

CARMEN GARCÍA DE LA RASILLA

SALVADOR DALÍ:
Tradiciones, mitos y modos culturales

GRANADA
2018

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA
— SECCIÓN ARTE —

Directores:

IGNACIO HENARES CUÉLLAR
y FERNANDO MOLINA GONZÁLEZ

Consejo Asesor Colección Arte y Arqueología

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA

Universidad Complutense de Madrid

ANTONIO CALVO CASTELLÓN

Universidad de Granada

CATALINA CANTARELLAS CAMPS

Universitat de les Illes Balear

STÉPHANE CASTELLUCCIO

Institut National d'Histoire de l'Art, París

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS

Universidad de Granada

LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ

Universidad de Salamanca

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Universidad de Granada

JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO

Universidad de Santiago de Compostela

CARMEN MORTE GARCÍA

Universidad de Zaragoza

MARINELLA PIGOZZI

Università di Bologna

CARLOS REYERO HERMOSILLA

Universidad Autónoma de Madrid

FRANCA VARALLO

Università di Torino

© SALVADOR DALÍ, FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ,
VEGAP, GRANADA, 2018.

© CARMEN GARCÍA DE LA RASILLA

© MELITÓ CASALS “MELI”/FUNDACIÓ GALA-SALVADOR
DALÍ, FIGUERES, 2018. DERECHOS DE IMAGEN DE
SALVADOR DALÍ RESERVADOS. FUNDACIÓ GALA-
SALVADOR DALÍ, FIGUERES, 2018

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

SALVADOR DALÍ: TRADICIONES, MITOS Y MODOS CUL-
TURALES

ISBN: 978-84-338-6329-4. Depósito legal: GR/995-2018.

Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de
Cartuja, Granada.

Diseño de interior y cubierta: Lalo Rojas, Granada

Compaginación y preimpresión: Galerada SIAG, Granada

Imprime: Gráficas La Madraza.

Encuadernación: Olmedo Hnos. Ogjíares, Granada

Printed in Spain

Impreso en España

*Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pú-
blica o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con
la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.*

Agradecimientos

ESTE LIBRO, FRUTO DE LA INVESTIGACIÓN, análisis y estudio de más de una década, ha sido posible gracias a las ayudas de viaje del Departamento de Lenguas y Literaturas de la Universidad de New Hampshire, que me han permitido año tras año exponer y discutir en foros de expertos muchos de los temas tratados. Los congresos organizados por Universitas Castellae y McGill University en Valladolid han sido en este sentido un especial acicate a mi investigación sobre Dalí. En EE.UU., los dos simposios internacionales realizados gracias a las becas concedidas por el Center for the Humanities de la Universidad de New Hampshire, me permitieron avanzar mis trabajos en torno al tratamiento daliniano de dos mitos fundamentales de la cultura española, don Quijote y don Juan. La reunión de todos estos trabajos adquirieron unidad y coherencia en el presente volumen tras largas conversaciones con Fernando González de León, cuyos sabios consejos y eruditas sugerencias me han ayudado a navegar el intrincado tejido de las conexiones del universo daliniano con las tradiciones, mitos y modos de la cultura occidental. Mi reconocimiento se extiende al trabajo editorial de Clara Isabel Lorca González y de su equipo. El manuscrito finalmente ha visto la luz en la excelente prensa de la Universidad de Granada gracias a la sensibilidad y buen hacer de su directora, María Isabel Cabrera, y a las útiles observaciones de los lectores que recomendaron su publicación. Mi agradecimiento en fin a todos los estudiosos que me han precedido, y cuyos nombres aparecen mencionados en la larga lista de la bibliografía.

ÍNDICE

Introducción	17
--------------------	----

I. TRADICIONES

1. El universo catalán de Salvador Dalí.....	31
2. La pulsión barroca española.....	45
3. En la senda del Renacimiento	63
4. Descubrimiento y conquista de América	73

II. MITOS

5. Don Quijote, modelo de imaginación paranoica.....	93
6. Don Juan Tenorio en clave surrealista.....	109
7. Dalí-Narciso: Historia de una metamorfosis	119
8. Venus espectral, desmontable y comestible.....	133

III. MODOS CULTURALES

9. El modo trágico paranoico-crítico.....	145
10. El modo cómico-paródico	161
11. El modo irracional ante la cámara	174
12. El decadentismo modernista de un dandi surrealista...	197

CONCLUSIÓN

«Integración, síntesis, cosmogonía, fe».....	217
--	-----

Gráfico de conexiones culturales en la obra de Salvador Dalí.....	225
Bibliografía.....	231
Lista de figuras.....	247

INTRODUCCIÓN



Dalí, telón de fondo diseñado para el ballet *Labyrinth*.

Yo reconstruyo por mi cuenta toda la historia del arte. A través de esa ascesis, he vivido todas las tomas de consciencia de la humanidad al mismo tiempo que reconstruía mi envoltura daliniana.

(Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, 365).

MÁS ALLÁ DE RECONSTRUIR TODA LA HISTORIA DEL ARTE, podemos decir sin ánimo de exagerar que Salvador Dalí llevó a cabo la síntesis de una amplia variedad de tradiciones, mitos y modos culturales de los que se sirvió, con su acostumbrado narcisismo, para interpretarse a sí mismo y crear su propio mito, pero también para erigirse como vehículo y guía de un conocimiento ancestral que virtió en el laberinto de su obra. Empleando términos mesiánicos para subrayar la importancia de su empresa, en distintos momentos el artista se asignó el papel de «salvador» tanto de la pintura «del vacío del arte moderno» (1981: 4), como de la tradición clásica, llamada a renacer tras las revoluciones y guerras que habían asolado Europa en las primeras décadas del siglo XX (1981: 424-25). Se entiende así que Dalí considerase cada uno de sus cuadros como una misa en la que ofrecía «la hostia de un saber» y «una iniciación a la mística daliniana» (1975: 365). Coherentemente, en su Teatro-Museo de Figueras, donde está enterrado, un gigantesco personaje parece darnos la bienvenida a esa mística, encerrada en el laberíntico mausoleo. Pintado en la lona que cubre el antiguo escenario del teatro, la figura, rodeada de cipreses böcklinianos y rocas del Cabo de Creus, es

fácilmente identificable con el Dalí-Narciso muerto y osificado que aparece en el cuadro de *La metamorfosis de Narciso* (1937) (Fig. 13). Su rostro, oculto por una violenta sombra, mira hacia un profundo y misterioso hueco hundido en su torso, que recuerda el acceso a una tumba y señala la entrada a ese universo artístico en el que Dalí se contempló, examinó, recreó, retrató, y finalmente se enterró. El gran lienzo, creado por el artista para el ballet *Laberinto* (Fig. 1), estrenado en la Metropolitan Opera House de Nueva York el 8 de octubre de 1941, sirve precisamente para señalar la apariencia laberíntica de su Teatro-Museo, y para avisar de la necesidad de descodificar todo un entramado de claves culturales que revelan el orden apolíneo de su obra, así como el equilibrio entre clasicismo y vanguardia que la caracteriza¹, pese su aparente caos dionisiaco.

Dalí fue capaz efectivamente de recrear obras de arte, mitos, tradiciones y personajes del pasado, dotándolos de nuevos y sorprendentes significados, e incluso de hacerlos suyos, «dalinizándolos». No extraña por ello que califique irónicamente a los artistas que le precedieron de imitadores, pues según él mismo confiesa «cada cuadro es un código de [su] genética psicológica e imperialista» (Dalí, 1975: 365), y «solo en el momento de existir Dalí, tal o cual obra del pasado toma súbitamente, como por magia, una truculenta significación daliniana que nadie había podido sospechar» (Dalí, 2004: 11). Desentrañar precisamente algunas de las claves de ese código genético cultural, y ofrecer nuevas perspectivas sobre toda una serie de constantes que vertebran y ordenan la obra aparentemente laberíntica de Dalí constituyen los objetivos primordiales del presente libro, producto de más de una década de reflexión, estudio e investigación. Dividido en tres secciones de cuatro capítulos cada una, la primera analiza la influencia que

1. «Desde un punto de vista estrictamente estético, la obra daliniana resulta abstrusa e incomprensible si no se la contempla, ya desde sus primeras producciones, como encarnación de un irrepetible compromiso o síntesis genial entre clasicismo y vanguardia, cuyos contradictorios elementos (estéticos y programáticos) serán domeñados por Salvador Dalí al servicio exclusivo de su propia obra». (Giménez-Frontín, 2001: 11).

las tradiciones catalana, española, renacentista y americana tuvieron en su obra, así como en el proceso de creación de sí mismo como artista y personaje. La segunda, dedicada a examinar cuatro mitos adaptados o «surrealizados» por Dalí (Don Juan, Don Quijote, Venus y Narciso), revela las fuentes y modelos que inspiraron la elaboración de conceptos tan importantes en su corpus como el de «la belleza comestible» o el de «la mujer espectral y desmontable», e incluso la creación misma de su método paranoico-crítico y hasta la construcción de un yo imposible, narcisista a la vez que enamorado. Finalmente, en la tercera sección se analiza cómo el pintor integró e instrumentalizó los modos trágico, cómico, irracional y decadentista, haciendo de ellos los pilares básicos de su edificio estético-cultural.

El estudio que realicé sobre la *Vida secreta* me dio la oportunidad de observar la presencia de un riquísimo entramado literario y mítico en el texto, responsable en gran parte de su carácter único y extraordinario en la historia del género autobiográfico, y revelador a su vez de una obra eminentemente referencial (García de la Rasilla, 2009). Parecía lógico pues extender la línea de investigación abierta en mi primera monografía, sobre las claves culturales que operan en el texto de su vida, a otros otros aspectos y manifestaciones del corpus daliniano. Gracias al incentivo que me han ido brindando distintos foros académicos en Estados Unidos y Europa, he ido construyendo y revelando, año tras año, algunas de las piezas fundamentales que sostienen el edificio cultural de Salvador Dalí, armonizadas finalmente en este libro. En cada uno de sus doce capítulos he querido acercar al lector al universo de Dalí desde la misma experiencia de su obra, conectando cada una de las claves culturales estudiadas con imágenes y textos específicos, para observar directamente el funcionamiento y formulación de las mismas dentro de su corpus, así como el espíritu genuinamente daliniano que las anima. Con este objetivo, y para hacer más accesible mi estudio a un público interesado pero no especializado necesariamente en Dalí, he sorteado intencionalmente las aproximaciones teóricas, que, si bien pueden ayudar a ordenar el proceso analítico y exegético, también pueden condicionarlo y producir innecesarias distracciones y distorsiones. He pretendido mostrar así las claves interpre-

tativas tal y como Dalí las formuló para tejer el hilo de Ariadna que nos guía a través de su laberinto y nos permite afrontar con perspectiva, claridad e inteligencia los aspectos dionisiacos con los que el artista mismo nos provoca desde el fondo de su obra.

El libro viene a sumarse a otros encomiables esfuerzos interpretativos que hace tiempo comenzaron a desbrozar el terreno de las pulsiones culturales responsables del peculiar latido de la obra de Salvador Dalí. Merece mencionarse por su relación con el presente estudio el trabajo de Dawn Ades y Fiona Bradley, *Salvador Dalí: A Mythology*, para acompañar la exhibición sobre la presencia del mito en la obra del pintor que tuvo lugar en la Tate Gallery de Liverpool y en el Salvador Dalí Museum de Saint Petersburg, en Florida en 1998 y 1999; así como el ingente compendio crítico sobre los escritos del pintor realizado por Haim Finkelstein (1998), en el que se desvelan muchas de las fuentes culturales que nutren su obra; o el más reciente de Begoña Souvirón López, *Dalí en el contexto cultural centroeuropeo: Literatura e iconografía*, publicado por la Universidad de Málaga en 2014, enfocado, como su título indica, en la influencia y utilización por parte de Dalí de los grandes mitos, temas, personajes y autores centroeuropeos, desde las óperas de Wagner o la filosofía de Schopenhauer, Kant o Nietzsche, hasta las figuras de Guillermo Tell o de la Gradiva de Wilhem Jensen interpretada por Freud, entre otras muchas.

Si, como muy bien señala Begoña Souvirón, Dalí articuló la cosmovisión judeo-cristiana dominada por los conceptos del sacrificio, la culpa y la represión, con la germánica, basada en la exaltación del individuo y en la redención a través de las obras (Souvirón, 2014: 27), también es cierto que el pintor incorporó a su universo temas y mitos pertenecientes a otras tradiciones y ámbitos culturales que resultan igualmente reveladores del carácter y espíritu que animan su obra, de ahí que algunos de ellos sean abordados en este volumen: desde los mitos clásicos de Venus y Narciso, con los que elabora su concepto de belleza o escenifica la historia de su vida, o de su propia y sorprendente interpretación de la figura de Don Juan como modelo para amar y ser amado, hasta las tradiciones clásicas del Renacimiento y Barroco, de donde extrae las fuentes para su formulación como ar-

tista e incluso para la creación de su método paranoico-crítico, intuitivo por Loyola y ensayado por don Quijote *avant-la-lettre*. Se estudian también tradiciones tan dispares como la catalana y la norteamericana, que, sin embargo, Dalí logra conectar gracias al empleo del lenguaje surrealista. El tratamiento por su parte del espíritu romántico, así como de la estética decadentista o del irracionalismo que inspiran su obra, resulta ineludible a la hora de comprender la peculiar aportación del pintor al surrealismo. Con el análisis de todos estos temas, esperamos contribuir a ampliar el conocimiento del complejo universo daliniano, profundizar en el estudio de sus fuentes, influencias y mecanismos, y ayudar en definitiva a difundir una de las obras de mayor calado e impacto en la cultura de nuestra época.

En uno de sus memorables ensayos, el artista comparaba su imaginación a un «panal, cuyas laboriosas abejas, indiferentes a la historia, han hecho su miel en el cráneo seco y pelado de [su] época»², es decir, se confesaba creador en un mundo de postrimerías en el que todas las tradiciones confluyen para agotarse en sus últimos estertores de expresión. De ahí que su obra deba entenderse más allá del surrealismo, en conexión con toda una serie de tradiciones que la enriquecen y universalizan, anclándola en las raíces más profundas de la cultura occidental. Tomando como punto de partida la tradición de su tierra natal, observamos cómo efectivamente el folklore, los temas y símbolos catalanes fertilizan su creación, mientras sus filósofos (Ramón Lulio, Ramón de Sebonde o Francesc Pujols) inspiran su pensamiento. Dalí se consideró, como Joan Miró, depositario y transmisor del arte catalán, caracterizado por su clasicismo, su contenido científico y armonización de fe y razón, así como por expresar la realidad de la fantasía. Sin duda la influencia de los pensadores catalanes fue decisiva en el desarrollo de su «misticismo nuclear» en la década de los cincuenta (King, 2004), mientras el paisaje del Ampurdán le acompañó

2. Dalí citado en Begoña Souvirón, 2014: 191. Para el motivo, hay una nota valiosísima de María Rosa Lida de Malkiel, «La abeja: historia de un motivo poético», *Romance Philology*, 17, 1963, pp. 75-86.

siempre, y en las formas mutantes de sus rocas descubrió la imagen múltiple tan característica de su pintura. Pero más allá de registrar todo un elenco de temas y motivos de la tradición cultural catalana en la obra del pintor, o de considerar la postura de Dalí de cara al catalanismo político o a la identidad catalana, el capítulo ofrece la oportunidad de observar cómo el artista logró enlazar el lenguaje cultural de su tierra con el discurso moderno del psicoanálisis y del surrealismo, consiguiendo, como ningún artista lo había hecho antes, universalizar la cultura catalana y convertirse en uno de sus más eficaces embajadores ante el mundo, junto a Lulio, Gaudí o D'Ors.

Siguiendo el criterio cultural nacional, el segundo capítulo está dedicado a la influencia de la tradición clásica española, dentro de la cual el pintor se formó y educó. Admirador de los principios estéticos y espirituales del Barroco, él mismo declaró en su *Vida secreta* haber encontrado en el pensamiento español la forma definitiva de su genio (Dalí, 1981: 4). El ensayo conecta el regreso del artista al clasicismo en la década de los cuarenta y la expresión mística de su arte en los cincuenta con el espíritu español tradicional, clásico y católico que terminó convirtiéndose en una referencia esencial en su obra. Se analiza así la deuda de la misma con aspectos tan fundamentales del Barroco como el dinamismo y multiplicidad de la imagen, el papel central de la locura, la neurosis y la paranoia, o la presencia constante de la muerte. Hasta el método paranoico-crítico puede trazarse dentro de la tradición cultural española, como bien manifiesta el programa de los *Ejercicios espirituales* creado por San Ignacio de Loyola, enfocado en el empleo de los sentidos y de las emociones en la selección de imágenes a partir de un concepto o sentimiento religioso, convertido luego por Dalí en todo un método de interpretación paranoica de la realidad, generador de imágenes a partir de una idea o sentimiento obsesionantes.

Para construir su personaje público y elaborar su discurso autobiográfico, Dalí encontraría en la tradición renacentista, con su culto a la personalidad y al individuo, una plataforma de inspiración fértil y robusta. Michel de Montaigne, Benvenuto Cellini y Leonardo da Vinci fueron los modelos que adoptaría para fraguar su figura de artista. Si del sabio francés aprendió que la

observación empírica permite objetivarse, y registrar incluso los más pequeños detalles de la personalidad, Cellini le transmitió con su autobiografía la noción de la importancia que tales detalles cobran en la vida de un artista, en que incluso las anécdotas más irrelevantes adquieren proporciones extraordinarias y hasta surreales. Pero de los tres modelos renacentistas, Leonardo da Vinci fue quizá el más influyente como predecesor, al concebir el arte igual que Dalí, como una búsqueda de conocimiento científico y técnico, y al haber dado testimonio de su vida y obra en sus *Cuadernos*, cuyas ilustraciones forman, como sucede en la *Vida secreta*, un texto tan importante como el escrito para su interpretación. Curiosamente, en la autobiografía daliniana aparecen dibujos de trazos leonardescos, e incluso varias imágenes de fetos muy similares a los encontrados en el texto del florentino, subrayando la conexión umbilical entre ambos genios, pero también la gestación del artista dentro del proceso de creación mismo, como en la tradición renacentista, que incorpora la reflexión estética dentro de la expresión creativa misma. Dalí se hace eco de esta idea a lo largo de su obra.

A diferencia de estas tres tradiciones, que Dalí absorbería de forma natural a lo largo de sus etapas educativa y formativa (primero durante su infancia y adolescencia en Figueras y luego en sus años de juventud en Madrid), su aprendizaje de la tradición norteamericana tuvo lugar posteriormente, durante sus sucesivos viajes y estancias en los Estados Unidos. Con motivo de los mismos, en los años treinta y cuarenta, desarrolló todo un programa de conquista del país, que ponía de relieve el dominio del discurso cultural americano en su propia obra. Esa táctica le permitió granjearse el beneplácito del público estadounidense y fue una de las claves de su triunfo como un artista de fama mundial. Para esta empresa contó con un aliado literario de excepción, Edgar Allan Poe, considerado por el mismo André Breton como un predecesor del surrealismo. Poe permitió a Dalí oír el latido gótico del corazón cultural de América; con él, también aprendió el valor de la confesión autobiográfica «al desnudo». El conocimiento de la lucha de su alter-ego americano consigo mismo, y con la crítica adversa, también le enseñó a preservar el genio y la cordura en medio de la locura, y a no sucumbir frente

a los detractores. El Museo Salvador Dalí de Saint Petersburg en Florida, el único en Estados Unidos dedicado enteramente a un artista extranjero, es ilustrativo de cómo el país celebra la obra del pintor ampurdanés como si formara parte de la cultura nacional. No es una coincidencia que el museo albergue su cuadro de *El descubrimiento de América por Cristóbal Colón* (Fig. 7) con el que Dalí, además de exaltar la gesta española, alude a su triunfo y conquista del continente.

La utilización del mito por parte de Dalí debe entenderse dentro del contexto de su revalorización en la filosofía, antropología y psicología del XIX y principios del XX, desde Nietzsche hasta Freud. Los surrealistas, como ha señalado Jennifer Mundy, compartieron también este interés, movidos por su afán de crear nuevos mitos modernos con el fin de liberar y cambiar la sociedad o de transformar narrativas o leyendas clásicas para explorar la psiquis humana (Mundy, 1999:120-24). El título del principal órgano de difusión del surrealismo en los años treinta, *Mino-taure*, para el cual Dalí diseñó una impactante portada en 1936, señala el interés del movimiento por la mitología como vehículo de expresión del subconsciente y como cantera para universalizar la narrativa autobiográfica (*Ibid.*, 132-34). Si bien Dalí usó una gran variedad de mitos, de distintas procedencias y épocas, con el mismo propósito que el de sus compañeros surrealistas, fue la inclusión en su repertorio de las figuras de Lenin o Hitler lo que abriría una brecha con ellos y finalmente llevaría a la ruptura con el grupo de Breton, que encontró intolerable el tratamiento irreverente del líder bolchevique, y escandaloso el uso del Führer alemán en su pintura. Años más tarde, la aproximación surrealista del pintor a la tradicional leyenda hispánica de Don Juan Tenorio causaría también el escándalo de un público acostumbrado a asistir cada año a una especie de auto sacramental en el que la contricción por el amor lograba la salvación eterna. En su lectura escenográfica, sin embargo, Dalí ofrece una visión surrealista, es decir, una mirada al mundo interior de la obra de Zorrilla, profundizando en el espectáculo psíquico-trágico irracional que subyace en el drama. Su objetivo de materializar en imágenes las pulsiones irracionales contenidas en el texto, que no fue entendido ni por los críticos ni por el público de los años

cincuenta, es dilucidado aquí, siguiendo paso a paso la mitologización surrealista del personaje por parte de Dalí, que termina convirtiendo al famoso libertino en un hombre seducido por el deseo obsesionante y paranoico de doña Inés, a quien el pintor responsabiliza, como ya lo hiciera Zorrilla, de la metamorfosis de don Juan.

Don Quijote sería el otro gran mito literario español en el que el artista se emplearía a fondo, en parte por el empeño heroico del personaje para superar la dicotomía entre realidad e imaginación, tan querida por los surrealistas, pero también por haber adoptado la locura como medio para liberarse de las restricciones impuestas por la razón y alcanzar así su deseo. Como en el caso de don Juan, el pintor nos ofrece una lectura sin precedentes de la novela cervantina, ilustrando también el mundo de la mente paranoica de don Quijote mediante el lenguaje visual contenido en sus sueños y delirios. Con su interpretación pictórica, Dalí explora el discurso cervantino de la locura, pero lo hace para borrar sus límites con la cordura y para reclamar la importancia de la interpretación paranoica quijotesca en el proceso de creación, sin que para nada importen las críticas del mismo Cervantes.

Y si la paranoia da vida a la recreación daliniana de los mitos de don Juan y de don Quijote, otro tipo de paranoia, la generada por los profundos deseos y temores masculinos ante la amenaza castrante de la feminidad, dará vida a la Venus del pintor, en clara armonía con la leyenda clásica de la diosa, nacida de la espuma producida al caer los genitales del castrado Urano al mar. Para hacer frente al poder aterrador del eterno femenino, el artista reclamó, como veremos, una «belleza comestible», fruto del deseo, y propiciada a su vez por el concepto de la mujer desmontable y espectral, capaz, como la famosa Venus mutilada de Milo, de convulsionar la psiquis y provocar la mirada interior. A diferencia de otros pintores que sucumbieron al poder dionisiaco de la diosa, Dalí logró dominarla con su fórmula e incluso convertirla en una especie de confidente de los secretos encerrados en las profundidades del mundo creativo.

Mientras Don Quijote proveyó a Dalí de un modelo para imaginar de forma paranoica, y don Juan Tenorio de otro para amar de manera «loca» y surrealista (de hecho, Gala fue su parti-

cular doña Inés), el mito de Narciso le enseñó a transformarse y convertirse, gracias a su proceso de muerte y resurrección, en un genio consagrado y en total control de su obra y de sí mismo. La mayor parte de los intérpretes de esta historia tan central al corpus daliniano la han comentado a partir del poema *La metamorfosis de Narciso* de 1936 y del cuadro del mismo título que Dalí pintó al año siguiente (Fig. 13), ignorando la exégesis narrativa autobiográfica de la *Vida secreta*, en la que el artista desarrolla toda una alegoría ecfrástica del drama representado en el cuadro (García de la Rasilla, 2009: 109-13). David Lomas, uno de los mejores intérpretes de este tema daliniano tal y como aparece en el lienzo y poema, encuentra con razón su análisis interminable al no hallar en el proceso de metamorfosis una solución de continuidad (Lomas, 1999: 99). La historia de su vida con la que interpretamos aquí el famoso mito nos ofrece, sin embargo, la oportunidad de seguir de cerca todos los detalles del drama de esa transformación, y de observar su carácter último y definitivo cuando, gracias a la relación amorosa con Gala, Dalí se convierte en el Dalí que será de ahí en adelante, un fenómeno que los sucesivos textos autobiográficos que posteriormente iría escribiendo testimonian al reiterar la metamorfosis final de la *Vida secreta*.

Por su parte, la tragedia, la comedia, el irracionalismo y el decadentismo permean la obra de Dalí y actúan como vehículos de expresión de sus temas y mitos particulares, y muestran una vez más la extraordinaria amplitud de su registro cultural, así como su peculiar carácter dentro del surrealismo. Frecuentemente, el artista instrumentalizó todos esos géneros, modos y modas culturales sometiénolos a su método paranoico-crítico o a los principios del surrealismo o del psicoanálisis, pero sin dejar de respetar a su vez las reglas del juego de los mismos. Tal es el caso, por ejemplo, del tratamiento que hizo de la tragedia en su libro *El mito trágico de El Ángelus de Millet*, en el que, partiendo de un concepto clásico y aristotélico del género, y de su acepción dentro de la tradición barroca española, caracterizada por la resignación ante la muerte y el sufrimiento, el pintor llevará a cabo una interpretación autobiográfica del famoso cuadro. A través de su método paranoico-crítico, Dalí descubre en la pintura de Millet el contenido de una tragedia edípica que identifica con su pro-

pia vida, y que va a interpretar y desarrollar haciendo confluír el contenido psicoanalítico de la misma con las reglas y unidades preconizadas por Aristóteles para el género. Sin ellas, habría sido imposible desvelar el mensaje oculto en dicho cuadro o elucidar su estructura y el alcance de su terrible leyenda autobiográfica.

El texto de su *Vida secreta* puede considerarse el laboratorio en el que el pintor ensayó el modo cómico, que utilizó para protegerse de críticos y psicoanalistas, y también para cuestionar las pretensiones imposibles y contradictorias del género autobiográfico. Con una ingeniosa mezcla de ingredientes rabelaisianos, cervantinos, picarescos y surrealistas, Dalí narra sus grotescas y desmesuradas aventuras provocando la risa y la complicidad de su público, víctima al mismo tiempo de todo un juego paródico y manipulativo similar al detectado por Mikhael Bakhtin en la «función carnavalesca» de la parodia. Las tácticas humorísticas empleadas por Dalí en su autobiografía, estrechamente conectadas con la estética grotesca y provocativa del surrealismo, no solo son un botón de muestra de su peculiar interpretación y adaptación del modo cómico, sino una enseñanza del carácter lúdico de su obra y de la necesidad de abordar su estudio con humor y distancia irónica.

Consciente de la responsabilidad del surrealismo para satisfacer el hambre irracional del público, el pintor se entregaría de lleno a «materializar con el furor de precisión más imperialista, las imágenes de la irracionalidad concreta» (Dalí, 1994b: 180-81). Para ello, inventó su método paranoico-crítico o «método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes» (*Ibid.* 182). Aplicado a la pintura, produce la imagen múltiple; en literatura, desemboca en el texto doble; pero es en el cine donde mejor se expresa gracias al movimiento y fluidez de la imagen, generándose así una poesía de cine que, en palabras de Dalí, requiere «un desequilibrio violento y traumático hacia la irracionalidad» (Dalí, 1932a: 11-12). Con el seguimiento pormenorizado de ese modo poético irracional en *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, el lector tiene la oportunidad de convertirse en espectador de todo un proceso creativo puesto en marcha para desacreditar el mundo de la realidad e inducir una crisis mental mediante la subversión de las

liturgias y formas, un juego capaz de sorprender gracias a su belleza y poder transformador.

Por último, contemplar a Dalí desde la óptica del modo decadentista no sólo ayuda a descifrar el talante subversivo de su obra, sino también a comprender la idiosincrasia del personaje que creó y que lo acompañó hasta su muerte. Para ello seguimos al pintor en su proceso de transformación en un dandi modernista durante su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, cuando Dalí decidió convertirse en Salvador Dalí, antes ya de su incorporación al surrealismo, adoptando sus hipercaracterizadores bigotes, con un mucho de mefistofélicos y velazquianos, que ya nunca le abandonarían. En nuestro recorrido seguimos las huellas dejadas en él por sus predecesores decadentistas (Stendhal, Lord Byron, Edgar Allan Poe, Barbey d'Aureville, el Conde de Lautréamont, etc.), y el uso que hizo de los mitos finiseculares (Narciso, Parsifal, Tristán...) tan importantes para comprender su autobiografía o su novela *Rostros ocultos*. Desde un punto de vista estético, el decadentismo explica su rechazo del arte moderno y su defensa del gótico mediterráneo, especialmente el creado por Gaudí, en el que identifica, anticipándose al surrealismo, la expresión del deseo, el delirio, el sueño y la perversión. Dalí encuentra incluso en el modernismo una cantera iconográfica que prepara el camino a su método paranoico-crítico e incluso a su idea de la belleza comestible. No extraña, por lo tanto, que un cuadro tan representativo del *fin-de-siècle* como es *El Ángelus* de Millet (Fig. 21) le sirva de punto de partida para su tratado sobre la paranoia; o bien que, en su primer autorretrato surrealista, *El gran masturbador* (1929) (Fig. 26), utilice un lenguaje iconográfico extraído del *Art Nouveau*, que de esta forma se instalaría definitivamente en el centro de su estética y de su obra; ni tampoco que el decadentismo literario se convirtiese en una constante fuente de nutrición de su espíritu y de su filosofía, responsable con el tiempo de su regreso al clasicismo y a la tradición.

I
TRADICIONES



Salvador Dalí con barretina

El universo catalán de Salvador Dalí³

*Para ser Dalí, primero es menester
ser catalán.*

(Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, 196).

ACENDRADO ESPAÑOLISTA⁴, SALVADOR DALÍ tampoco perdió ocasión para mostrar su amor y lealtad a Cataluña a lo largo de su vida⁵. Sus amigos de Nueva York, Carles Fontserè, el compositor Leonard Balada, el escultor Xavier Corberó, el periodista Jaume Miravittles y el músico Xavier Cugat opinaban que nadie representaba mejor que Dalí la identidad y los valores catalanes en la Quinta Avenida. De hecho, cultivó una imagen pública inequívocamente catalana, apareciendo frecuentemente con la barretina y las espadrillas, indumentaria folclórica de su tierra, como reflejo de un catalanismo que, lejos de ser un mero histrionismo, constituyó un componente crucial en su opereta autobiográfica,

3. Un primer análisis sobre la influencia de la cultura catalana en la obra de Dalí apareció en inglés en *Catalan Review* (García de la Rasilla, 2005a).

4. «*The two most fortunate things that can happen to a painter are, first, to be Spanish and, second, to be named Dalí. Those two fortunate things have happened to me*» (Dalí, 1992: 9).

5. Aunque el catalanismo de Dalí fue una expresión de su apego cultural y atávico a su tierra natal y carecía de un componente político, el pintor no obstante siempre mostró a través de gestos un profundo sentido de lealtad hacia Cataluña. En 1954, cuando el presidente de la Generalitat en su exilio de Saint Martin-le-Beau, Josep Tarradellas, estaba teniendo dificultades económicas, Dalí acudió en su ayuda facilitando la venta de uno de sus cuadros. (Carol y Playà, 2004: 180-181).

además de un factor creativo que fertilizó su obra y sus ideas, leitmotivs e imágenes, profundamente enraizados en las tradiciones, el folklore, y símbolos catalanes⁶.

En sus *Confesiones inconfesables* Dalí explica su particular noción mística y radical del alma catalana, con la que se sentía completamente sintonizado a nivel psicológico, estético y biológico, hasta el punto de considerarla una parte primordial de su propio ser y existencia: «para ser Dalí, primero es menester ser catalán» (196). Esta declaración tan categórica que parece minar el juego del pintor con su identidad y su imagen, es sin embargo una cofesión de los orígenes de su estética del anamorfismo y de la paranoia, y del polimorfismo de su personaje. «Para ser Dalí, primero es menester ser catalán» porque es en la tierra y en el pensamiento catalanes donde efectivamente el pintor aprendió la inteligencia paranoica del delirio y de la transmutación que luego definió su personalidad pública y su obra entera:

Hoy ser catalán es tener la mayor suerte cara al porvenir [...] El filósofo catalán Raimundo Lulio, alquimista, metafísico, que escribió *Los doce principios de la filosofía*, místico y mártir —los árabes lo lapidaron en Bugía cuando contaba ochenta años-, me inspira. Como él, creo en la transmutación de los cuerpos. Estoy seguro de que nuestra capacidad de delirio conducirá un día al pueblo catalán a los más altos destinos mediante los poderes de la imaginación paranoica. Según otro catalán, Francisco Pujols, hay en nosotros un ángel que no puede ver la luz sino tras una larga serie de mutaciones [...].

El pensamiento catalán deslumbrará al mundo. Es un pensamiento que alcanza las fuentes más profundas. Y yo le con-

6. «A good deal of Dalí looks like anarchic personal invention when, in fact, it is quite deeply-rooted in social imagery. When the French Surrealists were horrified and offended by Dalí's fixation on turds, for instance, they were reckoning without the enormous role that shit (human and animal) plays in the folk-culture that surrounded Dalí as child. Only in Catalonia are pottery or plastic figures called *caganers* (excreters, whether peasants, priests, angels or contemporary heroes) sold as necessary accompaniments to every Christmas crib. To treat Dalí as a Spaniard is to misunderstand him». (Hughes, «Homage to Catalonia» 2).

fiero la fuerza de la toma de conciencia [...]. (Dalí, 1975: 214-15).

No es una coincidencia por tanto que el monumento a Francesc Pujols, uno de los intelectuales catalanes más relevantes del siglo XX, preceda la entrada al universo daliniano, reunido en su Teatro-Museo de Figueras. En la dedicatoria de la placa puede leerse: «*El pensament català rebrota sempre I sobreviu als seus illusos enterradors*» («El pensamiento catalán rebrota siempre, y sobrevive a sus ilusos enterradores»). Salvador Dalí, quien declararía que su genio era indisociable de la patria, la naturaleza y el alma catalanas (1985: 30), dio vida plena al pensamiento y a la cultura de su región en su obra pictórica y literaria, y consideraba a Pujols un mentor espiritual, a quien rindió homenaje y tributo público⁷. Replicando el famoso *dictum* de Michel de Montaigne, «para ser universal uno tiene que ser ultra-local», el pintor hizo incluso de su catalanidad la condición de su proyección internacional: «Yo soy el genio humano, tanto más universal cuanto que soy catalán» (1975:197).

Con su característica audacia, Dalí proclamaba que Cataluña podía presumir de tres grandes genios:

[...] concretamente, Raimundo de Sebonde, autor de la *Teología natural*; Gaudí, el padre del gótico mediterráneo; y Salvador Dalí, inventor del nuevo misticismo paranoico-crítico y salvador, como su mismo nombre indica, de la pintura moderna (1951: 363).

Dalí no era el único en pensar así; de hecho, el mismo Pujols consideraba también al artista como un salvador que había resucitado el arte realista y clásico ya muerto y condenado en Europa (1974b: 93-96). Haciéndose eco de muchas de las ideas de Pujols sobre el carácter catalán y sobre la misión universal, científica y filosófica de Calaluña, contenidos en *Concepte General*

7. Salvador Dalí incluso editó un libro sobre Pujols (*Pujols per Dalí*, Barcelona: Editorial Ariel, 1974) donde además de su panegírico al filósofo aparecen varios artículos del mismo.

de la Ciència Catalana (1918), Dalí se convertiría en un agente cultural en el mundo, una especie de embajador internacional⁸, o en términos de Pujols, en un «Colón de la pintura» capaz de transmitir a América un conocimiento de Cataluña (1974b: 96). Siguiendo en parte la receta del filósofo sobre el arte catalán como una serie de documentos y materiales científicos, producto de la observación de la naturaleza, y reflejo del propósito de la ciencia catalana de unir razón y realidad⁹, Dalí convertiría muchas de sus pinturas en testimonios de fenómenos científicos y psicoanalíticos que escapaban a la representación visual, como el universo freudiano, la teoría de la relatividad de Einstein, la física cuántica de Heisenberg o la estructura del ADN. Por otra parte, la defensa de Pujols de «la aplicación triunfal y positiva de la razón a la realidad» (426), tiene su corolario en esa exploración daliniana de «la razón de la sinrazón» a través del método paranoico-crítico de sistematización del delirio que llevaría a «la conquista de lo irracional»¹⁰. Como Pujols mismo señaló en su ensayo sobre Dalí, el artista demostró su genio realista catalán al dar vida plena a la realidad de la fantasía en su pintura:

Ningún creador realista convencido da la impresión de realidad pintada que dan las fantasías de Dalí, que en vez de alas tienen pies de plomo y en vez de volar tocan de pies al suelo (1974b: 94).

8. «*With Pujols writing in 1944, 'The ideal Catalan will be realized the day that America has knowledge of Catalunya,' and Dalí professing his ambition to become the 'archetype of the Catalonian predicted by Pujols,' it seems the artist may have regarded himself as a Catalan heir to Llullist verticality and thus, in Pujols' spirit, its international ambassador*» (King, 2004:5).

9. «*L'art català [...] es podria molt ben comparar a una col·lecció de documents i materials científics, fills i resultat de l'observació, l'anàlisi i l'estudi del natural, que són les condicions que la ciència universal catalana reclama en fer la unió indisoluble de la raó i la realitat concreta coneguda*» (Pujols, 1982: 421).

10. «*My whole ambition in the pictorial domain is to materialize the images of concrete irrationality with the most imperialistic furor of precision, so that the world of imagination and concrete irrationality may be of the same objective clearness, of the same consistency, of the same durability, of the same persuasive, cognositive and communicable thickness as that of the external world of phenomenal reality*» (Dalí, 1935: 265).

Pero además de absorber y expresar los principios de Pujols, Dalí se haría portavoz también de su añorada misión, consistente en la comunicación de la cultura y el pensamiento catalanes en términos universales, como ya había hecho Raimundo Lulio¹¹, y en la difusión del clasicismo como la expresión más sublime del arte (Pujols, 1974a: 119). Efectivamente, el deseo del pintor de universalizar la cultura catalana le llevó a conectar viejos cuentos populares y tradiciones con la modernidad y a interpretar los mitos catalanes como claves simbólicas de conceptos freudianos y surrealistas. Dalí fue capaz en este sentido de traducir y transmitir su propio lenguaje cultural al mundo, y viceversa, de comunicar lo universal en términos catalanes. La segunda parte de la ecuación, consistente en la diseminación del clasicismo, fue anunciada por el artista mismo en 1941 cuando declaró que su destino era convertirse al clasicismo (1941: 337). Más tarde, en su autobiográfica *Vida secreta*, afirma que clasicismo significa «integración, síntesis, cosmogonía, fe», y proclama que un nuevo clasicismo surgirá «de la fatiga y náusea de los ismos» (1981: 380). Una vez más, Dalí seguía así los conceptos de Pujols, regresando al clasicismo y a la tradición catalana, que en realidad nunca abandonó a pesar de su actitud vanguardista anti-catalana en la etapa temprana de su carrera, expresada en los provocativos manifiestos y escritos de 1928, cuando incluso propuso la supresión de la sardana y calificó la atmósfera cultural catalana del momento como pútrida y como un mero cliché¹².

11. «Perquè Ramon Llull, fundador de la ciència catalana que sempre parla de reis i de corones, no diu una paraula que no sigui universal ni fa una comparació que no sigui una imatge del domini del món, no pot ésser una encarnació més exacta de la missió de la nostra patria» (Pujols, 1981: 437).

12. «WE CONFINE OURSELVES: to indicate the grotesque and utterly sad spectacle of the Catalan intellectuals of today, locked up in a confined and putrefied atmosphere [...] WE DENOUNCE: the sentimental influence of the racial commonplaces of Guimerà. WE DENOUNCE: the unhealthy sentimentality served by the Orfeo Català with its worn-out repertoire of popular songs adapted and adulterated by people who are absolutely hopeless in what concerns music, or, even, original composition (we think optimistically of the choir of the American 'Revelers')».

A pesar de esta postura vanguardista e iconoclasta, una de sus obras más importantes de esos años, *El gran masturbador* (1929), subraya la identificación del artista con su tierra natal, al tratarse de un autorretrato surrealista basado en una de las rocas del Cabo de Creus. El anti-catalanismo de Dalí cesó unos años después, y en 1935 incluso alabó a Cataluña como una tierra surrealista (Dalí, citado en Fanés, 1999: 265). La reconciliación con su familia después de la Guerra Civil marcó un retorno a sus raíces culturales catalanas que reformularía como la inspiración primaria de su obra. De hecho, y aunque mantuvo en América una actitud políticamente neutral y ambigua durante el conflicto español, algunos intelectuales catalanes en el exilio le consideraban el representante cultural de Cataluña más importante en la esfera internacional (Sales, 1945: VIII-XIV y Pol, 1946: VII). Pero su apoyo creciente a Franco terminó alienando a muchos de sus paisanos, con la excepción de sus amigos incondicionales, Pla, Foix y Miravittles. De hecho, su aislamiento del entorno intelectual catalán solo se rompería después de la muerte de Franco, gracias a los presidentes de la Generalitat Josep Tarradellas y Jordi Pujol, quienes reconocieron su contribución a Cataluña, independientemente de su posición política favorable al franquismo (Carol y Playà: 2004: 96-101).

Entre las muchas influencias incorporadas por Dalí a su obra tras el retorno a sus raíces culturales, las ideas filosóficas de los pensadores catalanes figuran entre las que mayor peso ejercieron en el desarrollo de sus teorías científicas en la década de los cin-

«Gentlemen: When we see a country boy who refuses the traditional Catalan cap and wears a peaked cap and a pullover, we have a presentiment, in all optimism, that this country boy is already closer to toothpaste and the bathtub. The suppression of all that is regional and typical should also be one of the primary endeavors of all the aware youth of Catalonia. Local color means backwardness, that is to say, anti-civilization [...] Is it still necessary that I should continue explaining the profanation represented by the sardana danced with straw hats, and how, today, that extraordinary dance is one of the most disrespectful modes of immorality that could be handed to our youth? [...] Let's propose to all those who love civilization: I. To abolish the Sardana. II. To wage war, therefore, against everything that is regional, typical, local, etc [...]» (Salvador Dalí, 1928: Yellow Manifesto 63; 65-66).

cuenta, recogidas bajo el rótulo de «misticismo nuclear». En su estudio sobre el tema, Elliott King analiza cómo por ejemplo la concepción daliniana de la estructura del ADN como una «escalera real» recuerda la descripción de la escalera de Jacob en la Biblia, símbolo del enlace entre la Tierra y los ángeles, al tiempo que presenta claros paralelos con la escalera «hiparxiológica» de Pujols¹³. El denominador común radica en esa armonización de fe y razón presente en el pensamiento tradicional catalán. Mientras Lulio, partiendo de la fe, trata de encontrar a Dios con pruebas lógicas, y Raimundo de Sebonde defiende en su *Teología natural* (1480) que la razón humana puede por sí misma demostrar la existencia de Dios, Dalí, busca una evidencia científica de la divinidad, siguiendo la misión del pensamiento religioso catalán concebida por Pujols, consistente en probar la religión con rigor científico (King, 2002). En sus *Confesiones inconfesables*, Dalí conecta el concepto de transmutación de los cuerpos de Lulio con su capacidad para el delirio y con el poder de la imaginación paranoica, que se halla en la base de la creación de la imagen múltiple (214). En una confesión casi mística, aunque no carente de glorificación, Dalí se coloca a sí mismo por encima de la escala de seres establecida por Pujols¹⁴:

Yo estoy en la fase angélica de mi existencia. Me acerco a lo absoluto y he preparado una serie de métodos para realizarme, desde el retraso del orgasmo hasta el goce con la idea de mi muerte. ¡Pronto se conocerá a Dalí convertido en ángel! (1975: 214).

13. «*This adjective refers to hiparxiologi, Pujols' term to denominate «universal science», «derived from the Greek hiparxis and logos (‘the science or study of existence’), which he claimed would systematize Reality and establish Catalunya as the world epicenter of Truth»* (King, 2004: 2).

14. En su *Pantología* Pujols propone explicar la escalera de la evolución humana o la «escalera de la vida»: «*that goes from the plant to the angel; passing through the protozoa, the animal and man, and of which he said, in a poetic manner: the plant is an angel who sleeps on earth. The angel is a plant that awakes in the sky»* (Alavedra, 1982: 207).

Además de su conexión con la teología y filosofía catalanas, Dalí siente una especie de identificación o comunión total con el paisaje de su región, que sirve de fondo constante a los escenarios de sus cuadros:

Sí, yo soy el cabo de Creus [...] Y durante todo el tiempo en que permaneceré anclado a esas rocas, en el corazón de mi Cataluña, fuente de mi delirio de vivir, inspirado por mis genios catalanes, no cesaré de trascender todas las fatalidades (1975: 217-18).

El artista narra cómo, cuando era niño, su padre solía llevarle de excursión al Cabo de Creus, donde su imaginación paranoica se desarrollaba observando la configuración de las rocas, que eran transformadas y reconfiguradas según la luz del día, en diferentes formas de animales y seres que aparecerían más tarde en su obra pictórica (*Ibid.* 187). Dos de sus cuadros más famosos y significativos, *El sueño* y *El gran masturbador* (Fig. 26), están inspirados precisamente en las formas concretas de las rocas del Cabo de Creus:

En el centro se alza «el Gran Masturbador» con su inmensa nariz, sus enormes párpados, roca de lo extraño cuya fascinación ejerce siempre sobre mí el poder de la Esfinge. Al pintarla, pretendía incorporarla a mí, hacerla mía, pero no hice más que exaltar su imagen y mitificarla, y su personificación ahora debe errar por alguna parte al fondo de las memorias oníricas, desde que lo lancé a la deriva. Porque el Gran Masturbador me pertenece y soy el único que sabe decirle la misa de la pasión paranoica. Para saber hablarle y ser escuchado por ella, es preciso haber oído bien cómo la tramontana toca el órgano en su puerta de granito, haber acariciado sus cráteres y ensangrentado las puntas de sus salientes con los pies. Solo yo puedo levantar sus párpados cerrados para comprender su mirada de eternidad. Es mi consciencia de ser, el eco del radar de mí mismo (1975: 217-18).

Esta identificación atávica, mística y trascendental con la tierra también fue experimentada por Antonio Gaudí y Joan Miró, cuyas obras fueron directamente inspiradas por el paisaje catalán.

Así, Descharnes observó cómo las formas geológicas de las montañas de Monserrat y del Cabo de Creus fueron reproducidas en piedra, cemento, metal y cerámica por Gaudí. Pero, mientras el arquitecto modernista catalán buscaba las leyes fantásticas encerradas en el cosmos orgánico para construir sus atrevidas estructuras arquitectónicas, Dalí va más allá de la aparente realidad de la Naturaleza, buscando las leyes escondidas que gobiernan el caos de nuestra vida mental (Bonet, 2003: 48-49). Dalí habló del contacto de la mente catalana con las fuerzas misteriosas de la Naturaleza, y de su capacidad de adaptar la realidad al deseo, soñando con los ojos abiertos (1975: 191). El artista, que se consideró a sí mismo parte del «engranaje» místico catalán, conectó la connotación de su nombre («deseo») con el significado del nombre de Gaudí («disfrute») para afirmar que ambos, el deseo y el disfrute, son atributos del arte mediterráneo «llevado a un estado de paroxismo por Gaudí» (Dalí, 1982: 12). En su autobiografía, *Vida secreta*, Dalí declara que la geología del Ampurdán «con su tremendo vigor, habría de moldear más tarde toda la estética de la filosofía del paisaje daliniano» (1981: 72), que él va a definir como «una combinación del molde geológico y del molde de la civilización» que «existe únicamente en las costas del mar Mediterráneo y no en otra parte» y en Cadaqués como su expresión más bella, precisamente el lugar donde él tomaría sus «cursos de estética» (1981: 136).

Este sentido de la Tierra y de sus fuerzas internas, interpretadas en términos místicos y pasionales como una expresión de lo inefable, responde al rasgo catalán del *seny i rauxa*, es decir, el sentido común combinado con la pasión y la exaltación. Dalí equipara el concepto de *rauxa* a paranoia y delirio: «Para ser Dalí, primero es menester ser catalán, es decir, estar armado para el delirio, la paranoia y vivirlos al natural como los pescadores de Cadaqués» pero al mismo tiempo estar equipado con un sentido lúcido de la realidad (1975: 196-97). Esta espiritualización romántica del paisaje con trazos nacionalistas, paralela al descubrimiento de Castilla por la Generación de 1898, tiene sus raíces en la Renaixença de Cataluña a principios del siglo XX. En su búsqueda de una identidad cultural catalana, Joan Miró exploraría el pasado visual colectivo que encontraría en la luz, la tierra,

los campos, las montañas y playas. En un momento en el que el pasado podía revitalizar el nacionalismo del momento, poetas y artistas buscaron formas arcaicas e historias tradicionales para reinventar una voz catalana (Rowell, 1986: 2). Pero el idioma catalán de Miró, como luego el de Dalí, lejos de circunscribirse a un discurso provincial o local, conectó lo inequívocamente catalán con lo inherentemente universal (*Ibid.* 6).

Si Miró transformó los motivos geológicos, animales y vegetales del paisaje de Tarragona en elementos míticos en su pintura, Dalí, de la misma forma, incorporó a su obra mitos y cuentos folklóricos catalanes para interpretarlos en términos surrealistas y freudianos, conectando la tradición catalana con la modernidad y con el lenguaje de la mente subconsciente sistematizada por el psicoanálisis. Como un surrealista en busca del absoluto y de los secretos escondidos en las profundidades, Dalí era consciente de los temas universales encerrados en las figuras y cuentos folklóricos¹⁵. En su autobiografía, *Vida secreta*, se encuentran algunos de esos elementos, en los que el pintor conecta sus raíces culturales catalanas con conceptos psicológicos y culturales modernos para construir su propia narrativa mítica narcisista.

En líneas generales, Dalí separa los motivos y temas folklóricos de su marco original, para transformar su función, escala y significado originales e infundir en ellos renovadas interpretaciones, válidas dentro de un nuevo contexto freudiano y surrealista. Tal sucede por ejemplo en su *Vida secreta*, en la que el mundo subconsciente e inconfesable de Dalí frecuentemente encuentra a través de los mitos (y anti-mitos) una eficaz avenida de expresión y una sólida plataforma de referencia y análisis. A los provenien-

15. «*The subject of myth was particularly pertinent to Surrealism, which aimed both to liberate the individual and change society. Seeking to create a new, modern mythology, the poets of the group imitated mythological narratives: in such texts as André Breton's Nadja (1928) or Louis Aragon's Le paysan de Paris (1924), portents were divined in everyday situations, and places were invested with quasi-magical significance. For such surrealist artists as Dalí, Max Ernst and André Masson, myths, whether classical or newly invented, provided a store of images with which to address profound, and normally repressed, aspects of the human psyche*» (Mundy, 1999: 120).

tes de la literatura, la mitología, el folklore, la religión y la historia, adaptados a la particular casuística psicológica y vital del personaje de su narrativa autobiográfica, Salvador Dalí va a añadir sus propios mitos, creados a partir de imágenes obsesionantes que interpreta en conexión con su más profunda vida subconsciente, como el de *El Ángelus* de Millet¹⁶.

Especialmente ilustrativo de este proceso es el episodio que narra su historia de amor con Gala, eje central de su narrativa autobiográfica, y en el que precisamente un cuento catalán, «El maniquí de cera con la nariz de azúcar», situado en el centro de su autobiografía, revela a modo de *mise-en-abyme* la clave de su tragedia vital. En ella, Dalí aparece como un personaje de tipo neurótico narcisista freudiano que debe morir para dar vida a un nuevo Salvador Dalí resucitado gracias al amor. Según Freud, el erotismo narcisista derivaría de una identificación con la madre, proyectada como un doble o imagen ideal del yo que impediría amar a ningún otro objeto¹⁷. El cuento popular medieval del maniquí con la nariz de azúcar va a narrar en una especie de cápsula folklórica el complejo narcisista daliniano y su resolución mediante el amor, convirtiéndose en la pieza central del intrincado texto autobiográfico.

16. La interpretación daliniana de *El Ángelus* de Millet aparece por primera vez en un artículo publicado en la revista surrealista *Minotauro*, en abril de 1933: «Interpretación paranoico-crítica de la imagen obsesionante de *El Ángelus* de Millet». En 1938 escribe un libro sobre el tema, *El mito trágico de El Ángelus de Millet*, perdido durante varios años y publicado en 1963 tras su recuperación.

17. «*This ideal ego is now the target of the self-love, which was enjoyed in childhood by the actual ego. The subject's narcissism makes its appearance displaced on to this new ideal ego, which, like the infantile ego, finds itself possessed of every perfection that is of value. As always where the libido is concerned, man has here again shown himself incapable of giving up a satisfaction he had once enjoyed. He is not willing to forgo the narcissistic perfection of his childhood; and when, as he grows up, he is disturbed by the admonitions of others and by the awakening of his own critical judgment, so that he can no longer retain that perfection, he seeks to recover it in the new form of an ego ideal. What he projects before him as his ideal is the substitute for the lost narcissism of his childhood in which he was his own ideal.*» (Freud, 1991: 24).

El cuento narra la historia de un rey perverso a cuya presencia eran llevadas cada día las tres más hermosas muchachas del reino para que regasen su jardín. El rey escogía entonces a una de las jóvenes como esposa de una extraña noche nupcial, y mediante una pregunta ritual («¿cuántos claveles hay en mi jardín?») se dirigía a la muchacha escogida, quien debía contestar mecánicamente con otra pregunta de respuesta imposible («¿cuántas estrellas hay en el cielo?»), reflejo de la relación de amor imposible y trágico que se disponía a vivir. Después, la muchacha era preparada con las mejores galas para la noche macabra de amor no consumado, durante la cual el rey se acostaba a su lado para mirarla dormir sin tocarla. Al llegar el día cortaba con su espada la cabeza de la joven, quien pasaba de este modo a ser una víctima más de la atroz y mecánica conducta del rey, que repetía noche tras noche este rito macabro como un autómata. Un día, sin embargo, una audaz y hermosa muchacha decidió acabar con este automatismo necrofilico colocando en la cama, en lugar de su cuerpo, un bellissimo maniquí de cera con nariz de azúcar. Cuando salió el sol, el rey, creyendo que tenía a su lado a la joven escogida, volvió a repetir su macabro ritual, pero esta vez, al decapitar al maniquí de cera, su nariz de azúcar saltó y fue a parar a su boca. Al probar su dulzor, el monarca se lamentó amargamente de haber dado muerte a la joven (Dalí, 1981: 250-51). La muchacha, conmovida por sus tristes lamentos, salió de su escondite y explicó al rey su estratagema. A partir de entonces, el rey quedó curado de su aberración¹⁸.

18. «Así se realizaba una vez más ese mito, el leit-motiv de mi pensamiento, de mi estética y de mi vida: ¡muerte y resurrección! La cera del maniquí con nariz de azúcar es, pues, tan solo un 'ser objeto' de delirio, inventado por la pasión de una de esas mujeres que, como la heroína del cuento, como Gradiva, o como Gala, son capaces, gracias al hábil simulacro de su amor, de iluminar tinieblas morales con la aguda lucidez de 'locos vivientes'. Para mí, el gran problema de la locura y la lucidez era el de los límites entre la Galuchka de mis falsos recuerdos, que se había tornado quimérica y muerta un centenar de veces mediante mis impulsos subconscientes y mi deseo de absoluta soledad, y la Gala real cuya corporeidad me era imposible resolver en la patológica aberración de mi espíritu» (Dalí, 1981: 256)

En el relato de la *Vida secreta*, Gala introduce en su relación con Dalí un artificio parecido al del maniquí de cera con la nariz de azúcar. Efectivamente, como había sucedido con otros intentos amorosos, también en su encuentro con Gala Dalí desarrolla toda una serie de tácticas disuasorias, y pone en marcha resortes sádicos, intentando aniquilar una vez más al objeto de su deseo. Así, en sus paseos iniciales con ella, aflora en su mente la tentación de asesinarla, arrojándola por los acantilados de Cadaqués, pero Gala astutamente, como la joven del cuento, se adelanta a los designios de su ejecutor con un ardid parecido al del maniquí, ofreciéndose ella misma como víctima. Como el rey de la historia, el dulzor del amor desarma también las intenciones de Dalí, que inicia así su camino hacia la recuperación de la salud erótica y mental, y la reconciliación con el mundo. Gala logró de esta forma romper el «maleficio» que hasta ese momento regía mecánicamente la vida de Dalí en la ficción de su autobiografía. El cuento del maniquí, en sí mismo un «objeto surrealista de función simbólica,¹⁹» ofrece a modo de *mise-en-abyme* una parábola fantástica que ilumina el drama psicosexual del personaje. Al conectar la tradición catalana con las enseñanzas del psicoanálisis freudiano y con el lenguaje del surrealismo, Dalí, siguiendo el espíritu de Pujols, demostró que lo universal puede encontrar una expresión viable a través del lenguaje de la cultura folklórica de su región de origen. Desde su publicación en Nueva York en 1942, las ediciones de la *Vida Secreta* se han sucedido en diversos idiomas, pero a través del relato de «El maniquí de cera con la nariz de azúcar», y de sus constantes alusiones al paisaje y a las gentes y figuras entrañables de su tierra, el pintor se encarga de hablar a sus lectores con la lengua única de su identidad cultural catalana.

Sin duda, nuestro pintor fue un surrealista catalán tocado externa e internamente con una barretina con la que ejerció su oficio de «pintar la realidad de la fantasía», como corresponde al

19. «*These objects, lending themselves to a minimum of mechanical functioning, are based on phantasms and representations likely to be provoked by the realization of unconscious acts*» (Dalí, 1932b: 231).

«genio realista catalán» (Pujols, 1974b: 93-94). En su comentario a una de sus fotografías ataviado con la típica barretina (Fig. 2), Dalí dice que «el pintor debe ser inteligente [y] como los cocineros, debe oficiar tocado. Su tocado debería ser una sustitución blanda del casco duro de Palas Atenea», es decir, una barretina. «Este tocado debería [además] disimular un aparato electrónico y cibernético que permitiera comunicar informaciones televisadas en los lentes» (Dalí, 1962: frontispicio). Probablemente Dalí se refería a ese aparato de fotografiar el pensamiento con el que tanto había soñado (1981: 422), y que de haberlo conseguido, seguramente habría transmitido las imágenes de su imaginación catalana a sus lentes, y de aquí a sus lienzos. Pero incluso sin la ayuda de ese aparato ideal, Dalí supo darles vida y llevar esas imágenes a sus cuadros y escritos, auténticos testimonios de su universo mental catalán²⁰.

20. Además de llegar a ser el más famoso y popular de los surrealistas, Dalí sin duda se convirtió en el representante más genuino de la cultura catalana en el mundo, responsable, de acuerdo con Santos Torroella, por haber universalizado y transformado el nombre de Cataluña, llevándolo de un localismo complaciente a un auténtico mito en la pintura contemporánea (Santos Torroella, 1995: 108).