

en el automatismo presente en estos primeros poemas de Dalí, editados en París, donde, más allá del grupo surrealista, el catalán aportará su particular punto de vista que desembocará en una nueva concepción poética influida tanto por literatos como por pintores. Los particulares pasos de Dalí dentro del movimiento surrealista son estudiados por Anna Carreras desde el punto de vista de la locura daliniana, propiciada por las proclamas de Breton, aquí relacionadas con las ideas filosóficas de Francesc Pujols, a quien el pintor admiraba. Salvador Dalí siempre fue un hombre de su tiempo y supo aprovechar los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión. Gracias a su aptitud por captar la atención de los periodistas, la actitud de Dalí se coló en el comedor de muchos hogares. El poeta Lorenzo Plana describe cómo el ampurdanés se inculó en su adolescencia. Por su parte, el crítico de arte Ricard Mas nos describe la imagen cambiante del Dalí público, un artista que supo construirse con afán su propio personaje no sin topar con el descrédito o la incomprensión por parte del público. Su rebeldía, ya sea en Figueres o en Nueva York, como bien recopila el reconocido escritor y periodista Josep Playà, le enfrentó varias veces con la autoridad del momento, que no le libró, en su juventud, de pasar una temporada encarcelado en el castillo de Figueres.

La relación de la Facultad de Letras de la Universitat de Lleida con Salvador Dalí no empieza ni termina con este número monográfico de *Scriptura*. Gracias a la asignatura Estética Literaria, impartida por el profesor Jordi Jové Lamenca, muchos de sus alumnos conocieron la existencia de un Dalí que iba más allá de unos bigotes y de la blandura de unos relojes. *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet* fue el primer libro de Dalí que, prestado por el profesor, cayó en las manos de quien escribe estas líneas. Su lectura dio pie a innumerables conversaciones en las calurosas tardes a que esta ciudad nos aboca cuando ya no es estación de niebla. El nombre de Dalí ya había estado presente en las Actas del *I Congreso Surrealismo y Literatura en España*, celebrado en Lleida, impulsado por el catedrático Jaume Pont. La proximidad de las celebraciones con las que acosaba el Año Dalí nos hizo plantear la necesidad de que la Universidad no se mantuviera callada. La total disponibilidad de *Scriptura*, que celebró el proyecto, encerró un año antes a los editores de este monográfico para trazar las directrices que habían de constituir estas páginas. Con algunas de las cartas ya selladas, Jordi Jové se despidió. Este número no está dedicado a su persona, pues a él pertenece en integridad. Ni en el cielo ni en el infierno, en la Memoria.

L'Esteticisme

Anton Not

Vaig conèixer el Jordi quan vaig començar la llicenciatura en Filologia Hispànica en aquesta Universitat de Lleida. El pas dels anys i les circumstàncies ens van fer amics. Quan vaig començar a treballar en la tesi doctoral, amb l'ajuda del professor Paco Tovar, el Jordi em va obrir de bat a bat les portes de la seva biblioteca per facilitar-me el trànsit per la selva fosca i espessa de l'estètica i la teoria literària. Infectats tots dos pel verí de la literatura, pel mal de Montano que diria Enrique Vila-Matas, llegíem, llegíem i llegíem.

Jo buscava qualsevol cosa que parlés del modernisme, de les últimes dècades del segle dinou i les primeres del vint. M'interessaven, em continuen interessant, el *fin de siècle*, el decadentisme, les teories de *l'art pour l'art* i tot el que tingués a veure amb aquesta mena de plantejament vital que és l'esteticisme. L'art i l'experiència estètica esdevenen els valors prioritaris de l'ésser. És una actitud intel·lectual complexa que inclou un ampli espectre de matisos. Portada a un extrem nihilista, va fer-ho Nietzsche, l'existència humana i la realitat només poden justificar-se com a experiència estètica. No hi ha res que pugui aportar-nos gratificacions i esperances més sòlides que l'art. Altres aspectes de la vida, la ideologia, els sentiments, són massa inestables. L'amor és egoista i traïdor. El dolor és insuportable i la carn una podridura que ens creix damunt dels ossos. Només l'art ens salva.

Deixant de banda tota valoració moral d'allò representat es pot crear un objecte artístic a partir de les pitjors misèries humanes. Al prefaci de la novel·la *El retrat de Dorian Gray*, Oscar Wilde explica que és absurd parlar d'un art moralment correcte així com d'un art immoral. Davant d'una obra d'art només ens podem preguntar si està ben feta o mal feta, si ens agrada, si ens proporciona

Este texto fue leído en el marco de las Jornadas en Memoria de Jordi Jové, organizadas por el Aula de Poesía de la Universitat de Lleida —ahora Aula de Poesía Jordi Jové—, los días 20 y 21 de abril de 2004.

una experiència estètica satisfactòria. L'oncle Oscar, així l'anomenava el Jordi, també ens recorda que els materials de l'artista han estat tant el vici com la virtut i que les seves eines són el pensament i el llenguatge. Amb aquest estris tots podem fer-nos més feliços i podem contribuir a una vida i un món millors. Des d'aquest punt de vista, l'esteticisme pot ser una forma d'humanisme. No té res a veure, és clar, escriure un llibre sobre la bellesa de l'assassinat com va fer Thomas De Quincey, amb dedicar-se a matar gent, com va fer Hitler. Per aquesta banda no hi ha debat possible.

Al llarg de la història, trobem afiliats a l'esteticisme de totes les postures ideològiques possibles i algunes èpoques han estat considerades més esteticistes que d'altres. Es parla de l'època post clàssica, l'hel·lenisme, com d'un esteticisme en relació al període anterior. El mateix s'ha dit del gòtic, el manierisme o el rococó del segle divuit, quan Baumgarten va formular les bases teòriques de l'estètica com a disciplina filosòfica. L'estètica investiga els significats de les superfícies, els múltiples mecanismes de tota naturalesa, contradictoris moltes vegades, capaços de generar una experiència estètica. Ens adverteix que en ocasions els humans ens capfiquem en buscar una essència que suposem amagada i fugissera quan en realitat tenim tot el que necessitem a l'abast dels nostres sentits i del nostre intel·lecte.

Durant el segle dinou, l'esteticisme va adquirir el caire de resistència elitista en front d'una determinada concepció de la modernitat, impulsada pel positivisme científic i l'esperit pràctic de la classe burgesa. Escriptors com Octavio Paz o Matei Calinescu han contribuït al debat en torn de la idea de les dues modernitats que conviuen en una relació d'amor-odi. En el dens univers de la cultura victoriana va sorgir i es va desenvolupar la Germandat Prerrafaelita. Un grup d'escriptors, pintors i artistes de tot tipus intercanvien i s'enriqueixen mútuament creant un imaginari simbòlic impulsat per una espiritualitat sensualista. Reaccionen contra una revolució industrial imparabile que detesten perquè li està costant a la humanitat un preu massa alt en vides desgraciades. No obstant, l'actitud d'*épater le bourgeois*, la provocació, evidencia de vegades el desig insatisfet en sentir-se menyspreat pel burgès més que no pas una veritable voluntat de reforma social. Aquesta és una altra qüestió.

L'esperit de comuna de la *Brotherhood* prerrafaelita entusiasma el Jordi. Un grup d'amics reunits per compartir art i vida, un idealisme utòpic que brilla amb intensitat enlluernadora i plena, encara que només sigui per una estona, com el Jardí d'Epicur, la Factory d'Andy Warhol o la flama d'aquella cançó de Neil Young. L'èxtasi de *Beata Beatrix*, nascuda del pinzell de Dante Gabriel Rossetti, resumeix l'eternitat en un instant. Com l'Ofèlia extàtica de John Eve-

rait Millais, inspirada en Lizzie Siddal, la tràgica amant de Rossetti, abraçada per l'aigua un segon abans de la seva mort, per sempre.

Amb ironia racionalista, Edgar Allan Poe va deixar escrit a la *Filosofia de la composició* que no hi ha tema més poètic que la bellesa i la tristesa d'una morta enamorada. Fou un dels temes predilectes de l'esteticisme, creat i recreat en la pintura i la literatura. La tipologia de la dona fràgil, la *dama angelicata* de trobadors com Guido Cavalcanti, ressorgia en un ambient neogòtic i romàntic. En la literatura, és un dels temes preferits per Théophile Gautier, el mestre i amic de Baudelaire. També l'utilitzaren autors com l'italià Gabriel D'Annunzio a la novel·la *El plaer*, el colombià José Asunción Silva a *De sobremesa* o el cubà José Martí a *Lucía Jerez*.

Des que Julio Cortázar va traduir els contes de Poe, son seves les paraules que llegim quan llegim Poe en castellà. Cortázar era un dels fars literaris i estètics del Jordi. Li agradava especialment “El perseguidor”, el relat inspirat en Charlie Parker; “Las babas del diablo”, que Antonioni va seguir en part per rodar *Blow-Up*. El Jordi s'havia fet seus també Marcel Duchamp, Salvador Dalí —Miquel Visa li agraeix en el seu llibre *Dalicedari* que el Jordi li sabés inocular el verí-Dalí—, Luis Buñuel, Samuel Beckett, Javier Egea o els còmics de Robert Crumb. Des d'aquí, m'agradaria recordar la Germandat del Còmic que vam cofundar amb Txema Díaz.

M'aturo amb Poe i Lou Reed a “The Raven”. *Nevermore, nevermore, nevermore*.

Des del llibre *1983*, imagino el Jordi preguntant-se “Qui Sap si m'esperen”. T'esperem, no ho dubtis. Ni García Lorca, ni Leonard Cohen, ni cap de nosaltres començarà a ballar abans que tu arribis.

“Corazón bleu y coeur azul”: Dalí y Lorca en diálogo

Andrew A. Anderson

Si tomamos el concepto de “conversación” en el sentido más amplio de la palabra, las que mantuvieron Federico García Lorca y Salvador Dalí a lo largo de varios años durante el decenio de los veinte pueden dividirse, esquemáticamente, en cuatro categorías básicas: las que sostuvieron directamente, en persona, en los distintos lugares donde coincidieron; las que se llevaron a cabo en el intercambio de las cartas, cuando se hallaban en sitios apartados; las constituidas por las colaboraciones artísticas; y, por último, el diálogo más figurativo que tuvo lugar a raíz de la redacción de diversos textos y la composición de varios cuadros y dibujos, cuyo destinatario —Lorca o Dalí— a veces iba declarado por una dedicatoria explícita, pero que en otros momentos sólo se sobreentendía en la red de referencias privadas que compartían los dos.

Las conversaciones directas empezarán cuando se conocieron en la Residencia de Estudiantes, a principios de 1923, y continuarán, por ejemplo, durante las visitas de Lorca a Cataluña en 1925 y 1927. Dalí evocó aquel primer momento en una carta dirigida a Sebastià Gasch:

La primera època de Madrid que comença la meva gran amistat em L'orca es caracteriza ja per l'antagonisme violent del seu esperit eminentment religiós (eròtic) y el meu anti-religiosisme (sensual). Recordo les inacavables discussions que duraven fins a les 3 i les 5 del dematí y que s'an perpetuat al llarc de la nostra amistat. Llavors a la Residència d'estudians, es devorava Dostoyewski, era el moment del Rusus. Prust venia com terreny encara inexplorat. La meva indiferensia devan d'aquests escriptors indignava a Lorca. A

mí tot lo que fes referencia al mon interior, em deixava absolutament indiferent, millor dit me s'oferia com quelcom d'extraordinarament desagradable.¹

Un testimonio indirecto de sus conversaciones —y discusiones— en Figueres lo hallamos en una carta de Dalí a Lorca:

Tontísimo hijito, por qué tendría que ser yo tan estúpido en engañarte respecto a mi *verdadero entusiasmo* por tus canciones deliciosas; lo que pasa es que se me ocurrieron una serie de cosas seguramente, como tú dices, inadecuadas y vistas a través de una exterior pero pura modernidad (plástica nada más).²

Gasch también describe su interacción en Barcelona en 1927:

Una noche, después de cenar, Dalí, Federico y el que esto escribe entramos en un cabaret de la Plaza del Teatro que, si mal no recuerdo, se llamaba **Mónaco**. Después de una animada conversación, en el curso de la cual Dalí disertó sobre la necesidad de adaptar la música clásica al jazz, Lorca se levantó de su silla y se despidió de nosotros con estas palabras:

—Me voy. Quiero acostarme pronto. Mañana quiero ir al Oficio solemne de la Catedral. ¡Qué aroma de pompa antigua!—agregó, poniendo los ojos en blanco y con una suave sonrisa vagando por sus labios finos.

—Me interesa más esta aceituna— cortó, raudo, Dalí, señalando una sobre la mesa con el dedo índice.³

En cuanto a la correspondencia, los documentos todavía existentes (o de cuya existencia sabemos actualmente) son inevitablemente parciales. El tomo *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca* recoge treinta y seis cartas, fragmentos de cartas o tarjetas postales firmadas por Dalí o por Dalí en compa-

¹ Gasch, *Expansió de l'art català al món*, p. 145. La carta es del 21 de noviembre de 1927: Fanés, *Salvador Dalí*, p. 22, nota 7 (p. 218).

² *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, p. 58.

³ Gasch, “Mi Federico García Lorca”, p. 11.

ña de amigos o con miembros de su familia⁴. Se fechan entre 1925 y 1936. A este corpus habría que añadir una tarjeta postal más (de 1927), que está reproducida y transcrita en un libro por Martínez Nadal⁵. El interés filológico de estos textos es muy variable, ya que corren la gama desde brevísimos saludos telegramáticos hasta cartas densas de cuatro o seis páginas cubiertas con la típica letra daliniana. Desgraciadamente, la mayor parte de la otra “mitad” de este intercambio epistolar parece haberse perdido. Cuando Christopher Maurer y yo compilamos el *Epistolario completo* lorquiano, sólo pudimos localizar siete cartas, fragmentos de cartas o tarjetas dirigidas por Lorca a Dalí, fechadas entre 1927 y 1930. El número reducido de documentos sugiere que deben de haber desaparecido varias docenas de otras misivas de esta misma índole.

Uno de los máximos ejemplos de colaboración artística sería el proyecto inacabado del libro de *Los putrefactos*, con dibujos de Dalí e introducción de Lorca, proyecto que se plasmó durante la primera estancia de Lorca en Cataluña, durante la Semana Santa de 1925⁶. Importantes también son los decorados y trajes que Dalí diseñó para el estreno de *Mariana Pineda*, de Lorca, en Barcelona (24 junio 1927). Y se podrían mencionar, además, los orígenes del “Manifest Groc”, que empezaron a componer juntos durante el verano de 1927⁷, un diseño para un “Ex-Libis” [*sic*], enviado por Dalí a Lorca, o la insignia o viñeta para la revista *gallo* (*Salvador Dalí escribe*, pp. 18, 75).

Las conversaciones indirectas, a través de textos publicados y obras pictóricas, son, como era de esperar, más variopintas. La serie arranca con la “Oda a Salvador Dalí”, publicada en la *Revista de Occidente* en abril de 1926. El próximo año Dalí dedica su texto “Sant Sebastià” (*L’Amic de les Arts*, 31 julio 1927) “A F. García Lorca”⁸. Dos meses más tarde reseñó la exposición de dibujos de Lorca en las Galerías Dalmau (Barcelona)⁹. Lorca respondió, implícitamente, a “Sant Sebastià” con el primero de sus poemas en prosa, “Santa Lucía y

⁴ Además se incluyen en el volumen cuatro *collages* hechos por Dalí y enviados a Lorca (“El casamiento de Buster Keaton”, “Libro de las varices”, “Nacimiento del niño Jesús. Homenaje a Fra Angélico”, “*Collage* de los zapatos”), una carta de Lidia Noguera a Dalí (X), una tarjeta de Ana María Dalí a Lorca (XXVI), y una carta de Salvador Dalí i Cusí a Lorca (XXXVII).

⁵ *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro...*, pp. 218-219.

⁶ El tema ha sido estudiado en profundidad por Santos Torroella, por lo que renunciamos a dar más detalles aquí.

⁷ *Epistolario completo*, p. 492. Luego Lorca se desentendería del proyecto, y le reemplazarían Gasch y Lluís Montanyà.

⁸ Traducido al castellano, se reimprimió en el primer número de *gallo*, la revista granadina fundada y dirigida por Lorca.

⁹ “Federico García Lorca: exposició de dibuixos colorits (Galeries Dalmau)”.

San Lázaro”, que apareció en la *Revista de Occidente* en noviembre de 1927¹⁰. Alrededor de este momento (septiembre 1927-febrero 1928), Lorca recibió de Dalí, en múltiples envíos, un haz de poemas y poemas en prosa, a los cuales reaccionó componiendo los otros textos que forman el libro proyectado de *Poemas en prosa*. Luego, en su conferencia “Sketch de la nueva pintura”, dictada en Granada el 27 de octubre de 1928, Lorca proyectó unas diapositivas de cuadros de Dalí como “ejemplos de sobrerrealistas” (*Conferencias*, II, p. 47).

En cuanto a materia pictórica, tendrían que citarse varios retratos de Dalí dibujados por Lorca, por ejemplo *Retrato de Dalí* (nº 82), *Slavdor Adil* (nº 83), y [*Retrato de Salvador Dalí*] (nº 116), que figuró en la exposición de Lorca en Dalmau¹¹. Por parte de Dalí, existen pocos dibujos explícitamente identificados como retratos de Lorca —*Federico García Lorca en el Café de Oriente y El poeta en la platja d’Empúries vist per Salvador Dalí* son dos de ellos¹²—, pero Rafael Santos Torroella ha argumentado que la cabeza de Lorca se incorpora iconográficamente, y de manera más o menos obvia, en muchos lienzos y dibujos de Dalí correspondientes a este período¹³.

Ahora bien, todas estas conversaciones —convivencias, debates, relaciones, colaboraciones, influencias, etc.— constituyen el amplio contexto para un corto texto, poco conocido, que quisiera comentar aquí con más detenimiento. Pero antes de abordarlo, tenemos que hacer breve referencia a ciertas obras lorquinas, no relacionadas directamente con Dalí, pero que también desembocan en el texto en cuestión.

En 1925 Lorca compuso la mayoría de los textos que denominaba “diálogos”, con vistas a recogerlos en un volumen con el mismo título, proyecto que, desgraciadamente, nunca se llevó a cabo. Entre éstos se hallan dos diálogos inconclusos, ambos sin título y por esto bautizados, por su contenido, “[Diálogo con Luis Buñuel y Augusto Centeno]” y “[Diálogo de la Residencia de Estudiantes]”. Ambos reflejan la vida cotidiana en la Residencia de Estudiantes a mediados de los años veinte. La acotación inicial del primero —“(Habitación

¹⁰ Aunque está dedicado a Sebastià Gasch, evidentemente se dirige, en gran medida, a Dalí.

¹¹ Los números de identificación remiten siempre al *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, de Mario Hernández.

¹² El primero es supuestamente de 1924, aunque podría ser muy posterior; el segundo apareció en *L’Amic de les Arts*, año II, nº 15 (30 junio 1927), p. 45, con “Reyerta de gitanos” de Lorca.

¹³ Por ejemplo, *Naturaleza muerta al claro de luna malva*; *Naturaleza muerta. (Invitación al sueño)*; *Pez y balcón. (Naturaleza muerta al claro de luna)*; *Homenaje a Erik Satie*; *Cabeza amiba*; *Autorretrato desdoblado en tres*; *Arlequín*; “Autorretrato” (*L’Amic de les Arts*, 31 enero 1927); “La playa” (*Verso y prosa*, abril 1927); *Cenicitas*; y *La miel es más dulce que la sangre*. Contra Santos Torroella sostiene Fanés una posición distinta en su artículo de 2000.

blanca con los muebles de pino. Por la ventana se ven largas nubes dormidas. Los personajes están tomando té.)”— contiene varios detalles elocuentes, entre ellos la sencillez rústica de los cuartos de la Residencia y la costumbre —el rito— común entre los residentes que Lorca llamó “la desesperación del té”. El segundo diálogo está escrito en papel con el membrete de la Residencia. Buñuel y Augusto Centeno fueron residentes, y también es posible identificar a casi todos los que intervienen, o que se mencionan, en el segundo¹⁴.

Ahora bien, la relación de estos dos textos con la “realidad” no es fácil de precisar. Los diálogos que los constituyen no son, evidentemente, transcripciones de palabras pronunciadas por sus personajes, sino parlamentos ficticios creados por Lorca. Por otro lado, al leerlos, uno tiene la fuerte sensación de que las ideas, opiniones, actitudes, bromas, etc. que se atribuyen a los personajes reflejan, en gran medida, la realidad, y que los estudiantes reales detrás de los personajes se representan en los diálogos tal como eran o, quizás mejor, tal como los otros residentes, y Lorca, los veían.

El texto que nos ocupa aquí es también un diálogo, y es también inconcluso. Se trata de “Corazón bleu y coeur azul”, una prosa suelta recogida en apéndice a mi edición de los *Poemas en prosa* lorquianos (pp. 91-92). Aquí hay sólo dos interlocutores: “Yo”, luego identificado como “Poeta”, y “Mi amigo”, luego “A”, pero precisamente como en el “[Diálogo con Luis Buñuel y Augusto Centeno]”, cada uno de los personajes sostiene una posición distinta, rasgo que vincula todos estos textos, aunque a gran distancia, con los diálogos platónicos. El título extraño parecería relacionar el diálogo con uno de los poemas en prosa, “Coeur azul. Corazón bleu” (pp. 89-90), pero aparte de la presencia de dos personajes, en este caso un “yo” masculino y una mujer “amiga mía”, es difícil ver muchas conexiones entre ellos. En nuestro texto una posible hipótesis es que el juego cruzado de sinónimos en castellano y francés significara que ambos interlocutores participan en calidades similares, aunque uno se ve más afiliado a España y el otro a Francia.

Al empezar la lectura de “Corazón bleu y coeur azul”, descubrimos rápidamente que lo que presenta es una discusión sobre temas estéticos, con dos posiciones claramente diferenciadas, y que mientras “Yo”/“Poeta” puede identificarse fácilmente con el mismo Lorca, tampoco es difícil ver en el “amigo”, por las ideas que emite, a Salvador Dalí. De esta manera, Lorca se convierte aquí, por decirlo así, en ventrílocuo de su amigo. Aunque el manuscrito no está fechado, parece reflejar conversaciones, reconstruidas en el recuerdo, que habrían tenido lugar durante el verano de 1927, en la segunda

¹⁴ Véase el Anexo 3 del libro de Sáenz de la Calzada.

de las visitas de Lorca a Cataluña, por lo que cabe situar su composición en la segunda mitad de 1927 o, a más tardar, en 1928.

El texto comienza *in media res*: la discusión acerca de las imágenes —y tal vez, más particularmente las metáforas— ya está en camino. El tema básico es la conexión que existe entre las cosas, o bien la ausencia de tal conexión. “Yo” —es decir, Lorca— defiende su posición: para él las imágenes son todavía válidas, pero no le interesan las metáforas manidas y trilladas, y por eso evita las asociaciones fáciles y busca más bien los vínculos enrarecidos. Expresa tal actitud con un lenguaje en sí figurativo: “Cuando subo y bajo las escaleras no me acuerdo del ascensor. Del ascensor me acuerdo en el desierto o en la mesa del café”. Para crear una buena imagen hay que emprender una búsqueda o una caza, y sólo gracias al esfuerzo puede finalmente captarse “el hilo quebradizo que una a todas las cosas con cada cosa y a cada cosa con todas las demás”.

Aquí, por un lado, Lorca parece recordar la teoría que servía de fundamento al concepto poético en la Edad de Oro. Si todo el universo es creación de Dios, si existe la gran cadena del ser, entonces con suficiente agudeza el poeta podrá descubrir los insospechados puntos en común que comparten dos cosas dispares. Por otro lado, la noción de un “hilo quebradizo” también remite a un teórico mucho más reciente: Vicente Huidobro, quien aseveraba que el poeta “tiene hilos eléctricos entre las palabras”, que “ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí”, y que “es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen”¹⁵.

La posición de “Mi amigo” —Dalí— es mucho más radical. Él rechaza contundentemente la mera idea de las conexiones existentes entre las cosas, y con esto quiere liberarse de toda la práctica metafórica, aun en sus evoluciones más avanzadas o matizadas. Más bien le interesan las cosas en sí mismas, apreciadas por su valor, su ser literal y nada más: “las mismas cosas aisladas”. Poniendo completamente al revés las ideas convencionales sobre lo que es poético y lo que no lo es, llama “antipoétic[a]” “la relación lógica entre dos objetos de la clase que sean”; por esto, quiere romper “las amarras”, puesto que es sólo cuando las cosas circulan libremente por el mundo que adquieren “la verdadera poesía”. Los poetas convencionales, argumenta, siempre quieren ver otra cosa en el objeto que tienen a mano, pero tal deseo les impide percibir el hecho que los objetos en sí mismos disponen de “una extrema belleza y de una vida propia tan intensa como la tuya”.

¹⁵ *Poética y estética creacionistas*, pp. 126, 127, 148-149.

En el diálogo parece que el personaje “poeta” no llega a comprender completamente la esencia tan radical de la propuesta de su “amigo”. Efectivamente, aquél sigue elogiando la capacidad transformadora —es decir, metafórica— de la poesía, y por consiguiente el “amigo” empieza a enfadarse. Le interrumpe y afirma de nuevo que las cosas pueden existir en y por sí mismas, acompañadas por otras cosas pero no en combinaciones figurativas con ellas: “[el] zapato [...] puede ir con una aceituna o con una nariz, por el mar del Sur, en medio de una simple emoción de brisa”. Sin embargo, para el terco poeta tal formulación le parece muy cercana a una imagen o, como la llama, “un hecho poético más”.

En su última intervención el “amigo” procura explicarse otra vez. La palabra “poético” es problemática porque él quiere redefinirla como algo que el poeta no entiende: no como un efecto de la metáfora, de la literatura, sino como el efecto, en sí, de cualquier objeto observado con suficiente detenimiento. Los “hechos poéticos”, aunque puedan parecer modernos, son realmente anticuados y pertenecen, exclusivamente, al mundo de los libros, barrera o límite que el “amigo” quiere traspasar. Por esto propone una “visión” de varias cosas muy dispares que *no* tienen nada figurativo en común entre sí: “Yo he visto un burro con cabeza de ruiseñor y una gran ola como tres leones de agua, detenida por el pavor que le causaba un granito de sal”.

Desgraciadamente, el diálogo queda truncado aquí. Pero no es difícil ver en él a Lorca luchando intelectualmente con dos estéticas incompatibles: la suya, basada en el “hecho poético”, y la de Dalí, basada en lo que podríamos llamar una nueva literalidad. El texto refleja, pues, el choque de sus posiciones respectivas alrededor de 1927-28; demuestra que Lorca, a diferencia del personaje del “poeta”, entendía perfectamente las ideas de su amigo, pero simultáneamente sugiere la razón por la que no pudo seguirle en el camino hacia el surrealismo.

Una vez superada la fase de las imágenes gongorinas, el “hecho poético” fue el concepto central de la teoría poética de Lorca durante los años en cuestión. La descripción más detallada que ofrece del “hecho poético” —en términos simplificados, una especie de imagen atmosférica y difícil de explicar— se halla en las distintas versiones de su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” (*Conferencias*, vol. II), aunque volvió a referirse a él en varias otras ocasiones entre 1928 y 1935¹⁶. Irónicamente, es probable que Lorca hubiera derivado el nombre del concepto de precisamente la persona contra quien ahora lo esgrime —Salvador Dalí—. En una cita de Le Corbusier-Saugnier que sirve de epígrafe

¹⁶ Para más detalles, véase mi artículo “Lorca at the Crossroads”.

a un artículo de Dalí, aparece la frase francesa “fait poétique”, y en dos otros artículos suyos se halla la frase catalana “fet poètic”¹⁷.

En cuanto a la “nueva literalidad” de Dalí, la podemos detectar en artículos y poemas suyos, y varias de sus cartas a Lorca. En la carta XX (principios de marzo, 1927), por ejemplo, aboga por la “ironía=desnudez, *ver claro*, ver límpidamente, descubrir la desnudez de la naturaleza” (*Salvador Dalí escribe*, p. 48); en la carta XXV (principios de junio, 1927), informa que “hoy lo objetivo poéticamente es para mí lo que me gusta más, y sólo en lo objetivo veo el estremecimiento de lo Etéreo” (p. 59); en “Els meus quadros del Saló de Tardor” (31 octubre 1927) asegura que “saber mirar un objecte, un animal, d’una manera espiritual, és veure’l en la seva màxima realitat objectiva” (*L’alliberament dels dits*, p. 40); en la carta XXXIII (principios de diciembre, 1927) escribe que “estoy hallando cosas que me dejan una profundísima emoción y procuro pintarlas honestamente, o sea, exactamente” (p. 80); mientras que en la carta XXXVI (principios de septiembre, 1928) insiste en “la importancia del dato estrictamente objetivo obtenido anti-artísticamente por un riguroso método analítico” (p. 92).

En “Nous límits de la pintura [I]” (29 febrero 1928) se refiere a “l’autonomia poètica de les coses i de les paraules” (*L’alliberament dels dits*, p. 62), y en la carta XXXVI (principios de septiembre, 1928) desarrolla su tesis de que “en realidad, no hay ninguna relación entre dos danzantes y un panal de abejas, a menos que sea la relación que hay entre Saturno y la pequeña cuca que duerme en la crisálida, o a menos de que en realidad no exista *ninguna diferencia* entre la pareja que danza y un panal de abejas” (pp. 89-90). Por esto, concluye, “hay que dejar las cositas *libres* de las ideas convencionales a que la inteligencia las ha querido someter. Entonces estas cositas monas ellas solas obran de acuerdo con su real y *consustancial* manera de ser” (p. 91).

Finalmente, también encontramos aquí menciones de algunas de las “cosas” y los “objetos” que figuran en “Corazón bleu y coeur azul”. En “Nous límits de la pintura [I]” (29 febrero 1928), por ejemplo, Dalí afirma que “per a nosaltres, el lloc d’un nas, lluny d’ésser necessàriament en un rostre, ens sembla més adequat trobar-lo en una barana de canapè; cap inconvenient, tampoc, que el mateix nas s’aguanti dalt d’un petit fum” (*L’alliberament dels dits*, pp. 61-62). Pero sin duda el texto daliniano más cercano al diálogo escrito por Lorca es su poema en

¹⁷ “Poesia de l’útil standarditzat” (31 marzo 1928); “La fotografia, pura creació de l’esperit” (30 septiembre 1927); “Els meus quadros del Saló de Tardor” (31 octubre 1927); *L’alliberament dels dits*, pp. 95, 33 y 41.

prosa “Pez perseguido por una uva”¹⁸. Aquí encontramos las siguientes frases que guardan un parentesco con palabras o frases específicas del diálogo lorquiano: “El pez en cuestión había sido pequeña sal”; “mi amiga mirando bizco y arrugando la naricita como una pequeña bestia”; “El camino era una flauta con 8 agujeros y en cada agujero había un pequeñito burro podrido”; “Sobre una piedra una aceituna está quieta”; “aquel turbador burro podrido con la cabeza de ruiñeñor”; y “La aceituna quieta lleva una pequeña falda” (*Salvador Dalí escribe*, pp. 76-79).

“Corazón bleu y coeur azul” es, pues, un documento más que ilumina la trayectoria de las relaciones entre pintor y poeta durante 1927-28. Lo que pasa durante estos meses puede cifrarse en dos cartas de Dalí a Lorca. En el número XXV (principios de junio, 1927) se disculpa por ciertos comentarios que debe de haber hecho acerca del libro *Canciones*, de Lorca, recién publicado, y aunque defiende una estética de la modernidad, al mismo tiempo se apresura a asegurarle con respecto a “mi verdadero entusiasmo por tus canciones deliciosas” (p. 58). Esto puede compararse con la carta XXXVI (principios de septiembre, 1928), donde le comunica su reacción a la próxima colección de Lorca, el *Romancero gitano*, y ahora, quince meses más tarde, puede expresar sin ambages su desagrado ante la mayor parte del libro: “Tú te mueves dentro de las nociones aceptadas y anti-poéticas” (p. 90). Si Lorca le causó a Dalí una gran impresión cuando se conocieron, creemos que durante este período de su relación —de sus conversaciones—, el pintor influía más fuertemente en el poeta que *viceversa*. “Corazón bleu y coeur azul” expresa ambas posiciones con bastante fidelidad. El diálogo nos muestra a Lorca reflexionando sobre sus diferencias estéticas, y nos permite vislumbrar la lucha interna que éste sostuvo hacia finales de los años veinte, entre la tentación del método daliniano, un camino que conducía hacia el surrealismo, y sus propias convicciones literarias, con un afán de modernizarse pero sin renunciar completamente a la conciencia y la intencionalidad artísticas.

¹⁸ El original mecanografiado reproducido en *Salvador Dalí escribe* (pp. 76-79) no corresponde en absoluto a las características del “poema” que Dalí dice que está mandando adjunto a su carta XXXII (noviembre 1927). No obstante, el envío de “Pez perseguido” probablemente se efectuó en fechas próximas, ya que en su carta XXX (octubre / noviembre 1927), anuncia a Lorca que “pronto recibirás casi un libro de *poemas* míos” (p. 71). Éste acusó recibo de “Pez perseguido” (entre “tus últimas cosas”) en una carta que verosimilmente sería de noviembre o principios de diciembre de 1927 (*Epistolario completo*, pp. 532-533).

Obras citadas

- Anderson, Andrew A., “Lorca at the Crossroads: ‘Imaginación, inspiración, evasión’ and the ‘novísimas estéticas’”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVI, (Boulder, Colorado, 1991), pp. 149-173.
- Dalí, Salvador, “Sant Sebastià”, *L’Amic de les Arts*, año II, nº 16 (Sitges, 31 julio 1927), pp. 52-54.
- _____, “Federico García Lorca: exposició de dibuixos colorits (Galeríes Dalmau)”, *La Nova Revista*, III, nº 9 (Barcelona, septiembre 1927), pp. 84-85.
- _____, “Els meus quadros del Saló de Tardor”, hoja suelta en *L’Amic de les Arts*, año II, nº 19 (Sitges, 31 octubre 1927), s.p.
- _____, “San Sebastián”, *gallo*, nº 1 (Granada, febrero 1928), pp. 9-12.
- _____, “Nous límits de la pintura [I]”, *L’Amic de les Arts*, año III, nº 22 (Sitges, 29 febrero 1928), pp. 167-169.
- _____, *Salvador Dalí escrib a Federico García Lorca [1925-1936]*, Rafael Santos Torroella (ed.), número doble especial de *Poesía*, 27-28 (Madrid, 1987).
- _____, *L’alliberament dels dits. Obra catalana completa*, Félix Fanès (ed.), Quaderns Crema, Barcelona, 1995.
- Fanès, Fèlix, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge 1925-1930*, Electa, Barcelona, 1999.
- _____, “Dalí, García Lorca i la pintura”, en Antonio Monegal y José María Micó (ed.), *Federico García Lorca i Catalunya*, Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra / Area de Cultura, Diputació de Barcelona, 2000, pp. 117-121.
- García Lorca, Federico, “Oda a Salvador Dalí”, *Revista de Occidente*, año IV, vol. XII, nº 34 (Madrid, abril 1926), pp. 52-58.
- _____, “Santa Lucía y San Lázaro”, *Revista de Occidente*, año V, vol. XVIII, nº 53 (Madrid, noviembre 1927), pp. 145-155.
- _____, *Conferencias*, Christopher Maurer (ed.), 2 vols., Alianza, Madrid, 1984.
- _____, *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (ed.), Cátedra, Madrid, 1997.
- _____, *Diálogos*, Andrew A. Anderson (ed.), Comares / Fundación Federico García Lorca, Granada, 1998.
- _____, *Poemas en prosa*, Andrew A. Anderson (ed.), Comares, Granada, 2000.
- Gasch, Sebastià, “Mi Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca. Cartas a sus amigos*, Cobalto, Barcelona, 1950, pp. 7-14.
- _____, *Expansió de l’art català al món*, s.e., Barcelona, 1953.
- Hernández, Mario, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Tabapress / Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1990.

- Huidobro, Vicente, *Poética y estética creacionistas*, Vicente Quirarte (ed.), U.N.A.M., México D.F., 1994.
- Martínez Nadal, Rafael, *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Casariego, Madrid, 1992.
- Sáenz de la Calzada, Margarita, *La Residencia de Estudiantes. 1910-1936*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986.
- Santos Torroella, Rafael, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- , “*Los putrefactos*” de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Asociación Amigos de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1995.

Dalí disidente: entre el juicio de Francesc Pujols y la locura controlada del surrealismo

Anna Carreras

1. Introducción: la fortuna crítica de un creador disidente

Hombre, artista o mito, Dalí es, como ya afirmó Henri-François Rey en *Dalí dans son labyrinthe* (1974)¹, el Minotauro o el erizo de mar impenetrable a pesar de la fragilidad de la cueva que lo hospeda: Dalí *se hace* el loco, y la simulación, la idea de simulacro, será su caparazón y su mecanismo de caracol, de crustáceo debilucho y, por debajo, pérfido. Este artículo tiene como objetivo analizar la bipolaridad daliniana entre el juicio aportado por las teorías filosófico-científicas de Francesc Pujols, y la locura controlada que le sobrevino a partir de la inmersión en el surrealismo —aduciendo como caso interesante la escritura daliniana—. El último paso nos acercará, por último, al personaje Dalí.

Si ponemos el acento en la historia de la demencia de Dalí, un aspecto que ha sido muy manido, por lo que ya empieza a ser el momento de esclarecer tanta confusión. Más que hablar genérica e interesadamente de demencia, se deberían proponer conceptos como la fisicidad obsesiva, el ojo dilatado, el punto de mirada, la búsqueda de la autenticidad con el lenguaje metamórfico, la alucinada entonación poética, el fuego infernal, o la pegajosidad del esperma, entre otros. Sin embargo, no debemos olvidar la necesaria complicación psicológica y erótica de Salvador Dalí, a diferencia, por ejemplo, de la inocencia infantil que se extrae del surrealismo de Miró. La complicación daliniana se traduce en formas y símbolos que se presentan como fragmentos dispersos, señal de angustia compartida con el sueño de De Chirico y la violencia no gratuita de Picasso. Es pre-

¹ Henri-François Rey, *Dalí dans son labyrinthe*, Editions Grasset & Fasquelle, 1974 (traducción al español por Editorial Euros, Barcelona, 1975).

cisamente esta profunda anormalidad psíquica del genio de Figueres la que no debe encasillarse en una fórmula mágica emisora de etiquetas sin sentido. Si Dalí está fuera del tiempo es porque el artista se define a partir de una multiplicidad de máscaras. El travestismo nos hace dudar respecto al protagonista de su autobiografía: ¿Dalí o su otro?

2. Algunos motivos en contra de la supuesta locura de Dalí

Existen muchas razones de peso en oro por las cuales debe erradicarse, de una vez por todas, la atribución de la locura a la persona de Salvador Dalí. El artista es otro mundo, otra realidad paralela que no conviene identificar con la realidad de un hombre ampurdanés, sencillo y tímido, ávido de conocimiento y con el rostro oculto detrás de su personaje. En primer lugar, el trato que ofrece a las coordenadas temporales es fruto de una intensa reflexión. El no-tiempo de Dalí se traduce en un constante deseo de entrar en el sueño continuo, aún más real que la existencia; el andrógino primordial donde los contrarios se fusionan en una sola figura. Exactamente lo mismo ocurre con la pintura, en la doble imagen: un objeto daliniano siempre representa a otro. Es un engaño óptico con el que Dalí quiere destruir la tranquilidad de la realidad. El artista muestra la obra plurivocal, a partir de los dobles. Si De Chirico atañe a los contrarios, Dalí apunta al mito de la totalidad, convergencia programada de literatura, pintura, escultura, diseño, etc. Partiendo de un modelo de creador renacentista, el pluridisciplinar Dalí escribe y pinta bajo la mirada de un *dandy* en tiempos de revolución de las masas.

Dalí juega una polaridad de exclusión, ya que en él los polos masculino y femenino se rechazan. En consecuencia, el femenino ocupa el lugar de Dios: Gala-Virgen-Madre, la Gran Maternidad, Gea como materia del misterio, el amor al enigma, como en De Chirico. La diferencia fundamental entre los dos radica en el régimen diurno de De Chirico y nocturno de Dalí. El polo masculino, por su parte, sería tema para otro ensayo.

Dalí fue uno de los primeros artistas en observar que los pinceles y las telas ya no eran las únicas armas con las que podía contar un pintor: había la cámara de cine. La superioridad artística de Dalí respecto al séptimo arte le condujo, sin embargo, al más absoluto fracaso. Una vez había trabajado en las demandas cinematográficas de figuras como Buñuel, en España, o Walt Disney y Hitchcock en Estados Unidos, sus proyectos eran reducidos —por arte de magia— a la mínima expresión y a algunos decorados casi imperceptibles. Frente a este desengaño, Dalí se dio cuenta de que para triunfar necesitaba modificar estratégicamente su posición respecto a las cámaras: tenía que ponerse delante del objetivo; ser él el actor, filmar un inmenso retrato, eso sí, después de haber su-

perado su timidez enfermiza y conseguir, por encima de todo, la capacidad de comunicación. Una vez conseguida la cúspide, Dalí será el primer artista capaz de pintar aquello que sus ojos ven en el interior de su cerebro, y de escribir aquello que se esconde en el hemisferio izquierdo, como si fuera una cámara de fotos. Un loco, tal introspección, no la habría conseguido nunca...

Dalí concebía la riqueza y el *glamour* como fórmula de entusiasmo popular y, por este motivo, acudió al cine, que es el arte que fabrica “célebres internacionales”. En el mismo orden de cosas, Dalí no tardó en percatarse de la importancia que la publicidad de los Estados Unidos rendía a los llamados *mad-artists*. A partir del conocimiento de los *mad-artists*, Dalí se convirtió en el inventor del artista-espectáculo (*showman*), creando escuela fielmente seguida por figuras como Andy Warhol.

A partir de la aparición de Gala, musa y talismán, se constata la presencia pseudomítica en Dalí. Si un héroe no tiene compromisos, se licita el juego con las asociaciones metafóricas del dinero (Salvador Dalí = Avida Dollars). Los mitos personales de Dalí se concretan en Freud, la naturaleza competitiva, la relación padre-hijo, Edipo, Guillermo Tell y Nietzsche; todo aquello que, como referencia, conduzca a un individualismo soberano, al igual que en Marcel Duchamp, al ego y a la filosofía del autointerés. Existe, además, la exhortación a la locura divina y a la litología relacionada con la disidencia, la desobediencia al poder (Breton o Picasso) o a la autoridad. Dalí también recurre a Sade, en el enfrentamiento con la burguesía, en la reivindicación de los placeres ilimitados de una imaginación igualmente ilimitada.

El mito Dalí proviene de una ofuscación mítica de sus métodos de producción. La cobardía política, la orientación sexual poco convencional, la imagen del artista loco disfrazado de payaso... todo ello conduce a olvidar la importancia artística de Dalí, y a que aparezcan voces como la de George Orwell, que denomina a Dalí “un hombre asqueroso”. Atribuyendo la verdad a las palabras del amigo y filósofo Francesc Pujols, se crea el mito trágico para rescatar el arte moderno, previsión, según Dalí, del filósofo catalán.

En definitiva, Dalí posee virtudes artísticas y ciertas hazañas, como la participación en ampliar la agudeza visual, la aplicación del método científico a la creación pictórica, la atención a las nuevas tecnologías, el impulso magnético hacia el misticismo nuclear, la reorientación de la pintura como en el arte barroco o renacentista, el deseo homoerótico, el juego simultáneo, el vértigo, el exceso, la aceleración, etc. Los mitos se reexplican para definir las obsesiones derivadas del paso del tiempo.

El simulacro o bien la imagen del doble establece la relación con la imagen del espejo no directo. Es la autoanihilación, la disolución de Narciso como un

ser unido, hasta que llega a un sueño incurable. Narciso representa, en el universo Dalí, la soledad de la vida en el útero. También es la imagen de la petrificación, ambos, estados inorgánicos. Un placer autoerótico dirigido al cuerpo, como cambio inesperado. Freud estableció la vinculación gay-Narciso, y Dalí la conocía. Gala afecta a la sexualidad de Dalí, cuando Eros vuelve a él, y lo aleja de la muerte. Dalí es consciente de que se ama a sí mismo con la encarnación del Otro. Se acerca a la homofobia de Breton, nada gratuita. Dalí figura como Narciso sólo en apariencia, ya que lo que hace realmente es interrogar al espejo. La respuesta se traduce en la misma creación, la búsqueda patética de su auténtica identidad a través del arte o el antiarte.

La relación daliniana con la tradición española del grotesco se relaciona, por ejemplo, con los sueños de Venus, las esculturas monstruosas y grotescas con que Dalí reflexiona acerca de la idea de caverna, un auténtico descenso a los misterios, a los miedos del inconsciente. Las formas extrañas, fluidas, como si el mundo de la razón hubiese llegado a su punto final, provocaron el decrecimiento daliniano en los años cuarenta y cincuenta, en contrapunto con la valoración de Miró por parte de la crítica formalista.

Goya exploró los mismos temas. El Goya freudiano, errático, con ese deseo sexual despertado en medio del sueño fue el modelo que Dalí tomó para las variaciones de los *Caprichos* en los años setenta. Admiraba el dominio goyesco del sueño, y su frase predilecta siempre fue el conocido aforismo: “El sueño de la razón produce monstruos”, que se situaba en paralelo con la idea vanguardista basada en que la creación pura sólo crea monstruos. Admiraba también el período en el que el artista aragonés hace al hombre más carnal, más sexual.

Dalí pinta alucinaciones y se interesa por el grotesco, por los paisajes marineros con un horizonte plano donde hay un objeto extraño. O por criaturas humanoides con la anatomía distorsionada, y objetos monstruosos en parte humanos, en parte carne primigenia; o incluso por cuerpos imaginados por Darwin, donde la sexualidad convierte al humano en animal. En definitiva, cuerpos tumescentes, parejas unidas, metamorfosis.

Podemos sacar a colación, como ejemplo, la anécdota del mobiliario de Dalí, quien, como genio del transformismo, diseñó sus propios muebles con formas antropomórficas de labios-sofá o Venus de Milo-cajonera. Muebles humanoides y humanoides eróticos son, precisamente, dos de los motivos más grotescos de Dalí, junto con las criaturas híbridas, como el Minotauro y la búsqueda de la bestia que llevamos dentro. Además están las brujas convertidas en murciélagos, las aves que miran su árbol genealógico, los hombres-pájaro, las amantíes religiosas o los saltamontes que son el retrato de Paul Eluard —primer marido de Gala—, los grillos bebiendo de la boca del gran masturbador; o bien algunas

figuras concretas, como, por ejemplo, la Guerra Civil española, el cráneo detrás de cráneo, hombres desmembrados por sí mismos, fantasías caníbales, muebles con espinas que simbolizan el sufrimiento católico, y un sinfín de simulaciones.

Por otra parte, hallamos en Dalí un contrapunto con Duchamp, ya que existe una diferencia entre el héroe y el antihéroe del arte moderno. Marcel Duchamp representa el genio inventivo por el mérito de convertir sus exposiciones en verdaderos entornos. Tanto Salvador Dalí como Duchamp desafiaron las telas planas, ya que querían perspectivas, volúmenes, en una conexión estrecha entre el ojo y la mente. Los dos, además, estaban fascinados por la cuarta dimensión y por las analogías fotográficas.

En cuanto a Dalí, se deben recordar las relaciones entre el artista y las ideas del antiarte, a partir de los objetos antipoéticos, puramente abstractos e incómodos: la llamada estética del bidé. Hablamos de aquella pintura que va en contra de ella misma, que explora los límites y su cuestión, y que analiza la analogía con la música. Dalí accede al desequilibrio como fuente de disfrute, al arte que libera instintos libidinosos, que son sádicos, para llegar así a la muerte de la pintura, a la antipintura de Dalí, también llamada por Gasch apintura, no-pintura y extra-pintura.

3. Bipolaridad daliniana: entre el juicio de Francesc Pujols y la locura controlada del surrealismo

La dualidad esencial de Salvador Dalí —más allá de subagrupaciones, más allá del hombre, del artista o del mito que, en definitiva, resultan simultáneamente complementarias— es la bipolaridad emergente entre la noción de juicio (*seny*, en catalán), que llega a Dalí por su misma procedencia geográfica y a través de la teorización filosófica del concepto por parte de Francesc Pujols; y la noción de locura controlada (*rauxa*, a la catalana), bebida directamente por Dalí del ambiente surrealista.

En muchas ocasiones, el fracaso y la pérdida del estrado que Dalí ambiciona se debe a su misma concepción artística, rupturista y experimental, y no a una locura inexistente que le lleva a hacer aberraciones o perversidades igualmente inexistentes. Al mismo tiempo, el pensamiento daliniano, guste o no, fue siempre muy superior a las expectativas de su época. Fue, de algún modo, un posmoderno *avant la lettre*, a pesar del mal etiquetaje. Dalí caminó siempre a la avanzada, desde la militancia artística y la autoevaluación continua.

3.1 Francesc Pujols, guía espiritual de Dalí

Francesc Pujols (Barcelona, 1882 - Martorell, 1962), aparte de declararse “el continuador de las teorías de Ramon Llull”², fue poeta, músico, articulista político marginado por la dictadura franquista y los estamentos conservadores, gastrónomo, filósofo y crítico de arte. En su libro *Concepto general de la Ciencia Catalana* (1918), expone la Teoría de los Ciclos, según la cual, después de Grecia (que aportó la Estética), Roma (que introdujo la Ética) y Angloamérica, habrá un cuarto ciclo en el que la cultura catalana será fundamental: el del Juicio, el de la Dialéctica, donde se armonizarán todos los descubrimientos de la Humanidad. Si Pujols es el filósofo de la Torre de las Horas (mausoleo donde se encerró hasta el fin de sus días), Horacio es el poeta de las Horas en la *Epístola a los Pisones* —texto donde presenta la Quimera de la pintura, símbolo del desquiciamiento artístico a la espera del Juicio de la ciencia anunciada—.

En la faceta de crítico de arte, Pujols fue visionario y premonitorio al reconocer el genio de Dalí, quien le tradujo al francés su libro *La visión artística y religiosa de Gaudí* (1927), y colaboró con un texto prologal que sitúa en otro plano la tesis del autor sobre Gaudí³. Debido a las relaciones sociales mantenidas por Pujols con las grandes figuras del panorama cultural, fue considerado una especie de “gurú” o de “guía espiritual”, al que la mayoría de intelectuales acudía en busca de un consejo, o bien con la intención de presenciar sus numerosos encuentros culturales en su casa-museo, un espacio colmado de cuadros y dibujos de Dalí, Nonell, Casals o Subirachs, entre otros⁴.

Si “el sentido de la vida es subir por los peldaños de la Escalera de la Vida”, la finalidad de la cultura es, precisamente, la misma. Para responder a las interrogaciones que se desprenden de cómo debemos acceder al último peldaño, el mundo de los ángeles, Pujols funda la religión científica catalana, a la que de-

² Sin embargo, existen notables diferencias entre los dos filósofos. De entrada, si Llull descifra las claves de la ciencia universal y las difunde a través del apostolado, sabiendo que el hecho de llevar esta acción a sus últimas consecuencias provocará la muerte de las religiones, Pujols —al lado de Giordano Bruno y el Magister Testamentum— insinúa que la verdad se impondrá sola, sin necesidad de afanes evangelizadores.

³ El texto fue reeditado en 1988 en la revista *L'Avioneta*, y la traducción francesa de Dalí publicada en Lausane en 1969. Libro atribuido a R. Descharmes y C. Prévost, fue escrito por Dalí en el mismo año que el *Manifiesto Revolución Cultural*.

⁴ Una correspondencia que tenía lugar, también, en el medio espacial. La casa de Dalí en Portlligat (Costa Brava) era un teatro en que el propietario se representa para sí mismo algunas comedias íntimas. Con cierto gusto versallesco combinado con elementos barrocos llenos de ironía, Dalí vivía entre espejos trucados, microscopios y demás útiles científicos. El exterior de la casa estaba presidido por una abstracción de piscina.

