

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 autoaniquilación, 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 amantís 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 regusto 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.

nominó pantología. Teniendo como religión la pantología, Pujols crea la Hipar-chiología, es decir, el rito propio de la tradición catalana, fundamentada sobre la ciencia de la existencia, y compartida por Salvador Dalí o Antoni Gaudí. La religión y la moral deben ser afirmadas por la ciencia universal. En este orden de cosas, en el disco *Je suis fou de Dalí* (1967), el artista de Portlligat afirmó:

Según Pujols, el mayor filósofo catalán, y esto gustará mucho a todos mis oyentes, todos irremediamente, buenos o malos, cretinos o inteligentes, malos en el sentido del Marqués de Sade o buenos como San Francisco de Asís, todos estamos destinados inevitablemente a llegar a ser ángeles, es decir, espíritus puros sin memoria individual.⁵

No podemos entender plenamente a Dalí sin leer el pensamiento de Pujols. En efecto, Dalí fue seguidor de las teorías de Pujols y, además, a partir del conocimiento de su Escalera de la Vida, dedicó un dibujo al biólogo Severo Ochoa, titulado “La Escalera de Jacob”, donde se observa la doble hélice que construye el ADN, la escalera como tal y un conjunto de ángeles —a semejanza del sueño de Jacob—, que podrían relacionarse directamente con las enseñanzas de orden cabalístico del *Árbol de la Vida*, ya sea por vía bíblica o bien por vía de Ramon Llull y Ramon Sibiuda.⁶

Son precisamente los nombres de Llull y Sibiuda los que más se barajan en el momento de reconocer las influencias primigenias de Dalí acerca de uno de los elementos espirituales destacados en su producción: el tema del misticismo nuclear, al cual Dalí accedió, otra vez, a través de Francesc Pujols. En segundo lugar, Pujols significó tanto la maestría del lenguaje que llega a la supremacía, como la destreza en mostrar la paradoja que paraliza al ser humano, la cual debe romperse para poder pensar y actuar bajo plena libertad e individualismo. Dos motivos más de notable paralelismo con el artista de Figueres, el cual, sin dudar, lo incluyó entre los surrealistas. Pujols, complacido al enterarse del apodo, advirtió con ironía que a él con la realidad le convenía hacer buenas migas. Porque, de hecho, Pujols celebra el realismo del surrealismo de Dalí, su juicio crítico.

⁵ Salvador Dalí, *Je suis fou de Dalí*, Wip records & Wea Filipachi Music, 1967; entrevistado por F. Deguelt y S. Wajntrop.

⁶ La Escalera de Jacob fue un símbolo constante en el pensamiento catalán, junto con la Escalera del Entendimiento o la de los Seres. Utilizaron la imagen de la Escalera de Jacob cabalistas catalanes como Isaac el Cec, Bonastruc ça Porta y Azriel de Girona, por poner algunos ejemplos significativos.

Salvador Dalí enunció en varias ocasiones que Francesc Pujols fue el filósofo más substancial de Cataluña, y debido a esta copiosa admiración le dedicó, a lo largo de su trayectoria artística, diversas obras referidas a Pujols o bien a su Hiparchiología. En primer lugar, construyó un monumento frente a la puerta de entrada de su museo ampurdanés, donde puede leerse una de las célebres frases de Pujols: “El pensamiento catalán rebrota siempre y sobrevive a sus ilusos enterradores”. En segundo lugar, en 1960 le dedica a Pujols la obra *Cielo de Hiparchiología*, que forma parte de otros cuadros de inspiración pujolsiana como, por ejemplo, *Fisonomía adivinatoria de Francesc Pujols si hubiese vivido en la época del emperador Trajano* o *Primer estudio fisiognómico de mi inminente cuadro titulado: Quimera de Horacio*.

Sin duda, y de acuerdo con las palabras de Ferran Sáez, Dalí es el artista plástico del siglo XX más delirantemente fascinante, pero también el más seriamente interesado por la ciencia de su tiempo⁷. Aparte de la estética estrambótica, disidente, histriónica o desgarrada —imagen que pertenece a la ética del surrealismo—, Dalí era sin duda un hombre culto y cultivado, con afán indagatorio y un juicio desconcertante. En sus artículos publicados en revistas como *Minotaure* o *Cahiers d'Art* Dalí, lejos de ocuparse de banalidades, reflexionaba acerca de motivos científicos como las geometrías no euclidianas o el pensamiento de Kant, conceptos abstractos encaminados no a pretensiones divulgativas de cientificismo barato, sino a la consumación del surrealismo.

La relación daliniana con la ciencia (física, biología, matemáticas, cosmología, etc.) empieza con la decisión de explicar la totalidad de su obra, ya fuese pictórica o literaria, a partir de la noción de método, en su caso, paranoico-crítico. Sistematización es juicio crítico y, en consecuencia, orden mental, control y método de trabajo. Ante esta primera y generalista aproximación a lo científico, Dalí —como Pujols— se relacionó con las teorías científicas a través del objetivo marcado en sobrepasar la banalidad de la realidad más cercana. La ciencia, al tiempo, deviene surrealista no sólo por etimología sino también gracias a la percepción de elementos invisibles (¿imaginados?) y de sugerencias de carácter poético. En *La batalla de Tetuán* (1962), por ejemplo, Dalí plantea el intento de encontrar una estructura científica a una visión histórica a partir de un cuadro homónimo de Marià Fortuny, pintado entre 1862 y 1864. El motivo del homenaje daliniano al pintor de Reus es la observación ultra detallista de que en una pincelada del virtuosismo delirante de Fortuny se halla el “quantum de la acción”, esa cantidad de energía elemental base de la teoría de la física nuclear

⁷ Ferran Sáez Mateu, “Ciència per a poetes: ciència paranoico-crítica”, *Mètode*, nº 35 (Universidad de Valencia, 1996).

de Max Plank⁸. Fascinado por la ciencia biológica, Dalí creía que la memoria se localizaba en el ADN, y que, en *La batalla de Tetuán*, el mundo cristiano y el mundo musulmán se identificaban con la estructura de la doble hélice del ADN.

Dalí habló en diversas ocasiones de temas científicos con pleno conocimiento del tema, y siempre tuvo la certeza de que existía un progreso monstruoso de especialización que no se superaría hasta que todas las disciplinas se fundieran entre sí y constituyeran un todo unitario. Ese sería, según el artista, el verdadero renacimiento. Sabía, también, que si él hubiese proclamado ciertas conclusiones o intuiciones de carácter cientifista —sin tener los estudios pertinentes— cualquier especialista lo habría tildado de chiflado o de loco peligroso. Según Dalí, científicamente las cosas que percibimos no se sitúan en los objetos, en la realidad, sino en nuestra alma.

Paralelamente a todas estas conexiones disciplinarias en el sentido polisémico de la palabra, lo que conectó a Dalí con su guía espiritual, Francesc Pujols, fue el tinte humorístico y desinhibido sin complejos con el que ambos trataron la ciencia y la llevaron a su territorio, exprimiendo algunas ideas físicas o matemáticas para, en un caso, sumergirse en el surrealismo y, en el otro, inventar una religión, una política y una filosofía propias. La apuesta por el arte de la ironía enjuiciada en detrimento de la seriedad, la pedantería o la prosopopeya es, ciertamente, garantía del santo conocimiento científico. Por este motivo, Pujols siempre afirmó que Dalí, lejos de pintar o escribir la fantasía de la realidad, pintaba la realidad de una fantasía que en vez de alas tenía pies y que en vez de volar andaba con los pies en la tierra.

Otro de los temas comunes en la obra de estos dos locos cuerdos de la historia de la cultura catalana fue la admiración por Gaudí. Además de trabajar ambos en *La visión artística y religiosa de Gaudí*, propugnan la superioridad artística del arquitecto en el panorama universal y afirman su notable aura de humanidad, lo que les permite definirlo en términos de localista y al mismo tiempo helénico-gótico-románico-hindú y wagneriano. Pujols, por su parte, difiere de Gaudí, precisamente, en lo relativo a la visión religiosa. En 1927 el filósofo ya afirmaba que únicamente sería capaz de finalizar la Sagrada Familia, obra magna de Gaudí, un arquitecto de genio, es decir, Jujol. Aparte de este

⁸ Dalí estudia la ciencia y no lo hace en términos generales, sino atendiendo a sus particularidades más microscópicas: “Es curioso: en pleno estructuralismo no surgen nuevas estructuras. Excepto dentro de la microfísica. Es allí donde abundan más las posibilidades, la fuerza vital. Bergson, que era una especie de romántico muy literario, tuvo la intuición de la física cuántica. Con su ‘élan vital’ presintió los ‘cuanta’ mucho antes que Max Planck”, Salvador Dalí, entrevistado por Jean-François Vogel y Jean Louis Hue, *Le Sauvage*, octubre de 1976. Recomendando calurosamente la lectura de la entrevista en su totalidad. La traducción es mía.

ensayo de 1927, Gaudí únicamente ocupa tres textos de Pujols: una glosa a Gaudí y a la Sagrada Familia (en la revista *Papitu*, en marzo de 1911) y un par de alabanzas al sentimiento y al estilo incontrollable (en la *Revista Nova*, en mayo de 1914 y julio de 1916). El texto del año 1927 sirvió para formalizar el espíritu religioso en relación con su admirado Gaudí. Francesc Pujols atribuye al arquitecto la voluntad de ejecutar una obra completa, en consonancia con la cosmovisión ideal de su autor. Según el filósofo catalán —y en esto coincide con Dalí—, Gaudí representa, junto a Wagner, un estilo de deformación que da la respuesta a la necesidad moderna de distorsionar con la intención de vitalizar. Esta desfiguración alejada del mero retratismo verista viene a representar un estilo orgánico, barroco, daliniano, mantenedor de las formas en la infinitud de todo aquello que generan: quiméricas construcciones de un sistema personal de inteligencia.

Del mismo modo, Salvador Dalí, en el prólogo a la edición pujolsiana de 1969, sin conocer el proyecto de finalización de la catedral en el 2020, daba a entender que la Sagrada Familia es inacabable excepto en el caso de que apareciera un nuevo genio, puesto que sería traicionar la obra de Gaudí pretender querer o poder acabarla de una manera burocrática, racional y sin genio. Propone, además, que sería mejor que quedase como un inmenso diente carcomido, lleno de posibilidades para reflejar.

Para Dalí, en consecuencia, Gaudí es el padre verdadero, en cuanto evidencia la naturaleza torturada, el vivir asediado por el eterno conflicto entre naturaleza y cultura, y por este motivo intenta ajustar ambas abstracciones emplazando la montaña en el centro de la ciudad: La Pedrera. Si atávicamente la función primera de la ciudad es la de tranquilizar a la humanidad, el arquitecto debe ser el enlace entre la fe y la consecución de la misma. Como Dalí, el poeta-arquitecto pasó la vida añorando el vientre de su madre, aunque tal y como lo expone Dalí en *La vida secreta*, esta nostalgia es la voluntad de resucitar, reconstruyendo su ubicación materna (armonía y beatitud), puesto que el problema, el trauma, no es el nacimiento por sí mismo, sino el enfrentamiento inmediato con los Otros. También como el pintor, Gaudí creyó que el genio del hombre no consiste en oponerse a la naturaleza sino en domesticarla, integrándola en su propia persona —un auténtico desorden ordenado o un orden desordenado con autenticidad—. Dalí reconoció en la arquitectura blanda y peluda de Gaudí un proyecto de funcionamiento simbólico:

El carácter visionario de Gaudí es comparado en el dibujo del cartel *Surrealisme (Classique)*, de 1969, a otro gran arquitecto visionario, Ledoux, acompañado de los que no po-

dían faltar: el heterodoxo Francesc Pujols, su admirado Fortuny y el conde Moreau. En esta miniexposición está contenida, sin embargo, la esencia de una visión artística común de la forma y el espacio, una arquitectura blanda, que, pasando por el Park Güell, llega, como nos recuerda Jean Clarence Lambert, a las bases de *El gran masturbador*, la pintura del año 1929 que declara la entrada total de Dalí en el surrealismo. Gaudí es una especie de punto de partida y de llegada, de entrada y de salida en la obra de Dalí, una idea de la belleza convulsa que Dalí unirá al método de Raymond Russell hasta crear su visión particular paranoicocrítica.⁹

Por otra parte, la obra de los tres (Dalí, Pujols, Gaudí) es inconmensurable, como la de Walt Whitman. Es una obra en movimiento constante y compuesta a partir de la invisibilidad de sus fragmentos. Obras, las tres, que representan universos en contracción y en expansión simultánea, dando como resultado último de estas vidas dedicadas a los artes respectivos un final desairado, puesto que tres hombres solos capaces de lanzarse a los espacios inexplorados, han sido tildados, respectivamente, por muchas mentes ineptas, de loco, bromista y místico.

3.2 El surrealismo o la locura controlada de Dalí

Dos manzanas más dos peras suelen dar como resultado aritmético lógico dos manzanas más dos peras. En el caso de Dalí, la suma de estos cuatro elementos distribuidos en dos grupos heterogéneos derivaría en una frutera con el rostro de Gala y un perro sin cabeza lleno de moscas a su alrededor, paseando por delante de la frutera¹⁰. Dalí inventó las gafas para fotografiar sueños.

Si Dalí vive en una metarealidad, quiere hacer coincidir la imagen objetiva con la figuración subjetiva de sí mismo. Por este motivo, resulta inestable entre las posibilidades que imagina, ya sean basadas en la estricta realidad o bien las propias del embuste. Dalí confiere vida al arte y hace vivir a la fantasía con la misma potencialidad que el vivir la realidad. Teniendo la oportunidad de ser el

⁹ Pilar Parcerisas, "Dalí versus Gaudí a Púbol", *Avui (Suplement de Cultura)*, 2-4-2004. La traducción es mía.

¹⁰ Debo la jugosidad de la anécdota a Ricard Mas, historiador y crítico de arte especialista en las vanguardias, editor de libros sobre Dalí como *La vida pública de Salvador Dalí* (2002) o *Universo Dalí. 30 recorridos por la vida y la obra de Salvador Dalí* (2003). Actualmente, prepara su *Manual del buen daliniano* y se ocupa del comisariado de diversas exposiciones inscritas en el Año Dalí 2004.

salvador de un arte que nació muerto, su retraso de casi treinta años le alejó de la tierra y le catapultó hacia la conquista de lo irracional.

Sabemos que el surrealismo daliniano es una válvula de seguridad por donde escapa ese vapor de la realidad hirviendo que lleva en su interior, helada como la precisión de sus mecanismos. Pujols afirmaba que Dalí era el realizador activo del ideal surrealista (o sobrerrealista, por etimología) de Horacio. “Dalí”, en catalán, es fonéticamente parejo a “anhelar”, a “ir más allá”, del mismo modo que “Gaudí” significa “disfrutar de la existencia”. Ya afirmaba Josep Pla que Dalí admiraba la profundidad de las cosas reales y la acción de visionar lo que existe debajo de la realidad¹¹. Si Dalí ha de expresarse en términos caricaturescos o bien deformados es, sencillamente, para que le entiendan, y no porque no sepa hacerlo de otro modo. Los *ready-mades* servirán como actitud moral por no ponerse de acuerdo con la estricta realidad visible.

Atendiendo a las cualidades filmicas de la pintura y la literatura dalinianas, es decir, las imágenes múltiples, el enigma sin fin, la cámara que secuencia imágenes y las dinamiza, la presencia de objetos surrealistas, el procedimiento del *collage*, o la contaminación de técnicas para cuestionar y desacreditar a la realidad, se observa que Dalí se reconoce como fetichista, y el bigote representa la vía de acceso a la dominación del onirismo, una especie de antenas de cotidiana variabilidad. El bigote-antena le convierte, simbólicamente o no, en inmortal y divino. Salvador Dalí se autollamó “Divino Dalí” (en catalán, “Diví Dalí”), en paralelo a Vasari, en el siglo XVI. Dalí luchó por el derecho al propio nombre, por la condición de divinidad, por el tema de la inmortalidad, y pretendió la fama de los héroes antiguos. La palabra “fama” proviene de celebridad, lo que en tiempos modernos llamaríamos “showman”, aunque eliminando la trivialidad y el sinsentido de los actuales “payasos” de la tele.

Dalí pertenece, según Henri-François Rey¹², a la raza poliforme y cree que se puede existir en planos paralelos e incluso contradictorios. Utilizando un concepto caro a Michael Foucault, Dalí es “el diferente”, para quien el surrealismo loco es el realismo trascendental, lleno de fantasmas que son el combustible de la elaboración creadora. Similar a la locura, la creación es refugio y disimulación, una manera de transformar la identidad. La locura —siempre supuesta— de Dalí es, solamente, un sistema óptimo para descifrar su mundo interior, marcado esencialmente por el polimorfismo, recreando un nuevo mundo a su medida. Dalí juega a la paranoia, y traslada esta actitud a su método paranoico-crítico, pero no deja de defender que él es partidario de un surrealismo a base de

¹¹ Josep Pla, *Salvador Dalí*, Dasa Edicions, Figueres, 1981.

¹² Henri-François Rey, *op. cit.*

dibujos nítidos, que reproduzcan exactamente la realidad. Por otra parte, a pesar de que el conjunto de dibujos pueda parecer incomprensible, la claridad de cada uno de ellos permite que se entiendan los diversos elementos que constituyen el todo. Dalí, en efecto, no creía en la incoherencia.

Como es bien sabido, el surrealismo se constituyó en un momento brillante de la vanguardia en Cataluña. El movimiento había nacido en Francia en el año 1924, cuando André Breton publicó el *Manifiesto del Surrealismo*, donde propugnaba el automatismo psíquico y se fundamentaba en el mundo de los sueños y del subconsciente. En este sentido la tendencia surrealista entroncaba sin problemas con las teorías de Freud. Dalí conoció personalmente al psiquiatra austriaco cuando éste ya era viejo, y, a pesar de las discrepancias, tomó de él ciertas actitudes aplicables a su método. Sus textos literarios son un ejemplo sin réplica; en ellos Dalí expresa la noción de libertad absoluta entendida como voluptuosidad extrema de ser esclavo —eco del estilo decadente de Wilde, Baudelaire o Lautréamont— y conduce el discurso hacia la consecución de un absoluto moral.

Cuando en el año 1926 conoce el ambiente surrealista, y tres años más tarde empieza a explotar esta estética, Dalí despierta su demonio íntimo y, junto con el resto de jóvenes que han declarado la guerra a la burguesía, quiere crear un hombre nuevo en todos los ámbitos (sexual, social, psicológico,...). Para tal fin, debe acceder al conocimiento global del hombre, tanto en su parte consciente como inconsciente. Si existe el deseo de comunicar todos sus descubrimientos, es necesaria la presencia de un médium que lo traduzca y este enlace Dalí también lo escoge en el grupo surrealista: Gala, esposa de Paul Éluard, permitirá la continuidad en la creación imaginativa daliniana. La aportación daliniana más decisiva al surrealismo fue, sin duda, su método crítico-paranoico.

Debe tenerse en cuenta, que el uso del clasicismo pasa por el tamiz de la libertad, del surrealismo y de la ciencia moderna. El híbrido tradición / modernidad propio de la vanguardia permite conocer las vías interpretativas tanto del texto como del cuadro. Dalí expresa en ambos —con influencia freudiana declarada—, la noción de libertad absoluta entendida como la voluptuosidad extrema de ser esclavo (eco del estilo decadente de Wilde, Baudelaire o Lautréamont), y conduce el discurso a la voluntad de llegar a un absoluto moral. El lector del viaje podrá acceder al genio que se esconde en la figura cosida por el autor en delimitar el margen de tal disfraz. Las multimáscaras evaporan al Dalí íntimo, y el cultivo de las diversas fórmulas de la “literatura del yo” transforman al individuo en infinitas encarnaciones. No existe la renuncia, sino el continuar empujando.

Si la locura permite al individuo afirmarse en su singularidad, debe controlarse para llegar a ser el hombre Proteo con múltiples vidas que fue Dalí. El artista debe pasar por la provocación, la perversión y la derivación de un subconsciente que no le hace sufrir, sino que es filtrado y organizado a partir de un método, del abuso de su propia inteligencia. El cerebro del genio ve, habla y escucha; Dalí es, en términos médicos, paranoico pero no esquizofrénico como se ha llegado a afirmar, puesto que en la esquizofrenia el sujeto está encerrado en sí mismo y no es creativo.

En definitiva, la revolución surrealista, como defendía Dalí, es antes que nada una revolución de orden moral, un hecho vivo, el único —según él— que tiene un contenido espiritual en el pensamiento occidental moderno. Por este motivo, el nacimiento de las nuevas imágenes surrealistas debe ser considerado como el nacimiento de las imágenes de la desmoralización, y al reconocimiento de la paranoia como forma de organizar la realidad para poder utilizarla en el control de una construcción imaginativa. Control se aleja de locura y sinsentido; control se traduce en la facultad de crear una tercera y una cuarta imagen a partir de una única figuración real. A pesar de la aparente normalidad y rigor automatizado de la cotidiana vida, existe, en las acciones de orden práctico, una respuesta inconsciente hacia el mundo de la irracionalidad y de las convenciones: las imágenes entrevistas y perdidas en los sueños.¹³

3. Cavilaciones terminales

Dalí es, en definitiva, una compleja aventura moral. Como afirmó Henri-François Rey¹⁴, Dalí consigue a cada instante la síntesis exacta entre su inconsciente y su consciente vivido o bien, en palabras del poeta Enric Casasses en una conferencia en el Ateneo barcelonés, los cuadros y los textos dalinianos no son expresiones directas de locura sino ilustraciones sobre el tema de la locura¹⁵. Dalí, en consecuencia, inventa su universo onírico a partir del rigor más absoluto. Salvador Dalí, el auténtico, mantiene en todo momento el juicio. De ello, debe estarse completamente seguro, pues es él mismo quien nos da la clave: “Todo me afecta, nada me cambia”. Sin embargo —y en este punto radica, precisamente, la germinación de la bipolaridad—, el no-yo de Dalí, su Otro, puede hacer lo que quiera, hablar como quiera y multiplicarse geoméricamente tras innumerables máscaras visibles e invisibles. Esta aparente libertad o libertinaje no afecta lo más mínimo al yo cuerdo de Dalí.

¹³ Salvador Dalí, “Posición moral del surrealismo”, *Hèlix*, número 10 (1930).

¹⁴ Henri-François Rey, *op. cit.*

¹⁵ Enric Casasses, “Dalí i Pujols”, conferencia en el Ateneu Barcelonès, 22-1-2003.

Dalí está *a la page*, vive su momento histórico y el tiempo que vendrá, actualiza escritores como Lull y los sitúa al lado de las últimas tecnologías, conoce la incidencia de la ciencia en el arte, y crea una teoría sobre la pintura que se escapa de las coordenadas. Siempre será ejemplo de modernidad. En consecuencia, debe tenerse en cuenta que bajo la capa de payaso, disfrazado de delirio de circo, haciendo de loco de teatro, Dalí ha tejido un sistema sentadísimo y pensadísimo, que ofrece una de las primeras lecturas globales del hombre y del mundo, después de Freud y Pujols:

El bufón no soy yo, sino esta sociedad monstruosamente cínica y tan ingenuamente inconsciente que juega a ser seria para disimular su locura. Porque yo —nunca lo repetiré bastante— no estoy loco. Mi lucidez ha alcanzado incluso un nivel tan alto de calidad y de concentración que no hay personalidad más heroica y prodigiosa en este siglo, y, aparte de Nietzsche (y aún él murió loco), no encuentro equivalente alguno. Mi pintura lo atestigua.¹⁶

Y su escritura, ya que Dalí va del símbolo polivalente al carácter poliédrico y de la polémica a la frontera que no cruza nunca. Dalí es escritura objetiva, descripciones microproustianas, e imágenes sometidas a continuas metamorfosis. No hay diálogos: son ensayos libres pero de lógica metódica, ensayos en los que el aspecto autobiográfico y la suspensión de la incredulidad constituyen la clave para entender por qué las cosas hacen, las cosas son y los seres humanoides simulan heráclitamente ser otros objetos. De ello, el artista obtiene la plasmación de la moralidad de un super-yo nietzscheano que excede al resto de morales y forja una aventura auténtica. Cambio de piel, ni cirugía ni mutilación.

¹⁶ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, en *Obra Completa II*, Destino, Barcelona, 2003, p. 639. [*Comment on devienne Dalí*, Laffont, 1973]