

Las llaves de San Sebastián

Miquel Visa

Tras la conmemoración del centenario de Salvador Dalí, de las conferencias y congresos sobre Salvador Dalí, de las exposiciones que tienen lugar o no tienen lugar, de las ediciones y reediciones de libros, lo mejor que puede hacerse es empezar por el principio. Este principio permitirán que lo sitúe ya no a partir de su primer cuadro, parece ser que todos coinciden en que se trata de un paisaje de la colección Albert Field, fechado cerca del año 1924 —en la fecha ya no todos están de acuerdo—, sino que localice los inicios de Salvador Dalí a raíz de su primer texto escrito en una revista de amplia difusión.

En sus años de adolescencia, como muchos jóvenes, Dalí empezó a redactar un diario personal de recuerdos, publicado después de su muerte¹. Estamos pues ante una obra sin ánimo de publicación por el propio autor. Paralelamente redactó las primeras páginas de una novela, *Tardes d'estiu*, que abandonó y quedó inconclusa². Sus primeras publicaciones tuvieron lugar, como alumno, en la revista *Studium* del Instituto de Figueras donde estudió. Se trata de unos breves ensayos sobre pintores clásicos en los que Dalí ya apuntaba conocimientos sobre arte³.

Pero el texto al cual vamos a hacer referencia en estas páginas, el artículo “Sant Sebastià”, es el primer escrito de Dalí para una revista de repercusión de

¹ Fanés, Fèlix (ed.), *Salvador Dalí. Un diari: 1919-1920. Les meves impressions i records íntims*, edicions 62, Barcelona, 1994.

² Salvador Dalí, *Tardes d'estiu*, (edición limitada a cargo de Víctor Fernández), Cave Canis, Barcelona, junio de 1996.

³ Bajo el enunciado “Los grandes maestros de la pintura”, Dalí escribe sobre Goya, El Greco, Durero, Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel y Velázquez en los números 1 (1-1-1919), p. 3; 2 (1-2-1919), p. 3; 3 (1-3-1919), p. 3; 4 (1-4-1919), p. 3; 5 (1-5-1919), p. 3 y nº 6 (1-6-1919), p. 3 respectivamente en la revista *Studium* de Figueras. El poema “Capvespre” se publica dentro del nº 2, p. 5 y el poema “Divagacions. Quan els sorolls s'adormen” en el nº 6, p. 5 de la mencionada revista.

la intelectualidad catalana. “Sant Sebastià” de Dalí se publicó en el número de julio de 1927 de *L'Amic de les Arts*⁴. Si situó aquí los inicios de Salvador Dalí, es porque más allá de tratarse de su primera presentación pública, con conciencia por parte del autor de ser leído por un público amplio y culto, es porque en este artículo Dalí sienta los cimientos de su estética. Estética a la cual se mantendrá fiel, con pocas variantes, a lo largo de su carrera artística.

Estamos en unos años, la segunda mitad de los veinte, en los que muchos artistas opinan sobre arte, en España y en Europa. Sin ir más lejos, Ortega y Gasset había publicado *La deshumanización del arte*⁵, ensayo que constataba la división entre un arte viejo —propio del romanticismo, de carácter humano, que iba del dolor a la alegría, y en consecuencia lo acercaba a los sentimientos del pueblo— y un arte joven —preocupado por un carácter más estético y artístico, alejado de realismos, y en este segundo caso no tan cercano a la gente y por tanto más “deshumanizado”—. En *Revista de Occidente*, donde apareció en varias entregas el ensayo de Ortega y Gasset, el poeta Federico García Lorca, un año antes del artículo de Dalí, había publicado una oda didáctica al pintor, “Oda a Salvador Dalí”, con la intención de divulgar el estilo pictórico del catalán⁶. En este marco de didactismo debemos ubicar el artículo “Sant Sebastià”. Leyéndolo, podremos encontrar las llaves que nos ayudarán a conocer mejor al Dalí artista.

El artículo, dedicado al poeta y amigo Federico García Lorca —quien a su vez lo publicó traducido al castellano, al año siguiente, en la revista *gallo*, que dirigía en Granada, y por tanto ampliando su difusión—, se publicó en el mes de julio de 1927, a finales de mes para ser más precisos, casi al mismo tiempo que el poeta dejaba Cadaqués, donde había pasado tres meses en compañía de Dalí, con frecuentes viajes a Barcelona para preparar el estreno teatral de *Mariana Pineda*. Por tanto, estamos en condiciones de afirmar que Lorca estuvo físicamente al lado del autor durante su redacción. Incluso antes de que el amigo se desplazara a Cataluña, Dalí le había hecho llegar por carta la evolución del artículo que había empezado a escribir: “creo que digo cosas”⁷. Con estos antecedentes, no deberá sorprendernos que la sombra del poeta esté presente entre las líneas de “Sant Sebastià”.

⁴ Salvador Dalí, “Sant Sebastià”, *L'Amic de les Arts. Gasete de Sitges*, nº 16 (Sitges, 31 de julio de 1927), pp. 52-54.

⁵ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1925.

⁶ Federico García Lorca, “Oda a Salvador Dalí”, *Revista de Occidente*, año IV, nº XXXIV (Madrid, abril de 1926), pp. 52-58.

⁷ Carta de Dalí a Lorca, Figueres, principios de marzo de 1927. Ver Rafael Santos Torroella, *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca, Poesía. Revista ilustrada de información poética*, nº 27-28 (Madrid, 14 de abril de 1987), carta XX, pp. 48-49.

Ya en el mismo título encontramos una alusión a la relación entre Dalí y Lorca. Del patrón de Cadaqués, San Sebastián, Dalí había erigido todo un mito. La primera de las claves se encuentra en el contexto del artículo sobre el que, por encontrarse fuera del texto, no vamos a extendernos en comentarios, pero su importancia tendrá al ser escogido por Dalí para bautizar su primer artículo.

De la correspondencia conservada entre Salvador Dalí y García Lorca, las menciones a San Sebastián suman ocho cartas. A estas hay que añadir otras tres de Lorca al también poeta Jorge Guillén, a quien se dirigió pidiéndole información para elaborar una conferencia sobre “el mito de San Sebastián”⁸, otra misiva a Ana María Dalí y una última de ésta a Lorca⁹. En la correspondencia entre Dalí y Lorca, la mención a San Sebastián esconde un lenguaje simbólico relativo a la amistad entre ambos. Este simbolismo va definiéndose a lo largo de diversas conversaciones —suponemos— y cartas hasta llegar al artículo de Dalí en *L'Amic de les Arts*, y a misiva del mes siguiente, agosto, de Lorca, donde los dos autores exponen respectivamente su interpretación de dicha clave¹⁰.

En términos generales, podríamos resumir que Lorca se identifica con la belleza y la elegancia que expresa el saber morir del santo, entregado a sus torturadores, mientras que Dalí descubre por su parte, escondida detrás de la belleza de las representaciones pictóricas del santo, el verdadero dolor del martirio.

En el caso concreto de Lorca, tenemos noticias de su conocimiento del santo mediante un poema fechado el 29 de julio de 1921, “Cumbre”, en el cual escribe la estrofa que sigue: “Oh corazón desolado, / San Sebastián de Cupido.”¹¹. En estos versos ya se aprecia la importancia que Lorca adjudica a las flechas y su

⁸ “Ahora trabajo mucho. Voy a dar tres conferencias. ‘El mito de San Sebastián’. Quisiera me mandaras una foto del ‘San Sebastián’ de Berruguete. En la segunda conferencia proyectaré varios famosos”. Ver Carta de Lorca con matasellos de Granada del 9 de septiembre de 1926, dirigida a Jorge Guillén al Ateneo de Valladolid. Ver Andrew A. Anderson – Christopher Maurer (eds.), *Federico García Lorca. Epistolario completo*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 369-376.

⁹ La carta la escribe Federico García Lorca a Ana María Dalí, desde Granada, a mediados de agosto de 1927. Ver *Epistolario completo*, *ibid.*, pp. 505-507. Por su parte, la tarjeta postal de Ana María Dalí a Lorca, Cadaqués, agosto de 1927. Ver *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, *op. cit.*, carta XXVI, p. 63.

¹⁰ Carta de Lorca a Dalí desde Lanjarón, segunda quincena de agosto de 1927, de la cual se conserva un fragmento. *Epistolario completo*, *op. cit.*, pp. 511-512.

¹¹ Estos versos de “Cumbre”, pertenecen al séptimo poema de la *Suite* titulada “Sombra”, según la edición de Miguel García-Posada *Federico García Lorca. Obras completas I. Poesía*, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, pp. 216-220. El propio Lorca se encargará de resaltar el verso en una carta a su amigo Melchor Fernández Almagro, en la cual incluye la misma estrofa citada con una ligera modificación: “¡Ay corazón corazón! / ¡San Sebastián de Cupido!”. Ver carta de Lorca a Melchor Fernández Almagro fechada en Granada a principios de noviembre de 1921. Seguimos la datación establecida por Christopher Maurer en *Epistolario completo*, *op. cit.*, pp. 130-131.

relación con el tema amoroso, donde el corazón es el receptor de las flechas del Dios del amor. Por su parte, Dalí utiliza la mención al santo en alusión a su propio estado emocional en relación con Lorca¹². Hemos de tener presente que las referencias a San Sebastián aparecen después de un intento de relación sexual, en mayo de 1926, hecho íntimo que el propio Dalí se encargará de divulgar en entrevistas posteriores¹³. El simbolismo del santo esconde los sentimientos de los dos amigos y, en Dalí, es una reacción defensiva ante el curso que su amistad con Lorca había emprendido.

La primera carta conservada, en la que aparece claramente la clave simbólica de San Sebastián, la escribe Dalí a Lorca a principios de verano de 1926¹⁴. Empieza así: “Otra vez te hablaré de Santa Objetividad, que ahora se llama con el nombre de San Sebastián”. Es la primera vez que ambos términos, Santa Objetividad y San Sebastián, aparecen en la correspondencia de los dos amigos. Por su nacimiento parejo y por la fusión de sus designaciones, son dos conceptos que van unidos en el campo semántico de Dalí.

Apuntado el lenguaje que se oculta detrás del título del artículo, ya es hora de que nos adentremos en el texto para comentar el objetivo primordial de Dalí: la estética de la objetividad. Como el propio autor indica en el texto: “sant Sebastià era un pur pretext per a una estàtica de l’objectivitat”¹⁵.

El artículo se divide en ocho apartados con sus correspondientes enunciados, tan sugerentes como desconcertantes: “Ironia”, “Paciència”, “Descripció de la figura de Sant Sebastià”, “Vents alisis i contra-alisis”, “L’aire de la mar”, “Heliòmetre per a sords-muts”, “Invitacions a l’astronomia” y “Putrefacció”.

En el primero de estos apartados, “Ironía”, Dalí explica este concepto a partir de una sentencia de Heráclito: “A la naturaleza le place ocultarse”. Le place ocultarse porque ante la observación se siente desnuda. El hombre también se siente desnudo ante el hombre, en sus sentimientos. En período de redacción del artículo, Dalí traslada por carta a García Lorca su concepto de ironía, que puede sumarse a la definición expuesta en el primer párrafo de “Sant Sebastià”:

¹² Para tal fin consultar una carta de Dalí a Lorca, enviada desde Figueres, 18/20 de enero de 1927, en la que escribe expresiones como la siguiente: “Como ves, te ‘invito’ a mi nuevo tipo de san Sebastián, que consiste en la pura transmutación de La Flecha por el Lenguado. [...] En éste es un sentido anti-elegante que le lleva *cobardemente a convalecer*; pero tenía que ser así, yo te lo propongo para una temporada, quizá con el nuevo cambio encontraremos otro día la verdadera temperatura fría de las flechas del san Sebastián antiguo”. Ver *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, op. cit., carta XIX, pp. 46-47.

¹³ Alain Bosquet, *Dalí desnudado*, Paidós, Buenos Aires, 1967.

¹⁴ Seguimos la datación establecida por Rafael Santos Torroella en su edición de las cartas de Dalí a Lorca. Ver *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, op. cit., carta XVI, p. 42.

¹⁵ “Sant Sebastià”, art. cit. (“san Sebastián era un puro pretexto para una estética de la objetividad”).

¿Por qué no quieres nada con la ironía? En mi artículo hablo de eso precisamente, y la definiendo: ironía = desnudez, *ver claro*, ver lípidamente, descubrir la desnudez de la naturaleza que según *Heráclito gusta de esconderse a ella misma*, eso es ironía, pintar todas las olas del mar.
¡Ironía!¹⁶

Para entendernos, las rocas de Cadaqués y, por extensión, del Cabo de Creus, son buen ejemplo puesto que, como las nubes de Leonardo Da Vinci, dependiendo del punto de vista y de una observación atenta, descubriremos, escondido en el perfil de la roca, la forma de un elemento cotidiano. Muchas de estas rocas terminan siendo bautizadas con el nombre del objeto al cual se asemejan. Las imágenes dobles serán una constante en el imaginario pictórico de Dalí. La observación atenta de la realidad permitirá revelar la parte de sobre-realidad —en palabras de Breton—, de misterio, que se oculta en la naturaleza, en el vivir de cada día. La visualización de estas imágenes está en proporción a la clase de obsesión o delirio que afecta al sujeto observante y, lógicamente, la interpretación de la realidad estará condicionada al individuo. El método paranoico-crítico, que pocos años después desarrollará Dalí, aportará una explicación racional a las imágenes que, de un modo obsesivo, verá reflejadas en los motivos más diversos de la naturaleza.

Por otra parte, en el artículo “Sant Sebastià”, para dar autoridad a sus argumentos, además de Heráclito, Dalí cita a Alberto Savinio, hermano del pintor Giorgio De Chirico. Savinio había publicado unos años antes, en 1919, un artículo en la revista italiana *Valori Plastici* del cual Dalí adapta la forma —un párrafo también encabezado con el título “Ironia”— que versa acerca de la idea de Heráclito de que a la naturaleza le gusta esconderse:

Ironia.

Eraclito, in un frammento riportato da Temistio, dice, per la Natura, ch'essa ama nascondersi.¹⁷

Siguiendo con la ironía, en la misma revista italiana se había publicado un artículo del pintor Carlo Carrà con el enunciado “Misticita e ironia nella pittura

¹⁶ En marzo de 1927, tres meses antes de la redacción del artículo “Sant Sebastià”, Dalí escribe una carta en la que relaciona el concepto de ironía con Heráclito, *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca, op. cit.*, p. 48.

¹⁷ “Anadioménon”. Principi di valutazione dell'Arte contemporanea”, *Valori Plastici*, año I, n° 45 (Roma, abril - mayo de 1919), pp. 6-14.

contemporánea”¹⁸. Como se puede ver, Heráclito, Savinio, Carrà... también Eugeni D’Ors, Dalí no era el primero en abordar el tema.

¿Qué nos está diciendo Dalí en las primeras líneas del artículo? Dalí nos da a conocer sus fuentes porque él mismo las cita. Nos muestra, abiertamente, sus referentes artísticos: *Valori Plastici*. Referencia teórica y práctica puesto que en estas páginas se encuentran artículos ideológicos, estéticos —al igual que lo es el de Dalí, *La deshumanización del arte* y en cierto modo la “Oda a Salvador Dalí” de Lorca, que ya hemos mencionado—. *Valori Plastici* publica artistas como el propio Savinio, su hermano De Chirico, Carrà y otros, acompañando los textos con reproducciones de sus obras, una de las cuales, *Naturaleza muerta evangélica*, de Giorgio De Chirico, cita Dalí directamente en el artículo. No disimula tampoco la influencia de Giorgio Morandi cuando incluye un lema con su firma.

Todas estas obras y autores, aunque no sean nombrados explícitamente, conforman el camino estético de Dalí. En sus obras y en sus textos —como el concepto de ironía que acabamos de destacar—, Dalí se alimenta de la tradición clásica y de las nuevas corrientes artísticas europeas, que conoce a través de revistas que le facilita su tío y librero Anselm Domènech. El viaje a París del año 1926 también le sirvió para palpar el estilo más reciente de la capital, visitando exposiciones y librerías. Eso sí, siempre desde el tamiz personal de la experiencia y la motivación propia de Dalí. Consecuentemente, los diversos movimientos artísticos serán utilizados según sus necesidades y destilados por el filtro de su subjetividad. La sentencia en boca del pintor: “Todo me influye, nada me modifica” corre paralela a lo largo de su obra artística.

Estamos ante pintores que conforman la llamada metafísica italiana. *Valori Plastici* apostaba por volver la vista hacia los orígenes, el retorno al orden en el arte que se había perdido con las vanguardias. El afán de los artistas vanguardistas por desmarcarse del resto había provocado que las reglas más elementales no fueran respetadas. El caos de la guerra también había influido en la concepción artística. El grupo que constituye *Valori Plastici* pretende poner orden en esta diversidad de planteamientos. El artista debe encerrarse en el taller y entregarse a su tarea para ofrecer un producto limpio, claro y sencillo, donde el trabajo artístico, como la naturaleza, se deje escondido en el taller.

Este planteamiento es evocado en el segundo de los apartados de “Sant Sebastià”: “Paciencia”. El trabajo artístico ha de ser paciente, como el lento madurar de los árboles frutales. Como modelo de este tipo de pintura, Dalí cita al holandés Vermeer de Delft por varios motivos. El primero, como hemos apun-

¹⁸ *Valori Plastici*, año II, nº VII-VIII (Roma, julio-agosto 1919), pp. 69-73.

tado, se debe a la elegante claridad de su obra. Pero tampoco hemos de olvidar la mirada objetiva que Vermeer vierte en sus escenas, con tal rigor y exactitud que los entendidos han afirmado que se ayudaba por medios de visión para las perspectivas, casi cinematográficas. En un mínimo de doce telas, se ha descubierto un pequeño agujero en el punto de fuga de la composición, llegando a la conclusión de que Vermeer utilizó un cordel fijado a la tela para trazar sus perspectivas. Se ha comentado mucho la utilización, por parte de Vermeer, de la cámara oscura: una lente óptica que proyecta en una superficie plana la imagen que se va a pintar. Esto supone una simplificación de la complejidad de la imagen y facilita la copia directa de la realidad que aparece reflejada sobre el papel preparatorio o la tela. Por su parte, Dalí siempre se sintió fascinado por los instrumentos de visión, desde el calidoscopio infantil al la lente cóncava, convexa y plana del Heliómetro de “Sant Sebastià”.

El “Heliómetro para sordo-mudos” es un aparato, en palabras de Dalí, formado por distancias y por las relaciones de estas distancias, expresadas geométrica y aritméticamente. En el centro, un mecanismo mide la agonía del santo. En la parte superior, un cristal cóncavo, convexo y plano invita a una mirada objetiva.

Buscando la objetividad —incluso en el grado de dolor del mártir Sebastián— Dalí cierra los ojos para huir de condicionantes subjetivos y, cuando los abre, utiliza una máquina de visión, una lente, a la cual acerca el ojo con la finalidad de observar objetivamente. Esta lente, que podría ser de una cámara fotográfica o cinematográfica, en “Sant Sebastià” se denomina Heliómetro. El cristal del Heliómetro ofrecerá una visión destilada, precisa y exacta de la realidad daliniana. La geometría y la aritmética que constituyen el aparato lo acercan a la precisión de los números y de las matemáticas, ciencias exactas.

Como muy gráficamente describirán Salvador Dalí y Luis Buñuel al principio de la película *Un chien andalou* (1929), aplicando la hoja de una navaja directamente a un ojo bien abierto, la mirada convencional no sirve para entender el mundo, llena de condicionantes morales en los que hemos sido educados.

En realidad, el Heliómetro es un aparato para medir las distancias entre los astros. El prefijo “helio-” significa sol y “-metro” alude al campo semántico de medida. Estamos, pues, ante un aparato para medir distancias solares, utilizado concretamente para calcular la distancia entre los astros así como su diámetro. Las partes de este instrumento relacionan a Dalí con la escuela constructivista, que combinaba materiales buscando unir en una misma modalidad artística las viejas artes: pintura, escultura y arquitectura, extendiéndolas a campos más técnicos o científicos como pueden ser la óptica, la astronomía, las matemáticas o la física.

En un artículo de la citada *Valori Plastici*, Carlo Carrà, comentando el ser en apariencia inerte de la ilustración, introduce el concepto de las lentes cóncavas y convexas que a Dalí no le debió pasar inadvertido por tratarse del primer artículo y de la primera ilustración de la revista¹⁹.

Tres años antes de escribir el artículo, en época de los dibujos de los putrefactos, Dalí ya había dibujado un *Heliòmetre per a sors*, el año 1924, que ahora en 1927, recupera para el artículo ampliando el título añadiendo al “per a sors”: “per a sords-muts”. De este modo la objetividad de la mirada también necesita de la ceguera del oído y el habla. En el artículo escribe: “En l’heliòmetre de sant Sebastià no hi havia ni música, ni veu i, en certs fragments, era cec”²⁰. Esta discapacidad del oído, el habla y la vista entra en los parámetros de objetividad citados. La objetividad daliniana necesita de la eliminación de toda capacidad de percepción, es casi vegetal. La emoción de la vida que se respira en la calle, invitación alargada por Lorca en su “Oda a Dalí”, no turbará al no percibirse²¹. El único fin del aparato es el trabajo producido.

Ya hemos mencionado la influencia de los pintores europeos en Dalí. En el *Heliòmetre per a sors*, y en los aparatos en general, podemos encontrar otra de las fuentes dalinianas. Los aparatos están presentes en “Sant Sebastià” y en muchas de las pinturas de esos años. *Aparato y mano* (1927) es el ejemplo más claro, pero existe un buen número de obras en las que aparecen con muy pocas variaciones entre unos y otros. En el artículo y en la obra daliniana, aparecen varios instrumentos esparcidos por la arena de una playa. La experiencia propia del mar de Cadaqués se canaliza hacia su pintura de un modo original pero también en consonancia con las pequeñas formaciones biomórficas presentes en las obras del catalán Joan Miró y del francés Yves Tanguy. Estos dos pintores son uno de los referentes de los diminutos objetos devueltos por el mar que Dalí incorpora en sus pinturas. Ana María Dalí, comentando una de las visitas de García Lorca a Cadaqués, recuerda:

En la arena de esta playa, un poco más amarilla y más áspera que la de las otras, encontramos una especie de fósiles, de

¹⁹ Carlo Carrà, “Il quadrante dello spirito”, *Valori Plastici*, año I, n° 1 (Roma, 15 de noviembre de 1918), pp. 1-2.

²⁰ “Sant Sebastià”, *art. cit.* (“En el heliómetro de san Sebastián no había ni música, ni voz y, en ciertos fragmentos, era ciego”).

²¹ “Canto el ansia de estatua que persigue sin tregua, / el miedo a la emoción que te aguarda en la calle.” Versos de Federico García Lorca pertenecientes a “Oda a Salvador Dalí”, *Revista de Occidente*, año IV, n° XXXIV (Madrid, abril de 1926), pp. 52-58.

piedras y de vidrios pulidos por el mar que sirven a Salvador para crear sus objetos, a un tiempo real y fantásticos. Los llamamos “aparatos”.²²

La seducción de Dalí por el maquinismo es relevante en la serie de telas que incorporan “aparatos” y en los resortes mecánicos que posteriormente elaborará para alguna de sus joyas.

Los autómatas o esculturas desoladas de las obras de Chirico es una de las fuentes principales. Incluso guardan cierta similitud los aparatos dalinianos con las composiciones escultóricas de Chirico, construidas mediante una acumulación de bastidores de madera, cartabones y bustos vaciados en yeso. La estatua o el maniquí contienen el potencial objetivo y numérico de la máquina. Pero su función como aparatos de precisión y de medida procede de una fuente distinta.

Estamos ante un aparato para precisar el grado de dolor del santo. En el apartado “Ironía”, el pescador Enriquet prefiere las olas del cuadro a las del mar porque en el cuadro, naturaleza domesticada, las olas se pueden contar. El martirio de San Sebastián también se podrá cuantificar, en el cuadro, claro. Dalí había podido leer dos libros de Paul Éluard, *Répétitions* y *Les malheurs des immortales* (1922), donde se describen objetos de medida y donde encontramos una frase muy adecuada a los propósitos de Dalí: “una aguja en el aire graba las tensiones y los sobresaltos de la agonía”²³. Los dos libros de Paul Éluard iban ilustrados con unos collages de Max Ernst, formados por agujas, característica sospechosamente parecida a la del Heliómetro daliniano. Las obras de Max Ernst de los años 1922-23, reproducidas en España en *Revista de Occidente* el mismo año de publicación del artículo “Sant Sebastià”, están inspiradas en tratados de anatomía y en textos de divulgación científica que incluyen precisos elementos cortantes, agujas traspasando la carne, flechas, además de telescopios y microscopios que demuestran que los instrumentos ópticos no eran patrimonio exclusivo de Dalí. Sobresale una preferencia por lo metálico que absorbe a Dalí en *La encajera* de Vermeer, donde lo microscópico, aquello que apenas se observa en la tela, adquiere una dimensión de monumentalidad en la retina del observador que puede explicarse por su precisión punzante. La máquina de coser de Lautréamont y de la belleza de los surrealistas, que en el Dalí maduro derivó en metáfora del acto sexual, ya aparece en su primer artículo bajo la aguja que en la mesa de disección del laboratorio o clínica que describe en el apar-

²² Ana María Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Parsifal, Barcelona, 1993, p. 124.

²³ Citado por Juan José Lahuerta en “El resorte”, *Turia. Revista cultural*, nº 66-67 (Teruel, noviembre 2003), p. 287.

tado siguiente, entre el ripolín, el cloroformo y el bisturí, si no tiene la capacidad de anestesiar el dolor sí de mantenerlo alejado, domesticado y restringido en la cubeta de medición, o bien al otro lado de la lente —pantalla de ficción cinematográfica— del Heliómetro.

La fascinación de Dalí se documenta en corrientes artísticas del momento y en revistas científicas. En una fotografía del mes de junio de 1927, el mes anterior a la publicación de “Sant Sebastià”, Dalí sostiene en la mano un número de la revista americana *Science and Invention*, donde podía leer artículos tan atractivos como “La televisión perfeccionada por fin”, “Nuevos inventos en el ojo de la cámara” o “Consejos para los coches”²⁴.

De entre estas fuentes, un dibujo de Francis Picabia que ilustra el catálogo de su exposición en las Galerías Dalmau de Barcelona es especialmente significativo²⁵. El dibujo *Thermomètre pour aveugles* señala en su mismo enunciado —*Termómetro para ciegos*— una alusión casi literal al *Heliómetro* de Dalí: las flechas que indican la temperatura y la agonía medidas, así como la objetividad conseguida, entre otras, por los puntos ciegos del aparato. Los elementos trazados geométricamente de la obra de Picabia también nos remiten a Dalí.

En conclusión, los aparatos dalinianos son entes contruidos a partir de una herencia múltiple. Dalí parte de sus primeros contactos en la escuela del profesor Trayter con el estereoscopio, de juegos infantiles con un calidoscopio que le ofrece las primeras imágenes impresionistas, parte de los guijarros y moluscos transformados por efectos de la erosión del mar, de las máquinas dadaístas, de Francis Picabia, de los objetos, estatuas, autómatas de Chirico. De todos modos, su simbolismo pertenece a un universo personal, como lo es su descripción del santo.

Dalí divide el mundo en dos visiones, la putrefacta y la astronómica. Putrefacto era todo aquello relacionado con los sentimientos, con la tradición más arraigada y con la burguesía más conservadora. Como ya ha sido estudiado en varias ocasiones, durante su estancia en Madrid, Dalí proyectó un libro con dibujos de putrefactos en el cual García Lorca debía de colaborar escribiendo el prólogo. Con motivo de las diferencias estéticas que habían surgido entre los dos amigos, Lorca, como demuestra su poesía, estaba más cerca de la tradición del pueblo y de la emoción humana, y ésta puede ser una de las razones por las cuales no llegó a escribir el prólogo reclamado.

²⁴ El título de los citados artículos de la revista *Science and Invention* son apuntados por el biógrafo Ian Gibson. Ver *La vida desahogada de Salvador Dalí*, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 214.

²⁵ Ver la obra consignada en el n° 5 del Catálogo *Exposition Francis Picabia*, 18 novembre – 8 décembre 1922, Galeries Dalmau, p. 27

Opuesto a esta putrefacción, Dalí se recluye en la astronomía, pues sólo alejándose de la atmósfera terrestre podría librarse de los sentimientos que inundan la vida cotidiana. En el apartado “Invitaciones a la astronomía” recoge una enumeración de aquellos objetos que integran esta nueva mirada.

Aquí, Dalí, de modo quizá menos explícito, presenta otra de sus fuentes, la revista *L'Esprit Nouveau* que, como su propio nombre indica, apostaba por un espíritu nuevo, una modernidad limpia de artificios. Las obras del pasado clásico conviven con la nueva arquitectura industrial, las máquinas y la creación de objetos en serie, estándares, al alcance de todo el mundo. La revista incluía, dentro de la noción artística, nuevos elementos de modernidad, muchos de los cuales enumera Dalí en el apartado “Invitaciones a la astronomía”: el charleston, la bailarina Josephine Baker, el Noticiario Fox, el objeto estandarizado en consonancia con las ideas de Le Corbusier, director junto con Ozenfant, de *L'Esprit Nouveau*, concepciones, muchas de ellas, en el campo de consumo del ocio.

El pequeño cuadro *Venus y un marinero. Homenaje al Noticiario Fox* sintetiza a la perfección esta ansia de Dalí por ser considerado un pintor moderno. Siguiendo con la temática que ya había explotado en otros cuadros, en este óleo Dalí pinta un marinero visto de perfil —podría tratarse de un autorretrato— pegado a una chica, casi besándose, una Venus del amor muy próxima a los amores portuarios que podía venir inspirado por un poema de Salvat-Papasseit, a quien dedicará una obra del mismo tema. Tanto el poema de Salvat-Papasseit como el cuadro de Dalí se inscriben en una temática de modernidad y de romanticismo centrada en el barco. El espíritu de libertad, asociado al mar y a los viajes, viene matizado por la belleza de la máquina que simbolizaban los rutilantes transatlánticos evocados por el propio arquitecto Le Corbusier. Ante nuestros ojos las olas del mar se pueden contar, un aeroplano sobrevuela la escena, una chica vestida a la moda parisién, que se diría vestida para bailar charleston y cuya postura parece imitar un aparato de las características de los comentados. Las sombras alargadas que proyectan estas dos figuras recuerdan las pinturas de Chirico.

Tampoco debemos olvidar la segunda parte del título, “Homenaje al Noticiario Fox”, un noticiario de la época que, en la objetividad de las noticias, paralela a los documentales, se alejaba de la subjetividad y del sentimentalismo de las obras cinematográficas de autor.

En este sentido, Dalí compartirá con otros compañeros de la Residencia de Estudiantes, como Lorca, Luis Buñuel o José Bello, su predilección por el actor Buster Keaton. La impasibilidad ante las situaciones en que la trama le abocaba, y que le valieron el calificativo de “cara de palo”, le situaba por encima de

Charles Chaplin, “Charlot”, un personaje que atacaba directamente la emoción del público por medio de situaciones tristes y desamparadas: injusticia, pobreza, huérfanos...

Otro actor de la época, Adolphe Menjou, caracterizado como el prototipo masculino de dandi, impecable, tampoco ofrecía la más mínima afectación delante de los sentimientos, y la elegancia de su traje y su cigarrillo fueron ensalzadas por Buñuel y Dalí. En el artículo “Sant Sebastià”, en la enumeración de elementos de modernidad anteriormente descrita, no olvida a este personaje, que previamente también había dibujado para acompañar la publicidad de una marca de coches, el *Issota Fraschini*, que en los años veinte publicó la revista de la Residencia de Estudiantes. Este automóvil —se darán cuenta que todo en Dalí está relacionado y nada es casualidad— también es citado en el artículo “Sant Sebastià”.

El automóvil y la belleza mecánica de sus motores es una referencia clara al movimiento futurista, que lo consideraban más bello que la estatua griega de la Victoria de Samothracia. Pero hay que tener en cuenta que si bien Dalí, en el artículo, hace referencia al espíritu de velocidad y libertad que aportaba el automóvil a la vida moderna, mediante alusiones directas a *Bugattis* y a la mecánica de precisión de sus motores plateados, el autor catalán también debía tener muy presente una referencia más cercana en el tiempo que en el año 1927 significaba el futurismo, pues parece ser que ya lo había descubierto en 1919. En la revista *L'Esprit Nouveau*, citada anteriormente, en una de las sus páginas se comparaba la arquitectura griega del Partenón y del Paestum con imágenes de automóviles considerados, ambas reproducciones, los templos griegos y los coches, productos puros de un proceso de selección natural.

Persiste un elemento que resaltar, más allá de la belleza que podía emanar de estos modelos de automóvil, y era su fabricación en serie. Dalí, como artista moderno, y esto puede percibirse en la reciente exposición “Dalí: Cultura de masas”²⁶, entendía la sociedad del ocio que poco a poco iba ganando terreno. Elementos como los coches, la fotografía, el charlestón, no iban dirigidos a un público minoritario sino a un público popular, una cultura de masas, y el objeto artístico era concebido como el chasis de los coches, en serie, como son buena muestra los planos de las casas de Le Corbusier. La apología que hará Dalí del útil estandarizado en un artículo de este año ya es perceptible en “Sant Sebastià”.

Son muchos los puntos para destacar y quizá al final nos hayamos limitado a desarrollar dos o tres. Después de señalar algunas de las fuentes de Dalí: Herá-

²⁶ “Salvador Dalí. Cultura de masas”, Caixa Forum, Barcelona, del 6 de febrero al 23 de mayo de 2004.

clito, Savinio, Carrà, D'Ors, De Chirico, *Valori Plastici*, Vermeer de Delft, la óptica, el cine, el maquinismo, Picabia, la mecánica, Le Corbusier, *l'Esprit Nouveau...*, pueden preguntarse qué hay de Dalí en el texto. De Dalí está todo, todo es Dalí, las lecturas, las obras, la experiencia que crece y hace crecer al artista. A raíz de una experiencia personal con el poeta García Lorca, rebotante de conversaciones acerca del arte y la vida, en una atmósfera de tertulias y personalidades de la cultura con quienes coincidió en Madrid —Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Barradas, por citar algunos más allá del propio Lorca y Buñuel—, Dalí construye una estética de la objetividad como evolución lógica de los primeros dibujos de putrefactos y de su defección por los sentimientos y la emoción que le apartaban de la vocación artística, presente ya en sus primeros escritos de adolescencia y que fue una constante a lo largo de su vida, aislándose horas y horas en su taller.

En "Sant Sebastià" crea la dualidad putrefacción / astronomía, que deriva en los términos artístico / anti-artístico, al segundo de los cuales se adscribe la estética daliniana, entendiendo por anti-artístico la objetividad de los aparatos, el maquinismo, los documentales, todo aquello que se aleja de la pincelada subjetiva del pintor romántico.

Dalí presenta a San Sebastián como un hecho en sí mismo, sin ataduras. Al liberarse, podrá saborear otros placeres que no serán dolorosos.