca llegó a pronunciarse.

### V.1.1. Sobre el origen de los relojes blandos

Tradicionalmente, la crítica se ha inclinado a pensar que el origen de los relojes blandos provenía de un par de textos de Benjamin Péret, autor que tanta mella había hecho en el joven Dalí de la segunda mitad de los veinte. Al decir de Sánchez Vidal:

La influencia de Péret llegó a ser tan considerable en esta época de ardores surrealistas, que algunos de los más conocidos hallazgos creativos del pintor están ya en él. Por ejemplo, los archifamosos relojes blandos de la pintura daliniana *La persistencia de la memoria*, que resultan de combinar dos textos del poeta surrealista francés. Uno de ellos apareció en el primer número de *La Révolution Surréaliste* en diciembre de 1924: «Sabes bien que las voluntades de vapor no se pueden transgredir por nadie, ni siquiera por una mecánica de mimbre, ni siquiera por un reloj blando». El otro procede de *Corps à corps*, publicado en octubre de 1927 en la misma revista, donde Péret escribe: «¿Es verdad que las moscas no mueren en las saetas de los relojes?».<sup>10</sup>

Sin embargo, las investigaciones más recientes de Juan Manuel Bonet en torno a los autores del ultraísmo hacen ver que el arranque de este emblema que, fagocitado o no por Dalí, es reconocido como uno de sus principales estandartes, se halla en un verso del poema «Crepúsculo», escrito por un novel Rafael Cansinos Assens que entonces se camuflaba bajo el seudónimo de «Juan Las»<sup>11</sup>. El poema, aparecido en el número 22 de la revista *Grecia*, dice así:

Cúpulas dirigibles...  
Columnas humeantes...

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>11</sup> «Para una antología ultraístas», introducción a *Las cosas se han roto...*, ed. cit., p. 22.

*Relojes elásticos* miden  
la fiebre de la tarde.  
Por todas las partes días nuevos  
rompen los cascarones eléctricos,  
y gallos de cresta dorada  
saludan las auroras voltaicas.  
El crepúsculo es tan solo una pausa.<sup>12</sup>

Infiere Bonet que entre «las adjetivaciones sorprendentes y afortunadas» que abundan en la poesía del Assens de aquel momento se encuentra esta de «los "relojes elásticos", que se anticipan a los blandos de Dalí»<sup>13</sup>. Afirmación nada gratuita si se tiene en cuenta, como ya estudiamos al hacer el análisis del caligrama con el que abría esta investigación, que Dalí anduvo muy apegado a los autores ultraístas y su conglomerado poético durante los años de estudiante en Madrid. De hecho, el texto que enfrentábamos en ese primer capítulo rezuma el mismo saborcillo de panorámica *skyline* que recorre todo el poema de Assens<sup>14</sup>: cúpulas, veletas de gallos dorados, columnas de humo, etc.

Además, esos «relojes elásticos» están midiendo «la fiebre de la tarde», y ya hemos visto cómo Dalí hacía hincapié, al recordar la creación de *La persistencia de la memoria*, de la anómala fiebre que lo acuciaba aquella tarde-noche; estado que lo imposibilitó para ir al cine, pero no para preparar los pigmentos en la paleta y trazar los relojes blandos sobre la tela. ¿Otra coincidencia tal vez?

Puede ser que alguna reminiscencia de este Dalí, que Bonet considera más que ultraísta, «ultraizante»<sup>15</sup>, estuviera presente en los años treinta y que fácilmente se hubiera sumado a las de aquel otro que poco antes de adscribirse al surrealismo tuvo por santo y seña la obra de Péret. De tal conjugación sería factible haber obtenido, ¿por qué no?, el emblema de los relojes blandos. Ahora bien, su ejecución en pintura tampoco es fruto de una impronta fortuita e

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 115. La cursiva es mía.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>14</sup> El cual continúa en un tono más marcadamente maquinista: «Las calles ruedan sobre sus bastidores/ para la mutación nocturna,/ y la flecha de luz clavada en el paisaje/ marca el cambio de rumbo/ de los expresos siderales./ La ciudad vertiginosa gira/ en el centro de los planetas,/ y los policemens? alzando los brazos/ en las glorietas soñadoras,/ por entre los autos sinfónicos,/ abren camino a las estrellas.». *Ibid.*, p. 115.

<sup>15</sup> J. M. Bonet, «Dalí ultraísta», en *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 66-75, p. 66.

inesperada, puesto que es posible un rastreo de sus huellas en obras anteriores a la de 1931.

Bou, en la entrada «Relojes blandos» de *Daliccionario*, nos da la indicación de que el óleo *Naturaleza muerta al claro de luna*, pintado en 1927, muestra «una guitarra blanda y viscosa encima de una mesa» que, «como los peces que la acompañan, anuncia el motivo de los relojes blandos»<sup>16</sup>.



*Naturaleza muerta al claro de luna*, 1927  
Óleo / tela, 190 x 140 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Y efectivamente, tanto el mástil de la guitarra como la cola de los peces parecen volúmenes laxos que se desfiguran por la falta de una estructura consistente. No obstante, son formas aún tratadas como aristas geométricas y rectilíneas, cuya dureza las aleja de las formas curvilíneas de licuefacción que pueden apreciarse en los relojes blandos. La guitarra y los peces no se derriten como las esferas de los relojes en *La persistencia de la memoria* sino que más bien se desencajan en diversos planos seccionados. La continuidad propia de la figuración precisa en aquellos es ruptura de planos pseudocubista en estos.

---

<sup>16</sup> Ed. cit., p. 257.

Del mismo 1931 es *El sentimiento de la velocidad*, óleo sobre lienzo que nos muestra un reloj con grietas que puede estar preludiando los otros relojes derretidos.

En el armazón de este reloj se incrustan dos zapatos de tacón, referencia a su *Objeto surrealista de funcionamiento simbólico* pergeñado aquel mismo año, y en cuyo sistema de movimiento cabe intuir un proceso rítmico de subida y bajada que en gran medida puede remitir a cierto mimetismo con la marcha de un reloj. O ese otro objeto que es el *Busto de mujer retrospectivo* (1933).<sup>17</sup>

A la luz de estos datos es lógico pensar que Dalí se hubiera estado preparando el camino para la obtención de aquella imagen sorprendente de los relojes blandos que, según sus propias palabras, suponía haber «arrancado de lo irracional uno de los arquetipos más colosales de su arsenal de secretos»<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Las tres obras reproducidas en p. 572, p. 573 y p. 524, respectivamente.

<sup>18</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 485.



## V.2. «El amor y la memoria»

### V.2.1. Estructura general

Se puede advertir en el poema la presencia de tres partes bien diferenciadas. Una primera referida al conflicto familiar que, si en *El gran masturbador* tenía al padre como protagonista, parece haber ampliado ahora su campo de irradiación, comprendiendo también a la figura de la hermana. Hermana que es imaginada en un variado repertorio de posturas pasmosamente pornográficas y escatológicas, yendo desde la sodomización o la pose descoyuntada de su sexo rozando cajas de maíz y harina, hasta los atavíos excrementicios con que viste su piel. En tal sentido opera el símbolo de Guillermo Tell, proveniente, como ya hemos visto, de *El gran masturbador*, o el nuevo que ahora incorpora del pan —aunque ya tuviera antecedentes no muy lejanos—. Este sentimiento de animadversión hacia la familia podemos decir que es habitado también por el concepto de lo colonial, de colonialismo, tan reiterado en estos primeros párrafos del poema. Lo colonial, sin duda alguna, implementa su figura del «funcionario o burócrata medio».

La segunda parte queda bien diferenciada por la irrupción que Dalí nos ofrece de su amor hacia Gala, donde no tiene ningún reparo a la hora de ponerla en valor frente a los aspectos negativos de Anna Maria: «Lejos de la imagen de mi hermana/ Gala/ la mujer a quien amo íntegramente». La aparición de Gala como ente vencedor y glorioso que consigue salvarlo de la perdición, el derrotismo y la locura ya había sido utilizado, como he señalado ampliamente, en *El gran masturbador*. La diferencia fundamental quizás radique en que en «El amor y la memoria» canta sus efectos lenitivos y salvíficos con mayor claridad y contundencia. Además, y esta es una de las novedades a tener en cuenta, junto a los consabidos elementos freudianos que configuran este amor, conjuga otros conceptos científicos hasta ahora inusuales en su literatura, los de la relatividad del tiempo y del espacio, guiado sin duda por la teoría de Einstein surgida pocos años antes. Y todo ello bajo el tamiz de su poética del antiarte, poética que no dejará de colear a lo largo de su vida, incluso dentro ya de su estética plenamente surrealista.<sup>19</sup>

El último tramo del texto queda ilustrado con los esfuerzos que hace Guillermo Tell por ascender hasta la copa de un árbol y depositar dentro de un nido de pájaro un pan cuyo peso viene arrastrando con la dentadura. Supone, por tanto, un retorno a la cuestión inicial del poema, pero como hecho vivido por él mismo en primera persona, si nos atenemos a que el mito de Guillermo Tell era un sosias recurrente del propio Dalí a la hora de tratar su expulsión familiar, como ya se ha estudiado.

Junto a todo esto, una última estrofa, breve y enigmática, parece actuar de epílogo. Nos cuenta la escena que tiene lugar entre una mujer desnuda que sierra madera y una bestia que le dirige unas palabras, a primera vista, indescifrables, o cuyo discernimiento resulta poco claro para el lector.

Todo el poema adolece de una característica falta de puntuación (puntos seguidos, comas...) que, sin embargo, a veces intenta ser paliada con el uso continuado de conjunciones, ya sean disyuntivas, como se manifiesta claramente en la tercera estrofa, o copulativas, que son las predominantes a lo largo de todo el poema. No obstante, esta falta de puntuación pone un velo de

---

<sup>19</sup> Vid. J. L. Gaillemín, «El mito del “método paranoico-crítico”», en *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 13-27, pp. 14-15.



oscuridad en la antepenúltima línea de la mencionada tercera estrofa, donde Dalí escribe «mamada por las obras por los mendrugos», obviando quizás una coma intermedia que habría aclarado la intención de la frase.

Otra muestra palpable de que Dalí conoce el rico muestrario de recursos que venían siendo empleados por los poetas de vanguardia y puede ponerlo en uso sin ningún tipo de cortapisas.

### V.2.2. La familia, esa cumbre a coronar

Como he indicado antes, la parte primera de «El amor y la memoria» se construye a partir de la querrela que Dalí mantenía con su padre y que había tenido como eje principal la expulsión del pintor del seno familiar, y la prohibición de aparecer por sus propiedades de Figueras o Cadaqués. En tal conflicto no está claro el papel que Anna Maria Dalí desempeñó, aunque sí es evidente que permaneció fiel al padre y se mantuvo dentro del seno familiar, hecho que debió doler a Dalí, quien tan unido se había sentido en años anteriores a su hermana. En este sentido, las heridas se abrieron definitivamente en 1950, cuando Anna Maria publicó la controvertida biografía *Salvador Dalí visto por su hermana*.<sup>20</sup> En ella habla sin tapujos del «enfrentamiento con el padre, las blasfemias, el matrimonio con una divorciada...»<sup>21</sup>, además de «acusar a Gala y al surrealismo del cambio que había experimentado su hermano, en especial de la separación de la familia»<sup>22</sup>. Por ello, «Dalí el púdico, Dalí el funámbulo, el mago de la *Vida secreta* no perdonaría jamás a su hermana aquellas indiscreciones pseudosentimentales»<sup>23</sup>.

Al respecto, cabe hacer mención al óleo *Joven virgen autosodomizada*, de 1954, en el que una chica de cabellera rubia rizada se asoma a un balcón que da al mar en tanto es sodomizada por numerosas formas cónicas curvilíneas que no son otra cosa que cuernos de rinoceronte. La alusión a su hermana Anna Maria queda evidenciada por la trasposición del cuadro

<sup>20</sup> *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Juventud, 1949.

<sup>21</sup> R. Decharnes y G. Néret, *Salvador Dalí. La obra pictórica*, ed. cit., p. 477.

<sup>22</sup> E. Bou, entrada «Dalí, Anna Maria», *Dalicionario...*, ed. cit., p. 103.

<sup>23</sup> R. Decharnes y G. Néret, *Salvador Dalí. La obra pictórica*, ed. cit., p. 477.

*Muchacha en la ventana* que pintó en 1925, —reproducido en el capítulo referido al poema «Las sirenas»—, cuando el influjo de aquella en su obra estaba en su mayor apogeo, hasta este lienzo pintado más de cinco lustros después. El cuadro supone la cáustica respuesta de un Dalí enojado con su hermana ante la atrevida publicación de aquella biografía.



*Joven virgen autosodomizada*, 1954  
Óleo / tela, 40,5 x 30,5 cm  
Colección Playboy, Los Ángeles

No obstante, como señala Bou, la relación entre los hermanos se vio alterada precisamente a raíz de los pasajes de «El amor y la memoria», que la presentan embutida dentro de unos parámetros escatológico-masoquistas.<sup>24</sup> Y para entender la traslación que Dalí efectúa desde la figura de Anna Maria hasta la de Gala, conviene recordar lo apuntado por Pere Gimferrer, para quien la obsesión fetichista por la hermana, centrada principalmente en sus nalgas, fijación que luego acabará desplazando a las nalgas de Gala, desempeña un papel importantísimo y contribuye a esclarecer el componente homosexual que hay en Dalí.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *Daliccionario...*, ed. cit., p. 103.

<sup>25</sup> «Dalí a contracorriente», M. Aguer y otros (ed.), *Dalí. Todas las sugerencias...*, ed. cit., pp. 19-23, p. 23.

En cualquier caso, la discordia familiar se ve amplificada en el poema, además de por la figura del padre, por la de la hermana. Como incrementado se ve también el repertorio de símbolos que ejemplifican este enfrentamiento. Paso a estudiarlo a continuación.

#### V.2.2.1. El pan de Dalí

«El amor y la memoria» arranca con una cita entre paréntesis —«hay cosas inmóviles como un pan»— que corresponde al último verso del «Poema de las cositas»<sup>26</sup>. Resulta reseñable que Dalí comenzara el texto recordando otro que había sido escrito en 1927 y publicado en agosto de 1928, cuando se hallaba febrilmente inmerso en su poética de lo antiartístico. Más aún si se atiende al ritmo de movimiento pleno y continua transformación que atraviesa el poema, alejado de cualquier noción de estatismo que en primera instancia quepa imaginar.

Ahora bien, la quietud del pan puede tener un valor lógico solapado si consideramos el significado que para Dalí había adquirido este alimento y que, como explica Bou, varía desde el sentido de preocupación estética por la reproducción fiel del mundo objetivo que se manifiesta en su óleo *Cesta de pan*, en 1926, hasta sus pinturas de los años treinta, como *El hombre invisible* (1932), «cuadro en el que el pan tiene un sentido fálico y alude a la figura del padre».<sup>27</sup> Recordemos que el conflicto de Dalí con su padre había surgido en 1929 y que la herida aún estaba completamente abierta. De hecho, como se ha estudiado en *El gran masturbador*, para ilustrar tal enfrentamiento el pintor había recuperado el mito de Guillermo Tell, mito que aparece en el poema pugnando por alcanzar la cima de un árbol con un pan enganchado en una especie de morral obtenido mediante un atado de tela que sostiene entre los dientes. En la penúltima estrofa, el héroe suizo consigue coronar la copa del árbol y colocar el pan dentro un nido. El pan queda entonces en la cúspide por ese juego de desplazamientos que tanto gusta a Dalí, en un estado similar al

---

<sup>26</sup> «Poema de las cositas», al que ya he aludido en otros capítulos, se encuentra reproducido en S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 181.

<sup>27</sup> Vid. la entrada «Pan» en *Dalícionario...*, ed. cit., pp. 234-238.

que se describe en el primer verso de «Poema de las cositas»: «hay una cosita pequeña puesta en alto en un lugar»<sup>28</sup>.

La aparición del pan en «El amor y la memoria» es reiterativa, sobre todo en las seis primeras estrofas —hasta la aparición de Gala— donde, o bien queda representado directamente, o lo hace por alusión indirecta: mendrugos, caja de harina y granos de cereal o bolsa de lino que funciona como unos pendientes de espigas de maíz en la imagen de su hermana. Pero aún es más importante en la parte de la mencionada briega de Guillermo Tell para alcanzar la cima del árbol y colocar el pan en el nido, del mismo modo que un alpinista clavaría su bandera en la cresta de la montaña. En este sentido, su valor icónico sí podría ser el del pesado lastre del padre que el hijo se ve obligado a arrastrar en su ascenso hasta conseguir depositarlo a buen recaudo en un nido, allí donde ya no resulte fatigoso y quede protegido de temidos e indeseados imprevistos. Este parece ser el funcionamiento de la barra de pan que porta su objeto *Busto de mujer retrospectivo* en la cabeza, suplantando la manzana que Guillermo Tell debía colocarse en el mismo lugar.



*Busto de mujer retrospectivo*, 1933  
Assemblage, 74,5 x 67 cm  
Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras

<sup>28</sup> S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 181.

Con relación a esta escultura-objeto cabe decir que la descripción que da de los pendientes de la hermana en la séptima estrofa se asemeja bastante a la que construye en esta obra: ahí están las bolsas de tela «unidas por una cinta», aunque en lugar de espigas de trigo cuelguen de ellas mazorcas de maíz. En la cinta, la representación de una figura danzante; sobre la barra, un par «de tinteros colocados en equilibrio». Y si bien su descripción responde más a la de una fotografía de 1942 en la que Dalí aparece con unas páginas y un lápiz pensativamente apoyado sobre un maniquí femenino, desnudo y tumbado en un escritorio, en cuyo torso se mantiene en equilibrio un tintero, su relación con *Busto de mujer retrospectivo* también es considerable.

El peso del erotismo queda de esta manera establecido, pues el tintero y la pluma adquieren el valor freudiano de lo femenino y lo masculino<sup>29</sup>, aunque no dejan de ser una alusión a la figura del padre de Dalí, cuyo oficio era el de notario que, como se sabe, hace a estos instrumentos imprescindibles en su trabajo.<sup>30</sup> Y en esta dicotomía de lo masculino y lo femenino, dicotomía que en definitiva es la de la preocupación daliniana por lo duro y lo blando, el símbolo del pan, que ya no lo abandonaría durante toda su vida —recuérdese que la misma fachada del Teatro-Museo de Figueras está decorada con panes— también desempeña su papel, pues «la barra de pan, larga y dura, se opone al pan de payés, de textura blanda»<sup>31</sup>.

Claudio Spadoni ha visto una relación clara entre lo «comestible» en las creaciones de Dalí y el arte metafísico italiano de los años veinte, fundamentalmente De Chirico y sus cruasanes de pan de Ferrara. Pero también Savinio, Casorati y, el algo más joven, De Pisis. De este último es destacable «su enorme y fálico *Pan sagrado* que se ofrece en primer plano, como un objeto que venerar, apoyado sobre un escabel en un paisaje horizontal bajísimo»<sup>32</sup>. La composición se emparenta irresolublemente a la de la tela *Pan antropomórfico* (1932), en la que Dalí concibe un enhiesto pan fálico; o al homónimo *Pan antropomórfico (Pan catalán)* del mismo año, donde la forma

<sup>29</sup> Vid. M. Aguer (ed.), *Salvador Dalí: todas las sugerencias...*, ed. cit., p. 146.

<sup>30</sup> Vid. la entrada «Tintero» en E. Bou, *Dalíccionario...*, ed. cit., p. 281.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>32</sup> «Salvador Dalí e Italia: una fortuna crítica fallida», en *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 143-165, pp. 162-163.

de pene ya se ha hecho plenamente evidente, con el glande cubierto por una tela y un reloj blando y un tintero sostenidos en equilibrio sobre su lomo. La tensión de la curvatura propia de una erección la consigue mediante un cable que atiranta el prepucio.<sup>33</sup>



F. De Pisis, *Pane sacro (Pan sagrado)*  
Óleo / tela, 100 x 65 cm  
colección privada  
Turín, Italia



S. Dalí, *Pan antropomorfo*, 1932,  
Óleo / tela, 24 x 33 cm  
The Salvador Dalí Museum  
St. Petersburg (Florida)

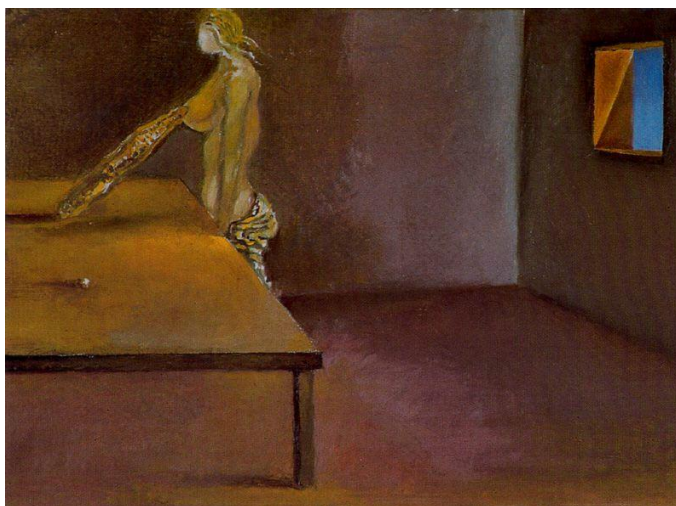
Spadoni no se olvida, no obstante, de dos autores italianos cuya inclinación a la representación de lo comestible no debió pasar desapercibida para el pinto catalán, aunque se hallen ostensiblemente alejados entre sí y de la metafísica italianizante también: Caravaggio y Piero Manzoni. Del primero—cuya influencia en *La metamorfosis de Narciso* deja constancia en el capítulo siguiente— interesa su «canastillo» de connotaciones simbólicas mudables. Y del segundo, autor más bien conceptual de mediados del XX, sus bocadillos en forma de rosa que parecen el prototipo que luego seguiría el de Figueras en los muros de su Teatro-Museo.<sup>34</sup>

Contemporáneo a *Pan antropomórfico* es el cuadro *Sin título-Personaje femenino con un pan catalán*. En este, el busto de un perfil de mujer

<sup>33</sup> Podría establecerse una conexión directa entre esta pintura y el lienzo de 1944-45 *La apoteosis de Homero*, donde el glande ya se ha liberado rasgando la tela que lo constreñía. Ha abandonado así la famosa «caverna de las sombras» y ahora eleva ufano su erección y su eyaculación de hormigas hacia el cielo del Mediterráneo.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 164-165.

semidesnudo y sin rostro —¿Anna Maria Dalí, tal vez?— está en contacto con una de esas barras de pan de raigambre fálica, en lo que parecen los preámbulos de una incitación masturbatoria. Se trata de una escena lúbrica pero envuelta en ese halo de tristeza nocturna que ya habíamos visto plasmado en el poema «Las sirenas».



S. Dalí, *Sin título – Personaje femenino con pan catalán*, 1932  
Óleo / lienzo, 24 x 33 cm  
The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)

#### V.2.2.2. El lugar colonial de la familia

Llama la atención la utilización reiterativa que Dalí hace del calificativo colonial en esta parte del poema referida a los contubernios familiares: tanto es un espacio, el «lugar colonial» donde se disponen en orden varias barras de pan, como el apelativo para un instrumento musical que sugiere lujo, grandeza y cierto orden de sensibilidad poética: la lira. También adquiere un sesgo peyorativo, al hablar de la «influencia» a que están expuestos «los lugares amados» en las primeras líneas del texto. Todo ello induce a pensar claramente en las posesiones de Salvador Dalí padre como esa influencia funesta de carácter colonial.

Fèlix Fanés ha analizado un pequeño documental que Buñuel filmó en la casa de veraneo de los Dalí en Cadaqués mientras se dedicaba al rodaje de

algunas escenas de *L'Âge d'Or*<sup>35</sup>, entre el 3 y el 10 de abril de 1930, momento coincidente en el tiempo con aquel en que Dalí ya había sido repudiado por el padre.

La breve película, titulada *Menjant Garotes (Comiendo erizos)*, se abre con una escena de la segunda mujer del notario Dalí —hermana de la madre fallecida del pintor y por tanto conocida como «Tieta» por este y su hermana— escuchando música en un gramófono situado sobre un ventanal de la casa, mientras el padre lee un ejemplar, el número 6 de 1929, de *Cahiers d'Art*. En las siguientes escenas, marido y mujer charlan y toman café junto a un árbol en el exterior de la casa. Él enciende su pipa y comienza a inhalar el tabaco en una pose que, según destaca Fanés, evoca ciertas maneras de la pintura *Retrato de mi padre* que Dalí le hiciera en 1925.<sup>36</sup> En los planos subsiguientes la pareja pasea y riega el jardín que se eleva en terrazas sobre la casa, antes de proceder a sentarse en un velador que hay en uno de los rellanos. En este escenario se desarrolla la parte concluyente del documental: la «Tieta» sirve vino a su marido, en tanto este abre y devora una montaña de erizos. En un primer plano incluso se puede advertir claramente cómo extrae el preciado manjar de su caparazón con una navaja. Hecho que ha dado pie a Fanés a ligar esta escena con la famosa secuencia del ojo y la navaja de *Un perro andaluz*<sup>37</sup>, al entender que con ello se ha producido un cambio que «tiñe toda la secuencia de una tonalidad alegórica que se proyecta hacia el resto del film»<sup>38</sup>.

Justamente es la naturaleza del análisis de este cambio la que me interesa resaltar, por cuanto, según palabras del propio Fanés, «orienta al conjunto de la cinta hacia nuevos parajes» de más «compleja significación»<sup>39</sup>.

Como cuestión previa, recordemos que Buñuel había sido testigo de la ruptura familiar entre los Dalí a finales de 1929, ya que Salvador y él se encontraban, primero en Figueras y luego en Cadaqués, escribiendo el guion de *L'Âge d'Or*. Fue en Cadaqués donde el pintor recibió la notificación de su

---

<sup>35</sup> «Antes de *Las Hurdes*», en E. Guigon (ed.), *Luis Buñuel y el surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, 2000, pp. 189-213.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 192-193.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 197-199.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>39</sup> *Ibid.*



padre de haberlo definitivamente desheredado. Su reacción puede definirse como un acto ritual de exorcización en el que, como es sabido, se cortó el cabello al cero y procedió a enterrarlo en la arena de la playa del Llané. A continuación se hizo tomar una fotografía por el mismo Buñuel, en la que aparece con el cráneo rapado y un erizo sobre este, a modo de un nuevo hijo de Guillermo Tell.<sup>40</sup> En relación con el hecho, «Buñuel, que procedía también de un mundo primitivo en el que la vida, los símbolos y los rituales se encontraban estrechamente entrelazados»<sup>41</sup>, tenía necesariamente que haberse sentido cautivado por el gesto de su amigo.

Por consiguiente, no es de extrañar que algunos meses después, estando nuevamente en Cadaqués, pero ahora como huésped de la otra parte en discordia, el padre, quisiera tomar registro de algunos nuevos gestos de tinte antropológico que podrían venir a complementar lo acaecido en 1929. El mismo interés que mueve a Buñuel hacia lo documental se halla tras la cuestión:

Para el pintor, el término «documental», representa una prolongación de su ideario antiartístico, en la medida que puede ser entendido como el registro no subjetivo, no humanístico, de los hechos de la realidad. La mirada «documentalista» de Buñuel comparte algunas de estas posiciones. Pero mientras que para el pintor el registro objetivo de la realidad suele focalizarse en mundos primitivos situados en el espacio del inconsciente, para Buñuel —y de ahí la naturaleza antropológica de su mirada— los universos arcaicos deben buscarse en la realidad social; unos universos sobre los que fijará [...] una mirada nada inocente: atraído [...] por «los tipos abyectos», «las escenas repulsivas», «las pasiones primarias» [...] por «lo más bajo, feo y corrompido de los hombres».<sup>42</sup>

En esa mirada de talante etnográfico debió jugar su papel el movimiento de renovación de la antropología francesa surgido durante los años veinte,

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 209. No es baladí el hecho de que esta fotografía apareciera junto a otra de Gala saltando un muro en el fotomontaje que sirvió de portada a la edición original en francés de *El amor y la memoria*. Como extracta J-M. Bouhours, el mito de Guillermo Tell se levanta en torno a la ruptura con el padre y se «aborda con esta imagen bajo el sello de una simbología sexual: el adiós al padre, la metamorfosis del niño en un hombre nuevo, liberado de la autoridad, permiten a Dalí transformar su complejo de Edipo en mitología personal». *Vid.* «Dalí: el exhibicionismo conquistador», en M. Aguer y otros (ed.), *Dalí: todas las sugerencias...*, ed. cit., pp. 33-39, p. 35.

<sup>41</sup> F. Fanés, «Antes de *Las Hurdes*», ed. cit., p. 208.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 203.

como sugiere Fanés con agudeza.<sup>43</sup> No obstante, es una mirada que marca una clara distancia respecto de los acontecimientos que observa, a fin de no interferir en ellos directamente sino de intentar indagar en sus raíces, entendiéndolas como proyección de lo primitivo y lo arcaico. Esto se da en *Mejant garotes* de igual manera que en su documental *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933).<sup>44</sup>

Así las cosas, parece claro que la curiosidad antropológica de Buñuel quiso dejar constancia de ese otro ritual orgiástico que es el del notario Salvador Dalí i Cusí engullendo con intemperancia su manjar predilecto: los erizos. Y es que, bajo un prisma freudiano, «en la figura del notario, probablemente Buñuel descubrió uno de esos jefes de la “horda” que defienden a sangre y fuego su supremacía frente a la violencia filial que acaba por vencerlos y devorarlos»<sup>45</sup>. Con la deglución de los erizos el padre «destruye simbólicamente lo que amenaza y perturba» su mundo, es decir, está «zampándose metafórica y metonímicamente a su hijo»<sup>46</sup>. Sin embargo, retornando hasta la cuestión primera de este apartado, en el concepto de lo colonial, lo que a nosotros nos interesa es precisamente ese mundo suyo.

En la carta que Dalí padre envía a Buñuel para que advierta a su hijo de que no vuelva por Cadaqués, le recalca: «Cadaqués es mi refugio espiritual» y «mi tranquilidad de espíritu se perturba con la presencia de mi hijo en dicho pueblo»<sup>47</sup>. De ello se infiere que la casa de Cadaqués es ciertamente su dominio; allí la sombra del notario es larga e influye decisivamente sobre las fuerzas del orden y las autoridades locales.<sup>48</sup> Por lo tanto, si considera a Cadaqués como un territorio de su exclusiva propiedad se entiende que no esté dispuesto a rendirlo a la presencia turbadora de su hijo.

Precisamente lo que no deja de mostrarnos el pequeño film rodado por Buñuel son esos dominios; constituyen el escenario en el que desarrollan todas las secuencias: «la casa del Llané, con el jardín y la playa enfrente, es el

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 203-204.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>47</sup> M. Aguer y F. Fanés, «Illustrated Biography», en VV.AA., *Salvador Dalí. Early Years*, Londres, Hayward Gallery, 1994, pp. 17-48. Reproducido en F. Fanés, «Antes de las hurdes», ed. cit., pp. 201-202.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 210.

territorio en el que Dalí padre ejerce su poder omnímodo»<sup>49</sup>. Y, llegado el caso, no es difícil conjeturar que el hijo haya subvertido el valor que el notario le venía dando a este emplazamiento, el sitio de su recreo, tildándolo de «lugar colonial», a fin de conseguir con ello un ostensible sentido de posesión trasnochada de cariz peyorativo. Algo así como una propiedad anacrónica y sentimentalmente sobrevalorada, propia de un ser de augusta severidad, cuya actitud y comportamiento se hayan perdidos también en unos tiempos pretéritos.

En respaldo de esta hipótesis vienen dos aspectos más. Escribe Fanés que «en estos “dominios”, habitados por la omnipresente «Tieta», aparecen algunos signos que no podemos ignorar»<sup>50</sup>. Se trata de dos elementos propios de la cultura: el arte y la música.

El arte queda representado por el ejemplar de *Cahiers d'Art* que el protagonista del documental está leyendo. Uno de los temas que tocaba sus páginas interiores, un largo ensayo sobre Picasso, lleva a Fanés a pensar que Dalí padre estaba intentado desacreditar a su hijo: «¿no querría el notario establecer una comparación hiriente entre la grandeza del pintor reconocido mundialmente y el pintorcillo, su hijo, que necesitaba recurrir a todo tipo de extravagancias para llamar la atención en los ambientes de París, hasta el punto de escribir en una obra: “Escupo sobre el retrato de mi madre”?»<sup>51</sup>.

Pero también la música juega su baza en el film. Es el otro componente que aparece al comienzo de la narración y marca con ello un claro distanciamiento en la relación paterno-filial. Dalí padre era un melómano que llegaba a considerar la música «alimento tan substancial como el propio pan»<sup>52</sup>. En cambio, para el hijo «la música, los conciertos, son sinónimo del MÁXIMO ABURRIMIENTO»<sup>53</sup>. Tanto que llegará a odiar la música y, por comparación con otras artes, la considerará inferior.<sup>54</sup> Ello explicaría que Dalí

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>53</sup> S. Dalí, «...siempre por encima de la música, Harry Langdon», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp.148-149, p. 148. Las mayúsculas son del autor.

<sup>54</sup> *Vid. Vida Secreta, O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 726-727, y la anécdota relatada en pp. 442-443, en la que explica cómo destrozó a patadas el violín de un compañero de colegio y por qué, desde entonces, considera los zapatos objetos sublimes frente

sitúe el miembro viril que sodomiza a su hermana en «El amor y la memoria» apoyado sobre «una lira colonial». Quizá fuera una forma de decir que la opinión de la hermana, en relación al conflicto familiar, se hallaba sometida a la voluntad del padre hasta el punto de mantener una actitud totalmente dependiente de este. Aunque también cabe entender esto con un doble sentido: la lira históricamente ha sido la figura que representaba a la poesía. Si Dalí convierte a esa lira en colonial, en algo usurpado a sus propietarios primigenios y ocupado por «colonos», es decir, por agentes externos ajenos al hecho poético en sí, en arribistas en definitiva, puede estar haciendo un guiño a su poética de lo antiartístico que, como sabemos, rechazaba de plano a la «literatura», a los «juanramones» y todo el academicismo rancio que los rodeaba. En conclusión, a esa grey de poetas añosos y apegados al sentimiento que habrían venido a colonizar la lira.

Qué duda cabe entonces que tanto la presencia del ejemplar de *Cahiers d'Art* —revista tan apreciada y leída por Dalí en aquellos años—, como el fonógrafo en la ventana nos remiten directamente a la persona ausente en el film: Salvador Dalí.<sup>55</sup> Ausencia que, por otro lado, se hace patente en la amenaza que podría acabar con todo aquello que supone la felicidad máxima para el padre, sus dominios de Cadaqués y la tranquilidad de la música que colma su espíritu. Ello invita a pensar que esos «lugares amados», su irremplazable Ampurdán, quedan «predispuestos a las influencias coloniales»; al nepotismo que sobre las autoridades territoriales ejerce la figura despótica de un padre que actúa como un virrey en sus colonias. Y también da pie a que Dalí sopese, al principio de la tercera estrofa, si le es factible o no «llevar con rabia las cosas enfocadas colonialmente».<sup>56</sup> No

---

a la vulgaridad de los instrumentos musicales. (La anécdota se repite en *Confesiones...*, *O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 337). Ya en 1928 se había hecho eco de esta supremacía al reproducir en el artículo «Nuevos límites de la pintura» alguna cita de Ozenfant y Jeanneret: «Pensad en un piano que diese 73.000 sonidos diferentes. Así es como se ven los pintores». *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., p. 66.

<sup>55</sup> F. Fanés, «Antes de *Las Hurdes*», ed. cit., pp. 212-213.

<sup>56</sup> He detectado en la novela de Ramón J. Sender, *7 domingos rojos*, publicada en Barcelona en 1932 (y, por tanto, en fecha próxima a la de la confección de «El amor y la memoria») otro concepción de lo colonial referida a criterios de tipo histórico-políticos, en consonancia con el argumento que rige dicha. Según Sender, existiría una España «castrense», cuyo origen se remonta a los campamentos romanos que se fueron estableciendo en la península; su único objetivo no es el de producir riqueza sino más bien el de destruirla junto con las vidas de los españoles. Contrariamente a esta, habría otra España «colonial», centrada

obstante, cuando en párrafos posteriores hace entrar en escena a Gala, deja bien claro que ha de mantenerla al margen de estas influencias nocivas que se prefiguran bajo lo colonial: «Gala tú no estas incluida en el círculo de mis objetos de relación», escribirá con firmeza.

Entre el sentido de lo colonial y la alegoría de Guillermo Tell es posible situar un nuevo elemento que Dalí incorporaría a su repertorio iconográfico: «el burócrata o funcionario medio»<sup>57</sup>. De algo después de 1931 es el dibujo *Burócrata y fonógrafo*, en el que el artista retrata a su padre bajo este antifaz de «burócrata medio» que blande un cuchillo con el que raspa los surcos de un disco, blando ya como los relojes de *La persistencia de la memoria*, en la caja de un fonógrafo portátil. Como infiere Fanés, es una «representación absurda si no entendemos la obsesión de Dalí padre por la música»<sup>58</sup>.



*Burócrata y fonógrafo*, ca. 1933,  
Colección privada

Sin embargo, ese disco laxo del tocadiscos también puede ser entendido como «el disco de rosbif sangrante» que se halla en «el fonógrafo de carne» a

---

en una percepción mucho más liberal de la vida y capaz de vivir de sus propias manos. Sería, por boca de uno de los protagonistas, «la España que hizo la Constitución de Cádiz de 1812». Vid. Los capítulos XIX y XX de R. J. Sender, *7 domingos rojos*, Buenos Aires, Proyección, 1970, 1975<sup>4</sup>; para la cita, p. 223. Como se ve, el concepto de lo colonial en Sender es diametralmente opuesto al que permite entresacar los versos de Dalí.

<sup>57</sup> Vid. entrada «Burócratas», en E. Bou, *Daliccionario...*, ed. cit., pp. 72-74.

<sup>58</sup> «Antes de *Las Hurdes*», ed. cit., p. 211.

que Dalí no deja de aludir en «Me como a Gala»<sup>59</sup>, poema coetáneo del cuadro y el dibujo en que ahora estamos centrados. La importancia de lo comestible en la obra del ampurdanés es de sobra conocida, si bien en este momento adquiere el significado mítico del canibalismo paterno-filial.

El funcionario muestra un tupido bigote<sup>60</sup> y mantiene en su cabeza una cuchara como si pudiéramos pensar que la única preocupación que ocupara su mente fuese la de proporcionarse el sustento; ganarse honestamente el pan diario sin querer entrar en mayores complicaciones. Burócrata que no es difícil poner en relación con la enigmática figura que en primer plano escucha atento tras la puerta en *Gala y el Ángelus de Millet precediendo a la llegada inminente de las anamorfosis cósmicas*.



*Gala y «El Ángelus» de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cósmicas*, c. 1933  
Óleo / tabla, 24 x 18,8 cm  
The National Gallery of Canada, Ottawa

Este óleo de 1933 nos presenta a un Lenin de espaldas, sosteniendo una extraña polaridad con el personaje del fondo, que no es otro que Gala tocada

<sup>59</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 236-258, p. 249.

<sup>60</sup> Dalí ya había dado algunas pistas sobre este «burócrata medio» en «San Sebastián»: «el delicado bigote de un oficinista de ventanilla me enterneció». *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 36. La tipología del «funcionario medio» está estrechamente relacionada con la del «middlemen of culture», ese burdo personaje que, con sus obligatorios e inagotables trámites, se interpone torpemente entre creador y público. Contra él arremete claramente Dalí en su ensayo «Declaration of the Independance of the Imagination and the Rights of Man to his own Madness», publicado en 1939. Vid. F. Fanés, *La pintura y sus sombras*, ed. cit., pp. 152-153.

con un gorro blanco. También ese hombre misterioso que atisba desde la penumbra —identificado como Maxim Gorki<sup>61</sup>—, además del orondo bigote, lleva una langosta sobre su cabeza en actitud equivalente a la del burócrata del dibujo. Ambos están calvos y su cabeza gacha parecen aludir al «sentimiento de culpa, y puede leerse como una venganza respecto a la figura del padre»<sup>62</sup>.

Del mismo modo, en la tela *El enigma de Guillermo Tell*, firmada aquel mismo año de 1933 en que se elaboran el óleo anterior y el dibujo *Burócrata y fonógrafo*, el protagonista del cuadro, otra vez Lenin, pero ahora prestando su rostro a Guillermo Tell, da definición a su cabeza por medio de una gorra de proletario que prolonga exageradamente la visera hasta convertirse en una lengua que se sostiene sobre una de las famosas muletas dalinianas. Toda esta suerte de casquetes o gorras puede estar derivando de aquella otra visera que se halla «predispuestas a las influencias coloniales» en «los lugares amados» del poema. Lugares queridos que por aquel entonces le están vetados, por ser los señoríos de un padre incommovible que busca la paz espiritual entre los límites bien definidos de sus colonias.



*El enigma de Guillermo Tell*, 1933  
Óleo / lienzo, 201,5 x 346 cm  
Moderna Museet, Estocolmo

No obstante, la cuchara, la langosta y la lengua parecen estar hablándonos del sentido devorador con que el padre está vigilando al hijo. Si en *Menjant garotes*, Buñuel atendía a los erizos como medio para materializar tal deglución del hijo por parte del padre, con el «funcionario medio» Dalí

<sup>61</sup> E. Bou, *Dalí y el arte*, ed. cit., p. 73.

<sup>62</sup> *Ibid.*

parece centrarse en la cuchara o la langosta como elementos para invocar el acto de engullir. En *El enigma de Guillermo Tell*, este canibalismo fue directamente explicado por él:

Mi padre había querido hacerme imposible la vida en Port Lligat [...] Desde entonces yo había mantenido en equilibrio sobre mi cabeza la manzana de Guillermo Tell, que es el símbolo de la apasionada ambivalencia canibalesca que más tarde o más temprano acaba por tener la furia atávica y ritual del arco de la venganza paterna, que arroja la flecha final del sacrificio expiatorio.

[...] Ejecuté una pintura de mí mismo, como niño de unos ocho años, con una chuleta cruda sobre mi cabeza. Con esto intentaba simbólicamente tentar a mi padre a que viniese a comer la chuleta en vez de comerme a mí.<sup>63</sup>

¿Qué otra opción puede quedarle a Dalí que la de mutarse en Guillermo Tell y prestarse al juego del tiro certero de la ballesta, de la flecha que pone o quita la vida, del antojo paterno que concede o no el perdón consolador y sedativo? ¿Qué otra posibilidad que consentir al padre creer que está acabando con el hijo, cuando este ha abierto ya la puerta a otra dimensión que le posibilita sobreponerse a estos envites? Una nueva dimensión que se llama Gala.

Resta decir que el aspecto de lo colonial, que surge en la obra de Dalí durante el periodo de enfrentamiento familiar, queda definitivamente extinto en el momento en que Gala se afianza perceptiblemente en su vida.

### **V.2.3. Gala: amor científico extramuros de la familia**

Puesto que el momento en que Dalí y Gala se conocen es básicamente coincidente con el de su ingreso en el surrealismo, resulta lógico pensar que el pintor vea a su amada como la musa de reminiscencias atávicas y sinergias telúricas que todo surrealista deseaba reconocer en el ser femenino. Según ha tenido ocasión de enjuiciar Martínez Sarrión, el eterno femenino surrealista sigue al menos dos variantes a lo largo de la existencia del movimiento: primero es

---

<sup>63</sup> *Vida secreta, O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 781-783.



un invento puro y duro de los varones y no está libre de sus fantasmas... no será ni la virgen, ni la esposa, ni la madre, ni la puta... el asentimiento femenino a la relación constituye, si lo hace, el único momento en que la mujer es persona y, por lo tanto, libre.<sup>64</sup>

Pero a partir de los años treinta, tras la guerra y el exilio sufridos por la plana mayor del grupo,

va sustituyendo sus modelos pasivos, ingrátidos y fantasmales (... todo un cortejo de mujeres fatales, del *art nouveau* a las divas italianas del cine mudo), por modelos reales y menos fantaseados, cuyo arquetipo literario será *Gradiva* de Jensen —recordemos que con este pseudónimo aludirá Dalí en repetidas ocasiones a Gala—. *Gradiva* será... la deportista, la faldicorta, la mujer de negocios, la que toma la iniciativa y humilla al macho, como sucede tanto en las sensacionales comedias americanas de los treinta con Katherine Hepburn, como con otras, ya de carne y hueso, que se relacionaron con el grupo de muchas formas.<sup>65</sup>

Curiosa paradoja esta que «si no pone a la mujer en su lugar de persona y no de fantasmagoría masculina sí le reconoce mayor entidad, mayor fuerza que al hombre»<sup>66</sup>, y que es coincidente con la que Octavio Paz considera para una doctrina amorosa cinco siglos más vieja: el “amor cortés”. Este suponía, en palabras de Paz, «la elevación de la mujer, que de súbdita pasaba a señora. El “amor cortés” otorgaba a la damas el señorío más preciado: el de su cuerpo y su alma. La elevación de la mujer fue una revolución no solo en el orden ideal de las relaciones amorosas entre los sexos sino en el de la realidad social.»<sup>67</sup> Se entiende así que la aspiración a la mujer con potestad plena para auparse por encima del sempiterno papel de acatamiento hacia el hombre sea algo que viene ya de antiguo en los poetas europeos —hombres, en su mayor porcentaje—.

No obstante, esta concepción de la mujer surrealista va a ser tangencial a otros aspectos del amor, tales como una revalorización del mito platónico del andrógino —ya tratado en otros lugares de este trabajo— o la sublimación de

---

<sup>64</sup> *Op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>67</sup> *La llama doble*, ed. cit., p. 94.

lo femenino fundamentada sobre bases alquímicas y esotéricas. Lo dejó dicho Carrouges al estudiar los textos de Breton: «la gran paradoja de la mujer es que al mismo tiempo que arraiga al hombre en la realidad terrestre es el médium que le hace comunicar con el orden de lo maravilloso»<sup>68</sup>. Y es en este orden de lo maravilloso donde el pintor catalán parece ubicar a Gala, su real y tangible mujer surrealista, aunque para ello emplee, como es de esperar en él, unos parámetros muy particulares que otra cosa no intentan que ahondar en el conocimiento de un amor a la mujer carente de todo recuerdo presente y sincopado en su filosofía del antiarte y del rigor de la ciencia. A tal fin, no existe otra memoria que la de apenas una brizna mágica, que consiente al poeta entrever el momento primigenio de los grandes tesoros que se perdieron en un tiempo pretérito a todo convencionalismo. Para decirlo con Carrouges: «la mujer... se convierte en el alto instrumento de la gran *reminiscencia* cuando la magia de su presencia hace brillar para el hombre un rayo del tiempo de las maravillas perdidas.»<sup>69</sup> Y, si la mujer es el puente hacia esa entelequia que constituye la «gran reminiscencia» atávica, el amor es su medio. Otra vez se hacen necesarias las palabras de Octavio Paz, para quien el amor ha de suponer «la experiencia de la total extrañeza: estamos fuera de nosotros, lanzados hacia la persona amada; y es la experiencia del regreso al origen, a ese lugar que no está en el espacio y que es nuestra patria original. La persona amada es, a un tiempo, tierra incógnita y casa natal, la desconocida y la reconocida»<sup>70</sup>.

Pero volvamos al poema «El amor y la memoria»: tras varios párrafos que tienen por objeto de sus irascibles deformaciones escatológicas o sexuales a la hermana, parapetados bajo el repetido arranque del verso «La imagen de mi hermana», Dalí marca un compás de diferencia cuando introduce sin solución de continuidad a Gala. Y lo hace con la advertencia diáfana de que quede situada al margen de todo lo que anteriormente ha tratado en el texto: «Lejos de la imagen de mi hermana». Para pasar a describirla mediante una concatenación en la que cada verso explica, por comparación, las distintas partes de sus ser, sin renunciar a las más íntimas, como si conformara un juego

---

<sup>68</sup> *Op. cit.*, p. 291.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>70</sup> *La llama doble*, ed. cit., p. 143.

de múltiples imágenes llamadas a metamorfosearse unas en otras ilimitadamente: «los ojos parecidos al ano/ el ano parecido a las rodillas/ las rodillas parecidas a las orejas...».

Con respecto a esta estrofa, cobra sentido aquella afirmación en la que el pintor hacía ver que las partes del cuerpo se habían independizado de su conjunto adquiriendo un sentido entitativo propio, tal y como he recordado al hablar sobre las mutilaciones en el capítulo referido a *La miel es más dulce que la sangre*: «un ojo —escribe Dalí— ya no debe nada al rostro, ni a la condición estática, ni al concepto fijo, ni ha de pedirle nada a la idea de ser contenido»<sup>71</sup>.

La siguiente estrofa supone una variación sobre el tema de Gala, aunque no nos describe su figura como en las líneas precedentes, sino que se centra en la auténtica naturaleza de su amor que está «más allá de la infame curva de la armonía». Salta a la vista que los preceptos de ese amor son claros resaltes de la poética de la «Santa Objetividad» que no ha dejado de lado ni aún desde las filas del surrealismo. Así, su forma de amar debe esquivar sin cortapisas toda noción que provenga del sentimiento; para ello nada igual que mostrarse egoísta, impío o cruel, porque «nada puede afectarle vitalmente». Nada, excepto la muerte de su musa, como de hecho vino a suceder tras el fallecimiento de Gala, el 10 de junio de 1982.<sup>72</sup>

En esa apuesta por la asepsia antiartística, la falta de recuerdos, las lagunas en la memoria, parecen adquirir un valor casi exegético dentro del poema: «porque no me acuerdo de ti/ tú no cambias/ estás al margen de mi memoria», se justifica. Es como si, al no existir el lastre de los recuerdos, ningún resorte pudiera activar el pantanoso terreno de los sentimientos, como si la ausencia de recorrido de un registro memorial hiciera factible una pasión antiartística alejada de los ímpetus humanos. Un amor que, ya lo indica a renglón seguido, cae más del lado de la ciencia que de el del corazón, en una suerte de versión renovada del amor platónico. Y ello porque, de alguna manera, el amor «objetivo» que Dalí pretende en Gala es ese amor que ha

---

<sup>71</sup> «Nuevos límites de la pintura», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 62.

<sup>72</sup> Recuérdese que a la muerte de Gala, Dalí sufrió una profunda crisis que lo llevó a intentar suicidarse por deshidratación. *Vid.* R. Decharnes y G. Néret, *Salvador Dalí. La obra pictórica*, ed. cit., pp. 719-720.

alcanzado ya el último peldaño de la evolución platónica<sup>73</sup>; es un amor hecho de «hermosura eterna, no engendada, incorruptible y que no crece ni decrece»<sup>74</sup>. Su dimensión es sin duda colindante con lo que Salvador Dalí anhela para su universo amasado con el engrudo del antiarte: que sean «los ojos del entendimiento los que comulguen con la hermosura»<sup>75</sup>. Un entendimiento que, alejado de los sentimientos y las pasiones humanas, propenda no a las imágenes y los simulacros sino al amor incorpóreo, a la más auténtica y valedera realidad. A esto viene a sumarse el que el amor de Dalí para con Gala es un amor platónico en tanto que lo es solitario también<sup>76</sup>, pues «en realidad, para Platón el amor no es propiamente una *relación*: es una aventura solitaria»<sup>77</sup>.

Dalí marca el entrecomillado con el que comienza una larga justificación sobre el cariz de la relatividad del tiempo y del espacio que van a hacer indolente la naturaleza de su amor. Así, además de las comillas, utiliza la cursiva para señalar que el hombre posee una noción del tiempo debida a unos puntos referenciales que serían, por un lado, los fenómenos exteriores y su estado de cambio, y, por otro, los fenómenos interiores de nuestra propia vida. La fijación de todos estos fenómenos en nuestra memoria y, por ende, la comparación que establecemos entre unos y otros, da lugar al sentido de tiempo, de paso del tiempo, que experimentamos. Someter a análisis comparativo el devenir de lo externo, del mundo sensible, y de lo interno de nuestros recuerdos más hondos, produce en nosotros la concepción de tiempo con que nos manejamos. Y aquí tiene cabida la reinterpretación que Carrouges hace de la concepción bretoniana de la mujer:

---

<sup>73</sup> El amor en Platón, como una especie de perfección, «va del amor a un cuerpo solo al de dos o más; después al de todas las formas hermosas y de ellas a las acciones virtuosas; de las acciones a las ideas y de las ideas a la absoluta hermosura. La vida del amante de esta clase de hermosura es la más alta que puede vivirse.» Cfr. O. Paz, *La llama doble*, ed. cit., pp. 45 y 82.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Hasta hace poco se desconocía cómo era en verdad la respuesta amorosa de Gala hacia a Dalí. A raíz de la reciente publicación de los diarios de Gala (*La vida secreta. Diario inédito*, Barcelona, Fundació Gala-Salvador Dalí / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001), se ha sabido que estuvo profundamente enamorada de otro hombre cuya identidad no llega a revelar (cfr. p. 78 y ss.). Esto permite afirmar que el amor que Dalí profesa a Gala no es un amor recíproco sino solitario.

<sup>77</sup> O. Paz, *La llama doble*, ed. cit., p. 46. La cursiva es del autor.

Pues si la mujer extrae de un «afuera» anterior al tiempo maldito la luz que ella misma expande, es lícito pensar que... «el tiempo no tiene potestad sobre ella».<sup>78</sup>

Debo señalar que, con ese entrecomillado, Dalí está intentando hacer confluír su visión del «amor antiartístico» con la concepción de la relatividad del tiempo con que venían trabajando hasta entonces los científicos de la teoría de la relatividad. Y aquí, más que en Einstein, cabe pensar en alguno de sus antecesores, como Newton; pero, sobre todo, Ernst Mach. Para Mach «a la idea de tiempo llegamos a través de la conexión que existe entre aquello que está contenido en los dominios de la memoria y aquello otro que está contenido en los dominios de nuestra percepción sensorial»<sup>79</sup>, parámetros semejantes a los que está utilizando Dalí en los versos entre comillas. Es lógico que el pintor pudiera dejarse seducir por las ideas de Mach en tanto en cuanto para este físico «el tiempo absoluto está desprovisto tanto de valor práctico como científico, tratándose únicamente de una concepción metafísica ociosa»<sup>80</sup>, muy del gusto de las cábalas estéticas de dalinianas.

En ese ensalzamiento de lo antiartístico que hay en Gala, Dalí no duda en comparar el hieratismo de su rostro con los aspectos susceptibles de «una mirada nostálgica» que se han venido dando a largo de la historia de la tradición cultural: ahí están para el caso «LAS PERSPECTIVAS ILUMINADAS», recalcadas con mayúsculas; «los conflictos afectivos» de la escultura helenística, delatados en las propiciatorias contracciones de los músculos de la cara que el escultor imprime al mármol; o «el carácter sustitutivo de una Níobe apagada». Cualquier «intuición poética de orden primario» encuentra en tales lindes el caldo de cultivo que predispone a una interpretación «nostálgica» o «una mirada lejana y grandiosa».

Dalí continúa su prédica de la «Santa Objetividad» en los versos siguientes al señalar, en primer lugar, que todo lo anterior no dejan de ser meros «simulacros anatómicos sin importancia», para a continuación pasar a informar de que, para él, la auténtica historia de los sentimientos comienza

---

<sup>78</sup> *Op. cit.*, p. 293. El entrecomillado es del autor y hace referencia a la obra *Arcane 17* de A. Breton.

<sup>79</sup> A. Einstein *et al.*, *La teoría de la relatividad*, edición al cuidado de L. Pearce Williams, Barcelona, Altaya, 1993, p. 27.

<sup>80</sup> *Ibid.*

cuando se halla realmente ante unas nociones mucho más consistentes de tiempo y espacio que las que toman como puntos de referencia nuestra memoria. Estas, como es fácil advertir, quedan englobadas bajo el concepto de «los relojes blandos y de paja». Las fijaciones del devenir, tanto exterior como interiormente, en forma de recuerdos y generación del tiempo por efecto de su comparación, encuentran entonces su parapeto bajo el símbolo del reloj blando. Surge, de esta manera, cierto «cientifismo» en Dalí, que le lleva a pensar que cualquier conmoción sufrida por la noción de medida que rige el espacio habrá de suponer «el principio y el porvenir de las representaciones sentimentales». Y, como no podía ser de otro modo, al tratarse de un pintor, adorna su reflexión con ciertas alusiones a aquello que tradicionalmente más ha unido la ciencia al arte: la perspectiva, esas «líneas que van al infinito». Una perspectiva iluminada que ya antes había destacado en mayúsculas.

La relación de Dalí con la ciencia va ser continua a lo largo de su vida. Siempre tendrá por herramienta de gran valía las capacidades poéticas que habitan en ella. Claro que, como él mismo indica, «esto no quiere decir que el pintor actual tenga que estudiar a fondo, como un especialista, los descubrimientos científicos, pero sí estar atento, interesarse por ellos, hasta donde pueda».<sup>81</sup> De ahí que investigadores como Martin opinen que es la paranoica virtud de asimilar y relacionar conceptos que poseía Dalí la que le permite conectar y fagocitar cuestiones filosóficas y científicas de lo más dispar, llegando incluso a discutir con grandes figuras como Lupasco sin caer por ello en el ridículo.<sup>82</sup>

Si su preocupación por la ciencia ya era palpable en los años veinte, cuando atendía al rigor de la matemática y del número que se imponía desde el maquinismo y L'Esprit Nouveau, o algo después con Freud y sus estudios

---

<sup>81</sup> R. Santos Torroella, «Con Salvador Dalí en Port Lligat», *Correo Literario*, Madrid, 1 de septiembre de 1951. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 204-215, p. 212. En una entrevista anónima para *El Correo Catalán* del 5 diciembre de 1948, titulada «Vis a vis. Salvador Dalí», a la pregunta «¿Y cómo ha de ser un pintor de verdad?», el artista responde: «Capaz de interpretar toda la deliciosa poesía que hay, por ejemplo, en la desintegración atómica. Capaz de descifrar el misterio anatómico del músculo, capaz de penetrar en la morfología, en la física, que representan la forma. Y encontrar los detalles en un espiritual estado de gracia». Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 112-115, p. 114.

<sup>82</sup> J-H. Martin, «Dalí artor», en M. Aguer y otros (ed.), *Dalí: todas las sugerencias...*, ed. cit., pp. 41-46, p. 43.

psicoanalíticos, no lo va a ser menos ahora. Así, la macrofísica de Einstein, en la que «el universo se rige por un tiempo y un espacio relativo»<sup>83</sup>, ocupa un lugar considerable en estos momentos. Y, frente a Einstein y su macrofísica, se encuentra la microfísica de Heisenberg, fundamentada en la indeterminación y la incertidumbre de la materia subatómica. Desde 1940, Dalí se sentirá atraído por las teorías de la física cuántica, siendo la explosión de la bomba atómica de Hiroshima en 1945, el acicate que le sirva para pergeñar su modelo «místico-atómico», patentizado en el *Manifiesto Místico*, presentado en París en 1951, y más tarde transmutado en *Manifiesto antimateria*. De Heisenberg tomará sus conclusiones sobre los experimentos con las partículas de la luz, en las que empleó un medidor de partículas que acababa determinando la naturaleza de aquello que medía, dando lugar «a una bifurcación de la realidad en una multiplicidad de posibilidades». Como múltiples eran sus imágenes, en las que los contornos acaban siendo trazados por el ojo del espectador.<sup>84</sup>

También encontrarán acomodo en su quehacer artístico los descubrimientos del ADN y las espirales del ácido desoxirribonucleico. Es de destacar que, en una de sus notorias declaraciones propagandísticas, llegue a atribuirse el hallazgo del ADN décadas antes que Crick y Watson.<sup>85</sup>

La fuente de esta formación pseudocientífica autodidacta hay que buscarla en las revistas de ciencia. En *Las pasiones según Dalí* recuerda cuánto le gusta este tipo de literatura y cómo puede alentar su incombustible imaginación:

En Cadaqués, siempre torturado por un deseo fáustico de conocimiento y de creación, ni siquiera experimento placer [...] Y de golpe, resulta que en este salón de los pasos perdidos [la estación de

---

<sup>83</sup> T. Requejo, «Relaciones entre el método paranoico-crítico y la ciencia moderna», *Cuadernos Hispanoamericanos*, «Dossier Dalí», ed. cit., pp. 101-110, pp. 104-105.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>85</sup> En *Confesiones inconfesables* afirma haber dibujado la espiral de la estructura del ADN quince años antes que sus descubridores científicos. *Vid.*, *O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 502 y 617-618. También lo había hecho al principio de *Las pasiones según Dalí*, (en el mismo volumen, p. 105), aunque páginas después, significativamente, trueca el dibujo por el óleo *La persistencia de la memoria* (p. 156). B. Epps ve las obras de los años 50, realizadas bajo el influjo del *Manifiesto místico*, como representativas de un curioso «mesianismo nuclear» en que intenta la reconciliación entre fe y ciencia. *Vid.*, «Figuración, narración, liberación: El método paranoico-crítico de Salvador Dalí», *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, núm. 4, 1994-1995, pp. 309-320, p. 309, n. 2.

Perpiñán] [...] descubro, inmóvil, el placer. Un placer absoluto [...] En pleno júbilo, me dirijo al quiosco y me compro una gran cantidad de libros de bolsillo. Leo sobre todo vulgarización científica, pero nunca un solo libro a la vez. Necesito cinco o seis al mismo tiempo.

[...] En mi estación de Perpiñán me decido a leer sobre todas la ciencias.<sup>86</sup>

Incluso hay ocasiones en que las declaraciones referidas a su pasión por la ciencia adquieren ese típico tono jactancioso que le caracteriza. Así, en 1949, afirma ante Louis Pawels:

Poseo un sistema. Explico el universo. Mis intuiciones, por mucho que las tachan de delirantes, acaban siempre encontrando una corroboración científica.<sup>87</sup>

En la siguiente estrofa del poema vuelve al ataque con la estética de lo antiartístico, al anunciar que Gala forzosamente ha de ser excluida de cualquiera de estas «nociones comparativas y mendicantes de los sentimientos humanos», pues Gala es «una representación pura y única» que no se somete al tictac de «los relojes sensibilizantes». Sin embargo, introduce una nueva imagen sobre la que me interesa detenerme: «una multitud de tinteros/ colocados en equilibrio/ a lo largo de tu cuerpo tumbado». Esta imagen debió de quedar tan fijada en su imaginario que la reproducirá una década después con más o menos fidelidad.

En 1942 diseña una página doble de la revista estadounidense *Click*. La titulará *What Dalí thinks about* y, como venía siendo habitual en otras colaboraciones para los medios impresos, Dalí juega con el collage a base de fotografías y dibujos.<sup>88</sup> Dos de las fotografías centrales de ambas páginas reproducen a un Dalí que escribe o dibuja sobre una libreta utilizando a modo de escritorio el cuerpo femenino decapitado y puesto en horizontal de un maniquí, entre cuyos pechos se sostiene en equilibrio un tintero. En una de

---

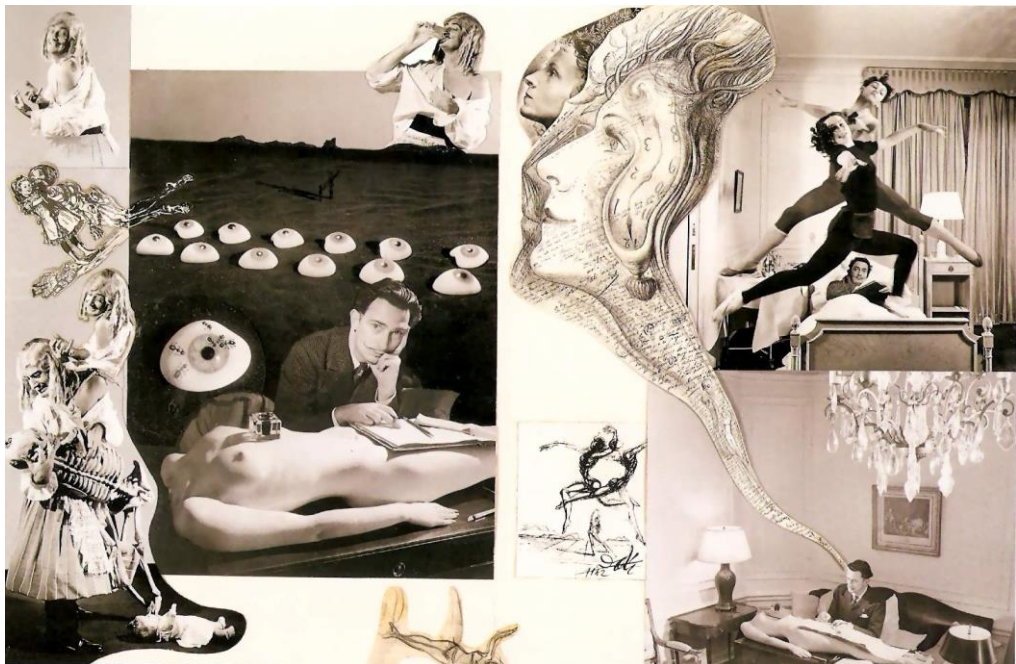
<sup>86</sup> O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 177-187.

<sup>87</sup> «Salvador Dalí, pintor y exsurrealista, le ha hecho al papa una visita (de “cortesía”, como dice él...)», *Le Figaro Littéraire*, París, 31 de diciembre de 1949. Ahora en S. Dalí, O. C. VII, *Entrevistas*, ed. cit., pp. 155-161, p. 159.

<sup>88</sup> La parte izquierda del fotomontaje sería utilizada en la revista *Ínsula*, para la portada de su especial sobre Salvador Dalí escritor (núm. 689, mayo de 2004), al que aludo en numerosas ocasiones a lo largo de esta investigación.



ellas, el fondo se completa con un paisaje de arena sobre el que se han depositado ojos —que semejan pechos o huevos fritos—, o bien con la lujosa habitación del hotel *Saint Regis* de Nueva York, donde solía hospedarse, en la que se muestra parcelada una suntuosa lámpara de cristal. La ilustración se completa con dos perfiles de Gala extraídos del óleo inacabado *Comienzo automático de un retrato de Gala*, de 1932, y múltiples figuras danzantes de diversa y variada índole. En estas últimas aparece en cuatro ocasiones un peculiar Dalí disfrazado con ropas de mujer y una peluca rubia en la cabeza que le confieren un aire provenzal —¿un prócer del «amor cortés», acaso?—. Bebe lo que se supone ha de ser una pócima mágica que le hace desinhibirse y mostrar sensualmente su hombro, en tanto ríe frenético o parece bailar con un esqueleto. En otro fotografía son danzarines profesionales quienes cabriolean por encima del lecho de Dalí en el dormitorio contiguo a la estancia del *Saint Regis* que aparece en la otra imagen. Recordemos que también ejecutan una danza tribal las figurillas de la cinta que sirve de collar al maniquí de *Busto de mujer retrospectiva*.



*What Dalí thinks about*, 1942  
Diseño de página para la revista *Click*  
Pluma, tinta, lápiz y collage / cartón, 46 x 61 cm  
Colección privada

Fanés ha señalado que las colaboraciones de Dalí en prensa responden a dos móviles fundamentalmente: «por una parte, como instrumento de autopromoción y, por otro, como plataforma para desarrollar unos determinados lenguajes visuales adecuados al medio»<sup>89</sup>. En esta experimentación con un lenguaje acorde a los medios impresos parecen encajar las dos imágenes de Dalí trabajando sobre un cuerpo femenino-escritorio. Ya que si, como Fanés afirma, en las adaptaciones de los *cartoons* para periódicos se produce un trasvase iconográfico de los temas propios de su pintura con dos objetivos claros —diseminar tópicos visuales del autor por todas partes («dalinizar» el mundo), y favorecer el reconocimiento mediático de su persona (o personaje)—<sup>90</sup>, en estas dos fotografías realizadas por Eric Schaal se evidencia que ese amplio repertorio iconográfico, que Dalí sabía preservar contumazmente en su memoria, no dejaba de lado su producción literaria. Bien es verdad que en la portada de *Click* el cuerpo desnudo no reposa entre «un almohadón de algas marinas», como canta el poema «El amor y la memoria»; si acaso es sustituido por la fina arena del desierto o de una playa sembrada de ojos-huevos-senos, pero sí que se deja intuir el color excrementicio, el «color mierda» que hace descansar el maniquí entre la arenilla sedosa y la bruñida superficie de la madera del escritorio.

Respecto de los ojos-huevos, tal vez en una defensa a ultranza del antiarte, aludan a esa «mirada nostálgica», esa «mirada lejana y grandiosa» que yerra al considerar una líneas antes los «simulacros anatómicos y faciales» como «la más primaria de las intuiciones poéticas». Armengol ha estudiado el simbolismo que late tras los ojos-huevo y establece que se hallan identificados con la idea de mutilación del ojo y pérdida de la visión.<sup>91</sup> El ojo se transmuta en huevo y a partir de ahí es fácil suponer una lesión similar a la que vendría a producirse cuando se rompe la blanda yema del huevo frito.<sup>92</sup> Se ciega por tanto la visión, del mismo modo que está ciego aquel que ve en la tradición del arte, en la nostalgia de los sentimentalismo, las «primarias intuiciones poéticas».

---

<sup>89</sup> «Dalí News», en *Dalí, cultura de masas*, ed. cit., pp. 194-195, p. 194.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>91</sup> *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 155-160.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 156-158.

De la recepción de lo visual, pasa Dalí, en los últimos versos de la estrofa, al sentido olfativo que tanto valor adquiere en lo escatológico. Mediante el recurso de la anáfora habla de «la fijación narcisista de sus propios olores», disponiéndolos con brusquedad en una jerarquía que va desde la parte más baja hasta la zona media de su cuerpo: el de sus pies, el de sus testículos, el de su glándula, el de sus axilas y, por último, el de sus defecaciones. Así, vemos que elige las zonas corporales de más marcado acento odorífero y lo hace para mantener su amor por Gala al margen de las «estratificaciones mentales» que en su imaginación pueden producir estos olores. Como también lo ha mantenido, en toda la alocución antiartística que viene desarrollando en las estrofas dedicadas a Gala, al margen de los sentimientos —«los sentimientos suponen la ausencia del amor o su debilidad»—, al margen de las imágenes que puedan venir añadidas a la masturbación, al margen de los lugares comunes de perversidad —esas zonas corporales de fuerte olor bien podrían ser uno de ellos—, y, por supuesto, al margen de «los relojes sensibilizantes» que únicamente son capaces de marcar un «tiempo subjetivo». No el tiempo objetivo, real, único y puro de su amor por Gala.

A esta altura de 1931 puede parecer desatinado hablar de una estética de lo antiartístico en Dalí, cuando su obra se mueve ya con los impulsos propios del surrealismo. Sin embargo, el poema tanto deja entrever ese peso de lo objetivo, esa suprema valoración de lo que Gaillemín ha dado en llamar «la mirada lúcida»<sup>93</sup> frente a las tierras pantanosas de los sentimientos, que su poética del antiarte puesta en marcha en la segunda mitad de los veinte con «San Sebastián» no ha dejado de estar vigente en ningún momento. Para decirlo con Gaillemín:

Todo en sus escritos milita por la salvaguardia de una mirada lúcida, en un principio llamada objetiva, sensible al valor en bruto de lo que nos es sensible, deseosa de evitar toda interpretación intelectual o estética. [...] Entre el esteticismo de los putrefactos y el automatismo surrealista, Dalí intenta mantener el timón y solo se integra en el

---

<sup>93</sup> «El mito del método paranoico-crítico», ed. cit., p. 15.

movimiento surrealista tras presentar unas exigencias teóricas aún no formuladas del todo.<sup>94</sup>

Estas exigencias teóricas, tan solo pergeñadas en estos momentos, son según Gaillemin, las que acabarán informando toda su sistema teórico del método paranoico-crítico. Método que va a suponer una salida airosa al intento del artista por casar su estética de los veinte con la de los surrealistas, en un esfuerzo decidido a «no “dejarse llevar” jamás, a no caer en las trampas de la inteligencia y a abandonarse a las pulsiones del inconsciente»<sup>95</sup>. Por tanto, no es atrevido hablar aún de Santa Objetividad en el poema «El amor y la memoria», si gran parte de sus premisas aún dan coletazos tanto en la concepción formal del poema, cantar el amor puro hacia Gala, como en su contenido interno, salpicado una y otra vez de estas ideas.

#### V.2.4. Los afanes de Guillermo Tell

A continuación, el poema vuelve a dar un golpe de timón y retorna al tema primigenio, el de su azarosa relación familiar, anatematizada ahora a través del mito suizo de Guillermo Tell que debe ascender a la copa de un árbol soportando el lastre de una bolsa de pan. Sin embargo, nada más propio que esta vía directa de enlace entre la «representación pura y única» del olor de su «propia mierda» —capaz de provocarle una erección y la consiguiente eyaculación— y el héroe Guillermo Tell, pues, como recuerda Fèlix Fanés, existe en el Archivo de la Fundació Gala-Salvador Dalí «un texto inédito de Dalí en el que se identificaba la huella vergonzosa de la defecación con la figura mítica del personaje»<sup>96</sup>. El texto, con el título de *Prólogo*, parece el arranque de una novela que pudo haber iniciado en los años 30<sup>97</sup> —por tanto coetánea a las obras que nos ocupan— pero que quedó inconclusa. Sánchez

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.* En el establecimiento de la tesis de su ensayo, escribe el crítico francés: «la utilización de la fórmula mágica “método paranoico-crítico” esconde la originalidad del camino que emprende Dalí entre 1925 y 1938. Y niega el desarrollo de un pensamiento crítico y estético que, partiendo de una “estética de la objetividad”, en 1929 intenta integrarse en la nebulosa surrealista, sin renunciar, no obstante, a su exigencia fundamental: la mirada lúcida». *Ibid.*, p. 14.

<sup>96</sup> *Salvador Dal: la construcción...*, ed. cit., p. 176.

<sup>97</sup> *Vid. ibid.*, n. 110, p. 242.

Vidal lo dio a la luz en el tomo a su cargo de las *Obras Completas*, y el fragmento referido dice así:

El sol oblicuo del anochecer atravesando ahora las cristaleras policromas del pasillo, venía a iluminar con una mancha amarilla el pelo desordenado y grisáceo de mister Carter. Por encima de su cabeza, en lo alto de su cabello en medio de una nube de polvo amarillo centelleante, fulguraban algunas flores de mimosa, junto a una forma irregular y móvil, que la vidriera reflejaba en sus hombros y, mostrando una mancha de un rojo vivo, venía a iluminar la parte posterior de sus calzones blancos y sus partes, que aparecían evidentemente como maculadas de una mancha muy antigua.

Me estremecí.  
¿Guillermo Tell?<sup>98</sup>

La cuestión de los pantalones manchados de excrementos, ya utilizada no sin gran polémica en *El juego lúgubre*<sup>99</sup> como tuvo ocasión de advertirse en el capítulo de *El gran masturbador*, tiene su origen en una anécdota sucedida a su padre cuando Dalí era un niño y que este no quiere dejar de poner en solfa para vergüenza de su progenitor. Al parecer, un día, volviendo en un taxi de ejercer sus labores notariales a Cadaqués le confesó al taxista al bajarse en la puerta de su casa que se acababa de ensuciar en los propios pantalones.<sup>100</sup> El respetable notario de Figueras quedaba así ridiculizado como un niño incapaz de contener sus esfínteres. Ello da pie a su hijo a configurar la imagen de ese «burócrata medio» que irremisiblemente se mancha de excrementos el pantalón.

La identificación de Dalí con Guillermo Tell, como el hijo que intenta ser sacrificado por el padre, y las connotaciones excrementicias, se acercan también a la cuestión del miedo a la castración freudiano. Así lo recuerda Fanés a partir de algunos artículos de Bataille en los que se pone en conexión a Dalí con Sade: «según el psicoanálisis clásico, la fase anal puede coincidir con el inicio del complejo de castración, el cual se relaciona con el temor al padre

---

<sup>98</sup> S. Dalí, *Prólogo, O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 345-352, p. 352.

<sup>99</sup> F. Fanés recuerda que el primer Guillermo Tell detectado en las pinturas de Dalí se halla en *El juego lúgubre*, aunque no aparece como tal. Su identificación se debe precisamente al fragmento de *Prólogo* reproducido. Vid. *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., pp. 175-176.

<sup>100</sup> I. Gibson, *La vida desaforada...*, ed. cit., p. 84. El hispanista especula con la posibilidad de que la anécdota sea pura invención. También la relata L. R. Armengol, *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 409.

y sobre todo con el terror al desarrollo de las propias tendencias sexuales». <sup>101</sup> Además, alguna valoración de lo sádico hay en todo ello: «Freud identificaba la analidad con el sadismo, a causa de la naturaleza ambivalente que presentan: el sadismo es la voluntad de destrucción del objeto y al mismo tiempo la acción de preservarlo, mientras que la defecación contiene un acto de ofrenda y otro de rechazo paralelos» <sup>102</sup>.

Se nos presenta, por consiguiente, un Guillermo Tell que carga en su bolsa no solo con el peso del pan, sino también con el de todas las dudas sexuales de Dalí —incluidas sus posibles desviaciones—, amén, como ya había sucedido en *El gran masturbador*, de las represiones que provenían de la autoridad paterna. No obstante, una nueva valoración mucho más subversiva del héroe suizo podría colegirse a la luz de una lectura entreverada de «El amor y la memoria». Fanés apunta:

Frente al mundo mecanizado, utilitario, funcional, Dalí recupera el mito [Guillermo Tell], no como una forma de represión de la realidad de los deseos, sino como un sistema de oposición del mundo real, mediante la construcción de una constelación de referencias morales. <sup>103</sup>

Algo tangencialmente muy próximo a lo que escribe Crevel en su opúsculo sobre Dalí:

Dalí nunca dejará que las brumas sentimentales oscurezcan su visión... será así yugulado el conformismo tradicional. Como Freud resucitó a Edipo él ha resucitado a Guillermo Tell. <sup>104</sup>

Un lógico enjuiciamiento sobre lo dicho hace ver que el pintor ampurdanés resucita a un héroe clásico capaz de ser enfrentado con la realidad sensible en que él se desenvuelve cotidianamente. Una realidad que ya Dalí ha calificado bajo su prisma de lo antiartístico como el de «las primarias intuiciones poéticas». Una realidad que hace prevalecer lo relativo frente a lo

---

<sup>101</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 166. Los artículos de G. Bataille: «Le gros orteil», *Documents*, núm. 6, 1929, París, p. 197 y «Le jeu lugubre», *Documents*, , núm. 7, diciembre de 1929, París, pp. 369-372.

<sup>102</sup> *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., p. 166.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>104</sup> *Dalí o el antioscurantismo*, ed. cit., p. 53.

absoluto, que entiende la historia de la cultura como la de los sentimientos o que doblega los fenómenos del mundo a los registros almacenados de la memoria. Una realidad, en definitiva que se mueve al tic-tac de los «relojes sensibilizantes o blandos», metonimia quizás de todas esas ruedas de engranaje en que se agujan rítmicamente la mecanización y el progreso «no antiartísticos».

Guillermo Tell se erigiría así en una referencia absoluta; un tiempo total al margen del tiempo y el espacio relativos que quedan en manos de los relojes blandos. Llegados a este extremo, ¿cómo no depositar en su mochila todos los lastres que quieren anclar a Dalí a un pasado? ¿Cómo no dejar que intente trepar hasta la copa del árbol, lejos de las hojas que no le dejan ver la luz —¿absoluta?— del sol poniente?

En este último tramo de «El amor y la memoria» se distinguen varias etapas según la forma en que Guillermo Tell afronta su escalada por el árbol. En un primer momento debe ponerse a horcajadas sobre un saliente del tronco para conseguir levantar el pan y poder continuar la ascensión «con una calma no exenta de nerviosismo».

Seguidamente, consigue situarse en pie y, rodeando el tronco con los brazos, empieza a ascender como muchas veces hemos visto hacer a los recolectores de cocos en los trópicos, «presionando con brazos y piernas». Aunque la falta de hábito le ocasiona «unas contracciones espasmódicas» que serían «más solemnes y rítmicas si hubiera entrenado». Esto le lleva a realizar un descanso entre dos tiempos, si bien el cansancio no se debe tanto a la falta de entrenamiento como a la forzada postura que debe guardar durante el ascenso, con la cabeza hacia atrás hasta tensionar columna y cuello, permitiendo con ello que el pan no entorpezca la subida al ir quedando encallado entre árbol y cuerpo sino que descansa más cómodamente en las clavículas.

Hasta este párrafo la ascensión ha sido trabajosa y complicada, pero ahora, aprovechando «que el tronco se divide en dos», se eleva rápidamente por una sucesión de pequeñas ramas que hacen las veces de escalones. Curiosamente «siempre hay una rama a la medida de su progreso incierto». Y sin los avatares del principio, llega a la copa del árbol, eso sí, «con los ojos

congestionados y el labio inferior mordido hasta ensangrentarse». Allí le espera su trofeo: un nido en el que poder depositar «el pan derecho».

Durante todo el recorrido, el rostro de Guillermo Tell ha dado muestras de una gran irritabilidad: al inicio su gesto se tuerce en una expresión de «cólera y sincero desprecio»; posteriormente está contraído en una irónica sonrisa mezcla de «odio, furor y fastidio»; y, por último, tiene los ojos tumefactos y un rastro de sangre en el labio inferior debido a sus propias mordeduras. Cabe pensar que ese furor y esa cólera que alimentan las fuerzas de su subida son las muestras externas del enfado con respecto al padre y la hermana.

Por contra, no se nos dice nada de la naturaleza del árbol que es escenario de la hazaña. Solo llegamos a advertir que su tronco nudoso se bifurca en dos, que su corteza es de textura rugosa y también que posee un ramaje profuso. Con tales datos podría pergeñarse la imagen de un olivo, lo cual supondría un vaso comunicante entre «El amor y la memoria» y el óleo de los relojes blandos. No tanto porque en él aparezcan el tronco y la rama desnudos de esta milenaria planta sino por la firma que estampa Dalí en la tela: «Olivo Salvador Dalí». Recuerda Bou que el olivo es «árbol característico del paisaje de Cadaqués, sobrevive en condiciones climáticas extremas y puede ser símbolo de arraigo»<sup>105</sup>. Aparece vinculado a variadas obras dalinianas (*Comienzo automático de un retrato de Gala*, *Retrato de Gala*, el monumento a Francesc Pujols en la plaza del Teatro-Museo de Figueras, etc.), y también numerosas muletas de sus obras ha sido hechas con rama de olivo. Además la identificación con Gala, a quien a veces llamaba «Oliva», es harto evidente.

Dos años después de publicar «El amor y la memoria», Dalí escribiría el ensayo «El fenómeno del éxtasis», acompañando el texto de una serie de imágenes voluptuosas, fundamentalmente cabezas femeninas con expresiones extáticas y lóbulos de orejas que quieren recordar labios vaginales. Sin embargo, entre la homogeneidad formal y de contenido de estas instantáneas, introduce una lámina que puede resultar chocante al espectador: un largo tallo al modo de las ilustraciones utilizadas en los manuales de botánica o ciencias

---

<sup>105</sup> Entrada «Olivo», *Dalicionario...*, ed. cit., p. 231.



naturales, pero cuya estilización nos hace pensar en el *atrezzo* decorativo del Modernismo, que por entonces ya se estaba convirtiendo en santo y seña de la estética daliniana. Si se observa detenidamente dicha lámina, se puede distinguir una figura muy sintética que asciende enroscada en la parte final del tallo y que con una mano está alcanzado ya la copa de la planta. Cabe interpretar este dibujo como una nueva notificación que subliminalmente Dalí nos está haciendo, algún tiempo después de «El amor y la memoria» y cuando la temática en sí lo hace viable, en torno a la salvaguarda de su éxtasis particular y personal —aquel que comparte y disfruta con Gala—; Guillermo Tell ya ha llegado a la copa y no está dispuesto a sufrir las represiones que le habían traído los envites con la autoridad paterna. Goza su propia sexualidad sin tapujos y para ello cuenta con la complicidad de su amada.



S. Dalí, *El fenómeno del éxtasis* (fragmento), 1933  
Collage fotográfico

René Crevel, en *Dalí y el antioscurantismo*, pone el acento sobre la identificación existente entre Guillermo Tell y su ascensión arbórea en el poema «El amor y la memoria», pues es «el pene fuera del calzón, más rugoso

que las ramas a lo largo de las cuales trepa»<sup>106</sup>. Aunque al hablar del miembro erecto se está refiriendo sin duda a la representación que del mismo hace Dalí en *El enigma de Guillermo Tell*, donde una protuberancia sale del glúteo derecho como un pene tan enhiesto que necesita de una muleta —¿de olivo?— para apoyarse. La conexión con el poema también puede ser clara si pensamos en dicha protuberancia como en una barra de pan, igualmente por la forma que por la posición que ocupa en el trasero del personaje, donde puede ser entendida como un lastre que lo retiene anclado al suelo, dificultándole el levantar la rodilla derecha para situarse a horcajadas. Y a horcajadas lo encontrábamos al comienzo de la ascensión. Los pájaros, picoteando acaso las migajas de pan en el suelo, también darían en pensar en ese nido que debe alcanzar para concluir su fatigosa ascensión por el árbol. Resulta así la sonrisa sostenida entre lo sardónico y lo despectivo del rostro —recordemos que tomó la imagen de Lenin para la cara—, esa sonrisa dura que es enfoque de la ira y el desprecio durante las distintas partes de la ascensión, y que debe reflejar el altanero e indeleble punto de provocación hacia la familia que lo repudia.

Al hilo de esta actitud vanidosa cabe ver la cuestión que menciona el poema sobre las contracciones espasmódicas que sufre nuestro héroe en tanto lleva a cabo la ascensión. Dice el autor que son «producto de la falta de hábito y de entrenamiento», pero a renglón seguido introduce la duda, ya que, de haber tenido alguna costumbre en tal actividad, las contracciones no habrían dejado de aparecer, únicamente se habrían convertido en «más rítmicas y solemnes». ¿Qué pensamiento puede esconderse tras esta valoración? Sin duda, alguna posible creencia de Dalí en que de haberse enfrentado con una mayor frecuencia a su padre y a su hermana, de haberse mantenido firme en algunas otras discusiones en que el padre hubiera abogado por imponer su autoridad, ahora el resentimiento no dejaría de estar presente pero sería mucho más llevadero, más solemne, estaría curtido por esa costumbre que da la repetición de situaciones y acontecimientos. No obstante, en lugar de ese hábito que haría menos penoso el viaje, nuestro personaje se encuentra con que debe ascender en una postura todavía más forzada, con el cuello

---

<sup>106</sup> Ed. cit., p. 54.

completamente echado hacia atrás y manteniendo el pan equilibrado en las clavículas.

### V.2.5. El nido

Por último tenemos el nido, culmen que perfecciona la gravosa peripecia de Guillermo Tell en torno al árbol. Aunque para dar una interpretación consistente a esta cuestión hay que mirar hacia otro término hermano: nodriza. En *Vida secreta*, Dalí reconstruye un falso recuerdo infantil que tenía como protagonista a Llúcia, su nodriza: estaba jugando con un amigo al que llama Galuchka y se escondió tras la espalda protectora de aquella. Entonces sucede algo anormal:

Cada vez que lanzaba a Galuchka una furtiva mirada, para cerciorarme con deleite de la persistencia de su presencia, encontraba sus intensos ojos fijos en mí. Yo me escondía de inmediato; pero a cada nuevo contacto de su penetrante mirada, me parecía que esta, cada vez más, con el milagro de su fuerza expresiva, pasaba realmente a través del dorso de la nodriza, que por momentos perdía su corporeidad como si una verdadera ventana fuera vaciada y tallada en la carne de su cuerpo, dejándome cada vez más al descubierto y exponiéndome gradual e irremisiblemente a la devorada actividad de aquella mirada adorada, pero mortalmente angustiada. Esta sensación se hizo más y más aguda y llegó al punto de una ilusión alucinatoria. En efecto, vi de pronto una ventana real en el cuerpo de la nodriza.<sup>107</sup>

Con este cariz aparece la nodriza en alguna obra contemporánea a «El amor y la memoria» y *La persistencia de la memoria*, tal como *El espectro y el fantasma* u otras de los siguientes años: *El destete del mueble alimento* (1934), *Reminiscencia arqueológica de «El Ángelus» de Millet* (1933-35), *Paisaje con elementos enigmáticos* (1934), *Eco morfológico* (1936), etc.

Pero también la «mesita de noche» es trasunto de esta nodriza. En ella suele pintar un biberón, y son varias las ocasiones en que encaja con el hueco dejado en la parte de los pechos o la espalda que disecciona en las figuras de la nodriza.<sup>108</sup> Además, el hueco lo interpreta en términos científicos próximos a

---

<sup>107</sup> O. C. I., *Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 326.

<sup>108</sup> Vid. las entradas «Mesita de noche» y «Nodriza» en E. Bou, *Dalícionario...*, ed. cit., pp. 207-210 y 222-224, respectivamente.

los del poema en algunos textos que salieron de su pluma en esta época. Así, para la conferencia que debía dar en 1934 en Barcelona, titulada «Misterio surrealista y fenomenal de la mesilla de noche»<sup>109</sup>, pero que el levantamiento revolucionario del 6 de octubre impidió, siguiendo a Einstein, escribía:

Dos cuerpos pueden tocarse o estar separados; en el segundo caso se puede, sin separar nada, poner un tercer cuerpo entre los dos cuerpos; en el primer caso es imposible. Estas manifestaciones de espacio son manifiestamente reales, al mismo nivel que los propios cuerpos... Si dos cuerpos son equivalentes al ocupar un intervalo de este tipo, son también equivalentes al llenar otro intervalo.

[...] La teoría moderna de la relatividad, según la cual el espacio, como ya habíamos anunciado, acaba por convertirse en algo tan sustancial y auténtico [...] llega a tener cuatro dimensiones, con lo cual comprende también la dimensión del tiempo.<sup>110</sup>

Esta cuarta dimensión del tiempo es la que mejor se ajusta a los requerimientos irreverentes del surrealismo y la que hace posible trasladar una parte del cuerpo de la nodriza en forma de mesita de noche hasta otro lugar en el espacio. Tanto en este escrito como en otro coetáneo, «Apariciones aerodinámicas de los seres-objetos»<sup>111</sup>, recorre todas las concepciones espaciales desde Euclides a Einstein, pasando por Descartes y Newton, sin bien, como no podía ser de otro modo en Dalí, acaba dándole un sesgo culinario: «uno de los platos más suculentos del pensamiento contemporáneo»<sup>112</sup>, que de forma irresistible relaciona automáticamente con su concepción por antonomasia de lo comestible y blando: el modernismo. Así, no ha dejado de cobrar valor su exordio:

«La época de lo blando», la época de los «relojes blandos», de los «coches blandos», de las «mesillas de noche blandas» recortadas en la espalda super-blanda y hitleriana de las nodrizas atávicas y tiernas, es la época que había sido anunciada por los *médiums* del Modernismo, creadores de la célebre catedral blanda existente en Barcelona.<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 359-366.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 363-366.

<sup>111</sup> Originariamente publicado en *Minotaure*, núm. 6, 5 de diciembre de 1934, pp. 33-34. Ahora compilado en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 381-388.

<sup>112</sup> «El misterio surrealista y fenomenal...», ed. cit., p. 365.

<sup>113</sup> «Apariciones aerodinámicas...», ed. cit., p. 385.

Atendiendo al análisis del cuadro *El destete del mueble alimento*, distingue Bou que la época del destete supone en Dalí la de «la separación de la nodriza de dos objetos de infancia —la mesita de noche y la botella (biberón)—, lo que convierte a la nodriza en otro objeto inanimado, recuerdo del pasado»<sup>114</sup>. Esto permite que, bajo el sesgo psicoanalítico, se pueda interpretar iconográficamente a la nodriza como «el proceso de formación del ego y la separación del niño de la madre»<sup>115</sup>, lo cual cobra sentido entre los versos del poema relativos a la coronación de Guillermo Tell de la copa del árbol y el depósito del pan dentro del nido. El sosias de Dalí ha salido fortalecido del reto que se le había impuesto —trepar al árbol— y por consiguiente ha superado su proceso de maduración. Puede ahora marchar independiente, al margen del padre y la familia, y para ello introduce el pan, ese lastre que lo atenazaba en su ascenso, dentro del nido. Lo lega indolente a la familia, ya no le interesa seguir amarrado a ese peso que es origen y efecto de los desacuerdos familiares. Fuera todo sentimiento, como promulga su arenga antiartística en el poema: «los sentimientos suponen la ausencia de amor o su debilidad». Ahí parece radicar la premisa fundamental que anima todo el poema: «la alegoría corporativa del amor y la memoria» puede justamente entenderse como ese dar la espalda a toda ley que mida el mundo desde la relatividad subjetiva y las referencias de que nos provee la memoria, rechazar cualquier parámetro que no sea plenamente objetivo, inmutable —antiartístico—, solo así será posible el amor, solo vaciándose de sentimientos podrá vivir en su verdadera dimensión el amor de Gala. Y para ello necesita desasirse del lastre que suponen los desencuentros familiares. Necesita ser el hijo-héroe que sostiene la manzana mientras Guillermo Tell-padre lanza la flecha.

En el cuadro *Guillermo Tell*, pintado el año anterior al que compone *El amor y la memoria*, Dalí representa un nido caído justo bajo la figura del hijo. Figura que, en simbiosis miguelangelesca con el Adán y la Eva expulsados del Paraíso en la Capilla Sixtina, sufre su repudio tapándose el rostro con una mano, mientras estira el otro brazo para apuntar contrito con el índice hacia el

---

<sup>114</sup> *Dalliccionario...*, ed. cit., p. 223.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 225.

padre que lo execra.<sup>116</sup> El nido se sostiene sobre un tronco de cuya única rama brota una hoja que sirve para encubrir el sexo del hijo —¿otro guiño más a las pinturas vaticanas?—, en tanto el cuerpo parece inclinarse a tuestas sobre él. Sugerentemente, el tronco tiene la misma forma que el que aparece en *La persistencia de la memoria*, pero de la rama no se deja colgar un reloj blando sino el nido en sí. Ese nido que, de seguir el poema, tantos afanes le ha supuesto al protagonista y el cual está dispuesto a proteger con su cuerpo frente a las embestidas del padre, quien es fácilmente previsible en sus propósitos a tenor de las tijeras con que va armado. El espacio del nido y el del reloj blando se tornan así equivalentes.



S. Dalí, *Guillermo Tell*, 1930  
Óleo y *collage* / lienzo, 113 x 87 cm  
Musée National d'Art Moderne (Centre Georges Pompidou), París

<sup>116</sup> Cabe ver aquí una nueva imagen del uranismo o el hermafroditismo con que Dalí atavía a sus personajes autobiográficos: de la figura de Adán ha tomado el brazo señalando al padre que los expulsa, en tanto que ha seguido las trazas de Eva en la actitud de ocultarse el rostro con las manos. Lo masculino y lo femenino se aúnan nuevamente en su ser.

### V.2.6. La bella y la bestia

El último párrafo de «El amor y la memoria» supone tal vez el más oscuro del poema, por cuanto introduce a dos personajes que en ningún momento han aparecido antes en el poema: una mujer desnuda que sierra madera y una bestia que atraviesa la escena. La clave de la cuestión parece quedar establecida a partir de lo que la bestia dice: «señora no tengo muchos dientes».

Leída la estrofa tras las precedentes, la identificación de Gala con la mujer es inmediata. Pero tampoco se hace difícil ver en la bestia a un doble del padre. Y en este sentido, conviene seguir las palabras de Robert Rosenblum cuando sostiene: «Dalí es famoso por sus imágenes dobles y triples en que inesperadamente una cosa se convierte en otra, debilitándose nuestra sensación de realidad estable. Pero esta magia perturbadora también es compartida por otros artistas españoles, sobre todo Goya y Picasso»<sup>117</sup>. En cierta medida, debió percibirlo en términos muy parecidos la sensibilidad antropológica de Buñuel durante el rodaje de su documental *Menjant garotes*. Si el notario Dalí devora erizos opíparamente, «zampándose metafórica y metonímicamente a su hijo [...] mostrándose entonces [...] como un Guillermo Tell pantagruélico, feroz, terrible, que devora su propia criatura, que destruye su propia obra»<sup>118</sup>, ¿qué venganza puede ser así tramada sino la de una terrible figura grotesca? ¿Y a qué puede asemejarse con tanta lógica sino a una bestia saturnal salida de la mano enfebrecida de un Goya? Rosenblum ha estudiado la ancestral herencia del mundo de los sueños y los monstruos a que ha sido siempre proclive el arte español en la obra del de Figueras:

Dalí también perseguía los sueños, no la realidad, y sus monstruos y fantasmas emergían del abandono del sueño a la imaginación. [...] La fascinación por el ámbito de los sueños es evidentemente universal, pero parece como si a los artistas españoles les atrajera especialmente

---

<sup>117</sup> «Dalí y la tradición española de lo grotesco», *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp.268-278, p. 273. A lo largo de esta investigación hemos venido comprobando que son abundantes y variados los lugares comunes entre Dalí y Goya, aunque el ampurdanés se obstina en renegar del ínclito pintor de cámara de Carlos IV en más de una ocasión.

<sup>118</sup> F. Fanés, «Antes de *Las Hurdes*», ed. cit., p. 213.

este mundo reprimido que emerge de debajo del nivel del comportamiento racional.<sup>119</sup>

Y de ahí a la trabazón con los monstruos de Goya solo resta un paso, que Rosenblum da cuando se refiere al cuadro de 1936 *Construcción blanda con judías* o *Premonición de la Guerra Civil*:

También Goya ofreció una imagen abrumadoramente grotesca que pudo ser resucitada por Dalí cuando España fue sacudida por la guerra intestina. El famoso *Saturno*, una reencarnación truculenta de la versión de Rubens sobre el mismo tema, que se encuentra en el Prado, y una memoria metafórica de las pesadillas de la oposición civil a las tropas francesas que ocuparon España entre 1808 y 1814, debía adecuarse perfectamente bien a Dalí cuando en 1936 pintó *Construcción blanda con judías* o *Premonición de la Guerra Civil*. [...] Dalí reinterpretó el canibalismo de Saturno en otro gigante de pesadilla que, mientras se desgarraba su propio pecho seco, parece morir delante de nosotros.<sup>120</sup>

No obstante, podemos pensar que ese encuentro con el canibalismo paterno-filial goyesco ya se había dado antes, a la luz de la interpretación que cabe desentrañar en «El amor y la memoria». Siendo así lógico dilucidar que Dalí quiera ver en su padre la forma de un engendro vil cuando este acaba por entrar en la tramoya del poema. Ahora bien, su presencia aquí propende no a revindicar un avivamiento del conflicto familiar con bríos renovados, lo que sería una forma de seguir rumiando la venganza, sino que su pretensión es la de establecer un cierto acercamiento, buscar un espacio más calmo para la reconciliación. Solo de esta manera pueden ser entendidas sus palabras, «señora, no tengo muchos dientes». En cierta medida es una concesión, «la bestia» le está diciendo a la «bella» que será un monstruo, pero un monstruo que ya se siente mayor, un anciano sin dientes apenas, al que le resulta imposible devorar de manera definitiva e irrevocable a su hijo. Su confesión vendría a ser clara: «yo no puedo rumiar esto». Y, por ende, si algo está suplicando es una tregua, un pavoroso momento de redención que no acabe por dar al traste con todo. Claro está que lo hace desde la pluma de su hijo, y por tanto desde el deseo ficticio a ella debido, no por una iniciativa real y

---

<sup>119</sup> «Dalí y la tradición española...», ed. cit., pp. 271-272.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 277.



propia que pudiera entenderse como fehacientemente palpable. Por consiguiente, este último párrafo del texto puede querer dar cabida al anhelo de reencuentro con el padre que debía estar mascándose en la mente —y en la memoria, aunque así no lo quiera— de Salvador Dalí. Y llevaría emparejada una claudicación de los propios presupuestos de su poética de lo antiartístico, de su rechazo a los sentimientos, que venía configurando a lo ancho y largo de los párrafos precedentes.

En tal caso no sería la única apostasía relativa a esta cuestión en la que Dalí haya sido sorprendido. En su años crepusculares, preocupado como estaba por las cuestiones de la fe y la inmortalidad, llegó a reivindicar la preeminencia de la memoria, de los recuerdos, pues era su obsesión alcanzar «una vida en el más allá pero con permanencia de la memoria. ¡Aceptaría renunciar a las beatitudes eternas —afirmaba—, si a cambio en la eternidad me pudiera acordar de todo!»<sup>121</sup>. Como vemos, había dejado atrás sus ínfulas de obviar la memoria, y con ella los engaños de los hitos de la relatividad y los sentimientos para llegar a un entendimiento objetivo de las cosas, por una vindicación rotunda de la misma. Lo cual sirve únicamente para sembrar más confusión en su discurso, si bien ayuda a explicar que en esa obsesiva pretensión de recordarlo todo radique su frenética actividad literaria de índole memorialista. Si antes había clamado por una vejez para Guillermo Tell alejada de las ondas de influencia de los sentimientos, es decir, ajena a todo resquicio de recuerdo que tuviera como efecto el ramplón sentimentalismo, ahora abogaba por un forma de inmortalidad basada precisamente en una memoria de naturaleza indeleble.

---

<sup>121</sup> *Las pasiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p.76.



### V.3. *La persistencia de la memoria*

Como he dicho al comienzo del capítulo, *La persistencia de la memoria* fue uno de los cuadros que más fama contribuyó a dar a Dalí. Su importancia ha sido reseñada ampliamente por la crítica. Floriano de Santi recalca su valía en torno a la dicotomía duro-blando: «entre todas las pinturas de Dalí, *La persistencia de la memoria* puede ser considerada un perfecto icono del siglo XX. El pintor, en verdad, hacia tiempo que había mostrado interés por el concepto de lo duro y lo blando, pero la génesis de los *relojes blandos* es particularmente interesante»<sup>122</sup>. Y también lo hace J. F. Yvars, defendiendo su hondura dentro de la pintura figurativa del siglo XX: «las originales derivaciones formales —espacio y luz llevados al límite de su posibilidades aéreas— del período surrealista de la serie *El gran masturbador* a los relojes blandos representan logros certeros de la mejor predicción figurativa moderna, demasiado compleja para trivializarla en una consigna»<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> «Salvador Dalí: lucha y conjunción entre talento y locura», *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 128-142, n.9, p. 377.

<sup>123</sup> «En el umbral del centenario», ed. cit., pp. 360-367, p. 365.

La composición del cuadro resulta en sí mucho más simple que la de otras obras a las que nos venía teniendo acostumbrados durante sus primeros años de militancia oficial en el surrealismo; no hay figuras que se descompongan o se metamorfoseen en otras ni menudencias de hábil trampantojista. También resulta muy austero el uso del color. Es justamente esta misma sencillez la que hace que la escena gane en equilibrio y nitidez. Kuspit se ha percatado de que existe un cierto número de obras —entre ellas *La persistencia de la memoria*— en que se da esta preciosista claridad en las composiciones, teniendo como resultado «el alivio general de la tensión que el artista experimenta al crear una obra», por mórbido que sea el tema que trate.<sup>124</sup> Se trata de un «equilibrio tenso y precario» con su lógico sesgo clásico «que sugiere una tregua, aunque temporal, entre la destructividad irreprimible y la restitución reintegradora»<sup>125</sup>. Y en tal sentido, Kuspit ve en el paisaje catalán los rasgos congénitos que lo hacen propicio a este fin: «es especialmente calmado y funciona de base emocional sólida como la roca para sus inestables fantasías»<sup>126</sup>.

Con respecto al título del óleo, Lahuerta ha apuntado la posibilidad de una interpretación esclarecedora a la luz del libro en que Dalí decía estar trabajando a comienzos de los años treinta: *La pintura surrealista a través de los tiempos*. Se trataría de un ensayo coincidente con el gusto surrealista del momento por la recuperación retroactiva de autores del pasado a los que se consideraba de alguna manera precursores el movimiento —Arcimboldo, El Bosco, Bruegel, Leonardo, etc.—. No obstante, la visión de Dalí sobre esta vindicación difiere abiertamente de la de Breton, pues si para este se hace necesario impedir «que el surrealismo se convierta en un *adjetivo* de la pintura»<sup>127</sup> y que, por consiguiente, se pueda hablar lisa y llanamente de

---

<sup>124</sup> «Psicopatología de vanguardia», ed. cit., p. 113.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> J. J. Lahuerta, «Sobre la retroactividad surrealista», ed. cit., p. 36. Efectivamente, como recuerda J. Jiménez, «la aceptación de la pintura y de los demás medios de expresión de las artes visuales en el surrealismo no fue algo evidente en un principio», pues para ello se necesitaba «el conocimiento y la aplicación de una técnica, lo que hacía supuestamente inviable una expresión “automática” que, sin embargo, se daba por supuesta en la escritura». *Vid.* «El surrealismo y el sueño», ed. cit., p. 37. Y, en esta querrela de lo verbal contra lo visual, Breton toma partido por lo segundo, pues «las imágenes poéticas que Breton tenía en mente surgían de la imaginación y hablaban a la imaginación, al margen del mundo exterior».

artistas anteriores a una pintura surrealista, aquel si pretende llamar a filas a un catálogo de pintores cuyas peculiaridades los convertirían en miembros *de facto* del movimiento —entre ellos, además de los mencionados, estarían otros sobre los que Dalí venía escribiendo de forma continuada: Vermeer, Böcklin, Millet, Meissonier, los prerrafaelitas...—. En resumidas cuentas, si Breton quiere negar la existencia de una historia pictórica que pueda dar lugar al marbete «pintura surrealista», Dalí si aboga por la emersión de esa memoria artística, de esa suerte de patrimonio pictórico surrealista que no puede ni debe ser negado. En torno a esta demanda se haría inteligible el título *La persistencia de la memoria*; con él, Dalí nos estaría hablando de la pertinaz obligación de mirar retroactivamente hacia ese caudal que, antecediendo al surrealismo, ha de ser incluido en él, en tanto no hace sino confirmarlo una y otra vez en sus presupuestos.<sup>128</sup>

Pero volvamos al cuadro: ocupando el primer término de la imagen, en el margen izquierdo, encontramos un plinto geométrico que sirve de base a dos relojes y un tronco de olivo. El reloj más cercano al espectador, y el único rígido en el cuadro, se halla cerrado por su tapa, sobre la que se mueve nerviosa una masa de hormigas que parece querer concentrarse en el centro del círculo. Más atrás hallamos el primero de los relojes blandos, con una esfera azul en la que liba una mosca, mitad descansado sobre la superficie horizontal del plinto, mitad descolgado laxamente sobre su plano vertical. De la rama de olivo que queda en tercer lugar cuelga el segundo de los relojes blandos. Al igual que el primero tiene la esfera azul pero su marco es cromado, mientras en aquel lo es dorado.

---

D. Ades, «El sueño en el discurso surrealista y el singular caso de *Foto: este es el color de mis sueños* de Joan Miró», en *El surrealismo y el sueño*, ed. cit., pp. 75-95, p. 82. No obstante, serán las indagaciones surrealista en torno al sueño las que hagan entrar de pleno a la imagen en el surrealismo, pues al ser «una experiencia fundamentalmente visual, no una experiencia óptica, el sueño se convertía en un lógico amarradero para los artistas surrealistas». *Ibid.* En este sentido resulta crucial la tesis de Max Ernst, para quien los pintores surrealistas no reproducen los sueños en sus obras de forma mimética, sino que realizan una labor de transcripción moviéndose por las regiones fronterizas entre mundo exterior y mundo interior. *Escrituras*, Barcelona, Polígrafa, 1982, pp. 177-178. Cit. en J. Jiménez, «El surrealismo y el sueño», ed. cit., p. 45. Por ello, la relación de la pintura con el modelo interior, emancipándola de la mera copia de lo soñado, le abría de par en par las puertas del surrealismo, ensanchando los horizontes del movimiento a todos los registros artísticos (fotografía, cine, escultura...). *Ibid.*, p. 38.

<sup>128</sup> J. J. Lahuerta, «Sobre la retroactividad surrealista», ed. cit., pp. 36-37.

Junto al pedestal, abarcando la zona central de la tela, dormita un «masturbador» de largas pestañas y piel pardusca. Sobre su lomo, el último de los relojes blandos, cuya disposición remite a una montura de caballo. Dalí ha difuminado el extremo de la cola hasta el punto de casi fundirlo con los sienas tostados del suelo, dejando que bajo su cola emerja tímidamente una protuberancia geológica del terreno.

En el plano medio del cuadro, detrás de la rama de olivo, se aprecia otra forma geométrica azul que bien pudiese responder a otro plinto o a una balsa de agua. Y tras la línea del lienzo de tierra, ocupando el tercio superior de la imagen, se desarrolla un cálido crepúsculo sobre alguna zona acantilada del Cabo de Creus. En opinión de Descharnes, las estribaciones pirenaicas que van a escindir al Mediterráneo.<sup>129</sup>

Dalí parece solventar el óleo mediante una paleta parca de tonos fríos y cálidos: azules y violetas para los unos, y amarillos, bermellones y sienas para los otros. Solo el masturbador, con unas cadencias más claras y sedosas, se destaca como contrapunto cromático del resto de la composición. Al igual que ocurre en otros lienzos en que aparece este trasunto daliniano, tiene los ojos cerrados y ciertas ondulaciones de vello en las cejas. Aunque ocupe el lugar central, no es necesariamente esta figura la que reclama de inmediato la mirada del espectador sino el conjunto de relojes blandos que se suceden a lo largo del plinto de la izquierda. Tal vez porque su contraste, en tonos llamativos frente al plinto monótono, y sus formas inusuales les confieren una fuerza de atracción irrecusable para la vista. Pero ¿qué representan realmente los relojes blandos?

### **V.3.1. Los relojes blandos. Evolución iconológica**

En la iconología daliniana de los años treinta los relojes blandos parecen apuntar hacia dos objetivos fundamentales: la angustia que subyace tras la relatividad del tiempo y toda la estética relacionada con lo erótico que gira en torno a lo duro y lo blando.<sup>130</sup> Al valor de lo blando y lo duro ya se ha

---

<sup>129</sup> *Salvador Dalí...*, ed. cit., p. 171.

<sup>130</sup> E. Bou, *Daliccionario...*, ed. cit., p. 254.

atendido con cierta largueza en el capítulo anterior, no obstante, parece oportuno recalcar la forma en que Rosenblum ha atisbado la relación entre los relojes blandos y el modernismo. Así, si en los masturbadores y las figuras grotescas de Dalí veía la extensa mano, febril mano, onírica mano, de *Los Caprichos* y *Los Disparates* goyescos, en los relojes blandos refuerza la conexión con el *Modern Style* cuando se apercibe de que «estos relojes que se funden pueden parecer la progenie de un reloj de madera dorada diseñado por Gaudí; un reloj cuya cara acaracolada parece deformar el tiempo»<sup>131</sup>. Sugerencia que viene a apuntalar la seducción que en Dalí ejercían todas esas formas y figuras fantásticas que en las construcciones de las avenidas barcelonesas se reblandecen y retuercen para pasar de una a otra imagen sin solución de continuidad. Incluso, por las mismas fechas en que ejecuta *La persistencia de la memoria*, se lanza a diseñar muebles blandos que, en cierta medida, parecen emparentados con los efectuados por los modernistas para decorar las casas que levantaban.<sup>132</sup>

Sobre la relatividad espacio-temporal de los relojes derretidos nos habla el mismo Dalí en diversas ocasiones, aunque eso sí, poniéndolo en comunión con la cuestión de lo comestible que tanto le gustaba. Quizás, la explicación que más pueda interesar, por estar directamente vinculada con la estética de lo antiartístico que tan presente se halla en poema «El amor y la memoria», es la que da a su amigo García Lorca en una carta de 1927, misiva sobre la que ya se ha tratado en el capítulo *La miel es más dulce que la sangre*:

Las minuterías de un reloj (no te figes [*sic*] en mis ejemplos, que no los busco precisamente poéticos) empiezan a tener un valor real en el momento en que dejan de señalar las horas del reloj y perdido su ritmo *circular* y su misión arbitraria a que nuestra inteligencia las ha sometido (señalar las horas) se evaden del tal reloj para particularizarse al sitio que correspondería al sexo de las miguitas de pan.<sup>133</sup>

Ciertamente, la idea parece una conjugación previa de los relojes blandos con su estética de la objetividad, antes de que aparezcan

<sup>131</sup> «Dalí y la tradición española...», ed. cit., p. 278.

<sup>132</sup> Vid. *Dalí, cultura de masas*, ed. cit., p. 100.

<sup>133</sup> Carta de Dalí a Lorca de septiembre de 1928, en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., p. 147.

definitivamente en sus óleos cuatro años más tarde. Esas minuterías, que eluden su función primigenia de dar la hora, son las mismas que deben calibrar el paso de un tiempo objetivo en «El amor y la memoria» a fin de ahuyentar cualquier sentimiento que trajera como consecuencia «la ausencia de amor o su debilidad».

En 1935, Dalí redactó una conferencia titulada *Importancia filosófica dels rellotges tous (Importancia filosófica de los relojes blandos)*<sup>134</sup>. La conferencia nunca llegó a darse, pero en ella estos objetos son reconocidos dentro de la larga lista de componentes pertenecientes a la irracionalidad concreta que ofrece en relación a su apreciada «tierra de tesoros», como un reflejo entitativo de la nueva física y la nueva geometría no euclidiana. Aunque, por supuesto, rebañados en la esencia de lo comestible que tanto gusta a Dalí:

Hoy en día la física es la nueva geometría del pensamiento contemporáneo y, esa tremenda y angustiosa cuestión del espacio-tiempo —que abrumba a todo el mundo—, Salvador Dalí no se limita a convertirla en anatomía, en carne analítica, sino que la convierte en queso para todos vosotros... Pues no tengáis la menor duda de que mis relojes blandos no son más que el auténtico Camembert tierno, chorreante y estrafalario, del tiempo y del espacio.<sup>135</sup>

Tras más de una década explotando la expectante curiosidad que su creación despertaba entre el público, se presta en 1950 a dar una explicación mucho más clara y concisa:

Sí, ese cuadro [*La persistencia de la memoria*] tuvo una gran repercusión [...] Lo que hice ahí fue pintar la maleabilidad del tiempo. Puesto que soy un pintor y estoy pintando un cuadro, si pintaba un reloj intentaba pintar un buen reloj. Tal vez la chica que amas llega 10 minutos tarde. El tiempo se te hace eterno. Pero ella llega y el tiempo corre muy deprisa. ¿Lo ves? Todo es relativo. ¿Qué mejor manera de mostrar esto que pintando un reloj blando? El cuadro únicamente muestra que la rigidez mecánica que llamamos tiempo no existe como tal.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> O. C. IV, *Ensayos I*, ed. cit., pp. 389-394. Reproducida en versión original en catalán en F. Fanés, *Salvador Dalí: la construcción...*, ed. cit., pp. 264-265.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>136</sup> W. M. Freeman, «Dalí ha terminado con Freud; ¡ahora pinta las teorías de Einstein!», *Globe Democrat*, Saint Louis, 31 de enero de 1950. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp.162-168, p. 165.



El maridaje de los relojes blandos con las matemáticas y la física se mantiene presente en alguno de sus textos autobiográficos posteriores, y también perdura el aroma culinario del camembert que había inspirado la gestación del primer cuadro:

Mis relojes blandos no son solamente una imagen fantasiosa y poética de lo real, sino que aquella visión del queso derritiéndose es en realidad la más perfecta definición que las más altas especulaciones matemáticas puedan dar del espacio-tiempo. Esta imagen nació en mí espontáneamente, y a partir de aquel cuadro de inspiración paranoica se puede considerar que he arrancado de lo irracional uno de los arquetipos más colosales de su arsenal de secretos. Porque mejor que una ecuación matemática, los relojes blandos dan una definición de la vida: tiempo-espacio condensado al más alto potencial, para crear el camembert cuya putrefacción engendra los champiñones del espíritu, chispazos capaces de encender el gran motor cósmico.<sup>137</sup>

Y a la altura de 1964 es consciente de que los relojes blandos, como tantas otras balizas iconográficas de su imaginario, son susceptibles de admitir modificaciones y permutaciones que los vayan adecuando a sus nuevas necesidades expresivas. En una entrevista de la popular revista *Playboy*, afirma:

El símbolo de los relojes blandos, como todos mis símbolos, tiene muchos significados, aunque nunca sé lo que quieren decir cuando los utilizo por primera vez. Solo después de muchos años aparece una explicación; algunas veces tres o cuatro explicaciones. Al principio cuando inventé los relojes blandos en París creía que solo era una manera de ilustrar la angustia provocada por el tiempo y el espacio. Acababa de comer un trozo de queso camembert una noche y me empecé a obsesionar con su carácter escurridizo, con su blandura. Fue así como decidí añadir los relojes blandos a un paisaje que había empezado de Port Lligat en España. En ese momento le di mucha importancia a esa pintura. Pero ahora estoy convencido de que esa pintura es una profecía exacta del descubrimiento del ADN, el ácido desoxirribonucleico, el código de la vida encontrado en el núcleo de la célula que fue descrito por los científicos Watson y Crack en 1953, el acontecimiento científico más importante de nuestro tiempo, treinta años después del cuadro de Dalí. Esto es realmente fantástico, porque esta es la pintura que todo el mundo considera la más loca, la más irracional y la más incomprensible de Dalí.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 485.

<sup>138</sup> «Salvador Dalí. Una cándida charla con el excéntrico y flamante gran visir del surrealismo», *Playboy*, Chicago, 31 de julio de 1964. Reproducido en S. Dalí, O. C. VII, *Entrevistas*, ed. cit., pp. 842-866, pp. 847-848.

Y a renglón seguido, igual que los ha ligado al descubrimiento del ADN, pasa a establecer referencias con su nuevo misticismo nuclear:

Los relojes blandos también son una prefiguración de Cristo porque se asemejan al queso blando que me obsesionaba y Dalí ha descubierto que el cuerpo de Cristo es como el queso. Esto no solo le pasa a Dalí. El primero en hablar de este tema fue San Agustín, que comparó el cuerpo de Cristo con montañas de queso. Es decir que Dalí solo ha vuelto a introducir el concepto del queso en relación al cuerpo de Cristo. En la comunión siempre han estado el pan y el vino que simbolizan el cuerpo y la sangre. De la misma manera, los relojes blandos, como el queso blando, son la presencia del cuerpo de Cristo en mi pintura.<sup>139</sup>

Thierry Dufrêne, en su reciente ensayo «El huevo, el ojo y el cerebro. Dalí artista neuronal», hace ver que las creaciones dalinianas también son llamativamente deudoras del trabajo del morfólogo Édouard Monod-Herzen, *Principios de morfología general*, cuya edición de 1927 poseía Dalí en su biblioteca y había estudiado concienzudamente. Como escribe Dufrêne, las teorías de Monod-Herzen «no podían dejar de intereser al autor de los “relojes blandos”: la única contención de la expansión de la materia es un marco coercitivo, mientras que su expansión en estado libre no está limitada sino por su energía y su masa constitutiva»<sup>140</sup>. Cuestión que emparenta con la intención de Dalí de representar la dilatación o el repliegue del espacio-tiempo en los óleos de estos años, principalmente a través de los relojes flácidos.

Incluso en la entrevista fotográfica que en 1954 realiza al alimón con Phillippe Halsman<sup>141</sup>, se introducen un par de instantáneas que rinden homenaje a los relojes blandos. En una se reproduce el óleo *La persistencia de la memoria* encima de la manida respuesta de Salvador Dalí a la pregunta ¿qué es el surrealismo?: «El surrealismo soy yo». Pero se ha sustituido el más grande de los relojes blandos de la escena por un retrato blando del pintor que cuelga del plinto, a la izquierda de la composición.<sup>142</sup>

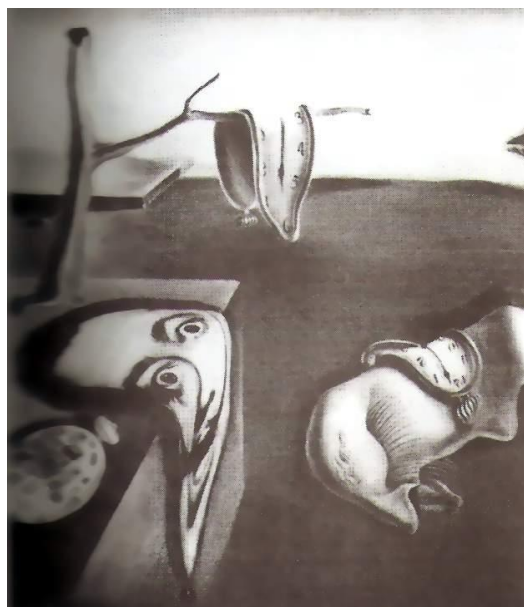
---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 848.

<sup>140</sup> Ed. cit., p. 26.

<sup>141</sup> S. Dalí y P. Halsman, *Dalí's Mustache. A Photographic Interview*, Nueva York, Simon&Schuster, 1954. Recogido en *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 396-445.

<sup>142</sup> *Vid. ibid.*, p. 417.



Fotografía perteneciente al libro  
*Dalí's Mustache*,  
de P. Halsman y S. Dalí

De mayor impacto es la que se halla algunas páginas después. En ella, el rostro de Dalí, con el cuello forzado hacia atrás —en posición similar a como Guillermo Tell debía situarse para transportar el pan entre sus clavículas cuando trepaba por el árbol—, se ha transformado en la esfera de un reloj sobre la que se superponen los doce numerales latinos. Como al fotógrafo Halsman debía de resultarle difícil convertir su rostro en una circunferencia reblandecida, se ha optado por trocar en agujas blandas los dos bigotes de Dalí, uno apuntando hacia abajo y el otro hacia arriba. Entre la imagen, una pregunta que guarda no poca relación con el sentido del poema «El amor y la memoria»: «¿Hay algo que le recuerde el paso del tiempo?». Y una respuesta que parece querer renovar aquel presupuesto antiartístico que abogaba por la búsqueda objetiva de la relatividad del tiempo, al no incidir en referencias externas sino en otras de corte más intimista: «La pérdida de pelo, por supuesto».<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Vid. *ibid.*, p. 427.



Fotografía perteneciente al libro  
*Dali's Mustache*,  
de P. Halsman y S. Dalí

En cuanto al origen pictórico de los relojes blandos, es posible rastrear alguna muestra embrionaria en otro óleo del mismo año 1931 titulado *El sentimiento de la velocidad*. En él aparece un reloj pétreo con una grieta. Su forma sinuosa —aún no blanda del todo— responde a la silueta de un zapato de tacón alto, de hecho reproduce un par de veces este complemento del atuendo femenino dentro de la superficie pétreo del reloj, como si hubiese sido tallada a cincel por un cantero para conformar dos relieves de tamaños diferentes, más pequeño el del tacón y más grande el de la puntera.



*El sentimiento de la velocidad*, 1931  
Óleo / tabla, 33 x 24 cm  
Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras

En realidad, el zapato de tacón, claro fetiche sexual no desaprovechado por los surrealistas, estaba resultando un recurso muy utilizado en aquellos momentos por Dalí, quien diseña su *Objeto surrealista de funcionamiento simbólico* utilizando este elemento como eje central del *assemblage*. Se trata de un zapato rojo sobre el cual se sitúa un vaso de leche tibia. Encima del vaso se balancea un terrón de azúcar con la imagen de otro zapato presto a disolverse en la leche. El montaje se complementaba con pelos púbicos y una fotografía erótica.



*Objeto surrealista de funcionamiento simbólico*,  
1932 (reconstruido en 1975)  
Assemblage, 48 x 24 x 14 cm  
Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras

Como recuerda Fanés, este objeto de funcionamiento simbólico tiene como fuente la *Bola suspendida* del escultor Giacometti —una bola de madera con una ranura que pendía de una cuerda de violín y se deslizaba sobre una media luna cuyo filo intentaba penetrar la ranura sin llegar nunca a conseguirlo— y ambos comparten el contenido altamente sexual. Si bien, uno y otro difieren en el terreno estético —el de Giacometti se alinea, como es lógico, en los parámetros de la escultura, en tanto que el de Dalí se desinteresa de cualquier rigor formal— y en su concepción de la sexualidad: el objeto de

Giacometti contextualiza una simbología sexual de carácter general, el de Dalí, en cambio, depende del arbitrio amoroso individual.<sup>144</sup>

Y, siguiendo a Fanés, se puede comparar el fetichismo que Dalí despliega en su objeto surrealista con la atribución del valor de fetiche que Marx concede a los productos de consumo del capitalismo, por la cual se llega a conferir a los objetos de uso cotidiano un valor casi humano, fruto del deseo de posesión irreprimible. La diferencia con Dalí residiría en que, en este, el deseo es de índole principal o plenamente sexual.<sup>145</sup> Y apostilla Fanés:

En esa humanización de los objetos por medio de su sexualización radicaría la aportación más significativa de Dalí. No resulta extraño, por todo ello, que uno de los artefactos entonces construidos por el pintor estuviera formado por un zapato de mujer, en cuyo interior había un vaso de leche tibia...<sup>146</sup>

Por mi parte, al comparar el *Objeto de funcionamiento simbólico* de Dalí con el entramado de los relojes blandos, no puedo menos que pensar en el carácter mecánico que se deduce de su proceso de funcionamiento: una cruceta en forma de balanza que desciende e introduce un terrón de azúcar en un zapato para volver a salir nuevamente y repetir la operación rítmicamente hasta el infinito —de hecho, dos terrones con sus correspondientes dibujos del zapato aguardan su momento a los pies del objeto—. Sistema rotario en cadena que recuerda la ajustada y precisa maquinaria interior de funcionamiento de los relojes, con el desarrollo de un vaivén que empuja los engranajes y ruedas dentadas que a su vez tienen como fin mover las agujas. Todo ello vincularía a los relojes blandos con los sistemas concordados de producción en serie y vendría a recordar, en alguna medida, lo que ya loaba el maquinismo europeo y el ultraísmo nacional.

De hecho, la alusión más directa a los objetos surrealistas u objetos de funcionamiento simbólico —como gustaba llamarlos Dalí— vendrá al año siguiente, 1932, con los dos objetos que presentó en la individual de la galería Pierre Colle de París: *Reloj hipnagógico* y *Reloj basado en la descomposición*

---

<sup>144</sup> *La pintura y sus sombras*, ed. cit., p. 121.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 212-222.

*de los cuerpos*. Lamentablemente los dos desaparecieron y solo nos quedan las descripciones dadas por J. V. Foix. Del primero señala que «consistía en una gigantesca barra de pan dispuesta sobre un pedestal suntuoso. A continuación sujetó a la parte posterior de la barra doce tinteros llenos de tinta Pelikán y en cada tintero puso una pluma de diferente color»<sup>147</sup>. Con respecto al segundo, escribe: «está construido con un par de cucharas de dos metros de largo y es casi totalmente comestible, puesto que, además del yeso, el estaño fundido, la plata, la madera y otros materiales sólidos, lo integran pedazos de pan y chocolate con leche»<sup>148</sup>. Como vemos, a ambas construcciones las denomina «relojes» y ambas participan de algunos de los tópicos que estamos analizando a lo largo del capítulo: pan, tinteros, etc.

De otro lado, cuando en 1932 escribe el guion de *Babaouo*<sup>149</sup>, aparece en el epílogo final, sugestivamente titulado «Guillermo Tell. Ballet portugués», una referencia explícita al *Objeto de funcionamiento simbólico*:

En el centro del asiento, en el lugar que ocupaba antes el trozo de pan, clava uno de los extremos de una cuerda de buen tamaño, sirviéndose para ello de un clavo grande, y después sumerge el otro extremo de la cuerda en un vaso situado sobre la mesa, al que se llenará entre tanto de leche caliente y humeante.<sup>150</sup>

Otra forma de poner en conexión el lenguaje recién ideado de sus objetos surrealistas con el mito suizo que ya venía haciendo cuerpo en su cosmología.

Resulta curioso que, aunque la crítica se mostrara, a cada poco, cansada de los temas de Dalí<sup>151</sup>, este incidiera durante mucho tiempo en la cuestión de

---

<sup>147</sup> «Miscel·lània de les Arts», *La Publicitat*, 25 de mayo de 1932. Reproducido en *Dalí, un creador...*, ed. cit., p. 310.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 1099-1155.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 1153.

<sup>151</sup> Edward A. Jewell, por ejemplo, escribía con relación a la exposición neoyorquina de 1939: «No creo que debamos dedicar demasiado espacio aquí a debatir la temática de las pinturas del Señor Dalí [...] Sus huevos fritos no se vuelven más imperativamente apetitosos con los años. El teléfono es 1939 y, aunque esté desconectado, se repite con la insistencia del tono de línea ocupada [...] en una naturaleza muerta, con tres sardinas asadas, iridiscentes y putrefactas, perfectamente pintadas». «Dalí Show Opens at Levy Gallery», *The New York Times*, Nueva York, 21 de marzo de 1939. Reproducido en *Dalí, cultura de masas*, ed. cit., p. 240. En contra de las expectativas de una crítica cansada con los temas de Dalí, el público reaccionó muy positivamente y la exposición fue todo un éxito de ventas. Que aún hoy el público no esté cansado de la obra del figuerense lo ponen de manifiesto las grandes

los relojes blandos y su concomitancia con las teorías de la relatividad del tiempo y el espacio —como no podía ser de otra manera, al tratarse de uno de los productos de su imaginación que más había contribuido a abrirle las puertas de la fama—. Todavía en 1974 pinta *En busca de la cuarta dimensión*, un óleo de grandes dimensiones en el que un sinuoso reloj blando se ha enquistado entre la yema y la clara de un huevo frito, mientras dos cubiertos profusamente estilizados hacen las veces de agujas minuteras. El reloj ocupa ahora el espacio que en *La persistencia de la memoria* estaba destinado a la especie de plinto o acequia que se acerca a la línea del horizonte, si bien se ha invertido su situación en el lado derecho.



*En busca de la cuarta dimensión*, 1979  
Óleo / tela, 122,5 x 246 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

En noviembre de 1985, remite una carta a Ilya Prigogine en la que le cuenta lo siguiente:

Me preguntó usted si había pensado en Einstein cuando pintaba *Los relojes blandos*; le respondí que no porque, desde hace tiempo, la noción del espacio-tiempo era tan evidente en mi espíritu que, para mí, este cuadro era como cualquier otro.

En la comunicación que se archivó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, he definido el cuadro de la siguiente

---

retrospectivas celebradas en el George Pompidou en 1979 y en el Museo Español de Arte Contemporáneo —hoy Reina Sofía— en 1983, que supusieron un hito en el número de visitantes, solo superado en sendas retrospectivas que se han venido sucediendo en esos mismo lugares durante el pasado año 2013.



manera: «Los griegos lo transformaban todo en antropomorfismo al hacer sus dioses, y a Cronos devorando a su hijo, que Goya no hizo sino ilustrar».

La angustia del espacio-tiempo yo la he transformado en queso, en Camembert paranoico-crítico, sabroso y derritiéndose melancólicamente.<sup>152</sup>

Luis Racionero también ofrece algún jugoso rayo de luz a Dalí, el cual conviene aquí destacar para comprobar hasta qué punto su estética de los relojes blandos acaba siendo coincidente con ciertas teorías de la física más reciente:

Einstein predijo, matemáticamente, la existencia de los agujeros negros que Wheeler detectó empíricamente y Hawking calculó —por cierto, mientras estaba cagando en el váter— la radiación que lleva su nombre. Hawking considera que los agujeros negros están conectados: él los llama *worm holes* o agujeros de gusano, que permiten pasar de una dimensión a otra, es decir, de una hoja de milhojas a otra. De forma que los últimos descubrimientos le dan la razón a Dalí, que consideraba el espacio-tiempo como un camembert, con la diferencia de que el universo es más bien un gruyere lleno de agujeros de gusano. Por estas singularidades del espacio-tiempo se pasa de un espacio-tiempo a otro.

[...] La persistencia de la memoria tiene una relación directa con el tiempo según Hawking: tres procesos dan a la flecha del tiempo una dirección: la memoria del pasado, la expansión del universo y el aumento de la entropía. Recordamos las cosas en la misma dirección en la que aumenta el desorden: la memoria y el segundo principio de termodinámica —la ley de Clausius— coinciden.<sup>153</sup>

Los agujeros del queso camembert reblandecido en que Dalí reconcentra toda la angustia del espacio-tiempo no estarían tan lejanos como pensamos de esos «agujeros de gusano» con que los físicos metaforizan la forma en que puede replegarse el tiempo con relación al espacio. Hasta cierto punto, y para nuestro asombro, las teorías visionarias de nuestro artista no dejan de correr paralelas a las teorías más relevantes de la ciencia contemporánea.

---

<sup>152</sup> Reproducida por L. Racionero, *Conversaciones con Pla y Dalí: localistas cosmopolitas*, Barcelona, Ediciones 62, 2002. Ahora en *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 1643-11706. La carta en pp. 1702-1703.

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 1703-1704.

### V.3.2. El pan del masturbador

Junto a los relojes blandos, la otra gran figura que domina la escena en *La persistencia de la memoria* es el masturbador que ocupa el centro de la composición. Sabemos que esta bestia amorfa y grotesca se convirtió en una de las predilectas de Dalí desde que en 1929 pintara *El gran masturbador*. No obstante, en el nuevo óleo presenta una variante respecto de las versiones anteriores: no está erguido, sosteniéndose por alguno de sus puntos de apoyo sobre la tierra, ayudado por diversas muletas daliniandas o flotando en la atmósfera del cuadro, sino tumbado y derrengado sobre la arena del paisaje ampurdanés. Es como si la marea lo hubiera devuelto exánime hasta la orilla tras un fuerte oleaje. Incluso la palidez de su tez, que contrasta fuertemente con los tonos más oscuros del suelo, imitando las carnaciones de una persona muerta o un pez, parece querer remitir a la de un ser yerto, dejado en tierra firme por la resaca tras la tempestad. No obstante, se aprecia que aún no ha alcanzado el estado de putrefacción. Ni mucho menos puede hablarse, entonces, de un «putrefacto» a la manera en que Dalí lo entiende; antes al contrario, es alguien que sueña plácidamente en su lecho de reposo o de muerte.

De ello podría dilucidarse que Dalí, quizás en uno de esos intentos en los que abogaba por abandonar los sentimientos para ser conducido directamente hasta el amor de Gala, ha pensado en desprenderse del sosias que venía representado el masturbador y decide que se extinga serenamente en la orilla del mar. Ese masturbador que es él, pero que ha determinado dejar de serlo desde el mismo momento en que considera estable la relación sentimental con su amada musa. Aunque sus prácticas onanistas estén todavía dedicadas a ella en el poema «El amor y la memoria», parece dejarlo claro: «queda al margen de todo sentimiento/ el que tu representación pura y única/ de mis deseos/ me relacione sin miedo/ con las representaciones violentas de mi muerte/ y queda también/ al margen de los sentimientos/ el que tu representación pura y única/ me haga tener una erección y descargar».

En consonancia con este asunto sería fácil entender la presencia de las hormigas sobre la tapa del reloj rojo, pues la hormigas están vinculadas a la

putrefacción y la muerte, y también a los fluidos seminales en el imaginario de Dalí.<sup>154</sup>

En esta muerte que sería el propio suicidio que el Dalí anterior a Gala quiere practicarse —«Gala/ mi amor me demuestra/ la falta de recuerdos que de ti tengo/ porque no me acuerdo de ti/ tú no cambias/ tu estás al margen de mi memoria», escribe— también tendría cabida un suicidio colectivo en el que el pintor puede pretender acabar no solo con el Dalí que sufría antes de la llegada de su amada, sino también con las figuras de su padre y su madre. A tal fin cabe recordar lo que Fèlix Fanés escribe cuando da respuesta a la pregunta de Santos Torroella sobre por qué Dalí parece verse así mismo —y no solo a su padre— como al «burócrata medio»<sup>155</sup>:

La figura hiriente, insultante, del «burócrata medio» —anota Fanés— surge en la obra del pintor a comienzos de los años treinta. Suele tratarse de un personaje con la cabeza ligeramente agachada, ojos cerrados y gruesos bigotes [...] Esa figura (con frecuencia ocupada en labores eróticas) se suele identificar con el padre del pintor. La posibilidad pues, de que el rostro del masturbador fuera también un retrato del padre, en el que, mediante un proceso de «condensación», se habrían fundido las imágenes del progenitor (en sentido doble como he visto: padre y madre al mismo tiempo) y del hijo, en un característico triángulo edípico, no me parece una hipótesis despreciable, sino todo lo contrario.<sup>156</sup>

En verdad, al hilo de lo dicho por Fanés, podría concluirse que el masturbador que descansa yerto en la arena es fruto de una mixtura conglomerada de padre, madre e hijo. Triángulo al que es fácil añadir un nuevo vértice, el de su hermana Anna María. Con ello se hace viable la hipótesis de que Dalí ha matado al masturbador para dar así por concluido y enterrado el conflicto familiar que desde algún tiempo atrás no deja de apesadumbrarlo.

A esta misma dirección parece apuntar la extraña forma que sobresale por debajo de la barbilla de la grotesca figura. En un primer momento, lo

---

<sup>154</sup> Cfr. F. Fanés, *La pintura y sus sombras*, ed. cit., p. 89. En un sentido paralelo, Bou ha visto en la presencia de las hormigas y de la mosca que se posa en la esfera de uno de los relojes «un elemento negativo: el reloj marca el paso del tiempo, contra la inmortalidad». *Dalicionario...*, ed. cit., p. 258.

<sup>155</sup> R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 59 y ss.

<sup>156</sup> *La pintura y sus sombras*, ed. cit., p. 99.

obsceno de su silueta hace pensar en un glande que puede estar siendo olfateado por el masturbador. Los versos «el olor de debajo de mis cojones/ el olor de mi glande» corroborarían tal cuestión, empero, una observación más detenida nos lleva a emparentarlos con el cuadro *Pan antropomorfo* que pintará al año siguiente de *La persistencia de la memoria*. Como ya he comentado en otro lugar de este capítulo, el pan que da título al lienzo queda entreverado, por la propia compostura rígida y enhiesta de sus volúmenes, con un pene cuyo glande se deja solo adivinar, velado a través de un trapo que se ciñe a la forma. De su tronco cuelga un reloj blando, en tanto que en el otro extremo del pan, el que deja la corteza a la vista, un tintero se incrusta firmemente en su interior.

La afinidad del glande con un pan nos conduce directamente hasta el mito de Guillermo Tell y el pan que debe sujetar en la clavícula —aproximadamente el mismo lugar en que sobresale del masturbador— y las penurias con que debe atravesar, en su ascensión, el árbol hasta la copa. Esa superposición Masturbador-Guillermo Tell reforzaría la teoría antes elucidada de que Dalí ha matado al masturbador para poder enterrar todo sentimiento de culpa que pueda proceder de las desavenencias con su familia antes de que le nuble la visión de su amor por Gala. Una visión que él desea pura y antiartística; aún amarrada a los patrones de la Santa Objetividad.

#### V.3.2.1. El pan de las montañas

Sin embargo, no acaban aquí las evocaciones del pan que Dalí introduce en *La persistencia de la memoria*. A poco que se miren las aristas cortantes del acantilado montañoso de Port Lligat que quedan situadas en la línea del horizonte, se obtendrán no pocas semejanzas con los pliegues salientes y las concavidades alargadas, irregulares y penetrantes que texturizan la corteza de una barra de pan. Los colores que el atardecer irradia sobre su superficie rocosa también nos hablan de lo mismo, y su paralelismo cromático con el

bodegón *Cesta de pan*, que realizó en 1926 intentado adentrarse en las fórmulas de trabajo del taller de Zurbarán<sup>157</sup>, vienen a confirmarlo.



*Cesta de pan*, 1926  
Pintura al baniz / madera, 31,5 x 31,5 cm  
The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)

Recuerda Bou que, en cuadros como *El hombre invisible* (1932), «el pan tiene un sentido fálico y alude a la figura del padre»<sup>158</sup>. La presencia soslayada del pan en el cuadro de los relojes blandos quedaría, pues, explicada si pensáramos que su funcionamiento puede ser similar. Un «pan bien dorado, parecido al llanto», según dice en el poema, donde además nos encontramos con la recreación de un juego de texturas visuales producto del establecimiento de semejanzas entre la corteza nudosa del árbol y el pan que choca continuamente con ella, poseedor también de una superficie de carácter rugoso.

Relacionada con el pan ya hemos visto que estaba la escultura *Busto de mujer retrospectivo*, que construyó en 1933 y que suponía una traslación del

---

<sup>157</sup> E. Bou, *Dalícionario...*, ed. cit., p. 234. En 1945 volvió a realizar una nueva versión de este cuadro. Para el catálogo neoyorquino de la exposición en que la presentó, escribió: «El pan ha sido siempre uno de los más antiguos fetiches y temas obsesivos de mi obra, al que he permanecido más fiel. Pinté este mismo tema hace diecinueve años. Al hacer una comparación detallada de los dos cuadros, se puede estudiar toda la historia de la pintura, desde el encanto lineal del primitivismo hasta el hiperesteticismo estereoscópico. Esta pintura realista es la que ha satisfecho más a mi imaginación. He aquí un cuadro sobre el que no hay nada que explicar». *Ibid.*, pp. 236-237.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 235.

mito de Guillermo Tell hasta esa cabeza femenina que en vez de una manzana porta la consabida barra de pan bien mullido. Guillermo Tell no aparece en el óleo, de igual manera que el masturbador tampoco lo hace en los versos del poema; no obstante, ambos evocan las mismas presencias y, por tanto, deben ser entendidos como desplazamientos o solapamientos del uno en el otro.

Otra cuestión es la del tintero que se inserta en la barra de pan. Sobre él Dalí escribió en *Vida secreta* el siguiente hecho, ocurrido tras una opípara comida:

Estaba mirando distraídamente, aunque con fijeza, un pedazo de pan. [...] Tomé el trozo de pan y lo besé en su extremo; luego lo lamí un rato para ablandarlo; después de lo cual apreté la parte reblandecida sobre la mesa, donde se sostuvo verticalmente. Acababa de reinventar el huevo de Colón: el pan de Salvador Dalí: Había descubierto el enigma del pan: ¡podía mantenerse en pie sin necesidad de ser comido! Esta cosa tan atávica y consustancialmente soldada a la idea de «utilidad primaria», base elemental de la continuidad, símbolo de la «nutrición», de la sagrada «subsistencia», esta cosa, repito, tiránicamente inherente a lo «necesario», iba a hacerla yo inútil y estética. Iba a hacer objetos surrealistas con pan. Nada más sencillo que hacer dos limpios hoyos regulares en el dorso del pan e insertar un tintero en cada uno. ¿Qué más degradante y estético que ver cómo ese pan-tintero se iba manchando, con el uso, de involuntarias salpicaduras de tinta «Pelikán»?<sup>159</sup>

Se da en este texto la misma metáfora visual que se ha visto aflorar en *Pan antropomorfo*, mostrar el pan levantado a modo de pene. Pero, además, se refuerza con la idea de ensuciarlo con la tinta que se derrama sobre él, a fin de que pierda su carácter inmaculado, sacro, de alimento indispensable para el hombre. Algo similar podría deducirse de *Pan antropomorfo*, donde se mancilla el pan ocultándolo tras un trapo sucio. Lahuerta lo especifica claramente al tratar sobre las cuestiones morales del pan en un artículo daliniano de la época, en el que el pintor hacía referencia explícita al manoseo del pan en tanto se deleitaba en sus prácticas onanistas: «Ensueño»<sup>160</sup>. Manifiesta Lahuerta:

---

<sup>159</sup> O. C. I, *Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 761.

<sup>160</sup> Aparecido en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 4, París, diciembre de 1931, pp. 31-36. Ahora en O. C. IV, *Ensayos I*, pp. 234-253. Un análisis de este relato de sesgo pornográfico puede leerse en J. J. Lahuerta, «Sobre la retroactividad surrealista», ed. cit., pp. 38-49. Aquí recalca Lahuerta los ejercicios de ékfrasis que lleva a cabo Dalí a lo largo del texto. Así, algunas descripción coincide plenamente con obras plásticas suyas del

Ese pan que hay que respetar, que los padres obligan a comer porque hay pobres que pasan hambre, que se gana con el sudor de la frente, es convertido por Dalí en un juguete continuamente manoseado, sucio, que va a parar a las partes más bajas del cuerpo, junto a los mocos o el semen. No es de extrañar que en este momento Dalí represente en muchas ocasiones a un personaje vomitando sobre el Cáliz o la Hostia, que es el pan transubstanciado en cuerpo de Cristo. [...] los distintos «panes antropomorfos» [están] erectos, hinchados, envueltos en telas, de 1932, como su verga, en la «ensoñación», lo está en «ropa interior sucia».<sup>161</sup>

Además, siguiendo a Barthes, destaca Lahuerta el odio que Sade mostraba por este pan en atención a dos razones de índole sociopolítica: su identificación con la virtud, la religión y el trabajo; y su empleo como instrumento de dominio y tiranización del pueblo por parte del poder imperante.<sup>162</sup> Ideas que bien pudieron ser seguidas por el de Figueras.

El pan ha supuesto un icono importante en la obra de Dalí y lo ha acompañado en distintos períodos de su trabajo. Al margen de las referidas pinturas sobre la cesta y el obsceno *Pan antropomórfico*, en 1932 abordará un cuadro de factura compleja por lo que al empleo de la doble imagen se refiere, *El hombre invisible*, donde el pan aparece por triplicado. También en guiones para filmes como *L'Age d'Or* y *Babaouo* se muestran ciclistas que llevan un pan sobre la cabeza a modo de sombrero. En 1939, es un elemento que comienza a obsesionarlo tanto que muchos colegas y críticos creen ver en su empleo recurrente un reflejo de la idea comunista del pan como alimento del pueblo.<sup>163</sup> Sin embargo, como es fácil imaginar, las experimentaciones de Dalí iban por otros derroteros más en consonancia con el impacto que buscaba en

---

momento, como *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano de cola* (1931), *Objeto escatológico* (1931), o las referidas a la manipulación de las migas de pan, que directamente se vinculan a las pinturas de «panes antropomorfos».

<sup>161</sup> O. C. IV, *Ensayos I, Artículos*, pp. 1033-1034, n. 306. El entrecomillado es del autor.

<sup>162</sup> *Ibid.* También en «Sobre la retroactividad surrealista», ed. cit., pp. 47-48. En las últimas páginas señala Lahuerta tres momentos en la evolución simbólica del pan daliniano: desde la *Cesta de pan* de 1926, óleo de un virtuoso realismo apegado a la tradición de Zurbarán y los hermanos Le Nain, Dalí pasa a los «panes antropomórficos» que, levantados en erección y cubiertos con telas, vienen a simular provocadores miembros enhiestos, para terminar completando el círculo con el regreso a la *Cesta de pan* de 1945, símbolo propagandístico del Plan Marshall que acaba por colocar nuevamente a este alimento en el pedestal del respeto institucional que tradicionalmente ha tenido.

<sup>163</sup> Cfr. la entrada «Pan» en E. Bou, *Daliccionario...*, ed. cit., pp. 235-236. También *Vida secreta, O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 761-763.

sus *happenings* de cara al público y los periodistas, para los que en varias ocasiones se hizo cocer panes gigantes. O, incluso, se aproximaba a la resolución decorativa de elementos arquitecturales. Tal es el caso de la fachada de su Teatro-Museo. En este último rol que adquiere el pan daliniano, Laia Armengol ha visto ciertas concomitancias con la monárquica corona de oro que Dalí desde su infancia quiso ceñirse en la cabeza.<sup>164</sup> En tales términos se refiere a los panes del Museo-Teatro: «El pan, pese a tener solo tres picos, se había convertido en una corona de oro para Dalí, por lo que no parece casual que los panes del edificio figuerense se asemejen formalmente al tocado daliniano y además pretendan ser de oro»<sup>165</sup>.

Con relación a esto último, puede atisbarse cierto parangón de la forma de los panes con la decoración de la Casa de las Conchas de Salamanca y la del Palacio del Infantado en Guadalajara, observando además el parecido que guardan con los cascarones de los erizos de mar.<sup>166</sup> Los mismos erizos que su padre devoraba con fastuosa ritualidad en el documental de Buñuel a fin de exorcizar el recuerdo del hijo desheredado. Mientras los erizos eran tragados, una montaña de conchas ocupaba el centro de la escena, una catedral de caparazones que, en su significación, nada tiene que envidiar a las simbiosis fantasmal de figuras, animales y vegetales que vertebran los edificios modernistas de la Cataluña de principios de siglo.

De los relojes blandos, Max Aub escribió no sin acritud en alguna ocasión: «Tus relojes blandengues no son más que la exteriorización de tu impotencia. No se necesita haber leído a Freud o a Jung para darse cuenta de que no das la hora»<sup>167</sup>. Quizás, tras lo cáustico de su comentario late cierta sospecha de verdad, puesto que el interés de Dalí no era obliterar a sus relojes para que siguieran haciendo eso que ya hacían desde siempre muy bien, dar una hora que no es exacta pero sí exactamente relativa, sino convertirlos en una baliza, un punto de socorro en sus zozobras, algo objetivo que le ayudara a superar todos los miedos e impotencias que le impendían perfeccionar un sentimiento de amor auténtico hacia Gala. Ante la angustia de un mundo

---

<sup>164</sup> Dalí, *icono...*, ed. cit., pp. 264-266.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>166</sup> E. Bou, *Daliccionario...*, ed. cit., pp. 237-238.

<sup>167</sup> *Conversaciones con Luis Buñuel*, ed. cit., p. 541.



fundando en la relatividad, solo le queda a Dalí la referencia exacta, única, nítida e inamovible del amor. Ese amor que, como el platónico, exige ser «eterno, no engendrado, incorruptible y que no crece ni decrece»<sup>168</sup>.

Sin embargo, habría que esperar hasta 1937 para que Dalí sintiese ya como algo superado todo ese abanico de dudas y miedos que lo habían venido atenazando sin permitirle comprender con certeza la auténtica importancia del amor a Gala para su propia salvación. Será con la gestación de *La metamorfosis de Narciso* cuando sienta realmente mudada su piel en otra nueva, cuando ese sentimiento de amor puro hacia su musa adquiera al fin su auténtica y firme dimensión. Pasemos pues a estudiarlo.

---

<sup>168</sup> O. Paz, *La llama doble*, ed. cit., p. 45.



---

## ***VI. LA METAMORFOSIS DE NARCISO***

---





*La metamorfosis de Narciso* 1936-1937

Óleo / lienzo, 50,8 x 78,3 cm

Tate Gallery, Londres



## LA MÉTAMORPHOSE DE NARCISSE

### Poème paranoïaque

MODE D'OBSERVER VISUELLEMENT LE COURS DE LA  
MÉTAMORPHOSE DE NARCISSE  
REPRÉSENTÉE DANS LE TABLEAU CI-CONTRE:

Si l'on regarde pendant quelque temps, avec un léger recul et une certaine "fixité distraite", la figure hypnotiquement immobile de Narcisse, celle-ci disparaît progressivement, jusqu'à devenir absolument invisible.

La métamorphose du mythe a lieu à ce moment précis, car l'image du Narcisse est transformée subitement en l'image d'une main qui surgit de son propre reflet. Cette main tient au bout de ses doigts un œuf, une semence, l'oignon duquel naît le nouveau Narcisse – la fleur. À côté, on peut observer la

sculpture calcaire de la main, main fossile de l'eau tenant la fleur éclose.

LE PREMIER POÈME ET LE PREMIER TABLEAU OBTENUS  
ENTIÈREMENT D'APRÈS L'APPLICATION INTÉGRALE DE LA  
MÉTHODE PARANOÏAQUE-CRITIQUE

Pour la première fois, un tableau et un poème surréalistes comportent objectivement l'interprétation cohérente d'un sujet irrationnel développé. La méthode paranoïaque-critique commence à constituer le congloméré indestructible des "détails exacts" que Stendhal réclamait pour la description de l'architecture de Saint-Pierre de Rome, et ceci dans le domaine de la plus paralysante poésie surréaliste.

Le lyrisme des images poétiques n'est philosophiquement important que lorsqu'il atteint, dans son action, à la même exactitude que les mathématiques dans la leur.

Le poète doit, avant qui que ce soit, prouver ce qu'il dit.

Premier Pêcheur de Port Lligat: Qu'est-ce qu'il a ce garçon à se regarder toute la journée dans sa glace?

Second Pêcheur: Si tu veux que je te le dise (baissant la voix): il a un oignon dans la tête.

"Oignon dans la tête", en catalan, correspond exactement à la notion psychanalytique de "complexe".

Si l'on a un oignon dans la tête, celle ceci peut fleurir d'un moment à l'autre, Narcisse!

Sous la déchirure du nuage noir qui s'éloigne  
la balance invisible du printemps  
oscille  
dans le ciel neuf d'Avril.  
Sur la plus haute montagne,



le dieu de la neige,  
sa tête éblouissante penchée sur l'espace  
vertigineux  
des reflets,  
se met à fondre de désir  
dans les cataractes verticales du dégel  
s'anéantissant bruyamment parmi les cris  
excrémentiels des minéraux  
ou  
entre les silences des mousses,  
vers le miroir lointain du lac  
dans lequel,  
les voiles de l'hiver disparus,  
il vient de découvrir  
l'éclair fulgurant  
de son image exacte.  
On dirait qu'avec la perte de sa divinité le haut plateau  
tout entier  
se vide,  
descend et s'écroule  
parmi la solitude et le silence inguérissable des oxydes de  
fer

pendant que son poids mort  
soulève tout entier,  
grouillant et apothéosique,  
le plateau de la plaine  
où percent déjà vers le ciel  
les jets d'eau artésiens de l'herbe  
et que montent,  
droites,  
tendres  
et dures,

---

les innombrables lances florales  
des armées assourdissantes de la germination des  
narcisses.

Déjà, le groupe hétérosexuel, dans les fameuses poses de l'expectation préliminaire, pèse consciencieusement le cataclysme libidineux, imminent, éclosion carnivore de leurs latents atavismes morphologiques.

Dans le groupe hétérosexuel,  
dans cette date\* douce de l'année  
(mais sans excès chérie ni douce),  
il y a  
l'Hindou  
âpre, huilé, sucré  
comme une datte d'Août,  
le Catalan au dos sérieux  
et *bien planté*  
dans une côte-pente,  
avec une Pentecôte de chair dans le cerveau,  
le Germain blond et carnassier,  
les brumes brunes  
des mathématiques  
dans les fossettes  
de ses genoux nuageux,  
il y a l'Anglaise,  
la Russe,  
la Suédoise,  
l'Américaine  
  
et la grande Andalouse ténébreuse,

---

\*Date considérée comme matière. Nota del autor.

robuste de glandes et olivâtre d'angoisse.

Loin du groupe hétérosexuel, les ombres de l'après midi avancée s'allongent dans le paysage et le froid envahit la nudité de l'adolescent attardé au bord de l'eau.

Quand l'anatomie claire et divine de Narcisse  
se penche  
sur le miroir obscur du lac,

quand son torse blanc plié en avant  
se fige, glacé,  
dans la courbe argentée et hypnotique de son désir,  
quand le temps passe  
sur l'horloge des fleurs du sable de sa propre chair.

Narcisse s'anéantit dans le vertige cosmique  
au plus profond duquel  
chante  
la sirène froide et dyonisiaque de sa propre image.  
Le corps de Narcisse se vide et se perd  
dans l'abîme de son reflet,  
comme le sablier que l'on ne retournera pas.

Narcisse, tu perds ton corps,  
emporté et confondu par le reflet millénaire de ta  
disparition,  
ton corps frappé de mort  
descend vers le précipice des topazes aux épaves  
jaunes de l'amour,  
ton corps blanc, englouti,

suit la pente du torrent féroce minéral  
des pierreries noires aux parfums âcres,  
ton corps...  
jusqu'aux embouchures mates de la nuit  
au bord desquelles  
étincelle déjà  
toute l'argenterie rouge  
des aubes aux veines brisées dans «les débarcadères du  
sang».\*\*

Narcisse,  
comprends-tu?  
La symétrie, hypnose divine de la géométrie de l'esprit,  
comble déjà ta tête  
de ce sommeil inguérissable, végétal, atavique et lent  
qui dessèche la cervelle  
dans la substance parcheminée  
du noyau de ta proche métamorphose.

La semence de ta tête vient de tomber dans l'eau.  
L'homme retourne au végétal  
et les dieux  
par le sommeil lourd de la fatigue  
par l'hypnose transparente de leurs passions.  
Narcisse, tu es si immobile  
que l'on croirait que tu dors.  
S'il s'agissait d'Hercule rugueux et brun,  
on dirait: il dort comme un tronc  
dans la posture  
d'un chêne herculéen.

---

\*\*Federico García Lorca. Nota del autor.

---

Mais toi, Narcisse,  
formé de timides éclosions parfumées d'adolescence  
transparente,  
tu dors comme une fleur d'eau.  
Voilà que le grand mystère approche,  
que la grande métamorphose va avoir lieu.  
Narcisse, dans son immobilité, absorbé par son reflet  
avec la lenteur digestive des plantes carnivores,  
devient invisible.

Il ne reste de lui  
que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête,  
sa tête de nouveau plus tendre,  
sa tête, chrysalide d'arrière- pensées biologique,  
sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau,  
au bout des doigts  
de la main insensée,  
de la main terrible,  
de la main coprophagique,  
de la main mortelle  
de son propre reflet.  
Quand cette tête se fendra,  
Quand cette tête se craquèlera,  
Quand cette tête éclatera,  
ce sera la fleur,  
le nouveau Narcisse,  
Gala,  
mon narcisse.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *La métamorphose de Narcisse. Poème paranoïaque*, Paris, Éditions Surréalistes, 1937.



## LA METAMORFOSIS DE NARCISO

### Poema paranoico

#### MODO DE OBSERVAR VISUALMENTE EL TRANCURSO DE LA METAMORFOSIS DE NARCISO REPRESENTADA EN MI CUADRO

Si se contempla durante algún tiempo, con una ligera distancia y cierta «fijeza distraída», la figura hipnóticamente inmóvil de Narciso, esta desaparece gradualmente, hasta volverse absolutamente invisible.

La metamorfosis del mito tiene lugar en ese preciso momento, ya que la imagen de Narciso se transforma súbitamente en la imagen de una mano que surge de su propio reflejo. Esa mano sostiene con la punta de los dedos un huevo, una simiente, el bulbo de donde nace el nuevo Narciso, la flor. Al lado, se puede observar la escultura calcárea de la mano, mano fósil del agua que sostiene la flor abierta.

---

EL PRIMER POEMA Y EL PRIMER CUADRO OBTENIDO  
ENTERAMENTE SEGÚN LA APLICACIÓN ÍNTEGRA DEL MÉTODO  
PARANOICO-CRÍTICO

Por primera vez, un cuadro y un poema surrealistas implican objetivamente la interpretación coherente de un tema irracional desarrollado. El método paranoico-crítico comienza a constituir el conglomerado indestructible de los «detalles exactos» que reclamaba Stendhal para la descripción de la arquitectura de San Pedro de Roma, y ello en el ámbito de la más paralizante poesía surrealista.

El lirismo de las imágenes poéticas solo es filosóficamente importante cuando logra, en su acción, la misma exactitud que obtienen los matemáticos en la suya.

El poeta debe, ante todo, demostrar lo que dice.

Primer Pescador de Port Lligat: «¿Qué le pasa a ese muchacho que se pasa el día mirándose en el espejo?».

Segundo Pescador: «Si quieres que te lo diga (bajando la voz) tiene una cebolla en la cabeza».

«Cebolla en la cabeza», en catalán, corresponde exactamente a la noción psicoanalítica de «complejo».

Si uno tiene una cebolla en la cabeza, esta puede florecer de un momento a otro, ¡oh Narciso!

Bajo el desgarrón de la negra nube que se aleja  
La balanza invisible de la primavera  
oscila  
en el cielo nuevo de abril.  
Sobre la más alta montaña,  
el dios de la nieve,  
su cabeza deslumbrante inclinada sobre el espacio  
vertiginoso  
de los reflejos



se derrite de deseo  
en las cataratas verticales del deshielo  
aniquilándose ruidosamente entre los gritos  
excrementales de los minerales  
o  
entre los silencios de los musgos,  
hacia el lejano espejo del lago  
en el que  
desaparecidos los velos del invierno,  
acaba de descubrir  
el relámpago fulgurante  
de su imagen exacta.  
se diría que con la pérdida de su divinidad la alta llanura  
entera  
se vacía,  
desciende y se derrumba  
entre las soledades y el silencio incurable de los óxidos de  
hierro  
mientras que su peso muerto  
levanta toda entera  
hormigueante y apoteósica  
la planicie de la llanura  
donde camino ya se abren hacia el cielo  
los surtidores artesianos de la hierba  
y que suben,  
rectas,  
tiernas  
y duras,  
las innumerables lanzas florales  
de los ejércitos ensordecedores de la germinación de los  
narcisos.

Ya en el grupo heterosexual, en las famosas posturas de la expectación preliminar, pesa concienzudamente el cataclismo libidinoso, inminente, eclosión carnívora de sus latentes atavismos morfológicos.

En el grupo heterosexual  
en esta suave fecha \* del año  
(pero sin exceso querida ni dulce),  
se encuentran  
el Hindú  
áspero, aceitado, azucarado  
como un dátil de agosto,  
el Catalán de espaldas serias,  
*y bien plantado*  
en una cuesta-pendiente,  
con un Pentecostés, de carne en el cerebro,  
el Alemán rubio y carnicero,  
las brumas morenas  
de las matemáticas  
en los hoyuelos  
de sus rodillas nubosas,  
se encuentran la Inglesa,  
la Rusa,  
la Sueca,  
la Americana  
  
y la gran Andaluza tenebrosa,  
robusta de glándulas y olivácea de angustia.

Lejos del grupo heterosexual, las sombras de la tarde avanzada se alargan en el paisaje y el frío invade la desnudez del adolescente rezagado al borde del agua.

Cuando la anatomía clara y divina de Narciso

---

\* «Fecha» considerada como «materia». Nota del autor.

se inclina  
sobre el espejo oscuro del lago,

cuando su blanco torso doblado hacia delante  
se paraliza, helado,  
en la curva argentada e hipnótica de su deseo,  
cuando pasa el tiempo  
sobre el reloj de flores de la arena de su propia carne.

Narciso se aniquila en vértigo cósmico  
en lo más hondo del cual  
canta  
la sirena fría y dionisiaca de su propia imagen.  
El cuerpo de narciso se vacía y se pierde  
en el abismo de su reflejo,  
como el reloj de arena al que no se dará la vuelta.

Narciso, pierdes tu cuerpo,  
arrebatado y confundido por el reflejo milenario de tu  
desaparición,  
tu cuerpo herido mortalmente,  
desciende hacia el precipicio de topacios de los restos  
amarillos del amor,  
tu blanco cuerpo, engullido,  
sigue la pendiente del torrente ferozmente mineral  
de negras pedrerías de perfumes acres,  
tu cuerpo...  
hasta las desembocaduras mates de la noche  
al borde de las cuales  
ya destella  
toda la platería roja  
de las albas de venas rotas en «los desembarcaderos de la

---

sangre \*».

Narciso,  
¿comprendes?  
La simetría, divina hipnosis 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 próxima metamorfosis.

La simiente de tu cabeza acaba de caer al agua.  
El hombre regresa al vegetal  
y los dioses  
por el pesado sueño de la fatiga  
por la transparente hipnosis de sus pasiones.  
Narciso, tan inmóvil estás  
que parecería que duermes.  
Si se tratara de Hércules rugoso y moreno,  
se diría: duerme como un tronco  
en la postura de un roble hercúleo.  
Mas tú, Narciso,  
formado por tímidas eclosiones perfumadas de  
adolescencia transparente,  
duermes como una flor en el agua.  
Ahora se aproxima el gran misterio,  
ahora tendrá lugar la gran metamorfosis.  
Narciso, en su inmovilidad, absorto en su reflejo  
con la lentitud digestiva de las plantas carnívoras,  
se vuelve invisible.

No queda más de él

---

\* Federico García Lorca. Nota del autor.

que el óvalo alucinante de blancura de su cabeza,  
su cabeza de nuevo más tierna,  
su cabeza, crisálida de segundas intenciones biológicas,  
su cabeza sostenida con la punta de los dedos del agua,  
con la punta de los dedos,  
de la mano insensata,  
de la mano terrible,  
de la mano coprofágica,  
de la mano mortal  
de su propio reflejo.  
Cuando esta cabeza se raje,  
cuando esa cabeza estalle,  
será la flor,  
el nuevo Narciso,  
Gala,  
mi narciso.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> O. C. III, *Poesía, prosa,...*, ed. cit., pp. 261-267. Traducción de Edison Simons.



## VI.1. Consideraciones previas

Antes de abordar el estudio de *La metamorfosis de Narciso* se hace necesario anotar una serie de consideraciones en torno a los acontecimientos más importantes transcurridos desde 1929 a 1931, trienio en que se gestaron *El gran masturbador*, *La persistencia de la memoria* y sus poemas adyacentes, hasta aquel otro momento, ocho años más tarde, a que corresponde la datación de las obras que ahora nos ocupan.

El Dalí «anterior a Dalí», que diría Gibson<sup>3</sup>, ha sido absorbido por la marea parisina del surrealismo, el reencuentro familiar y los requiebros seductores de un país como Estados Unidos que, cada vez con más intensidad, le consiente ir probando las mieles del sueño americano. Otras capitales de importancia mundial, tal es el caso de Londres, tampoco han escapado a sus miras.

Así, tras el ejercicio de regresión psicoanalítica que supuso *El gran masturbador*, ha alcanzado uno de los resultados más satisfactorios para su carrera con el hallazgo de los «relojes blandos» en la tela *La persistencia de la*

---

<sup>3</sup> «Santos Torroella, maestro y amigo», prólogo a R. Santos Torroella, *La trágica vida de Salvador Dalí*, ed. cit., p. 5.

*memoria*, descubrimiento que, como el del masturbador o el del mito de Guillermo Tell, ha sido engrosado en el capítulo de su sintaxis habitual. El cuadro es saludado con alborozo en la primera individual que se celebra en la Galería Pierre Colle de París, a partir de la cual tiene una inmediata repercusión en los medios artísticos internacionales.

En 1932, el movimiento surrealista da el salto a América y sus miembros exponen colectivamente en la Galería Julien Levy de Nueva York, en tanto él aborda su segunda individual en la mencionada galería parisina, a la que seguirá una tercera, en 1933.

Ese mismo año está dirigiendo sus esfuerzos hacia la aplicación del método paranoico crítico a *El Ángelus* de Millet. Esfuerzos que vierte en la escritura de «Interpretación paranioco-crítica de la imagen obsesiva del Ángelus de Millet», cuyo «Prólogo» se publica en el número 1 de *Minotaure*.<sup>4</sup> También es el momento en que proclama abiertamente su defensa acérrima del estilo *fin de siècle*, como deja patente en el doble número 3-4 de dicha revista. Allí aparecen los ensayos «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style» y «Le phénomène de l'extase»<sup>5</sup>; ambos planean sobre cuestiones directamente emparentadas con dicho período artístico. Bien es cierto que tanto la preocupación por el *art nouveau* como por las aplicaciones del método paranoico crítico, en su instrumento más directo, las imágenes dobles, venían observándose desde la publicación del ensayo «Posición moral del surrealismo»<sup>6</sup> a comienzos de la década, pero es ahora cuando realmente adquieren carta de naturaleza.

1933 también resultará especialmente significativo por ser el año de su primera individual en la Galería Julien Levy de Nueva York, mientras que en 1934 expondrá en solitario en la Zwemmer Gallery de Londres.

---

<sup>4</sup> París, 1 de junio, pp. 65-67. El «Prólogo» aparece con el título de «Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista» en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 283-293. A lo que parece, formaba parte de un libro cuyo manuscrito extravió el propio Dalí y no pudo recuperar hasta los años sesenta. Entonces, ya sí, dio a las prensas *Le mythe tragique de «L'Angelus» de Millet*, Pauvert, París, 1963. Vid. n. 354, y en la edición española (*El mito trágico de «El Ángelus» de Millet*, *O. C. V, Ensayos 2*, ed. cit., pp. 403-548), la «Introducción» de J. M. Bonet, pp. 7-32, p. 25.

<sup>5</sup> París, 12 de diciembre, pp. 69-76 y p. 76, respectivamente. Compilados de manera consecutiva en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 304-320 y pp. 321-322.

<sup>6</sup> *Hélix*, n. 10, Villafranca del Penedés, 1930, pp. 4-6. Ahora en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 998, n. 242.



El 30 de enero Dalí contrae matrimonio por vía civil con Gala, y en noviembre los dos parten en el trasatlántico *Champlain* rumbo a Nueva York, donde celebrará dos exposiciones individuales: una, al igual que el año anterior, en la Galería de Levy y otra en el Avery Memorial del Wadsworth Atheneum en Hartford (Connecticut)<sup>7</sup>. En el Carnegie Institute ha colgado el óleo *Elementos enigmáticos del paisaje*, que le ha valido una mención de honor.

Pero 1934 destaca, además, por ser el año del primer amago de expulsión de las filas del surrealismo. La tarde del 5 de febrero, Dalí, constipado y con fuertes síntomas de fiebre, es convocado al piso de Breton en la *rue Fontaine* para defenderse de las acusaciones filofacistas que el grupo ha visto en la temática de su cuadro *El enigma de Hitler*, y de la insidiosa representación de Lenin en *El enigma de Guillermo Tell*. Tras largas deliberaciones y una puesta en escena del figuerense que fue un «verdadero alarde de estilo residencial daliniano»<sup>8</sup>, todo se soluciona con un juramento — de rodillas— de fidelidad al proletariado. La crítica se muestra unánime al señalar que este momento supone el inicio del declive de las relaciones entre Dalí y el grupo surrealista, que irremisiblemente estará abocado a su expulsión definitiva cinco años después.

Tras las navidades, los Dalí regresan a Europa y, en marzo de 1935, Salvador hijo ya está en Figueras contribuyendo a la tan añorada reconciliación familiar. A nivel literario, lo más trascendente lo conforman la redacción del libro *La conquista de lo irracional*<sup>9</sup> y el ensayo «Les pantoufles

<sup>7</sup> Meredith Etherington-Smith en *Dalí. A biography*, London, Sinclair-Stevenson, 1992, pp. 216-217, pone en relación la partida hacia Estados Unidos, en noviembre, con los sucesos de octubre en Barcelona —huelga general y proclamación de la efímera República Catalana—, que según cuenta el mismo protagonista en *Confesiones inconfesables (O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 475-477) obligaron a la pareja a huir clandestinamente. Cfr. E. Bou, *Pintura en el aire*, p. 333.

<sup>8</sup> R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 18. Según Torroella, Dalí desplegó todas sus habilidades «de histrionismo e hipocresía jesuítica» aprendidas en la Residencia de Estudiantes. El final del episodio, con el pintor de rodillas, medio desnudo y jurando lealtad al proletariado mundial, se emparenta con los *happy end* de los clichés filmicos. *Ibid.*, p. 19. La narración de los hechos puede consultarse en *Diario de un genio, O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 947-948 y, más someramente, en *Confesiones...*, *O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 459-461. Georges Hugnet, uno de los principales testigos del juicio, lo describe con todo lujo de detalles en *Pleins et Déllés* (París, Guy Authier, 1972).

<sup>9</sup> Aparece simultáneamente, en francés (*Éditions Surréalistes*, París, 1935) y en inglés (edición del galerista Julien Levy, Nueva York, 1935). J. J. Lahuerta indica que la obra

de Picasso»<sup>10</sup>, que supone la traslación más acertada de su método paranoico crítico al terreno de la literatura. No obstante, no conviene olvidar que para el pintor ampurdanés la consecución efectiva de esta *traslatio* no se dará hasta *La metamorfosis de Narciso*, como asevera el subtítulo que encabeza el segundo apartado: «EL PRIMER POEMA Y EL PRIMER CUADRO OBTENIDO ENTERAMENTE SEGÚN LA APLICACIÓN ÍNTEGRA DEL MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO». Victoria, por tanto, para un Dalí que no ha dejado de chapotear en las movedizas arenas del *Ut pictura poesis*, o así, cuanto menos, no duda en proclamarlo él mismo.

En 1936, con un surrealismo prácticamente «institucionalizado» a nivel internacional y bajo el auspicio de su cabeza más visible, Breton, son frecuentes y numerosas las exposiciones colectivas que se van desarrollando por las principales capitales del mundo<sup>11</sup>: «Exposition Surréaliste d'objets» (Galería Charles Ratton, París), «The International Surrealist Exhibition» (New Burlington Galleries, Londres), «Fantastic Art Dada Surrealism» (MOMA, Nueva York). Además, también tiene lugar su tercera individual en la neoyorquina galería de Julien Levy y otra, titulada «Salvador Dalí», en Alex. Reid & Lefevre, en Londres.

Sobre la colectiva del MOMA, señala la biógrafa Etherington-Smith que Dalí supo mover astutamente los hilos hasta que logró desplazar la atención del resto de integrantes surrealistas de la exposición hacia su persona en exclusiva. Se refiere, literalmente, a una maniobra de «secuestro» de la

---

destaca no tanto por su originalidad como porque lo alienta la presunción de querer erigir su método paranoico crítico en epicentro del quehacer surrealista. Cfr. *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 1106, n. 460.

<sup>10</sup> *Cahiers d'Art*, n. 7-10, París, octubre de 1935, pp. 56-57. Ahora en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 420-427.

<sup>11</sup> A. Soria Olmedo recuerda que esta inmersión en los circuitos culturales institucionales, que acaban por fagocitar el ímpetu de ruptura que en un primer momento pudo animar a los movimientos de principios de XX, es una de las «aporías» de la vanguardia, difícilmente discernible por cuanto supone atender al contexto histórico en que se desenvuelven. El investigador granadino anota la tesis de H. M. Enzensberger (*Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1985, pp. 145-174) sobre la invariable desembocadura de las creaciones vanguardistas en los mercados del arte y la transmutación «doctrinaria de la libertad en las artes» en «una forma de servidumbre». También refiere las carencias teóricas de la vanguardia denunciadas por M. Hardt («Sull'avanguardia letteraria: concetto, storia e teorie», *Intersezioni*, Bolonia, IV, 1984, pp. 41-57) que este último acaba resolviendo con la intercesión de la categoría «institución-arte» y la expulsión social del creador, o su producto, cuando no se asimilen a la «lógica del mercado». Cfr. *Vanguardismo y crítica literaria*, ed. cit., pp. 11-13.

exposición efectuada por Dalí, que consecuentemente le permitió aparecer en la portada de la revista *Time*.<sup>12</sup>

Respecto de su labor literaria, conviene destacar los ensayos «Honneur à l'objet»<sup>13</sup>, «Première loi morphologique sur le poils dans les structures molles»<sup>14</sup> y «Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite»<sup>15</sup>. Este último, como ya dije en un capítulo anterior a propósito de la figura femenina de *El gran masturbador*, es una continuación de sus dilucidaciones en torno al arte finisecular, y revela la importancia de la pintura *Bella Beatrix* del prerrafaelita Rossetti en la composición de 1929.

1936 también será el año en que comienza a abordar la tela de *La metamorfosis de Narciso* y, consustancialmente, el poema homónimo que va ajustando al proceso de génesis del cuadro. Por consiguiente, frente a los capítulos anteriores, sí nos encontramos ahora con una pintura y un texto poético que se van gestando al unísono. Del óleo se sabe que es el que mostrará a Freud en la entrevista que mantuvieron en la londinense casa del padre del psicoanálisis en 1938<sup>16</sup>, lo cual es un indicio de la estima en que Dalí

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 256. Recogido en E. Bou, *Pintura en el aire*, pp. 334-335. La edición de *Time* es la de 14 de diciembre de 1936.

<sup>13</sup> *Cahiers d'Art*, n 1-2, París, mayo, 1936, pp. 53-57. Ahora en *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., pp. 431-443

<sup>14</sup> *Minotaure*, n. 9, París, 15 de octubre, 1936, pp. 60-61. Ahora en *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., pp. 455-459.

<sup>15</sup> *Minotaure*, n. 8, París, 15 de junio, 1936, pp. 46-49. Ahora en *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., pp. 444-454.

<sup>16</sup> Stefan Zweig fue el maestro de ceremonias en las presentaciones y respecto de la impresión que causó Dalí al padre del psicoanálisis, el mismo artista se ha encargado de recordar en múltiples ocasiones que exclamó: «¡Nunca había conocido a tan perfecto prototipo de español! ¡Qué fanático!». *Vid.* la entrada del 11 de mayo de 1957 de *Diario de un genio*, *O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 1113-1118 (también, dentro del mismo volumen, *Vida secreta*, p. 283, y *Confesiones...*, *O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 451). Junto a este aserto del médico vienés, Dalí ha referido con frecuencia la valoración que la pintura surrealista le merecía. Según él, Freud le confesó: «en las pinturas clásicas, busco lo subconsciente; en una pintura surrealista, lo consciente». *Vid.* en el citado volumen, *Vida secreta*, p. 917, y en *Las pasiones...*, *O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 112.

No obstante, algunos sectores de la crítica muestran sus reticencias sobre la credibilidad de tales afirmaciones, ya que el matrimonio Zweig acabó suicidándose en Brasil poco tiempo después y Freud también fallecía en su exilio londinense en 1939, no quedando, en consecuencia, ningún otro testimonio para atestiguarlo. A. Martínez Sarrión señala que el psiquiatra austríaco, retirado en su refugio de Londres y aquejado por las dolencias de un cáncer terminal, se había desentendido por completo de los surrealistas «y no quiso distracciones triviales cuando preparaba obras finales tan decisivas como *El malestar de la cultura* o su *Moisés*». *Vid. op. cit.*, p. 55.

Santos Torroella se atreve con una aproximación intuitiva al desarrollo de tal reunión en el artículo «Así pudo ser la entrevista de Salvador Dalí con Freud», *ABC*, 23 de septiembre de 1989. Ahora en *La trágica vida de Salvador Dalí*, ed. cit., pp. 151-157.

debía tener a esta obra. En cuanto al poema, «fue escrito para reflejar las distintas fases de la concepción y ejecución de ese lienzo»<sup>17</sup> y la clave que nos proporciona enlaza directamente con el método paranoico crítico acuñado por el artista como vehículo para la creación de sus imágenes oníricas.

El breve recorrido esbozado permite advertir el cambio operado en la figura de Salvador Dalí en apenas una década. Si en 1926, un joven artista «todavía no conocido internacionalmente» era alabado por Lorca en una oda eminentemente *didáctica*<sup>18</sup>, a la altura de 1936 se ha convertido ya en una figura de ascendente relumbro internacional. Como dirá Ramón Gómez de la Serna, «sus calamares en su propia tinta, su pulpo vareado, sus políperos, sus cabezas madreporicas, su mundo moluscar y conchífero —ostrícola es poco— se va esparciendo por las exposiciones»<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> A. Sánchez Vidal, «Introducción» a *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 38.

<sup>18</sup> P. Ilie cree que el hecho de no ser aún una figura internacional permite entender la «Oda a Salvador Dalí» justamente como una crítica estética del cubismo antes que como un comentario de su «estilo pictórico». *Op. cit.*, ed. cit., p. 90. (Para una breve reseña sobre autores que actualmente hacen una lectura de la oda lorquiana en términos de «glosa del formalismo cubista» vid. A. Soria Olmedo, *Fábula de fuentes...*, ed. cit., p. 144, n. 222.)

<sup>19</sup> «Dalí», *Retratos completos*, ed. cit., p. 1109.

## VI.2. El método paranoico crítico

De entre la treintena de procedimientos técnicos que René Passeron inventarió como creados o experimentados por los apóstoles surrealistas<sup>20</sup>, sobresale por méritos propios el «método paranoico crítico» ideado por Dalí.

Aunque las primeras referencias a tal método se rastrean en el artículo «Posición moral del surrealismo», donde alude a la naturaleza psíquica de las imágenes dobles, no será hasta su ensayo de 1935 «La conquista de lo irracional»<sup>21</sup> cuando confiera solidez teórica a su descubrimiento. Según J. J. Lahuerta, el texto denota el esfuerzo intelectual que hizo Dalí «por poner en orden las ideas» que ya había venido pergeñando en los artículos y conferencias de los últimos años<sup>22</sup>, a la par que supone una defensa acérrima

---

<sup>20</sup> *Histoire de la peinture surréaliste*, París, Le Livre de Poche, 1968.

<sup>21</sup> Publicado simultáneamente en francés e inglés en París, Éditions Surréalistes, y en Nueva York, edición de Julien Levy. Recogido en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 403-419.

<sup>22</sup> Tales como «Psicología no-euclidiana de una fotografía», «Últimas modas de excitación intelectual para 1934», «Los nuevos colores del *sex-appeal*», «Misterio surrealista y fenomenal de una mesita de noche», «Comunicación: rostro paranoico», etc. Todos accesibles en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit.

del método paranoico crítico que «no admite concesiones a las otras tradiciones surrealistas»<sup>23</sup>.

Lázaro Docio llama la atención sobre el hecho de que un método como el paranoico crítico, que pone en tela de juicio «toda la realidad aparente hasta desacreditarla», surja justamente en el período de entreguerras, cuando la realidad proyectada desde las artes en poco se asemejaba a la realidad vivida por los pueblos de Europa, en los que florecían los dictadores filofacistas, las grandes migraciones transoceánicas, las tecnologías de fines belicistas, el capitalismo voraz, etc., elementos todos ellos que se conjugaban muy al margen de cualquier salvaguarda social o cultural.<sup>24</sup>

No obstante, no debe obviarse tampoco que su doble aparición en Europa y América responde a una hábil maniobra daliniana para introducirse en el mercado estadounidense, intentando que su presencia adquiriera relevancia a través de los *mass media*<sup>25</sup>. Ello explicaría la elección de la cita de Breton que precede al escrito: «Dalí ha dotado al surrealismo de un instrumento de primer orden en su especie, el método paranoicocrítico...», cuya ambivalencia disciplinar, nos advierte, lo capacita para «cualquier tipo de exégesis». La reproducción de tal encabezamiento vendría a recabar la autoridad de Breton como aval de la relevancia de lo vertido en el libro.

En «La conquista de lo irracional» Dalí dibuja un panorama donde todos los recursos de que venía sirviéndose el surrealismo han quedado agotados y, frente a ellos, solo tiene cabida el método paranoico crítico. A tal fin, el pintor emplea dos vías de argumentación: la primera supone mostrar las flaquezas y ambigüedades de los recursos tradicionalmente surrealistas:

Estos métodos, basados en el papel exclusivamente pasivo y receptor del sujeto surrealista, están en proceso de liquidación, y ceden el paso a nuevos métodos surrealistas de exploración sistemática de lo irracional. El automatismo psíquico puro, los sueños, el onirismo experimental, los objetos surrealistas de funcionamiento simbólico, el ideografismo instintivo, la irritación fosfenoménica e hipnagógica,

---

<sup>23</sup> Vid. n. 460 a la edición de S. Dalí, *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 1106.

<sup>24</sup> «El secreto creador de Dalí», ed. cit., pp. 111-120, p. 111.

<sup>25</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 1109-1110, n. 467. J. J. Lahuerta apunta que no es baldía la primera aparición del término «gran público» en este ensayo.

---

etc., se nos presentan hoy por «sí mismos» como procedimientos no evolutivos.<sup>26</sup>

El anquilosamiento de tales métodos se debe, según él, a dos problemas: uno, que las imágenes desconocidas, aunque filtradas por el tamiz descodificador del psicoanálisis, siguen ofreciendo una zona de penumbra enigmática que no deja lugar a la comprensión del gran público y, otro, que su inmanente carácter quimérico las hace entrar en continua contradicción con los «principios de verificación» postulados por Breton. En este sentido es importante la observación de Brad Epps, quien ve en la crítica de Dalí a «determinados elementos surrealistas “no evolutivos”» y en la ratificación que este hace de la pintura realista, la pretensión de dirigirse «no a un público general, sino a un público surrealista»; aunque la expansión de su selecto auditorio se vea después ampliada parejamente a su voracidad comercial.<sup>27</sup>

Por su parte, la segunda línea argumentativa supone visitar el concepto de objetivación de la realidad para dotar de imágenes nítidas a la irracionalidad concreta. Según Lahuerta, «ese deseo de objetivar lo irracional a través de la exactitud de las imágenes» es fruto de la propia formación de Dalí, de quien presume, está mirando retrospectivamente hacia el maquinismo de *L'Esprit Nouveau* y la Nueva Objetividad trazada por Franz Roh en su ensayo *Realismo mágico. Postexpresionismo*, de 1925.<sup>28</sup>

De esta suerte, el pintor de Figueras enumera una serie de nuevos procedimientos —los intentos de simulación de Éluard y Breton, los poemas-objeto de este último, las novedosas imágenes de Magritte, el método escultórico de Picasso, su propio quehacer teórico-artístico— que son los que le inducen a proclamar la «condición moral y sistemática de hacer valer objetivamente en el terreno de la realidad el mundo delirante desconocido de nuestras experiencias racionales»<sup>29</sup>. Propone así, en el mismo tono reivindicativo, suplir la «actitud pasiva y contemplativa» de los fenómenos irracionales por una postura «activa, sistemática, organizadora, cognoscitiva de estos mismos fenómenos, considerados como hechos asociativos» en el

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>27</sup> «Figuración, narración, liberación... », ed. cit., p. 313.

<sup>28</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 1107, n. 460.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 410.

terreno de la «experiencia práctica de la vida»<sup>30</sup>. Cuestión para la que califica como infalible su método paranoico crítico.

Este consiste en «materializar con el más imperialista afán de precisión las imágenes de la irracionalidad concreta». Para ello, los recursos de la expresión plástica —y los de la literatura— han de ponerse al servicio de «lo que se quiere comunicar: el tema irracional concreto»<sup>31</sup>. Con el método paranoico crítico «las nuevas imágenes delirantes de la irracionalidad tienden a su “posibilidad” física y real», dejando de lado el terreno «equivoco de la “evasión poética”» y las «quimeras y representaciones “virtuales” y psicoanalizables»<sup>32</sup>. Se trata, entonces, de

esa condición moral y sistemática de hacer valer objetivamente en el terreno de la realidad el mundo delirante desconocido de nuestras experiencias racionales.<sup>33</sup>

Lázaro Docio proporciona una definición muy acertada del método paranoico crítico:

Un esquema ordenador, *método crítico*, que puede delimitar la creación de imágenes *paranoicas*, imágenes que llevan consigo implícitamente un conflicto, una *dualidad*, y que aparecen a veces aisladas sin sentido ni orden aparente, pero que como en los sueños, o en las alucinaciones paranoicas, responden a una razón superior que está por encima del deseo y que nos acercan al origen del propio *acto creativo*.<sup>34</sup>

En la raíz del método paranoico crítico habita «la dialéctica entre los contrarios-complementarios», la eterna relación entre conciencia e inconsciencia, duro-blando, Apolo y Dionisos..., tan traída y llevada por toda la historia del arte, la literatura y el pensamiento.<sup>35</sup>

Para ello es fundamental organizar «el material experimental surrealista [...] los hechos surrealistas del día: la polución nocturna, el falso

<sup>30</sup> «La conquista de lo irracional», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 411-412.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 409-410.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>34</sup> «“La metamorfosis de Narciso” o un reflejo...», ed. cit., p. 273. La cursiva es del autor.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 293.



recuerdo, el sueño [...] etc., etc.» y asociarlos operando con «los mecanismos del instrumento preciso de la actividad paranoicocrítica en un indestructible sistema delirante-interpretativo de problemas políticos, de imágenes paráliticas, de cuestiones más o menos mamíferas, interpretando el papel de la idea obsesiva»<sup>36</sup>.

Como mecanismo asociativo del método, Dalí propone, en una de esas intrincadas definiciones conceptuales de las que tanto gusta, las imágenes dobles: «Fenómenos paranoicos: Las imágenes bien conocidas de figuración doble, —la figuración puede ser teóricamente y prácticamente multiplicada—, todo depende de la capacidad paranoica del autor»<sup>37</sup>.

Martínez Sarrión señala que el método paranoico crítico se basa en la destreza que el artista catalán fue adquiriendo en la elaboración de las imágenes dobles, recurso óptico que, en definitiva, es deudor de significativos artistas del Barroco como Arcimboldo o Monper, como también lo es de los carteles y tarjetas postales que cambian de imagen conforme se varia el punto de vista del espectador.<sup>38</sup> La idiosincrasia de las dobles imágenes encuentra para Dalí eco en la afirmación de Heráclito: «a la naturaleza le gusta esconderse». De ahí que el capítulo final del ensayo lleve por título «El llanto de Heráclito» y refiera el plañir «inteligente y desconsolador a causa del autopudor de la naturaleza» del escritor clásico.<sup>39</sup> Y aun un fragmento del *Tratado de pintura* de Leonardo Da Vinci es determinante para las representaciones sugeridas en la duplicidad de imágenes dalinianas. En concreto, se trata del apartado en que el florentino nos recomienda atender a «alguna pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, [porque] podrás, mirándolas con cuidado y atención, advertir la invención y semejanza de algunos paisajes, batallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas»<sup>40</sup>. De donde se infiere que la mirada atenta a las formas sugerentes de la naturaleza permite la producción de representaciones de gran clarividencia.

<sup>36</sup> S. Dalí, «La conquista de lo irracional», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 412.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 145.

<sup>39</sup> El aserto de Heráclito aparecerá en numerosos textos de Dalí: *Vida secreta, Diario de un genio, Confesiones inconfesables*, etc., y en diversos artículos.

<sup>40</sup> Madrid, Edimat, 2005, p. 62.

Armengol también hace ver que entre los bastidores del método paranoico crítico sobrevuela la idea de camuflaje, recurso este que Dalí emplearía no solo para cuestiones artísticas sino además como soporte para la configuración del personaje público que tanto peso terminó por adquirir en su vida. E incluso, llega a asociar esta idiosincrasia camaleónica con el insecto *Phyllomorpha laciniata* que descubrió en las colinas de Cadaqués y al que dio el nombre popular catalán de *morros de cony* (labios de coño).<sup>41</sup> «Mi obra, desde entonces —escribe Dalí— no hace más que traducir el mimetismo transcendente del *morro de cony* cristalizado, sublimado, ilustración de la aventura paranoico-crítica»<sup>42</sup>.

En el trasfondo de las imágenes dobles late la «crítica del significado» que «Dalí debió aprender de Freud»<sup>43</sup>: nada debe ser tomado tal y como aparece ya que puede ocultar otro u otros significados tras de sí, alguno de ellos incluso inhabitual o insospechado, en consonancia con las prédicas del movimiento surrealista.

Siguiendo a Lázaro Docio, se puede decir que tres variables entran en juego en el discernimiento del método paranoico crítico: «la biografía de Dalí, su conocimiento de las teorías freudianas y su relación con el grupo surrealista»<sup>44</sup>. Y los tres se suceden en tropel, cada uno como motivación del siguiente. Aunque, como señala el autor, las teorías de Freud, si bien le permiten bucear en sí mismo, no le redimen de su culpa ni resuelven sus patologías psíquicas. Solo tiene cabida la pretensión de razonarlos y el afán de explotación como fuente iconográfica de su arte.<sup>45</sup>

Tonia Requejo ha rastreado todas las teorías científicas del siglo XX que sirven de base o se intuyen en el procedimiento ideado por Dalí.<sup>46</sup> De la escuela de la *Gestalt* toma la idea de «que la percepción es una experiencia autónoma integral» solo inteligible «como un todo imposible de reducir a la

<sup>41</sup> Dalí, *icono...*, ed. cit., pp. 357-359. Sobre el insecto y sus propiedades de camuflaje, vid. S. Dalí, *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 322.

<sup>42</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 501.

<sup>43</sup> «"La metamorfosis de Narciso" o un reflejo objetivo...», ed. cit., p. 293. «El secreto creador de Dalí», ed. cit., p. 114.

<sup>44</sup> «"La metamorfosis de Narciso" o un reflejo objetivo...», ed. cit., p. 291.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 292-293.

<sup>46</sup> «Relaciones entre el método paranoico-crítico y la ciencia moderna», ed. cit., pp. 101-110.

suma de sus partes»<sup>47</sup>. Y aunque se aleja de la escuela alemana en sus planteamientos creativos, no duda en reutilizar sus recursos visuales planteados a partir de la ambigüedad de las relaciones figura-fondo, relaciones que quedan prefijadas por el hábito del mirar que se desarrolla en la percepción. Así, Dalí recurre a las trampas y a los «jeroglíficos visuales» diseñados por la *Gestaltheorie*, empleándolos en alguna de sus pinturas: en *Escena de café* retoma *L'amour de Pierrot*, imagen global de una calavera que, observada en zonas fragmentadas, representa un grupo de figuras tomando café; en *Aparición de un rostro y un frutero en la playa*, obra significativa dentro del método paranoico crítico, va aún más lejos al ubicar el *Pato-conejo* de los jeroglíficos visuales gestálticos en la parte inferior izquierda de la composición, aunque ambas figuras, pato y conejo, no se lean ahora en el eje horizontal sino en el vertical.<sup>48</sup>

En Dalí, como en la *Gestaltheorie*, los juegos con las imágenes dobles coadyuvan a la superación de la visión tradicional de la ciencia: el mecanicismo cartesiano y el positivismo decimonónico. Suponen, por tanto, la ruptura «con la predeterminación de la lógica aristotélica»<sup>49</sup>. No obstante, Thierry Dufrêne ha recalcado que la *Gestalt* no proporciona una respuesta acertada a las experimentaciones del arte moderno. Para ello recuerda que Ehrenzweig, continuando con las investigaciones de Herbert Read de los años treinta, ya refería que en las distintas tendencias del siglo XX no hay un patrón fijo sino que siempre surge «un rasgo nuevo que “engancha” al ojo. Llama a este fenómeno “disrupción” y lo va siguiendo en el cubismo, en el surrealismo, en Pollock o en el *op art* de Bridget Riley. Añado a Dalí»<sup>50</sup>, apostilla Dufrêne, quien además, no duda en denominar su técnica de dejar repartidos por doquier los elementos por la superficie de la obra, «lateralismo» o «corredera visual», tal y como ha quedado recalcado en capítulos anteriores.

Pero el método paranoico crítico también conlleva una fuerte alianza con la teoría relativista de Einstein. Los elementos se presentan repartidos en un espacio que ya no es el plano euclidiano de la geometría tradicional donde,

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>50</sup> «El huevo, el ojo...», ed. cit., p. 26.

fruto de la perspectiva lineal, las cosas más cercanas son más grandes que las que están lejos. En «las obras paranoico-críticas no hay un antes y un después, sino pura simultaneidad», y los objetos se traen desde el horizonte hasta el primer plano, o viceversa, para formar nuevas imágenes ocultas, fruto de la ilusión. Para Requejo es tentador relacionar estas escalas permutantes con la macrofísica de Einstein, como ya se ha visto que sucedía para el caso de las obras relacionadas con los relojes blandos.

Por no extendernos en aspectos técnicos que sobrepasan nuestro tema de estudio, únicamente señalamos la atracción que en el belga Ilya Prigogine, Nobel de Química en 1977, ejercieron Arcimboldo y el movimiento surrealista. En la correspondencia que mantuvo con Dalí, valora «las imágenes dobles de Arcimboldo como presagios de su propios logros científicos, concretamente de las estructuras disipativas», sistemas en que todo está en continuo cambio aunque a la vez no pierde su equilibrio. Algo similar a lo que sucede con los límites de los contornos y las siluetas en Dalí, tal y como se perciben desde su método paranoico crítico: «por un lado son estructuras, pero por otro están en incesante cambio». Prigogine valora principalmente en Dalí, lo mismo que en Arcimboldo, la capacidad de precognición con que intuitivamente pueden ir adelantándose a la ciencia.<sup>51</sup>

Ahora bien, como ha hecho ver Lázaro Docio, otras deudas contrae el método paranoico crítico con los campos del saber humano. En la tecnología destacan los avances en óptica (fotografía, cine, etc.), o en las ropas de camuflaje (basadas en los estudios de la percepción visual); en filosofía, además de los del psicoanálisis, se atisban los postulados de Nietzsche sobre los contrarios Apolo-Dionisos registrados en su *Origen de la Tragedia*; en historia y antropología, los estudios sobre tribus arcaicas, restos arqueológicos y también los iconológicos. En el marco geográfico, el *seny ampurdanés* con su *atramuntanats*.<sup>52</sup>

Otros nombres de gran calado se manejan en el entorno del método: Kant y Hegel. Las lecturas de Kant alimentaron el pensamiento de Dalí desde

---

<sup>51</sup> Vid. T. Requejo, «Relaciones entre el método paranoico-crítico...», ed. cit., pp. 106-107.

<sup>52</sup> «El secreto creador de Dalí», ed. cit., p. 112; «"La metamorfosis de Narciso" o un reflejo objetivo...», ed. cit., p. 290.

su adolescencia y su relación con el hallazgo paranoico crítico vendría a observarse en la correspondencia que supone «la unificación de lo múltiple en la síntesis de materia y forma» que tanto aparece en los cuadros del artista catalán. Se trataría de una «síntesis de subjetividad objetiva»<sup>53</sup>. Los elementos que pueblan las obras, están como suspendidos en un aparente caos, «pero gracias al entendimiento el caos se ordena» mediante unos «principios de conexión» que podrían corresponder en Kant con las «categorías o conceptos puros»: unidad, pluralidad, totalidad, existencia y no existencia, necesidad, contingencia, etc.<sup>54</sup>

Las ideas que toma de la dialéctica hegeliana quedan reflejadas en el sentido de que, tras el delirio paranoico del que van surgiendo las imágenes inconscientes, estas son sistematizadas al rigor metódico.

No obstante, será Lacan quien confiera al método de Dalí carta de naturaleza pseudocientífico, pues ambos «entienden la interpretación paranoica como una respuesta fenomenológica más que orgánica y constitucional»<sup>55</sup>. Aunque Dalí lo traduzca en términos de actos creativos y Lacan a través de los procesos psíquicos que trazan la personalidad del individuo,<sup>56</sup> no dejan de ser sino las dos caras de una misma moneda.

Para conferir efectividad a la técnica de las imágenes dobles, Dalí necesita ratificarse en la importancia del realismo pictórico, único medio capaz de proporcionar visiones nítidas de la «irracionalidad concreta». Ello le lleva a reivindicar no solo la relevancia de pintores de la talla de Leonardo, Velázquez o Vermeer, sino también la de algunos otros de menor valía como, por ejemplo, Meissonier o la escuela francesa de los pintores *pompier*, en los que admira sobre todo su inigualable refinamiento técnico. Irremediamente, esta defensa a ultranza de la transcripción realista en la pintura, que aparece perfectamente delimitada por primera vez en «La conquista de lo irracional»,

---

<sup>53</sup> J. Lázaro Docio, «"La metamorfosis de Narciso" o un reflejo objetivo...», ed. cit., p. 289.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>55</sup> J. Lázaro Docio, «El secreto creador de Dalí», ed. cit., p. 116.

<sup>56</sup> *Ibid.*

lo enfrentará a las corrientes más abstractas del momento, a «las miserias del arte abstracto, de la abstracción-creación, del arte no-figurativo, etc.»<sup>57</sup>

Respecto del método paranoico crítico, Santos Torroella habla de «un prurito de asimilación museística» en las técnicas flamencas y renacentistas, que será «la mejor de las armas que, bajo el nombre de “método paranoico crítico”, [Dalí] pondrá al servicio del surrealismo»<sup>58</sup>. Además, se ejercita en las artes del trampantojo, tan en boga durante el Barroco y cuyos resultados tanto se asemejan a los juegos de ilusiones que persigue con su hallazgo.

En efecto, lo que en buena medida dimana del ensayo «La conquista de lo irracional» es una nueva vindicación de la naturaleza intelectual de las actividades artísticas del hombre, para lo cual Dalí no duda en hacer uso de una de sus más representativas metáforas comestibles: «el caviar». Como se encarga de advertirnos, los surrealistas «no somos artistas ni auténticos hombres de ciencia; somos caviar»<sup>59</sup>, y el caviar, en tanto que «experiencia vital de esturión, es también la de los surrealistas» que, como «peces carnívoros», nadan entre «el agua fría del arte y el agua caliente de la ciencia»<sup>60</sup>.

Juan José Lahuerta afirma que esta predisposición hacia el artista «total» del humanismo renacentista encuentra un muro insalvable en la «teoría romántica, o bohemia del arte» mantenida no solo por los surrealistas, sino por los múltiples movimientos de vanguardia. Además, Dalí tampoco cuenta con que la ciencia ha abandonado hace tiempo su carácter global y totalizador al tener que entregarse a la acción diversificadora de la «especialización productiva», más en consonancia con los sistemas de trabajo de la era moderna.<sup>61</sup>

No será esta la única quimera con que se tope en la formulación de su método paranoico crítico, pues Martínez Sarrión hace ver que si el truco óptico de las dobles imágenes permitió a Dalí conferir primero «una dimensión

---

<sup>57</sup> «La conquista de lo irracional», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 414-417. Curiosamente, en este capítulo, titulado «Abyección y miseria de la abstracción-creación», alterna el verso con la prosa en la defensa que hace del arte figurativo frente a la abstracción promulgada por los «kantianos retrasados».

<sup>58</sup> *Dalí residente*, ed. cit., p. 39.

<sup>59</sup> «La conquista de lo irracional», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 405.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 1108-1109, n. 463.

revolucionaria y dinamitadora del realismo burgués», terminó por atraparlo en sus propias redes, donde acabaría dando coletazos «católico-atómico-monárquico-metafísicos, en cucos reclamos y charlatanerías de vejez cada vez más plúmbeas y laboriosas» con el único objetivo de saciar una sed *ávida de dólares*.<sup>62</sup>

A su vez, Sánchez Vidal encuentra que el hallazgo «seguramente no es ni tan metódico ni tan paranoico ni tan crítico como su autor pretendería», aunque sus estrategias suponen la razón de fondo que permite la ambiciosa «porosidad de géneros» que exhalan sus escritos de la década de los treinta, donde se «entrecruzan apuntes para guiones de cine» con los «grandes poemas» dedicados a Gala y textos novelísticos como *¡Viva el surrealismo!* Esto da lugar a un tupido entramado en el que «los mismos elementos iconográficos y formales pueden sorprenderse en un cuadro, la coreografía de un ballet, la secuencia onírica de una película, el diseño de un personaje novelístico o el de un vestido o el de una botella» en un ejercicio de suculenta «voracidad interpretativa»<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> *Op. cit.*, p. 145.

<sup>63</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 8-9.





### VI.3. Fuentes

La detección de las fuentes en que se basa Dalí para abordar *La metamorfosis de Narciso* cobra especial relevancia por cuanto supone un ejercicio de verdadero virtuosismo ecléctico donde se conjugan tanto sus dilemas del pasado, entre ellos un Lorca recién fusilado cuya amistad nunca podrá recuperar, con la confirmación del amor por Gala y la reivindicación de la tradición artística figurativa que, ya se ha visto, tan necesaria se hace para su método paranoico crítico. Sin olvidar, por supuesto, la sempiterna demanda de la valoración intelectual de las artes.

Por vía directa, dos son las fuentes literarias que adquieren notoriedad en *La metamorfosis de Narciso*: la narración que sobre el mito recoge Ovidio en *Las metamorfosis*, como es fácilmente evaluable, y los estudios de Freud en torno a la paranoia y las pulsiones sexuales, que habían adquirido un peso específico a la hora de enunciar su método paranoico crítico.<sup>64</sup>

Ovidio relata la transformación de Narciso en una bella rosa en el Libro Tercero de *Las metamorfosis*, y entre los protagonistas de esta leyenda,

---

<sup>64</sup> R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 151.

de posible origen alejandrino, no deja de cobrar prestancia la atmósfera de un erotismo de raíz andrógina. Al respecto, refiere Santos Torroella:

...no cabe duda de que el androginismo, de que en gran parte está imbuido [el relato ovidiano], tuvo que atraer poderosamente a Dalí, desde la figura del adivino Tiresias, quien durante siete otoños «conoció los placeres de los dos sexos», hasta el extraño delirio del propio Narciso, fascinado únicamente por la ambivalencia erótica de su cuerpo...<sup>65</sup>

También es primordial el personaje de Eco, enamorada de Narciso y repudiada por este, tras cuyo abrazo y posterior rechazo se da a la huída, quedando oculta en el bosque. La identificación con un Lorca alejado de Cadaqués, y por consiguiente de Salvador Dalí, tras serle negados sus deseos, resulta más que evidente. Volvemos a encontrar nuevamente reflejado el tema del «uranismo» ya referido en el capítulo de *El gran masturbador*.

De la obra literaria de Freud, es conocido que sus *Tres ensayos para una teoría sexual*<sup>66</sup> influyeron sobremanera en los postulados surrealistas en general y en los de Dalí en particular. Junto a esta tríada, otro estudio se presenta como imprescindible en la exégesis de *La metamorfosis de Narciso*; se trata de *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia autobiográficamente descrito (Schreber)*<sup>67</sup>, historial clínico que Sigmund Freud compuso sobre el menoscabo senil que debido a la paranoia iba sufriendo el doctor Schreber, empleando para ello los datos extraídos de la propia autobiografía de este.

Freud acuña el término «narcisismo» para aludir a un estado intermedio en el desarrollo de la libido ubicado entre el autoerotismo infantil y el amor objetivado, es decir, una fase de autoerotismo en la que el sujeto «toma su propio cuerpo como objeto antes de pasar a la elección de una tercera persona como tal»<sup>68</sup>.

El concepto de narcisismo se unió a la hipótesis planteada por Freud en *Tres ensayos para una teoría sexual*, según la cual, late una disposición a la

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>66</sup> *Obras completas*, vol. VII, ed. cit., pp. 109-210.

<sup>67</sup> *Obras completas*, vol. XII, ed. cit., pp. 11-76.

<sup>68</sup> *Vid.* «Introducción al narcisismo», *Obras completas*, vol. XIV, ed. cit., pp. 71-98.

neurosis en cada uno de los estadios de la evolución psicosexual. Esta predisposición neurótica puede aflorar como una detención en alguna de las fases o bien como una regresión de la libido que termina derivando en una intensificación de la misma, y cuyos cauces ya no discurren por los estadios preestablecidos sino que acaban abriendo brechas en los puntos más frágiles. Para Freud, el punto más débil, el de la paranoia, ha de hallarse en el camino entre el autoerotismo, el narcisismo y la homosexualidad.<sup>69</sup>

Dalí, gran conocedor de la obra de Freud y muy especialmente de todo lo relacionado con las psicopatías de la paranoia, debió sentir interés por el papel que podía desempeñar la paranoia en la autodefensa contra cualquier inclinación hacia la homosexualidad. Esto induce a Santos Torroella a pensar:

...no tenía más remedio que autodefenderse [Dalí] contra la real o, a través de Freud —por quien siempre ha mostrado gratitud—, inevitablemente supuesta o, por posible, temida inclinación a la homosexualidad. Y bien pudiera residir en ello la esencia de esa apoteosis del Narciso que, una vez asumido por Gala —compartido, cabría en cierto modo decir—, no simboliza otra cosa que el positivo desenlace final de lo que la mencionada autodefensa entrañaba todavía de inquietante peligro y, acaso también en algún instante, de angustiada incertidumbre.<sup>70</sup>

A su vez late con pulso propio la carismática presencia de Federico García Lorca, otra fuente de fundamental importancia para poema y cuadro, pues queda patentizado su influjo por vía directa e indirecta. Directamente, lo hace a través de los versos que matizan como «restos amarillos del amor» las aguas en que se mira Narciso, así como en la alusión a la figura que en el cuadro está de espaldas con los brazos en alto, sin mostrar su sexo, la «alta andaluza tenebrosa». Dalí incluso introduce «la sangre de Federico» al reproducir los versos de «Panorama ciego de Nueva York» que cantan «el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre»<sup>71</sup>.

Indirectamente, tenemos el soneto sobre el mito griego que Federico García Lorca escribiera al comienzo de su amistad con Dalí, muy probablemente tras la vuelta de su estancia primaveral en Cadaqués:

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>70</sup> R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 153.

<sup>71</sup> Vid. A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp. 63 y 270; «Introducción» a S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 40.

SONETO<sup>72</sup>

*A Joseph Maria Sagarra.  
 Recuerdo de la primavera de 1925*

Largo espectro de plata conmovida,  
 el viento de la noche suspirando,  
 abrió con mano gris mi vieja herida  
 y se alejó. Yo estaba deseando.

Llaga de amor que me dará la vida  
 perpetua sangre y pura luz brotando.  
 Grieta que en Filomela enmudecida  
 tendrá bosque, dolor y nido blando.

¡Ay qué dulce rumor en mi cabeza!  
 Me tenderé junto a la flor sencilla  
 donde nace ignorada tu belleza,

Y el agua errante se pondrá amarilla.  
 Mientras corre mi sangre en la maleza  
 mojada y temblorosa de la orilla.

Federico García Lorca  
 Granada, 1925

Existe, además, otra referencia literaria explícita al volumen *Petit guide d'Italie* de Stendhal en la frase del fragmento en prosa que sirve de prefacio al poema, «el conglomerado indestructible de los “detalles exactos”, precisión de medida que reclamaba el escritor para la descripción de la arquitectura de San Pedro de Roma». Se trata de un breve libro de viajes que el autor francés redactó durante su primera estancia en Italia y que, como el mismo pintor constata, lo acompañó en 1936 cuando hizo con Gala su primera *tournée* por Europa.<sup>73</sup>

Precisamente, en este primer recorrido por Italia debió conocer la obra pictórica que tiene su eco más directo en *La metamorfosis de Narciso* y que se erige en su germen plástico principal: el óleo *Narciso* que «Caravaggio»

<sup>72</sup> Aparecido en Revista *Proa*, Buenos Aires, n. 11, junio de 1925. Recogido en *Obra Completa I, Poesía I*, ed. cit., p. 580. Cabe reseñar que en la versión empleada por Sánchez Vidal en S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 39-40, introduce el título de «Narciso», confundiéndolo, quizás, con otro poema de Lorca así titulado. Cfr. F. G. Lorca, *Canciones (1921-1924), O. C. I, Poesía I*, ed. cit., p. 537.

<sup>73</sup> Una edición moderna, pero lamentablemente agotada, de *Petit guide d'Italie* fue la realizada en París por Le Divan en varias ocasiones a lo largo de la década de los cincuenta.

ejecutó en la postrimerías del siglo XVI y del que Dalí toma la pose que le consiente permutar la figura en mano.



Michelangelo Mesiri «Caravaggio», *Narciso*, 1599  
Óleo / lienzo, 112 x 92 cm  
Galleria Nazionale d'Arte, Roma

Llama particularmente la atención la recurrencia a Caravaggio como modelo compositivo, habida cuenta de que este pintor barroco, padre y maestro supremo del «tenebrismo», no es un artista que halle cobijo dentro del catálogo de los predilectos —o los repudiados— de Dalí. En absoluto se le menciona en obras tan señeras como *50 secretos mágicos para pintar*, *Vida secreta*, *Las pasiones según Dalí*, *El mito trágico del «Ángelus»*, o aun en la tabla comparativa de artistas de todos los tiempos que anexiona a *Diario de un genio*, donde aparecen creadores tan caros a él como Vermeer o Rafael junto a otros largamente denostados, caso de Mondrian, al que como exponente principal del arte abstracto coloca en última posición, por las razones ya referidas al tratar del método paranoico crítico.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Cfr. *Diario de un genio*, O. C. I, *Textos autobiográficos I*, ed. cit. p. 1184.

No obstante, quizá sean plausibles dos razones para tal elección: el primer viaje a Italia con Gala ya deja entrever su influjo en el poema cuando se refiere al libro de Stendhal *Petit guide d'Italie* e, igualmente, el cuadro de Caravaggio, que debió de admirar directamente en la Galleria Nazionale d'Arte de Roma, donde se exhibe, o en algún libro de reproducciones, a los que tan aficionado era, bien pudo despertar su interés hasta el punto de haber tomado sus recursos formales —la versión de Dalí es de pleno coincidente en pose, movimiento y puntos lumínicos— a la hora de afrontar la labor pictórica. Pero es que además, Stendhal, con sus libros de viajes y de arte italiano, y siempre ajustándose a la mentalidad romántica imperante en el momento, no duda en «inaugurar la visión de Caravaggio como pintor maldito»<sup>75</sup>. Y recuérdese el prestigio que adquiere siempre todo lo maldito entre la prole surrealista.

De otro lado, también cabe pensar que Dalí se sintiera atraído por la dualidad temática que ofrece el conjunto de la obra de Caravaggio, donde tenemos, por un lado el personal tratamiento dado a Eros, cuya multiplicidad de figuras de adolescentes de talante andrógino debió de seducir gratamente al pintor surrealista, y contrapuesta a Eros, la cruda versión de Thanatos, evidenciada a través de la rica representación de flagelaciones, crucifixiones y decapitaciones que pueblan sus pinturas.

El componente sexual no deja de tener, no obstante, su enjundia. Obsérvese que, si elige a Lorca para el poema, tampoco habría de resultar extraño que fuese un pintor homosexual el que inspirara la versión plástica de un mito como Narciso, en cuya historia subyace el rechazo a un potencial amor heterosexual con la ninfa Eco. En tal dirección apunta Lomas cuando señala que «Cellini y Caravaggio, cuyas obras se encuentran entre las representaciones artísticas más conocidas de Narciso, gozan desvergonzadamente del deseo homoerótico que el tema permite desahogar»<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> E. Carmona, *Caravaggio*, Madrid, Arlanza, 2005, p. 29. La imagen de artista maldito que Stendhal llega a proyectar sobre Caravaggio es tan potente que para R. Longui el personaje hubiera sido, en aquel momento, mucho más digno del interés de un Baudelaire, por ejemplo. *Vid. ibid.*, p. 31.

<sup>76</sup> «"Se consume de amor por sus propios ojos": Dalí, Narciso y la imagen de simulacro», en VVAA, *Dalí, un creador...*, ed. cit., pp. 242-267, p. 256.

A su vez, cabe destacar junto a todo esto la recuperación de Caravaggio, sobrevenida en los años veinte y ligada a la «naciente capacidad rectora de los medios de masas», sobre todo del «primitivo lenguaje cinematográfico»<sup>77</sup>; terrenos, estos, en los que el pintor ampurdanés tendría mucho que decir desde el momento en que su carrera empieza a adquirir relevancia internacional.

Del mismo modo, es de rigor señalar que no será esta la única ocasión en que Dalí recurra al pintor milanés, pues al año siguiente de terminar el óleo *La metamorfosis de Narciso*, vuelve a tomar prestada una fórmula suya, en este caso extraída de *La cena de Emaús* (1601), para aplicarla a la tela *Impresiones de África*: se trata de la mano levantada con que el mismo Dalí se autorretrata como arrebatado protagonista de la composición y que hermana directamente con el apóstol en escorzo, a la derecha en el cuadro de Caravaggio. En ambos casos, la mano extendida es un truco de buen «trampantojista» que contribuye a crear la ilusión de espacio sobre la superficie plana del lienzo.<sup>78</sup>



M. M. «Caravaggio», *La cena de Emaús*, 1601  
Óleo / lienzo, 141 x 196, 5 cm  
National Gallery, Londres



S. Dalí, *Impresiones de África*, ca. 1938  
Óleo / lienzo, 91,5 x 117,5 cm  
Museum Boymans Van Beuningen, Róterdam

Lourdes Cirlot, por su parte, anota como probable inspiración *La primavera* (1477-78) de Sandro Boticelli, por la interpretación que esta pintura

<sup>77</sup> E. Carmona, *Caravaggio*, ed. cit., p. 37.

<sup>78</sup> Vid. el comentario de J.-H. Martin a *Impresiones de África*, en M. Aguer y otros (ed.), *Salvador Dalí: todas las sugerencias...*, ed. cit., p. 202.

exhala de la narración ovidiana.<sup>79</sup> Quizás, más próxima a esta obra del *quattrocento* también titulada *El nacimiento de Venus*, se halle la que Dalí ejecutó en su período «lorquiano» y que se tituló primeramente así, *El nacimiento de Venus*, después *Los esfuerzos estériles* y, finalmente, *Cenicitas*. Como Santos Torroella ha dejado demostrado, en la parte inferior izquierda del cuadro aparece un torso femenino mutilado cuya pose, «un brazo extendido a lo largo del cuerpo y doblado el otro sobre los pechos», se corresponde enteramente con la que adopta Venus al salir de la concha en el emblemático cuadro renacentista. Ello es fácilmente perceptible aunque Dalí, en una de sus argucias habituales, haya cedido a la tentación de invertir lateralmente la posición del torso.<sup>80</sup> Así pues, he de discrepar respecto de la hipótesis establecida por Cirlot.

Sin embargo, si se pueden tomar por ciertas las influencias remarcadas por David Lomas, quien entiende que los juegos pictóricos con una figura principal a la que se reduplica ya fueron abordados por De Chirico en la serie de retratos de artista que efectuó en los años veinte, yuxtaponiendo simétricamente un busto de retrato a la imagen del retratado en sí, aunque de ello termina elucidando que no existe una interacción real entre los dos como un reflejo en el espejo, sino como mera repetición de un mismo simulacro.<sup>81</sup> También señala como posible influencia el retrato que Magritte hace de Edward James —mecenas de Dalí—, titulado *La reproduction interdite*, el mismo año en que Dalí culmina *La metamorfosis*. En el cuadro de Magritte, el señor James se mira a sí mismo en tanto su reflejo adquiere autonomía propia y da la vuelta al retratado. Los ecos de «Poe y de la industria del siglo XIX de extraños dobles literarios» están al cabo de la calle en todo esto.<sup>82</sup> Para Lomas, incluso la posible contribución de James al cuadro de Dalí, «tanto en la elección del tema como en el tratamiento, es un tema digno de especulación», habida cuenta de que Dalí convivió con él en los Alpes austriacos durante el mes de abril, en tanto ejecutaba pintura y poema.<sup>83</sup>

<sup>79</sup> «Aproximación a dos poemas de Dalí...», ed. cit., p. 46.

<sup>80</sup> Cfr. *La miel es más...*, ed. cit., pp. 127-128.

<sup>81</sup> «?Se consume de amor...», ed. cit., p. 248.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 248-249.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 382, n. 14.





R. Magritte, *La reproduction interdite*, 1937  
Óleo / lienzo, 79 x 65,5 cm  
Museum Boyjmans Van Beuningen, Róterdam



G. De Chirico, *Autoportrait*, c. 1922-1924  
Témpera / lienzo, 38,4 x 51,1 cm  
Toledo Museum of Art, Ohio

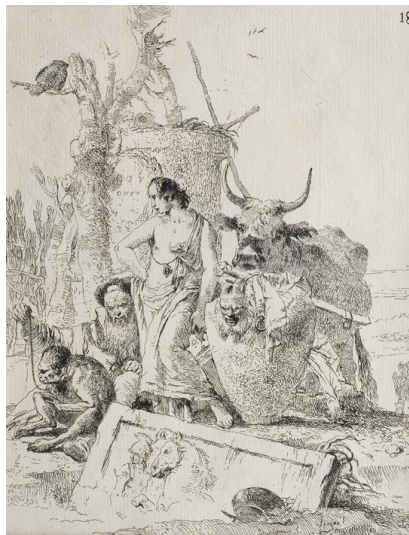
No obstante, esta reduplicación entre un personaje y su doble mimético tallado en relieve o en bulto redondo ya se había dado con anterioridad en un artista del siglo XVIII que podría pasar por uno de los padres de la pintura *pompier*, Giambattista Tiepolo —y no creo necesario recordar la importancia que para Dalí adquirió la pintura *pompier*—. Durante toda su vida solo realizó dos series de grabados, los *Scherzi* y los *Caprichos*, que por su rareza en el corte temático —magos orientales, sátiros, bacantes, serpientes enroscadas en cayados y aras con formas cilíndricas o de pirámides truncas— aún hoy suponen un quebradero de cabeza para la crítica. Pues bien, en algunas de estas estampas, Tiepolo nos presenta a ciertos personajes que son a su vez reduplicados en las figuras talladas en los escudos, aras, tinajas o relieves semienterrados que se reparten por las escenas. Valga como ejemplo el *Scherzo* número 12, donde, siguiendo a Calasso, podemos apreciar que dentro del grupo que está observando cómo se retuerce una serpiente en el suelo se halla un oriental de barba oscura que parece ser el líder: «apoya una mano en un relieve clásico, en el que se reconoce a una muchacha muy similar a la que está a sus espaldas. Pero en el relieve es ella quien cubre a un viejo solemne, con barba blanca.»<sup>84</sup>

<sup>84</sup> *El rosa Tiepolo*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 137.



G. Tiepolo, *Scherzo 12*, c. 1743-1757  
Aguafuerte

O el *scherzo* 18, donde esta suerte de mago o gurú que frecuenta la obra de Tiepolo, ahora un oriental de mesada barba blanca, aparece también reproducido en el escudo que queda en el centro de la imagen, junto al contraposto grácil de la muchacha.



G. Tiepolo, *Scherzo 18*, c. 1743-1757  
Aguafuerte

De todo ello, concluye Calasso que estamos ante un «deslizamiento de planos, de tiempos. En el simulacro y en el pasado ha sucedido algo que se

invierte en el presente y la realidad»<sup>85</sup>. Como vemos, una elucidación no muy alejada de la que podría hacerse valedera para una parte importante de las obras de Dalí.

Incluso, ya he hecho notar como la postal *fin de siècle* que inspira la mujer de *El gran masturbador* tiene por protagonista masculino a un muchacho que, en su actitud de *vouyeur* o soñador erótico, se reduplica simultáneamente en la escena. Con estos coqueteos con uno de los principales medios de comunicación de masas, como lo fueron las tarjetas postales, Dalí estaría estableciendo «ejemplos prácticos de la capacidad del método paranoico-crítico para obtener imágenes múltiples especialmente poderosas»<sup>86</sup>, al seguir el juego característico que encerraban estas imágenes de encontrar, tras una segunda mirada más detenida, una tercera dimensión que quedaba evidenciada a partir de la nueva imagen que surgía.



Postal *fin de siècle* con la que Dalí ilustró el texto «Posición moral del surrealismo», en 1930.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>86</sup> J. J. Lahuerta, «Sobre la retroactividad surrealista», ed. cit., p. 37.



#### VI.4. Simultaneidad interdisciplinar

Ya lo anuncia Sánchez Vidal: la creación del poema, «uno de los mejores salidos de la pluma de Dalí», supuso ir registrando a la par «las distintas fases de concepción y ejecución del lienzo, del que es una descripción pormenorizada»<sup>87</sup>. Esto lleva a plantear la aparición de un nuevo método de trabajo distinto a los ya visto en los capítulos anteriores, puesto que *La metamorfosis de Narciso* no presupone únicamente la composición de un poema que comparte elementos comunes de sintaxis con el cuadro, tal como ocurría entre *La miel es más dulce que la sangre* y «Mi amiga y la playa», o la revisión poética de un óleo a partir de la evolución biográfica experimentada a un año vista de la confección del mismo, caso particular de *El gran masturbador*; ahora, cuadro y poema discurren en paralelo ofreciéndonos una muestra de la capacidad de interpretación simultánea del método paranoico crítico ideado por Dalí.

Por su parte, David Lomas ve que esta «equivalencia exacta de la poesía y la pintura que Dalí intentaba conseguir se adapta ciertamente al ideal

---

<sup>87</sup> O. C. III, *Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 38.

surrealista de *peinture-poésie*.»<sup>88</sup> Aunque no hay que obviar otros varaderos bastante evidentes, como el manifiesto «entusiasmo por los prerrafaelitas» y Rosseti, quien habituaba a «exponer conjuntamente cuadros y poemas con el mismo título»<sup>89</sup>, o el profuso tratamiento que había tenido el tema de Narciso, ya fuese en el mundo de las artes plásticas o en el de las letras, donde puede consultarse un «distinguido linaje poético desde Ovidio hasta Gide y Paul Valery»<sup>90</sup>.

Como se vio anteriormente, Ilie presume que «el uso de la palabra por parte de Dalí para explicar las imágenes plásticas traiciona su necesidad de hacer verbal lo inexpresable», afirmación que en el caso de la obra que estudiamos no puede considerarse del todo cierta. El investigador francés señala que la recurrencia a la escritura por parte del pintor enfatiza tres carencias: la ineficiencia de formarse en un solo campo artístico, la limitación comunicativa de la pintura surrealista, en tanto necesita del medio verbal para expresarse y la preponderancia de los medios del lenguaje en la exteriorización del subconsciente.<sup>91</sup>

Con respecto a la primera de las consecuencias, cabe valorar al Dalí de *La metamorfosis de Narciso* como a todo un creador que ha conseguido pulimentar sus planteamientos hasta dar plena forma a una obra en dos terrenos a la vez. Por lo demás, las insuficiencias que para la comunicación pueda mostrar lo pictórico respecto de la palabra en el movimiento surrealista, parecen no afectar a la naturaleza de esta doble composición, en tanto ambas vienen a compartirse e interpenetrarse la una en la otra, más que a suplir sus deficiencias, mediante los préstamos que pueden hacerse del otro campo expresión.

Ilie concluye su hipótesis recalcando que los textos se distancian tanto de las imágenes plásticas porque a menudo tratan de explicar las incoherencias o absurdidades del surrealismo recurriendo a un lenguaje que es expresado de forma racional, y pone como ejemplo la terminología pseudocientífica, a la

---

<sup>88</sup> «"Se consume de amor..."», ed. cit., p. 254.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Op. cit.*, pp. 167-168.

que eran tan dados los surrealistas.<sup>92</sup> Contra todo pronóstico, el poema de *La metamorfosis de Narciso* no se presta a tales planteamientos, en tanto que no supone un alejamiento de su versión plástica homónima sino, más bien, un claro ejemplo de aproximación intertextual e intericónica. En él no puede menos que advertirse una especie de renuncia a cierto tipo de procedimientos y elementos propios de su léxico empleados hasta la fecha, en pos de una nueva búsqueda de resultados expresivos.

El primero de ellos es, sin duda, la desaparición del agolpamiento de secuencias narrativas en torno a un único instante que Dalí había venido probando con eficacia desde *El gran masturbador*. Las dos secuencias insertas en el cuadro y el poema no están aconteciendo sincrónicamente, pues quedan sometidas a la sucesión temporal que determina la ilación de la leyenda ovidiana. Ello supedita la composición de la imagen a dos escenas sucesivas: el Narciso viviente que se admira en las aguas del lago y el Narciso metamorfoseado en roca cual producto de su propio envanecimiento, y conlleva que la composición poética también se deba a la diacronía que permite relatar su transformación. El profesor Torroella acertó al escribir que *La metamorfosis de Narciso* «viene a constituir una de su más felices “imágenes dobles”, en esta ocasión presentadas sucesivamente y no simultáneamente» como venía siendo habitual en el artista catalán de los primeros años treinta.<sup>93</sup>

De similar opinión es Lázaro Docio, para quien la narración es «esta vez representada de forma sucesiva y no simultánea, utilizando el proceso de condensación y no el de superposición». La explicación que aduce el investigador responde a parámetros psicoanalíticos de raigambre freudiana: «la paranoia es disociativa» y la disposición compositiva quedaría, en consecuencia, supeditada a tal fenómeno.<sup>94</sup>

Tenemos, por tanto, que la concepción daliniana del tiempo, contraída en obras anteriores hasta constreñirse en múltiples momentos narrativos, fijados en la inmediatez de un único instante, vuelve a dilatarse en esta creación para buscar acomodo dentro de los moldes tradicionales de la

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>93</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 147.

<sup>94</sup> «"La metamorfosis de Narciso" o un reflejo objetivo...», ed. cit., p. 280.

sucesión historiada. Gráficamente, podríamos decir que los relojes blandos vuelven a quedar rígidos para permitir a sus agujas contabilizar el intervalo que lleva de un Narciso hecho de «anatomía divina, deseo y carnaciones de arena», hasta otro confinado en la fría y letárgica solidez de la piedra.

Es por ello, que *La metamorfosis de Narciso* vendría a materializar el principio de las imágenes animadas del sueño del que habla Sebbag, pues, según él, todas las expresiones y manifestaciones surrealistas —*collages*, textos automáticos, relatos de sueños, panfletos, dibujos...— quedan regidas por una continuidad dinámica del sueño, cuya senda habría abierto Grandville a partir de las metamorfosis de figuras y objetos efectuadas en sus dibujos.<sup>95</sup>

Escribe Sebbag:

Es necesario señalar que [la pintura surrealista] es una *pintura animada*, en la estela de las metamorfosis dibujadas por Grandville. Cada artista anima una serie de imágenes siguiendo la trayectoria de sus sueños.<sup>96</sup>

Y es que Grandville, además del pionero en las imágenes animadas del sueño, va a ser también el primer «artista de las metamorfosis de la imaginación, del transformismo de las especies y de la filosofía del disfraz»<sup>97</sup>. Ahí es justamente donde su obra emparenta con el Dalí del método paranoico crítico en general y con el de *La metamorfosis de Narciso* en particular, pues movido por asociaciones inusuales efectúa giros secuenciales que transmutan unas siluetas en otras, obligando así a la visión del espectador a moverse a lo largo de la superficie de la composición siguiendo la línea que engarza la evolución de las distintas metamorfosis. Paradigmático, al respecto, es su dibujo *Las metamorfosis* (1844), que obliga a una lectura graduada en zigzag, empezando desde la esquina superior izquierda, donde planea un pájaro de finas alas, para seguir la estela en sus diversos estadios hasta culminar en la parte inferior derecha, en la que una serpiente ha surgido a partir de la forma sinuosa de una trompeta.

<sup>95</sup> *Op. cit.*, p. 73.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 71. La cursiva es del autor. Sebbag toma el término de «La peinture animée», texto inédito de A. Breton, escrito en 1936. Cfr. *ibid.*, p. 70.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 67.





J. J. Grandville, *Las metamorfosis*, 1844  
Lápiz y tinta / papel, 16,2 x 12,9 cm  
Galerie Ronny Van de Velde, Amberes

Paradójicamente, este sesgo de pintura animada hace que, al ser el *Narciso* de Dalí sucesión en vez de simultaneidad, se rompa el esquema procedimental del método paranoico crítico, y ello muy a pesar de erigirse en el primer éxito fehaciente del recurso daliniano. Tonia Requejo, al estudiar una obra tan ostensible en el empleo de las imágenes múltiples como *Aparición de un rostro y un frutero en la playa*, ha visto «que la lectura de la imagen deja de ser unívoca» dado que en su continua metamorfosis, según pretenda el espectador, será frutero, rostro o perro. Ahora bien, si lo que observamos depende de «cómo leamos la imagen», sucede entonces que todas son posibles y además «de manera simultánea»<sup>98</sup>. Pues bien, frente a esta simultaneidad característica de la obra de Salvador Dalí, la narración secuencial de la metamorfosis del mito clásico ovidiano rompe con uno de los pilares del afloramiento de imágenes paranoico-críticas del inconsciente, la convivencia compartida en un tiempo sincrónico.

<sup>98</sup> «Relaciones entre el método paranoico-crítico...», ed. cit., p. 105.



## **VI.5. Presencias y ausencias del imaginario daliniano en el análisis del cuadro**

*La metamorfosis de Narciso* supone una vez más la introducción de nuevos elementos en ese cosmos daliniano que se puede decir en continua expansión, y que hasta ahora habían permanecido bastante alejados de su léxico. Acabamos de ver que la dilatación del tiempo narrativo hasta volver al estado de la linealidad temporal puede ser uno de ellos. Junto a este, adquiere relevancia la división del espacio pictórico en dos planos verticales paralelos: el de la izquierda contiene al Narciso vivo, que no se asoma para beber sino que está dentro de las aguas del lago, y el de la derecha muestra la solidificación rocosa del mito, de cuya cabeza-huevo nace la flor nueva del narciso.

Recuérdese que, hasta entonces, lo usual en Dalí venía siendo dividir el espacio pictórico por medio de una línea de horizonte en lontananza que separaba las aguas del Mediterráneo de su preciado cielo del cabo de Creus o de la calidez arenosa de sus playas. Bien es cierto que esta delimitación rectilínea no siempre respondió al sobrio equilibrio de la horizontalidad, pues en *La miel es más dulce que la sangre* recae sobre el trazado oblicuo que

provoca inquietud en la percepción del espectador. Sin embargo, en la pintura que nos ocupa, la línea no solo cambia de dirección al hacerse vertical sino que desaparece a la propia vista del espectador, aunque es justamente en su invisibilidad donde queda más que patentizada su presencia, pues el público se ve obligado a trazarla mentalmente, a fin de conferir pleno sentido a la obra.

Lomas, sobre el estudio de los bocetos previos al óleo definitivo, concluye que «la decisión de reduplicar la imagen central fue dictada por exigencias prácticas», ya que la disposición individual de una sola figura difícilmente hubiera aguantado «la carga de complejidad que Dalí intentaba transmitir»<sup>99</sup>. En el mismo párrafo se hace eco Lomas de que esta duplicación conlleva una separación de los componentes independientes que cabe ver como «una nueva variante del antiguo motivo de la imagen “doble”»<sup>100</sup>.

Tampoco goza la obra de un fondo de marina o de la amplitud de la despoblada llanura ampurdanesa que nutría sus regresiones de infernales caminatas infantiles hasta la escuela. Muy al contrario, la composición queda completamente ocupada por moles montañosas y nubes ambarinas que preludian un ocaso de tempestad. Es como si el cuadro respondiera a un incontrolable *horror vacui* que obliga a su autor a poblar toda la tela de elementos superpuestos hasta no dejar un resquicio libre por el que esta pueda respirar con cierto sosiego.

La forma ovoide será otro de los elementos de la personal idiosincrasia daliniana que adquiere carta de naturaleza a partir de este momento. De esta suerte, el huevo, transmudación de la cabeza inclinada de Narciso, es «bulbo floral, a la par que cebolla o *ceba*», en catalán. Y basta recurrir al diálogo que entre los dos marineros tiene lugar en el poema, para cerciorarse de su valor psicoanalítico de «complejo», equivalente al concepto de «idea fija u obcecación» que ronda tanto la cabeza del mito clásico como la del propio Dalí.<sup>101</sup>

Sabido es que, para el pintor, estas formas ovales suponen la aproximación más exacta a la vida intrauterina que precede a «aquel estado paradisíaco inicial» que el hombre ha de superar al ser expulsado bruscamente

<sup>99</sup> «"Se consume de amor..."», ed. cit., pp. 242-267, p. 248.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Vid.* R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 148.

del «medio idealmente protector y cerrado a todos los duros peligros del mundo nuevo», pasando así a experimentar «el horrible “traumatismo del nacimiento”»<sup>102</sup> y que ningún recurso es más acertado que ese «óvalo alucinante de blancura de su cabeza» para representar la nueva germinación. Sobre la cuestión del huevo incidirá de nuevo en 1943 al pintar *Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo* y más débilmente en la ilustración para la edición de navidad de la revista *Esquire* de ese mismo año, titulada *Alegoría de las navidades americanas*.



S. Dalí, *Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo*, 1943  
Óleo / lienzo, 45,5 x 50 cm  
The Salvador Dalí Museum, San Petesburgo (Florida)

Aparte del huevo del primer término —y «una mano de piedra aguantando un huevo del que nace un narciso es sin duda uno de los productos más asombrosamente originales de la febril imaginación de Dalí»<sup>103</sup>—, al mirar en detalle *La metamorfosis de Narciso*, se puede advertir la aparición de un segundo óvalo tras las cumbres montañosas del ángulo superior derecho.<sup>104</sup>

<sup>102</sup> S. Dalí, *Vida secreta, O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 287. Para el capítulo «Recuerdos intrauterinos» (pp. 284-294) se inspiró en la lectura del volumen de Otto Rank *El traumatismo del nacimiento*. Vid. n. 30. Cabe recordar la concomitación con un personaje de la obra *El público* de Lorca que es caracterizado con cabeza de ovoide. Vid. «Capítulo VIII: Función simbólica de los personajes», en A. M. Gómez Torres, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, ed. cit., pp. 193-218.

<sup>103</sup> D. Lomas, «"Se consume de amor..."», ed. cit., p. 252.

<sup>104</sup> J. Lázaro Docio («"La metamorfosis de Narciso" o un reflejo objetivo...», ed. cit., p. 275) entrevé tras los picos nevados una langosta o saltamontes que se apresura a poner en ligazón con la fobia infantil de Dalí y la amenazante figura del padre. No obstante, la mayoría de la crítica se muestra unánime al considerarlo un segundo huevo de Narciso.

La estación de la germinación de los narcisos, la primavera, está fundiendo la nieve en los picos y esta queda anexionada a una tercera representación de «Narciso-Rey-de-las-Nieves»<sup>105</sup>, que no hace otra cosa que «derretirse por el deseo»<sup>106</sup>. Los versos iniciales del poema explicitan con largueza la cuestión:

La balanza invisible de la primavera  
oscila  
en el cielo nuevo de abril.  
Sobre la más alta montaña,  
el dios de la nieve,  
su cabeza deslumbrante inclinada sobre el espacio  
vertiginoso  
de los reflejos  
se derrite de deseo  
en las cataratas verticales del deshielo

Y en estrofa posterior, cuando canta las alabanzas de la llegada de la primavera, refuerza la misma idea mediante el empleo de la metáfora «desaparecidos los velos del invierno».

Otro componente de su *corpus* creativo lo constituye el incremento de las imágenes dobles, que en el óleo se cuadruplican al ser las dos correspondientes a Narciso y su petrificación, pero también las correlativas a sus respectivos reflejos en el agua y en la piedra. Y, como bien expresa Paz:

los espejos y su doble: las fuentes, aparecen en la historia de la poesía erótica como emblema de caída y de resurrección... las fuentes son agua de perdición y agua de vida; verse en esas aguas, caer en ellas y salir a flote, es volver a nacer.<sup>107</sup>

Idea de muerte y nueva resurrección, de metamorfosis en suma, que está ostensiblemente ligada a los móviles que justifican la génesis de *La metamorfosis de Narciso* en óleo y en verso.

El juego de espejos que se discierne en el origen de la anamorfosis debida al método paranoico crítico se torna aún más complejo con la aparición del Narciso que se recorta contra el cielo y las montañas en deshielo. Hemos de contar, por consiguiente, con una quintuplicación de la imagen, aunque esta

<sup>105</sup> R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 150.

<sup>106</sup> R. Santos Torroella, *ibid.*; D. Ades, *Dalí*, ed. cit., p. 137.

<sup>107</sup> *La llama doble*, ed. cit., p. 32.

seriación de mutaciones no termine aquí, sino que se incrementará en obras posteriores, como en *El enigma sin fin*, en la que se llega a la cifra de seis, en los desdoblamientos.<sup>108</sup>

El número cinco es clave que remite de inmediato a Federico García Lorca; recuérdese el estribillo «a las cinco de la tarde», que clamaba el duelo por la pérdida de la vida en «La cogida y la muerte» del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, y el carácter histriónico que revestía su lúgubre juego en la Residencia de Estudiantes, donde tras simularse finado, no se procedía a la culminación del entierro hasta el quinto día. Como se viene anunciando, el poeta de Fuente Vaqueros, vilmente asesinado a un año vista de *La metamorfosis de Narciso*, cobra un gran protagonismo tanto en la versión pictórica como en la poética debido, tal vez, a que Dalí está pretendiendo ajustar cuentas con el pasado y con su propia conciencia a través de sendas creaciones.

No en vano, afirma Sánchez Vidal que el primer aspecto al «contextualizar poema y cuadro es que estamos en plena guerra civil española, durante la cual ha sido fusilado [...] Federico García Lorca», lo cual sirve de acicate para que en Dalí se opere «un resurgir de la iconografía del poeta» que «se inicia aquí, con este poema»<sup>109</sup>.

Del mismo parecer se muestra Santos Torroella al advertir que el Dalí de estos años, a la sazón una de las cabezas visibles del grupo surrealista, «deja atrás el influjo de Miró» y vuelve insistentemente sobre el recuerdo de su amigo, el poeta andaluz, «al cual se deberán algunos de sus cuadros más notables y hasta enigmáticos». Ahora bien, el profesor Torroella concluye que esta revisión de su iconografía de los años veinte posee tintes retrospectivos y carece del «ahogo y la ansiedad» inherentes «a los momentos críticos de aquella amistad», pues estando supeditada a los mecanismo de sistematización del método paranoico crítico, únicamente se muestra como «“aprovechada” a

---

<sup>108</sup> Vid. la explicación de las imágenes de *El enigma sin fin* que Dalí insertó en el catálogo para la exposición de su exposición de la Galería Julien Lévy, de Nueva York, en 1939, reproducida en, por ejemplo, Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 275, o en D. Ades, *Dalí*, ed. cit., p. 132.

<sup>109</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 38-39.

distancia», con ese punto de frialdad mecánica que, en pintura, todo sistema comporta»<sup>110</sup>.

Además, el tema de la muerte también es señalado por Lomas al analizar los distintos elementos o simulacros que individualmente dan forma a la doble imagen de *La metamorfosis de Narciso*. «El propósito de estos simulacros —escribe Lomas— es esencialmente dramatizar las actitudes ambivalentes que se atribuyen a los representantes simbólicos de la pulsión de la muerte»<sup>111</sup>. Siguiendo las alabanzas sobre la autoaniquilización que Dalí hace en el texto «El amor»<sup>112</sup> o la forma en que describe la estatua romana del *Spinario*,

inclinado sobre su espina, con la misma inmovilidad fósil con que Narciso se inclina sobre el comedón argénteo de su propia muerte<sup>113</sup>

es factible una reflexión apodíctica en torno al fenecimiento<sup>114</sup> como el único y definitivo recurso con que Narciso puede culminar su círculo. Aunque en ese círculo completo quepan también las muertes de los otros.

De otro lado, llama poderosamente la atención la inexistencia del símbolo de la muleta, apoyo y cetro de su infancia, y cuya valía como representante icónico de la «muerte y la resurrección»<sup>115</sup> podría ponerlo en conexión directa con el círculo mágico de Narciso. Empero, es posible intuir la importancia de su ausencia —ya que no de su presencia— en los versos «su cabeza sostenida con la punta de los dedos del agua», pues la inconsistencia del soporte híbrido provoca de inmediato en nuestra imaginación el requerimiento de un punto de apoyo ciertamente rígido. Tampoco es difícil rastrear un contexto similar en el poema *El gran masturbador*, cuando el autor concibe la imagen vacua de «una bofetada apoyada contra una corriente de aire», y donde el elemento sustentante resulta tan difuso como los dedos de agua que han de aguantar el peso de la testa.

<sup>110</sup> *La miel es más...*, ed. cit., pp. 141-142.

<sup>111</sup> «Se consume de amor...», ed. cit., p. 250.

<sup>112</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 208-212.

<sup>113</sup> «Apariciones aerodinámicas de los “seres-objetos”», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 381-388, p. 386.

<sup>114</sup> «Se consume de amor...», ed. cit., p. 251.

<sup>115</sup> Cfr. *Vida secreta, O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 428.



Gerardo Diego había escrito en la segunda y tercera década del siglo XX sobre el poder evocativo de las imágenes múltiples y los reflejos del agua. Como ha estudiado Díez de Revenga, el establecimiento de los postulados creacionistas llevó a Gerardo Diego a tratar el tema de las imágenes múltiples, principalmente a partir de *Manual de espumas* (1924)<sup>116</sup>. Según el poeta, las imágenes dobles «disminuyen la precisión, aumentando la sugestión», proceso este que se va incrementando conforme se amplía el número de las imágenes que entran en juego, llegando en el caso de las evocaciones múltiples a extinguir cualquier propósito de explicación de las palabras; así, alcanza la imagen «su definitiva liberación»<sup>117</sup>.

A propósito de la muleta, Dalí confesó en diversas ocasiones que constituían un exorcismo contra el vértigo que padecía. En el cuadro *La mano: los remordimientos de conciencia*, conviene Santos Torroella que subyace una total falta de equilibrio: «todo se sostiene mal aquí, desde el falso apoyo de una columna sobre otra en la parte posterior del pedestal, hasta el cromo del busto femenino, con el gran despliegue de la cabellera, asimismo modernista, que lo corona»<sup>118</sup>. Lo curioso de esta obra, fechada en 1930, es que a pesar de su taxativa inestabilidad, apreciable no solo en las piezas desequilibradas sino también en los pesos desiguales de las masas, no presenta muletas en ninguno de sus elementos, por más que lo requieran de forma inminente. De igual modo, tampoco en el óleo sobre el mito de Narciso aparecen, y ello es señal inequívoca de que sus vértigos comienzan a estar superados.<sup>119</sup>

<sup>116</sup> Gerardo Diego en sus raíces estéticas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006, pp. 75-76.

<sup>117</sup> G. Diego, «Posibilidades creacionistas», *Cervantes*, octubre de 1919. Ahora en *Obras Completas VI, Prosa literaria I*, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 167-170, pp. 169-170. Cabe señalar que el poeta santanderino, tan preocupado como se mostró siempre por las conexiones entre literatura, artes plásticas y música, escribirá un pequeño texto sobre Dalí, a propósito de la I Bienal de Arte Hispanoamericano de Madrid: «Mitos y plagios», *Panorama Poético Español*, núm. 237, noviembre de 1951. Ahora en *O. C. V, Prosa, Memoria de un poeta 2*, ed. cit., pp. 300-302.

<sup>118</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 144.

<sup>119</sup> Según Frank Weyers, «el pintor no superó este miedo hasta los años cuarenta, época en que los motivos pictóricos ya están suspendidos en el espacio sin muletas». *Salvador Dalí. Vida y obra*, Barcelona, Köneman, 2005, p. 39. No obstante, *La metamorfosis de Narciso* puede suponer un preludio, hacia el final de los años treinta, de este progreso personal.



*La mano: los remordimientos de la conciencia*, 1930  
 Óleo y collage / lienzo, 41 x 66 cm  
 The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)

Otro hecho a tener en cuenta es la «serenidad de inspiración» que emana de la representación, producto, sin duda, del equilibrio que ha alcanzado la composición de la escena<sup>120</sup>, serenidad que el pintor había puesto ya en práctica con *La persistencia de la memoria*, y que terminará por invalidar de *facto* el recurso de la muleta. El papel desempeñado por la división vertical en dos franjas paralelas puede contribuir al sosiego visual,, puesto que supone la simplificación de la narración y la renuencia a la dispersión compositiva; incluso el grupo coral del fondo se agolpa en un enjuto corro. Hay un verso del poema que hace pensar en un trasunto de la cuestión: «la simetría, divina hipnosis de la geometría del espíritu». Desde esas líneas, Dalí se asoma al que se presumía salvado precipicio de *L'Esprit Nouveau* para cantar la calma espiritual que se sigue de toda contemplación de un cálido crepúsculo de primavera como el que nos ofrece el cuadro.

El cuadro se sabe primaveral ante todo por el cambio de registro operado en la paleta del pintor, quien se desprende de las gamas de colores fríos utilizados por regla general hasta entonces. «La apagada paleta purista» de que habla Lahuerta<sup>121</sup>, pasa a ser sustituida por los tonos cálidos que se advierten a primera vista y que el autor no duda en trasladar al verso. Así, «los óxidos de hierro», los ocre y «amarillos de los restos del amor», los carmines y bermellones lorquianos de «los desembarcaderos de la sangre» y «los

<sup>120</sup> *La miel es más*, ed. cit., p. 144.

<sup>121</sup> *El fenómeno del éxtasis*, ed. cit., p. 62.

destellos de la platería roja» presuponen un intento de traer hasta el papel los pigmentos y aceites que el pintor dispuso en su paleta.

Ciertamente, en algunas obras del año 36 ya se venía operando este giro, mas no será hasta *La metamorfosis de Narciso* cuando los colores de matices tórridos reinen sobre la totalidad de la superficie de la composición. Y esto, habida cuenta que la versión del mito de Caravaggio se ha solventado con cromatismos fríos, excepción hecha de las carnaciones de la figura que quedan enmarcadas en el centro de la imagen.

Como hace ver David Lomas, la cuestión del colorido fogarizado emparenta el óleo con el tema de la vida intrauterina. Para ello nos remite a la lectura de un fragmento de *Vida secreta* en el que Dalí rememora su existencia en el útero materno:

El paraíso intrauterino tenía el color del infierno, es decir, rojo, anaranjado, amarillo y azulado, el color de las llamas, del fuego; sobre todo era blando, inmóvil, caliente, simétrico, doble, pegajoso.<sup>122</sup>

Obsérvese que, al margen de la descripción cromática, coincidente de pleno con la paleta preponderante en *La metamorfosis de Narciso*, los términos «simétrico» y «doble» atienden también a la naturaleza compositiva inherente a la articulación del cuadro. Y es que, al decir de Lomas, «Narciso anhela recrear la soledad dichosa de la vida *in utero*»<sup>123</sup>.

### VI.5.1. La mano como *leitmotiv*

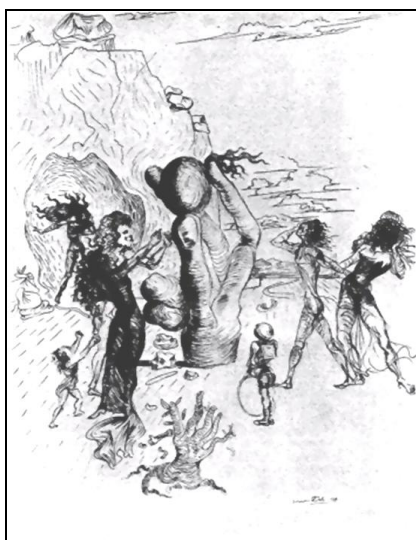
Se ha estudiado, para *El gran masturbador*, como la mano se convertía en el vehículo primordial sobre el que verter las pulsiones del goce sexual, lo cual la obligaba a permanecer apegada a las connotaciones relativas a la represión y a los remordimientos de conciencia. Consecuentemente, al símbolo de la mano se le confería el doble valor de las prácticas masturbatorias y de las sublimaciones de la creación artística, puesto que se constituía también en el agente último ejecutor de las ideas que pueblan la imaginación del artista.

<sup>122</sup> O. C. I, *Textos autobiográficos I*, ed. cit., pp. 185-186.

<sup>123</sup> «Se consume de amor...», ed. cit., p. 251.

Las manos, que vienen sumándose desde la segunda mitad de los años veinte, son estimadas como monumentos onanistas en los que el autor se desnuda ante su público y muestra sin pudor sus fobias. Así ocurre en *Cenicitas*, *Aparato y mano*, *Los deseos insatisfechos*, *El juego lúgubre* o, el reproducido más arriba, *La mano (los remordimientos de conciencia)*. Ahora bien, esta novedosa mano, que dentro del juego de imágenes dobles se erige en protagonista de la temática de Narciso, no ha de ser entendida en los mismos términos que las anteriores.

Torroella afirma que *La metamorfosis de Narciso* «no es solo que culmine todo el desarrollo del tema de la mano onanista [...] sino que constituye una especie de inesperado desenlace» del mismo.<sup>124</sup> De los bocetos a plumilla que el genio universal realizó previamente a la ejecución del óleo, uno de ellos, el que para el investigador catalán puede ser el primero, presenta la mano en el plano inaugural, «dejando solo como latente la alusión al mitológico Narciso»<sup>125</sup>, en tanto que el segundo, titulado *Narciso fósil*, conserva la mano, aunque retraída hasta posiciones más lejanas.



Estudio para *La metamorfosis de Narciso*, 1937  
Tinta / papel, 55.5 x 43 cm

Para Santos Torroella, la solución está en los matices con que Dalí ha trabajado este elemento en la tela definitiva, una mano que «no es palpitante

<sup>124</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 144..

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 146.

por nueva, todavía, sino una mano antigua, con grietas y devoradoras hormigas, símbolos de consunción y muerte, en trance incluso de fosilización avanzada»<sup>126</sup>. En el primer boceto, advierte Torroella, los trazos curvos de la tinta china ya indicaban esto mismo al enfatizar «el aspecto vegetal y leñoso»<sup>127</sup> del apéndice humano. Sin embargo, el título del segundo, *Narciso fósil* evidencia su envejecimiento.



*Narciso fósil*, 1937  
Tinta / papel, 46 x 42 cm.

Expuesto lo cual, se pregunta Santos Torroella por las motivaciones biográficas o intelectuales que pueden haber empujado al autor «para que esa mano, cuyo antecedentes en su obra ya conocemos bien, haya envejecido tanto y tan de pronto»<sup>128</sup>.

Obviamente, la conclusión de la Mano-Narciso hay que sondearla en Gala y a través de la recurrencia previa a los versos del poema: «la mano insensata, terrible, mortal de su propio reflejo», toda vez que la mano es el agente provocador —y sustentante— de «la simiente de tu cabeza» que debe «caer al agua» para poder germinar en la flor del narciso, «el nuevo Narciso» que queda identificado con Gala. Se colige así que la mano engloba el concepto de sexualidad no fecundante, que tan estrechamente ligado queda a la androginia, y que se hace patente tanto en Dalí como en el propio mito de

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 147-148.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 148.

Narciso. Este halo de sexualidad infructuosa no impide, no obstante, el nacimiento del nuevo ser que es el propio reflejo de Dalí, «Gala, mi narciso».

En torno a esta hipótesis pueden venir a arrojar luz las elucubraciones de Lahuerta cuando, al poner en conexión el análisis de la mano de cristal que realizara Émile Gallé en 1900 y el del ensayo *El fenómeno del éxtasis*, señala respecto de los procesos de petrificación abordados por las artes:

...mineralización de las plantas marinas al contacto con la sangre de Medusa, es decir, esa increíble metamorfosis de lo animal a lo vegetal a lo mineral [*sic*] [...] O dicho de otro modo: la vida [que] se sueña como el instante de paso de la carne y la planta a la piedra, del paso de la vida misma a la muerte, o como el instante en que se toca un cadáver, el bello cadáver del mundo del que surgirá triunfante el arte. *Perinde ac cadáver*.<sup>129</sup>

Esa transmutación del cadáver del mundo en arte se asemeja sin discusión a una nueva invocación a la vida, un nuevo germinar más allá de la metamorfosis pétreo que no admite simientes. Además, recordemos que la mano es la prolongación del artista, el vehículo último de su paroxismo creador y no solo el instrumento para el pecado onanista.

Lázaro Docio ha visto en la fosilización del símbolo de la mano «un tiempo y una obsesión ya pasada y posiblemente superada», si bien nunca acabe resolutivamente de serlo en la práctica real.<sup>130</sup>

### VI.5.2. La metamorfosis como paisaje

Los procesos de trasmudación de una cosa en otra siempre encontraron gran acogida en Salvador Dalí y supusieron un rico soporte de inspiración con que nutrir de imágenes dobles al método paranoico crítico. Ello se hace patente en sus lecturas de la obra ovidiana<sup>131</sup>, en la estima en que tiene al arte finisecular —donde las formas se funden y confunden en una suerte de petrificación sin fin que se torna forma característica de la metáfora y esta,

<sup>129</sup> *El fenómeno del éxtasis*, ed. cit., pp. 49-51.

<sup>130</sup> «"La metamorfosis de Narciso" o un reflejo objetivo...», ed. cit., p. 283.

<sup>131</sup> Según Santos Torroella, Dalí debió trabajar sobre la edición francesa de *Las metamorfosis*, a cargo de Georges Lafaye, París, Assotiation Guillaume Bude, 1928. *Vid. La miel es más...*, ed. cit., p. 146, n. 26 y p. 147.

sueño insatisfecho que acaba creando el simulacro—<sup>132</sup>, y en el conocimiento profundo de los roquedales del cabo de Creus, constante universal que atraviesa toda su obra independientemente del medio de expresión de que se trate.

El establecimiento de analogías entre términos dispares, a veces extremadamente alejados los unos de los otros, le permite construir metáforas de un desconcierto aplastante que a primera vista pudieran resultar completamente ilógicas pero que, solo tras un exhaustivo rastreo en su azarosa biografía, nos dan la auténtica medida de su conexión interpretativa. Justamente este puede ser uno de los aspectos en que Dalí se distancie del resto de sus compañeros de vanguardia, para quienes, como es sabido, el hallazgo de metáforas inéditas no tenía por qué encerrar conexiones previas y podía responder a criterios formales de sonoridad fonética o de imágenes advenidas hasta el inconsciente con carácter fortuito.

Leo Geist, en su trabajo «La metáfora, elemento primordial de la lírica del 27»<sup>133</sup>, apunta que los poetas de ese grupo habían heredado las fórmulas metafóricas preconizadas por los ultraístas, y sigue a Díez-Canedo en su disquisición sobre el cariz ininteligible que caracteriza a «gran parte de la lírica moderna». Así, a pesar de ser «una poesía de construcción intelectual», solo llega hasta cierto grado de lógica, a partir de donde se hace necesaria «una “penetración intuitiva”, un salto de la imaginación, no para comprender (intelectualmente) el poema, sino para aprehenderlo de modo intuitivo»<sup>134</sup>. Frente a esta poesía «intuitiva» internacional, la poesía española de los veinte se ha prodigado en su talante «intelectual» o cerebral», rasgo del que Dalí es uno de sus fervientes cultivadores, toda vez que las metáforas que salpican sus composiciones, ya sean visuales o escritas, responden a criterios establecidos previamente con un cierto sentido funcional derivado de lo que denomina «intuición lógica», y nunca abandonadas a las corrientes impetuosas de la especulación azarosa en su talante más anárquico e irracional. Basta recordar su defensa a ultranza de la lógica matemática y las ciencias, y el rechazo a toda

---

<sup>132</sup> J. J. Lahuerta, *El fenómeno del éxtasis*, ed. cit., pp. 65-66.

<sup>133</sup> *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Labor / Guadarrama, 1980, pp. 83-93.

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 282-283.

emotividad en lo concerniente al acto creativo. En este sentido, Dalí puede ser considerado, paradójicamente, uno de los menos «intuitivos» autores que escriben en el período de la vanguardia hispánica, aun entre los acólitos del surrealismo francés.

En lo que sí comparte puntos en común con la joven literatura es en la forma de servirse de la metáfora con «el propósito original de crear [...] nuevas perspectivas en la poesía, maneras inusitadas de percibir y representar el mundo»<sup>135</sup>, alejadas de la tradición poética anterior. Nada ilógico si se tiene en cuenta que para Dalí, al igual que para Pablo Picasso, el hecho de ser «más vanguardistas que poetas», unido a la desinhibición de «no deberle a la poesía la obediencia con que practican la pintura» les capacita para tomarse «unas libertades que en su propio arte no tienen»<sup>136</sup>. Entre ellas, la de hacer de la metáfora un juego icónico de clave inteligibles exclusivamente a partir de sus mismos datos biográficos.

En cuanto a la presencia de los fenómenos de metamorfosis en su literatura, en alguna obra de los veinte se atisban unos primeros balbuceos de naturaleza mutante, como en los ya conocidos versos del poema «Mi amiga y la playa», donde subyace un continuo arrepentimiento en el seguimiento de la mudanza:

Una mañana, pinté con Ripolin un niño recién nacido, y lo deje secar en la pista de tenis. Al cabo de dos días lo encontré lleno de hormigas que hacían que se moviera con el ritmo anestesiado y silencioso de los erizos de mar. Pero enseguida me di cuenta de que el niño recién nacido no era más que el seno rosa de mi amiga, comido frenéticamente por el espesor metálico y brillante de las agujas de fonógrafo. Pero tampoco era su seno: eran los trocitos de mi papel de fumar, agrupados nerviosamente en torno al topacio imantado del anillo de mi prometida.

Los parajes de cabo de Creus, Golfo de Rosas, Port Lligat, Cadaqués y el Ampurdán se prestan con denuedo a las asociaciones visuales inauditas, por cuanto las formas de sus orografías, fundamentalmente la del cabo de Creus, sugieren un catálogo heterogéneo de figuras zoológicas, rostros gigantescos o criaturas atávicas y mitológicas. Tal es el caso de la «roca durmiente» que

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>136</sup> A. Monegal, *En los límites...*, ed. cit., pp. 122-123.



inspiró la cabeza del óleo *El sueño* (1937), muy próximo en sus criterios compositivos a *El gran masturbador*, también infundido por una mole pétrea.



Roca que inspiró *El gran masturbador*  
Cabo de Creus



«Roca durmiente» que inspiró *El sueño*  
Cabo de Creus

Son numerosos los autores que se han detenido a narrar las particularidades de este insólito escenario lunar, sobre el que el propio Dalí escribe, en referencia a la siluetas y contornos que van sugiriendo las formaciones geológicas según se contornea su perímetro:

Todas las rocas, todos los promontorios del cabo de Creus están en permanente metamorfosis.<sup>137</sup>

Sin duda, el paisaje en que Dalí trabaja, medita y ama es un gran estímulo para la imaginación y en su idiosincrasia podemos hallar un variado catálogo de experiencias visuales que le habrían permitido especular en torno a las imágenes dobles. Otro autores se han sentido igual de seducidos por la naturaleza sugerente del cabo de Creus. Josep Pla parece estar pensando en los efectos de metempsicosis convulsiva de estos escenarios cuando los ve como:

...enorme jardín de piedras [...] de una geología monda, a veces bordada por el viento, poblada de formas más reales que la realidad, de figuraciones y minerales, de estructuras fantasmagóricas, de ganchos y cuchillos, de formas orgánicas minuciosamente precisadas, de sombras cambiantes, errantes o estáticas.<sup>138</sup>

Y la contemplación de Artaud no escapó al sesgo poético de su cosmogonía:

<sup>137</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., p. 463.

<sup>138</sup> Citado en A. Olano, *Dalí. Las extrañas...*, ed. cit., p. 79.

El país... está lleno de signos, de formas, de efigies naturales que no parecen en absoluto nacidas del azar, como si los dioses, a los que aquí se nota por todas partes, hubiesen querido significar sus poderes en estas extrañas firmas en las que la figura del hombre aparece perseguida desde todas partes [...]

Encontré hombres ahogados, medio comidos por las piedras, y sobre unas rocas situadas más arriba, otros hombres que se unían para rechazarlos. En otro lugar, una estatua de la Muerte, enorme, llevaba cogido de la mano a un niño pequeño [...]

Vi repetirse ocho veces la misma roca que proyectaba dos sombras hacia el suelo, vi por dos veces la misma cabeza de animal, que llevaba en el morro su esfinge y la iba devorando [...] una especie de diente fálico enorme, con tres piedras en su cima y cuatro agujeros en su cara exterior, y vi que desde el principio todas aquellas formas iban pasando, poco a poco, a la realidad.

Por todas partes me parecía estar leyendo [...] una historia de génesis y de caos, con todos aquellos cuerpos de dioses cortados como hombres y aquellas estatuas humanas troceadas.<sup>139</sup>

Tal y como señala Lázaro Docio, *La metamorfosis de Narciso* presenta la «perfecta unión entre la significación del escenario y la introspección narcisista» que la obra refleja. «Es la estructura» que faculta la «tensión dialéctica permanente entre los impulsos de creación y destrucción, Eros y Thanatos»<sup>140</sup>.

Las montañas con nubarrones, que ponen cerco a la escena del óleo, corresponden a las siluetas anamórficas de las elevaciones de Cadaqués, y Santos Torroella presume que la cumbre nevada ha de ser la del «Canigó, tótem orográfico de la comarca que tiene en su centro a Figueras» desde donde se puede atisbar en los días de raso.<sup>141</sup>

Respecto de los procesos de metamorfosis, Lahuerta advirtió cierto sustrato evolutivo entre los dos artículos publicados en el doble número 3-4 de la revista *Minotaure* (1935), «De la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura “modern style”» y «El fenómeno del éxtasis», respectivamente. De tal modo que en el segundo se opera un cambio, «dándo[se] una versión más sutil del concepto de metamorfosis, que ya no está en las cosas —como ocurría en el artículo sobre la arquitectura modernista— [...] sino en nuestra

<sup>139</sup> Reproducido en *ibid.*, pp. 79-80.

<sup>140</sup> «?La metamorfosis de Narciso? o un reflejo objetivo...», ed. cit., p. 274.

<sup>141</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 150.

percepción de las cosas»<sup>142</sup>. Con este giro de matiz, Dalí intenta acortar distancias en torno a los presupuestos de Breton recogidos en otro artículo que el padre del surrealismo insertó en la misma edición de *Minotaure*.<sup>143</sup>

No obstante, al hablar de *La metamorfosis de Narciso*, ha de quedar claro que el ejercicio de la mutación se ha llevado a cabo lejos de las estridencias y desconciertos que pueden observarse en obras de anterior cuño e incluso en alguna posterior. Nada de perspectivas aceleradas o contrapicados monumentales en el cuadro, ni de adiconamiento omnipotente de enumeraciones en catálogo en el poema. Todo es calma y equilibrio al expresar la consumación de Narciso en flor primaveral, desde la composición en dos franjas verticales fácilmente legibles de izquierda a derecha, que hacen pensar casi en la tipificada distribución de viñetas en el cómic, hasta la serena riqueza de matices del poema, más laxa que la de los términos de la escatología, la coprofagia y la necrofilia a que nos tenía acostumbrados.

A tal fin, el paisaje como rotor central en torno al cual gira *La metamorfosis de Narciso* no deja de tener su lógica si, ateniéndonos a las palabras de Octavio Paz, vemos que Dalí —aquel que cada vez va dejando más claro que rehuye la ciudad, las constreñidas leyes sociales, para reubicarse a orillas del mar— propone una fusión entre naturaleza, ser humano y alegoría mítica. En esto parece responder al dictado de Paz:

La creencia en la metamorfosis se fundó, en la Antigüedad, en la continua comunicación entre los tres mundos: el sobrenatural, el humano y el de la naturaleza. Ríos, árboles, colinas, bosques, mares, todo estaba animado, todo se comunicaba y todo se transformaba al comunicarse. El cristianismo desacralizó a la naturaleza y trazó una línea divisoria e infranqueable entre el mundo natural y el humano. Huyeron las ninfas, las náyades, los sátiros y los tritones o se convirtieron en ángeles o en demonios. [...] Hoy, al finalizar la modernidad, redescubrimos que somos parte de la naturaleza. [...] La idea del parentesco de los hombres con el universo aparece en el origen de la concepción del amor. [...] La semejanza, el parentesco entre la montaña y la mujer o entre el árbol y el hombre, son ejes del sentimiento amoroso. El amor puede ser ahora, como lo fue en el pasado, una vía de reconciliación con la naturaleza. No podemos

<sup>142</sup> O. C. IV, *Ensayos I*, ed. cit., pp. 304-323 y n. 392.

<sup>143</sup> Se trata de «Le message automatique», *Minotaure*, núms. 3-4, diciembre de 1933, pp. 54-65.

---

cambiarnos en fuentes o encinas, en pájaros o en toros, pero podemos *reconocernos* en ellos.<sup>144</sup>

El amor late entonces detrás de todo impulso de metamorfosis que anhela el ser humano. Esto es igualmente válido para la exégesis del cuadro y el poema de Dalí, como se verá más adelante.

### VI.5.3. El «grupo heterogéneo» como estampa coral

Una vez que Dalí ha comenzado a desplegar las estrofas del poema, interrumpe en dos ocasiones la cadencia de los versos para introducir sendos párrafos en prosa. En dichos lapsos nos facilita la delimitación de unas coordenadas espaciales, «ya en el grupo heterosexual» o «lejos del grupo heterosexual», que sirven para ubicar los distintos planos de la escena. En el cuadro, esta demarcación queda restringida entre las dos representaciones de Narciso, donde parecen danzar en corro una serie de figuras que hallan su correlato exhaustivo en el referido «grupo heterosexual». Sus poses rituales «de expectación preliminar» conducen, en los dos párrafos en prosa, nuevamente a una metamorfosis del paisaje donde tiene lugar la narración: en el primero se habla de la «inminente eclosión carnívora de los latentes atavismos morfológicos», y en el segundo, de la evolución de la tarde por medio de «las sombras que avanzan alargándose» junto con «el frío», adueñándose así del cuadro.

Entrando a comparar la pareja de bocetos previos a la tela puede apreciarse, en un primer momento, la desaparición de la ninfa Eco que, en el bosquejo que el profesor Torroella cataloga como primero en su ejecución, clama con los brazos en alto al Narciso naciente de la vulva que sostiene la mano. Otra ninfa se tapa un oído y, posteriormente, en la obra definitiva, ambos, como no queriendo atender a lo que sus sentidos auditivos le presentan. La pose de esta figura se vuelve más cerrada y forzada que en el apunte a plumilla.

Frente a las transformaciones que han sufrido algunos personajes otros han sido eliminados en el óleo final. Tal es el caso del niño que sostiene un aro

---

<sup>144</sup> *La llama doble*, ed. cit., pp. 216-217. La cursiva es del autor.

y que en numerosos cuadros no ha dejado de representar al Dalí infante con traje de marinerito.

En algunas figuras del segundo boceto también se ha efectuado esta supresión. Así viene a ocurrir con el Narciso sedente que ocupa el primer término de la composición, o con la pareja que más atrás se arrodilla postulante ante una gran calavera. Perentoriamente, Dalí optó por situar a las figuras del grupo heterosexual formando un círculo coral en pie, facilitando así la visión onírica de una presunta danza tribal. Incluso el Tiempo, representado en este segundo estudio por un cuerpo avejentado de hombre que porta una herramienta al hombro, no encontró traslación en la composición definitiva.<sup>145</sup> Respecto de la calavera, cabe decir que «se ha asociado reiteradamente a Lorca y su piano»<sup>146</sup>. Además, Jacques Lacan la valora como un elemento clásico de la anamorfosis, dedicándole un profundo estudio en *Le Séminaire XI*, donde analiza el cuadro de Hans Holbein *Los embajadores* (1533) y denomina a este elemento «calavera de la vanidad»<sup>147</sup>.

Según Sánchez Vidal, algunos personajes del poema pueden reconocerse con suma facilidad en la tela: «el Catalán de espaldas serias», «el Hindú aceitado», «el Alemán rubio y carnicero», junto a constantes propias del cosmos daliniano, como «el *bien plantado*»<sup>148</sup> o «la alta andaluza tenebrosa», que por estar de espaldas no muestra su sexo en clara alusión, sin duda, al recién desaparecido Federico García Lorca.<sup>149</sup> La desnudez de estos personajes, con sus anatomías resueltas en tonos ocres y nacarados, alcanza de buen grado la integración en las anamorfosis ígneas del cabo de Creus, donde hemos visto que «la corporeidad misma del granito, ese principio de metamorfosis paranoica» posibilita a cada cambio de posición de las

<sup>145</sup> La posible identificación del Tiempo la hace Santos Torroella (*La miel es más...*, ed. cit., p. 147), aunque bien pudiera tratarse de la Muerte, si se atiende a su proximidad al cráneo cadavérico y a la lectura de la herramienta que lleva al hombro a modo de guadaña.

<sup>146</sup> A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 270, n. 2.

<sup>147</sup> Vid. B. Epps, «Figuración, narración, liberación...», ed. cit., p. 317; J. Lacan, *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964*, Buenos Aires, Paidós, 1987, 1991 (4ª reimpresión), pp. 95-97.

<sup>148</sup> Trasunto, como se sabe, de Lidia de Cadaqués, que en el poema ha quedado metamorfoseado en varón, quizás para afianzar el cariz andrógino de los versos. Recordemos, además, *La bien plantada* de E. d'Ors.

<sup>149</sup> O. C. III, *Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 40

irregularidades rocosas el afloramiento de nuevas y sugerentes imágenes que son la transfiguración misma del «método paranoico crítico»<sup>150</sup>.

Observado con detenimiento el grupo heterogéneo, en el que se intuye cierta actitud de aquelarre en sus ademanes «libidinosos», uno se inclina a asociarlo con la aguada a tinta china *Les Bruixes de Cadaqués* que Salvador Dalí realizó en 1931. En este dibujo temprano, cuatro cuerpos esbeltos —el que está de espaldas, más masculino que femenino— giran en el aire con los cabellos ondeantes al viento sobre un entrante de agua cerrado contra el que se recorta una cadena montañosa y un cielo de nubes. Disposición, *grosso modo*, muy similar a la de *La metamorfosis de Narciso*.<sup>151</sup>



*Les bruixes de Cadaqués*, 1921  
Tinta china / papel  
Colección particular

En el óleo, el grupo actúa, según Lázaro Dacio, al igual que el corifeo de los dramas griegos, es decir, con un sentido unitario de muchedumbre. Suponen «una pasión multirracial a la que Narciso da la espalda» absorto en su «soledad masturbatoria»<sup>152</sup>. Por su parte, Thierry Dufrêne, dentro de su acuñación del concepto de «mirada corredera», señala que la sugerencia dada por Dalí de «alejarse para mirar distraídamente» la imagen, termina por constituirse en una suerte de hipnosis de la cual se obtiene como resultado la fusión óptica de las dos partes paralelas del cuadro. La consecuencia inmediata de esta «convergencia óptica de los laterales derecho e izquierdo hacia el

<sup>150</sup> Cfr. *Vida secreta, O. C. I, Textos autobiográficos 1*, ed. cit., p. 757; *Las pasiones..., O. C. II, Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 39-40; y en el mismo volumen, *Confesiones...*, pp. 463-467.

<sup>151</sup> Reproducido en R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 63.

<sup>152</sup> «"La metamorfosis de Narciso" o un reflejo objetivo...», ed. cit., p. 276.

centro», es un efecto ilusorio de movimiento de los planos posteriores.<sup>153</sup> Es decir, la sugestión daliniana llega a provocar una traslación visual que hace que "el grupo heterosexual" haya abandonado su puesto y «baile ahora en el suelo ajedrezado alrededor del pedestal rojo sobre el que se encuentra el joven desnudo»<sup>154</sup>. Esta falla, este corrimiento de la superficie del cuadro es el que justamente va a consentir que «el indeciso [Dalí] entre en el mundo de los "heterosexuales" gracias a Gala»<sup>155</sup>. Y ello, porque

antes de que apareciera Gala, estaba aislado del "grupo heterosexual" que baila en segundo plano; dudaba de su propio devenir sexual, onanista... o presa del narcisismo sexual (como el joven de la derecha, que exhibe las nalgas y evoca quizás la tentación de la homosexualidad).<sup>156</sup>

Conviene, empero, no olvidar que la incorporación del grupo de personajes «defraudados por Narciso» a la historia del mito clásico supone una libertad que Dalí se toma respecto de la narración ovidiana, en tanto se emplea en enumerarlos con gentilicios, por cuenta propia.<sup>157</sup>

Alejado del grupo hasta casi tocar el margen derecho de la composición, sobre un suelo ajedrezado que sigue a un charco de sangre, se erige un pedestal que sustenta la estatua solitaria de un adolescente mostrado también de espaldas, en una torsión de proporciones manieristas. Su presencia quizás responda a los presupuestos freudianos que antes vimos para la introducción del narcisismo dentro de los procesos que transforman la sexualidad humana desde la infancia hasta la vida adulta, y para los que la adolescencia se presume como la época perfecta en que el placer y el amor se vuelcan en un ritmo de autocomplacencia, antes de ser proyectados sobre otro ser.

El hecho de llevar la cabeza rapada no es gratuito, como tampoco lo es el que aparezca de espaldas, ya que Dalí mostró siempre una especial predilección hacia esta parte del cuerpo, en la que llegaba a confundir

<sup>153</sup> «El huevo, el ojo...», ed. cit., p. 30.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>157</sup> R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 149.

deliberadamente formas masculinas y femeninas. Ello le hace granjearse la fama de «mejor pintor de culos de la historia»<sup>158</sup>.

Como ya se ha visto, la cabeza rasurada alude a la circunstancia biográfica del conflicto personal con su padre. En este sentido, la estatua sería un nuevo autorretrato, un erigirse otra vez en héroe, a la manera freudiana: «héroe es aquel que se enfrenta al padre y consigue vencerlo». Al efecto, el ajedrezado del suelo representaría, en «términos psicoanalíticos», la maniobra de jaque mate que ha derribado al rey, la figura paterna.<sup>159</sup>

La introducción del suelo en retícula, que aísla la escultura del cerco de sangre, constituirá otro elemento proliferante en su quehacer artístico a partir de este momento. Antes, su uso había sido escaso y reducido, pudiendo detectarse en obras de mediados de los treinta como *Mesa solar* (1936) o la composición al *gouche* titulada *Rostro de Mae West* (1934-1935), que todos recordamos por su pretensión de servir de decoración al *living* de un apartamento surrealista. El empleo de este recurso, propio de los artistas del Renacimiento para ganar profundidad en la perspectiva, deja entrever el peso que debió tener su viaje por tierras italianas, así como la contribución que debía suponerle la geometría y las matemáticas, ambos aspectos, clasicismo y rigor numérico, cruciales para la fundamentación de su teoría paranoico crítica.

Con la estatua, Dalí ha querido transustanciarse en «atleta psíquico», «héroe freudiano» que en su actitud de ocultamiento pudoroso, de representar la naturaleza tal como preconizaba Heráclito —escondida—, intenta sostenerse sobre el pedestal razonado de las matemáticas, sobre el plano euclidiano de la tradición griega, que contrasta con la poca solidez del fluido sanguinolento que la rodea, «alfombra de colores enrojecidos por la pasión sobre la que se proyecta una sombra» de reminiscencias fálicas.<sup>160</sup>

<sup>158</sup> M. Visa, *Dalicedario...*, ed. cit., pp. 173-174.

<sup>159</sup> J. Lázaro Docio, «"La metamorfosis de Narciso" o un reflejo objetivo...», ed. cit., pp. 276-277.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 278.



#### VI.5.4. El galgo como clave lorquiana y buñuelesca

A la derecha del Narciso-Mano, fosilizado y con el pulgar salpicado de hormigas, se sitúa un galgo que devora un desecho de «carnuzo». Según ha indicado Sánchez Vidal, este perro encierra múltiples coincidencias con los pintados en otros cuadros de la época en los que también encontramos la efigie de García Lorca: *Afgano invisible con aparición sobre la playa del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos*, *Aparición de un rostro y un frutero en una playa* y el celeberrimo *El enigma sin fin*, todos ellos de 1938. También es del mismo año *Impresiones de África*, óleo basado en el libro homónimo de Raymond Roussel, y de 1937 *El sueño*, en el que el inmenso rostro inspirado en la «roca durmiente» de Port Lligat tiene todo los visos de ser un retrato de Luis Buñuel, según confesión del propio autor.<sup>161</sup>

Todo ello permite a Sánchez Vidal aseverar:

Dalí asoció el perro en sus cuadros a Federico (de forma persistente), a su propia persona (también de manera reiterada) y a Luis Buñuel (más esporádicamente).<sup>162</sup>

Ahora bien, tras esto, prosigue el investigador aragonés, se cierne «la sombra de Maldoror», como Georges Bataille se apresuró a dejar claro por primera vez en su artículo sobre Dalí<sup>163</sup>, y para cuya redacción probablemente hubo de tener muy presente la estrofa octava del canto primero del libro de Lautréamont.<sup>164</sup> En este pasaje, los perros anda sueltos y, presos de la rabia, aúllan a la luna mientras comparten su canto con el de la lechuza y escenario con el viento a la orilla del mar.

Fragmento que parece haber influido en el Lorca prosístico de *Impresiones y paisajes* cuando revisita a Lautréamont —y digo revisita porque los tres amigos residentes debían conocer de primera mano la traducción que

---

<sup>161</sup> Catálogo de la exposición en el Museo Boymasn-Van Beumingen, Róterdam, del 21 de noviembre de 1970 al 10 de enero de 1971. Citado en A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 278, n. 20.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>163</sup> *Documents*, núm. 7, diciembre de 1929.

<sup>164</sup> *Los cantos de Maldoror*, ed. cit., pp. 46-49.

Julio Gómez de la Serna realizó y su hermano Ramón prologó en 1925<sup>165</sup>— y describe el pavor que le domina al escuchar desde su celda del monasterio de Silos, en el capítulo IV, *El convento*, ladrar a los perros en la noche.<sup>166</sup> Sugiere Sánchez Vidal que esa atmósfera de canes se encontrará en la raíz del «“horizonte de perros” que “ladra muy lejos del río” en *La casada infiel*», que muy bien pudo inducir a Dalí y Buñuel a titular su primer film *Un perro andaluz*.<sup>167</sup>

Por su parte, García Posada ha detectado la relación entre el «perro egipcio» que se muda en «perro asirio» en *Poeta en Nueva York* y el texto de *Impresiones y paisajes* en el que, algunas páginas más adelante, se describen unas capillas con un san Sebastián «antiartístico» y un Jesús bizantino cuyos bucles asemejan a «un sacerdote asirio»<sup>168</sup>. De ello infiere Sánchez Vidal que el «perro afgano» de las obras de Dalí bien pudo suponer una respuesta al asirio de Lorca, aludiendo, inclusive, a las posibles conexiones con *Paisaje con dos tumbas y un perro asirio*.

A la altura de 1937, el galgo que devora restos en descomposición en *La metamorfosis de Narciso* debe ser entendido como una de las tantas referencias que en torno al «poeta de la mala muerte» pululan por la tela y los versos, cuando tan reciente está aún su triste fusilamiento en los alrededores de Alfacar. Como apunta Lázaro Docio, en la persona de Lorca, Dalí vería «la figura del inocente», de la víctima desacertada del drama español, «que como ningún otro personaje [...] llevaba en sí los signos apolíneos y dionisiacos de la creación»<sup>169</sup>.

Todas estas cuestiones van a provocar que la leyenda de Narciso se sume al catálogo de imágenes obsesivas que excita el estro daliniano: *El*

<sup>165</sup> Posteriormente, Dalí ilustraría con 42 aguafuertes y gran éxito comercial *Los cantos de Maldoror* en 1934, a instancia de Albert Skira.

<sup>166</sup> *Obra Completa VI, Prosa I*, ed. cit., pp. 111-113.

<sup>167</sup> Buñuel, *Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp. 216-218. Aclara Vidal que la conexión le fue sugerida por Solita Salinas de Marichal tras una conferencia en Harvard. *Ibid.*, p. 216, n. 42. No obstante, debo precisar que existe un desajuste cronológico entre *Impresiones y paisajes*, aparecido en 1918, y la citada edición de *Los cantos de Maldoror*, que, ya se ha indicado, es de 1925.

<sup>168</sup> *Lorca: interpretación de «Poeta en Nueva York»*, Madrid, Akal, 1981, pp. 281-282. El texto de Lorca en *Obra Completa VI, Prosa I*, ed. cit., pp. 116-117.

<sup>169</sup> «“La metamorfosis de Narciso” o un reflejo objetivo...», ed. cit., p. 280.

*Ángelus* de Millet, *La encajera* de Vermeer, *Las meninas* de Velázquez...<sup>170</sup>

Tanto es así, que el artista no va a dudar en aludir al tema dos años después, cuando por segunda vez la Bonwit Teller le encargue la decoración de sus escaparates neoyorquinos<sup>171</sup>, o en fotografiarse como un Narciso contemporáneo casi mimetizado con el paisaje —fossilizado— del cabo de Creus, en los años treinta.



Dalí en la Punta de Tres Frares, cala Galladera,  
cabo de Creus,  
década de 1930

<sup>170</sup> Vid. T. Dufrière, «El huevo, el ojo...», ed. cit., p. 31, n. 28.

<sup>171</sup> Para la ocasión —y dentro del contexto de la Exposición Internacional del Surrealismo— realiza la instalación *Noche y día*. En la de “El día”, coloca dentro de una bañera forrada de piel de astracán tres manos de cera flotando que sostienen espejos. Estos también recubren las paredes del fondo. Para aludir al mito de Narciso, además de recurrir a los espejos, Dalí dispersa este tipo de flor por la bañera, el suelo y los muebles. Vid. F. Fanés, *La pintura y sus sombras*, ed. cit., pp. 127-134.



## VI.6. Particularidades del poema

La crítica se muestra unánime a la hora de considerar «La metamorfosis de Narciso» como el culmen poético de Salvador Dalí.<sup>172</sup> Tanto es así que a partir de esta composición su obra literaria empieza a perder fuelle y ya nunca volverá a alcanzar las mismas cotas de calidad, salvo, quizás, en alguna pieza del «último ciclo, el publicado en 1988 bajo el título de *Dins Dalí*». Y ello porque ha de ser entendido como «su epitafio literario»<sup>173</sup>.

Si «El gran masturbador» abría el ciclo de sus «grandes poemas surrealistas» y autobiográficos, «La metamorfosis de Narciso» se encarga de cerrarlo, «incorporando a las pasiones solitarias el sustentáculo de su nueva compañera»<sup>174</sup>. Efectivamente, como señala Lourdes Cirlot, en los siete años que separan una y otra composición, Dalí ha experimentado su propia metamorfosis, tras la que ha dejado de lado sus inseguridades y complejos, sus tanteos en el terreno amoroso y la iniciación en las relaciones heterosexuales.

---

<sup>172</sup> A. Sánchez Vidal, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 38; R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., p. 144; L. Cirlot, «Aproximación a dos poemas de Dalí...», ed. cit., p. 46.

<sup>173</sup> A. Sánchez Vidal, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 45.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

Por ello, dos aspectos principales son dignos de reseña: la constante Gala, y su intensa y agitada labor dentro de las filas surrealistas, a los «que aporta el método paranoico crítico»<sup>175</sup>.

Esta seguridad se deja sentir en la armonía que exhalan los versos y en el empleo de un vocabulario más rico y meditado que el de piezas anteriores, «volitivamente más culto» que el de *El gran masturbador*.<sup>176</sup> En este sentido, la conexión entre literatura y pintura llega a ser tan plena que el lenguaje va preñado de «aspectos de carácter plástico», de «colores, texturas, calidades y morfologías» que hacen indisoluble al «poema-pintura»<sup>177</sup>. Hecho que, tal y como vimos, halla su prelude más inmediato en la exhuberancia de términos escultóricos que habían prevalecido en la confección de *El gran masturbador*.

Sánchez Vidal encuentra que el equilibrio psicológico que dimana del poema sobre el mito de Narciso se debe a que Dalí se halla en el momento álgido de su etapa «constructiva», iniciada con su primer libro en francés, *La femme visible*, en 1930, y decididamente opuesto a la anterior etapa de «dispersión»<sup>178</sup>. Así, en «La metamorfosis de Narciso» «se acude al mito para vertebrar esta transformación» hacia la factura más racional que se ha ido operando en el pintor ampurdanés.<sup>179</sup>

Del texto ha desaparecido todo término directamente repulsivo, insultante o escatológico, como si hubiera existido una renuncia explícita al extenso andamiaje de burros podridos, fragmentos de sexos, pilosidades y zonas erógenas, alusiones injuriosas a la institución familiar o empleo de la iconografía religiosa con fines despectivos. El poema destila, más bien, un goce general cercano a lo que en realidad es, un canto de amor a su idolatrada Gala.

Su estructura se abre con dos breves textos en prosa encabezados por sendos epígrafes alusivos a la correcta forma de percibir la mutación que muestra el cuadro y al éxito alcanzado en la aplicación del método paranoico crítico. Con respecto a este último apartado, Dalí se permite un par de conjeturas de carácter crítico: «el lirismo de las imágenes poéticas es

<sup>175</sup> «Aproximación a dos poemas de Dalí...», ed. cit., p. 46-47.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>178</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 27.

<sup>179</sup> *Ibid.*

filosóficamente importante cuando logra en su terreno la misma exactitud que las matemáticas en el suyo», al que le sigue, «el poeta debe, ante todo, demostrar lo que dice». En ellos, como ya apuntamos, se atisba una regresión hacia los preceptos de *L'Esprit Nouveau* y la Nueva Objetividad de Franz Roh, teorías fundacionales de las que tanto se había servido en los años veinte. No obstante, el aserto no deja de recordar el tipo de críticas que le propinaba a Lorca o Pepín Bello al hablar en sus cartas sobre cuestiones literarias. Parejamente, también supone una alabanza a las virtudes de su método, ya que parece estar diciéndonos que él, pintor y poeta, ha conseguido verter en los moldes de la actividad paranoico crítica estos dos campos de la expresión artística. E hilando aún más fino, sería lícito escudriñar alguna concomitancia con el *didactismo* que veíamos asociado a la «Oda a Salvador Dalí» de Lorca, dado que el recuerdo del poeta alimenta en altas dosis esta doble versión de Narciso.

A renglón seguido, incorpora dos interlocuciones correspondientes a una pareja de pescadores de Port Lligat, lo cual conduce a reforzar la evidencia de que el escenario de la narración ya no es «la Grecia antigua, sino unos parajes muy característicos ampurdaneses»<sup>180</sup>. Junto con el empleo de los gentilicios para conformar el catálogo coral de los personajes de fondo —«el Hindú aceitunado», «el Alemán rubio y carnicero», etc.—, esta será la otra licencia que se tome el autor respecto de la leyenda original ovidiana.

Del mismo modo, el epígrafe preceptivo del primer fragmento: «MODO DE OBSERVAR VISUALMENTE EL TRANSCURSO DE LA METAMORFOSIS DE NARCISO REPRESENTADA EN MI CUADRO», hace pensar de inmediato en un recurso direccional que emplearán escritores posteriores de cuño surrealista, como, por ejemplo, Julio Cortázar en la serie de relatos breves cuyo título encabeza con el sustantivo «instrucciones», entre los que es de destacar «Instrucciones para entender tres pinturas famosas»<sup>181</sup>, o más sucintamente en la novela *62. Modelo para armar*.

Tras los apartados en prosa, en puridad casi dos prólogos, comienzan a desgranarse los versos del poema, entre los que abundan los eneasílabos, los

<sup>180</sup> Vid., R. Santos Torroella, *La miel es más...*, ed. cit., pp. 149-150.

<sup>181</sup> Vid. *Historias de cronopios y de famas, Cuentos completos I (1945-1966)*, Madrid, Alfaguara, 1998, 2006<sup>21</sup>, pp. 411-413.

octosílabos y también algunos más breves. Como se ve, la concisión y el equilibrio que late en el poema están en consonancia con la parquedad que permiten vislumbrar las frases escuetas.

La cadena de versos se ve interrumpida en un par de ocasiones por la presencia de dos párrafos en prosa que introducen la referencia espacial ya mencionada en el grupo heterosexual, y en ambos casos se sigue una recuperación de las estrofas en verso libre. Si en los versos la concreción es nota característica, igual naturaleza se percibe en los tramos prosísticos, donde la «jerga pesada y pastosa» que parodiara Edmund Wilson en su crítica a *Rostros ocultos*<sup>182</sup>, ha dejado lugar a un estilo más refinado en su síntesis expositiva. Se aleja, así, de la afirmación enarbolada en otro tiempo para revelar su método paranoico crítico: «odio, bajo cualquiera de sus formas, la simplicidad»<sup>183</sup>.

El estilo directo que respira el poema queda patente no solo en el corto diálogo que mantienen los pescadores de Port Lligat, sino, incluso, en la ductilidad con que en varias ocasiones se va desde la tercera persona a la segunda, argucia que Dalí ha utilizado con gran ingenio.

En la antepenúltima estrofa, cuando ya es inminente la injerencia de la metamorfosis, Dalí interpela al protagonista mediante una pregunta retórica: «Narciso, ¿comprendes?». Pregunta que desvela el cariz afectivo que el autor debía sentir por su personaje, un sosias de sí mismo en definitiva. Tras la interjección se esconde la disuasión, el estoicismo, el convencimiento de que las cosas han de suceder así y no de otra manera. Dalí está intentado decir a Narciso: «no opongas resistencia, abandónate. Esto ha de ocurrir así porque está escrito de antemano y es mejor para ti que suceda cuanto antes». Otra reclamación parecida se puede leer en el prólogo que Salvador Dalí escribió en 1973 para la edición española de *Rostros ocultos*, donde finaliza su reflexión sobre el hermetismo que debe ser siempre subsidiario de los rostros escondidos bajo capas de metamorfosis y sólidas máscaras autobiográficas, preguntando: «¿NO ME CONOCES? ¿NO ME CONOCES? ¡GALA!»<sup>184</sup> Hecho que vuelve a poner de manifiesto la tendencia del pintor a trabajar con

<sup>182</sup> Cfr. C. B. Morris, *El surrealismo y España*, ed. cit., p. 73 y n. 111.

<sup>183</sup> «La conquista de lo irracional», *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., p. 407.

<sup>184</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 382.



trasuntos de su propia personalidad, abarcando de una u otra manera los diferentes estadios de su vida.

En la siguiente estrofa, la simiente que germinará al nuevo Narciso ha caído irrefutable al agua. Después de la descripción en tercera persona del hombre y los dioses que vuelven al estado vegetal, interpela nuevamente al mito: «Narciso, tan inmóvil estás/ que parecería que duermes». El autor, sabedor de que se está cumpliendo el rito pronosticado, no espera, como en el caso anterior, una actitud de respuesta por parte de Narciso. Más bien está lanzando una letanía para calmarlo, casi una suerte de nana, como denotan los versos: «Mas tú, Narciso/ duermes como una flor de agua».

### VI.6.1. Oposiciones y contrastes

Si, como buen heredero del *fin de siècle*, todo el surrealismo se había rendido con denuedo al juego de los opuestos, Dalí no había de ser menos en la aplicación de tales oposiciones a lo largo de su obra. Empero, en la que ahora nos ocupa, el dominio de la técnica poética le lleva a ir imbricándolas con gran sutileza a lo largo del poema, lejos de la fragosa certidumbre que se observa, por ejemplo, en *El gran masturbador*.

De esta manera, se van desgranando pares encontrados de ideas desde el primer momento y es fácil advertir la complacencia daliniana en torno a la antítesis entre lo blando y lo duro puesta en valor con «la mano fósil del agua que sostiene la flor abierta»; o en «la anatomía clara y divina de Narciso» que realza los contrastes con la metáfora del «espejo oscuro del lago», y aun los apuntala en el sintagma de la siguiente línea: «su blanco torso». Oposición que reviste similares términos cuando enfrenta «tu blanco cuerpo» con la difícil visualización sinestésica del «torrente mineral de negras pedrerías de perfumes acres», cuestión, esta última, que ya ha sido estudiada bajo el auspicio de Antonio Monegal.<sup>185</sup> Visualmente, las texturas y los brillos también están en pugna. Tal es el caso de «las desembocaduras mates de la noche», donde no vale más destello que el de «toda la platería roja».

<sup>185</sup> *En los límites...*, ed. cit., pp. 110-111.

La descripción del nacimiento de la primavera halla su propia contradicción en los monosílabos que describen las lanzas florales que se yerguen apoteósicas en los campos: «rectas, tiernas y duras». Y de similar naturaleza contradictoria es la descripción textural del Hindú: «áspero, aceitado, azucarado», que hace pensar al unísono en una piel tosca, resbaladiza y peguntosa.

Como buen surrealista, Dalí no duda en oponer el estado predilecto de la inconsciencia, calificado como «la transparente hipnosis», a la opaca fase del sueño profundo, «el pesado sueño», a sabiendas de que es el primer estadio el que en mayor medida contribuye a los procesos creacionales del arte. De ahí que Narciso duerma como «una flor de agua» y no presa del sueño soporífero de «un roble hercúleo», que mantendría su mente entumecida, lejos de cualquier asechanza de la imaginación. En esto no deja de haber cierto sesgo romántico, pues como señala Béguin, fueron los poetas de este movimiento quienes primero advirtieron los límites fatales que se imponían «a la conquista de la poesía. Supieron que el sueño solo era fecundo cuando la persona encontraba en él un ahondamiento y volvía después a la vida consciente»<sup>186</sup>. Si el sueño actuaba como médium vivificador que proporcionaba un conocimiento irremplazable, precisando para ello «renegar de toda la parte diurna de sí mismo», Béguin no deja de reclamar a su vez cierto comedimiento en esta suerte de estros que permitiera de nuevo el regreso «hacia la luz de este mundo»<sup>187</sup>. Comedimiento, en definitiva, más que justificado, sabedor como es de que «la aventura no carece de riesgos. Al huir de la prisión del yo consciente, hay que evitar el peligro de quedar encerrado en la prisión del sueño, de la cual nadie regresa»<sup>188</sup>.

<sup>186</sup> *Op. cit.*, p. 486.

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.* A propósito del sueño, interesa recalcar las diferencias que de esta concepción tuvieron románticos y simbolistas, frente a surrealistas. Los surrealistas pretendieron excluir dos de las características que eran habituales en aquellos: el cariz religioso o metafísico de que solía quedar imbuido el sueño, y lo que de artificioso solía llevar aparejado su relato o presentación. Como hace ver J. Jiménez, «para los surrealistas, el sueño no es una expresión de lo sobrenatural, ni tampoco algo artificial o no natural, sino que forma parte enteramente de la vida humana». Cfr. «El surrealismo y el sueño», ed. cit., p. 25. Y es que, para el surrealismo, la invocación del sueño supone la transmisión de una utopía de liberación plena de la mente que se opone al dolor y el sufrimiento resignados. *Ibid.*, p. 50. Ahora bien, en lo que si coincide el surrealismo con el movimiento romántico y con la filosofía idealista es en plantear, frente a la irremisible expansión tecnológica de las

Junto a las recurrencias a la antítesis, la otra gran baza la juegan las construcciones oximorónicas, muy frecuentes dentro de la estética y la poética dalinianas. Así, entrecomillada, para advertirnos de su naturaleza dispareja, aparece la primera: «fijeza distraída», dando a entender la atmósfera hipnagógica y onírica en que se sumen los pensamientos de Narciso.

Por su propia trabazón, llama la atención el oxímoron creado mediante la unión de los dos sustantivos «cuesta-pendiente», que en francés desembocan en un juego de palabras con el «Pentecostés» del verso que lo secunda.<sup>189</sup> Con esta fusión de sustantivos, Dalí parece estar transgrediendo el punto 5 del *Manifiesto técnico de la literatura futurista* de Marinetti:

4.— Cada sustantivo ha de tener su doble, o sea, cada sustantivo debe preceder, sin conjunción, al sustantivo con el que está ligado por analogía [...] Del mismo modo que la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo, la percepción por analogía se hace cada vez más natural para el hombre.<sup>190</sup>

La relación analógica entre plano inclinado que escala y plano deslizante que desciende, tratada como un juego de palabras con el Pentecostés, bien puede suponer un sarcasmo del autor catalán frente a ciertos presupuestos vanguardistas antonomásticos, en un momento en que sus planteamientos estéticos —conviene recordarlo— están experimentando un giro hacia varaderos mucho más tradicionales.

A la misma idea puede responder la pulcritud en la puntuación a que se ciñe la escritura del poema. Infracción de las reglas de puntuación que deja de cometer adrede —como se sabe, las faltas de ortografía son apabullantes en Dalí— para la composición de «La metamorfosis de Narciso», y que mantendrá en otros textos posteriores. Tras la pretensión de mantener una puntuación correcta puede entreverse la intención de reforzar la idea de equilibrio que se advertía en la composición.

---

sociedades modernas, la reactualización de los voluntarismos subjetivistas de que estos últimos habían hecho gala en los primeros estadios de desarrollo de la modernidad. *Ibid.*, p. 52.

<sup>189</sup> *Côte-pente* (cuesta-pendiente) / *Pentecôte* (Pentecostés). Vid. la nota de A. Sánchez Vidal en *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 1254.

<sup>190</sup> *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 157.

Un nuevo oxímoron se detecta en «las brumas morenas». Y aun de mayor calado es el de tres estrofas más adelante, donde canta una «sirena fría y dionisiaca» que pone de manifiesto la finura que ha alcanzado el autor surrealista en la consecución de las imágenes poéticas.

Frente a la conjunción de elementos contrapuestos existe un cierto cultivo de la redundancia que se hace notar en el arranque mismo del poema, cuando especifica que estamos ante un «modo de observar visualmente». Acaso con este recurso abrigue la intención de priorizar el sentido de la vista sobre el del oído, tan necesario para el correcto conocimiento de la poesía. Desligar uno de otro no sería chica tarea para el sistema de creación del surrealismo si, como señaló Walter Benjamín, en este movimiento «el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del “sentido”»<sup>191</sup>. Más allá de esto, supuestamente anide la reivindicación de Dalí de preconizar que su método paranoico crítico se funda en la transmisión eminentemente visual de imágenes, o, como mínimo, que requiere de ellas para poder configurar la iconografía de los contenidos con que poner a girar los rudimentos de sus obras.

Nuevamente incide en la reiteración de la misma idea al describir el sueño «pesado de la fatiga» con el que, hemos apuntado, está intentado marcar la diferencia respecto de la impronta que permite la liviana «hipnosis transparente», mucho más apta para la predisposición a las tareas creativas. Octavio Paz lo explica claramente:

Las imágenes del sueño proporcionan ciertos arquetipos para esta subversión de la realidad. Y no solo las del sueño; otros estados análogos, desde la locura hasta el ensueño diurno, provocan rupturas y reacomodaciones de nuestra visión de lo real. Consecuentes con este programa, Breton y Éluard reproducen en el libro *La Inmaculada Concepción* el pensamiento de los enfermos mentales; durante una época Dalí se sirve de la «paranoia crítica»; Aragón escribe *Una ola de sueños*. En efecto, se trataba de una inundación de imágenes destinadas a quebrantar la realidad.<sup>192</sup>

<sup>191</sup> «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *Iluminaciones* I. ed. cit., p. 45.

<sup>192</sup> *La búsqueda del comienzo*, ed. cit., p. 33.

Imágenes en las que nuestro autor legitima los estados de sueño —o ensueño— consciente en su virtud de rasgo determinante previo al acto creativo, tal y como había sido instaurado por el surrealismo.

A pesar de la equidad que rezuman los versos de «La metamorfosis de Narciso» todavía hay lugar para aquel rasgo consustancial a toda la lírica moderna que había constituido la oscuridad. Justamente se da en los versos: «el hombre regresa al vegetal/ y los dioses/ por el pesado sueño de la fatiga/ por la transparente hipnosis de sus pasiones», donde no se acierta a entender si el sujeto «hombres» se torna vegetal y dioses respectivamente, o la mutación se da entre los hombres y los dioses a la vez; en cuyo caso se ha suprimido el verbo de la segunda oración coordinada.

De ser así, cabe recordar que Hugo Friedrich vio en el abandono de los verbos no únicamente la potenciación formal y sintáctica del fragmentarismo inherente a la lírica moderna, sino, a su vez, la vigorización del proceso de «aislamiento de lo nominalmente mostrado». Ello conducía a la obtención de un estado de «alta tensión» en el acto poético. «El nombre gana en intensidad y se alza sobre su significación corriente», afirma Friedrich.<sup>193</sup> A partir de aquí es posible conjeturar para el poema de Narciso la intención de resaltar, mediante esta «tensión» producida por la elipsis, el efecto de la metempsicosis del protagonista, quien en su «vuelta al vegetal», ha adquirido, además, un mayor realce al entrar en parangón mitológico con los dioses. Postura que sale reforzada a través de los versos que continúan la estrofa, donde la comparación se formaliza en términos de un «Hércules robusto y arbóreo».

### VI.6.2. Más claves lorquianas

De igual manera a como sucede en la composición pictórica, la versión homónima en verso está transitada por la sombra de Federico García Lorca. Dalí, en una nota a pie de página del poema, advierte que ha tomado de *Poeta en Nueva York* el verso «el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre» y lo ha aplicado a sus «albas de venas rotas», sintagma que tampoco puede negar su regusto lorquiano.

<sup>193</sup> *Op. cit.*, p. 201.

Otro tanto acontece con «el agua errante» que se torna «amarilla» en el soneto sobre Narciso que el de Fuente Vaqueros compuso en 1925 y que Dalí ha remedado como «los restos amarillos del amor». El color del remanente de polución que ha quedado tras la pasión hace pensar en las concomitancias con las tinturas que se observaban en *El gran masturbador*. Recordemos que en esta obra, los tonos amarillos de la cabeza grotesca remitían de inmediato tanto a los flujos seminales del acto masturbatorio como al material voluble que es la cera, sustrato icónico que en Dalí es entendido como principio de muerte y resurrección.

Si en «La metamorfosis de Narciso» hay una pretensión de ajustar cuentas con el pasado y con la propia conciencia, de ir recogiendo aquellos flecos que hasta entonces habían quedado sueltos en los avatares de su biografía, no sería ilógico pensar que la elección de las lubricidades amarillas puedan responder al empeño de Dalí de resucitar al «poeta de la mala muerte», en un juego similar al que lo hacía levantarse tras haber simulado su muerte en la Residencia de Estudiantes.

Otras propiedades del color y del tono también son consustanciales a los textos lorquianos. El cariz de «plata» del espectro, con que se inicia el soneto de Lorca, encuentra su eco en la «curva argentada e hipnótica» del deseo narcisista y en «la platería roja» que destella junto a los mencionados «desembarcaderos de sangre». Reflejo, este último, que tampoco puede estar más en consonancia con el endecasílabo lorquiano «perpetua sangre y pura luz brotando», del que podría casi suponerse un calco fidedigno.

También lo «aceitunado» u «oliváceo» es clave compartida por Lorca y Dalí. En la «Oda a Salvador Dalí» utiliza ya esta adjetivación para laurear al pintor al prorrumpir al comienzo de la tercera parte: «¡Oh Salvador Dalí, de voz aceitunada!»<sup>194</sup>. A su vez, cuando el pintor ampurdanés escribe la sucesión de gentilicios que configuran al grupo heterosexual, consiente en apuntar a un «Hindú aceitado» que recuerda al García Lorca que se disfrazó con turbante y chilaba en una foto que regaló a Pepín Bello como recuerdo del cuarto

---

<sup>194</sup> *Obras Completas II, Poesía 2*, ed. cit., p. 189-192.

compartido en la Residencia de Estudiantes.<sup>195</sup> Además, cabe mencionar aquello de «perro asirio» y «perro afgano», confinado en el óleo de *La metamorfosis* al galgo de la esquina inferior derecha que come restos putrefactos.

Unas líneas más abajo, Dalí vuelve a catalogar a la «Alta andaluza» como «olivácea de angustias», donde, como ya se ha mencionado, Sánchez Vidal detectó la facilidad de reconocer nuevamente a García Lorca.

En «Muerto de amor», incluido en el *Romancero gitano* (1928), existe toda una estrofa concebida con los materiales icónicos que estamos tratando: desde los reflejos de plata que vierte la luna, hasta el amarillo de las torres, desde la imagen de los mil perros perseguidores que remiten a Lautréamont y el canto primero del *Maldoror*, hasta los efluvios a vino y ámbar que traen recuerdos de la sangre derrochada por ambos autores en clave creacional:

Ajo de agónica plata  
la luna menguante, pone  
cabelleras amarillas  
a las amarillas torres.  
La noche llama temblando  
al cristal de los balcones,  
perseguida por los mil  
perros que no la conocen,  
y un olor de vino y ámbar  
viene de los corredores.<sup>196</sup>

Otro aspecto de «Muerto de amor» viene dado por el comienzo del poema:

¿Qué es aquello que reluce  
por los altos corredores?<sup>197</sup>

Según Caballero y Josephs, García Lorca, siempre atento a las expresiones regionales de Andalucía, empleó el término «alto» con gran profusión, aunque, tanto en esta composición como en el «Romance

<sup>195</sup> I. Gibson hace ver que aunque Lorca indica la fecha 1924-25, realmente compartieron la habitación en el curso 1923-24, el último que Bello pasó en la Residencia. Cfr. R. Santos Torroella, *Dalí residente*, ed. cit., p. 84, n. 1.

<sup>196</sup> *Obra Completa II, Poesía 2*, ed. cit., p. 167.

<sup>197</sup> *Ibid.*

sonámbulo», el de Fuente Vaqueros «desdibuja “lo alto” a propósito», dejando de ser un lugar concreto para pasar a designar un concepto intangible, «un “alto” como el mundo y el cielo heroicos y míticos, habitados por héroes y dioses dignos de Homero»<sup>198</sup>. Un lugar en el que tendría perfecta acogida el mito de Narciso. La «Alta andaluza» puede, así, perfectamente imbricarse en los versos de «Muerto de amor» tanto como el resto del repertorio icónico.

Tampoco la «torre amarilla» ha de ser desdeñada. Para Gibson, este elemento arquitectónico ejemplifica en Dalí las prácticas masturbatorias llevadas a cabo en el terrado de la casa de Figueras que acabarán derivando en su fijación con las torres y campanarios que aparecen continuamente en su obra.<sup>199</sup>

A propósito de lo dicho sobre las concomitancias de «Muerto de amor» y «La metamorfosis de Narciso», y dado que los versos del *Romancero gitano* se gestaron entre 1923 y 1927<sup>200</sup>, no es ilógico pensar que Dalí lleve a cabo una lectura revisionista de la obra lorquiana una década después, cuando este acaba de morir y aquel quizás esté intentando lanzar un mirada de indulgencia hacia la producción de Lorca que tan cáusticamente había criticado tras su aparición en las librerías. En este sentido, el mismo título del poema, «Muerto de amor», cobra una especial relevancia dentro del orden de cosas que estoy analizando.

Volviendo al texto de «La metamorfosis de Narciso», existe otro elemento que sobrevuela la atmósfera del poema en términos no muy alejados de como lo hiciera en *El gran masturbador*: el «uranismo». Si tomamos el «grupo heterosexual», es fácil observar que los gentilicios, aparte de iniciarse con letra mayúscula como lo harían, por ejemplo, en inglés, pasan del género masculino —«Hindú, Catalán, Alemán»— al femenino —«Inglesa, Rusa, Sueca, Americana, Andaluza»— sin solución de continuidad. Ello puede ser sintomático del hermafroditismo que late con fuerza en la leyenda ovidiana y

<sup>198</sup> A. Josephs y J. Caballer (eds.), *Poema del cante jondo / Romanero gitano*, Madrid, Cátedra, 1991<sup>13</sup>, p. 268, n. 2.

<sup>199</sup> *La vida desafortada...*, ed. cit., pp. 72-74. También tienen lugar en la torre de los Pichot los sádicos episodios de juventud que relata en *Vida secreta*. Vid. *supra*, p. 417, n. 99.

<sup>200</sup> Sigo las fechas del cuadro sinóptico establecido por A. Josephs y J. Caballero en su edición de *Poema del cante jondo / Romanero gitano*, ed. cit., pp. 13-14.



del que Dalí debió sentirse impelido a contagiarse<sup>201</sup>, dada la inclinación hacia la representación de personajes de esta naturaleza que ya hemos referido. Igualmente, la nominación con mayúsculas puede responder a una designación personal que entresacaría a ese «Alemán» o esa «Sueca» del anonimato del paisanaje, señalándolos como personas próximas o, cuanto menos, conocidas del mismo Dalí.

El hermafroditismo queda consolidado por las invocaciones a la sexualidad «no fecundante» que se desprenden de los versos. El deshielo primaveral que veíamos deslizarse desde las cumbre del Canigó así parece atestiguarlo: «las cataratas del deshielo se aniquilan» entre la personificación de «los gritos excrementales de los minerales», es decir, se van solidificando en su bajada, de igual manera a como podía suceder con la polución seminal en obras anteriores en las que, recordemos, las hormigas venían a ser su representación más directa. Cuando Narciso desciende fatalmente «hacia el precipicio de topacios de los restos amarillos del amor», lo está haciendo por la pendiente de ese «torrente ferozmente mineral de pedrerías de perfumes acres» que, indudablemente, ya está de suyo propio solidificado. Y por si aún quedara alguna duda sobre el amor «no genital», lo subraya al escribir: «la simiente de tu cabeza acaba de caer al agua».

Del «Pequeño poema infinito», fechado el 10 de enero de 1930 e incluido en *Poeta en Nueva York*, se pueden extraer unos versos de Lorca muy acertados para esta cuestión:

Pero la nieve se equivoca de corazón  
puede llegar el viento Austro  
y como el aire no hace caso de los gemidos  
tendremos que pacer otra vez las hierbas de los  
cementérios.<sup>202</sup>

La desolación estéril que impregna la estrofa permite cierto parangón con el sentido que Dalí ha querido conceder a sus escorrentías de nieve que se van solidificando en pedrerías acres, capaces de yermar aquello cuanto encuentran a su paso. Porque, a pesar de provenir del frío, el torrente de hielo

<sup>201</sup> Vid. R. Santos Torroella, *La miel es...*, ed. cit., p. 146.

<sup>202</sup> *Obras Completas II, Poesía 2*, ed. cit., p. 317.

que el pintor describe acaba domeñado bajo los «gritos excrementales de los minerales» —¿acaso similares en su desespero a los gemidos ignorados por el aire en los versos lorquianos?—, como si fuese lava volcánica que, en su condensación, calcina todo el suelo que abarca.

En consonancia con el cuadro del masturbador están también «los hoyuelos de rodillas nubosas» donde se ubican «las brumas morenas de las matemáticas». En el óleo, la rodilla izquierda del sujeto que recibía la *felatio* se mostraba rotada hacia la izquierda y presentaba, en su giro, unas protuberancias enrojecidas que hacían pensar en una vulva femenina. Ahora, las cavernosidades «nubosas» parecen hablarnos de ese mismo motivo, poniéndolo en correlato con el hermafroditismo que acusaba la figura de la pintura de 1929, varonil en el vigor masculino que impulsa el pene y los testículos de la felación, y femenino en la sugerencia de una vulva sonrosada en las piernas.

Finalmente, en el óvalo de la cabeza tiene lugar la trasmudación de Narciso en flor, fenómeno que el catalán ilustra por medio de la recurrencia a la «crisálida de segundas intenciones biológicas». En el verano de 1925, Dalí escribe una epístola a Lorca en que le dice:

Querido amigo:

Tu carta me causó una gran alegría.

*La mariposa de hierro* creo que sintetiza maravillosamente todo el pensamiento de la pintura moderna, todo ha de tener la misma consistencia, eternidad (no la misma calidad).<sup>203</sup>

Una vez más Sánchez Vidal ha visto en la mariposa «una clave entre amigos»<sup>204</sup>. En la «Oda a Salvador Dalí» refiere Lorca «los coleccionistas de mariposas que huyen» al final de la sexta estrofa. Y más adelante vuelve sobre la cuestión al mencionar la sugerente imagen de una «mariposa clavada que medita su vuelo».

Dalí retoma la crisálida en 1955, para su cosmogónica *La última cena*, cuya composición queda regida por la arquitectura estructural de unos

<sup>203</sup> Reproducida en V. Fernández (ed.), *Querido Salvador...*, ed. cit., pp. 50-51, p. 50.

<sup>204</sup> Cfr. *ibid.*, p. 167, n. 2; A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., pp. 323-326.

ventanales que se disponen recordando las alas de este insecto. A Michele Tapié le confiará:

Homenaje a Lorca [*La última cena*], quien me había dicho que los apóstoles eran simétricos como las alas de las mariposas.<sup>205</sup>

Y es que pocos animales pueden serle tan recurrentes como los lepidópteros a la hora de ejemplificar la ninfosis que se trae entre manos cuando está componiendo «La metamorfosis de Narciso». A la altura de 1937 parece estar recobrando la iconología de la crisálida tras la que se parapeta un nuevo guiño a la complicidad de ambos creadores. Ilie ha estudiado la significación de tal símbolo en relación con la «Oda a Salvador Dalí» y concluye que en los dos versos en que aparece, «mariposa clavada que medita su vuelo» y «las colecciones de mariposas que huyen», Lorca está tratando de priorizar el sentido de libertad y espontaneidad frente al artificio y el acto analítico: «el libre impuso es mejor que la vacilación». Los dos casos «amplían la idea de Lorca de restituir la integridad al material y no someterlo a los procesos mentales del artista»<sup>206</sup>. Planteamiento, este, no muy alejado del de Dalí en aquel momento, quien, como hemos visto, está intentando en «La metamorfosis de Narciso» una revisión de todo el material de los años veinte que circunda a *L'Esprit Nouveau* y a la Nueva Objetividad.

---

<sup>205</sup> Dalí, París, Les Éditions du Chêne, 1957. Referido en A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, ed. cit., p. 323.

<sup>206</sup> *Op. cit.*, p. 96.



## VI.7. Apología de Gala

La telúrica metamorfosis de Narciso queda infaliblemente resuelta en sus últimas líneas:

cuando esa cabeza estalle,  
será la flor,  
el nuevo Narciso,  
Gala,  
mi narciso.

Como ha señalado Torroella, el determinante posesivo «mi» encierra todo el entramado de personalidades reflejas que articulan la composición, al hacer posible una acentuación del narcisismo daliniano que acaba desembocando en la idolatrada Gala, a la que se identifica como auténtico y concluyente Narciso.

El investigador catalán no olvida que las líneas anafóricas precedentes a los dos últimos versos están dedicadas a la mano pecadora que comparte protagonismo con la *ceba* de Narciso. Ambas guardan estrecha relación con la

cabeza grotesca del masturbador, «pues de la obsesión que una y otra representan nace la flor... que es, ni más ni menos que la propia Gala»<sup>207</sup>.

En otra parte insiste Torroella sobre la idea de que Gala no es la mujer de Dalí<sup>208</sup>, pues «no era una mujer lo que Dalí necesitaba, sino un sosias femenino de sí mismo»; otro Narciso que Gala asumiría sin problemas, a fin de servirle de autodefensa frente a los ataques exteriores que lo tildaban de invertido o de los riesgos que, según las teorías de Freud y por su propia condición de paranoico, corría de convertirse realmente en eso, en homosexual en potencia.<sup>209</sup>

A lo largo de este trabajo hemos visto otros ejemplos en que el pintor trabaja consintiéndose transmudaciones desde un personaje a otro sin ambages: en la «época de Madrid» (1923-1926), la temática era atravesada por la imagen freudiana de la madre perdida, mezcla de deseo edipiano con la interdicción de ese mismo deseo; en *La miel es más dulce que la sangre* se acusa un desplazamiento de la figura que se arroba el protagonismo en la «serie Ana María», su propia hermana, a la de Federico García Lorca, quien conformará junto a Salvador Dalí una dualidad de tintes biográficos, inteligible, en parte, solo mediante la profundización en el léxico compartido entre ambos.

En 1929, la llegada de Gala, unida a su ingreso en las filas del surrealismo, provoca otra nueva traslación hacia la profundización psicoanalítica en sus filias y fobias personales, en las que la rusa se alza como deidad salvífica. De ello da buena cuenta *El gran masturbador*.

A tenor de esta breve recapitulación, no debería extrañarnos que «La metamorfosis de Narciso» caiga en un terreno abonado, en el que fácilmente puede fructificar un nuevo trueque que permitiría, tras una revisión de las cuentas pendientes con el pasado más reciente, abrir una vía alternativa de salvación, la cual pasa por corroborar la devoción acérrima hacia Gala.

La novedad del *corpus* daliniano recae en el tratamiento del mito de Narciso, cuya leyenda esgrime como medio para exorcizar sus potenciales inclinaciones hacía una homosexualidad imbricada en sus sintomatologías

---

<sup>207</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 149.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 153.

paranoicas. Según Santos Torroella, en algún momento del «transcurso del desarrollo del tema» ovidiano debió de toparse con esta nueva solución «cuyo sentido, no directamente expresado en la pintura, nos lo aclara Dalí en los versos finales de su poema»<sup>210</sup>. Esto haría que finalmente focalizara su versión del mito sobre los propios asuntos biográficos.

Lázaro Docio intuye que Dalí debió realizar dos lecturas de *La interpretación de los sueños* de Freud: la primera entre 1922 y 1926, durante su estancia de *residente*, habría sido iniciática y le habría auxiliado en su objetivación de los conflictos íntimos —sexuales, afectivos, etc.—; y la segunda, entre 1927 y 1929, le habría supuesto una herramienta de primer orden en su quehacer plástico y en la fundamentación del método paranoico crítico.<sup>211</sup> En consonancia con estas dos posibles lecturas de la emblemática obra del padre del psicoanálisis, es factible ubicar paralelamente los dos procesos de trasmudación de personajes que se observan en el quehacer artístico de Dalí. En los primeros trabajos es casi un deambular de un personaje en otro, tras las huellas de una motivación afectiva que dé explicación a sus vivencias del momento, en cierta medida efímeras. Desde 1929, con *El gran masturbador*, se observa una maduración en la ubicación de los personajes que se van desplazando a lo largo de la narración, donde los múltiples planos de su biografía se reconocen en imágenes maduras y aposentadas, sobre todo la de su amada Gala.

Para decirlo con Lubar, en el poema «La metamorfosis de Narciso», Gala aparece en el momento imprescindible «para rescatar al artista del amor a sí mismo y restaurarlo a un estado de heterosexualidad “normativa”, rescribiendo de este modo el narcisismo» en la fase de amor maduro ya admitida socialmente.<sup>212</sup> Es así como Dalí nace al amor maduro y «el símbolo de este nacimiento» no es otro que «el narciso que ha germinado en el huevo.»<sup>213</sup>

Podrá argüirse que la amplificación del Narciso Dalí en el Narciso Gala ya había encontrado eco en producciones anteriores, pues ambos vendrían

<sup>210</sup> *La miel es más...*, ed. cit., p. 147.

<sup>211</sup> «El secreto creador de Dalí», ed. cit., p. 112.

<sup>212</sup> R. S. Lubar, «El Freud de Dalí», ed. cit., pp. 317-331, p. 329.

<sup>213</sup> T. Dufrière, «El huevo, el ojo...», ed. cit., p. 29.

cohabitando bajo distintas pieles desde aquel verano de 1929 en que se conocieron en Cadaqués. Sin embargo, nunca antes de ahora Gala hubo de compartir protagonismo con el «Narciso Lorca». Y esto solo puede ser sintomático de la trascendencia que debió cobrar para Dalí la obsesión por la pérdida del poeta. Así, el amor narcisista hacia Gala, cuya medida es fiel reflejo del amor que se profesa a sí mismo, solo queda explicado a partir del amor hacia su otro sosias: Federico García Lorca, «el fenómeno poético en carne viva», que debía estar enquistándose en los pliegues de la conciencia de manera incesante. En tal sentido, parece importante recordar no solo las tesis de Freud, sino también la de Bergson que establece que nunca olvidamos nada, en tanto nuestra vida pasada se mantiene guarecida en las más oscuras profundidades, donde adopta la forma de fantasmas invisibles.<sup>214</sup>

Sánchez Vidal apunta precisamente como particularidad de «La metamorfosis de Narciso» esta cohabitación en que es fácil advertir el paradigma de la «doble extraterritorialidad» poética de Salvador Dalí, en tanto hace depender sus versos no de agentes externos —caso de la lengua empleada, por ejemplo— sino de una «semántica interna» que es entendida al margen de cuestiones idiomáticas.<sup>215</sup>

Con todo, los versos finales son exclusivamente para su amada; nos hablan del triunfo último de una ninfosis en que todos los otros Narcisos, los Narciso previos a ella, son larvas insectívoras de donde únicamente podrá emerger el Narciso-Gala, la nueva flor capaz de llenar plenamente el universo cosmogónico del artista, más allá de cualquier posible duda.

A fin de cuentas, Octavio Paz ya dejó escrito que «el verdadero amor, el amor libre y liberador, es siempre exclusivo e impide toda caída en la infidelidad»<sup>216</sup>. Y esa liberación en forma de Eros no puede dejar de lado a Thanatos, siendo como es un bálsamo mágico, lenitivo y vivificador, pues

la fusión total implica la aceptación de la muerte. [...] El amor no vence a la muerte pero la integra en la vida. La muerte de la persona querida confirma nuestra condena: somos tiempo, nada dura y vivir es

<sup>214</sup> *Le rêve. Suivi de Un chapitre sur les rêves, de R. L. Stevenson*, París, Payot, 2012, pp. 65-66. Cit. en J. Jiménez, «El surrealismo y el sueño», ed. cit., p. 26.

<sup>215</sup> *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 39.

<sup>216</sup> *La búsqueda del comienzo*, ed. cit., p. 41.



un continuo separarse; al mismo tiempo, en la muerte cesan el tiempo y la separación: regresamos a la indistinción del principio, a ese estado que entrevemos en la cópula carnal. El amor es un regreso a la muerte, al lugar del reunión.<sup>217</sup>

Dalí ha convocado a su muertos-amados a través del juego de cristales, dobles y reflejos que despliega en *La metamorfosis de Narciso*.

---

<sup>217</sup> *La llama doble*, ed. cit., pp. 145.



---

**VII. *LA MADONNA DE PORT LLIGAT***

---





*La Madonna de Port Lligat, 1950*  
Óleo / lienzo, 144 x 96 cm.  
Minami Museum, Tokio



### LA MADONA DE PORT LLIGAT

El solc de Déu que li obre el cap  
i li buida les entranyes  
li deixa el tors foradat  
perquè s'ompli de cel.  
Els costats de la verge s'han tornat estenalles  
d'urani fi  
perquè estrenyin el nucli tendre de l'espai fecundat  
fins a trencar-li el tel còsmic,  
diví.

\*

\* \*

Ja li salten a fora de sobte encarnats  
els volums prefigurats  
de la immaculada concepció  
que a flor d'oració

del fons germinal de la mineroica testa  
en l'anunciació  
ja només gosava de veure amb els ulls aclucats.

\*

\* \*

L'aire duríssim dels àtoms li arquitectura l'esglai  
intacte  
el buit esdevé receptacle  
i els contorns virginals del seu cos ja són  
tabernacle  
sense porta ni vel  
on equidistant de l'univers  
gravita un novíssim planeta d'amor suspès  
al bell mig de la carn del cel.

\*

\* \*

I aquest planeta d'amor i de delit  
no és altre que aquell blanquíssim pa  
de salvació i vida  
que relluu encara que sigui de nit  
i que enlluerna a la claror del dia!



### LA MADONNA DE PORT LLIGAT

El surco de Dios que le abre la cabeza  
y le vacía las entrañas  
le deja el torso agujereado  
para que se llene de cielo.  
Los flancos de la virgen se han vuelto tenazas  
de uranio fino  
para apretar el núcleo tierno del espacio fecundado  
hasta romperle la membrana cósmica  
divina

\*

\* \*

Ya le saltan fuera de repente encarnados  
los volúmenes prefigurados  
de la inmaculada concepción  
que a flor de oración

del fondo germinal de su mineroica testa  
en la anunciación  
ya solo se atrevía a mirar con los ojos cerrados

\*

\* \*

El aire durísimo de los átomos le arquitectura el espanto  
intacto  
el vacío se vuelve receptáculo  
y los contornos virginales de su cuerpo son ya  
tabernáculo  
sin puerta ni velo  
donde equidistante del universo  
gravita un novísimo planeta de amor suspendido  
en el centro de la carne del cielo

\*

\* \*

¡Y este planeta de amor y de delicia  
no es otro que aquel blanquísimo pan  
de salvación y vida  
que reluce aunque sea de noche  
y deslumbra a la luz del día!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Originariamente escrito en catalán, el poema permaneció inédito en vida de Salvador Dalí. A. Sánchez Vidal lo da a la luz en S. Dalí, *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., pp. 271-271. Traducción. de Pau Joan Hernández.

## **VII.1. En los umbrales de una nueva década: el *Manifiesto Místico***

Una década después de *La metamorfosis de Narciso*, la actividad creativa de Dalí, así como su sustentación filosófica, va a experimentar un profundo cambio. Tras una estancia de ocho años en Estados Unidos, donde el matrimonio se había exiliado al inicio de la Segunda Guerra Mundial, regresan a Europa el 21 de julio de 1948. En Estados Unidos ha comenzado a fraguar su nuevo ideario estético basado fundamentalmente en dos postulados: el desarrollo de una pintura de factura religiosa que aboga por la supremacía de los procesos del Renacimiento sobre cualquiera de las modas del siglo XX, con especial incidencia en Rafael y Leonardo —aunque no serán los únicos nombres, como se irá viendo—; y la ligazón de todo esto con unos conocimientos y un vocabulario pseudocientíficos que ya venían siendo introducidos con frecuencia desde los años de los relojes blandos, pero que es ahora cuando cobran más fuerza, a partir de divulgación en revistas de tirada popular de cuestiones relativas a la ciencia moderna como las teoría onda-

corpúsculo o las cadenas del ADN.<sup>2</sup> A este fervor científico se ha de añadir su preocupación por la geometría matemática sistematizada en la proporción áurea renacentista. En tal sentido, destacan los estudios llevados a cabo por Luca Paccioli, cuyo tratado *De divina proportione*, ilustrado por Leonardo, pasó a convertirse en un manual de consulta insustituible para Dalí.

La cuestión del arte sacro no es algo que ataña únicamente al pintor catalán, pues en estos momentos de gran zozobra espiritual, devengados al final de la más atroz guerra mundial que haya sufrido la humanidad, va a haber un elenco de artistas implicados claramente en esta «*querelle de l'art sacré*». Así, Le Corbuiser diseñará una de sus obras más emblemáticas, la iglesia de Romchamp (1950-54); Matisse pintará los frescos de la Chapelle du Rosaire de Vence (1947-51); Léger se encargará de las vidrieras de la iglesia del Sagrado Corazón de Audincourt (1949-1951); Jean Cocteau de la Chapelle Saint-Pierre de Vilefranche (1956- 1957); y hasta el mismo Picasso proyecta hacerse con los decorados del Temple de la Paix en Vallauris (1950-59).

Ahora bien, como puntualiza Lahuerta, en ningún momento esta generalización del talante sacro en artistas que habían sido cabeza de cartel de los movimientos vanguardistas supone una renuncia al lenguaje moderno que habían profesado, si bien no hay en ello esa común tendencia anterior a la experimentación ni a la búsqueda de recursos expresivos novedosos. El laboratorio en que habíamos visto que sin remisión estaba obligado a convertirse el estudio de todo artista de vanguardia que se preciase, queda finalmente clausurado. Más bien el retorno al tema religioso fuerza el «regreso de la tradición del Renacimiento “imperial”, profesión de fe católica incluida»<sup>3</sup>.

Junto a todo ello van a seguir estando las revistas, ese medio tan eficaz para divulgar el pensamiento estético y a las que Dalí se ha sentido apegado prácticamente desde su primera adolescencia. En comunión con esta nueva tendencia que abraza, el de Figueras no obviará la posibilidad de que sus textos

---

<sup>2</sup> Vid. la n. 615 de J. J. Lahuerta a S. Dalí, *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 1151-1154, p. 1151. Para el esbozo de este panorámica de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, sigo las notas de Juan José Lahuerta sobre los ensayos de Dalí: «Por qué fui sacrígelos, por qué soy místico», «Manifiesto místico» y «Picasso y yo». Todos en el volumen reseñado, pp. 628-635, 636-641 y 642-649 respectivamente.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1152.

puedan ver la luz en publicaciones como *L'Art Sacré*, *Liturgical Arts* o *Études Carmelitaines*.

No obstante, Dalí, consciente como siempre de la nueva metamorfosis que está experimentando, considera que es necesario impregnar de un sesgo de continuidad las creaciones de este momento en relación a toda la producción de sus etapas anteriores. Quizás pretenda así justificar la permanencia dentro de unos parámetros de entereza intelectual y evitar, por otro lado, ser acusado de traidor al movimiento surrealista, al que tan afín se había sentido siempre y con el que aún se permitirá ciertos guiños y flirteos cuando lo tenga por más conveniente. Para infundir este aliento continuista a su quehacer, va a contar entre sus colaboradores con el crítico Michel Tapié, autor del *prière d'inserer* que antecede al texto del *Manifiesto místico*, titulado precisamente *D'une continuité dalinienne*.

No obstante existe un último punto, y no de los menos importantes, que está en relación directa con la nueva etapa naciente en Salvador Dalí: su polémica adhesión al franquismo. Todo sus actuaciones en estos momentos parecen irrevocablemente encaminadas a preparar un desembarco peninsular en el que Dalí pueda erigirse en gerifalte de un arte que, tanto por su concepciones teóricas como por su ejecución práctica, se amolde a los designios del nacionalcatolicismo por el que, como es sabido, Franco había reconducido a España tras el fin de la Guerra Civil. Como aderezo, las continuas connivencias con un misticismo heredero de los clásicos patrios, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, o la llamada a la carne espiritual unamuniana.<sup>4</sup>

### **VII.1.1. El afán de una justificación continuista**

Parece anidar en Dalí la estrategia de establecer un hilo de continuidad entre sus etapas anteriores y esta que ahora se está abriendo al mundo de la mística y la religión. Para justificar la prolongación de sus presupuestos artísticos el pintor iba a contar, como acabo de decir, con el prólogo de Tapié en la publicación del *Manifiesto místico*. Pero, por otro lado, él mismo también se va a ir encargando de introducir pequeñas puntualizaciones aquí y allá. Así,

---

<sup>4</sup> Vid. J. J. Lahuerta, n. 615 a S. Dalí, *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 1152-1153.

en «Por qué fui sacrílego, por qué soy místico», utiliza la metáfora de la horquilla a la hora de abordar la cuestión:

La horquilla simbólica es mi propia antítesis ante Dios, la de mi espíritu y la de mi carne, la de mi muerte y la de mi resurrección. Cada día me siento más la encarnación viva de la armonía de los contrarios [...] El brazo izquierdo de la horquilla representa el Dalí revolucionario y sacrílego que vivía en Figueras en 1923, el cual, en soledad, trabajó intensamente al borde mismo de la locura, inspirado por todos los ángeles amoniacales de la putrefacción. Solo en Figueras, llevó a cabo el experimento impresionante, cubista, futurista, surrealista, nihilista y hasta existencialista, sin haber conocido todos esos movimientos subversivos más que a través de revistas.

[...] El brazo derecho de la horquilla representa el Dalí místico de 1950, el de la *Madonna de Port Lligat*, que es la viviente antítesis y consecuencia dolorosa del Dalí de Figueras, cuando pintó los juegos lúgubres; en fin, el tercer elemento triádico de la horquilla, el mango que mantengo apretado en mi mano, representa unidad, éxtasis. El Dalí de 1923 fue sacrílego porque buscaba el éxtasis, el Dalí de 1950 es místico porque busca el éxtasis.

El éxtasis es la dialéctica, la armonía de los contrarios, de dos Dalís antitéticos, pero absolutamente auténticos.<sup>5</sup>

En la entrevista que le hizo Santos Torroella en 1951 entra a concretar algo más, aunque ahora su argucia es la de pretender retraer su actual etapa mística hasta conseguir proyectarla sobre las anteriores:

Precisamente un escritor francés, Michel Tapié, ha estado analizando mi obra y mis escritos, y ha llegado a la conclusión enunciada en el título de un libro que publicará en breve: *La continuité dalinienne*<sup>6</sup>. Michel Tapié ha visto cosas de las que ni yo mismo me había dado cuenta antes. En mi *Cesta de pan*, de mi primera época, se observa el mismo misticismo que en mis obras recientes. Antes pintaba figuras con una especie de ventana abierta en el pecho —Dalí alude concretamente a cuadros como el famoso *Destete del mueble alimento*, de 1934—, sin saber lo que hacía; en *La Madonna de Port Lligat*, de estos últimos años, esa abertura se ha convertido en un tabernáculo. Es verdad que yo he buscado siempre salirme de lo vulgar, que no he querido ser nunca eso que aquí se llama el *noi de Tona*. Pero como soy un paranoico puro, es decir un loco que no lo es, todo me sale organizado. [...] Si se pudiera obtener un film, que recogiese todo el proceso de mi evolución, se vería que la continuidad es perfecta: una continuidad análoga a la de toda la Historia del Arte.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, 631.

<sup>6</sup> Se desconoce si finalmente este libro llegó a cuajar y vio la luz en alguna editorial.

<sup>7</sup> «Con Salvador Dalí, en Port Lligat», *Correo Literario*, Madrid, 1 de septiembre de 1951. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 204-215, pp. 213-214.

Ahora bien, desde finales de los cuarenta parece haber encontrado un culpable que dé carta de naturaleza a su evolución artística, y este no será otro que las asperezas vividas con el grupo de los surrealistas. Entrevistado por José María Massip en su hotel de Nueva York intenta apuntar en esa dirección. A una pregunta del periodista sobre si el nuevo viro que ha dado su obra no supone una rectificación, una renuncia a sus ideas artísticas y sociales del pasado, Dalí responde:

En cuanto a lo que usted llama rectificación, yo lo llamo evolución, y esta es evidente que existe en mí... No se trata de un cambio brusco sino de una evolución progresiva, coherente, que informa en el fondo toda mi obra y que se desenvuelve desde mi desacuerdo inicial con el grupo surrealista de París, casi inmediatamente después de mi llegada a la capital de Francia en 1929. En 1940, ya de una manera manifiesta, aquel proceso interior mío se refleja con claridad en el último capítulo de mi libro *La vida secreta*, que es, si sabe leer, una apología del catolicismo.<sup>8</sup>

Y tras extenderse detenidamente en la cuestión, pasa después a subrayarla a modo de conclusión:

Resumiendo: de la misma manera que se puede decir que mi periodo de surrealismo fue determinado por el ambiente de mi infancia y adolescencia, y todo el elemento de inquieto inconformismo que contenía, mi evolución actual, mística y religiosa, ha sido provocada por mi decepción y la lucha constante desde el momento en que conocí al grupo surrealista...<sup>9</sup>

En la misma línea argumentativa, pasa a concluir que *La Madonna de Port Lligat* es el compendio del proceso de continuidad que está experimentado su estética:

Hay en ella [en *La Madonna de Port Lligat*] toda mi experiencia cubista y surrealista, y esto puede dar lugar a un nuevo Clasicismo. Se parece a todas las demás que han existido y hay en ella, al mismo tiempo, todo el sedimento cultural y moral de un hombre de hoy, todos sus elementos de cultura, sin excluir el psicoanálisis. Aspiro a que la *Madonna*, cuyo modelo ha sido mi mujer, sea una condensación

---

<sup>8</sup> «Dalí, hoy», *Destino*, Barcelona, 1 de abril de 1950. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 169-182, p. 175.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 179.

de todo lo que hay de virtud maravillosa, de fuerza espiritual, de color y de geología. Ahora iré a Port Lligat a pintarla otra vez, y lo haré en un lienzo mucho mayor, que me dé más campo.<sup>10</sup>

El pintor no deja de repetir, cada vez que tiene ocasión, que es un «ex surrealista» y que su conversión se debe al agotamiento al que se ha visto abocado el surrealismo. A Louis Pawels le confesaba en las navidades de 1949:

No acabo de convertirme repentinamente al catolicismo tal como se ha dicho. Si hoy en día realizo pintura «religiosa», si defiendo la tradición espiritual de Occidente, es porque he sido fiel a mi vocación y a mi naturaleza de español místico en todas mis experiencias, inclusive la surrealista. Sí, es verdad que hice la película *La edad de oro* en 1930, que era una película escandalosa. Pero fue Buñuel quien la desfiguró, quien le dio un carácter violentamente anticlerical contra mi voluntad, porque se había hecho comunista mientras estábamos trabajando en ella. Bueno, tampoco voy a negar que en aquella época yo fuera tal vez un poquito iconoclasta... Sí... Sí... Pero un español que juega con el sacrilegio es un místico en potencia, ¿no cree? ¡Ah! ¡Qué densas tinieblas tras de mí! Pero yo esperaba que la luz se hiciera y el día ya ha llegado y, ahora, ¡voy a construir el arremolinado cielo de la geometría católica y luminosa de toda la jerárquica carne de los ángeles y arcángeles del clasicismo.<sup>11</sup>

Y con relación a Breton, apostilla su discurso considerando que el arte vive en el estado de la «noche más oscura», pero no con relación a la mística, sino a las tinieblas del Medievo, y que únicamente él, Salvador Dalí, está en posesión de esa luz que suspicazmente metaforiza en la época del Renacimiento.

Hoy el grupo surrealista, o más bien lo que queda de él en la órbita de Breton, está atravesando, como todos los grupos, una grave crisis de conciencia. [...] Estamos entrando en una era pre-mística. Volvemos a vivir una nueva Edad Media. La ciencia acomete los sueños más descabellados de Paracelso. La Inquisición se viste ahora de ruso. Sartre es el San Juan de la Cruz de la época de la «noche oscura». Todas las conciencias se sumen en esa noche atravesada por los destellos de la ciencia. Y los pintores abstractos se han convertido en personas anónimas, que pintan todos de la misma manera esa noche, como los monjes del siglo XIII se dedicaban anónimamente a la fotografía.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>11</sup> L. Pauwels, «Salvador Dalí, pintor y ex surrealista, le ha hecho al Papa un visita (de “cortesía”, como dice él)», *Le Figaro Littéraire*, París, 31 de diciembre de 1949. Ahora en *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 155-161, pp. 156-157.



Breton, como los otros, chapotea en esa noche, y yo, solo yo, me encuentro en la luz, anuncio el Renacimiento. Todo son tinieblas a mi alrededor, pero en mi cabeza es de día.

El surrealismo como todo arte experimental, estaba condenado a agotarse rápidamente. Se basaba en la pasividad. Por eso debía conducir a una retórica de las imágenes y del verbo. Y eso fue lo que hizo. Hoy, la poesía surrealista es retórica espontánea del alma, tan manida, que ha acabado por resultarnos insoportable.<sup>12</sup>

Pero, por otro lado puede verse cierto sesgo de permanencia fiel al menos al movimiento surrealista de los primeros tiempos. Así lo deja caer el periodista Manuel del Arco en su libro *Dalí al desnudo*<sup>13</sup>:

**M. D. A.** Y dentro de veinte años ¿no se reirá usted de su hoy, como hoy de usted de sus veinte años atrás?

**S. D.** No, porque estoy seguro de que voy por el buen camino. Y no me río, ni reniego de mis experiencias revolucionarias, gracias a las cuales he llegado a mi misticismo, y compadezco a los católicos que se han encontrado su creencia ya hecha y no hayan pasado por mis tormentos y experiencias revolucionarias.<sup>14</sup>

Más explícito se muestra en el autobiográfico *Diario de un genio*, aunque aquí intenta arrogarse el mérito de haber transformado el movimiento artístico de entreguerras hasta conseguir hacer de él el nuevo misticismo:

«¡El surrealismo soy yo!». Y lo creo, puesto que soy el único en perpetuarlo. Yo no he renegado de él, sino que, todo lo contrario, lo he reafirmado, sublimado, jerarquizado, racionalizado, desmaterializado, espiritualizado. Mi misticismo nuclear actual no es otra cosa que el fruto, inspirado por el Espíritu Santo, de las experiencias demoníacas y surrealistas de los comienzos de la vida.<sup>15</sup>

Como sugiere King, la entrevista que Dalí había mantenido con Sigmund Freud en 1938 podría haber influido en el nuevo norte que estaba tomando su estética, pues el padre del psicoanálisis consideraba la pintura surrealista falta de la fresca inconsciente que, en cambio, si encontraba inherente a los maestros antiguos, por su propio desconocimiento de todo el aparato psicoanalítico. De hecho, Freud había profundizado por medio de sus

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 157-158.

<sup>13</sup> Barcelona, José Janés, 1952. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 255-340.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>15</sup> *O. C. I, Textos autobiográficos I*, ed. cit., p. 952.

ensayos en obras tan subrayadamente clásicas como *Santa Ana con la Virgen y el Niño* (1507-1513), de Leonardo, o el *Moisés* (1513-1515) de Miguel Ángel. A pesar de lo cual, Dalí no habría abandonado el binomio surrealismo-subconsciente, por cuanto este era fácilmente detectable en el arte religioso. «La utilidad del automatismo —escribe King— estaba agotada, a juicio de Dalí, pero la pintura religiosa contenía abundantes elementos subconscientes que se prestaban al análisis surrealista».<sup>16</sup>

Al hilo de todo lo dicho, no es extraño que el ampurdanés comience el ensayo que centra toda esta etapa, el *Manifiesto místico*, calificándose de ex surrealista, pero de un ex surrealista muy particular, pues va a estar mirando de reojo a todo cuanto el movimiento no ha dejado de proporcionarle a lo largo de décadas.

### VII.1.2. El *Manifiesto místico*

Aunque ya se ha puntualizado que el *Manifiesto místico* no vio la luz hasta 1951, su texto se fue prefigurando desde los últimos tiempos del exilio en Estados Unidos. Y ello hace lógico establecer una relación directa entre este ensayo que concreta sus ideas del momento y el poema y el óleo que ahora nos ocupan. Se puede determinar una acotación teórica plausible desde el momento en que Dalí publica *50 secrets of magic craftsmanship*<sup>17</sup> en Estados Unidos en 1948, hasta aquel otro de la aparición del *Manifiesto místico* en 1951, o incluso el de la conferencia «Picasso y yo», dada en Madrid en 11 de noviembre de 1951, antes de partir nuevamente para Nueva York.<sup>18</sup> Curiosamente, el libro *50 secretos mágicos* se abre con un dibujo y una súplica a la Madonna de Port Lligat, «Virgen de Port Lligat, ayúdame», al modo de algunos manuales y tratados antiguos o como rogatoria que los marineros lanzan a su imagen predilecta cuando salen a navegar.<sup>19</sup> Recordemos que ya había hecho uso de

---

<sup>16</sup> E. H. King, «El divino Dalí», en M. Aguer y otros (ed.), *Dalí: todas las sugerencias...*, ed. cit., pp. 266-267, p. 266.

<sup>17</sup> Dial Press, Nueva York, 1948. Ahora en *O. C. V, Ensayos 2*, ed. cit., pp. 33-328.

<sup>18</sup> J. J. Lahuerta señala que con la conferencia «Picasso y yo», salpicada de citas literales del *Manifiesto místico*, «culminaba la irrupción de Dalí entre la intelectualidad de la España franquista». S. Dalí, *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., pp. 1155-1156, n. 623.

<sup>19</sup> *O. C. V, Ensayos 2*, ed. cit, p. 37.

una de estas peticiones marianas en alguno de los dibujos de *Venus y un marinero*.



«Virgen de Port Lligat, ayúdame»  
Dibujo e invocación de la primera página de  
*50 secretos mágicos para pintar*

El *Manifiesto místico* fue presentado en la galería Berggruen de París en junio de 1951, rubricado con la fecha y firma de Salvador Dalí en «Neuilly, sábado-domingo, 15 de abril de 1951, a las tres de la madrugada», corriendo la edición a cargo de Robert Godet. En España se publicó en castellano a principios del año siguiente en *El Ampurdanés* —suplemento del *Llibre de la Tramuntana*— con ciertas supresiones y prefacio del autor: «Novísima introducción al *Manifiesto místico*. Tramontana trascendental»<sup>20</sup>.

El respaldo teórico que por medio de este escrito pretende dar a las nuevas transformaciones que está experimentado su pintura depende en esencia de un conjunto de tópicos que ya venían desarrollándose desde algunos artículos anteriores —tales como «La decadencia del arte moderno»<sup>21</sup> o «Por qué fui sacrílego, por qué soy místico»<sup>22</sup>— y sobre los que aún insistirá en

<sup>20</sup> *O. C. VI, Ensayos I*, ed. cit., pp.1151-1154, n. 615.

<sup>21</sup> Originariamente aparecido en el *Washington Times Herald*, 20 de mayo de 1950, pp. 16-17, y en *The American Weekly*, 20 de agosto de 1950, p. 19. Ahora en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 622-627.

<sup>22</sup> Conferencia dada en el Ateneu Barcelonés el 30 de octubre de 1950. Recuperada en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 628-635.

otros ulteriores, del que la mencionada conferencia sobre Picasso es un claro ejemplo.

De entre los tópicos que componen el *Manifiesto Místico* interesa recalcar algunos, por cuanto su vinculación con el objeto de estudio de este capítulo es plenamente indiscutible. Así, el ensayo se abre con un aserto que pretende ser una vindicación nada casual de que en Dalí, un exsurrealista, se dé una doble fortuna simultáneamente: «primera, volverse místico y segunda, saber dibujar»<sup>23</sup>. Y todo ello bajo el apelativo nada desdeñable que él mismo se estampa de «exsurrealista».

Este hecho de saber dibujar va a quedar entroncado con otro tópico en el que insiste a lo largo de estos años: la legitimación del arte del Renacimiento frente a todo arte moderno. «Nuestros pseudo-estetas modernos —escribe— [...] ya no se atreven a mirar a la cara a la perfección, a mirar a la cara a la belleza, sienten vergüenza. Prefieren retroceder a las épocas anteriores más o menos bárbaras del arte, pero siempre anteriores a las divinizaciones del pleno Renacimiento, porque solo entonces se sienten cómodos para poder aplicar las fórmulas burocráticas de su ultra-académico arte moderno»<sup>24</sup>. Y es que, por uno de esos irónicos juegos de espejos que Dalí nos regala de vez en cuando, «académico» va a pasar a ser en su ideario todo lo que el arte ha ido engendrando a lo largo del siglo XX:

Los maestros del arte moderno han luchado contra el academicismo; pero el arte moderno, en nuestros días, está creando un nuevo academicismo, quizá peor que el precedente, porque en el auténtico, por lo menos había unos ciertos vestigios de técnica. Hoy día, casi nadie sabe dibujar ni pintar. Creo que el arte moderno es un gran desastre.<sup>25</sup>

Este academicismo de nuevo cuño se opone a la tradición materializada en pintores como Rafael y Leonardo, u obras arquitectónicas ligadas al catolicismo, como el Tempietto de San Pietro in Montorio en Roma o El Escorial en España. En este sentido, y atendiendo al catolicismo de raíz mística con que intenta impregnar su obra, repite una y otra vez a lo largo de sus

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 636.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 637.

<sup>25</sup> «Picasso y yo», *ibid.*, p. 646.

escritos: «El éxtasis es el molde incorruptible, en oposición al academicismo, que es el molde corruptible»<sup>26</sup>.

En este misticismo paroxístico enrola a catalanes célebres como Ramon de Sibiuda o Gaudí, e intenta presentarlo asentado sobre los sólidos pilares de la ciencia de nuestro tiempo. Así, escribe que radica en «la espiritualidad metafísica de la substancialidad de la física cuántica y, en un plano de simulacros menos substanciales, en los resultados más ignominiosamente super-gelatinosos de sus propios coeficientes de viscosidad monárquica de la morfología general entera»<sup>27</sup>. Con este galimatías, Dalí está haciendo gala de un vocabulario pseudocientífico que, como recuerda Lahuerta, venía bien trillado de los Estados Unidos y debía su puesta al día a las publicaciones de gran tirada que se hacían eco de cada uno de los nuevos descubrimientos. De ahí la repetición continua de términos como «quantas, supergelatinas, viscosidades de morfología general, ondas, corpuscularidades, etc., etc.»<sup>28</sup> en los ensayos de estos años.

Y aún intenta una identificación del Dalí artista con los místicos de nuestra literatura, si bien las nuevas moradas espirituales van a ser las del disciplinado trabajo diario en el estudio que, según él, debe atender a lo que denomina «sueño místico»:

El objetivo del misticismo es el éxtasis místico; se llega al éxtasis místico por el camino de perfección de santa Teresa de Ávila, y por la penetración sucesiva en las moradas del castillo espiritual. Estéticamente, por la autoinquisición feroz del «sueño místico» más riguroso, más arquitectónico<sup>29</sup>, más pitagórico y más extenuante de todos, el artista místico se ha de formar, por la inquisición cotidiana de estos sueños místicos, un alma dermoesquelética (los huesos en el

---

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 637.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 636.

<sup>28</sup> *Ibid*, n. 615, pp. 1151-1152.

<sup>29</sup> Podemos observar que el término arquitectónico aún mantiene en Dalí el mismo valor que ya tuviera a finales de los veinte: se refiere a algo bien compuesto, con una base firme.

Por contra, señala Lahuerta que el concepto de «éxtasis» se ha modificado desde la defensa a ultranza que hiciera del modernismo en su ensayo «El fenómeno del éxtasis» (*O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 321-323), donde era referido a la constante metamorfosis de los objetos *modern style*. Ahora, bajo el paraguas de la incorruptibilidad y la autoinquisición, supone una clara renuncia a unos términos fecundados durante la época surrealista parisina. *Ibid.*, p. 1154, n. 617.

exterior, la carne finísima dentro) como la que Unamuno atribuye a Castilla, en la que la carne de él solo pueda ascender hacia el cielo.<sup>30</sup>

Otro tópico común a estos escritos viene dado por una mezcolanza de lo visto sobre la legitimación de la tradición renacentista frente al academicismo moderno, la base científica de su pensamiento y el misticismo en que se inspira. Como si estuviese desvelando uno de sus secretos mágicos para pintar, anota Dalí:

Utilizarás la manera de pintar del Renacimiento, porque el medio de expresión pictórica fue inventado de una vez para siempre y con el máximo de perfección y de eficacia visual en ese momento. La decadencia de la pintura moderna viene del escepticismo y de la falta de creencia, consecuencia del racionalismo, positivismo, progresivismo, y también del materialismo mecanicista o dialéctico [...] arrancando todos del primario, desolador y sentimental género «ríe, payaso» de los tan rechazados enciclopedistas. Para tu gobierno, aquí tienes a los buenos: Pitágoras, «Heráclito, *el Oscuro*», hoy día con la unidad del universo confirmada, clara como la estética de Luca Pacioli o de Vitrubio, y San Juan de la Cruz, el máximo exponente poético del misticismo militante español que Dalí actualiza.<sup>31</sup>

Por ello, continúa Dalí, si corresponde al ámbito de la metafísica trabajar la cuestión de la substancia —una substancia desconocida y delirante, que parece llenar todo el universo—, en el de la estética, es a los místicos a quienes toca «resolver las nuevas “secciones doradas” del alma de nuestro tiempo»<sup>32</sup>.

Incluso hay un último tema que es todo un exordio a Picasso y su forma de expulsar la fealdad de la pintura moderna:

Con tu genio ibérico anárquico integral has matado la fealdad de la pintura moderna: sin ti, con la prudencia y mesura que caracterizan y honran el arte francés, existía el peligro de tener cien años de pintura cada vez más fea.<sup>33</sup>

La ironía está servida con estas palabras, que se tornan aún más caústicas en la conferencia «Picasso y yo»: «La belleza volverá a ser posible.

---

<sup>30</sup> *Manifiesto místico, O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., p. 638.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 639.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 640.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 641.

Y la volveremos a deber, paradójicamente, al esfuerzo absolutamente demoníaco de Picasso, que ha pretendido destruirla»<sup>34</sup>.

Resumiendo, puede advertirse en la frase con la que se abre el manifiesto —aquella de que en Dalí se ha dado la magnífica coincidencia de saber dibujar y convertirse un místico, todo a la par— el compendio de las ideas que luego desarrolla. Con «saber dibujar» está llevando a cabo su alegato en favor de la tradición del Renacimiento frente al nuevo academicismo engendrado por el cúmulo de «fealdades» del arte moderno. Por supuesto que, esta defensa de la tradición debe estar sostenida sobre sólidos pilares: Vitrubio, Paccioli y la sección áurea, Rafael, Leonardo, Bramante..., hasta llegar a Picasso, a quien concede el dudoso honor de restituir la belleza al arte.

Por otro lado, al decir que se ha transformado en un místico podría pensarse que Dalí está abrazando un catolicismo de rango muy particular, un catolicismo «a la carta», en el que tiene cabida la concepción de la materia como algo substanciado a partir de las teorías de la física, pero también la otra tradición a la que va a echar mano Dalí, la de raigambre española representada bajo la divisa de san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, y que también es capaz de dar entrada a insignes catalanes de las artes o las letras, como Gaudí y Sibiuda, e incluso a Ramón Llull y Francesc Pujols en otros textos afines.

En palabras de Donald Kuspit:

el “misticismo nuclear” de Dalí integra ciencia y misticismo, en reconocimiento de su reciprocidad inconsciente. La ciencia implica una confianza mística en lo desconocido, el misticismo implica un alejamiento científico y disciplina, como sugieren los ejercicios espirituales de Loyola y Buda.<sup>35</sup>

Con este equipaje Dalí cruza el umbral de la mitad del siglo XX, mudando nuevamente de piel y dispuesto, por ello, a reivindicarse como el pintor abanderado del catolicismo hispánico, del nuevo misticismo, que no va a dejar de tener a Gala como su Musa-Virgen María y a Port Lligat como renovado escenario para «añejos testamentos».

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 649.

<sup>35</sup> «Psicopatología de vanguardia», ed. cit., p. 123.





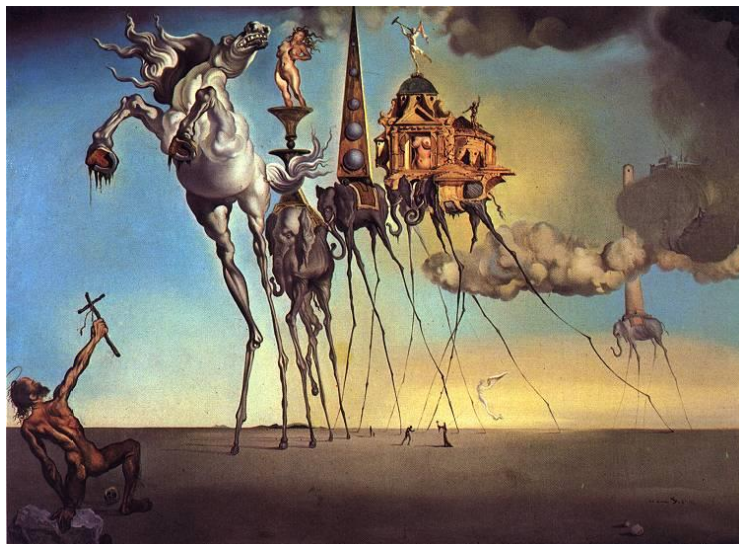
## VII.2. El cuadro *La Madonna de Port Lligat*

Cabe considerar que el periodo místico de Salvador Dalí arranca con el óleo *La tentación de San Antonio* en 1946. Mientras el artista se encuentra aún en Nueva York, Albert Levin organiza un concurso para pintar una escena referida a las tentaciones del santo, la cual sería introducida en la película que entonces estaba rodando a partir de la novela *Bel Ami* de Maupassant. El premio fue a parar a manos de Max Ernst, pero para entonces Dalí ya había creado un cuadro que «mostraba la dimensión intermedia entre el Cielo y la Tierra, representada por los elefantes de “patas arácnidas”»<sup>36</sup>. Esta dimensión intermedia, como apunta Descharnes, hace alusión al tema de la levitación que desarrollará a continuación, dentro de lo que puede ser llamado ya su periodo plenamente místico<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> R. Descharnes y G. Néret, *Salvador Dalí. La obra pictórica*, ed. cit., p. 417.

<sup>37</sup> *Ibid.*



S. Dalí, *La tentación de San Antonio*, 1946  
Óleo / lienzo, 89,7 x 119,5 cm  
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas

El 21 de julio de 1948, los Dalí desembarcan en Le Havre, procedentes de Estados Unidos, y desde allí marchan directamente a Port Lligat. En lo que resta de ese año y durante el siguiente, el de Figueras trabaja en un cuadro que es presentado el 23 de noviembre de 1949 al Papa Pío XII en audiencia privada en el Vaticano; se trata del boceto o primera versión de *La Madonna de Port Lligat*.



S. Dalí, *Madonna de Port Lligat (1ª versión)*, 1948-49  
Óleo / lienzo, 49 x 37 cm  
Colección Marquette University Committee on the Fine Arts, Milwaukee

Sobre la entrevista papal es poco lo que se sabe, aunque han sido muchas las especulaciones. André Breton se apresuró, en su versión revisada de *Antología del humor negro*, a acuñarle el anagrama «Ávida Dollars», y a calificarlo de «retratista mundano reintegrado desde hace poco a la fe católica y al “ideal artístico del Renacimiento”, que goza hoy de las felicitaciones y los plácemes del Papa»<sup>38</sup>. En otros mentideros también se propagó el rumor de que el Papa, al contemplar el cuadro y considerando que era un regalo personal que se le hacía, lo tomó entre sus brazos y salió corriendo por las interminables dependencias de la Santa Sede ante la estupefacción de los Dalí y el resto de la concurrencia.<sup>39</sup>

En estos desencuentros con Breton, y toda vez que justifica en parte su nueva conversión mística desde las querellas con el grupo surrealista, no duda en tacharlo de «antipoeta»<sup>40</sup>. Y añade en su cargo: «Nunca ha tenido la más mínima inspiración y, por eso, se ha pasado la vida intentando descubrir sus mecanismos. Todo el trabajo de Breton puede explicarse así. Es el hombre más negado para la poesía, la música y la pintura que haya visto nunca»<sup>41</sup>.

Sin embargo, como él mismo narró en más de una ocasión a los periodistas, lo que sí obtuvo de aquella audiencia papal fue la energía necesaria para reafirmarse plenamente en su nueva forma de pintar. Así se lo hizo a ver a Manuel del Arco:

**M. D. A.** Y la visita al Papa ¿no fue otro suceso calculado?

**S. D.** No; eso, no. Tenía necesidad de que la más alta autoridad espiritual estuviera al corriente de mi evolución ideológica y metafísica. Lo mismo que espero que se resuelva mi matrimonio con mi esposa.

**M. D. A.** ¿Qué dijo el Papa ante su cuadro?

**S. D.** No se lo he dicho a nadie; es íntimo. Y no pienso decirlo. Pero puedo asegurarle que en la entrevista saqué una impresión que me ha fortalecido en perseverar en esta clase de pintura.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Ed. cit., p. 370, n. 1.

<sup>39</sup> Cfr. O. Tusquets, *Dalí y otros amigos*, Barcelona, R que R Editorial, 2003, p. 65 y E. Bou, *Dalí*, ed. cit., p. 198.

<sup>40</sup> L. Pauwels, «Salvador Dalí, pintor y exsurrealista...», ed. cit., p. 158.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Dalí al desnudo*, ed. cit., p. 304.

Y aún más explícito se había mostrado ya anteriormente con José María Bayona en *El Correo Catalán*:

**J. M. B.** Puede explicarme lo que le dijo S. S.

**S. D.** Hasta ahora no se lo he dicho a nadie. No puedo decirlo. Fue confidencial. Puedo aclarar que me alentó en mi nueva creación mística. Por ello pinté la Madonna en un gran cuadro. Y ahora, en Cadaqués, pienso pintar un gran Cristo que será el exponente de mis ideas místicas, y el cual presentaré seguramente al Santo Padre en noviembre.<sup>43</sup>

Ciertamente, la entrevista quedó para siempre envuelta en un halo de secretismo con cuyas dudas especula Manuel del Arco:

Dalí no quiso ser más explícito sobre este tema. Y yo me he quedado con la duda de su sinceridad. La noticia de la visita de Dalí al Sumo Pontífice se dio después de celebrada, lo que quiere decir que Dalí no quiso hacer propaganda de ella antes. O bien, que el Vaticano impuso esa condición. El único dato gráfico es falso; una fotografía de Dalí saliendo de la visita con el cuadro, y esa foto no se tomó el mismo día. Así lo ha declarado él. Entonces, ¿quiso o no quiso dar publicidad a un acto íntimo de contrición? Si el Papa hubiera aprobado sin reservas el cuadro, ¿no lo proclamaría Dalí? El silencio de Dalí sobre este tema se presta a toda suposición, pero ¡allá él con su conciencia!...<sup>44</sup>

Lo verdaderamente claro es que, a su regreso del Vaticano, Dalí pasa por América y en el verano vuelve a encerrarse en Port Lligat donde inicia la nueva versión de *La Madonna de Por Lligat*, con unas dimensiones mucho más grandes y una composición y repertorio iconográfico todavía más estudiados. Aunque, como él mismo nos recuerda, no son estas las primeras ocasiones en que se había enfrentado a la temática mariana:

Cuando estaba en la Escuela de San Fernando pinté una naturaleza muerta, cuyo tema era una talla gótica de la Virgen. En aquella época, los profesores ya estaban corrompidos por el impresionismo, y no se nos enseñaba nada del «oficio», que es lo que precisamente necesitábamos aprender. [...] En aquel cuadro, en lugar de la talla gótica, puse unas balanzas, pintadas en el estilo minucioso y documental de las ilustraciones de un diccionario. Cuando Cecilio Pla

---

<sup>43</sup> «Vis a Vis. Salvador Dalí», *El Correo Catalán*, Barcelona, 4 de julio de 1951. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 200-203, p. 202.

<sup>44</sup> *Dalí al desnudo*, ed. cit., pp. 304-305.

vio mi obra, y me preguntó: «¿Por qué ha pintado usted eso?», le contesté que porque yo veía así a la Virgen. Lo hice para llamar la atención [...]: pero lo curioso es que, sin saberlo, lo que pinté entonces fue un símbolo del equilibrio, que en cierto modo constituye un antecedente de mi *Madonna de Port Lligat*. [...] Cuando estaba en San Fernando, hice aquello por intuición; ahora, porque me propuse realizar un gran cuadro.<sup>45</sup>

### VII.2.1. Port Lligat, una necesidad vital

Venimos viendo a lo largo de la redacción de esta investigación cómo los paisajes del Cabo de Creus se convierten en escenario de sus obras y, a veces también, en sugerentes figuras para sus alucinaciones. En la misma entrevista antes indicada, señala Santos Torroella que sería difícil comprender a Dalí en otro lugar que no fuese Port Lligat, en tanto

esta es la atmósfera daliniana ideal, la más propicia a sus obras, en las que tantas veces surge esa sensación de infinitud intensificada, no interrumpida por los elementos de alucinación persistente que el pintor introduce en ellas y que, como esas rocas que aprisionan el mar aquí, suelen ocasionar un profundo desasosiego en el espectador.<sup>46</sup>

Y es que en Dalí, Port Lligat más que nada parece una necesidad vital; el oxígeno imprescindible para acabar confiriendo un soplo de vida tanto a su inspiración como a la plasmación definitiva en sus obras. En *50 secretos mágicos para pintar*, ya advertía que todo pintor, para desarrollar acertadamente su talento, debe vivir en la tierra que le vio nacer:

Tu estudio debe estar situado junto al lugar donde has nacido, y [...] si tú eres un buen pintor, ese lugar debe poseer una situación natural admirable, la elección del paisaje del que has decidido enamorarte es, relativamente fácil para ti.<sup>47</sup>

Afirmación que entronca por vía directa con la opinión de Ortega y Gasset cuando parafraseando a Goethe asevera:

---

<sup>45</sup> R. Santos Torroella, «Con Salvador Dalí, en Port Lligat», ed. cit., pp. 213-214.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 207-208.

<sup>47</sup> *50 secretos mágicos...*, O. C. V, *Ensayos 2*, ed. cit., p. 159.

Goethe decía que quien quiera entender al poeta debe trasladarse a la tierra del poeta. La recomendación es más aguda de lo que a primera vista parece y *vale para todas las artes*.<sup>48</sup>

Esto induce a pensar que Dalí considera el entorno paisajístico originario como un claro condicionante para acabar siendo un buen o mal artista y también permite suponer que abrigaba en 1948, cuando estaba escribiendo *50 secretos mágicos para pintar*, la idea de instalarse definitivamente o por temporadas más o menos largas en su casa de Port Lligat, la cual no había tenido aun ocasión de disfrutar por estar todavía exiliado en Estados Unidos. Así lo hace saber Santos Torroella en 1951: «Dalí se compró aquí un terreno y una casa hace años con el propósito de encerrarse en ella a pintar durante largas temporadas. Pero hasta hace muy poco no ha podido poner en práctica este deseo vehemente, como todos los suyos».<sup>49</sup>

En el centro de esta añoranza, Dalí quizás abrigue la esperanza de que, a tenor de su nuevo veto místico-religioso, bien pueda poner en práctica una aproximación al régimen de Franco, aprovechando de forma evidente la oportunidad que se le brindaría de permanecer en su casa de Port Lligat sin verse sometido a contratiempos inesperados que pudieran perturbar la tranquilidad que necesitaba para llevar a cabo su obra. Al periodista Juan Felipe Vila San Juan así se lo confiesa aquel verano del 48:

—Yo no soy el hombre que robó un paisaje —dice refiriéndose a Cadaqués—. El paisaje me robó a mí.

La bahía le ha gustado más que nunca. La ha pintado mucho con el recuerdo y quiere ahora pintarla al natural porque, según él, su pintura por evolución ha llegado al clasicismo y quiere volver a concebir los antiguos lienzos que extrajo de este paisaje [...]

—Quiero —continúa Dalí— volver a pintar mi Mitología con los sitios concretos visto de una nueva manera, de acuerdo con la nueva física; ya no es la psicología freudiana la que me atrae, sino la geografía de los sitios donde las mitologías reviven.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> *La deshumanización...*, ed. cit., p. 230. La cursiva es mía.

<sup>49</sup> «Con Salvador Dalí, en Port Lligat», ed. cit., p. 207.

<sup>50</sup> «Salvador Dalí, el gran pintor surrealista, ha regresado a España», *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de agosto de 1948. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 89-94, p. 91.

Como señala Kuspit, en la base de este neomisticismo —que el autor denomina un estilo tardío de Dalí— «el paisaje catalán siguió estando porque era eterno. Era su base de infancia, su pétreo punto de apoyo. Dalí plantó nuevas raíces en un suelo antiguo y consiguió hacer que crecieran algunas plantas exóticas»<sup>51</sup>. Bien es verdad que estas «plantas exóticas» no han sido apreciadas en demasía por la crítica especializada, pero su mella en el gran público sí que es hoy incuestionable.

En la primavera de 1949, vemos a un Dalí que se ratifica en la necesidad de ser penetrado por los espacios de Port Lligat cuando proyecta acometer la segunda versión de *La Madonna*:

Iré a Port Lligat a pintarla otra vez, y lo haré en un lienzo mucho mayor, que me dé más campo. No puedo pintarla en ninguna otra parte. Lo he probado aquí, y no puedo. Necesito estar en Port Lligat, ver a los marineros, el color de los olivares y del pan, sentir la paz, el paisaje, con su unción y su piedad interiores. Necesito el localismo de Port Lligat, como Rafael necesitaba Urbino, para llegar a lo universal por el camino de lo particular.<sup>52</sup>

No en vano, en el recuerdo de Dalí quedará «la pequeña *Madonna*» como su obra mejor pagada —catorce mil dólares— y «la gran *Madonna*» como la que más tiempo le llevó realizar —cuatro meses y medio—.<sup>53</sup>

De las últimas palabras de Dalí se infiere que Port Lligat va a ser una vía para poder exteriorizar cuestiones universales a través del filtro de lo ultralocal. Puede entenderse, en cierta medida, que la dicotomía campo-ciudad ya presente en trabajos y textos anteriores aquí estudiados, tales como *Caligrama* o *El gran masturbador*, acaba por decantarse finalmente hacia los paisajes de Port Lligat. Todo lo universal que ha de mostrar su obra queda confinado entre las rocas atávicas, las cálidas arenas y los cielos nimbados de estas calas mediterráneas.

Nos encontraríamos, en este caso, con un Dalí que, como ya hiciera su padre notario con anterioridad, necesita de su propio dominio «colonial», un pequeño cosmos paradisíaco hecho a su medida, donde su influencia pueda

---

<sup>51</sup> «Psicopatología de vanguardia», ed. cit., p. 122.

<sup>52</sup> J. M. Massip, «Dalí, hoy», *Destino*, Barcelona, 1 de abril de 1950. Ahora en *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp.169-182, p. 181.

<sup>53</sup> Vid. M. del Arco, *Dalí al desnudo*, ed. cit., p. 306.

alcanzar hasta el resquicio más ínfimo, a fin de que le sea facilitado el descanso y el sosiego que tan caros son a su trabajo. Ya lo refiere Armengol, Port Lligat es «el pequeño reino del gran personaje rey Dalí»<sup>54</sup>.

De la importancia de ese paraje idílico nos habla el hecho de llegar a emparejar su cuadro de la Virgen con el de lugar que tanto es capaz de darle.

Ya lo recuerda José María Massip: «Dalí se marcha ateo de Cadaqués en 1930, y vuelve místico a Cadaqués en 1949»<sup>55</sup>. Incuestionablemente, ha completado un círculo de 360 grados.

### VII.2.2. *La Madonna de Port Lligat*

Sobre la primera versión, la que pintó en 1949, explicaba Dalí:

Es una pintura muy simple. Hay un espacio abierto en el centro de la Madona y el Niño aparece suspendido en el aire y también tiene un espacio abierto en el centro de su cuerpo. Esto quiere decir que el cuerpo no existe. Todo pertenece al espíritu.<sup>56</sup>

Esto pone el cuadro en conexión con otro pintado un año antes: *La separación del átomo*. Gran parte del entramado compositivo de la primera *Madonna* se halla en este otro lienzo. Ya desde el propio tabernáculo se aprecian las similitudes entre ambas obras. La primera queda constituida sobre un frontón triangular de sabor clásico, en tanto que la segunda lo hace entre una forma abovedada de medio cañón. En ambas ha situado Dalí el busto de la figura justo en la parte fragmentada de la arcada y hace fugar todas las líneas de perspectiva hacia ese lugar, en tanto que divide la superficie del lienzo a partes iguales entre tierra y cielo, siendo la línea de horizonte el límite fronterizo. Además, en ambas adquiere una importancia primordial la fragmentación de las piezas y los huecos de aire, con los que Dalí pretende emparentar su pintura con la descomposición del átomo, atendiendo al seguimiento de las teorías de la física moderna.

---

<sup>54</sup> Dalí, *icono...*, ed. cit., p. 294.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>56</sup> W. M. Freeman, «Dalí ha terminado con Freud; ¡ahora pinta las teorías de Einstein!», *Globe Democrat*, Saint Louis, 31 de enero de 1950. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 162-168, p. 166.





S. Dalí, *La separación del átomo*, 1947  
Óleo / lienzo, 76,2 x 45,8 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

No obstante, la levitación, que afecta a todos los elementos presentes en *La Madonna*, lo hace solo parcialmente en *La separación del átomo*. En este último encontramos las figuras bien asentadas en el suelo, en torno al primer término de la escena: el ciprés enraizado en la franja desértica de tierra que proyecta tímidamente su sombra; o las montañas del fondo, que no son ingravidas, aunque sean tenues veladuras apenas destacadas de la línea de horizonte. Incluso la coloración del cielo repite en cierta medida ese forma casi de áurea, más clara en los límites de la cabeza de yeso y progresivamente intensificada de añil conforme se va alejando por los extremos del cuadro.

Pero no serán estas las únicas deudas que ambas versiones de *La Madonna de Port Lligat* contraigan con otras obras, puesto que también beben de relevantes fuentes clásicas.

### VII.2.2.1. Piero Della Francesca, el huevo y la cúpula.

Una de las pinturas que con mayor aplomo señala el origen de la composición de *La Madonna de Port Lligat* es *Madonna con niño y santos y Federico de Montefeltro*, que el pintor del Quattrocento italiano Piero Della Francesca realizó durante el quinquenio de 1470-1475, y que popularmente se conoce como «el cuadro del huevo»<sup>57</sup>. Entre esta y la de Dalí es fácil advertir la similitud en el hilo que pende por encima de la cabeza de la Virgen, en la parte superior de ambas obras, y que sostiene un huevo de avestruz en su extremo.



P. Della Francesca, *Madonna con niño y santos y Federico de Montefeltro*, 1470-1475  
Óleo / tabla, 248 x 150 cm  
Pinacoteca di Brera, Milán

Al respecto, diría Dalí:

El hilo sigue la vertical de los elementos esenciales del cuadro que forman la cruz de arriba abajo: la cabeza de la Madonna, el pan en el hueco del niño Jesús, y el huevo [que] es símbolo de perfección.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Vid. n. 85 de J. M. Bonet a S. Dalí, *50 secretos mágicos...*, O. C. V, *Ensayos 2*, ed. cit., p. 566.

<sup>58</sup> M. Del Arco, *Dalí al desnudo*, ed. cit., p. 274.

Efectivamente, existe una intención de control geométrico sobre la composición por parte del artista, que trata de repartir las formas principales a uno y otro lado de la superficie de la tela a través de esa suerte de meridiano que es el hilo del huevo. También es cierto que la alegoría del huevo supone para Dalí un ejemplo de perfección. En la misma entrevista lo especifica:

**S. D.** [...] En la antigüedad se consideró que la elipse era la forma más perfecta que había dado la naturaleza

**M. D. A.** ¿Más que la circunferencia?

**S. D.** Sí, porque la circunferencia se consigue de una manera mecánica.<sup>59</sup>

No obstante, más adelante veremos como ese control geométrico tiene por objeto otro tipo de figura, de la que la verticalidad no es más que una parte. Bou todavía advierte algo más en el huevo, una ejemplificación del propio viraje que su obra y su personalidad están experimentando:

A partir de 1940, el huevo parece aludir al nuevo nacimiento de Dalí, y, por tanto, puede interpretarse como una alusión al giro estético que está experimentando. En varios cuadros vemos a un joven saliendo de un huevo.<sup>60</sup>

En efecto, esta idea de renacimiento recurriendo a la simbología del huevo va a ser usual en Dalí, quien persiguiendo este fin pudo haberse dejado fotografiar por Halsman en posición fetal dentro de un huevo «intrauterino»; diseñado su peculiar vehículo, el «ovocípedo», a finales de los cincuenta; elegido los huevos como decoración de la fachada de Teatro-Museo de Figueras; o aparecido repentinamente en una entrevista para la televisión británica emergiendo de una cáscara frágil.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Dalicionario...*, ed. cit., p. 149. Bou se está refiriendo concretamente al óleo *Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo* (1943), en el que de un huevo, a modo de globo terráqueo oval, simula estar saliendo Dalí por la fractura correspondiente a Norteamérica. Alegoría, sin duda, de la nueva vida que estaba suponiendo su estancia en Estados Unidos.

<sup>61</sup> *Vid. ibid.*



P. Halsman, *El «(n) huevo mundo» intrauterino de Salvador Dalí, 1942*

«Los huevos alucinantes —confiesa Dalí— recogen como por arte de magia aquello que para el divino Piero Della Francesca constituía el símbolo de la resurrección»<sup>62</sup>. Cabe decir, no obstante, que esto no es algo nuevo, pues ya se vio en *La metamorfosis de Narciso* como la flor del narciso surge de un huevo que se resquebraja, del «óvalo alucinante de blancura de su cabeza», del cual nacerá «la flor, el nuevo Narciso».

Otro lazo fraternal entre Della Francesca y Dalí se establece a partir de la concha. La concha, por la situación que ocupa en el cuadro y por la función que desempeña —ser sostén del péndulo formado por el hilo y el huevo— queda hermanada con la cúpula que aparece en *La Madonna*, cuyo objetivo parece el mismo. Además, la configuración estética en ambas obras es muy similar, pues Della Francesca traza una cúpula con acanaladuras y Dalí marca de manera sucinta esas mismas acanaladuras en el molde de su concha.

Ahora bien, otro significado subyace bajo la cáscara de la concha. Obsérvese que Dalí, al colocar el huevo y la concha —símbolos de perfección— debajo la Virgen María con el niño Jesús recogido en su seno, claramente está aludiendo al sentido del nacimiento de la vida y la protección de esta. Con tan sutil composición, el pintor insiste en llamar nuestra atención

---

<sup>62</sup> Cit. en L. R. Armengol, *Dalí, icono...*, ed. cit., p. 380. En su nota a la cita, la historiadora la sitúa en *Ópera*, año 8, núm. 302, 25 de abril de 1951. Sin embargo en dicha entrevista no se reproducen tales palabras. Cfr. R. Guilly, «Salvador Dalí se ha convertido en el san Juan de la Cruz de la pintura» (*Ópera*, París, 25 de abril de 1951), en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 192-199.

sobre la dualidad concha-huevo-vida y María-niño Jesús-vida, donde la concha y la cáscara del huevo cumplen el objetivo de ser barrera primera que salvaguarda lo que hay en el interior: el fruto de la vida que nace. Tarea que, en su virtud de madre, tiene lógicamente encomendada la Virgen, ser defensa bienhechora de la delicada existencia de su hijo Jesús, que debe crecer y perfeccionarse bajo su auspicio. En tal sentido la repetición de estas dos tríadas, una debajo de la otra, podría ser entendida como una suerte de aliteración pictórica que marca otro de esos subrepticios juegos de espejos por parte de su autor.

De otro lado, como ya había sucedido con los crustáceos, que para Dalí suponen un ejemplo superlativo de admiración de la naturaleza por su facultad de tener las partes duras por fuera y las blandas por dentro, a diferencia de nosotros que nos estructuramos a partir de una parte interna dura —el esqueleto—, la concha es otro claro ejemplo de un ser constituido con un exterior duro cuya función es salvaguardar el secreto que habita en su interior.

Trabada íntimamente a las ideas de lo interior y lo exterior aparece con nitidez la de la cúpula: «expresión del mundo de superficie transparente para poner en comunicación los universos exteriores e interiores»<sup>63</sup>. Con respecto a la concepción daliniana que emana de la idea de la cúpula arquitectónica, el propio artista se ocupó de explicarlo en diversas ocasiones, de tal modo que esta queda asociada en su ideario a la de la supremacía monárquica sobre el resto de los sistemas políticos:

En arquitectura, hay dos soluciones, explica Dalí: la cúpula y el Partenón. Con el Partenón hace falta un techo. En las casas españolas, esto se llama un «cielo raso»; es algo que se estropea mucho y que hay que pintar cada cinco o seis años. Esto es igual que la república, que convierte al pueblo en cretinos. Mientras que con la cúpula, que simboliza la monarquía, el pueblo tiene la mente libre y dispone de todo el tiempo del mundo para fabricar cucharillas o hacer pasteles.<sup>64</sup>

Y en el *Manifiesto místico* vuelve a expresar en similares términos la dualidad monarquía-cúpula / anarquía-cielo raso:

---

<sup>63</sup> E. Bou, *Dalícionario...*, ed. cit., p. 102.

<sup>64</sup> R. Guilly, «Salvador Dalí se ha convertido...», ed. cit., p. 197.

Monarquía absoluta, cúpula estética perfecta del alma, homogeneidad, unidad, continuidad biológica hereditaria suprema. Todo está arriba, elevado cerca de la cúpula celeste. Abajo, anarquía hormigueante y super-gelatinosa, heterogeneidad viscosa, diversidad ornamental de las ignominiosas estructuras blandas comprimidas entregando el último jugo de sus últimas formas de reacción. «Monarquía anárquica», he aquí «la armonía (casi divina) de los contrarios».<sup>65</sup>

La cúpula, en tanto que englobada en la simbología de vértice social correspondiente a la monarquía, tiene su equivalente en la idea de corona que ha de darle vistosidad; incluso ambas formas, bóveda y corona, se asemejan. En *50 secretos mágicos para pintar* lo subraya concisamente al hablar de la obra de Della Francesca:

Este huevo que, como ya hemos visto, gravita bajo la bóveda del cielo como un mundo, está gravemente suspendido sobre la cabeza de la Virgen María, de la Reina, que es la cabeza sobre la cual se halla suspendido el mayor peso de la gravedad, cuanto que todo gravita en su torno, como gravita el mundo; y la gravedad de un peso semejante colocado sobre su cabeza tiene, como una consecuencia y símbolo visible, la corona que es maternal puesto que el peso de la esfera sólida del mundo pesa, no solo sobre la cabeza real sino sobre aquella otra cabeza real de la herencia futura.<sup>66</sup>

En capítulos precedentes he recalcado la importancia que Dalí concede a los atributos de monarca con los que solía disfrazarse de pequeño para darse un aire regio: capa de armiño, cetro y corona. Atavíos que cobran más fuerza en su edad adulta y con los que suele aparecer tocado en numerosas ocasiones dentro de «su corte» de Por Lligat. La cuestión ha sido ampliamente estudiada por Laia Rosa Armengol<sup>67</sup> quien, aparte de recordar que el modelo admirado por Dalí para su febrilidad monárquica fuera Luis II de Baviera, el «rey loco», señala las concomitancias aún mayores con el rey Ubú, grotesco personaje protagonista de la pieza teatral *Ubu roi* de Alfred Jarry estrenada en 1896.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> O. C. IV, *Ensayos 1*, ed. cit., p. 641.

<sup>66</sup> O. C. V, *Ensayos 2*, ed. cit., p. 277. Vid. también p. 282.

<sup>67</sup> Vid. el capítulo «La imagen esperpéntica de un monarca “putrefacto”»: Dalí rey», en *Dalí, icono...*, ed. cit., pp. 201-326.

<sup>68</sup> Vid. *ibid.*, pp. 240-242 y pp. 314-326.

Sobre esta visión deformada —o conformada a conveniencia— de la monarquía que Dalí llega a adquirir, no deja de incidir con denuedo a lo largo de los años. Así, al recapitular acerca de su recorrido artístico a la altura de la década de los setenta, Dalí insiste en legitimar su posición principal dentro del arte desde las ideas de cúpula y jerarquía:

Partiendo de los sueños del Renacimiento, que eran pintar en colores los arquetipos de la escultura griega, pasando por los tesoros mágicos de Velázquez, maestro de los reflejos y de los espejos, y a través de lo fantástico de la física nuclear, la matemática cuántica y la biología del ácido desoxirribonucleico, he alcanzado *la verdad de la cúpula clásica*, la creación del cuerpo glorioso daliniano [...] Tanto en el arte como en la vida, reúno la tradición, regida por *los principios de legitimidad y de jerarquía*.<sup>69</sup>

Ahora bien, todo lo dicho nos lleva, buceando en los orígenes de esta identificación bilateral de la disposición social monárquica con la distribución estructural de la cúpula, hasta los años primeros de Dalí y la influencia del *noucentismo* catalán. Como bien elucida Lahuerta, estas ideas son deudoras del texto de D'Ors «Cúpula y monarquía», publicado por primera vez en 1926<sup>70</sup>, que Dalí conoció y estudió en profundidad hasta llegar a convertirlo en «un ensayo esencial en la interpretación que Dalí haga de la arquitectura a la largo de su carrera»<sup>71</sup>.

Se puede entender, entonces, que la transformación emprendida por el ampurdanés a finales de los años cuarenta no supone un punto de partida desde cero sino una reconversión a partir de muchos de los planteamientos sobre los que había ido cimentando sus obras en décadas anteriores. No estamos, por tanto, ante un gesto de volver la espalda y renunciar a un pasado de veinte años, antes bien, lo que hay es una acomodación a los nuevos territorios por los que Dalí quiere conducirse a partir de ahora. Esta revitalización del emparejamiento d'orsiano cúpula-monarquía es una prueba más de ello.

---

<sup>69</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 652-653. La cursiva es mía.

<sup>70</sup> Originariamente apareció en francés en *Cahiers d'Occident*, para quedar después incorporado a su libro *Las ideas y las formas*, Madrid, Páez, 1929. Cfr. la n. 481 de J. J. Lahuerta a S. Dalí, O. C. IV, *Ensayos I*, ed. cit., pp. 1113-1114.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 1114.

VII.2.2.2. Conformación de los elementos: levitación, fracturación, desmaterialización.

Si se observan con detenimiento ambas versiones de *La Madonna de Port Lligat*, se aprecia sin dificultad que todos los elementos de la representación, con mayor o menor sutileza, se nos revelan en estado de levitación. Dalí, interpelado por la prensa sobre esta disposición tan particular con oquedades, fragmentaciones y todos los cuerpos levitando, contestó:

Todo pertenece al espíritu. El cuadro representa la máxima espiritualidad.<sup>72</sup>

Que la levitación es uno de los instrumentos gráficos con los que el autor quiere hablarnos de la transustanciación de lo corpóreo, es algo que no admite duda. Además, la luz blanca que baña la escena propicia precisamente este tipo de reflexión. Cabe pensar, por consiguiente, que los elementos de la composición en su conjunto son inmateriales y están presentes exclusivamente en estado de espiritualidad. Todos salvo uno: el corcho que queda clavado en la mampostería del muro sobre el que, en teoría, habría de descansar la cúpula de la hornacina. Tampoco este detalle escapó a la sagacidad de los periodistas:

**M. D. A.** Y ese corcho, ¿qué hace ahí?

**S. D.** Es característico de Port Lligat; y precisamente lo he colocado sujeto, por contraste; pues observe que todos los elementos más densos están en el aire, menos este que, por su calidad, era el que con más propiedad podría estar flotando.<sup>73</sup>

Como vemos, Dalí ha querido establecer aquí un contrapunto y hacer aparecer como sustentado el único objeto que, por su escasa densidad, podría quedar levitando en la escena. Curiosamente, la naturaleza inherente al resto de los elementos del cuadro hace que los veamos como sólido y pesados, al margen de la ingravidez con que Dalí pretende presentárnoslos. Esto sucede con la Virgen ataviada de ropajes de largos y cortantes pliegues en arista; con la pétreo estructura de mampostería de la hornacina, en la que los

---

<sup>72</sup> W. M. Freeman, «Dalí ha terminado con Freud...», ed. cit., pp. 162-168, p.166.

<sup>73</sup> M. del Arco, *Dalí al desnudo*, ed. cit., p. 274.



desconchones dejan ver los toscos materiales de la construcción; también con el mármol del altar; y hasta con las moles montañosas de Port Lligat y los recios cortinajes recorridos en sus extremos. Es decir, la pretensión primera del artista, de hacer pasar por etéreos y vaporosos todos los elementos integrantes de la composición, queda definitivamente anulada por las propiedades mismas que son intrínsecas a las densidades pesadas de estos. El resultado, consiguientemente, no es acorde a la intención perseguida, aunque sí queda demostrado que el tratamiento de la luz, capaz de tamizar hasta el último resquicio de la escena, ayuda a corregir la solidez haciendo que las texturas de la superficies, por las que los rayos se dejan deslizar hábilmente, parezcan algo más incorpóreas.

Pero la levitación también responde a una pretensión de tipo pseudocientífico, la de que «los objetos parezcan suspendidos en el aire, como partículas de materia atómica, para ilustrar la representación “atómica” de la realidad»<sup>74</sup>. En efecto, desde los ataques nucleares a Hiroshima y Nagasaki, que marcaron el fin de la Segunda Guerra Mundial, Dalí viene mostrando un claro interés por los debates de la física atómica, cuestión que le lleva a abordar otro ámbito dentro de sus pinturas del momento como es la desmaterialización de la materia. Todo ello, aderezado además con la cuestión de la angustia espacio-temporal, que ya había desarrollado en sus obras en torno a los relojes blandos, y con su inclinación a verlo todo reflejado bajo el prisma de lo comestible:

Soy el único pintor cuyo arte resuelve el problema de la densidad de la sustancia. He conseguido mineralizar las formas para dar una equivalencia nutritiva y degustativa del espacio-tiempo. [...] Estamos en el límite de la desmaterialización de la materia mediante la sola fuerza del espíritu. Más allá reinan la energía y la vida, domadas y mantenidas en unas formas inventadas. La espiritualización de la pintura comienza con la mineralización de las formas y acaba en el uranio de la vida.<sup>75</sup>

Esta desmaterialización permitiría nuevas reordenaciones en las que la conjugación de los átomos acabaría creando formas modificadas. Aquí, la

---

<sup>74</sup> E. Bou, *Dalí. Diccionario...*, ed. cit., p. 195.

<sup>75</sup> *Confesiones...*, O. C. II, *Textos autobiográficos 2*, ed. cit., pp. 641-642.

ambigüedad o la arbitrariedad jugaría a favor de seguir justificando las imágenes múltiples de su método paranoico crítico, sirviéndose para ello de avances técnicos como las imágenes estereoscópicas que estaba desarrollando la óptica. Así, es dado que Dalí afirme en las mismas páginas:

Con mis telas moarés, cuya trama microscópica encierra las imágenes en tres dimensiones, libero lo real de su terrorífico vértigo y creo la carne de gallina del tiempo-espacio que puede, «a voluntad», ser o no ser. Igualmente, mi *Madona sixtina* es una oreja hecha de antimateria o compuesta por el rostro de la virgen, según el efecto estereoscópico.<sup>76</sup>

Justamente, es de anotar que, a pesar de lo dicho por Dalí, si de algo carece la *Madona de Port Lligat* es de imágenes dobles, como tampoco las había habido en *La persistencia de la memoria*.

Pero es que, además, dicha desmaterialización sirve de acicate para apuntalar las nuevas ideas católicas que defiende, en tanto la pérdida de sustancia matérica puede ser entendida como un cierto estadio de espiritualización:

Me intereso mucho por las ciencias modernas. Todas atraviesan un proceso continuo de desmaterialización. El espíritu renace de las cenizas del materialismo. Por el razonamiento he llegado al catolicismo y al misticismo.<sup>77</sup>

Curiosamente, también parece atribuir a esta incorporeidad la energía capaz de hacer ascender a la Virgen hasta el paraíso. Aunque aquí se muestra mucho más confuso y esgrime cierto sesgo romántico en torno a la feminidad, que quiere rebatir la concepción nietzscheniana del superhombre:

La Virgen no asciende al cielo rezando. Sube al cielo impulsada por la fuerza misma de sus antiprotones. [...] la Asunción es el paroxismo de la voluntad de dominio del eterno femenino que los discípulos de Nietzsche pretendían alcanzar. Mientras Jesucristo no es el superhombre que se supone, la Virgen sí es la supermujer, quien, [...] subirá al cielo. Y esto quiere decir que la Madre de Dios permanece

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 641.

<sup>77</sup> R. Guilly, «Salvador Dalí se ha convertido...», ed. cit., p. 196.

en cuerpo y alma en el Paraíso en mérito a su propio peso igual al de Dios.<sup>78</sup>

La desmaterialización a que alude Dalí se plasma sustancialmente en *La Madonna de Port Lligat* a partir de las oquedades y disecciones a que somete las formas, principalmente la propia Virgen y el Niño de cuyos torsos se han sustraído dos espacios comparables a los huecos dejados por la mesita de noche en el óleo *El destete del mueble-alimento*. Ahora bien, a tenor de sus propias palabras, cabe pensar que en este cuadro considera el espacio liberado de la espalda de la nodriza como una ventana abierta a la irracionalidad, un agujero por el que aflora su método paranoico crítico:

Todos sabéis mejor que yo que era precisamente esa dimensión [la cuarta dimensión] (que es la dimensión delirante por excelencia) la que nos hacía falta para que la mesa de noche pudiera separarse y trasladarse a otro lugar, para que en su lugar dejara por fin el vacío, un vacío que no es otro que el del «espacio irracional» [...] ¡Pero desconfiad de ello! Una mesa de noche es siempre una mesa de noche, y el espacio que deja el volumen de una mesa de noche tras de sí será siempre un espacio bajo sospecha.<sup>79</sup>

En tanto que en *La Madonna*, esos tetraedros succionados a la materia pasan a ser tabernáculos, según hemos visto que le confiesa a Santos Torroella al pretender justificar la continuidad que hay en su evolución artística hacia el cristianismo:

Antes pintaba figuras con una especie de ventana abierta en el pecho [...], sin saber por qué lo hacía; en *La Madonna de Port Lligat*, de estos últimos años, esa abertura se ha convertido en un tabernáculo.<sup>80</sup>

Es como si en estos huecos se diera un pasadizo precioso que le permitiera ir desde la irracionalidad del subconsciente hasta el camino abisal

---

<sup>78</sup> *Diario de un genio, O. C. I. Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 984-985.

<sup>79</sup> «Misterio surrealista y fenomenal de la mesilla de noche», *O. C. IV, Ensayos 1*, ed. cit., p. 363. Dalí basa todo este ensayo, que pretende ser una exégesis de su cuadro *El destete del mueble alimento*, en la teoría de Einstein que él mismo se encarga de recordar en el texto: «dos cuerpos pueden tocarse o estar separados; en el segundo caso se puede, sin separar nada, poner un tercer cuerpo entre los otros dos; en el primer caso es imposible. Estas manifestaciones del espacio son manifestaciones reales, al mismo nivel que los propios cuerpos... Si dos cuerpos son equivalentes al ocupar un intervalo de este tipo, son también equivalentes al llenar otro intervalo». *Ibid.*

<sup>80</sup> «Con Salvador Dalí, en Port Lligat», ed. cit., p. 213.

capaz de ponerle en contacto con el misticismo y con Dios. Otra suerte de atajo hacia «la tierra de tesoros» que no deja de anhelar constantemente. Un invisible hilo telegráfico que a la fuerza ha de quedar bajo sospecha, al haberse tendido directamente por la estrecha línea que separa la vigilia del sueño, la realidad de lo imaginado, lo que de cierto se ve a luz del día de lo únicamente vislumbrado entre las zonas de penumbra. El mismo pintor lo señala: «las piedras preciosas que conseguimos en el sueño, y que se desvanecen y desaparecen al despertar, perduran tras el espacio de la mesa de noche»<sup>81</sup>. En consecuencia, Dalí desea justificar el recurso de la pintura figurativa como auténtico médium en el que es posible dar forma a los escurridizos subterfugios de la irracionalidad, y por ello afirma:

Pero no creáis [...] que se trata únicamente de abrir, otra vez, una nueva ventana sangrienta en los antiquísimos muros del sueño: tras el vacío, tras el espacio de la mesa de noche, el paisaje diurno continúa; el mundo objetivo está detrás, lleno de precisiones físicas, geométricas. El mundo objetivo es también, en este caso, el testimonio, la forma, la garantía tangible, la prueba material de la realidad comunicable de la idea delirante, pues, como no habéis podido dejar de adivinar, la nueva abertura y el novísimo espacio tienen la estructura sistemática —y sus contornos la hiperevidencia y el espesor persuasivo— de la arquitectura paranoica.<sup>82</sup>

Esa desmaterialización en el cuadro de *La Madonna* atañe a la Virgen, y sus elementos circundantes. Desde el niño Jesús y el trozo de pan que encarna a Dios Padre, ubicado entre su pecho, hasta la cúpula que se disgrega simétricamente a su alrededor. Pero se ha de tener en cuenta que, justo en la cartela central del altar, volvemos a toparnos con una esfera que fragmenta su cubil en direcciones también simétricas. Aunque a menor escala, la representación es la misma que la que aparece ocupando la mitad inferior en *La separación del átomo*, si bien en este cuadro la esfera es una granada en suspensión dividida en dos y en aquel una sólida bola de piedra. En cualquier caso, ambas representaciones están remitiendo a la eclosión del átomo de uranio que quebranta la decoración que lo rodea.

---

<sup>81</sup> «Misterio surrealista y fenomenal...», ed. cit., p. 363.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 362.

Para Dalí, la representación de la granada que esparce sus pepitas como si de metralla se tratase, es una imagen bastante ajustada de lo que científicamente sucede con la división del átomo de uranio. Ahora bien, su valor más que a la destrucción se puede asociar al esparcimiento de vida: «Toda la biología creativa —confiesa— surge de la granada reventada»<sup>83</sup>. Con ello, alcanza a evidenciarse la simbología de esa concatenación de simiente de vida que fluyendo desde la granada se expande a través de la Virgen y por el cuerpo de Jesús niño hasta llegar a la forma sagrada del pan, el cual, en última instancia, es un medio para volver a amplificar por doquier los brotes de vida del cristianismo. Esto está en consonancia con el concepto de «Multiplicidad» que Cirlot recoge en su *Diccionario de Símbolos*, según el cual, «frente a un fruta unitaria, cual la manzana, la idea de multiplicidad se concreta perfectamente en la granada internamente subdividida en multitud de granos.»<sup>84</sup>

Se puede concluir que del fragmentarismo que Dalí había practicado en las décadas anteriores, durante su etapas pre y surrealista, con numerosos objetos y miembros anatómicos repartidos por doquier por la superficie del cuadro, pasa ahora a la representación de objetos que se subdividen geométrica y organizadamente según metáfora de la explosión nuclear. Es una visión mucho más calmada, que quiere corresponder a través de la disposición matemática a las teorías de la física, de igual modo que sus predecesoras lo habían hecho tomando por bandera el psicoanálisis o los encarnizamientos del surrealismo.

En esta nueva versión de lo fragmentario se pueden llegar a entender como arbitrarios algunos de los elementos que reparte por sus cuadros. Así lo considera Del Arco, para quien su *Madonna* presenta elementos solo plausibles de explicación a posteriori:

Él dice que todo cuanto pinta en sus lienzos, sus «cosas raras», tiene razón de ser y está justificado; pero lo justifica y lo explica a posteriori. Que en *La Madonna de Port Lligat* coloque a su libre albedrío un huevo, un trozo de corcho, un pez o una cabeza

---

<sup>83</sup> R. Descharnes y G. Néret, *Salvador Dalí. La obra pictórica*, ed. cit., p. 356.

<sup>84</sup> Ed. cit., p. 321.

desintegrada, no deja de ser un capricho, aunque nos dé mil razones para demostrarnos que están ahí porque deben estar.<sup>85</sup>

Y algo de verdad ha de haber en todo ello, pues el propio Dalí se encarga de señalar en alguna ocasión que ni él mismo es capaz comprender lo que pinta. Tan solo se siente impulsado a hacerlo, y únicamente en segunda instancia encuentra una explicación a lo efectuado:

Cuando empiezo un cuadro nunca sé lo que querrá decir una vez terminado. Y a veces, al cabo de tres años, me explico: «¡Ah, esto debe de ser aquel cenicero!»... Claro que, bajo el punto de vista formal, cuidó el dibujo, las distribuciones, el conjunto...<sup>86</sup>

Pero, en realidad, todo esto puede ser solo un espejismo. El orden y la minuciosidad con que va disponiendo los diferentes elementos dan en pensar que el azar o la arbitrariedad no forman parte de su ideario estético, al menos no en el momento de abordar las obras, como se infiere de la respuesta dada a otro periodista en 1964:

Lo más importante en mi vida es esta habilidad para organizar sistemáticamente los elementos más complejos de mi entorno para poder crear un cosmos.<sup>87</sup>

La presencia del verbo «organizar» en el aserto ya implica necesariamente un proceso especulativo y una operación de raciocinio que aleja la cuestión de cualquier presupuesto manejado según el libre albedrío. El asunto se asemeja bastante a aquella vieja querrela que pretendía dirimir si la escritura automática de los surrealistas estaba en realidad exenta de procesos conscientes, como algunos de sus integrantes quisieron defender, o la razón se aprestaba a servir de interventora de última instancia aplicada en revisar lo acumulado por el automatismo. Como señala Michel Carrouges para la escritura automática —y es valedero también para el caso de Dalí y su conformación de imágenes a través del método paranoico crítico—, hasta los

---

<sup>85</sup> M. Del Arco, *Dalí al desnudo*, ed. cit., p. 338.

<sup>86</sup> Anónimo, «Vis a vis: Salvador Dalí», *El Correo Catalán*, Barcelona, 5 de diciembre de 1948. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 112-115, p. 113.

<sup>87</sup> «Salvador Dalí», *Playboy*, ed. cit., p. 851,

textos más arbitrarios son susceptibles de un análisis que revele una estructura interna. Y es que el interior de cualquier obra surrealista puede albergar una clara coherencia si no se empieza por «mirarlo torcido»<sup>88</sup>.

Además, siguiendo las proposiciones del autor francés, se hace fácil establecer: en primer lugar que, si todo lo que reside en el hombre tiene un sentido humano, los procesos del automatismo, en tanto que humanos, han de tener un sentido; segundo: que si tienen una causa no están exentos entonces de un sentido; y tercero, y más intuitivo: lo irreal de hoy pasa a menudo a convertirse en lo real de mañana.<sup>89</sup> En definitiva, Dalí, con su método paranoico crítico, o Breton, con su azar objetivo, no buscan sino una forma de filtrar por el entendimiento aquello que está emergiendo de las zonas más ignotas del ser humano.<sup>90</sup> Pero todo esto Rimbaud ya lo había visto claro antes, cuando hablaba a su mentor Georges Izambard del «desarreglo razonado de los sentidos»<sup>91</sup>.

Acaso, para las cuestiones de la desmaterialización y la fracturación bajo el signo de la bomba de uranio en Dalí puedan ser válidas las palabras de Carrouges, quien considera al surrealismo en sí como el más poderoso explosivo mental hasta ahora inventado, pues pretende operar la más fantástica de las desintegraciones en cadena en el dominio del lenguaje, las imágenes y la sensibilidad. Y poco importa, a fin de cuentas, que la desintegración deje tras de sí ruinas verbales o insólitas obras maestras; el auténtico aplomo reside en abrir brechas en lo inexplorado.<sup>92</sup> O como Dalí viene a decir de forma más

---

<sup>88</sup> *Op. cit.*, ed. cit., p. 109. Como una profundización en este debate ocuparía un tiempo y unas páginas que nos desviarían considerablemente del objeto de estudio de la tesis, remito al lector al capítulo «Desintegración e integración», en *ibid.*, pp. 106-109. Y también al capítulo «La escritura automática», *ibid.*, pp. 145-216. También puede consultarse, sobre esta misma querrela en el ámbito de la literatura española, el ensayo de M. Isabel Navas Ocaña, «El surrealismo y la crítica española», en J. Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, ed. cit., pp. 339-359, en el que analiza importantes puntos de vista, como los de Dámaso Alonso o Pedro Salinas.

<sup>89</sup> *Vid. ibid.*, pp. 148-154.

<sup>90</sup> Como señala J-M. Bouhours, «El delirio de interpretación paranoica, que se convirtió en el método paranoico-crítico, siempre se ha opuesto a los estados pasivos de los sueños y del automatismo, primando un proceso activo del pensamiento que, al implantarse en el mundo real, va a objetivar la actividad delirante en la realidad corriente». «Dalí: el exhibicionismo conquistador», en M. Aguer y otros (ed.), *Dalí: todas las sugerencias...*, ed. cit., pp. 33-39, p. 36.

<sup>91</sup> *Una temporada en el infierno / Iluminaciones / Las cartas del vidente*, Madrid, Hiperión, 1985, p. 88.

<sup>92</sup> *Op. cit.*, ed. cit., pp. 142-143.

específica: «hay una insospechada poesía en la integración y desintegración del átomo»<sup>93</sup>, donde parecen no dejar de resonar aquellos viejos ecos del futurismo, el maquinismo y el ultraísmo que cantaban las alabanzas de la ciencia y la técnica.

### VII.2.2.3. *La Madonna de Port Lligat* como escenografía.

Aunque son un sinnúmero de obras las que tienden hacia una escenificación de carácter marcadamente teatral —y no siempre con un sentido perdurable explícito, pues muchas de ellas responde a los parámetros del arte efímero—<sup>94</sup>, es en *La Madonna de Port Lligat* donde, más que en otras, quizás acompañe a Dalí la intención de jugar con una disposición escenográfica fehaciente. Esta querencia de *mise en scène* queda perfectamente ilustrada desde la presencia de los cortinajes en la parte superior de la tela, recurso propio de otras épocas para estos fines que Dalí no duda en recuperar, aunque con un resultado más que discutible. En la pintura religiosa de la Edad Media —la mayoría de la que se producía—, «el *velum* formaba parte de la escenificación de la escena de altar»<sup>95</sup>, llegando a crearse un correlato visual por el que puede entenderse que «la acción de velar/desvelar concreta la dialéctica de la presentación de las imágenes de acuerdo con la función litúrgica»<sup>96</sup>. Naturalmente, dicho uso va modificándose durante el siglo XVI, y sobre todo en el XVII, hacia funciones más propias de la pintura de corte privado. No obstante, en *La Madonna* de Dalí este hecho responde más a ese criterio de teatralidad dado en el Medievo.

Sin embargo, el resultado acaba produciendo una suerte de postizo con respecto al resto de la representación que no puede obviarse. Téngase en cuenta que si se crea una intensa diafanidad en la composición, visiblemente

---

<sup>93</sup> Barreira [sin nombre], «Con Salvador Dalí en Madrid», *Triunfo*, Madrid, 15 de diciembre de 1948. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 130-135, p. 134.

<sup>94</sup> Cfr. J-H. Martin, «Dalí actor», ed. cit., pp. 41-46. Otra teatralidad paralela, la teatralidad escenográfica de Dalí, en tanto que pilar fundamental en la construcción de su personaje de cara a los medios de comunicación, es estudiada dentro del mismo volumen por J. M. Minguet Batllori a través del ensayo «La máscara Dalí. El artista en la escena de la cultura de masas», pp. 248-249.

<sup>95</sup> V. I. Stoichita, *La invención del cuadro*, ed. cit., p. 114.

<sup>96</sup> *Ibid.*



reforzada por la luz blanquecina persistente que, como decíamos, baña los contornos de todos los objetos envolviéndolos en el éter, la disposición de ese telón tupido y fosco no hace sino contravenir esa tendencia a la iluminación que homogeneiza el resto del conjunto en sí. Por no hablar de la sensación de pesadez que provoca sobre la mirada del espectador. Si Dalí pretendía crear un estado de levitación al que se acompasasen todos y cada uno de los objetos —salvo el corcho ya referido—, estas colgaduras, con desplomarse fatigosamente desde los extremo más elevados —y de suerte que no abarcan más que un pequeño fragmento de superficie—, acaban por conseguir el propósito contrario: patentizarse como dos rotundos pedazos de inexorable corporeidad allá donde, por ser la parte más elevada de la escena, y por ende la más espiritual, todo tenía que sugerir liviandad e ingravidez.

Centrada sobre los cortinajes, la ya mencionada concha que deja caer el péndulo de hilo y huevo para, según nos contaba el propio autor, contribuir visualmente a una división meridiana a lo largo de la vertical del lienzo, una línea de nivel con la que repartir —quizás quepa decir trocear— los distintos elementos a uno y otro lado de esta. La delimitación invisible que traza el hilo supone el eje de simetría que marca el ritmo de las desmembraciones en los objetos y la desmaterialización de los huecos tetraédricos en las figuras. Pero la *mise en scène* continúa con la arcada que sirve de marco a la Virgen y el Niño. Puede pensarse en una capilla que ha dejado de descansar sobre el altar, altar que también haría las veces de base a la Madonna. Y nada como una capilla con su altar para desplegar una escenografía litúrgica repleta de símbolos cristianos, que a su vez no dejan de serlo dalinianos. ¿Qué fueron en diferentes momentos, pero muy fundamentalmente en el Barroco, las capillas de los muros de las iglesias sino pequeños escenarios repartidos lo largo de las naves? También aquí se ha hecho Dalí con otro símbolo de peso específico en la liturgia cristiana a fin de ganarlo para su «neomisticismo».

Este sentido escenográfico vuelve a remarcarse en las oquedades que presentan en el torso tanto Jesús niño como su madre. En ambos casos podría considerarse que cumplen la función de monitores, de pantallas, cuyo fin último no es tanto «llenarse de cielo», como reza el poema, cuanto proyectar al mundo la forma del pan divino, por una de esas suertes de juegos de óptica

que tanto gustaban a Dalí. Además estaría la cuestión de la televisión, cuyo influjo se deja sentir en el artista desde sus inicios, y de la cual este doble hueco vendría a ser un claro reflejo. Minguet Batllori recuerda, al respecto, como la escenografía y la televisión despertaron siempre en Dalí grandes intereses:

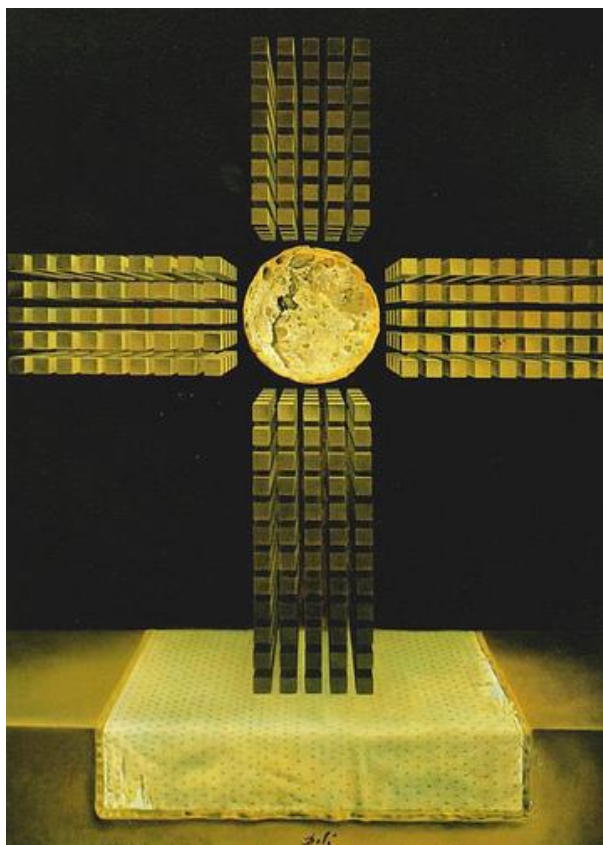
Su pintura es teatral, escenográfica al máximo. Su literatura está repleta de excesos verbales, de un imaginario extremadamente rico y brillante. Sus decorados para el teatro, ópera o ballet eran también una demostración de lo importante que para él era lo escenográfico. Pero fue, sin duda, frente a la cámara donde el personaje llegó a manifestarse con más evidencia.<sup>97</sup>

Este pedazo de pan divino, única vía tangible para el practicante cristiano de aperebirse de la presencia de Cristo, queda monitorizado en el punto central de la composición, allá donde se juntarían las dos astas de la cruz que se identifican en la línea de horizonte que separa el cielo y la tierra de Port Lligat y en la Madonna que sostiene a su hijo en el regazo. O si se prefiere, en dicha línea de tierra y la vertical invisible que marca la plumada del huevo, y que, al decir de Dalí, establecía una división simétrica a lo largo de la tela. Por tanto, puede pensarse que la completa disposición escenográfica de la imagen sirve a la finalidad de crear una cruz que distribuya el campo de visión, repartiéndolo a partir del punto central, el punto más importante al que se dirige la visión, allí donde el pincel ha dejado constancia de la divinidad física de Cristo, la «carne del cielo» que refiere el verso del poema.

Así vista, la composición puede ser predecesora directa de la que dos años más tarde vuelve a desarrollar, y ahora de una manera mucho más clara, en el óleo *Cruz nuclear*. Aquí, el pedazo de pan, tratado al igual que el resto de los elementos con una gran exquisitez y solvencia técnica, se convierte nuevamente en el círculo central en torno al cual se disponen las aspas de la cruz griega. Aunque en la renovación estas últimas quedan ahora configuradas por una sucesión de pequeños tetraedros. No obstante, cabe pensar que las trazas por las que se rige la composición son las mismas en ambos casos.

---

<sup>97</sup> «La máscara Dalí...», ed. cit., p. 249.



S. Dalí, *Cruz nuclear*, 1952  
Óleo / lienzo, 78x 58  
Colección privada, España

Pero, volviendo a *La Madonna de Por Lligat*, también cabe valorar estas oquedades dentro de la concepción del marco de ventana que Dalí había venido usando profusamente desde su primera juventud. No es desatinado pensar así, en tanto el empleo de los *topos* de ventanas, vanos de puertas y hornacinas es frecuente dentro de la tradición de la pintura religiosa y secular italiana, holandesa y española que él deliberadamente va a ensalzar y tener como buque insignia en su nuevo giro místico. El boceto previo a la primera versión de *La Madonna* nos habla ya con claridad de la pretensión de concebir la obra en torno a ventanales o compartimentos estancos; Dalí incluso abre un hueco al mar, por el que se vislumbra una pequeña barcaza y un promontorio típico del cabo de Creus al fondo. Sin embargo, más que una ciencia de los vanos (*doorzichtkunde*), cabe ver aquí cierto juego variable en torno a la concepción de la hornacina.



Estudio para *La Madonna de Port Lligat*, 1949  
tinta china, lavado / papel, 19 x 14 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

Según Stoichita, el marco de la ventana en el cuadro supone una operación visual que conduce desde el interior hacia el exterior, o metafóricamente, «desde la cultura hacia la naturaleza»<sup>98</sup>, hacia el paisaje que el pintor ubica tras ella. Y en parecidos términos, cuando sitúa en una estancia la abertura de una puerta, el proceso que se efectúa es el de «la mirada de un interior hacia otro interior», de la cultura a la cultura.<sup>99</sup> Pues bien, la contemplación reflexiva de las oquedades del boceto y los dos óleos definitivos de la *Madonna de Port Lligat* conducen al espectador a considerar que no está realizando un recorrido desde el interior hacia el exterior, como sería lógico prever para el caso de la ventana, pues no hay un mirar más allá, hacia un nuevo paisaje en lontananza, ya que el paisaje es el mismo que a Dalí le viene sirviendo como fondo para toda la obra. Tampoco es una travesía visual desde un interior hacia otro interior, como parece confirmarse para los encuadres de las puertas abiertas, sino que el ojo del espectador queda confinado en un nuevo espacio ficticio en el que no tarda en chocarse con el símbolo reduplicado de Jesús niño y de su encarnación simbólica en el pedazo de pan. En este sentido, las oquedades de Dalí estarían más próximas a las

<sup>98</sup> *La invención del cuadro*, ed. cit., p. 91.

<sup>99</sup> *Ibid.*

hornacinas para los bodegones y las naturalezas muertas, que desde la prehistoria de este género pictórico hallaron aquí su lugar predilecto<sup>100</sup>, que a cualquier vano abierto que permiter colar otras imágenes a su través. Y ello, porque estos orificios cuadrangulares que Dalí pretende arrebatarse a la simultaneidad espacio-temporal acaban por encapsular, como pequeños cofres que guardan un valioso secreto, aquello que, por sagrado, es más pequeño y máspreciado para el artista. Su función literal se reduce pues a la de enmarcar el bodegón de un mendrugo de pan.

A este respecto, si el recorrido no puede ser de interior a exterior, de la cultura a la naturaleza, tampoco llega a serlo desde el interior al interior que iba de la cultura a la cultura. El pasadizo visual que Dalí abre con la serie de la *Madonna* tiene un calado mucho más involutivo, pues se abre desde el interior —o el exterior de la figura de la Madonna, si se prefiere— hasta ese interior mucho más profundo que propende a contener o monotorizar los iconos mismos de la espiritualidad del mundo cristiano. Parte, por consiguiente, desde un interior a flor de piel para excavar en las profundas cavernas del alma humana, de su fe y de su espíritu. Así, se puede hablar claramente de un maridaje inherente respecto del primer tramo del poema, donde «el surco de Dios» deja «el torso agujereado» y «vacías las entrañas» para poder alcanzar «el núcleo tierno del espacio fecundado».

Y metidos en liza, tampoco es aventurado observar el papel de «comentarista» que la Madonna se reserva para sí misma, comentarista entendida al modo que Alberti señala en *De pictura*<sup>101</sup>. En este sentido, la Virgen aparece situada en el cuadro únicamente como figura introductora del discurso narrativo que va a establecer a continuación la obra pictórica, pues es ella quien llama la atención de nuestra mirada en un primer momento; pero si lo hace es precisamente para servirnos de guía por el corredor de imágenes que se constituye entre los vanos de su torso y el de su hijo hasta culminar en el mendrugo de pan. Estos últimos son los que a partir de entonces cobran

---

<sup>100</sup> Vid. V. I. Stoichita, *La invención del cuadro*, ed. cit., pp. 68-74. Para Stoichita esta «prehistoria» queda establecida con el atisbamiento de ciertos mosaicos de la Antigüedad, como el *Asarotos oikos* de Soso de Pérgamo, y en rastreo de las lecturas de Plinio el Viejo y Filóstrato, hasta llegar a su resurgimiento, ya ciertamente constatable, al final de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento. Vid. *ibid.*, pp. 46-49.

<sup>101</sup> Vid. el Libro II, en *Sobre la pintura*, ed. cit.

importancia real, siendo supeditada la Madonna a mera intermediaria en el diálogo que se establece entre espectador y núcleo principal de la narración pictórica. Su función retórica como comentarista albertiana corre entonces pareja a la que Stoichita atribuye a la vieja que aparece en el primer plano de *Cristo en casa de Marta y María* (1619-1620) de Velázquez o las sirvientas que se hayan en igual posición en las obras de Nicolas Maes *La sirvienta perezosa* (1655) y *La espía* (1655)<sup>102</sup>, ejercer una atracción visual que es velozmente desviada hacia otros planos de la composición en los que reside el auténtico peso específico del tema. En el poema «La Madonna de Port Lligat» también puede observarse este papel de guía introductoria de la Virgen, pues Dalí crea desde la primera estrofa una imagen visual de «vaciado» de su figura exclusivamente para hacer hueco a la de la carne divina del hijo: el «surco» en la cabeza se dirige a «abrir y vaciar las entrañas»; sus «flancos» son «tenazas» con que quebrar la «membrana cósmica divina»; los «volúmenes prefigurados» de su silueta «saltan fuera», en tanto sus «contornos virginales» quedan reducidos a la nada, «sin puerta ni velo». El papel de «comentarista» de la Madonna puede valorarse entonces como equivalente en la pintura y en el texto.

Pero es que, además, cabe creer que complementa su papel de «comentarista» con la reduplicación del símbolo del clavel que levita entre sus pies. Su nombre latino es *carnatio*, es decir, encarnación de Cristo, situación que queda registrada en el cuadro por partida doble: mediante la imagen de Dios niño y con la simbología del pan, que es la materia de su cuerpo encarnado en la tierra.<sup>103</sup>

Con todo, no puedo evitar poner *La Madonna de Port Lligat* en relación con el lienzo *Alegoría de la fe (Norum Testamentum)* que Vermeer de Delft ejecutó en torno a 1670, y que Dalí debía conocer en profundidad, como

---

<sup>102</sup> Vid. *La invención del cuadro*, ed. cit., pp. 27 y 117-119.

<sup>103</sup> Existen otras valoraciones para la simbología de la rosa en Dalí principalmente relacionadas con la seducción, el erotismo y la órganos sexuales femeninos (cfr. la entrada «Rosa» en E. Bou, *Dalicionario...*, ed. cit., pp. 263-265) y que se derivan de cuadros como *Rosas ensangrentadas* (1930) o de la serie de trabajos sobre mujeres con cabeza de rosas llevados a cabo a mediados de los años treinta. Sin embargo, me interesa más recalcar el juego de espejos que aparece veladamente evocado en *La Madonna de Port Lligat*.

ocurría con el resto de su producción. Las coincidencias entre ellos son numerosas, ya se muestren de manera explícita o implícita.



Vermeer de Delft, *Alegoría de la fe (Novum Testamentum)*, c. 1670  
Óleo / lienzo, 114 x 89 cm  
Metropolitan Museum, Nueva York

De manera explícita tenemos el cortinaje que ocupa una porción considerable del margen izquierdo de la tela, así como la figura femenina, cuya atavío y pose no están muy alejados de los de la *Madonna* de Dalí: ambas tienen las manos en el corazón —la *Madonna*, las dos; la dama de la alegoría, solo la derecha— y sitúan sus pies de manera similar pero opuesta, como si fuesen un reflejo en el espejo. Bien es cierto que esta tiene un globo terráqueo a sus pies y aquella no. O al menos no de la manera previsible que cabía esperar; pero, ¿acaso no había que intuir la presencia de la estructura atómica vibrando a lo largo y ancho de toda la superficie de *La Madonna de Port Lligat*? ¿Y qué es un átomo, sino la representación más diminuta que puede concebirse de una esfera y, por ende, del planeta Tierra? Ahí se registra ya una de las semejanzas implícitas.

También hay que destacar el poder de atracción que ejerce la *sphaera vitrea* que pende de una cinta azul fijada a las vigas de la techumbre que tan características se hicieron en las representaciones de la habitación de trabajo de Vermeer, al ser su *atelier* el espacio habitual donde disponía las escenografías que reproducía en sus pinturas. Esta esfera de cristal, que refleja en el cristal curvo los diversos objetos dispuestos sobre la mesa, una ventana y la sombra del pintor —es decir, de Vermeer—, «reviste en el contexto alegórico la significación de un *microcosmos*.»<sup>104</sup> Como microcosmos es también, según se ha visto, el huevo que cuelga de la concha en la obra de Dalí, y que ya se hallaba en la *Madonna con niño* de Piero Della Francesca; microcosmos intrauterino, para ser más conciso.

El ritmo de la representación de *Alegoría de la fe* arranca con el cortinaje del primer término y finaliza en la Crucifixión que decora la pared última de la estancia. Este cuadro de dimensiones considerables, que estuvo en posesión de Vermeer y curiosamente es reproducido en uno de los dos únicos cuadros de gran formato que el de Delft hizo en su vida<sup>105</sup>, supone el límite visible de la escena y queda ubicado en el lugar central de la misma. Ocupa, en consecuencia, el mismo lugar honorífico que alberga a Jesús niño y el mendrugo de pan en *La Madonna*. Pero es que además, como indiqué en páginas anteriores, supone el lugar de la composición donde vienen a reunirse las aspas de una cruz invisible que puede construirse a partir de la línea de horizonte, por un lado, y la Virgen y el hilo con el huevo, por otro. La crucifixión queda con ello imbricada en la pintura como otro de los aspectos implícitos a su significación. Y se establece como barrera visual final para ambas escenas: en *Novum Testamentum*, por colgar del lienzo de pared que cierra el espacio de la habitación; y en la *Madonna de Port Lligat*, por construirse a partir de la recta que hace las veces de línea de horizonte, el límite finito con el que concluye la perspectiva y, con ello, el recorrido de la mirada del espectador.

Por lo demás, ambos cuadros disponen de un altar y de un repertorio iconográfico disperso por su superficie; y aunque similar en algunos símbolos,

---

<sup>104</sup> V. Soichita, *La invención del cuadro*, ed. cit., p. 430. La cursiva es del autor.

<sup>105</sup> *Vid. ibid.*, p. 427 y p. 428, n. 103.



más apegado a las exigencias de la época el de Vermeer, y mucho más libre, particular y sofisticado el de Dalí. No obstante, el mensaje, con ser «el triunfo de la fe católica sobre la tierra en nombre de Cristo y de su sacrificio»<sup>106</sup> en la *Alegoría* de Vermeer, es plenamente coincidente con el que planea discursivamente sobre la significación de la *Madonna* daliniana.

Un último aspecto viene dado por la valoración que Stoichita hace de la cortina de *Norum Testamentum*. Según señala, «los cortinajes de tapicería son el signo de intrusión del que mira en un espacio que de otro modo le estaría vedado»<sup>107</sup>, lo cual le lleva a interrogarse sobre la posibilidad de que el pintor se sitúe como personaje exotópico que sostiene la tela levantada para poder contemplar la escena. Esta idea, trasladada al par de cortinajes de la *Madonna*, puede sugerir la presencia velada de Dalí como autoridad «extrapictórica» que en ese momento, en tanto que creador y manipulador de la escena, goza del privilegio de percibirse él también como un Dios. Bajo esta hipótesis podría adquirir nueva luz el verso de la segunda estrofa «ya solo se atrevía a mirar con los ojos cerrados», cuya repentina aparición hace pensar no en los sujetos poéticos, sino en alguien que contempla los acontecimientos desde fuera, desde alguna ubicación privilegiada en la que los ojos cerrados cobran el valor de introspección que ya ha quedado definido para ciertas obras precedentes.

#### VII.2.2.4. Otros elementos.

A la derecha del cuadro hay una cesta de mimbre según el modo de las que el pintor ejecuta en sus bodegones de cestas con pan a lo Zurbarán —en 1945 había abordado una nueva versión del óleo *Cesta de pan* con una factura igual de preciosista que la anterior—, salvo que esta no contiene un mendrugo, sino la mitad abierta de una granada. Ya he apuntado que dicho fruto sirve a Dalí para evocar la sorprendente fuerza expansiva de la energía nuclear en el momento de la explosión. Sin embargo, el hecho de estar depositada en la cesta puede hacernos pensar en la capacidad expansiva del pan de la eucaristía,

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 431

puesto que, por medio de la comunión en el pan son definitivamente aceptados los creyentes dentro de la comunidad cristiana. Y el acto de la comunión atañe, así mismo, al hecho de compartir colectivamente ese pan, haciendo que de manera inherente conduzca al proceso de expansión del cristianismo. El pan puede partirse en tantos pedazos como sean necesarios para servir de alimento a la fe de otros tantos creyentes que se hallen presentes en el oficio de la misa; todo un símbolo de división y subdivisión en ramificaciones similar al de la reacción en cadena que produce la liberación de la energía nuclear. La fuerza expansiva del pan cristiano es, de esta manera, inconmensurable.



S. Dalí, *Cesta de pan*, 1945  
Óleo / tabla, 34,7 x 43,5 cm  
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

Vemos como el valor iconográfico del pan ha virado desde planteamientos anteriores hasta acomodarse a los nuevos presupuestos de la estética mística. Aunque es de justicia no negar que ya antes poseía un cierto sesgo de espiritualidad que con los años ha ido *in crescendo*. En 1942, escribía en la *Vida secreta*:

Mi pan era un pan ferozmente antihumanitario, era el pan de la venganza del lujo imaginativo contra el utilitarismo del racional mundo práctico, era el pan aristocrático, estético, paranoico, refinado, jesuítico, fenomenal, paralizante, hipervidente, que las manos de mi cerebro habían amasado durante los dos meses de Port Lligat. En efecto, durante dos meses, había sometido mi espíritu a las torturas de las dudas más infinitesimales, a las rigurosas exigencias de mis más leves exploraciones intelectuales. Había pintado, había amado, había escrito y estudiado y, en el último momento, en la víspera de mi

partida, había resumido, en el gesto al parecer insignificante de poner la punta de un pan de pie sobre la mesa, toda la experiencia espiritual de este periodo.<sup>108</sup>

Ese pan, que ya contenía en sí las vivencias casi de retiro en clausura de Dalí durante sus meses de estancia en Port Lligat en 1939, ha seguido cociéndose a fuego lento hasta obtener el dorado propio del áurea divina con que lo vemos resurgir en las grandes obras místicas de la década siguiente, donde llega a ocupar, como en el caso de *La Madonna de Port Lligat*, el lugar privilegiado del centro de la composición. Espacio predilecto, destinado sin duda al actor principal en todo este *atrezzo* con que el de Figueras configura esta obra de dimensiones superiores a las de sus etapas anteriores. A partir de ahora los formatos medios y grandes se impondrá a los de menor tamaño —algunos, casi miniaturas— que habían venido siendo una constante a lo largo de su carrera.

En dicho escenario se dispone también otra serie de elementos que nos obliga a ir saltando de significativo en significativo, en un vaivén visual que parece enriquecerse a cada nuevo impulso. Ahí está, sobre la tapa del plinto que hace las veces de altar, la otra cesta, la escudilla de la limosna, en este caso aún vacía. Quizás para que el oro de Dalí, ese precioso elemento que amó con tanta profusión, no mancille con su fulgor la pureza de la luz blanquecina que emana del pan, del mismo Jesús y de la Madonna.

O el pez, que en el imaginario daliniano ya había cumplido la función de nexo exótico entre el pintor, Lorca y Buñuel, dado el carácter bisexual de este animal y su innegable forma fálica.<sup>109</sup> Aunque también es fácil vislumbrar aquí la faceta del «uranismo» que había venido ocupando desde atrás otras obras suyas, resurgiendo a cada poco, pero que se acomoda ahora a los requerimientos precisos del catolicismo. En la madre de Jesús también cabe ese supuesto abisal que le consiente el ser fecundada sin necesidad de varón. Su concepción la emparenta por esta vía a la «Afrodita urania» de *El banquete* de Platón, que serviría de guía para todo el mundo bisexual y andrógino de Dalí. El pez en *La Madonna* no es, por consiguiente, un claro referente de la

---

<sup>108</sup> O. C. I. *Textos autobiográficos 1*, ed. cit., pp. 762-763.

<sup>109</sup> Vid. la entrada «Peces», en E. Bou, *Daliccionario...*, ed. cit., pp. 241-242.

iconografía cristiana únicamente, sino que atiende también a los ecos del mundo personal de Dalí, mundo que nunca llega a desaparecer sustituido por otros, pues permanece latente a lo largo de las décadas, esperando a cada paso que se le adicionen nuevos implementos.

La forma ósea del erizo próximo a los ropajes de la Virgen cumple una función similar a la de la concha situada en la parte superior, pues al decir de Bou, «el erizo de mar se asocia con la cúpula renacentista, que recrea el cielo, y por ello aparece junto a la Virgen»<sup>110</sup> en esta segunda versión de *La Madonna*. Si bien, tampoco está de más recordar la imagen de ceremoniosa solemnidad con que quedaba investido su padre por el simple hecho de estar comiendo erizos. Así, la cúpula, como espacio arquitectónico más elevado en el interior de un edificio religioso, puede perfectamente confluir con la regia figura de la autoridad paterna.

Sin embargo, más que los elementos dispuestos sobre la tapa del altar, llaman la atención los que quedan semiocultos en las cartelas inferiores. En la central, la representación del átomo, sobre la que ya he tratado; y a los lados, el rinoceronte y la cabeza con los cabellos al viento. Dalí, en la fecha que nos ocupa, venía sintiendo una gran atracción por este animal, fundamentalmente por la forma curvilínea de su cuerno. En 1955 pronuncia en La Sorbona la conferencia «Aspectos fenomenológicos del método paranoico-crítico»<sup>111</sup>, en la cual pone de manifiesto las conexiones que ha establecido entre el cuerno de rinoceronte, el óleo *La encajera* de Vermeer y la espiral logarítmica. Si bien es cierto que la representación de este animal entre los elementos decorativos del tabernáculo de la *Madonna* más pretende ser un guiño a la propia naturaleza virginal de la protagonista que otra cosa. Por una asociación evidente el rinoceronte es fácilmente comparable con el unicornio. Ambos son símbolo de fuerza y vigor —la forma fálica del cuerno y la leyenda en torno a sus propiedades afrodisíacas así lo hacen ver— y la caza del unicornio solo era posible porque este iba a entregarse en el regazo de una joven virgen, lo cual lleva a Dalí a ponerlo en conexión con la concepción de la Virgen y la

---

<sup>110</sup> *Daliccionario...*, ed. cit., p. 108.

<sup>111</sup> *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 671-683.

crucifixión de Cristo.<sup>112</sup> A este respecto, cabe considerar que, en el regazo, la *Madonna* acoge a su hijo Jesús, el hombre que ha de soportar en sus carnes todo la furia, todo el vigor y la potencia contenidas en el cristianismo. Sobre el maridaje entre los cuernos y la pureza virginal, él mismo dio alguna orientación en ese orden a los periodistas:

Yo creo que los cuernos de rinoceronte que utilizo en mi obra son símbolos de castidad y virginidad. El unicornio es símbolo de castidad. Creo que mi obra se inspira igualmente en el unicornio y en el rinoceronte.<sup>113</sup>

Pero aún hay más. El compendio de religión, ciencia y clasicismo renacentista al modo de Rafael, expresados en el *Manifiesto místico*, también son conjugados en los primeros años de la década de los cincuenta en una serie de pinturas de cabezas, de entre las cuales destaca *Cabeza rafaelsca estallando* (1951). En ella, la cabeza de Rafael se deshace en un giro de espiral que descompone la materia en fibras de cuernos de rinoceronte y de carretillas —alusión directa a *El Ángelus* de Millet—, a partir de un base craneal que representa la cúpula del Panteón, signo principal del emblemático edificio romano donde está enterrado este genio del Renacimiento.



S. Dalí, *Cabeza rafaelsca estallando*, 1951  
Óleo / lienzo, 43,2 x 33,1 cm  
Scottish National Gallery, Edimburgo

<sup>112</sup> Vid. E. Bou, *Dalicionario...*, ed. cit., p. 259.

<sup>113</sup> A. Buchwald, «La coliflor, el rinoceronte y Salvador Dalí», *New York Herald*, Nueva York, 17 de diciembre de 1955. Ahora en S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., pp. 497-500, p. 499.

Para Montse Aguer, tanto este cuadro como *La Madonna de Port Lligat* no son otra cosa que las dos caras de una misma moneda, pues en ambos se produce una deflagración que expansiona las figuras en múltiples fragmentos de distinto tamaño, aunque en el caso de *La Madonna* no quede constatado, como sí lo hace en la cabeza rafaesca, el «tamiz de la ciencia»<sup>114</sup>. Es más, en algunos dibujos del año siguiente llega a combinar la idea de la cabeza estallando con la imagen de la Madonna; tal es el caso de *Dinámica rafaesca*, *Madonna corpuscular*, *Cabeza nuclear de un ángel*, *Estudio para la cabeza de Virgen María*.<sup>115</sup>



*Dinámica rafaesca*, 1952  
Bolígrafo y tinta china / papel, Medidas desconocidas  
Propiedad Particular



*Madonna Corpúscular*, 1952  
Lápiz, sepia y tinta china / papel  
55,8 x 43,2 cm  
Birmingham Museum of Art, Birmingham



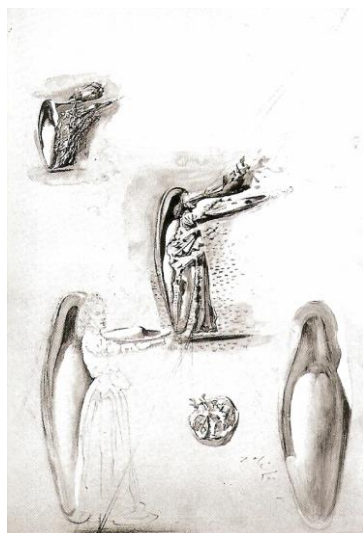
*Cabeza nuclear de un ángel*, 1952  
Lápiz, sepia y tinta china / papel  
56 x 43 cm  
Propiedad Particular

<sup>114</sup> Dalí: *todas las sugerencias...*, ed. cit., p. 274.

<sup>115</sup> Vid. R. Descharnes y G. Nerét, *Salvador Dalí. La obra pictórica*, ed. cit., pp. 458-459.

En la cartela derecha del altar de *La Madonna de Port Lligat* se aprecia un busto, posiblemente femenino, cuyo rostro queda oculto entre los propios cabellos al viento. Esta figura nos remite directamente a alguna representación de su primera etapa surrealista como la del óleo *El sueño*, de 1931, o la figura femenina de *Tristán e Isolda*, de 1944. Aunque en la *Madonna*, en lugar de aparecer únicamente la boca sellada, como sucede en *El sueño*, la merma de todos los sentidos se aproxima más a la de Isolda, puesto que la faz es salvajemente ocultada entre la cabellera. Ello me empuja a relacionarlo una vez más con el verso del poema «ya solo se atrevía a mirar con los ojos cerrados», paradigma sin duda, como ya ha quedado señalado en otro capítulo, de la visión interior refrendada por los surrealistas; pero también de esa arrobada forma de sentir tan propia de los místicos españoles, para los que no hay más sentidos ni más morada ni más alimento que los del propio alma. Podría pensarse en un guiño que Dalí hace en la defensa de su nuevo imaginario místico. Y por ende, en una suerte de nueva ataraxia que volvería a colocarlo a las puertas de la Santa Objetividad y el antiarte. En definitiva, y según he sugerido anteriormente, de un estado de gracia omnímodo que lo acercaría con largueza a la figura de un dios.

Con respecto a las figuras ataviadas con velos blancos que jalonan ese escenario que Dalí ha dispuesto en torno al paisaje de Port Lligat, se evidencia en las dos primeras de la derecha una nueva representación duplicada de Gala en vestido de novia, clara alusión a una virginal entrega a Dios en la que la novicia aguarda ser aceptada con los brazos abiertos. En tanto que las restantes Galas parecen epítomes de estas dos previas, en una suerte de contramoldes de volúmenes sintetizados. Las invocaciones místicas de la tela también nos pueden llevar a pensar en coros de ángeles guardianes con poses hieráticas cuya función es velar la escena. En cuanto a las «madreformas» de los moldes, Dalí se basó en el hueso de la sepia, como puede observarse en alguno de los elaborados estudios que efectuó antes de enfrentarse al óleo definitivo.



*Metamorfosis y desintegración dinámica de un hueso de sepia transformado en Gala (Estudio para «La Madonna de Port Lligat»), 1950*  
Lápiz y aguada de tinta china / papel,  
Medidas y localización desconocidas

Y ya en el último tramo del decorado la mirada se topa con la masa levitante de las montañas ampurdanesas. A mi entender, se produce aquí un cierto desajuste meramente anecdótico con respecto a la línea de continuidad que venían desempeñando los paisajes natales de Dalí en sus creaciones. Generalmente Dalí ha pretendido tender una alfombra para ir desde lo local a lo universal. Para ello ha venido utilizando hasta ahora muchísimas ubicaciones locales a fin de remitirlas al tratamiento más amplio de cuestiones que atañen en mayor o menor grado a todos los hombres, aunque pueda esgrimirse el soslayo del disfraz autobiográfico. Como señala Pilar Parcerisas, se trata de «un paisaje natural que Dalí transforma en mental y universal»<sup>116</sup>. Qué duda cabe de que el sexo, la muerte, las relaciones paternofiliales, etc., son grandes temas en los que se ve involucrado el conjunto de la humanidad, y todos ellos, Dalí acababa esparciéndolos por las arenas desérticas o las oquedades rocosas de sus lugares natales. En este ocasión también sucede así, pero aquí se da la particularidad de que pretende entronizar no a una Virgen universal sino a la concreta y particular Virgen de Port Lligat. Ahora bien, sucede que para esta imagen, que ya desde su propio título, *La Madonna de Port Lligat*, se dota de una exigencia localista, el pintor emplea un fondo paisajístico apenas significativo: no hay playa mediterránea alguna —si acaso

<sup>116</sup> «Las claves ultralocales del método paranoico-crítico», en M. Aguer y otros (ed.), *Dalí: todas las sugerencias...*, ed. cit., pp. 64-65, p. 64.



la retina del espectador familiarizado con la obra daliniana la intuye—, y las montañas que entran en escena lo hacen por los extremos del lienzo y a un tamaño que les resta cualquier ápice de protagonismo. *La Madonna de Port Lligat* lo es antes porque su nombre nos lo señala claramente que por cualquier enmarcación ostensible dentro del paisaje. Hasta el claroscuro de nubes que amenaza el cielo está más en consonancia con los cielos velazqueños de las sierras de Gredos y Guadarrama que con los cúmulos que suelen verse asomar en los de Dalí. ¿Otro guiño, quizás, al siglo XVII y el clasicismo invocado en su neomisticismo?<sup>117</sup> Además, el tratamiento dado a la iluminación, tratando que todos los objetos queden rodeados por su atmósfera blanquecina, hace pensar en el «aire», en la «atmósfera» que el pincel de Velázquez llega a captar interponiéndolo entre las figuras, los objetos y el fondo, y que tanta fama de virtuoso le ha propinado a lo largo de los siglos.

Pero también cabe considerar que si esa forma de escanciar la luz que hay en *La Madonna* favorece lo etéreo de la escena, en el mismo grado puede verse potenciada por la disposición teatral de los elementos. En este sentido, Calasso, al estudiar los personajes que pueblan la obra de Tiepolo, concluye que precisamente es su teatralidad lo que «contribuye a aligerar la apariencia»,<sup>118</sup> y habla de «una suerte de fluidez trascendental en la forma de habitar el espacio»<sup>119</sup> que no es ajena al desenvolvimiento de los personajes y objetos en el cuadro de Dalí. Como tampoco lo es la propia luz. En los *Scherzi* y los *Caprichos*, las dos series de estampas de corte onírico que Tiepolo grabó en su vida, es lógico pensar que los acontecimientos se suceden a plena luz del día y, sin embargo, es precisa una luz que inunde toda la imagen para que nazca el cariz enigmático de magia; como escribe Calasso, «la continuidad de esa luz garantiza que esté expedita la vía hacia los dioses —y de los dioses hacia el mundo. Garantiza la “comunidad teúrgica”, *theouzgikē koinōnía*, sin

---

<sup>117</sup> M. Aguer hace ver que cada vez que se va a operar en Dalí un cambio de etapa —y recordemos que este es el caso de *La Madonna de Port Lligat*, cuando está en ciernes su *Manifiesto místico*—, aparece el factor Velázquez. Ahora, en concreto, puede influir el hecho de que la concepción velazqueña del espacio debía cobrar un nuevo brío para el ampurdanés, a mediados del siglo XX, cuando ciencia y filosofía ya habían constatado que el espacio es múltiple y ambiguo. Por ello es lógico que a partir de la década de los 50 se haga más patente el eco de Velázquez. Vid. «¿Qué hay de nuevo? Velázquez», en *Dalí: todas las sugerencias...*, ed. cit., pp. 290-291.

<sup>118</sup> *El rosa Tiepolo*, ed. cit., p. 41.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 42.

la cual sería imposible magia alguna»<sup>120</sup>. Siguiendo esa argumentación, a nosotros también no es dado valorar el protagonismo que la presencia de la luz tiene en la *Madonna* como más que indispensable para provocar el advenimiento del misterio, de la magia, que posibilita la comunicación directa con el mundo de los cielos, de los intangible, con Dios, en definitiva.

En cualquier caso, este desajuste del paisaje —ya he precisado que de menor importancia— puede venir justificado por la inversión que ahora requiere el tema abordado por el artista. En esta ocasión no parte de elementos locales que va aderezando con rasgos comunes a lo universal, puesto que su intención es otra y contrapuesta. Tomar un tema universal, la virgen María, y retraerlo hasta constreñirlo al mundo de Port Lligat, llevándolo de la mano, eso sí, de las novedosas puntualizaciones que se han ido adosando a su imaginario personal. Tal vez solo así pueda ser entendida esa presencia tan mínima del paisaje ampurdanés dentro del decorado global de la escena. Y, tal vez, Dalí tampoco necesite más, pues como escribe Jordi Busquets, «en cualquier cuadro y en cualquier lugar donde se vea una línea horizontal con una montañas, siempre serán las de la Mare de Déu del Mont o del Montgrí»<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>121</sup> «Salvador Dalí, un català de l'Empordà», *El correo catalán*, Barcelona, 1 de julio de 1976. Reproducido en M. Aguer y otros (ed.), *Dalí: todas las sugerencias...*, ed. cit., p. 64.

### VII.3. El poema «La Madonna de Port Lligat»

Aunque los poemas surrealistas de largo desarrollo que Dalí había venido componiendo durante la década de los 30, y que tienen su final en «La metamorfosis de Narciso», son de una calidad que ya no se volverá a hallar más en la lírica daliniana, este texto presenta unos rasgos que lo hacen más que notable y que lo resaltan de entre los que escriba a partir de ahora. Inicialmente no tenía título; le fue dado por Sánchez Vidal en la edición del volumen a su cargo de las *Obras Completas*, al comprobar que «resulta una descripción —o texto paralelo— tan apegado a ese cuadro (se refiere al cuadro homónimo) que bien podría compartirlo con él»<sup>122</sup>.

Dalí se preocupó de dejar muy claro que el poema no ha de suponer una lectura exegética de la pintura, aunque ambos estén gestados a la par:

Vamos a proyectar la *Madonna de Port Lligat* [...] No he tratado nunca de explicar mis cuadros, por la sencilla razón de que casi nunca los comprendo yo mismo. Por eso, voy a leer a continuación mi

---

<sup>122</sup> «Introducción a *O. C. III, Poesía, prosa...*, ed. cit., p. 45.

primer poema teológico, que no es la explicación de este cuadro, pero está escrito paralelamente a él.<sup>123</sup>

El poema se resuelve en apenas cuatro estrofas irregulares, todas con un número de versos impar: 9, 7, 9 y 5 respectivamente. Una constante a partir de ahora en la poesía daliniana, esta de la brevedad, que irá solventado en el resto de su carrera poética de diversas maneras: composiciones monoestróficas, sonetos, odas, himnos, etc. Quizás la recurrencia a estructuras más clásicas esté en consonancia con ese retorno al clasicismo que se convierte en prédica usual a partir del *Manifiesto místico*. Aún así, sigue persistiendo algún elemento formal tan suyo como la falta de puntuación que conduce al lector a la confusión entre versos; las imágenes de arrebatos violentos o sádicos en algún momento —como en las líneas «los flancos de la virgen se han vuelto tenazas/ de uranio fino», o en «ya le saltan fuera de repente encarnados/ los volúmenes prefigurados»—; el lenguaje recargado y la tendencia a lo visual en la concepción de los versos.

Por contra, el texto ha sido vaciado de algunos de los *leitmotiv* a los que nos tenía acostumbrados. No se observa el *camouflage* que le consentía desplazarse de unos en otros personajes, fueran de su entorno biográfico o extraídos de figuras mitológicas —piénsese en Guillermo Tell, por ejemplo—, en tanto que, en el cuadro, este hecho se sigue manteniendo en la figura de Gala, a quien identifica con la virgen María. Como tampoco aparecen referencias icónicas características de su estética que sí están presentes en la pintura: el rinoceronte, la concha, el erizo... Incluso ha quedado despojado de un tiempo narrativo extenso —y quizás este sea uno de los requerimientos para la brevedad del texto— que ahora se repliega en apenas un instante: el que abarca la explosión de un átomo. Para dicho momento tampoco hay un entorno paisajístico definido, sino que todo transcurre en una especie de vacío que hace las veces de «receptáculo» y en el que «equidista del universo» la metáfora del «novísimo planeta de amor». Así, acomodándose a las teorías científicas del momento, cabe pensar que espacio y tiempo se han replegado

---

<sup>123</sup> «Por qué fui sacrílego, por qué soy místico», Mecanoscrito fechado el 30 de octubre de 1950, correspondiente a la conferencia pronunciada en el *Ateneu Barcelonés*. Ahora en *O. C. IV, Ensayos I*, ed. cit., pp. 628-635, p. 632.

hasta forma esa especie de limbo donde es posible confinar la escena para que acontezca sin paliativos.

Por su parte, el vocabulario ya anuncia lo que luego encontraremos en el *Manifiesto místico*: el empleo de un lenguaje pseudocientífico en el que Dalí venía abundando desde antes de regresar de los Estados Unidos. Se conoce que incluso en tiempos pretéritos, si pensamos en aquellas composiciones ultraístas, en las que estaban próximas al maquinismo o aun en toda su concepción de lo antiartístico, donde, como Lorca escribió, junto al «compás del acero» y la «línea recta», «sabios cristales cantan sus geometrías»<sup>124</sup>.

Si se atiende a la composición en forma de cruz que veíamos en el óleo, cabe establecer que el poema arranca desde el propio centro de ese lugar, allí donde se hallaba el pan divino. El mismo que servía de punto de cruce a las aspas o de «zona cero» a la explosión que tiende a expandir las formas fragmentándolas y desintegrándolas. «El surco de Dios» abre oquedades cuyo vacío se va colmando con el «cielo», escribe Dalí. Una solución, como ya se ha dicho, muy en la linde de las concepciones escultóricas del siglo XX, donde el hueco practicado en la superficie de las piezas no actúa como tal sino que es abarcado por el aire que lo circunda, contribuyendo a modularse en complicidad con los volúmenes próximos. Se produce así, en palabras de J. J. Martín, un énfasis de aquello que el hueco completa frente a las propias superficies volumétricas llenas que se habían valorado en los clasicismos.<sup>125</sup> Lo mismo sucede en *La Madonna*; más que lo que hay en juego en las partes que se desintegran, le interesa a Dalí destacar aquello de lo que se llenan: cuerpo divino de Dios y cielo. Tanto en el poema como en el cuadro está cursando una invitación al espectador a focalizar su mirada en tal sentido, despreocupándose del resto, que solo debe pasar a analizar en un nuevo recorrido visual o en una relectura más detenida.

En parangón con la fisión del átomo, procede en el segundo momento de la primera estrofa a construir, a través de una contundente imagen, la evidencia de dicha explosión, que no es otra que «las tenazas de uranio fino de los flancos de la virgen», con que poder presionar sobre «el núcleo del espacio

<sup>124</sup> «Oda a Salvador Dalí», ed. cit., p. 191.

<sup>125</sup> J. J. Martín González, *Historia de la escultura*, Madrid, Gredos, 1964, 1976<sup>3</sup>, p. 303.

fecundado» —y aquí la palabra núcleo nos remite invariablemente al núcleo del átomo sobre el que se ejerce la liberación de la energía atómica— hasta conseguir que ceda «la membrana cósmica divina».

Frente al desorden que sugiere la explosión que se prefigura en la primera estrofa, se da en la segunda una recomposición de las partes a fin de hacerse visibles «los volúmenes de la inmaculada concepción». Al desarreglo primero le sigue pues el orden, al caos la entropía demiúrgica. Algo que ya se observaba con relación a la espontaneidad de la escritura automática cuando al final debía doblegarse a lo consciente para poder aflorar a la superficie. O mejor aún, en la tan traída y llevada capacidad de estructurar el delirio paranoico a través del método paranoico-crítico. Para Dalí se trata de una virtud personal a la que no resta enjundia: «lo más importante en mi vida —confiesa en una entrevista— es esta habilidad para organizar sistemáticamente los elementos más complejos de mi entorno para poder crear un cosmos»<sup>126</sup>. Pues bien, lo que aquí nos plantea el autor es una deconstrucción y vuelta a construir de aquellos elementos con los que bucear en ese «cosmos» de su misticismo nuclear, esta vez girando en derredor de la imagen de *La Madonna de Por Lligat*. En definitiva, es el núcleo del átomo-Dios el que explota abriendo los huecos en ese «espacio fecundado» que ha de ser el torso de la Virgen.

Por otro lado, las evocaciones de la nueva imagen que plantea el autor al referirse al «fondo germinal de su mineroica testa», con colocarle delante el sustantivo flor, nos traen viejos aromas incuestionablemente apegados a aquella otra imagen que veíamos surgir en *La metamorfosis de Narciso*, donde del cascarón del huevo que hacía las veces de cabeza, de testa, empezaba a nacer la flor del Narciso. Recordémoslos de nuevo:

Cuando esa cabeza se raje,  
cuando esa cabeza estalle,  
será la flor,  
el nuevo Narciso

---

<sup>126</sup> Anónimo, «La entrevista de *Playboy*», S. Dalí, *O. C. VII, Entrevistas*, ed. cit., p. 851.

Este fragmento se emparenta sin vacilaciones con el de «La Madonna de Port Lligat», habida cuenta de que en ambos se desencadena una explosión que tiene por fin abrir brecha en la superficie telúrica de un huevo-cabeza, para que por ella se avenga a salir la vida renacida bajo el símbolo de la flor. Ahí está, para el caso, el huevo que pende del hilo también en el cuadro. Si en la pintura es sostén de la directriz vertical de la composición, en el poema es soporte del momento que inicia el milagro: la Anunciación.



*La metamorfosis de Narciso (fragmento)*

Por su parte, el oxímoron «mirar con los ojos cerrados» puede ser entendido con un doble sentido. Bien puede ubicarse dentro de aquella concepción surrealista que abogaba por hurgar introspectivamente en nuestro interior a fin de hacer aflorar sin dificultar todas las producciones del inconsciente, o bien, cruzando el simbolismo, ser una alusión directa al extático mundo de nuestros místicos del Siglo de Oro, cuya referencia empieza a ser fundamental para el de Figueras. «San Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús son ahora los modelos de Salvador Dalí», confesará a la prensa<sup>127</sup>. Y a continuación añadirá:

No tengo la fe de los grandes místicos. Todavía no he llegado al éxtasis. Mi herencia y mi educación primaria han pesado mucho

<sup>127</sup> R. Guilly, «Salvador Dalí se ha convertido...», ed. cit., p. 196.

tiempo sobre mí. Soy el hijo de un anarquista y aprendí a leer con los enciclopedistas.<sup>128</sup>

El artista siempre apostó en sus obras por el cerebro, cuya supremacía acaba por doblegar a la visión.<sup>129</sup> Así, en *50 secretos mágicos para pintar*, libro que se gesta en un periodo próximo al de *La Madonna*, se ocupa de referir el efecto que se deriva de percibir directamente con nuestra mirada binocular sobre dos bolitas que son los ojos de una perca —y aquí hay otro juego de espejos, uno más, para recalcar el truco óptico: ojos mirando ojos que también puede mirar a los primeros— en tanto se interpone el dedo índice entre ambas. Al focalizar la visión sobre el dedo, la dos bolitas tienden a superponerse convirtiéndose en una sola.<sup>130</sup> Ejemplifica con ello lo que de voluble hay en la vista humana, capaz de asombrosos desplazamientos por mor de la auténtica mirada, que es la mirada interior del cerebro.

Y, desde ahí, tampoco es difícil establecer un correlato con la confesión hecha al periodista Guilly: Dalí es agnóstico aunque desea abrazar ciegamente —y nunca mejor dicho— la fe; sin embargo, el peso de lo reflexivo, de lo consciente cerebral, prevalece en él sin ambages. Por ello no puede dejar que los impulsos de la intuición venzan a los ajustes de la razón.

Volviendo al poema «La Madonna de Port Lligat», la tercera estrofa destaca por la textura de evanescencia que lo envuelve todo, cuyo correlato en el óleo cabe ver materializado a partir de la luz blanquecina que baña todas las superficies, modelándolas con sus ajustados toques de claridad. Puede atisbarse un juego de reciprocidades entre las concepciones dalinianas de lo blando y lo duro en la lectura de estos versos. Así, nada más voluble y maleable que el aire, que en cambio se ha vuelto duro en sus átomos para «arquitecturar el espanto». Otro dualismo entre la arquitectura, lo sólido y tangible, la estructura que actúa siempre de sostén, y lo inasible, el espanto. Obsérvese entonces que el verso siguiente parece conformado para servir de oponente a este: «el vacío se vuelve receptáculo». La arquitectura se vuelve contenedor de lo impalpable, el espanto, pero también el vacío, lo etéreo por

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, pp. 196-197.

<sup>129</sup> *Vid.* T. Dufrêne, «El huevo, el ojo...», ed. cit., pp. 25-31.

<sup>130</sup> *Vid.* O. C. V, *Ensayos 2*, ed. cit., pp. 90-92.



autonomasia, es capaz de tornarse receptáculo, arquitectura, asidero por donde entrar a desenvolverse «ese novísimo planeta de amor» que es metáfora de Jesús.

En la misma línea, la oposición blando-duro aún continúa por los dúctiles «contornos virginales» del cuerpo de la Madonna, en ese espejo de confusiones que hace que se convierta en rígido «tabernáculo» que se asoma al vacío «sin puerta ni velo». Lo blando otra vez duro y lo duro, una vez más, blando. Incluso el roce en la estrofa entre lo virginal y el tabernáculo da en pensar en la figura del rinoceronte que veíamos depositada en la cartela inferior izquierda del altar en el cuadro. Aquel rinoceronte, que como ya es sabido, aparece ligado en la Historia a su antepasado mítico, el unicornio, y por ende, a los ritos del vigor sexual y de la pureza casta y virginal.

Los tres últimos versos de la estrofa evidencian el milagro que se produce al ser el pan la encarnación de Cristo, el hijo de Dios, ese «novísimo planeta de amor» que pende justamente en el corazón mismo de la personificación que el poeta ha constituido con «la carne del cielo». Cielo que es el mismo que atraviesa las ventanas practicadas en los torsos en la *Madonna* y el niño del cuadro.

Si el carácter evanescente de la tercera estrofa nos hace pensar en las calidades acendradas que bruñen la clara superficie de figuras, objetos y paisaje en la tela, la última parte del poema ve reducida esta cualidad a pesar de que existe un intento mayor por parte del poeta para alcanzar ese tipo de atmósfera. En ella, la anterior metáfora del «planeta de amor y delicia» queda resuelta en la previsible dirección que el lector ya imagina: el pan de Cristo, «pan de salvación y vida». Como tampoco resultan sorprendidas la antítesis que establece en los dos últimos versos: «reluce aunque sea de noche/ y deslumbra a luz del día», por frecuentes y reiterativas, excesivamente ajustadas a los convencionalismo de la poesía. Bien es cierto que esta antítesis se presta a ser leída en términos metafóricos —casi metonímicos— en la cultura cristiana, remitiéndonos así a la constante de eternidad y expansión del cristianismo, aspecto, este, que quedaba relacionado en páginas precedentes con el símbolo solidario y de hermanamiento de la partición del pan y la comunión en los

oficios de la misa. Se produce, por consiguiente, una notable pérdida de intensidad en la resolución del poema.

Si existe cierta suspensión que Dalí ha ido construyendo a lo largo de los fragmentos precedentes, apoyándose para ello en imágenes muy visuales que en su concreta medida venían a emparentar la divinidad de la virgen María y de su hijo Jesús con los *maremagnum* científicos de la explosión nuclear y la astronomía del universo, tal escenario, pienso, se deshinchaba rápidamente en estas líneas finales. Y ello porque, como en otros casos, Dalí busca la sorpresa resolutiva. Resulta así que este énfasis final, para el que solicita la apoyatura de los signos de exclamación, no admite pasmo alguno y, por tanto, no llega a encontrar el momento de su concreción definitiva.

El uso de algunos términos que posibiliten pensar en la luminosidad que es inherente al cuadro, el superlativo «blanquísimo», el sustantivo «luz» o los verbos «reluce» y «deslumbrar», tampoco consiguen cuajar un efecto potenciador sobre esa atmósfera deseada de deslumbrante albor inmaculado. De ahí que sea factible encontrar menos baldío el tratamiento de la luz que se hace en el óleo con respecto al tercer fragmento que con respecto a este último. En aquel, la magia con que se propende a circundar la escena todavía da para alcanzar su punto álgido; en el último, en cambio, ya se ha extinguido.

Pese a ello, al poema en su conjunto no se le puede restar valía por cuánto ya se sabe lo que de edificante hay en él para el terreno del *ut pictura poesis*, al poder contar con su correspondiente cuadro paralelo. Además, supone el adentrarse en una nueva etapa que para muchos estudiosos marca el inicio del declive de Salvador Dalí. Desde luego no es mi caso, y en tal sentido me hago partícipe de las palabras de Pere Gimferrer, para quien la importancia de la obra de Dalí no llega solo hasta el año cuarenta, sino que sigue presentado uniformidad prácticamente hasta su muerte.<sup>131</sup>

En cualquier caso, no me corresponde a mí —al menos no desde estas páginas— entrar a emitir propiciatorios juicios de valor sobre las anuencias líricas de Salvador Dalí, pues la labor crítica que me encomendé desde un principio es otra: detectar las correlaciones y confluencias, las compatibilidades y sus implementaciones y las líneas de doble dirección que

---

<sup>131</sup> «Dalí a contracorriente», ed. cit., pp. 19-23, p. 22.

vienen y van de su pintura a su poesía, ora rectas, ora sinuosas, ora abruptamente caudalosas, ora camufladas entre imperceptibles cauces subterráneos. Salirme de esta imposición primera hubiera supuesto tener que vérmelas en terrenos pantanosos que habrían requerido de un espacio y un tiempo que ya no son estos que ahora concluyen.



## CONCLUSIONES

Una vez finalizado el análisis en paralelo de los siete cuadros con sus siete poemas, que ponen de manifiesto la rica y variada gama de convergencias entre el mundo pictórico y el mundo literario de Salvador Dalí, procedo a incorporar, a modo de coda, la siguiente síntesis de conclusiones que pueden ayudar a entender más fácilmente el trabajo efectuado, amén de servir para justificar los impulsos que lo han animado a lo largo de sus estadios de investigación y redacción.

- 1) **La intensa actividad literaria:** la literatura supone, junto a la labor plástica, la actividad que en mayor medida centrará el quehacer artístico de Dalí. Bien es cierto que otras parcelas creativas no fueron desdeñadas por el figuerense —piénsese en el cine o la joyería, por ejemplo—; sin embargo, se puede afirmar que, junto con la pintura, ha sido la literatura el terreno al que más tiempo ha dedicado y el que más ambiciosamente ha quedado explorado: poesía, ensayo, novela, biografía, guiones, libretos, etc. Tanto es así que su trayectoria literaria no difiere de la de otros muchos escritores. Comienza a

---

publicar en la adolescencia en *Stadium*, la revista del instituto en que cursaba el bachillerato en Figueras, y ya no dejará de hacerlo hasta el final de sus días.

- 2) **Las claras correspondencias entre su pintura y su literatura:** en esta intensa labor literaria mantenida a lo largo de toda la vida, y en la que emerge con brío la preocupación por el *ut pictura poesis* desde fecha temprana, pues así lo denota la composición juvenil de algunos caligramas, Dalí alcanza importantes cotas de interrelación entre escritura y pintura, llegando de esta forma a producir algunos pares poético-pictóricos que pueden considerarse tan paradigmáticos como ineludibles para el estudioso con inquietudes comparatistas entre ambos mundos. Tal es el caso de los cuadros y poemas analizados en los diversos capítulos de la tesis: *Caligrama, Burdel* / «Las sirenas», *La miel es más dulce que la sangre* / «Mi amiga y la playa», *La persistencia de la memoria* / «El amor y la memoria», o las parejas de obras homónimas *El gran masturbador, La metamorfosis de Narciso* y *Madonna de Port Lligat*. Lógicamente, es mucho mayor el número de obras que permiten establecer correspondencias entre los asuntos pictóricos y los literarios de Salvador Dalí, pero me he centrado en aquellas en que esta tendencia es más acusada y consienten un análisis mucho más exhaustivo y edificante, alejándome así de cualquier dispersión de ideas que haría esta investigación confusa y repetitiva hasta el tedio. De esta manera, se puede establecer el periodo que va desde comienzos de los años veinte hasta la mitad del siglo XX como el que de manera más clarificadora muestra el maridaje entre la pintura y la poesía dalinianas.
- 3) **Reivindicación del Dalí escritor:** como consecuencia de todo ello, urgía estudiar su obra literaria indagando en aquellos

aspectos que la solidarizan con la plástica, pues, al margen de estas concomitancias, debe ser llamada a ocupar el lugar que le corresponde dentro de la literatura propia y foránea. En este sentido, si el origen de la poética y la estética dalinianas se conforma dentro del andamiaje de elementos gestados y compartidos por el grupo de jóvenes talentos surgido en torno a la Residencia de Estudiantes, y se sustenta sobre los mismos foros de publicación y debate, no se entiende que su producción literaria haya quedado hasta el momento relegada a un segundo plano.

- 4) **Importancia del hecho biográfico:** la pintura y la prosa dalinianas adquieren su justa dimensión en tanto que la materia que las informa queda regida por el dato biográfico, sustrato sobre el que acaban por cobrar forma los demás elementos propios de su sintaxis, hasta el extremo de que no es osado decir que muy buena parte de la cuestión daliniana acaba desembocando en gran medida en una cuestión de desentrañamiento biográfico. Esto hace que pueda aparecer a priori como encapsulada en los cánones básicos atribuibles al psicoanálisis de cuño freudiano. Sin embargo, sería injusto descargar toda la responsabilidad de esta amalgama autobiográfica sobre un único pilar, que por otro lado no es el primero, pues de la importancia que Dalí concede a los hechos que van haciendo mella en su vida ya deja constancia la redacción de los jugosos cuadernos que conforman su diario de adolescencia. De ahí dista poco, desde luego, a la lectura pasional y desmedida de los textos de Freud con que va nutriendo su estro aún antes de estar inscrito en la nómina del movimiento surrealista. E incluso perteneciendo a ella, la interpretación que hace del psicoanálisis llega a ser tan original y personalizada que no tardará en desmarcarse del grueso de camaradas parisinos y lanzarse a la búsqueda de un método

---

particular con que dotar a su entramado poético de carta de naturaleza propia; ahí es donde conjugará en primera instancia el “método paranoico crítico”, que luego hará escorar hacia un neomisticismo de tintes atómicos.

- 5) **La literatura como vía de experimentación alternativa a la plástica:** la cuestión autobiográfica lleva al Dalí pintor-escritor a operar con gran profusión de metáforas y símbolos irracionales —o al menos no inteligibles sin unas nociones biográficas previas—, ya provengan estas del terreno de lo vivido o del de lo inventado. De ello se deriva que en ocasiones sus complejas evocaciones literarias tengan difícil traslado al terreno de la representación plástica, aunque sean harto evidentes los vasos comunicantes que pudieran permitir el paso de uno a otro lado. Y es que Dalí entiende la literatura como el medio perfecto para ayudarse durante la confección de su ideario estético, complementarlo, o bien permitir que sirva de vehículo distinto al de la plástica a la hora de materializar las ideas que bullen en su mente. Quizá radique en ello una de las razones por las que la escritura acompañó siempre al de Figueras; porque si la imaginación de un lector empedernido como fue Dalí —formado a través de las publicaciones de libros y revistas antes que en la observación directa en galerías, museos y salas de exposiciones— no podía hallar pleno desarrollo con el ejercicio de las artes plásticas, ¿dónde buscar un último refugio si no en la literatura? Esto hace que su labor literaria deba ser valorada antes como una vía alternativa a la plástica que como una mera afición. Y dentro del aparejo del dato biográfico otro elemento intrínseco a su literatura es el manejo de la metáfora: si otros compañeros de vanguardia buscan metáforas inéditas que no tienen por qué responder a conexiones previas, únicamente a criterios formales —la sonoridad fonética, por ejemplo— o al afloramiento



inconsciente y fortuito, Dalí se distancia de ellos en que sus metáforas sí suelen estar sometidas a esa «racionalidad» que queda dada por el orden biográfico. En esta transferencia de lenguajes tocada por el marbete de lo personal también cobran importancia las paranomasias y las silepsis, pues suponen para Dalí la creación de palabras de doble significado que pueden encontrar sus equivalente visuales en las imágenes múltiples que esconden en sus cuadros. Además, también está la recurrencia a tramos en prosa dentro de su poesía, lo cual permite que la interconexión con su mundo visual resulte en ciertas ocasiones mucho más explícita.

- 6) **Eclecticismo vanguardista interdisciplinar:** al ser un pintor muy dotado en lo literario, en él se aviene con gran facilidad la recurrencia a elementos técnicos de ambas disciplinas —sobre todo los que están en boga en el momento de las vanguardias; la falta de puntuación puede ser un claro ejemplo para lo literario y el empleo del *collage* para lo plástico— facilitando con ello la interpenetración entre pintura y literatura. Precisamente es en las producciones vanguardistas de los años veinte y treinta donde primero se observa la existencia de un sustrato icónico y una cosmología afines a ambas disciplinas: arte y literatura. Este periodo, uno de los más fértiles y originales de Dalí, supone el momento en que su *corpus* estético, adquiriendo un talante ecléctico configurado con la adición de elementos provenientes de los diversos movimientos de vanguardia europeos —*L'Esprit Nouveau*, metafísica, vibracionismo, etc.—, algunos, por cierto, ya bastante desfasados para la fecha, caso del cubismo o del futurismo, por ejemplo, el *corpus* estético daliniano, decía, no deja de discurrir, a pesar de ese señalado eclecticismo, por cauces que pueden considerarse marcadamente personales. Y justamente

---

uno de los datos que afianzan esta originalidad es el de la capacidad para saber hermanar pintura y literatura.

- 7) **Superposiciones, desplazamientos y suplantaciones:** fruto de todo este cóctel de ismos es que comienzan a atisbarse, como un hecho característico de su obra, los ensayos de superposición, suplantación y / o desplazamiento que hacen que los personajes de su entorno afectivo, que quieren parecer netamente perfilados en un primer momento de la representación, terminen en el decurso de la obra siendo sustituidos por otros también pertenecientes a ese mismo entorno próximo. Un primer amago puede observarse en «Las sirenas», donde la añoranza por la novia que el estudiante adolescente que marcha a la capital deja atrás, acaba siendo desplazada por la experiencia primeriza, tampoco exenta de tintes melancólicos, de la iniciación sexual en un lupanar. O en el poema «Mi amiga y la playa» y su cuadro correlativo *La miel es más dulce que la sangre*, donde la influencia de Lorca parece aligerar el peso de otras amistades femeninas del momento, como la de Ramuneta Montsalvatge o la de su misma hermana Anna Maria, que a la sazón hacían de modelos para Dalí. Estos deslizamientos desempeñan ya un papel fundamental en los poemas surrealistas «El gran masturbador» y «El amor y la memoria», donde la figura icónica de Guillermo Tell oscila desde el extremo de representar al padre autoritario y la madre perdida a corta edad, hasta la de ser un disfraz en que el mismo autor puede mostrar u ocultar sus filias y fobias tanto como sus proezas. Sin embargo, si existe un clímax en esta suerte de *camouflage*, este ha de ser buscado en *La metamorfosis de Narciso*. Aquí, el desplazamiento adquiere tan diestra sutileza que se realiza a varias bandas: por un lado es una evocación de Lorca y su trágica pérdida; por otro, hay un juego de espejos y reflejos narcisistas que sirven de regocijo

a Dalí; pero en última instancia, todo acaba convergiendo en la figura definitiva y absoluta de la musa Gala.

8) **El tiempo narrativo en la plástica y la literatura dalinianas:**

otra particularidad viene dada por el tratamiento del tiempo narrativo, que Dalí modula según sus necesidades: puede tratarse de unos breves instantes, como en *Caligrama* y «Las sirenas», o el aún más breve intervalo que abarca «*Madonna de Port Lligat*»; de un proceso de simultaneidad sincrónica, como en «Mi amiga y la playa» y «El gran masturbador»; o de una sucesión historiada, a veces con ribetes próximos a la tira ilustrada o el cómic en el terreno de lo gráfico, caso dado de «La metamorfosis de Narciso» y, de forma algo menos evidente, en «El amor y la memoria».

Las concomitancias con respecto al modo de la narración pictórica tampoco se hacen esperar. Así, para los casos de brevedad temporal —*Caligrama*, *Burdel*, *Madonna de Port Lligat*— propicia una diseminación de elementos por la superficie del cuadro más o menos arbitraria —excepción hecha del caligrama, lógicamente—. De otro lado, si lo que pretende es una utilización más compleja del tiempo atendiendo a la simultaneidad sincrónica —*La miel*, *El gran masturbador*, *La persistencia de la memoria*— procede a establecer un tapiz inconexo de figuras y objetos sobre un fondo que preludian, aunque no establecen aún, las dobles imágenes propias del método paranoico crítico. Por el contrario, si la narración se vuelve diacrónica —*La metamorfosis de Narciso*— es porque ya han encontrado pleno acomodo los recursos narrativos del método paranoico crítico, sustancializados en esa suerte de corredores visuales que consiente la lectura de diversas imágenes, una a continuación de la otra.

9) **Integración de la ciencia en su poética:** la preocupación por la ciencia también se erige en uno de los ejes vertebradores de toda su producción. En un momento previo se trata de coqueteos que van de la estética del maquinismo futurista a *L'Esprit Nouveau*, o de la técnica y el ritmo vertiginoso de la vida moderna laureados en el ultraísmo al cine documental de pretensiones didácticas; aunque su primera y más significativa desembocadura se halla en la poética del antiarte, de la «Santa Objetividad». Desde ahí, ese científicismo con visos de ataraxia se sigue implementando con las teorías de Freud y Lacan sobre el psicoanálisis, las de Newton, Mach y Einstein en torno a la teoría de la relatividad, las de la onda-corpúsculo de Heisenberg, las de las cadenas de ADN de Crick y Watson e incluso los avances que en óptica van permitiendo una observación de la realidad en tres dimensiones. Sin embargo, tanto en su evolución literaria como en la plástica, al menos en los siete pares de obras que he estudiado, se hace tangible que la estética del antiarte nunca termina de desaparecer, sino que se mantiene latiendo con cierta inmanencia en cada una de las etapas posteriores a las de su gestación. Bien es cierto, que su funcionamiento se adapta mejor al terreno de la literatura que al de la pintura, sobre todo en los años en que es invocada como estandarte de las prédicas artísticas dalinianas, pero esto no es óbice para que su huella siga latente en creaciones de cuño posterior.

10) **Desarrollo iconográfico pictórico-literario:** asimismo, su iconología atraviesa por igual el mundo pictórico y el literario, y ello desde los primeros estadios, cuando hay un lenguaje privado compartido con los compañeros de la Residencia de Estudiantes. Si alguno de estos símbolos evoluciona, la evolución afecta de modo paralelo a la pintura y a la poesía. Al margen de que dicho cambio sea coincidente o contrario al de

otros creadores coetáneos que comparten el usufructo del mismo símbolo. Los elementos que más proliferan en las obras objeto de esta investigación y que sufren un giro a lo largo de los años son:

- **La mano:** primero aparece registrada como instrumento de la mujer de mala vida que le ayuda a excitar la libido del hombre («Las sirenas» y *Burdel*). Pasa luego a constituirse en vehículo propiciador del placer onanista (*La miel es más dulce que la sangre*), para terminar erigiéndose en la prolongación física de la mente del artista que materializa el acto creacional. Estas dos últimas funciones de la mano cohabitan en diversas ocasiones (*El gran masturbador*, por ejemplo).
- **El pan:** su origen se sitúa en los cilindros pilosos que Dalí representó en algunas pinturas de la segunda mitad de los años veinte, como *La miel es más dulce que la sangre*. Desde ahí evoluciona, en cierta medida obviando los dos óleos de pulcra factura figurativa de la *Cesta de pan*, hasta las barras que son mancilladas con los goterones de los tinteros o con los trapos sucios que las dejan apenas visibles a los ojos del espectador, sugiriendo la forma de obscenos falos en erección («El amor y la memoria», por ejemplo). En última instancia, el pan adopta el valor sinonímico que es propio de la iconografía cristiana, donde equivale al cuerpo de Cristo, caso de *Madonna de Port Lligat*.
- **Guillermo Tell:** surge en *El gran masturbador* como indicativo de la ruptura con la figura paterna. Si Guillermo Tell es el hijo que se ve obligado a arriesgar su vida por la del padre, este queda esbozado bajo la forma del «burócrata medio» que cobra protagonismo en los versos de «El amor y la memoria». Ligado a todo

ello, he detectado el concepto de lo «colonial», entendiéndolo como una imagen peyorativa que trata de denostar todas las propiedades que posee el padre e, incluso, yendo más allá, llegar hasta donde se extiende su ámbito de influencia sobre las instituciones y las personas. Curiosamente, años después, Dalí ejercerá ese mismo derecho «colonial» sobre su radio de acción en Cataluña: Port Lligat, Cadaqués y Figueras.

- **El juego de los contrarios:** en pintura se va a dejar sentir a través de una gama de símbolos de gran riqueza, en tanto que tiene su traslación a la poesía por medio de la recurrencia a las antítesis, las oposiciones, los paralelismos y los oxímoros. Entre estos pares enfrentados destacan los que se agrupan bajo el paraguas de lo duro y lo blando: la cera y lo pétreo, y la vida y la muerte, con sus diversos estadios adyacentes de descomposición; ciertos seres naturales, fundamentalmente los que tienen un exterior duro para proteger la parte interior blanda (conchas, huevos, erizos...)
- **Los ojos cerrados:** en un primer momento funcionan como creadores de un estado de introspección del que dimana la atmósfera propicia para el advenimiento de la inspiración. Pero si en algunos contemporáneos de Dalí este símbolo es referente de un estadio anterior al sueño profundo, para el de Figueras viene a representar la prolongación de dicho estadio, toda vez que se vuelve a estar despierto. Hay una modificación en la «Madonna de Port Lligat», donde se advierte que los ojos cerrados dotan al sujeto poético, o a quien observa el óleo homónimo a través de los cortinajes, de un poder omnisciente que lo asemeja a un dios.

11) **Gala:** Por su puesto, no faltan otros muchos símbolos que aderezan su pintura y su literatura en mayor o menor medida —la corona, el oro, los excrementos, el «uranismo» platónico de sesgo misógino, las muletas, la cúpula, etc.—, pero he querido detenerme únicamente en aquellos que son objeto de una evolución clara desde el momento en que aparecen en alguna de las obras que he investigado hasta desarrollarse con entidad propia en capítulos posteriores. No obstante, Gala sí debe ser entendida como un elemento iconográfico con su propio peso específico. Desde su irrupción en *El gran masturbador* adquiere el papel de ente salvífico y musa benefactora de un amor que, tras sus primeros arrebatos, es investido de un tono equilibrado y calmo, apegado a los postulados de lo «antiartístico», en producciones subsiguientes («El amor y la memoria» o «La metamorfosis de Narciso»). A tal efecto, Gala es el instrumento que de mejor manera nos da indicio de la pervivencia de la estética de la «Santa Objetividad» a lo largos de los años.

12) **Dicotomía campo-ciudad:** es este otro factor que no puede quedar obviado, pues al ser un adolescente educado en un ambiente rural, su llegada a Madrid y el escenario vanguardista de entreguerras van a hacer que se muestre inclinado a cantar las alabanzas del novedoso mundo urbano (*Caligrama*, «Las sirenas»), remozado con ciertas dosis de modernismo y decadentismo que bullen en su imaginación de joven lector voraz. Ahora bien, superado este primer momento, vemos surgir la pugna entre el mundo rural y el urbano («Mi amiga y la playa», «El gran masturbador»), que deviene en la predilección por los paisajes naturales del entorno catalán de Dalí: cabo de Creus, cabo de Rosas, etc., cuya particular orografía nutrirá generosamente todo su quehacer posterior.

13) **Evolución desde lo particular a lo general:** ligada al punto anterior está la cuestión de que sus obras evolucionan siempre desde lo particular a lo general, desde su pequeño bastión de la Costa Brava hacia las grandes cuitas y los interrogantes de orden metafísico que se hacen comunes al género humano; desde unos paisajes concretos de perspectivas aquietadas o agitadas, según la necesidad, hacia una visión de conjunto inteligible en cualquier escenario y por cualquier espectador. La comunicación de Dalí con el público opera normalmente con vectores que marcan esa dirección, sin embargo, en *Madonna de Port Lligat*, se invierten radicalmente los términos. Dalí toma el tema general de la Madonna cristiana para particularizarlo en una iconografía propia y en un personaje concreto, Gala, haciendo ver que la inviste del carácter de Virgen María local.

14) **Traslación desde la complejidad hasta la simplicidad compositiva en lo pictórico y lo literario:** se hace necesario anotar también como el equilibrio y la simplicidad que empiezan a reinar en la composición de sus telas desde *La persistencia de la memoria* en adelante, encuentra su correlato inmediato en las piezas poéticas, que ven limitada su extensión, dejan de lado el lenguaje soez, escatológico y voluptuoso, y recurren a imágenes más sosegadas y sutiles en sus transiciones, rehuyendo el agolpamiento caótico y exacerbado de producciones anteriores. Si en la segunda mitad de los años veinte su literatura abundaba en términos como «pureza», «creación», «poesía», «espíritu», mientras sus telas se llenaban de sangre, semen, decapitaciones y filas marciales de insectos, posteriormente se van atemperando y se adecuan mejor a la estética del «antiarte». Y ello, quizás, porque Dalí, al igual que acaba definiendo una personalidad señaladamente propia y particular en su pintura, busque dotar de esa misma notoria



idiosincrasia al conjunto de su literatura. O, incluso, porque en estos años se esté concentrando en hacer funcionar la «Santa Objetividad» en el orden de lo gráfico con unos parámetros similares a los que tiempo atrás ya había amoldado a su universo literario, sobre todo al ensayístico.

A tenor de todo lo dicho pareciera que se atisba en Dalí al pionero de un mundo como es el actual, donde cada vez se exige al hombre en mayor grado ser polifacético: manejar con destreza numerosas parcelas de especialización a fin de alcanzar una gran capacidad de adaptación y perfeccionamiento en el desarrollo laboral; dominar cuanto más idiomas mejor, ya sea en el terreno del trabajo interprofesional o como cauce para verter la propia creatividad; mostrar un desprejuiciado eclecticismo que anime a romper las barreras que la tradición suele imponer en todas las parcelas de la actividad humana; indagar en la naturaleza de las cosas puntos de vista distintos a los que se le han atribuido como verdaderos, únicos e inamovibles a lo largo de los tiempos; hacer intenso uso de los medios de masas para publicitarse o estar en contacto con el mundo —me pregunto qué nueva vuelta de tuerca habría dado Dalí de haber dispuesto de una herramienta como internet—; y aun poseer una alta dosis de energía vital para mantenerse jovial y dinámico hasta la senectud.

En consecuencia, cabe ver en Dalí, como en todo genio auténtico, a un adelantado de su tiempo, una suerte de *mesías* de los sistemas actuales de interconexión en que se halla envuelto el mundo, donde no solo se acortan las distancias entre los países y los continentes, entre los pueblos y los sistemas de mercado, entre una figura pública y sus seguidores, sino también, y cada vez más, entre las fronteras que separan las distintas artes y saberes. De ahí quizá la perenne vigencia de su múltiple creación artística.



---

## BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA RIVAS, ALICIA: «La obra literaria de Dalí: *Rostros ocultos*: prosa poética», en RUBIA DEL PADRO, LEOPOLDO LA (ED.): *Dalí, excéntrico concéntrico*, Granada, Universidad de Granada, 2006.

ADES, DAWN: *Dalí*, Barcelona, Folio, 1984.

—«Photography and the Surrealist Text», en Krauss, Rosalind y Livingston, Jane (ed.), *L'Amour Fou*, Washington / Nueva York, Corcoran Gallery of Art, Abbeville Press, 1985.

—«Morphologies of desire», en VV.AA.: *Salvador Dalí: The early years*, cat. exp., Londres, Hayward Gallery, 1994.

—*Salvador Dalí's Optical Illusions*, New Haven, Yale University Press, 2000.

—«Las antipinturas de Dalí de 1928», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.

—«El sueño en el discurso surrealista y el singular caso de *Foto: este es el color de mis sueños* de Joan Mró», en JIMÉNEZ, JOSÉ (ED.): *El*

*surrealismo y el sueño*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013-2014.

AGUER, MONTSE (CON FANÉS, FÈLIX): «Illustrated biography», en VV.AA.: *Salvador Dalí: The early years*, cat. exp., Londres, Hayward Gallery, 1994.

—(ED.): DALÍ, SALVADOR: *Obra Completa vol. II, Textos Autobiográficos 2*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

—*Le monde de Dalí*, París, Laurosse, 2010.

—«Gala, la mujer visible», en DALÍ, GALA DE: *La vida secreta. Diario inédito*, Barcelona, Fundació Gala-Salvador Dalí / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.

—(COED. CON BOUHOURS JEAN-MICHEL; DUFRÈNE; THIERRY Y MARTIN, JEAN-HUBERT): *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, cat. exp., París, Centre Pompidou y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

ALARCÓN SIERRA, RAFAEL: *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999.

—«La ciudad y el domingo; el poeta y la muchedumbre (de Baudelaire a Manuel Machado)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24, 1 de febrero de 1999.

—(ED.): MACHADO, MANUEL, *Impresiones. El modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

—«Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX», en LOZANO MARCO, M. A. (ED.): *Simbolismo y Modernismo, Anales de Literatura Española*, 15, serie monografías 5, 2002.

—*El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

—*Una rana viajera. Las crónicas y los libros de viajes de Julio Camba. (Camba en quince lecciones)*, Sevilla, Renacimiento, 2011.

- ALBERTI, LEON BATTISTA: *Sobre la pintura* (edición a cargo de Dols Rusiñol, Joaquim), Valencia, Fernando Torres-Editor, 1976.
- ALBERTI, RAFAEL: *La arboleda perdida, Obra Completa, Prosa II. Memorias*, Barcelona, Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- ALCALÁ FLECHA, R.: *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984.
- ALCIATO: *Emblemas*, Madrid, Akal, 1987.
- ALONSO, CECILIO: «Confluencias generacionales. Algunas notas sobre prensa diaria y literatura entre la Restauración y la Regencia», en ROMERO TOBAR, LEONARDO (ED.): *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Madrid, Fundación Duque de Soria / Visor, 1998.
- ANZIEU, DIDIER; MATHIEU, MICHEL; BESDINE, MATHEW; GUILLAUMIN, JEAN; JACQUES, ELLIOT: *Psicoanálisis del genio creador*, Buenos Aires, Vancu, 1978.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME: *El paseante de las dos orillas*, Córdoba, El Olivo Azul, 2009.
- El heresiarca*, Barcelona, Montesinos Editor, 1990.
- ARANDA, JOSÉ FRANCISCO.: *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969.
- ARCO, MANUEL DEL: *Dalí al desnudo*, en DALÍ, SALVADOR: *Obra Completa vol. VII, Entrevistas*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- ARHEIM, RUDOLF: *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*, Tres Cantos, Akal, 2001.
- Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 2002.
- ARMENGOL, LAIA ROSA: «La alquimia de Dalí: la mierda es oro», *El Mediterráneo y el Arte Español* (Actas del XI Congreso del CEHA), Valencia, 1996.

- «La óptica onírica: “artilugios dalinianos”», en *Ante el nuevo milenio raíces culturales, proyección y actualidad del arte español* (Actas del XIII Congreso Español de Historia del Arte), Granada, Comares, 2000.
- Dalí, icono y personaje*, Madrid, Cátedra, 2003.
- ASCUNCE ARRIETA, JOSÉ ÁNGEL: «Presencia y función de la greguería en la poesía de Ernestina de Chapourcin», *Sancho el sabio: Revista de Cultura e Investigación Vasca*, 6, 1996.
- AUB, MAX: *Conversaciones con Luis Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985.
- Luis Buñuel, novela*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2013.
- AUFRAISE, MARC: «Les premises du théâtre photographique de Salvador Dalí (1932-1933)», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, núm. 121, otoño de 2012.
- AULLÓN DE HARO, PEDRO: *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1989.
- BAUDELAIRE, CHARLES: *Œuvres Complètes*, Claude Pichois (ed.), París, Gallimard, 1975-1976, 2006-2007.
- Correspondance*, vol. I, Claude Pichois (ed.), París, Gallimard, 1973.
- BARON-COHEN, SIMON: *Empatía cero. Nueva teoría de la crueldad*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- BARRANTES MARTÍN, BEATRIZ: *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.
- BARTHES, ROLAND: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Crítica y verdad*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1988.
- BATAILLE, GEORGE: *Historia del ojo*, París, Ruedo Ibérico, 1977.
- BÉGUIN, ALBERT: *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1954, 1978 (1ª reimpresión).
- BENJAMIN, WALTER: *Iluminaciones II: Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972.
- Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, 1989 (3ª reimpresión).

- Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus, 1980, 1998<sup>3</sup>.
- BERNARD, SUZANNE: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet, 1959.
- BLASCO, FRANCISCO JAVIER: «Prosa y teatro de la generación del 27», en *Historia y crítica de la literatura española, vol. 7, Época contemporánea: 1914-1939*, edición al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1995.
- BLEWER, EVELYN: «Actos y palabras. 1802-1885», en *El Correo de la UNESCO*, 11, noviembre de 1985.
- BODINI, VITTORIO: «Características y técnicas del surrealismo en España», en *Historia y crítica de la literatura española, vol. 7, Época contemporánea: 1914-1939*, edición al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1995.
- BOHN, WILLARD: «Salvador Dalí: de la pintura a la poesía», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].
- «J. V. Foix presenta a Salvador Dalí», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].
- BONET, JUAN MANUEL: *Diccionario de la vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995.
- El ultraísmo y las artes plásticas*, cat. exp., Valencia, IVAM / Centro Julio González, 1996.
- «Dalí ultraísta», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- (ED.): DALÍ, SALVADOR: *Obra Completa vol. V, Ensayos 2*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.
- «Para un mapa de la pintura del 27», en *La pintura del 27*, cat. exp., Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2005.
- (ED.): *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara / Vandalia, 2012.

- BONET CORREA, ANTONIO (ED.): *El surrealismo*, Madrid, Cátedra / UPM, 1983.
- BORNAY, ERIKA: *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, 2008<sup>6</sup>.
- BOSQUET, ALAIN: *Dalí desnudado*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- Conversaciones con Salvador Dalí*, en DALÍ, SALVADOR: *Obra Completa vol. VII, Entrevistas*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- BOU, ENRIC: *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, Valencia, Pre-textos, 2001.
- «Autorretrato de un mito: la literatura autobiográfica de Salvador Dalí», *Turia: Revista cultural*, núm. 66-67, noviembre de 2003.
- Daliccionario: objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- «Dalí, entre la escritura y los escritores», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].
- (ED.): SALINAS, PEDRO, *Obras Completas I, Poesía, narrativa, teatro*, Madrid, Cátedra, 2007.
- BOUHOURS, JEAN-MICHEL: «Nunca más *La Edad de Oro*», en GUIGON, EMMANUEL (ed.): *Luis Buñuel y el surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, 2000.
- «Publicidades emboscadas», en FANÉS, FÉLIX (ED.): *Dalí. Cultura de masas*, cat. exp., Barcelona, Caixa-Forum; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Saint Petersburg (Florida), Dalí Museum; y como *It's All Dalí*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004-2005.
- (CON AGUER, MONTSE; DUFRÊNE, THIERRY Y MARTIN, JEAN-HUBERT) (EDS.): *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, cat. exp., París, Centre Pompidou y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- BRAVO CELA, BLANCA: «Un pintor que escribió», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 649-650, Madrid, julio-agosto de 2004.
- BRETON, ANDRÉ: *Los manifiestos del surrealismo* (prólogo, edición y notas de Aldo Pellegrini), Buenos Aires, Nueva Visión, col. Ensayos, 1965.



- Antología. 1913-1963*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1973, 2004<sup>13</sup>.
- Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1991, 1997<sup>3</sup>.
- ¿Qué es el surrealismo?*, Madrid, Ed. Casimiro, 2013.
- (CON ÉLUARD, PAUL): *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003.
- BRIHUEGA, JAIME: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.
- BUÑUEL, LUIS: *Obra literaria* (introducción y edición a cargo de A. Sánchez Vidal), Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982.
- Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza-Janés, 1998.
- CALASSO, ROBERTO: *La ruina de Kasch*, Barcelona, Anagrama, 1989, 2001<sup>2</sup>.
- El rosa Tiepolo*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- La folie Baudelaire*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO (CON GONZÁLEZ GARCÍA, A. Y MARCHÁN FIZ, SIMÓN) (EDS.): *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979.
- CANNON, HEIKE SCHARM: «Sade y Dalí: por la perversión hacia el alma», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].
- CANO BALLESTA, JUAN: *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1996.
- CARDONA, RODOLFO: *Ramón: A study of Gómez de la Serna and his works*, Nueva York, Eliseo Torres e Hijos, 1957.
- (ED.): GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN: *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1979.
- CARMONA, ÁNGEL: *Salvador Dalí*, Barcelona, Ed. Fontanella, 1964.
- CARMONA, EUGENIO: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España. 1909-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

- «Pintura y poesía en la generación del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 514-515, 1993 (Ejemplar dedicado a: la Generación del 27).
- Pintura fruta. La figuración lírica española, 1926-1932*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.
- «Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia», en *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- «Epílogo», en INGLADA, RAFAE: *Alfonso Ponce de León (1906-1936)*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- «Las poéticas del *arte nuevo* y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926-1931», en *La pintura del 27*, cat. exp., Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2005.
- Caravaggio*, Madrid, Arlanza, 2005.
- Gallo. Interior de una revista*, Madrid y Granada, Residencia de Estudiantes / Patronato de la Alambra, 2008.
- «Salvador Dalí en las colecciones de la Fundación Mapfre», *Revista de la Fundación Mapfre*, 2011.
- «El joven Dalí, la Residencia de Estudiantes y las estrategias de la diferencia», en AGUER, MONTSE Y OTROS (EDS.): *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, cat. exp., París, Centro Pompidou y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- CARNERO, GUILLERMO: *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- CAROL, MARIUS: *El último Dalí*, Madrid, El País, 1985.
- CARROUGES, MICHEL: *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*, Madrid, Gens, 2008.
- CASELLAS, JOAN: «Dalí: artiste de l'action et perfomeur», *Art Actuel*, núm. 101, 2008-2009.
- Cavanough, Cecelia J.: «Reading Lorca through the microcospe», *Hispania* 86, núm. 2, 2003.

- CELAYA, GABRIEL: *Ensayos literarios*, (Estudio previo, edición y notas de Antonio Chicharro), Madrid, Visor, 2009.
- CIRLOT, LOURDES: «El método paranoico-crítico de Dalí y su aplicación a la lectura del *Ángelus* de Millet», *D'Art*, núm. 11, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985.
- «Dalí y el *Ángelus* de Millet», *Revue d'Études Hispaniques*, París, 2003.
- «Iconografía surrealista daliniana», *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats de Catalunya*, Barcelona, 2003.
- «Aproximación a dos poemas de Dalí: *El gran masturbador* y *La metamorfosis de Narciso*», *Scriptura*, núm. 18, Madrid, 2005.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, 2007<sup>11</sup>.
- El ojo en la mitología, su simbolismo*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1992.
- CLARK, KENNETH: *The romantic rebellion. Romantic versus classic art*, Norwich, Arts Book Society / Readers Union Group, 1974.
- CLÉBERT, JEAN PAUL: *Dictionnaire du surréalisme*, París, Editions du Seuil, 1996.
- CORTÁZAR, JULIO: *Último round*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1969, 1974<sup>4</sup>.
- «El surrealismo», *Teoría del túnel, Obras Completas VI, Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007, pp. 99-105.
- CORTÉS, JOSÉ MIGUEL: *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*, Valencia, Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.
- COWLES, FLEUR: *El caso Salvador Dalí*, Barcelona, Noguer, 1959.
- CREVEL, RENÉ: *Dalí o el antioscurantismo*, Palma de Mallorca, El barquero, 1978, 2004<sup>2</sup>.
- CUEVAS GARCÍA, CRISTÓBAL (ED.): *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997.
- DALÍ E DOMÈNECH, ANNA MARIA: *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1983.

DALÍ, GALA DE: *La vida secreta. Diario inédito*, Barcelona, Fundació Gala-Salvador Dalí / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.

DALÍ E DOMÈNECH, SALVADOR: *Sí*, Barcelona, Ariel, 1974.

—*Diccionario privado de Salvador Dalí*, Madrid, Altalena, 1980.

—*Obra Completa vol. I, Textos Autobiográficos 1*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

—*Obra Completa vol. II, Textos Autobiográficos 2*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

—*Obra Completa vol. III, Poesía, prosa, teatro y cine*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

—*Obra Completa vol. IV, Ensayos 1, Artículos*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.

—*Obra Completa vol. V, Ensayos 2*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.

—*Obra Completa vol. VII, Entrevistas*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.

DESCHARNES, ROBERT: *The world of Salvador Dalí*, Londres, McMillan, 1962.

—*Dalí de Gala*, Lausanne, Denoël, 1962.

—(CON NÉRET, GILLES): *Dalí. La obra y el hombre*, Barcelona, Tusquets, 1984.

—(CON NÉRET, GILLES): *Salvador Dalí. La obra pictórica*, Köln, Taschen, 1992, 2013<sup>2</sup>.

DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO (ED.): *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili, 1956.

—*Ensayos sobre comunicación cultural*, Madrid, Espasa Calpe, 1984.

- DI CAPUA, MARCO: *Salvador Dalí. Su vida, su obra*, Barcelona, Carroggio, 2003.
- DIEGO, ESTRELLA DE: «¿"Ser pintor" o "ser Duchamp"? Dalí, Warhol y el conflicto autobiográfico en una sociedad mediática», en FANÉS, FÈLIX (ED.): *Dalí. Cultura de masas*, cat. exp., Barcelona, Caixa-Forum; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Saint Petersburg (Florida), Dalí Museum; y como *It's All Dalí*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004-2005.
- DIEGO GERARDO: *Obras Completas V, Prosa, Memoria de un poeta 2*, Madrid, Alfaguara, 1997.  
—*Obras Completas VI, Prosa literaria 1*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER: «Vida y literatura en el primer Dalí (1919-1936)», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].  
—*Gerardo Diego en sus raíces estéticas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.
- DIJKSTRA, BRAM: *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994.
- DOMÍNGUEZ PERELA, ENRIQUE: *Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte*, Madrid, Editorial Complutense, 1993.
- DOOSRY, YASMIN (ED.): *Surrealistas antes del surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*, cat. exp., Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012-2013 y Madrid, Fundación Juan March, 2013-2014.
- DUCASSE, ISADORE (CONDE DE LAUTRÉAMONT): *Los cantos de Maldoror*, Barcelona, Guadarrama, 1982.
- DUFRÊNE, THIERRY: «Buñuel, Dalí, Giacometti y la "jirafa" de 1932», en GUIGON, EMMANUEL (ED.): *Luis Buñuel y el surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, 2000.  
—«Dalí-Giacometti, images paranoïaques et objets indecidables», *Revue de l'Art*, núm. 137, 2002-2003.  
—(MONTSE; BOUHOURS, JEAN-MICHEL Y MARTIN, JEAN-HUBERT) (EDS.): «El ojo, el huevo y el cerebro. Dalí artista neuronal», en *Dalí*.

- Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, cat. exp., París, Centre Pompidou y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- DURÁN, MANUEL: «Origen y función de la greguería», en DENNIS, NIGEL (ED.): *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Otawa, Dovehouse, 1988.  
—*El surrealismo en la poesía española contemporánea*, México, Universidad de México, 1990.
- ECO, UMBERTO: *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1985.
- EINSTEIN, ALBERT: *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 1995 (5ª reimpresión).  
—Y OTROS: *Teoría de la relatividad*, al cuidado de L. Pearce Williams, Barcelona, Altaya, 1993.
- EISENSTEIN, SERGUÉI: *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1989.
- ÉLUARD, PAUL: *Cartas a Gala. 1924-1948*, Barcelona, Tusquets, 1986.  
—(CON BRETON, ANDRÉ): *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003.
- EPPS, BRAD: «Figuración, narración, liberación: El método paranoico-crítico de Salvador Dalí», *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, 1994-1995.
- ERNST, MAX: *Escrituras*, Barcelona, Polígrafa, 1982.  
—*Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de bondad o Los siete elementos capitales*, Girona, Atalanta, 2008.
- ETHERINGTON-SMITH, MEREDITH: *Dalí. A biography*, Londres, Sinclair-Stevenson, 1992.  
—*Dalí. Vida y obras, excentricidades y escándalos, secretos y obsesiones*, Milán, Garzanti, 1994.  
—*The Persistence of the Memory*, Nueva York, Da Capo Press, 1995.
- FANÉS, FÉLIX (CON AGUER, MONTSE): «Illustrated biography», en VV.AA.: *Salvador Dalí: The early Years*, cat. exp., Londres, Hayward Gallery, 1994.  
—«*Le joc lúgubre* de Salvador Dalí», *Locus Amoenus*, núm. 2, Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.

- «*Au rendez-vous des amis*», en *Salvador Dalí: álbum de familia*, cat. exp., Barcelona, Fundació Gala-Salvador Dalí / Fundación «la Caixa», 1998.
- Salvador Dalí: La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, Electa / Fundació Gala-Salvador Dalí, 1999.
- El gran masturbador*, Barcelona, Electa, 2000.
- «Antes de *Las Hurdes*», en GUIGON, EMMANUEL (ED.): *Luis Buñuel y el surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, 2000.
- (ed.): DALÍ, SALVADOR, *Obra Completa vol. I, Textos Autobiográficos I*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- «El debate surrealista en Cataluña. El ‘grupo antiartista’ y *L’Amic de les Arts*», en VV.AA.: *Huellas dalinianas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.
- La pintura y sus sombras. Cuatro estudios sobre Salvador Dalí*, Teruel, Museo de Teruel, 2004.
- (ED.): *Dalí. Cultura de masas*, cat. exp., Barcelona, Caixa-Forum; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Saint Petersburg (Florida), Dalí Museum; y como *It’s All Dalí*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004-2005.
- FERNÁNDEZ, BENITO: «Ramón Periodista», *Quimera*, núm. 27, 1983.
- FERNÁNDEZ, VÍCTOR (CON SANTOS TORROELLA, RAFAEL) (ED.): *Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*, Barcelona, Elba, 2013.
- FERNÁNDEZ, DOMINIQUE: «Dalí, un maestro de la irrisión», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- FERNÁNDEZ PRAT, HELENA: «Lengua, gramática y expresión de la vanguardia», en PÉREZ BAZO, JAVIER (ED.): *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998.
- FERNÁNDEZ RUIZ, BEATRIZ: *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004.

- FILÓSTRATO, FLAVIO: *Heroico; Gimnástico; Descripciones de cuadros*, Madrid, Gredos, 1996.
- FINKELSTEIN, HAIM: *Surrealism and the Crisis of Object*, Nueva York, UMI Research Press, 1979.
- *Salvador Dalí's Art and Writing 1927-1942. The Metamorphoses of Narcissus*, Cambridge, Nueva York y Melbourne, Cambridge University Press, 1996, 1998<sup>2</sup>.
- FOSTER, HAL: *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- FREUD, SIGMUND: *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998.
- FRIEDMAN, MILDRED (ED.): *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- FRIEDRICH, HUGO: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- GAILLEMIN, JEAN LOUIS: *Dalí, Désirs Inassouvis, du purisme au surréalisme, 1925-1935*, París, Éditions Le Pasaje, 2002.
- «El mito del “método paranoico-crítico”», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- GALE, MATHEW (ED.): *Dalí y el cine*, Figueras, Electa, 2007.
- GALERA ANDREU, PEDRO: «Iconografía del sueño: persistencias clásicas en *El sueño de Jacob de Ribera*», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 2, núm. 3, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- «*Ut pictura poesis*: teoría y prácticas en España durante el Renacimiento y el Barroco», en PULIDO TIRADO, GENARA (coord.): *Literatura y arte: Actas del IV Seminario del Aula de Literatura Comparada de la Universidad de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 2002.
- «Una correspondencia inédita entre Eugenio D'Ors y Rafael Zabaleta», *Boletín del Instituto de Estudio Giennenses*, núm. 204, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2011.
- GALLEGO, JULIÁN: *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978, 1991<sup>3</sup>.



- GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL: *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- GARCÍA BUÑUEL, PEDRO CHRISTIAN: *Recordando a Luis Buñuel*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza / Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.
- GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR (ED.): *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982.  
—(COORD.): *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. 7, *Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Obra Completa*, 8 vols., Edición de M. García Posada, Madrid, Akal, 2008.
- GARCÍA POSADA, MIGUEL: *Lorca: interpretación de «Poeta en Nueva Yor»*, Madrid, Akal, 1981.
- GARCÍA DE LA RASILLA, CARMEN: «*La vida secreta de Salvador Dalí y la tradición autobiográfica occidental*», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].  
—«*Salvador Dalí y el decadentismo*», en FUENTE, RICARDO DE LA Y PÉREZ-MAGALLÓN, JESÚS (EDS.): *Realismo y decadentismo en la literatura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2012.  
—«*La persistencia del modernismo en la memoria decadente de Salvador Dalí*», *Journal of Hispanic Modernism*, núm. 3-4, mayo de 2013, en <[www.jhm.magazinmodernista.com](http://www.jhm.magazinmodernista.com)>.
- GASH, SEBASTIÀ: *L'expansió de l'art càtala al món*, Barcelona, edición del autor, 1953.
- GAUTHIER, XAVIÈRE: *Surréalisme et sexualité*, París, Gallimard, 1971.
- GEIST, ANTHONY LEO: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama / Labor, 1980.
- GIBSON, IAN: *The shameful life of Salvador Dalí*, London, Faber&Faber, 1997 [Hay trad. española a cargo de Daniel Najurias, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 1998].  
—*Lorca-Dalí: historia de una amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza Janés, 1998.

—*Dalí joven. Dalí genial*, Madrid, Aguilar, 2004.

—*Luis Buñuel: la forja de un cineasta universal. 1900-1938*, Madrid, Aguilar, 2013.

GIMFERRER, PERE: *La poesía de J. V. Foix*, Barcelona, Edicions 62, 1974.

—«Dalí a contracorriente», en AGUER, MONTSE Y OTROS (EDS.): *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, cat. exp., París, Centro Pompidou y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

GÓMEZ DE LIAÑO, IGNACIO: *Dalí*, Barcelona, Polígrafa, 1982.

—*Dalí: el pan*, Barcelona, Tusquets, 1993.

—*El camino de Dalí*, Madrid, Siruela, 2004.

GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN: *Dalí*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.

—*Greguerías*, edición a cargo de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1979.

—*Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, edición a cargo de Ana Martínez Collado, Madrid, Taurus, 1988.

—*Obras Completas*, edición a cargo de I. Zlotescu (ed.) y J.-C. Mainer (asesor), Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997 y ss., varios vols.

GÓMEZ TORRES, ANA MARÍA: *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Arguval, 1995.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, JOSÉ MANUEL: «El vanguardismo de *El Rastro*. El ramonismo como foco de influencia», *Letras de Deusto*, 92, 2001.

GONZÁLEZ GARCÍA, A. - CALVO SERRALLER, F. - MARCHÁN FIZ, S. (EDS.): *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979.

GUBERN, ROMÁN (ED.): EINSENTEIN, S. M.: *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1970.

—*Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

—*Historia del cine*, Barcelona, RBA editores, 2010<sup>3</sup>.

- GUIGON, ENMANUEL: *Historia del collage en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1995.
- (ED.): *El surrealismo y la Guerra Civil Española*, cat. exp., Museo de Teruel, Teruel, Museo de Teruel, 1998.
- (ED.): *Luis Buñuel y el surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, 2000.
- (CON JEFFETT, WILLIAM) (EDS.): *Dalí: Gradiva*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2002.
- «Dalí y el objeto surrealista», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- GUILLAMET, JOAN: «La verdad de Lidia, que quiso ser “*La Ben Plantada*”», El Correo Catalán, 10 de junio de 1973. Reeditado en *Saber Más*, núm. 5, junio de 1977.
- GUILLÉN, CLAUDIO: *Teorías de la historia literaria (Ensayos de teoría)*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1989.
- Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- GUILLÉN, JORGE: «El estímulo surrealista», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 203-206.
- HARARI, ROBERTO: *Polifonías. Del arte en psicoanálisis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.
- HAUSER, ARNOLD: *Historia social de la literatura y del arte*, 3 vols., Barcelona, Guadarrama / Labor, 1969, 1985<sup>19</sup>.
- HAVARD, ROBERT: *The Spanish Eye. Painters and poets of Spain*, Tamesis, Woodbrigde, 2007.
- HELMAN, E: *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983, 1986<sup>2</sup>.
- HERNÁNDEZ, MARIO: «García Lorca y Salvador Dalí: del ruiseñor lírico a los burros podridos (Poética y epistolario)», en DOLFI, LAURA (ED.): *L'«impossible/possible» di Federico García Lorca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1989, pp. 267-319.
- HERNÁNDEZ, PATRICIO: «Los rostros ocultos de Gala y Dalí», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].
- ILIE, PAUL: *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.

JAKOBSON, ROMAN: «Sur l'art verbal des poètes-peintres Blake, Rousseau et Klee», en *Questions de poésie*, París, Seuil, 1973.

JEFFETT, WILLIAM (CON GUIGON, EMMANUEL) (EDS.): *Dalí: Gradiva*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2002.

—*Dalí and Miró c. 1928*, St. Petersburg (Florida), Salvador Dalí Museum Exhibition Series, 2003.

—«Salvador Dalí. La fotografía como autorretrato e identidad», en FANÉS, FÈLIX (ED.): *Dalí. Cultura de masas*, cat. exp., Barcelona, Caixa-Forum; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Saint Petersburg (Florida), Dalí Museum; y como *It's All Dalí*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004-2005.

—«Publicidad, propaganda, provocación: el bigote de Dalí en la prensa», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.

—«*Babaouo*», en GALE, MATHEW (ED.): *Dalí y el cine*, Figueras, Electa, 2007.

JIMÉNEZ, JOSÉ (ED.): *El surrealismo y el sueño*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013-2014.

JIMÉNEZ FRAUD, ALBERTO: *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972.

JOSEPHS, A. Y CABALLER, J. (EDS.): GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Poema del cante jondo / Romanero gitano*, Madrid, Cátedra, 1991<sup>13</sup>.

KACHUR, LEWIS: *Displaying the Marcelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, Mass, 2001.

—«Los fotógrafos y el «Sueño de Venus» de Dalí», en FANÉS, FÈLIX (ED.): *Dalí. Cultura de masas*, cat. exp., Barcelona, Caixa-Forum; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Saint Petersburg (Florida), Dalí Museum; y como *It's All Dalí*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004-2005.

KING, ELLIOTT H.: «El divino Dalí», en AGUER, MONTSE Y OTROS (EDS.): *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, cat.

exp., París, Centro Pompidou y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

KUPPER, CHRISTINE: «Fantasmagorías», en DOOSRY, YASMIN (ED.): *Surrealistas antes del surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*, cat. exp., Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012-2013 y Madrid, Fundación Juan March, 2013-2014.

KUSPIT, DONALD: «Psicopatología de las vanguardias», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.

LACAN, JACQUES: *El seminario, 11*, Buenos Aires, Paidós, 1987, 1991.

LAHUERTA, JUAN JOSÉ: «Federico García Lorca, Salvador Dalí y “L’Esprit Nouveau”», en LAHUERTA, JUAN JOSÉ (ED.): *Le Corbusier y España*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 1997.

—«Santa Objetividad», en VV.AA.: *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea. 1917-1936*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1997.

—«El arte y el amor sobre la “Oda a Salvador Dalí”», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 21-22, Madrid, diciembre de 1997.

—*Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1999.

—*El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*, Madrid, Siruela, 2004.

—«Una nota sobre Dalí, Mondrian y Meissonier», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.

—(ED.): DALÍ, SALVADOR, *Obra Completa vol. IV, Ensayos 1*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.

—*Lorca, Dalí y la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Caixa Forum / SECC, 2010.

—*Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*, Madrid, Lampreave, 2010.

- «Sobre la retroactividad surrealista», en DOOSRY, YASMIN (ED.): *Surrealistas antes del surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*, cat. exp., Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012-2013 y Madrid, Fundación Juan March, 2013-2014.
- LAURYSSSENS, STAN: *Dalí y yo. Una historia surreal*, Barcelona, Ediciones B, 2008.
- LAUTERBACH, CHRISTIANE: «Metamorfosis de la naturaleza», en DOOSRY, YASMIN (ED.): *Surrealistas antes del surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*, cat. exp., Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012-2013 y Madrid, Fundación Juan March, 2013-2014.
- LÁZARO DOCIO, JESÚS: «*La metamorfosis de Narciso* o un reflejo objetivo del método paranoico-crítico de Salvador Dalí», *Anales de Historia del Arte*, núm. 7, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1997.
- El método paranoico-crítico de Salvador Dalí. De la realidad subjetiva a la objetiva irrealidad (1927-1937)*, Madrid, Universidad Complutense, 2001.
- «Algunos ecos literarios en los orígenes del método paranoico-crítico de Salvador Dalí», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].
- «El secreto creador de Dalí», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, «Dosier Dalí», núms. 649-650, Madrid, julio-agosto de 2004.
- «El narcisismo creador daliniano. Análisis del poema y el cuadro de *El gran masturbador*», *Scriptura*, núm. 18, Madrid, 2005.
- El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico*, Madrid, Entelequia, 2010.
- LEAR, AMANDA: *El Dalí de Amanda*, Barcelona, Planeta, 1985.
- My life with Dalí*, Londres, Virgin, 1985.
- LESSING, GOTTHOLD EFRAIM: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Folio, 2002.
- LEYRA, ANA MARÍA: *De Cervantes a Dalí: Escritura, imagen y paranoia*, Madrid, Fundamentos, 2006.

- LLANOS ALVÁREZ, TEODORO: *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Origen y evolución*, Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense, 1980.
- LLARCH, JOAN: *Dalí. Biografía mágica*, Barcelona, Plaza y Janés, 1983.
- LOMAS, DAVID: *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2000.
- «"Se consume de amor por sus propios ojos": Dalí, Narciso y la imagen del simulacro», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- LÓPEZ MEDINA, LUIS: «Un recurso ramoniano: la greguería intertextual», en GARRIDO GALLARDO, M. A. (ED.): *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, C.S.I.C., 1986.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, JOSÉ MANUEL B.: *Los Caprichos de Goya y su significado*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982.
- LUBAR, ROBERT S.: «El arte moderno y la cultura de masas en América: el caso de Salvador Dalí en 1939», en FANÉS, FÈLIX (ED.): *Dalí. Cultura de masas*, cat. exp., Barcelona, Caixa-Forum; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Saint Petersburg (Florida), Dalí Museum; y como *It's All Dalí*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004-2005.
- «El Freud de Dalí», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- MAHON, ALYCE: *Surrealismo, Eros y política, 1938-1968*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS: *Historia, literatura y sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- MANENT, MARIÀ: *Poesía completa*, Barcelona, Columna, 1986, 1989<sup>2</sup>.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN: *Las «Querellas» modernas y la extensión del arte*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007.
- (CON GONZÁLEZ GARCÍA, A. Y CALVO SERRALLER, F.) (EDS.): *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979.

- MARÍ, ANTONI (ED.): *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO: *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.
- MARTIN, JEAN-HUBERT (ED.): *Una image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dalí, Raetz*, cat. exp., París, RMN, 2009.
- (CON AGUER, MONTSE; BOUHOURS JEAN-MICHEL Y DUFRÊNE, THIERRY) (EDS.): *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, cat. exp., París, Centre Pompidou y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Historia de la escultura*, Madrid, Gredos, 1964, 1976<sup>3</sup>.
- MARTÍNEZ COLLADO, ANA (ED.): *Ramón Gómez de la Serna: una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, ANTONIO: *Sueños que no compra el dinero (Balance y nombres del surrealismo)*, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- MARRAUD, HÉLÈNE: «Las manos», en *Rodin: el museo y sus colecciones*, París, Scala / Musée Rodin, 2002.
- MASSIP, FRANCESC: «Dalí y el teatro», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- MENDELSON, JORDANA: «El mito trágico de Dalí y las postales», en FANÉS, FÈLIX (ED.): *Dalí. Cultura de masas*, cat. exp., Barcelona, Caixa-Forum; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Saint Petersburg (Florida), Dalí Museum; y como *It's All Dalí*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004-2005.
- MILLÁN ALBA, JOSÉ ANTONIO (ED.): «Introducción» a BAUDELAIRE, CHARLES: *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Madrid, Cátedra, 1986.
- MILLET, CATHERINE: *Dalí et moi*, París, Gallimard, 2005.
- MINGUET BATLLORI, JOAN M.: «Les avantguardes catalanes i el seu context cultural enfront del cinema». Textos i teories: 1917-1931», en



- ROMAGUERA I RAMIÓ, JOAQUÍM (ED.): *Història de la Catalunya cinematogràfica*, vol. IV, Barcelona, Federació Catalana de Cine-clubs, 1987.
- (ED.): *Salvador Dalí, lletres i ninots: fons Dalí del Museu Abelló*, Mollet del Vallés, Museu Abelló / Fundació Municipal d'Art, 2001.
- El Manifest Groc. Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- «Los indicios de Barcelona en la obra de Dalí», *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, núm. 63, 2004.
- «La máscara Dalí. El artista en la escena de la cultura de masas», en AGUER, MONTSE Y OTROS (EDS.): *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, cat. exp., París, Centro Pompidou y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- MONEGAL, ANTONIO: «Entre el papel y la pantalla: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca», *Litoral, Surrealismo. El ojo soluble*, 174-175-176, 1987.
- En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, col. Metròpolis, 1998.
- (ED.): *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos / Libros, 2000.
- MORELLI, GABRIELLE (ED.): *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.
- «La poesía surrealista», en PÉREZ BAZO, JAVIER (ED.): *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998.
- (ED.): *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- MORRIS, CYRIL BRIAN: *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 2000<sup>2</sup>.
- El objeto surrealista en España*, Teruel, Diputación Provincial de Teruel / Fundación Caixa de Barcelona, 1989.
- «*Babaouo*, el film surrealista de Salvador Dalí», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].
- NÉRET, GILLES: (CON DESCHARNES, ROBERT): *Dalí. La obra y el hombre*, Barcelona, Tusquets, 1984.

- (CON DESCHARNES, ROBERT): *Salvador Dalí. La obra pictórica*, Köln, Taschen, 1992, 2013<sup>2</sup>.
- Rodin. Sculptures et dessins*, Köln, Taschen, 2004.
- NICOLÁS, CÉSAR: *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.
- OCHANDO MELGAREJO, FRANCISCO JAVIER: «Dalí y el modernismo», *Magazine Modernista*, núm. 11, mayo de 2009, en <www.magazinmodernista.com>.
- «Goya, Baudelaire y Dalí en torno a los monstruos del burdel-museo», *Magazine Modernista*, núm. 18, mayo de 2014, en <www.magazinmodernista.com>.
- OLANO, ANTONIO D.: *Dalí secreto*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975.
- Nacimiento, vida, pasión, muerte, resurrección y gloria de Salvador Domingo, Felipe, Jacinto Dalí Doménech Cusí y Farrés, marqués de Dalí y Púbol*, Madrid, Dyrsa, 1985.
- *Dalí. Las extrañas amistades del genio*, Madrid, Temas de Hoy, 1997.
- ORS, EUGENIO D': *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués*, Barcelona, José Janés, 1954.
- La ben plantada / Gualba, la de mil veus*, Barcelona, Edicions 62, 1980.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza Editorial, 1925, 2006<sup>16</sup>.
- Espíritu de la letra*, Madrid, Espasa Calpe, 1927, 1965<sup>5</sup>.
- ORWELL, GEORGE: *Una buena taza de té*, Barcelona, Destino, 1985.
- PANOFSKY, ERWIN: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, 2006 (15<sup>a</sup> reimpresión).
- PARCERISAS, PILAR: «Las claves ultralocales del método paranoico crítico», en AGUER, MONTSE Y OTROS (EDS.): *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, cat. exp., París, Centro Pompidou y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- PARIENTE, ÁNGEL (ED.): *Razonado desorden. Textos y declaraciones surrealistas, 1924-1939*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2008.

- PASSERON, RENÉ: *Histoire de la peinture surréaliste*, París, Le Livre de Poche, 1968.
- PAZ, OCTAVIO: *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974, 1987<sup>2</sup>.
- «El surrealismo», en GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR (ED.): *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982.
- La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, 1994<sup>3</sup>.
- PÉLISSÍE, CLAIRE: «Une devinette de Salvador Dalí», *Revue de l'Art*, París, 1992.
- PÉREZ ANDÚJAR, JAVIER: *Salvador Dalí, a la conquista de lo irracional*, Madrid, Algaba, 2003.
- PÉREZ BAZO, JAVIER (ED.): *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998.
- PÉREZ CORRALES, MIGUEL: *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, Teruel, Museo de Teruel, 1999.
- PEREZ, NISSAN N.: «Dalí, Horst, and the Dream of Venus», *The Israel Museum Journal*, núm. 3, primavera 1984.
- PÉREZ TURRENT, TOMÁS Y COLINA, JOSÉ DE LA: *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz / Planeta, 1986. Ahora como: *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones, 1993.
- PIERRE, JOSÉ: «Dalí, Poète Surréaliste», *Mélusine*, núm. 12, 1991.
- PIERROT, JEAN: *L'imaginaire décadent*, París, Presses Universitaires de France, 1977.
- PITXOT, ANTONI (CON PLAYÀ, JOSEP): *El castillo de Gala Dalí. El camino de Púbol*, Figueras, Escudo de oro / Fundació Gala-Salvador Dalí, 1997.
- (CON AGUER, MONTSE): *Casa-Museo Salvador Dalí. Port Lligat «una vida con la luz de la eternidad»*, Figueras, Escudo de oro / Fundació Gala-Salvador Dalí, 1998.
- «Dalí y la obstinada voluntad de precisión», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.

- PLÁ, JOSEP: *Dalí, Gaudí, Nonell. Tres artistas catalanes*, Barcelona, Alianza Editorial / Enciclopedia catalana, 1986.
- Obres de Museu*, Barcelona, Parsifal, 1997.
- PLATÓN: *Diálogos: Gorgias, o de la retórica. Fedón, o de la inmortalidad del alma. El banquete, o del amor*, Madrid, Espasa Calpe, 1988<sup>28</sup>.
- PRAZ, MARIO: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979.
- POE, EDGAR ALLAN: *Narrativa completa*, Madrid, Cátedra, 2011.
- POLLACK, RACHEL: *Salvador Dali's Tarot*, New Hampshire, Salem House, 1985.
- PONT, JAUME (ED.): *Surrealismo y literatura en España (Actas del Congreso Internacional «Surrealismo y Literatura», Universitat de Lleida, 17-19 de octubre de 2000)*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- PUIGNAU, EMILIO: *Vivencias con Salvador Dalí*, Barcelona, Juventud, 1995.
- QUILIS, ANTONIO: *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1983<sup>6</sup>.
- RAFORD, ROBERT: «'Aparte de Nietzsche, no encontraréis a nadie que me iguale': reflexiones sobre las estructuras míticas que forman el proyecto de autorrealización de Dalí», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO: «La ciudad surrealista», en BONET CORREA, ANTONIO (ED.): *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, Siruela, 1998.
- «El surrealismo sin revolución. Pros y contras de una visión retrospectiva», *Arquitectura Viva*, Madrid, núm. 84, mayo-junio 2002.
- Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002.
- «La utopía daliniana y la basura artística», en FANÉS, FÈLIX (ED.): *Dalí. Cultura de masas*, cat. exp., Barcelona, Caixa-Forum; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Saint Petersburg (Florida), Dalí Museum; y como *It's All Dalí*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004-2005.

- READ, HERBERT: «Bosch and Dalí», *The Listener*, Londres, 14 noviembre 1934.
- Surrealism* (1936), Londres, Faber&Faber, 1971.
- La escultura moderna*, Barcelona, Destino, 1994.
- RESINA, JOAN RAMON: *El aeroplano y la estrella: el movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.
- REQUEJO, TONIA: «Relaciones entre el método paranoico-crítico y la ciencia moderna», *Cuadernos Hispanoamericanos*, «Dosier Dalí, núms.. 649-650, Madrid, julio-agosto de 2004.
- Dalí, metamorfosis*, Madrid, Edilupa, 2004.
- REY, HENRI-FRANCOIS: *Dalí dans son labyrinthe*, París, Grasset, 1974.
- RICHARD, JEAN-PIERRE: *Poésie et profondeur*, París, Seuil, 1955.
- RIPA, CESARE: *Iconología*, Madrid, Akal, 1987.
- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO (ED.): *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1926*, Madrid, Alba, 1997.
- Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencialidad en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998.
- (ED.): *Prosa del 27*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- RODRIGO, ANTONINA: *Lorca-Dalí: una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, CESÁREO: *Dalí*, Barcelona, Nauta, 1985.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, ANA (ED.): *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999.
- ROJAS, CARLOS: *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*, Barcelona, Plaza-Janés, 1985.
- «La crisis de la razón ilustrada», *Sirena: poesía, arte y crítica*, núm. 1, The Jonhs Hopkins University Press, 2007.
- ROMERO, LUIS: *Todo Dalí en un rostro*, Blume, Barcelona, 1975.
- ROMERO TOBAR, LEONARDO: *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- (ED.): *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Madrid, Fundación Duque de Soria / Visor, 1998.

- ROSENBLUM, ROBERT: «Dalí y la tradición española de lo grotesco», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- RUBIA DEL PRADO, LEOPOLDO LA (ED.): *Dalí, excéntrico concéntrico*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS: «Surrealismo y novela gótica: de M. G. Lewis a A. Artaud y L. Buñuel», en ETIENVRE, JEAN PIERRE Y ROMERO TOBAR, LEONARDO (COORDS.): *La recepción del texto literario (coloquio Casa de Velázquez / Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988.
- «Valeriano Bécquer ilustrador de Victor Hugo», en RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS (COORD.): *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo»*, Tarazona, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios Turiasonenses, 1992.
- «Goya y el teatro español contemporáneo», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 24, núm. 3, 1999.
- «Escritura y pintura en los años sesenta: Ventura Ruiz Aguilera y Francisco Ortego», en LINDE ORTEGA, MARIE (COORD.): *Escribir en España entre 1840 y 1976*, Madrid, Visor, 2002.
- «Valle-Inclán y la escuela española de pintura. Sus opiniones sobre El Greco y Velázquez», en SANTOS ZAS, MARGARITA, SERRANO ALONSO, JAVIER Y JUAN BOLUFER, AMPARO DE (COORDS.): *Valle-Inclán y las artes*, Congreso Internacional, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011.
- RUFFA, ASTRID ( CON KAENEL, PHILIPPE Y CHAPERON, DANIELLE) (EDS.): *Salvador Dalí à la croisée de savoirs*, París, Desjonquères, 2007.
- Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité «paranoïaque-critique» dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009.
- SAID, EDWARD W.: *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate, 2004.
- Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, Barcelona, Debate, 2006.

- SALAZAR RINCÓN, JAVIER: «Arco, yeso y cal: tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca». En <www.e-espacio.uned.es>.
- SALINAS, PEDRO: *Obras Completas I, Poesía, narrativa, teatro*, edición a cargo de E. Bou, Madrid, Cátedra, 2007.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, ALFONSO: «Los poemas del primer Dalí (1927-1928)», *Ínsula*, núm. 515, noviembre de 1989.
- SÁNCHEZ VIDAL, AGUSTÍN: «Apuntes para una poética II», Introducción a Luis Buñuel, *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982.
- Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1989.
- Dalí*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- (COORD.): *Historia y crítica de la literatura española*, edición al cuidado de Francisco Rico, vol. 7/1, *Época contemporánea: 1914-1939, Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1995.
- «Dalí escritor», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].
- (ED.): DALÍ, SALVADOR, *Obra Completa, vol. III, Poesía, prosa, teatro y cine*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- «Dalí y el cine», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- SANTAMARÍA DE MINGO, VICENT: «La posición moral de Dalí como actitud política: del “hombre moral” al “sujeto dividido”», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- El pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005.
- SANTI, FLORIANO DE: «Salvador Dalí: lucha y conjunción entre talento y locura», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- SANTOS TORROELLA, RAFAEL: *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

- (con MARAGALL, JOAN A.): *Salvador Dalí i el Saló de Tardor*, Barcelona, Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1985.
- Salvador Dalí. Corresponsal de J. V. Foix, 1932-1936*, Barcelona, Mediterránea, 1986.
- «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca», *Poesía (Revista ilustrada de información poética)*, núm. 27-28, Madrid, Ministerio de Cultura, abril de 1987.
- (ED.): «Crevel escribe a Gala», *ABC*, Madrid, 5 y 12 mayo 1990.
- Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- Dalí. Época de Madrid: Catálogo razonado*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- «The Madrid Years», en VV.AA.: *Salvador Dalí: the early years*, cat. exp., Londres, Hayward Gallery, 1994.
- La trágica vida de Salvador Dalí*, Barcelona, Parsifal, 1995.
- «Los putrefactos» de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1998.
- «Con Salvador Dalí, en Port Lligat», en DALÍ, SALVADOR: *Obra Completa vol. VII, Entrevistas*, Barcelona, Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- SCHAFFNER, INGRID: *Salvador Dali's Dream of Venus: The Surrealist Funhouse from the 1939 World's Fair*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2002.
- SCHMITT, PATRICIO: «La psicosis paranoica en sus relaciones con Salvador Dalí», en *Salvador Dalí. Retrospectiva 1920-1980*, cat. exp., París, Centro George Pompidou, 1979-1980.
- SCHOCH, RAINER: «Un pasado pleno de tiempo-ahora. La fantasía, lo fantástico y el arte de la modernidad» y «El *Capriccio*», ambos en DOOSRY, YASMIN (ED.): *Surrealistas antes del surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*, cat. exp.,



- Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012-2013 y Madrid, Fundación Juan March, 2013-2014.
- SEBBAG, GEORGES: «La *pintura animada* del surrealista que sueña», en JIMÉNEZ, JOSÉ (ED.): *El surrealismo y el sueño*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013-2014.
- SECRETS, MERYLE: *Salvador Dalí. Una vida de escenografía y alucinación*, Madrid, Mondadori, 1987.
- SENABRE, RICARDO: «Sobre la técnica de la greguería», *Papeles de Son Armadans*, núm. XLV, 1967.
- SENDER, RAMÓN J.: *7 domingos rojos*, Buenos Aires, Proyección, 1970, 1975<sup>4</sup>.
- SERRANO ASENJO, JOSÉ ENRIQUE: *Ramón y el arte de matar. El crimen en las novelas de Gómez de la Serna*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992.
- SERT, FRANCISCO (ED.): *Misia*, Barcelona, Tusquets, 1987.
- SHARM CANNON, HEIKE: «Sade y Dalí: por la perversión hacia el alma», *Ínsula*, núm. 689, mayo de 2004 [Ejemplar dedicado a: La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)].
- SIEBENMANN, GUSTAV: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.
- SIMMEL, GEORG: *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1927, 1972<sup>2</sup>.  
—*El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Ediciones Península, 1986.
- SINGLER, CHRISTOPHE: «Literatura y artes plásticas en las vanguardias hispánicas: sus relaciones a través de las revistas», en PÉREZ BAZO, JAVIER (ED.): *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998.
- SOLDEVILA-DURANTE, IGNACIO: «El gato encerrado. (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores de la prosa ramoniana)», *Revista de Occidente*, núm. 80, 1988.
- SORIA OLMEDO, ANDRÉS: *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988.

- «Federico García Lorca y el arte», *Revista Hispánica Moderna*, 44.1, Nueva York, junio de 1991.
- «Cubismo y creacionismo: Matices del gris», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, VI, 1991.
- «Ramón Gómez de la Serna's Ismos and the oxymoronic historiography of the Spanish», en Derek Harris (ed.), *The Spanish Avant Garde*, Manchester, Manchester University Press, 1994.
- Fábula de Fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.
- SPADONI, CLAUDIO: «Salvador Dalí e Italia: una fortuna crítica fallida», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- STEINER, WENDY: «La analogía entre la pintura y la literatura», en MONEGAL, ANTONIO (ED.): *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos / Libros, 2000.
- STOICHITA, VICTOR I.: *La invención del cuadro*, Madrid, Cátedra, 2011.
- TALENS, JENARO: *El ojo tachado. Lectura de «Un chien andalou» de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2010.
- TANITA, HIROYUKI: «Dalí and the Pre-Raphaelites», *Journal of Pre-Raphaelites and Aesthetic Studies*, York, Universidad de York, 1988.
- TANIZAKI, JUCHINIRŌ: *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1994, 2010<sup>2</sup>.
- TAPIÉ, MICHELE: *Dalí*, París, Les Éditiones du Chêne, 1957.
- THURLOW, CLIFFORD: *Sexo, surrealismo, Dalí y yo. Las memorias de Carlos Lozano escritas por Clifford Thurlow*, Barcelona, RBA., 2001.
- TORRE, GUILLERMO DE: *Literaturas europeas de vanguardia*, Preliminar de Miguel de Torre Borges. Prólogo de Jose María Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 2001.
- TRÍAS, EUGENIO: *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1976, 1983<sup>2</sup>.
- TUSSEL, JAVIER: «Salvador Dalí y la política», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- TUSQUETS, ÓSCAR: *Dalí y otros amigos*, Barcelona, R que R Editorial, 2003.

- URRUTIA GÓMEZ, JORGE: «Vitalidad de *La deshumanización del arte*», *Revista de Occidente*, núm. 300, Madrid, 2006.
- UTRERA TORREMOCHA, M. VICTORIA: *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL: «Pez luna», *Trece de Nieve*, 1-2, diciembre de 1976.
- VALLCORBA PLANA, JAUME: «El Salvador Dalí catalán», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- VARGA, KIBÉDI: «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», en Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y Pintura*, Madrid, Arcos / Libros, 2000.
- VELA, FERNANDO: «El superrealismo», *Revista de Occidente*, núm. 18, Madrid, diciembre 1924.
- VERLAINE, PAUL: *Romances sans paroles. Dédicaces. Epigrammes*, París, Librairie Armand Colin, 1958.
- VILAIN, JACQUES: «Camille Claudel», en *Rodin: el museo y sus colecciones*, París, Scala / Musée Rodin, 2002.
- VILASECA, DAVID: *The Apocryphal Subject: Masochism, Identification and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, Nueva York, Peter Lang, 1995.
- VINCI, LEONARDO DA: *Tratado de pintura*, Madrid, Edimat, 2005.
- VISA, MIQUEL: «Dalí y Lorca a través de San Sebastián», en PONT, JAUME (ED.): *Surrealismo y literatura en España (Actas del Congreso Internacional «Surrealismo y Literatura», Universitat de Lleida, 17-19 de octubre de 2000)*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.  
—*Dalicedario. Abecedario de Salvador Dalí*, Milenio, Lleida, 2003.
- VV.AA.: *Huellas dalinianas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.
- VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- VV.AA.: *Diccionario esencial de las ciencias*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

- 
- VV.AA.: *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Aldaba, 2013.
- WELLEK, RENÉ Y WARREN, AUSTIN: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, 1969<sup>4</sup>.
- WEYERS, FRANK: *Salvador Dalí. Vida y obra*, Barcelona, Köneman, 2005.
- WINGLER, HANS M.: *Las escuelas de arte de vanguardia. 1900-1933*, Madrid, Taurus, 1983.
- WITTKOWER, RUDOLF Y MARGOT: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1995.
- WORRINGER, WILHEM: *Problemática del arte contemporáneo*, Buenos Aires, L. Rosenthal, 1955.
- YVARS, JOSÉ FRANCISCO: «En el umbral del centenario», en VV.AA.: *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Destino / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.

#### **Direcciones en Internet:**

- <[www.salvador-dali.org](http://www.salvador-dali.org)>; Página del Centro de Estudios Dalinianos de la Fundación Gala – Salvador Dalí.
- <[www.salvordalimuseum.org](http://www.salvordalimuseum.org)>; Página del Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, Florida (Estados Unidos).
- <[www.virtualdali.com](http://www.virtualdali.com)>.
- <[www.dalibarcelona.com](http://www.dalibarcelona.com)>.
- <[www.tododali.galeon.com](http://www.tododali.galeon.com)>.
- <[www.magazinmodernista.com](http://www.magazinmodernista.com)>.
- <[www.fundaciónfuendetodos.org](http://www.fundaciónfuendetodos.org)>; Página que acoge el Museo del Grabado.
- [www.ramongomezdelasena.net](http://www.ramongomezdelasena.net); Página web de Ramón Gómez de la Serna.

#### **Filmografía:**

- ÁLVAREZ DE EULATE, TITO: *Dalimatógrafo*, España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- AUTE, LUIS EDUARDO: *Un perro llamado Dolor*, España, Producciones Jorge M. Reverte, 2002.
- CHRISTOPHER, JONES Y MONTEL, MARIE-DOMINIQUE: *El cine según Dalí*, Docufilia, España, RTVE, 2013.
- LOW, ADAM: *Arena: Salvador Dalí*, Gran Bretaña, BBC / Demart Pro Arte, 1986.
- MORRISON, PAUL: *Sin límites (Little ashes)*, Gran Bretaña / España, Factotum Barcelona / Aria Film / Met Film / APT Film, 2008.
- MUNT, SILVIA: *Elena Dimitrievna Diakonova*, España, Ovideo TV / RTVE / Canal + / Televisió de Catalunya, 2004.
- ORTEGA, JUAN CARLOS: *La mitad invisible – Portlligat de Salvador Dalí*, España, RTVE, 2012.
- PALACIOS, MANUEL: *Dalí, maestro de sueños*, España, Canal +, 2004.
- RIBAS, ANTONI: *Dalí*, España, Boyana Film / Euro-Spanish Investment, 1990.
- SAURA, CARLOS: *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, España, Rioja Films / Centre Promotor de la Imatge / Castelao Productions / Road Movies / Altavista Films, 2001.
- SCHAAFF, SERGI: *Dalí, être Dieu*, España, Octubre Productions, 2001.
- SOLER SERRANO, JOAQUÍN: *A fondo – Salvador Dalí*, España, RTVE, 1977. (Reeditado por Editrama, 1998).
- STUDER, TOMÁS: *Pepín Bello: inspirando a los genios*, España, Kausaman, 2008.
- ÚBEDA, JOAN: *Dimensión Dalí*, España, Mediapro / Televisió de Catalunya / Fundació Gala-Salvador Dalí / Institut Ramon Llull, 2004.
- VALLEJO, CÉSAR Y AMOR, CARLOS DEL: *La noche de Dalí*, España, RTVE, 2014.