

LITERATURA Y PINTURA: UNAS CONSIDERACIONES ACERCA DEL TABÚ SEXUAL EN SALVADOR DALÍ

Sol Villacèque

RESUMEN

Este estudio sobre literatura y pintura se fundamenta en una lectura cruzada de la novela *Rostros ocultos* (1943) y de dos lienzos, *Leda Atómica* (1949), y *Pop-Op, Yes, Yes, Pompiér, la Estación de Perpiñán* (1965), todos ellos de Salvador Dalí. Sugiere que entre el sujeto deseante Dalí y los objetos textualizados/pintados se está jugando una partida trágica, juego sexual inventado por un artista presa del terror al acoplamiento y a la muerte.

Palabras clave: pintores catalanes, pintura y literatura dalinianas.

ABSTRACT

This study about literature and painting is based on a cross-reading of the novel *Rostros ocultos* (1943) and two canvas paintings, *Leda Atómica* (1949), and *Pop-Op, Yes, Yes, Pompiér, la Estación de Perpiñán* (1965), by Salvador Dalí. It is suggested here that between the desiring subject Dalí and the textualized/painted objects, a tragic game is taking place, a sexual game created by an artist who feels terrified by coupling and death.

Key Words: Catalan painters, Dalinian painting and literature

1. Introducción: una obra proteiforme

Lo manifestó André Breton, el jefe de fila de los surrealistas; pero lo cierto es que su creación proteiforme y vertiginosamente abierta no deja a nadie indiferente. Personalmente, yo que lo frecuento desde hace más de quince años, debo confesar que estuve en varias ocasiones al borde de caer y perderme en sus laberintos. De él se ha dicho que cometió el mayor atraco artístico

del inconsciente del siglo XX. Hasta la fecha me había acercado exclusivamente a su producción pictórica, y más particularmente a los lienzos del llamado ciclo místico. Pero en la tupida selva daliniana encontramos de todo, porque el genio ecléctico y polimorfo del catalán se manifestó en todos los campos de la producción artística (pintura, escultura, cine, fotografía, joyas, etc.), literaria, comercial y publicitaria. Fue uno de los primeros en utilizar en beneficio suyo la cultura de masas que irrumpía. “La pintura es

* Doctora, Universidad Paul Valéry, Montpellier III, Francia
Recepción: 27/3/08 - Aceptación: 12/6/08

la cara visible del iceberg de mi pensamiento”, solía decir el artista. Pero a pesar de la aparente heterogeneidad de sus producciones y actividades, presenta un caso excepcional de pensamiento hegemónico y totalizante, por lo cual el estudio que voy a presentar encaja en el marco de la temática de este congreso. Dalí impone, en efecto, la lectura de su universo en función de una perspectiva excluyente y exclusiva, de acuerdo con el hecho de que este universo conforma un todo coherente y unitario.

Otra particularidad de Dalí es que, de acuerdo con su paradigmático narcisismo, hizo de su propio cuerpo una obra de arte, de allí que, hablar de sus obras es hablar de él, o sea a la vez de Dalí sujeto creador, objeto de creación y materia prima con la que fabrica sus imágenes. Por eso, en mi búsqueda del hilo de Ariadna para dirigirme en el laberinto daliniano y sirviéndome de los instrumentos de la sociocrítica, tuve que extralimitarme respecto al concepto de autoría que los sociocríticos solemos evacuar en beneficio de la textualidad. Por otra parte, todo estudio sobre Dalí conduce inevitablemente a recurrir al filtro interpretativo del psicoanálisis, a lo que nos invita nuestro maestro Edmond Cros, quien inició la fructuosa colaboración entre la sociocrítica y la ciencia freudiana.

He escogido para este estudio un corpus de tres obras sin vínculo aparente: un texto de escasa difusión escrito en 1943, *Rostros Ocultos*, única obra literaria documentada de Dalí, y dos textos pictóricos, *Leda Atómica* de 1949 y *Pop, Op, Yes-Yes, Pompier, la Estación de Perpiñán*¹, (1-2-3) obra realizada en 1965, cuyo título completo larguísimo se revelará posteriormente. Doce años separan la primera de la última, que corresponden a uno de los períodos más fecundos en la producción del pintor. Desde la perspectiva sociocrítica adoptada, la lectura transversal de dichas obras me ha permitido poner en evidencia las articulaciones entre el pensamiento de Dalí, su creación y el contexto histórico, cultural y científico. El diálogo intertextual que se establece entre ellas y que voy a tratar de desentrañar, ofrece unas claves para descifrar el relato mitológico narrado por Dalí. Otra de las claves, la encontré en la constante y apasionada defensa

suya en favor del arte académico de los salones franceses decimonónicos tan despreciado por las vanguardias, el denominado arte pompier, o sea bombero. Conforme avanzaba en mi lectura de las obras del corpus, pude observar el impacto en el proceso semiótico de esta filiación vehementemente reivindicada.

El título de esta ponencia anuncia la omnipresencia de la sexualidad en la biografía y en la obra de Dalí. Vinculada con el trauma original, es generadora de un tropel de terrores espantosos. Toda su actividad creadora estará encaminada a conjurarlos, inventando conceptos salvadores que traducirá en formas plásticas. Lo que se juega con este asunto es ni más ni menos que una cuestión de vida o de muerte.

2. Cledalismo y pompierismo: Rostros ocultos o la tercera vía erótica daliniana

2.1. La novela francofrancesa de un pintor catalán

2.1.1. Dalí, ¿un novelista francés?

La relevancia de RO, la primera de las tres obras del corpus estudiado, cuyo hallazgo fue para mí el fruto de un encuentro fortuito, se explica por el lugar estratégico que ocupa en el proceso de producción daliniana. El desencadenamiento de la guerra más destructora de la Historia marca un hito importante en la obra del artista, que va a alejarse del surrealismo y explorar otras vías, como el hiperrealismo, el misticismo científico y otras más. Se presenta como un objeto extraño y fascinante, por una serie de razones. En primer lugar, en medio de innumerables textos autobiográficos, de crítica de arte, panfletos, artículos sobre los temas más variados y estrafalarios, *Rostros ocultos* tiene un estatuto particular por ser la única obra literaria de Dalí, si bien éste elaboró otros proyectos, en particular la composición de una pieza de teatro en colaboración con García Lorca, proyecto que el asesinato de éste dió por tierra. Por otra parte, la redactó en una lengua que no era la suya, el francés. Las condiciones de la

escritura de *Rostros ocultos* no son nada comunes tampoco. Huyendo del segundo conflicto mundial, la pareja Gala-Dalí se exilió en EEUU donde permanecería de 1940 a 1948. Allí conocerá el pintor la consagración definitiva y el inicio de su fortuna. En otoño de 1943 se instala en un lugar montañoso del New Hampshire, Franconia, en la propiedad del Marqués de Cuevas, y escribe allí su primera y única novela en cuatro meses, de un tirón según lo declara en su prólogo a la primera edición francesa². Su título original es *Visages cachés*. (4) La historia editorial de RO es tortuosa. Se extravió el manuscrito. La única traducción basada en este original francés perdido es la excelente versión inglesa del amigo de Dalí, Haakon Chevalier, traductor ya de *La vida secreta* de Salvador Dalí en 1943, que se publicará el año siguiente bajo el título de *Hidden Faces* a cargo de la editorial Dial Press. De modo que todas las ediciones posteriores francesas, españolas o en cualquier otro idioma se establecieron en principio a partir de esta versión inglesa inicial. La primera traducción española se publicó en 1952, mermada por los drásticos cortes operados por la censura franquista. Las ediciones del posfranquismo trataron de restablecer el texto integral, pero subsisten algunas lagunas explicables por las desventuras del texto. Mi edición de referencia es la primera que se publicó en Francia en 1973 a cargo de la editorial Stock. Para las citas, eché mano de la última edición española de Destino de 2004. Gracias al testimonio de Chevalier, autor de la nota final de la edición de 1973, que asistió al proceso de escritura preparando su propia versión inglesa, podemos hacernos una idea del francés literario del aprendiz de novelista.

Dalí habla un francés rico, subido de color, que no es ni enteramente idiomático ni incluso enteramente correcto, lleno de sal y pimienta y de estruendo español. (...) A veces, extenuado por horas de penosa caminata por la jungla exuberante de su prosa, me dirigía a él, exasperado: “es usted un maestro de la metáfora disparatada, del epíteto superfluo, trenza guirnalda de redundancia complicadas alrededor de su tema, para luego incendiarlo con los fuegos artificiales de la hipérbole...” (H. Chevalier 1973: 441-442, T. de la A.)

¿Qué mejor elogio podía recibir la escritura novelesca de Dalí? Estas líneas sintetizan además algunos de los rasgos más llamativos de esta obra curiosa, la exuberancia de la lengua, el estilo explosivo, barroco, estrafalario, la retórica distorsionada. Merece algunas observaciones la relación que sostuvo el artista con el francés, idioma doblemente entrañable para él, en primer lugar por ser la lengua exclusiva y sacralizada de comunicación con su Divina Melliza, Gala la rusa, quien se negó siempre en aprender el español o el catalán; y en segundo lugar, por ser la del paradigmático y Divino Marqués de Sade, del que se hablará posteriormente. De modo que en este primer intento literario crea Dalí su universo novelesco en un cuerpo a cuerpo borrascoso e inaudito con la lengua de Molière y Descartes, que tritura y ajusta a sus ingeniosas elucubraciones.

2. 1. 2. *Una descabellada saga aristocrática*

Resulta difícil situar este texto en el panorama literario contemporáneo, porque, a imitación de los artistas pompiers, el estilo de Dalí consiste en no tener estilo. Es una novela inclasificable, un electrón libre, resultado de la metabolización de varios estilos narrativos heterogéneos. La crítica desconcertada buscó filiaciones en escritores decimonónicos de prestigio, Balzac, Dickens, Huysmans y Barbey d'Aureville, en particular. A todo esto responde orgullosamente Dalí en el prólogo de la edición francesa:

(...) se pretendió que escribía una novela balzaciana o huymansiana. Al contrario, es un libro rigurosamente daliniano y los que han leído mi “*Vida secreta*” con atención descubrirán fácilmente bajo la estructura de la novela la presencia familiar, permanente y vigorosa, de los mitos esenciales de mi vida y de mi mitología personal. (Dalí 1973: 10, T. de la A.)

En cuanto a la caracterización genérica, se puede leer *Rostros ocultos* como una novela histórica, costumbrista o psicológica, erótica o mística, estetizante o fantástica, etc. Por su intriga descabellada y laberíntica entroncaría más bien con la tradición barroca de la novela de aventuras del Siglo de Oro, por el rebuscado estetismo se

relaciona con la novela *À rebours* (A contrapelo) de Huysmans (1884) y por la ambientación decadentista y necrófila, le encuentro afinidades con el Valle-Inclán de la *Sonatas*. Hay que renunciar a encasillarla en las clasificaciones habituales y atenerse a la observación de los rasgos más significantes de la escritura novelesca daliniana. Uno de ellos es la alternancia de trozos dulzones saturados de los clichés de la cursilería ordinaria, muy afines a las estampistas de los artistas pompiers de los que era tan adicto Dalí, y de páginas sorprendentes por su crudeza y estridencia expresionistas o por lo escabroso, incluso lo escatológico³.

La narración admirablemente construida puede resumirse como la saga de un puñado de aristócratas cosmopolitas reunidos por el arruinado conde Hervé de Grandsailles en su castillo de Lamotte situado en el sur de Francia. Sobre un fondo de mundanidades parisinas, de estruendos de la guerra europea y de acciones de resistencia, se desenvuelve la intriga al ritmo de los encuentros y desencuentros de los cinco protagonistas, el orgulloso Grandsailles, la mundana Solange de Cléda, la cruel Veronica Stevens, joven y rica norteamericana, su amiga la polaca Betka y John Randolph, apodado Baba, heroico aviador famoso por las hazañas realizadas durante la Guerra Civil española. El conde impone a la estoica y enamorada Solange una abstinencia sexual total y ritualizada; Veronica y Betka se enamoran de Baba cuyo rostro desfigurado por una herida permanece ocultado por una máscara; la americana se casa con Grandsailles creyendo que es Baba liberado de su máscara; Solange muere en el momento en que Grandsailles se decide por fin a reunirse con la que fue su único amor.

2. 2. La Historia revisitada por los pompiers

2.2. 1. *El terror visceral a la guerra*

La historia narrada transcurre durante un período que va de 1934 al año 1943 de la escritura, y los acontecimientos evocados son en gran parte acordes a la verdad histórica. Ya desde las primeras páginas de RO se explayan las

teorías y el diletantismo políticos del protagonista Grandsailles, totalmente identificables a las de su creador. Se abre en efecto la novela con los comentarios de los invitados del castillo condal sobre los trágicos enfrentamientos parisinos del 6 de febrero de 1934 entre los grupos izquierdistas y los conspiradores extremistas de las derechas. En realidad, el tema del ideario político de Dalí se resiste a todos los esquemas reductores y, como siempre ocurre con él, nos encontramos ante unas posturas contradictorias y paradójicas. Lo cierto es que frente a los conflictos bélicos, Dalí reaccionó con la misma constancia por la repulsa visceral de la violencia destructora y por el escapismo. La guerra fue para él, junto con el sexo, un motivo de espanto ontológico. En sus textos como en su pintura, de acuerdo con la tradición goyesca, no cesó de mostrar su rostro repelente. En 1936, huyó primero de la Guerra Civil, que se le figuraba como una orgía o sara-banda sádica, refugiándose con Gala desde los primeros momentos a Londres y a los EEUU⁴. Posteriormente, desde Francia donde residía la pareja y frente a la amenaza de la ocupación alemana, ésta embarcó nuevamente en 1940 con rumbo a América, donde permaneció hasta 1948. RO puede interpretarse como un ejercicio de exorcismo destinado a expulsar los terrores y pesadillas dalinianos en relación con el conflicto mundial, al mismo tiempo que sirve de epitafio de la Europa anterior a la guerra⁵. El terror a la guerra y su repulsa radical le inspiran una de las páginas más visualistas de la novela a principio del capítulo intitulado “Guerra y transfiguración”, la visión expresionista, desde el avión donde se halla Grandsailles, de una ciudad de Malta destruida por los bombardeos alemanes:

La ciudad mutilada yacía bajo ellos; grandes remolinos de humo (...) surgían de los cráneos rajados de los grandes edificios. Las casas tenían los ojos vaciados por las invisibles cucharas de las bombas. (...) Allí yacía entera, fuerte como un puño cerrado de Inglaterra que nadie abriría jamás, (...) como un colosal y dantesco queso de Gruyère del sacrificio, de color sulfúreo, con todos los orificios fecundados por la muerte (...). (Dalí 2004: 253-254)

El texto esta lleno de este tipo de intuiciones fulgurantes, entre las que descuella en el

epílogo la anticipación visionaria del fin apocalíptico de Hitler, soñado por él mismo con fondo de música wagneriana. En 1973, para plasmar su rechazo del “gran paranoico de Berchtesgaden” (2004: 162), escogió como ilustración de la cubierta de la primera edición francesa de de RO una obra pintada para aquella ocasión, *Conversión paranoica-crítica: Hitler masturbándose*, (4) en relación directa con esa visión del epílogo, donde el grotesco dirigente nazi aparece en situación de derrota e impotencia. Interpreto esta imagen como la ostentación desde el umbral de la novela del diálogo entre literatura y pintura, punto esencial en la semiosis del corpus daliniano seleccionado para mi estudio. Por otra parte, esta ilustración nos conduce a un diálogo particular. Se trata del que mantuvo apasionadamente Dalí con el arte practicado por los pintores la escuela francesa académica de la segunda mitad del siglo XIX, arte minorado y marginado por la crítica hasta hace pocas décadas bajo la denominación de *pompier*. Este calificativo despectivo se origina en la profusión de cascos semejantes a los de los bomberos que llevan muchos personajes de las escenas históricas o legendarias que solían pintar. Vamos a observar a lo largo de esta exposición como opera la filiación de Dalí con el *pompierismo*, y la importancia de este diálogo como clave de decodificación del nivel profundo, o sea del inconsciente de las tres obras analizadas.

2. 2. 2. *La figura tutelar de Meissonier, el virtuosismo pompierista y la escritura kitsch*

En el caso del personaje de Hitler, la ambientación crepuscular de esta representación visionaria de la retirada de una soldatesca en tonos apagados y mortíferos remite directamente a las escenas de batallas del jefe de fila de los *pompier*s, Ernest Meissonier (1815-1891), el pintor grandilocuente de los temas militares napoleónicos⁶, virtuosista de la precisión descriptiva de las apariencias, que fue el artista más caro y admirado de su tiempo. El catalán, que le dedicaría en 1967 un libro de textos y de litografías, considerado como el manifiesto del redescubrimiento en Francia del

pompierismo, Homenaje a Meissonier, colocó la doble efigie monumental del pintor-profeta en la entrada del Teatro-Museo de Dalí de Figueras y dentro de éste como figura tutelar de su panteón artístico personal.(5) La lista de las afinidades entre ambos pintores es larga: su dominio del *perspectivismo*, su extremada meticulosidad *detallista*, su arte *ilusionista del relieve*, su afición a la reproducción *hiperrealista fotográfica*, en fin, todos los rasgos correspondientes al concepto daliniano de la pintura como trabajo artesanal y *virtuosista*, como buen mester o *beau métier*. El diálogo con Meissonier se evidencia en la *Conversión paranoica-crítica*, *pastiche paródico* de la trágica retirada del ejército napoleónico del frente ruso.

El texto está trabajado en profundidad por la retórica de los contrastes violentos, la adicción a los cromos consoladores y a aquella imagen de una superficialidad lisa y repulida que es uno de los rasgos dominantes de los desnudos femeninos de un Bouguereau, presente en el museo personal de Dalí, o un Cabanel, excelente pintor *montpellierano*. En el uso y abuso de los *clisés empalagosos* el artista catalán va a superar a sus maestros, asimismo en la exuberancia de sus numerosas descripciones de un *kitsch delirante*. Lo ilustramos con un ejemplo entre tantos sacado del primer capítulo de RO.

Un joven Sileno completamente desnudo, maravillosamente tallado en plata oxidada, sostenía una tosca rama de candelabros, y parecía dirigir su luz (...) hacia las curvas en flor del pecho de Solange de Cléda, que el escote dejaba a descubierto. Su piel era tan fina y tan blanca en aquel lugar, que Grandsailles, mientras la miraba, sumergió la cucharilla de postre en la suave superficie del queso de crema, tomó una pequeña cantidad para probarlo y chasqueó diestramente la ágil punta de la lengua. (Dalí 2004: 40-41)

Puro estilo daliniano, que trabaja los *clichés* de la *novelita rosa* erotizándolos al tope mediante una *pincelada sensualista*. Incluso se puede constatar que el empleo profuso de los estereotipos *populistas* salvan a Dalí de la pureza *elitista*. Las apariciones de la escultural Solange dan motivo a descripciones *asombrosas* por lo brillante y lo espectacular, que se puede comparar

a las evocaciones de las figuras de mujeres fatales en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, inventor también él de una escritura “impura” plagada de estereotipos de la paraliteratura.

2. 3. Literatura y pintura: una forma dialogada de reflexión y pensamiento

2. 3. 1. Intertextualidad y semiología de la pintura

Se presenta RO como un laboratorio del pensamiento artístico y metafísico daliniano donde se puede estudiar como se encarnan en formas visuales inauditas la profusión de conceptos que inventa la imaginación delirante daliniana y como, a partir de este texto, se ponen éstos a circular de obra en obra, instaurándose un diálogo no sólo entre Dalí y Dalí, sino entre sus creaciones y la Historia, el arte universal e incluso el pensamiento occidental. El análisis de RO y su lectura cruzada con las dos obras pictóricas mencionadas me permitieron seleccionar unas isotopías que constituyen unos marcos sucesivos de interpretación. Es fascinante observar como opera la semiosis en el caso de un pintor que trueca su pincel por la pluma y luego vuelve a la pintura y así sucesivamente, a veces simultáneamente como vamos a tratar de analizarlo, operando una confusión de las categorías que crea una zona fecunda de ambigüedad.

El conde Grandsailles, como el héroe de la novela decadentista de Huymans, *À rebours*, es un dandy, un esteta, que suele convocar en sus sueños eróticos, las pinturas, esculturas u objetos de arte de su museo íntimo, reproduciéndolas en palabras con una precisión alucinante. Todo, paisajes, personajes, objetos, es observado con un ojo de pintor que escudriña el menor detalle, y referido a modelos emblemáticos. El texto está plagado de descripciones sensualistas de la heroína, a las que pocas veces falta la nota kitsch o escabrosa, como ésta: “Solange de Cléda (...) acababa de tenderse a sus pies y (...) parecía exactamente un galgo de plata oxidada con aquel vestido ajustado de color gris que tanto destacaba sus costillas cuando respiraba (...)”. (2004: 104).

La hipervisualidad del texto se manifiesta a menudo con imágenes que metaforizan un enunciado conceptual, como cuando Solange va “extendiendo las pequeñas garras de gato blanco de su erudición sobre las ondas de plumas de la alfombra de su fluida conversación.” (2004: 174). Lo abstracto se materializa en una imagen sinestésica tan concreta y sensual que solicita intensamente la vista y el tacto del lector.

El diálogo intertextual convoca a Leonardo, a Poussin, a Fragonard y a otros muchos artistas, y, cómo no, a Dalí. Numerosas imágenes surgidas de RO tienen una resonancia en la obra plástica de éste. Una de las descripciones de la protagonista — truncada en la edición española —, donde lo escabroso señala la parodia, corresponde a la extraña, casi monstruosa *Gala Gradiva*⁷ dibujada en 1938.(6)

Luego (Solange) se apretó la cintura violentamente, hasta hacerse daño, con un ancho cinturón de cuero mate, flamante, color de goma; esa compresión salvaje daba un énfasis cínico a los dos huesos pélvicos, muy prominentes, que apuntando hacia el cielo, finos como dos hojas de cuchillo, parecían a punto de rasgar el tejido de la falda que le ceñía estrechamente los muslos. (Dalí 1973: 52. T. de la A.)

La fusión entre la representación pictórica y la escritura narrativa alcanza su punto de perfección en el desenlace trágico de la novela. En su último sueño alucinatorio, donde se escenifican sus fantasmas sadianos y su inconfesable impotencia, Grandsailles-Dalí, cree ver en la vieja y diabólica canonesa, ama de llaves que le persigue desde el principio de la novela como su sombra, la reencarnación de su amada, la martirizada Solange que acaba de morir tras una horrible agonía. Por virtud mágica de la pluma de Dalí, el lector penetra a la vez en un universo gótico-erótico-macabro, en el infierno según Jerónimo Bosch y en un aquelarre goyesco. Aquí, literatura y pintura se compenetran perfectamente:

(...) sus ojos, enrojecidos por la conjuntivitis crónica, como heridas rojas, se le presentaron repentinamente como los de una divinidad y como engastados en rubíes; su boca babeante, con los retorcidos dientes, le pareció un arroyo con las ruedas de molino de las tentaciones, que le atraían a un abismo de innobles deseos; la espumeante saliva que se espesaba como

una pasta blancoamarillenta en las comisuras de sus labios le alucinó como gotas de un pus afrodisíaco y letal.

2. 3. 2. *Un texto hiperestésico*

La alucinante minuciosidad detallista, el derroche imaginario convierten al lector de RO en receptáculo de una variedad inaudita de sensaciones no sólo visuales sino táctiles, auditivas, olfactivas. La escritura daliniana hipervisualista, visionaria crea un universo de alucinaciones sensoriales, comparable al que genera la poesía de un Rimbaud.

Donde logra el texto los efectos más impresionantes es en la transcripción de las imágenes degradadas, dislocadas que producen las perspectivas anamórficas. Están reunidos los convidados en la mesa del festín. Observa el conde en los espejos cóncavos y convexos que le tienden los objetos de plata dispuestos sobre ella los reflejos de los rostros de los conmensales:

Exactamente del mismo modo que en la famosa colección de caras monstruosas dibujadas por Leonardo, allí podía ver el rostro de cada uno de los invitados sorprendido en las feroces mallas de la anamorfosis, extendiéndose, retorciéndose, curvándose y alargándose con los labios transformados en hocicos, estirando las mandíbulas, con los cráneos comprimidos y las narices achatadas hasta resucitar los más remotos vestigios heráldicos y totémicos de su propia animalidad. (...)

Al animalizar radicalmente a aquellos elegantes aristócratas y altoburgueses, la escritura narrativa de RO cumple una función paródica, que presenta gran afinidad con los subversivos esperpentos de Valle-Inclán. Más globalmente, la dimensión (auto)crítica es indisoluble de la obra entera de Dalí. No se podría entender sin tenerla en cuenta el alcance subversivo de sus descomunales provocaciones y de sus vertiginosas paradojas⁸.

Los efectos hipervisualistas con referencia a las técnicas pictóricas, ópticas o fotográficas mezcladas con alusiones a la hipertrofia patológica de la percepción abundan en la novela. Otra página de antología se sitúa en el capítulo

cuarto, de la tercera parte intitulado “La fuerza del destino”. A medida que se aleja geográficamente de su amada Solange, se intensifica su actividad imaginativa y se multiplican sus sueños alucinados, que se originan como aquí en el recuerdo de una pintura relevante.

El conde cerró los ojos y con una agudeza visual desacostumbrada e hiperestésica vio cabalgatas y triunfos como los que se describen en *Le Songe de Polyphile*, pintadas por Piero della Francesca. Si deseaba examinar algún fragmento de una de sus imaginaciones de modo reposado, solamente tenía que atirantar los músculos de los párpados. Esto parecía enfocar exactamente el diafragma de sus alucinaciones hipnóticas.

No sólo este texto nos hace entrar en el sistema de fabricación de las imágenes del obse-so visual Grandsailles-Dalí, sino que revela un nuevo nivel en el nutrido diálogo intertextual que lo recorre. Las visiones alucinadas que salpican la novela convocan, en efecto, el género onírico en la pintura renacentista y prefiguran los grandes sueños del ciclo místico que realizará el pintor en los años 50 y 60. Todo ello desembocará en el colosal sueño cósmico de EP.

2. 4. **El cledalismo, tercera vía erótica daliniana**

Si la novela de Dalí se ofrece al análisis como una especie de perla barroca fascinante, se debe no sólo a todas las razones evocadas hasta ahora, sino también y sobre todo a un rasgo que comparte nuevamente con el arte pompier, es decir su esencial y significativa ambigüedad. En efecto, si el hilo conductor pompierista resulta tan operativo para una lectura sociocrítica de RO, es porque este arte traspasa los límites de la pintura académica en los que se la quiso encasillar. Lo que hallaba y le regocijaba a Dalí en la contemplación de esas imágenes relamidas y suntuosas era su fundamental ambivalencia, su capacidad de abrirse a una zona otra, de dejar infiltrarse detrás de la lisura de los desnudos femeninos perfectos la cohorte de los fantasmas eróticos de sus espectadores. El logro incuestionable del único texto de ficción del pintor es sin duda el invento

de un concepto nuevo, un oxímoron perfecto, el cledalismo. Si lo definimos como un acto de amor a la vez físico y desmaterializado, el sexo sin el sexo, observamos que funciona de la misma manera que los cromos pompieristas en los que los cuerpos puros de mujeres de sexo borrado se convierten para el ojo voyeurista del observador en bombas explosivas de los deseos reprimidos. La teoría erótica cledalista es el punto de confluencia interdiscursivo de varios tratados, filosofías, estéticas y prácticas discursivas que el pensamiento daliniano supo metabolizar y transformar en un concepto original. Trataremos de identificar los más significantes.

Pero primero, leamos lo que dice el texto de ese concepto inventado por Dalí y que encierra su propia contradicción. El nuevo tratado de amor concebido por la imaginación exacerbada del conde se fundamenta, según él, en la teoría stendhaliana de las “cristalizaciones” (2004: 172). Va a imponer a su amada Solange de Cléda una serie de pruebas minuciosamente ritualizadas, destinadas a enardecer su libido y a que alcance el orgasmo sin consumir el acto carnal. La primera noche de amor consistió para Solange en reunirse con su amante de noche a oscuras a la hora fijada por él y acostarse a su lado durante quince minutos.

Luego reduce la frecuencia de sus encuentros nocturnos, obligando a la heroína a vivir como separada de su cuerpo para soportar su tormento. Al cabo de varios años de esa relación platónica pervertida, “sometida a una interminable tortura de voluptuosidad mortal” (2004: 405), muere en mártir de aquel amor imposible. Obviamente, esas elucubraciones dalinianas tienen una profunda resonancia en sus propias vivencias íntimas. Es evidente que el cledalismo es la emanación natural de una profunda disposición psíquica del pintor. La novela presenta una abundante colección de los fantasmas sexuales y de las obsesiones metafísicas del artista.

2. 4. 1. El terror a la mantis religiosa y el paradigma sadiano

No se pueden entender la obra y el pensamiento de Dalí sin tener en cuenta la lucha constante entre

Eros y Thanatos en la que se origina el proceso de creación y de conceptualización. La erótica daliniana, en particular, ritualizada a menudo en unas escenificaciones funerarias, está determinada por este combate y su corolario, el sentimiento que expresó el pintor con el lema recurrente “Yo estoy muerto”. Son numerosos los indicios desparrramados en el texto de RO que transcriben el terror de Grandsailles a ser absorbido en el acto sexual. El espectro de la mantis religiosa, ese insecto que engulle a su pareja en el momento de la copulación, se encarna por ejemplo en la altiva y despiadada Veronica, que era “como la mantis religiosa, que devora a su amor a causa de una necesidad biológica de absoluto.” (2004: 79).

Por otra parte, el autor se presenta en el prólogo de la edición francesa como continuador de la obra del Divino Marqués de Sade, escritor al que, tras un largo eclipse impuesto por la censura, rehabilitaron los surrealistas, fascinados por la prodigiosa liberación del imaginario que operaba su escritura y la violencia de su cuestionamiento de todo el sistema social:

Porque desde el siglo dieciocho, la trilogía pasional inaugurada por el divino marqués de Sade permanecía incompleta: sadismo, masoquismo... Había que inventar el tercer término del problema, el de la síntesis y de la sublimación: el cledalismo (...) (Dalí 1973: 9. T. de la A.)

De Los ciento veinte días de Sodoma, ese extraordinario cuadro casi científico de las variaciones sexuales anunciador de la moderna sexología, Dalí retomó el esquema del encerramiento en un castillo de un puñado de aristócratas. Es obvia su identificación con su doble “divino” y su fascinación no sólo por la enormidad de aquella bomba novelesca de la anti-ley reveladora de los terrores de la Historia y de la hipocresía milenaria, sino sobre todo por la efervescente imaginación sadiana, si bien el fetichismo y la perversidad del ritual erótico a que se dedica el Conde de Grandsailles o la relación sáfica entre Veronica y Betka resultan juegos inocentes comparados con las seiscientas perversiones sexuales narradas por las cuatro viejas proxenetas y puestas en práctica por los personajes de Sade en un crescendo de horrores. Los abundantes discursos filosóficos

que salpican el relato y la figura goyesca de la vieja canonesa lúbrica son los elementos que más se acercan al universo sadiano, en particular en la escena final citada anteriormente. Más profundamente, el paradigma sadiano trabaja el inconsciente del texto de Dalí, aflorando en RO bajo formas propiamente dalinianas. Se puede apreciar su huella en la implacable demostración de la inversión de valores que presenta la historia narrada, donde la virtuosa y pura Solange muere entre convulsiones como una endemoniada.

2. 4. 2. Amor cortés y martirio católico: el rostro oculto de Federico García Lorca

Se perfila en RO otro modelo erótico, que parece contradecir el precedente. En efecto, el cledalismo podría interpretarse como el avatar posmoderno del amor cortés, que consistía para los amantes en sublimar la sexualidad mediante una serie de ritos de privación y de sustitución del placer carnal por el goce mental. La irrupción del intertexto del amor cortés se hace a través del blasón familiar del conde, que representa sobre un fondo de flores de lis a una mujer-alcornoque, coronada con la inscripción heráldica “Je suis la dame”, frase que la martirizada heroína pronunciará al exhalar el último respiro (2004: 406). (7) Dalí ilustró el frontispicio de la primera edición inglesa con esta imagen, retomada en la francesa.

La postura de la Dama y sus ojos en blanco convocan varias imágenes de la iconografía católica, en particular las de santas en éxtasis o martirizadas. Tenemos aquí una transverberación teresiana subvertida, lo mismo que el martirio final de Solange, que acaba entregando su alma no a Dios sino al diablo, es un acto de santidad subvertida. Esta pista nos conduce a otro diálogo intertextual que va revelarse muy operativo y al que nos invita el propio autor en los prólogos de las dos ediciones de trabajo:

El cledalismo es el placer y el dolor sublimados por una absoluta identificación trascendente con el objeto. Solange de Cléda (...) es una santa Teresa profana. Epicuro y Platón ardientes en una sola llama de eterno misticismo femenino. (Dalí 2004: 14)

En esta vía nos va a servir de mediación el poeta y amigo entrañable de Dalí, García Lorca, cuya presencia-ausencia obsesiva asedia el inconsciente textual. Su figura está presente en numerosos retratos invisibles del pintor producidos según la técnica holográfica de la doble imagen simultánea. Mi hipótesis es que uno de los rostros ocultos que semantizan el conjunto del texto es precisamente el del poeta asesinado mientras su amado huía de la guerra y de cualquier compromiso político. Siguiendo esta pista, la figura de Solange es un palimpsesto en el que a la imagen de la santa se sobrepone la del mártir San Sebastián. El martirio de la heroína confundida con la Dama atrapada en el árbol, remite claramente al tema de tantas representaciones sublimes de la belleza adolorida del santo de la leyenda. La figura de San Sebastián vincula íntimamente al pintor-novelistas con el poeta y tal vez selle su reconciliación postmortem. El concepto de “sensualidad espiritual”, que empleó Dalí en una carta a su amigo⁹, expresaba sin duda su profunda aspiración a no ser sumergido por las fuerzas arrolladoras de Eros. RO prolonga el diálogo que iniciaron los jóvenes amigos en los tiempos felices de la Residencia de Estudiantes en los años 20. Dalí había formulado por primera vez la teoría de la abnegación erótica, a la que ambos habían dedicado largas conversaciones y desvelos, en un texto de 1927 intitulado “San Sebastián”, figura que les interesaba sobremanera a los dos.

Para finalizar esta lectura de RO, sugeriré estas conclusiones. Desde el punto de vista de su composición, las figuras que mejor dan cuenta de la singularidad del texto son el doble y el oxímoron. En primer lugar, la dualidad afecta la escritura narrativa. El texto anfibológico de Dalí encierra varias aporías; entre ellas, el concepto crucial de cledalismo, o sea el sexo sin el sexo, aparece como una teoría monstruosa, un callejón sin salida, un oxímoron perfecto o la cuadratura del círculo. El tratado de amor cledalista tuvo por función primera ahuyentar el terror al acoplamiento que atormentaba al pintor desde los tiempos de su adolescencia, y, por segunda, crear a partir de esos delirios mentales un producto artístico-literario jamás ideado por la mente

humana, confirmando el postulado tantas veces repetidos según el cual Dalí era un genio, un semi-dios capaz de desviar de su curso normal la Naturaleza Humana. El modelo de los pompiers y de su sublime antecesor, Ingres, pudo en parte inspirar ese concepto, en la medida en que el tratamiento “liso” de los temas mitológicos más eróticos podría haber sido para aquellos pintores, como de ello estaba convencido Dalí, una vía posible para pintar el sexo sin representarlo según los criterios de la moral burguesa. Finalmente, la novela daliniana podría interpretarse como la traducción literaria de la estética pompierista.

El análisis de la hipervisualidad de la escritura y del nutrido diálogo intertextual establecido con la pintura desemboca en la observación de que el texto literario de Dalí funciona, desde la perspectiva pragmática de la lectura, como un texto pictórico. La pluma del novelista y el ojo del pintor se unen y confunden en esta obra totalmente aparte. Dalí escribe a pinceladas. Las imágenes que surgen de su pluma-pincel forman una serie de isotopías de la representación artística que van a dialogar con otras creaciones pictóricas suyas o de artistas del pasado. La confrontación de RO con las otras dos obras del corpus daliniano escogido nos ayudará a confirmar las conclusiones de esta primera parte del estudio.

3. Ilustración cledalista y mitologización daliniana: Leda Atómica (1949) (8 < 2)

El encuentro del cledalismo y del erotismo pompier tendrá nuevamente lugar en 1949 con una de las pinturas más famosas y espectaculares de Dalí, LA, suprema glorificación de la madre-esposa-melliza Gala, a quien había dedicado Rostros ocultos. La literatura había precedido la pintura. Como la novela, esta pintura fue realizada en EEUU. La vinculación del personaje mitológico Leda-Gala con la heroína de la novela ha sido ya desvelada en la asociación intertextual de una descripción insólita de Solange con el dibujo Gala Grávida. Otra asociación, esta vez de tipo lingüístico, la evidencia también. En el apellidado Cléda esta incluido el nombre de Leda.

Cléda, doble clave de la mitología personal daliniana: clave de Dalí y clave esta vez de Gala. De modo que en esa sola palabra está reunida la pareja. Un haz de indicios del diálogo entre las dos obras se congrega en el texto novelesco, desde la evocación recurrente de la belleza ideal de Solange, cuyo cuerpo suele compararse con el de una estatua antigua, hasta su divinización por Grandsailles. Durante la travesía transatlántica, se le aparece así al conde:

Un solo ser que surgía cada vez más victoriosamente de las duras pruebas del deseo (...), un solo ser que comenzaba a hacerse semidivino para él: Solange de Cléda. (Dalí 2004: 273. El subrayado es mío)

Este rasgo y otros muchos signos permiten interpretar la intriga como la historia de la pareja Gala-Dalí encerrada en el momento de la escritura en la mansión del New Hampshire. Pero no se identifica la figura mítica de Leda en ese solo personaje de Solange, sino que circula y se encarna también por ejemplo en la polaca Betka, cuya evocación prefigura la semidiosa en estado de ingravidez del lienzo de Dalí: “(...) era una santa Cecilia (...) sentada en una nube, (...) tan desmaterializada, tan como si fuese elevada por la ausencia de peso (...)” (2004: 126). Encontraremos en forma recurrente este concepto de desmaterialización, que entra en el pensamiento místico-científico daliniano como un componente esencial de su universo pictórico, particularmente en las obras del ciclo místico. De modo que en RO ya estaban reunidos, distribuidos entre todos los personajes, los rasgos principales de la Leda Atómica: la dramatización y escenificación del acoplamiento, la estatuaria antigua con sus cánones de belleza ideal, el sema divino y la ingravidez.

3. 1. Re-escritura de la mitología griega y mediación pompierista: la intocabilidad como obra de arte

Visualmente y en una primera lectura, LA aparece como un hermoso cromo kitsch que reactualiza en tonos subidos una leyenda antigua. Pero en seguida contradicen esta

impresión inicial la observación de unos elementos insólitos, empezando por el estado de ingravidez del personaje identificado como Leda por la presencia del cisne, y por la de objetos heteroclitos, escuadras, banquillos, un libro y un cascarón de huevo, todos ellos también en suspensión en el aire. Esta obra, que Dalí definió como “la pintura clave de nuestras vidas”, podría sintetizar en una imagen las paradójicas relaciones sentimentales y sexuales de la pareja basadas en la autodivinización y la intocabilidad.

Encontró Dalí en la mitología griega un acervo inagotable de mitos que explotó en su beneficio propio y un erotismo liso y pulido al que era perfectamente afín. En su diálogo familiar con la mitología antigua rivalizó con Picasso, si bien representaba éste su faceta dionisiaca y báquica, siendo Dalí su cara apolínea, afinidad que compartía con García Lorca, como lo atestigua en 1926 la Oda a Salvador Dalí. El enigmático verso lorquiano “Venus es una blanca naturaleza muerta”¹⁰ encuentra un eco extraño en esta pintura muy posterior de Leda, que contribuye a resemantizar recalando la frialdad estatuaría de la imagen de Gala.

Como punto de partida, resumiré en pocas palabras una de las versiones más difundidas del mito en el que se fundamenta no sólo el lienzo de Dalí, sino toda su mitología personal. Leda, mujer del rey de Lacedemonia Tindaro, a raíz de sus amores ilícitos con Zeus, Rey de los Dioses del Olimpo, quien se había unido con ella engañosamente revistiendo la forma de un cisne, dio a luz a dos parejas de mellizos: Clitemnestre y Pólux, y Helena y Cástor, nacidos de un huevo divino (otra versión dice que eran dos huevos).

De ese nacimiento gemelar se sirvió el pintor de Port-Lligat para elaborar el mito de su propio nacimiento y del de Gala, lo que ponía en marcha el proceso de divinización de la pareja unida para la inmortalidad bajo la apelación de Divinos Mellizos y justificaba la doble firma adoptada a partir de los años 40. La re-escritura del mito griego transcribe la experiencia decisiva de renacimiento a la vida y de salvación de la disgregación, en la que su doble femenino va a substituirse al otro doble, el original y mortífero, el hermano muerto. A este hermano, el futuro

pintor había sucedido con el mismo nombre en un hogar que cultivó fanáticamente la memoria del hijo mayor, ocasionando esa situación los graves trastornos psíquicos que sufrió desde su niñez al no lograr construirse como sujeto frente a la omnipresencia del ausente. Con LA, estamos en presencia de un episodio del gran relato daliniano, historia de una imagen robada por un actor desaparecido y recobrada por mediación de la que llamó Dalí La mujer visible (en contraposición con El hombre invisible, óleo inacabado de 1929-1933), la permanente historia daliniana de dobles y de simetrías inversadas. Globalmente, Leda-Gala, vehículo del nacimiento divino de Dalí, se halla glorificada en su triple papel de madre, de esposa y de hermana, puesta literalmente en los altares de un pedestal que ocupa más de la tercera parte del cuadro.

Los mitemas principales del mito antiguo están presentes en este lienzo : el cisne que envuelve amorosamente con sus alas a la semidiosa, el Huevo Inmortal que según la leyenda puso ésta en el mar y cuyo cascarón roto comprime la temporalidad, anticipando la cronología del nacimiento de los Géminis, la Historia en los elementos estatuarios y en la presencia flameante del Mare Nostrum, lugar arquetípico de muchos nacimientos divinos, el de Venus en particular. Y sin embargo, se desprende del conjunto una impresión global de desajuste, porque estamos ante una suerte de cromo kitsch, de esos que se destinan a la reproducción comercial y al consumo popular. En ella se exhibe una paleta de colores “naïf”, lo llamativo del verde del cielo, del azul del mar y del amarillo del pedestal-altar. La imagen casta, aseptizada de la figura femenina, que contradice el sentido de la historia de conquista y de lucha de los sexos narrada por la mitología griega, convoca una vez más el arte pompier, que, como lo dije en introducción, me sirvió de hilo de Ariadna en mi exploración del laberinto daliniano. Se inscribe esta pintura en la filiación de aquellos artistas que encontraron en los modelos antiguos su mejor inspiración y el ideal de belleza perfecta a la que aspiraban. Al contrario de las representaciones mitológicas de desnudos femeninos desde el Renacimiento italiano eminentemente carnales y voluptuosos (pongamos el caso de Leda y el

Cisne de Leonardo da Vinci, a principios del siglo XVI), imperaba en las producciones pompiéras un erotismo asexual. El pubis depilado de los desnudos de un Ingres, como por ejemplo en Roger liberando a Angélica, o de El nacimiento de Venus de un Boucher o un Cabanel, encuentra en la obra de Dalí una correspondencia en la astuciosa postura de la pierna izquierda del personaje que lo oculta completamente. (9-10) Para Dalí como para los pintores decimonónicos, la mejor escuela de arte y de vida era la que ofrecían los modelos insuperables de la antigüedad griega. La consensual admiración de que eran objetos permitía a éstos tratar el erotismo y el desnudo que hubieran ofuscado la censura puritana y a aquél problematizar en una figura hierática el tabú del contacto físico. Finalmente, la imagen daliniana es un mixto entre la estatua neoclásica y el cromo pompiérsta.

Con malabarista habilidad, el pincel de Dalí logró en LA (11 < 2) que no hubiera rigurosamente ningún punto de contacto entre el cuerpo de Leda-Gala y el del cisne, así como entre ella y su trono-pedestal o cualquiera de los objetos que la rodean. Todos estos objetos materiales escapan a la ley de la gravedad. Como la pintura del obseso visual Dalí postula que “ver es tocar”, siguiendo en eso la lección de los pompiérs, se deriva de la proposición inversa que lo que no se ve no se toca. El sexo invisible de la semidiosa es intocable. El cledalismo inventado en RO halla en esta pintura su representación perfecta y ambas obras están trabajadas en profundidad por el texto semiótico de la ocultación-desocultación. Cléda, la “santa Teresa profana”, y Leda, la divinidad griega en levitación, son dos modalidades dalinianas de la sexualidad sublimada.

3. 2. Gala, Dalí, Halsman y el cisne : hacia la liberación de las energías atómicas

La figura del cisne, que hace irrupción en el universo de Dalí en los años 40, ofrece otras posibilidades de lectura de LA. La fijación que hizo en su simbolismo está vinculada con la temática del hermafroditismo, de tan profunda resonancia en un sujeto que, hasta su encuentro

con Gala en 1929, estaba atormentado por problemas de identidad mal definida y que no cesó de producir imágenes de seres asexuals o bisexuales, e incluso se representó a sí mismo a los seis años bajo el aspecto de una niña. (12) Si se coteja esta imagen con una fotografía contemporánea de Dalí, donde posa sentado y desnudo, abrazado con un cisne naturalizado, es obvio que, por un efecto especular, funciona el pintor como el doble masculino del desnudo femenino de la pintura y se confirma la intercambiabilidad de la pareja. Sin embargo, dos distorsiones van a subvertir esta simetría: mientras el cuerpo de Gala no toca el cisne, el de su esposo sí que está en contacto con el animal, que parece enlazar voluptuosamente. Por otra parte, él se presenta de espaldas, ella de frente. La confrontación de las dos imágenes y la connotación hermafrodita del cisne pulverizan el mito griego y problematizan la identidad sexual del pintor. Es significativo observar que en su práctica constante del disfraz, Dalí se oculta y desvela al mismo tiempo. Aquí está revelando la parte femenina de su persona. Encontramos en RO esta frase enigmática que tiene un eco con esta problemática y está directamente relacionada con la fotografía: “(...) el hombre blanco y con el rostro oculto... es todavía un cisne.” (2004: 350).

El método paranoico-crítico, que se evocará en la tercera parte, indisociable del narcisismo daliniano, favoreció la relación erótica con su propia imagen que cultivó Dalí, imagen repetida, multiplicada, reflejada por la de Gala, su doble femenino. El narcisismo fue para él un motor de la actividad productora por su enorme potencial de energía psíquica, erigiéndose en principio totalizante, suma de dos conceptos, el de unicidad (el yo narcisista) y el de dualidad (los divinos mellizos).

Un encuentro importante en la vida del pintor va a contribuir también a desarrollar las energías liberadoras del creador, el que tuvo en 1941 con el fotógrafo Philippe Halsman. Su complicidad y fructuosa colaboración durará hasta la muerte de éste en 1979. Compartían la misma afición a los conceptos de vuelo y levitación en el espacio, la misma voluntad de desafiar la ley de la gravedad y de la atracción terrestre, la misma creencia en la energía contenida en la materia

inerte y la misma hiperacuidad visual. El fotógrafo se compenetró con el universo metafísico y el imaginario dalinianos y supo crear imágenes perfectamente “dalinianas”. Entre las más espectaculares, está Dalí atómico, (13) en referencia al lienzo en el que trabajaba Dalí en aquel momento. Tras una sesión de tomas que duró ocho horas, en la fotografía se ve al pintor en el momento del salto, en estado de ingravidez, rodeado de varios objetos y animales igualmente en levitación: una silla, tres gatos, dos caballetes (en uno de ellos está colocado el lienzo casi acabado de LA) y, cruzando el espacio de la pieza, un chorro de agua en el que se halla atrapado uno de los gatos. La experiencia inaudita de creación bicéfala vivida con Halsman, junto con su método paranoico-crítico, resultará determinante en la búsqueda constante, según un procedimiento análogo al del alquimista, de la desmaterialización y espiritualización de la materia que liberan a ésta de la entropía negativa, desatando una energía positiva. Dentro de esta perspectiva, se entienden mejor muchas de sus obras, por ejemplo la que se intitula Naturaleza muerta viva (1956). Este perfecto oxímoron se puede aplicar a LA y la atomización de la materia inerte se halla transcrita en los objetos dispersos del cuadro, que condensan las pulsaciones de vida. Comprobaremos con la lectura de la tercera obra del corpus que en el pintor la victoria sobre la entropía se acompaña siempre con un sentimiento trágico, nacido del combate sin tregua contra el desorden, la desintegración y la muerte.

3. 3. El número de oro y la geometrización del espacio

Un pasaje de RO resulta impresionante en relación con el lienzo de LA, del que parece ser un comentario. Se trata de uno de los sueños poéticos en el que la heroína se le aparece al conde de la manera siguiente:

La entrevía como una fuente de Luis XIV, perfecta y transparente, en la cual se transfiguraban todos los atributos de su personalidad arquitectónicamente en los preciosos metales (...) que la servían de accesorio y de pedestal. (...) cincelada en una geometría celestial,

solamente las “sedas” de la roca cristalina de su alma eran visibles en su limpidez. (Dalí 2004: 272. El subrayado es mío)

Esa “geometría celestial” que según el protagonista define el cuerpo perfecto de su amada nos va a servir de hilo conductor en la aprehensión del espacio pictórico del lienzo de 1949. De los modelos antiguos y de los venerados maestros italianos, Dalí lo aprendió todo. A Rafael y a Leonardo, en particular, les tributará homenaje en innumerables obras suyas escritas y pintadas. El Renacimiento concibió la idea de una belleza casi divina que dimanaba de Dios y la misión más alta del hombre era intentar alcanzarla gracias a su arte y a su ciencia. En esta exploración del espacio pictórico de LA, tenemos la suerte de disponer de dos estudios preparatorios de 1947¹¹. El primero nos interesa porque lleva un texto escrito al pie que reza en francés: “Léda, songe de l'espace”. Estas palabras, que hacen del personaje una emanación del cielo, recalcan la importancia que Dalí atribuía al espacio en sus composiciones. El segundo Estudio para Leda Atómica (14) nos permite adentrarnos en el proceso de creación de la obra. Comprobamos que dominaba a la perfección el pintor las leyes de la divina proporción. Está, en efecto, encerrado el cuerpo de Leda en un pentágono formado por cinco rectas que parten de un punto situado encima de la cabeza, inscribiéndose a su vez esta pirámide de cuatro costados al interior de un círculo. Es decir que para construir ésta y otras muchas composiciones pictóricas, tenemos la prueba de que se servía de las construcciones geométricas con las que los pintores antiguos procuraban alcanzar la perfección formal, el denominado número de oro. Sin entrar en los detalles matemáticos complejos de esta búsqueda de la perfección en pintura, resumiré algunos sus rasgos salientes. Una de las figuras doradas utilizadas es un pentágono regular. Fue emocionante para mí descubrir, gracias a internet, un estudio preparatorio de la Leda e il cigno de Leonardo da Vinci (15) citada anteriormente y cotejarlo con el del pintor catalán, observando como ambos artistas, al tratar el mismo tema, sacaron efectos inauditos, aunque totalmente divergentes, de la aplicación de las leyes de la Divina proporción¹². En la parte inferior de

derecha del estudio de Dalí, la inscripción de unos cálculos trigonométricos confirma su dominio de las reglas de la pintura renacentista. En LA, entre los objetos que flotan en el aire, las tres escuadras son otros indicios del anclaje en el arte y en el pensamiento antiguos.

En el proceso de divinización de su otro mismo femenino empezado desde los años 30, las proporciones de oro no podían faltar para dar a su Leda-Gala las formas perfectas de una diosa. Entra masivamente en la semiosis del lienzo estudiado la geometrización meticulosa del espacio pictórico, que es un rasgo de enorme alcance en la obra del pintor y se vincula con su concepto de espacio-tiempo. En este concepto espacial también, se presenta como seguidor de la Grecia inmortal. Como los mitos antiguos lo hicieran a partir de las “sublimes agitaciones trágicas del alma humana”¹³, fabricó Dalí el espacio y el tiempo de su pintura a partir de sus angustias existenciales. Abordaremos esta cuestión con el análisis del lienzo de EP al que vamos a acercarnos a continuación.

4. La mística de La Estación de Perpiñán

4.1. El Viaje triunfal al Centro del Mundo: muerte y resurrección en la pirámide cibernética de la Estación de Perpiñán (16< 3)

Saltamos un período de 16 años, que es el que separa LA de EP y del llamado Viaje Triunfal. Es hora de revelar el título integral de esta obra que suele abreviarse por comodidad: Gala contemplando Dalí en estado de ingravidez, sobre su obra de arte “Pop, Op, Yes-Yes, Pompier” en la cual se ve a los dos angustiosos personajes del Ángelus de Millet en estado atávico de hibernación ante un cielo que puede transformarse en una gigantesca Cruz de Malta, en el centro mismo de la Estación de Perpiñán, hacia la cual converge todo el universo.

Pero ¿por qué Perpiñán?, y en Perpiñán ¿por qué la estación de ferrocarriles? A estas preguntas se puede contestar que antes de aquella

jornada que conducirá el 28 de agosto de 1965 a la pareja en un vagón para ganado suntuosamente acondicionado desde Figueras hasta dicha estación, pasando por la pequeña ciudad de Céret, los vínculos del pintor de la Cataluña del Sur con la capital de la Cataluña del Norte eran ya antiguos, continuos e importantes. Viceversa, la deuda de Perpiñán para con Dalí es inestimable, ya que se sigue utilizando su imagen y su discurso desde aquel día memorable como un argumento publicitario mayúsculo. El 27 de agosto (y no 28, no se sabe por qué) de cada año a las 4 h y 21 minutos en punto de la tarde, se reúnen los Amigos del Centro del Mundo en el hall la estación para celebrar con discursos y happenings delirantes el aniversario de la llegada del Maestro en la capital de la antigravitación. (17)

Efectivamente, una de las razones “científicas” de la afición de Dalí a Perpiñán fue la presencia en la ciudad catalana del doctor Pagès, catedrático e investigador, inventor de la teoría de la antigravitación, en la que quiso basarse el pintor para conquistar la inmortalidad para él y Gala. La otra razón de la predilección daliniana es totalmente material. Los Pirineos Orientales fueron una región estratégica para el proyecto económico de la pareja. Toda la producción del artista transitaba por la frontera catalanofrancesa, y, tras los trámites aduaneros, solía hospedarse en el céntrico Hôtel de France de Perpiñán, otro lugar daliniano destacado del departamento. Pero la universal fama de la estación puede tener su reverso y hasta su faz oscura. En efecto, entre 1995 y 2001 se cometieron en sus cercanías cuatro asesinatos de mujeres jóvenes hasta hoy no dilucidados. Desde hace poco, los investigadores están indagando una pista “daliniana”, avanzando la hipótesis según la cual el serial killer podría haber cometido esos crímenes sexuales allí para dejar su huella en un lugar inmortalizado por los delirios de aquella jornada descabellada. (18)

Resumiré las etapas de ésta. El tren se detuvo en la acogedora ciudad de Céret, la Meca del cubismo, donde permanece vivaz el recuerdo de su único gran rival, Picasso, y que organizó en honor de la pareja Dalí una fiesta de antología. Culminó el acontecimiento en una cripta donde

se puso en escena la resurrección del pintor, bajo el aspecto de una niña de rostro angelical, que surgió de un esqueleto ofreciéndole un ramo de flores. (19) Luego, a las 4 y 21 minutos, la llegada a la estación de Perpiñán marca el momento de la explosión cibernética del cerebro del artista cuyas “eyaculaciones mentales”¹⁴ fecundarán en adelante su actividad creadora. Una serie de manifestaciones espectaculares marcarán el recorrido de la carroza real por las calles en delirio de la ciudad. Ahora bien, una confesión mucho más razonable de Dalí podría explicar también la importancia que atribuyó a este edificio banal, convertido en Centro del Universo y Catedral de Intuiciones: “Siempre pensé que el genio necesita un lugar trivial para afirmarse (...). ¡Lo absurdo y lo anodino son los mejores compañeros de la iluminación!” (Comment on devient Dalí. 1973: 191. T. de la A.)

El inmenso lienzo EP de 3 x 4 metros (20 < 3) clausura apoteóticamente el gran ciclo de las obras místicas de Dalí, que se explaya a lo largo de quince años (1950-1965). En ella plasmó el pintor no sólo su experiencia “cósmica” del Viaje al Centro del Mundo, remedo del que narró Jules Verne en su Viaje al centro de la Tierra, sino la irrupción en su pintura de “la verdadera tercera dimensión estereoscópica”. En el primer plano superior de esta obra, el vagón para ganado coronado por una figura de Dalí, que domina el conjunto con su masa, reproduce idénticamente en una imagen hiperrealista aquel en que viajó la pareja, introduciendo en el cuadro el relato del Viaje Triunfal.

La serie de planteamientos estéticos y metafísicos, así como las isotopías que atraviesan RO y LA, parecen desembocar en esta obra compleja y enigmática semiotizando el conjunto del corpus seleccionado. Casi todos sus componentes están especificados en el largo enunciado del título. Globalmente y a primera vista, es una composición anfibológica, que reúne una serie de objetos y personajes heterogéneos, pero que por otra parte resulta perfectamente equilibrada por la alternancia armoniosa de formas geométricas y de imágenes hiperrealistas, así como por el juego especular de los desdoblamientos y de las simetrías que se organizan en ella.

El texto de la ingravidez o levitación se halla triplemente representado a lo largo de la línea vertical que pasa, de abajo arriba, por el personaje de Gala desnuda y de espaldas levitando por encima de una carretilla, por un Dalí miniaturizado en contrapicado realizando un salto halsmaniano¹⁵, el también en estado de ingravidez, pero vestido y de frente, y finalmente por un doble de esta figura daliniana pero de mayor tamaño. Formando una cruz con esta línea y en primer plano, están en las extremidades de una línea horizontal, que pasa igualmente por el centro iluminado donde levita la miniatura de Dalí, los campesinos de El Ángelus de Millet en su humilde actitud de plegaria, reproducidos con meticulosa exactitud.

En segundo término y a los dos lados, se divisa a dos parejas difuminadas, que el espectador identifica como la misma pareja emblemática de Millet desdoblada, reconocible por los objetos que la acompañan: carretilla, costales llenos del producto de la cosecha. La de la derecha está representada en una postura inequívoca de copulación. Hasta aquí el cuadro revela su estructura basada en el desdoblamiento o la triplicación en el caso de la pareja de Millet, y las simetrías delimitadas por las dos cruces. Lo que se escenifica aquí es la obsesión permanente de Dalí y el vínculo estrecho que establece entre la pareja del pintor decimonónico y la suya. El erotismo de la escena mencionada y la ingravidez articulan esta obra con las otras dos del corpus. En LA como en EP, (21) Gala desnuda está levitando en posición sentada, en la primera obra aparece de frente, en la segunda de espaldas, en un juego especular intertextual significativo. Además, este sistema de desdoblamiento y los efectos especulares que produce semantizan la intercambiabilidad de la pareja. Gala, en su postura de mujer-esfinge, dueña de los enigmas, se substituye a la figura de Dalí, habitualmente representado en sus cuadros en su emblemático papel de espectador-voyeur de su doble femenino. Desde esta posición, Gala organiza el espacio pictórico. De modo que en esta fase de la lectura, es interpretable la funcionalidad de la composición del cuadro como la consagración de Gala en calidad de co-creadora de esta obra de su marido. (22 < 3)

4. 2. El espacio-tiempo daliniano

4. 2. 1. *La tercera dimensión y la imagen-tiempo*

Observemos este espacio “creado” por la divinidad omnisciente Gala. Llama la atención su estructura geométrica basada en una casi perfecta simetría y la armonía de los contrastes. El cruce de las diagonales legitima el paisaje imaginario daliniano como en *La pesca del atún* (1966-67). El espacio pictórico se presenta como un palimpsesto visto por transparencia. El ojo fotográfico de Dalí reproduce la técnica de la profundidad de campo, superponiendo varios niveles narrativos identificables mediante la gradación de los colores y de las formas y el uso del *sfumato* de Leonardo: en primer término, la representación hiperrealista del Viaje Triunfal contemporáneo con el vagón coronado por el gran Dalí en estado de ingravidez; en segundo y tercer término, la pareja de Millet pintada con trazo preciso y sus dos duplicaciones de formas esfumadas, que introducen un tiempo histórico anterior, el de la época de Millet y de los pompiers; en último término, se divisa en el halo enneguedor de los rayos laser de la Cruz de Malta la figura central difuminada del Crucificado, con su llaga en el costado (único elemento que se destaca por su precisión realista), su corona de espinas y los brazos en cruz, postura que repetirán los dos Dalí. Este tercer nivel narrativo transcribe el tiempo fuera del tiempo, el de la Eternidad e inmortalidad. Quedan la figurita del centro y la mujer-esfinge, cara a cara.

Ella se puede considerar fuera del cuadro, ya que es la organizadora de este espacio, la espectadora de la representación como lo indica claramente el título completo del lienzo. No puede figurar en este recorrido temporal porque está fuera de la memoria de Dalí, por ser parte de él. En cuanto al personaje central, se tratará más adelante de él. Al vencer la ley natural de la gravitación la pareja divina hace del espacio su propiedad, pero como en el matrimonio se practica el reparto de las funciones, al reunir los tres tiempos (de la contemporaneidad, del siglo XIX y de la eternidad celestial), el creador

Dalí se apodera del tiempo, mientras su esposa rige el espacio. En otros cuadros, Dalí inscribe el tiempo en la pintura mediante la repetición y sus variantes, por ejemplo las infinitas variaciones del paisaje de su rincón de Costa Brava, Port-Lligat. Al aplicar el concepto de espacio-tiempo, se afirmó Dalí deudor del gran pompiere Meissonier, quien, según el pintor, se adelantó a Einstein en su invento. Ahora, si nos basamos en la teoría de la imagen-tiempo de Gilles Deleuze elaborada a partir de su reflexión sobre el cine, teoría ella misma influenciada por *Materia y memoria* de Bergson (1896), y si la aplicamos a la imagen pintada y precisamente a esta composición de EP, se puede sugerir que la imagen de Dalí es también una imagen-tiempo, o sea una imagen en la que todas las facetas — que son también imágenes — comunican entre sí, que actúa sobre otras imágenes y reacciona dialécticamente. No se reduce a una sucesión de elementos, sino que presenta una Idea (con mayúscula), una totalidad abierta, un pensamiento. Deleuze relaciona dicha imagen con la profundidad de campo, lograda perfectamente por Dalí mediante técnicas pictóricas.

4. 2. 2. *La geometrización salvadora del espacio: Dalí, conquistador del vacío*

En EP culminan al mismo tiempo el proceso de divinización de la pareja y la mística científica daliniana. La relevancia de la geometrización del espacio, ya analizada en LA, tiene aún mayor alcance en el caso de esta obra. Para entenderlo, hay que volver a la imagen central, la figura miniaturizada de Dalí que, captada en contrapicado, se halla en un equilibrio alucinante entre la absorción por el vacío y el salto hacia el espectador, tensión dramática que me parece un logro mayor. La pintura de Dalí inventó un artefacto de enorme trascendencia, la limitación del espacio mediante una estructura geométrica. Ya la había experimentado en otras obras del período místico, en especial en *La Cena* realizada diez años antes, donde un poliedro encristalado encierra toda la composición, salvando a los personajes del vacío infinito. En LA, los objetos que gravitan

alrededor de la semidiosa evitan la desaparición gracias al dispositivo de geometrización analizado anteriormente. En EP, Dalí es arquitecto del espacio y genial conquistador del vacío. El espacio está perfectamente y simétricamente geometrizado. La estructura espacial rompe con la lisura y la angustia del infinito: las diagonales de la Cruz de Malta y la cruz latina tienen su punto de intersección en el centro del cuadro, punto desde el cual efectúa el protagonista un salto mortal que se convierte en salto vital. (23)

Dalí compartía con Lorca la misma obsesión de la muerte y la misma convicción de que la creación debe surgir del choque entre la putrefacción y la astronomía (en los fecundos años 20 de la madrileña Residencia de Estudiantes, formaban con Buñuel y algunos más el grupo de los putrefactos). En ambas obras, las matemáticas y las formas geométricas operan como un escudo contra el espanto de la muerte y la nada. Los versos de la Oda a Salvador Dalí ya citada tienen un eco vibrante en el pensamiento y en la obra del pintor. Hablan de sus preocupaciones y anhelos comunes, de “la Muerte vencida [que] se refugia temblando / en el círculo estrecho del minuto presente”, de “la línea recta [que dice] su vertical esfuerzo / y los sabios cristales [que] cantan sus geometrías” (F. García Lorca 1960: 550-551. El subrayado es mío).

Esta cuestión del vacío en la vida y obra de Dalí merecería amplios desarrollos, ya que pone en juego nociones psicanalíticas y científicas complejas. Nos limitaremos a lo estrictamente esencial. Para combatir el estado primitivo de indiferenciación, en el que el Yo se diluye en un mundo fuera del espacio y del tiempo, anterior a las categorías de la lógica y que se caracteriza por el vacío, luchó el artista con su “pincel conceptual” y el método paranoico-crítico del que se tratará más adelante. Supo explotar su excelente conocimiento de la revolución einsteiniana y de la física cuántica para elaborar su propio concepto del vacío, respaldándose en la ciencia para combatir sus terrores ontológicos y construir sus imágenes a partir del vacío y de lo virtual (como en su imponente Nacimiento de la divinidad o en las figuras construidas con nubes), a sabiendas de que la materia está constituida por el vacío.

4.3. *El Ángelus* de Millet: método paranoico-crítico y victoria contra los espectros

La experiencia del Centro del Mundo tal como está representada en EP, no sólo revelará a Dalí las vertiginosas posibilidades de la tercera dimensión para su producción de imágenes, en las cuales utilizará todos los adelantos técnicos de la fotografía (es perfecta, por ejemplo, la ilusión del movimiento que producen los rayos oblicuos en la figura central), la óptica, el holograma tridimensional y perspectivo, la estereoscopia, etc., sino que va a permitirle resolver el enigma fundador de *El Ángelus* que lo persiguió toda su vida. (24)

La difracción y la multiplicación de la pareja de Jean-François Millet, así como el desajuste que constituye la escena erótica de la derecha, ponen en primer plano *El Ángelus* que realizó el pintor francés entre 1857 y 1859. Este cromo de la piedad religiosa, pintura entre las más universalmente populares, convertida curiosamente en icono republicano a fines del siglo XIX, solía adornar los hogares modestos o bienpensantes del mundo entero. Se sabe que el niño Dalí, tan propenso a los terrores infantiles, se familiarizó con esta imagen desde los tiempos del colegio religioso. Desde entonces, esos personajes lo acompañaron toda su vida e inspiraron innumerables obras suyas, en relación con su propia pareja, donde se hallan reactualizados, fosilizados, desconstruidos. Citaré tres títulos significativos: *Atavismo del crepúsculo*, según “*El Ángelus*” de Millet (1933), *Gala* y *el Ángelus* de Millet precediendo a la inminente llegada de anamorfosis cónicas (1933). (25) O sea que desde que empezaron éstos, su vida conyugal a fines de los años 20, funcionaron ambas parejas, la suya y la de Millet, como intercambiables. En EP, la disposición simétrica de los personajes transcribe este mismo funcionamiento.

A lo largo de la obra daliniana se declinará *El Ángelus* en una infinita variación de modalidades; la humilde postura inclinada de la oración de dos objetos enfrentados bastará para identificar su presencia obsesiva (por ejemplo, dos espejos o dos cráneos en forma de ángelus, etc.). Además, Dalí dedicó un libro al enigma

que encierra el lienzo, El mito trágico de “El Ángelus” de Millet¹⁶, (25^o) verdadera joya ensayística, que se lee como una ficción literaria pasmosa. Con razón lo define su autor, en el epígrafe de la primera edición española de Tusquets revisada por el pintor y publicada en 1978, como el “guión ‘secreto’ más trastornador para aquel que se atreva con el film más ambicioso”. Es interesante observar la recurrencia en los títulos citados de los semas de lo trágico y lo crepuscular. Esto nos remite nuevamente a los pompiers, en los que había descubierto el catalán, debajo de la superficie anodina y lisa de sus pinturas, la presencia trágica de la cohorte de pulsiones eróticas reprimidas. Nos interesa sobremanera ahondar en la relación obsesiva del pintor con esta obra decimonónica por ser una de las claves mayores del pensamiento de Dalí, y por su vinculación con el famoso método paranoico-crítico, sin la aprehensión del cual es ilusorio pretender acercarse a su proceso de creación. La tesis que desarrolla Dalí puede sintetizarse en dos palabras: Eros y Thanatos.

Trataremos primero de la muerte. Para demostrar la veracidad de una intuición antigua que le hacía ver en El Ángelus la presencia del hijo muerto de los campesinos, obtuvo que se realizara en el Louvre en 1963 una radiografía del lienzo, que reveló efectivamente debajo de una capa de pintura una masa de forma geométrica, prueba para Dalí de la eficiencia de su actividad paranoica-crítica. Según él, la presencia escamoteada de la mortaja infantil explica la punzante tristeza que se desprende de la composición. El mito del hijo muerto remite a su hermano mayor Salvador, cuyo espectro le hostigaba y aniquilaba su subjetividad, desposeyéndolo a la vez de su imagen y su identidad. Dos años después de esta revelación, en la pintura apoteótica de EP, Dalí toma su revancha triunfal sobre la muerte y la disgregación, expulsando definitivamente los espectros crepusculares. Otro punto esencial de su tesis se relaciona con el personaje de la campesina, identificada con la mantis religiosa que devora al macho en el acto sexual. En el prólogo de Dalí, irrumpe la figura arquetípica: “Esa madre podría ser una variante de la madre fálica con cabeza de buitres de los egipcios (...)” (2004: 15)¹⁷.

En cuanto a Eros, su presencia en el segundo término del cuadro, aun envuelta en los sfumati, se impone con la representación inequívoca a la derecha de un acoplamiento que la tradición religiosa tachó de pecado nefando¹⁸. Aquí también va a triunfar la intuición daliniana. En el mismo prólogo, expone su reflexión sobre “el erotismo rural”:

Ya se sabe que los campesinos, dentro de la dureza de sus labores, sobrepasados por la fatiga física, tienden a erotizar, mediante una especie de “cibernética atávica”, todos los instrumentos de trabajo que caen en sus manos, y la carretilla constituye “el fantasma supremo, deslumbrante”, debido a su estructura antropomórfica y a sus posibilidades de “funcionamiento simbólico”. (Dalí 2004: 13)

El libro de Dalí presenta unos dibujos eróticos de Millet rastreados por Dalí, que la censura había ocultado hasta la fecha. Uno de ellos representa una escena de sodomización similar a la pintada por Dalí en EP¹⁹. (26) Se publicaba así la prueba la veracidad de la hipótesis, que pocos habían tomado en serio, de que detrás del bucólico pintor de cuadros inocentes de la vida campesina, se escondía un frustrado dibujante de escenas eróticas osadas, tendencia que, según Dalí, preside el contenido latente de El Ángelus. El mismo año triunfal de 1965, el pintor realiza un dibujo preparatorio para EP, Homenaje a Millet, (27) con trazos igualmente desdibujados, donde la cópula se realiza por encima de una carretilla-ataúd, reuniendo así en una misma composición Eros y Thanatos, o sea el doble enigma dilucidado por él. La expresión daliniana recurrente, atavismos del crepúsculo, sintetiza perfectamente todos esos sentimientos y fantasmas de sexo, de terror y de muerte, que se relacionan a la vez con su propia biografía y con la trágica pareja de Millet²⁰. Finalmente, el diálogo inter pictórico que entablan esos dibujos eróticos que gravitan en torno a El Ángelus participan en el gesto liberador y libidinoso transcrito por la gigantesca explosión de luz y amor que ilumina EP. (28 < 3)

Este lienzo es la piedra angular del sistema paranoico-crítico daliniano, el cual, entre los mil y un inventos del pensamiento metafísico-científico de Dalí, se puede considerar como el de mayor alcance. Ninguna mente de artista, antes o después de él, había ideado, teorizado y puesto en

práctica algo semejante. En 1963, había ofrecido con ese libro de los años 30, por fin publicado, una demostración asombrosa de la operatividad de su método, aplicándolo a la interpretación de El Ángelus, que se le había aparecido como “fenómeno delirante inicial” (2004: 28) en 1932. Dos años más tarde, con EP, va a servirse de él para renacer a la vida y concluir su marcha triunfal hacia la divinidad. Lo fascinante en Dalí es que exhibe al mismo tiempo los delirios de su locura y el método para salvarse de ella. Pocos pintores han abierto como él las puertas del inconsciente de la pintura. En 1935, el pintor lo define en su libro *La conquête de l'irrationnel* (La conquista de lo irracional).

Método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de fenómenos delirantes. La presencia de los elementos activos y sistemáticos propios de la paranoia garantiza el carácter evolutivo y productivo propios de la actividad paranoica-crítica. (Dalí citado por P. Schmitt, 2004: 171. T. de la A.)

La interpretación paranoica-crítica de El Ángelus es ejemplar, no sólo por la luz que arroja en la cara mortífera de la pintura de Millet, sino por la tentativa de teorización de los fenómenos delirantes que ofrece. La genialidad daliniana consistió en la paradoja de reunir dos términos antinómicos, paranoia y crítica, logrando una síntesis de la actitud fenomenológica y de la técnica psicanalítica de libre asociación. Podría corresponder el método paranoico-crítico a lo que llamaba Freud el “espíritu”, esa fuerza capaz de quebrantar la realidad. Gracias a esa actitud radicalmente activa, producirá Dalí sus famosas imágenes hipnagógicas y dobles, en cuyo surgimiento participa por voluntad propia, en aquellos momentos inauditos en los que la consciencia se apodera de algunas manifestaciones del inconsciente. Por otra parte, mi lectura transversal de las tres obras del corpus se halla respaldada por el papel que desempeña Gala en la actividad paranoica-crítica de su marido. Desde su posición de espectadora activa en EP, organiza la creación de Dalí y actúa como potenciadora del deseo del pintor cuyo objeto son ellos mismos, los dobles intercambiables Gala-Dalí. En la presentación de la primera edición española monumental de su

obra, a cargo de Blume-Draeger, el pintor establece una equivalencia entre ella y la paranoia-crítica. Ambos son los “guardagujas” que organizan el caos de imágenes que brotan de la imaginación delirante del artista. Así define él su método en el *Diario de un genio*:

De una manera general, se trataría de la sistematización más rigurosa de los fenómenos y de los materiales más delirantes, con el fin de hacer más tangiblemente creativas mis ideas más obsesivamente peligrosas. Este método sólo funciona a condición de poseer un motor blando de origen divino, un *nucleus vivo*, una Gala — y no hay más que una. (Dalí 2005: 196. T. de la A.)

5. Conclusión: el triunfo del deseo y la pintura como acto místico de amor

La lectura que acabo de presentar de las tres obras de Dalí seleccionadas recalca en primer lugar una vinculación íntima entre su escritura literaria y su obra pictórica, ambas claramente deudoras de la estética pompiere. Por otra parte se evidencia que en ellas la semiosis se opera en y por el encuentro de los contrarios y la generalización de los enunciados anfíbológicos, siendo el oxímoron la figura clave del proceso de semiotización. En EP, por ejemplo, la violencia del choque entre el concepto horizontal de hibernación vinculado con El Ángelus y el vertical de la ingravidez propulsa literalmente al protagonista en el espacio erotizado en medio de una gigantesca explosión de energía psíquica y física. Asimismo, la contigüidad de la figura de Cristo Salvador imprimida en el centro del cuadro con la representación de una escena de sodomía produce un efecto subversivo de una fuerza increíble. En este cuadro con el que culmina su ciclo místico, se podría identificar a Dalí con el personaje del folklore catalán Patufet, expulsado del útero de una vaca al mundo escatológico y angustioso de la verdadera vida, pero, a la diferencia del pobre niño, el protagonista de EP, eyectado de su vagón para ganado, se eleva hacia el cielo amparado por un Cristo de luz, con cuya figura forman los dos Dalí de brazos también en cruz una Trinidad, ella también subversiva.

Vencidos los espectros de la muerte y del aniquilamiento mediante la resolución del enigma de El Ángelus, erotizado el espacio entero, el nuevo Dalí impone su mística del amor en el Centro del Mundo. Mejor que ninguna otra obra pintada de Dalí, EP transcribe ese “sentimiento de extensión ilimitada” teorizado por Anton Ehrenzweig, que lo califica de “oceánico”²¹, sin el que es difícil comprender algunas de las obras más importantes del pintor. Finalmente, en esta obra desemboca el largo trabajo de reflexión e investigación de más de treinta años, con la revelación del rostro oculto y perverso de la aparentemente inofensiva estampita religiosa de Millet. Se puede apreciar el camino recorrido desde el clefalismo trágico de la “Santa Teresa profana” de RO y la frigidez marmórea del cromo pompierista de Leda Atómica. El Dalí de EP encarna el deseo, ES EL DESEO. El nombre suyo tiene una doble y profunda resonancia: Salvador salvado por su actividad creadora y Dalí que en catalán significa deseo²², estado que él no ha dejado de asociar con “la matemática libidinosa”²³ de la escultura griega y con el arte tan sugestivo y ambiguo de los pompier. Deseo y delirio — que es lo que el “deler” catalán significa — íntimamente asociados y productores de efectos radicalmente subversivos y liberadores. El espacio paranoico de Dalí, el obseso visual y sexual para quien desear es desear ver, está representado por una zona libidinosa y lúdica, donde reina un erotismo profuso y polimorfo estimulado por una ambivalencia de las imágenes²⁴. El texto de la mirada recurrente en la obra daliniana, omnipresente en RO, preside la creación misma de EP, donde “Gala contemplando a Dalí” oculta su propia mirada. Si, como afirma el pintor, “Mirar es inventar”²⁵, Gala es inventora de la pintura de su doble masculino. Mirar y desear son equivalentes. Desear ver es desear tocar y pintar. ¿El objeto del deseo daliniano no sería acaso su propia pintura? ¿y no sería ésta un acto místico de amor? El narcisismo daliniano tendría dos niveles encajados el uno dentro del otro o puestos en abyme: Dalí amante de su imagen y Dalí amante de la imagen que crea. Lo paradójico en el caso de su narcisismo es que fue, no el pozo donde zozobra y desaparece el sujeto en el mito original, sino al contrario el motor que

propulsó su obra, es decir una fuente inagotable de deseo, de vida y, claro está, de dinero. Me baso para esta última observación en un texto magnífico del artista catalán sacado del Diario de un genio, donde, tras una doble declaración de amor a su pintor predilecto Velázquez y a Gala, declara:

La pintura, es la imagen amada que entra por los ojos y corre por la punta del pincel— y el amor, ¿es lo mismo! (Dalí 2005: 221. T. de la A.)

Por tanto, Gala, ya equiparada por él con el método paranoico-crítico, es decir con el motor y el organizador de su creación, lo es ahora con su propia pintura. El círculo de la lógica daliniana se halla así cerrado. Si sus papeles son intercambiables es porque Gala es el otro yo de Dalí, la creadora de su pintura, el aire que respira, gracias a la cual pudo realizar el sueño imposible del ideal hermafrodita, principio de reunificación de las dos mitades del hombre.

Cuando estalle la cabeza,
será la flor,
el nuevo Narciso,
Gala—
mi narciso.²⁶ (Dalí 2004:301. T. de la A.)

Como Beatriz en Dante, Laura en Petrarca o Elsa en Louis Aragon, Gala encontró en Dalí su Poeta.

Notas

- 1 A continuación, se designarán estas obras respectivamente con las abreviaturas siguientes *RO* (*Rostros ocultos*), *LA* (*Leda Atómica*) y *EP* (*La Estación de Perpiñán*).
- 2 Esta edición de 1973 (París, Stock) nos ha servido de referencia. La designaremos con la sigla VC. Las citas están sacadas de la edición española de 2004 de Destino. Tuve que recurrir a VC, en varias ocasiones, para los paratextos de la versión francesa, así como en un caso de pasaje truncado en la versión española. Las traducciones son mías y señaladas por la abreviatura “T. de la A.” (traducción de la autora de este estudio), también utilizada para mis traducciones de

- extractos de otros textos de Dalí, estudiados en su versión francesa, que, en muchos casos, resulta ser la original.
- 3 Algunas de las intuiciones fulgurantes desparramadas en el texto pueden hacer pensar en el poema en prosa los *Cantos de Maldoror* (1868-1869) del poeta maldito Lautréamont, que ilustró Dalí.
 - 4 En *La vida secreta de Salvador Dalí*, el horror que le produce el conflicto fratricidio se expresa en esta obscena visión infernal: “De un golpe, surgió del centro del cadáver medio devorado por los piojos y gusanos ideológicos, el sexo ibérico en erección, inmenso como una catedral abarrotada con la blanca dinamita del odio.” (1952: 280. T. de la A.)
 - 5 El rincón montañoso de New Hampshire sirvió a la pareja de refugio ideal, alejándola de los furros y peligros de la guerra, tanto más cuanto que se sentiría amenazada Gala por su ascendencia judía.
 - 6 La obra maestra de Meissonier es *1807, Friedland* (1888), representación de la gran victoria del emperador en el auge de su gloria.
 - 7 En la novela de Jensen, *La Gradiva* (“la que resplandece caminando”), que le sirvió a Freud para su teoría de la transferencia, un joven arqueólogo se enamora en su delirio de la estatua de una joven pompeyana muerta hace dos mil años. La dedicatoria de *La vida secreta de Salvador Dalí* reza : “A Gala-Gradiva, la que avanza”».
 - 8 Así lo entendió Cortázar en un magnífico texto, “Salvador Dalí, sin valor adalid”, donde valora la función socrática del pintor contra sus detractores. En *ÚltimoRound*: 337-340.
 - 9 Ídem.
 - 10 Compuesta en 1926, reminiscencia de los días felices en Cadaqués, forma parte de un conjunto de poemas calificados de “cubistas”, de inspiración apolínea (Lorca 1960: 549).
 - 11 En: Patrice Schmitt (2004: 299). Existe otro más complejo aún, *Estudio de los centros de aires y de las morfologías blandas de “Leda Atómica”*. En *ídem*.
 - 12 El *número de oro* es el valor de una proporción calificada de “natural”, ya que de ella ofrece la naturaleza innumerables ejemplos. Desde la antigüedad, este número extraordinario suscitó debates e interpretaciones. Los griegos y egipcios lo utilizaron en pintura, escultura y arquitectura a partir de cálculos matemáticos. En 1498 se publica una obra que se convertirá en la biblia de los artistas, *De divina proportione*, joya de la geometría aplicada del monje franciscano y matemático Luca Pacioli. Este libro está dedicado al *número de oro*, a sus propiedades matemáticas, a sus atributos estéticos, incluso a su dimensión mística.
 - 13 Dalí, *Les moustaches radar (1955-1960)*, (2004: 104).
 - 14 El paso por la estación de Perpiñán fue siempre un momento determinante para Dalí, incluso antes del Viaje Triunfal. Escribe el 19 de septiembre de 1963 en su *Diario de un genio*: “En la estación de Perpiñán es donde siempre, en el momento en que Gala hace facturar los cuadros que nos acompañan en el tren, se me ocurren las ideas más geniales de mi vida. (...) la llegada a la estación provoca una verdadera *eyaculación mental* que alcanza entonces su mayor y más sublime altura especulativa” (2005: 238. El subrayado es mío).
 - 15 El origen de esta imagen es la foto en contrapicado del pintor captado en postura de salto por su amigo Halsman y que servirá para ilustrar la portada de la edición inglesa de 1964 del *Diario de un genio*.
 - 16 Escrito en francés entre 1932 y 1935, el manuscrito se perdió cuando la pareja abandonó precipitadamente Arcachon, huyendo de la ocupación alemana. Localizado en 1963 por el editor Jean-Jacques Pauvert, que publicó el libro ese mismo año, se editó por primera vez en español en 1978, a cargo de la editorial Tusquets, con una rica documentación gráfica añadida por el autor.
 - 17 Las últimas páginas concluyen la soberbia demostración con la interpretación de *El Ángelus* como “el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”, la máquina de la mantis religiosa que perfora y vacía al macho, y el paraguas (“objeto surrealista de funcionamiento simbólico”) de éste, lacia y depresiva tras la erección, siendo la “tierra labrada-alimento” la mesa de disección (2004: 161 sq).
 - 18 En *El mito trágico...*, relata su autor un sueño recurrente en el que, en un rapto de violencia, sodomizó a Gala a la puerta de un Museo de Historia Natural, desierto a esas horas, donde habían visitado las salas

de insectos, deteniéndose delante de la mantis religiosa. En una de ellas había una reproducción colosal esculpida de la obra de Millet. (2004: 83 sq).

- 19 Dalí encontró esta ilustración en un libro de 1974 de Bradley Smith, *L'arte erotica dei grandi maestri. Il XVIII, XIX e XX secolo* (Dalí 2004: 155).
- 20 En este libro esencial se explica Dalí sobre el tabú sexual que lo atormentó particularmente en su adolescencia madrileña y duró hasta su encuentro con Gala en 1929: “Es una época en la que viví bajo el terror del acto amoroso, al que confería caracteres de animalidad, de violencia y ferocidad extremas, hasta el punto de sentirme completamente incapaz de realizarlo, no sólo a causa de mi supuesta insuficiencia fisiológica, sino también por miedo a su fuerza aniquiladora, que me llevaba a pensar que podía tener consecuencias casi mortales.” (2004: 84).
- 21 Citado por Catherine Millet. (2005: 116).
- 22 Escribe en *Los cornudos del viejo arte moderno*: “(...) afirmé categóricamente que el último gran genio de la arquitectura se llamaba Gaudí, cuyo apellido significa en catalán “gozar”, de la misma manera que Dalí quiere decir “deseo.” (2004: 37. T. de la A.).
- 23 En el prólogo de R. Descharnes a la recopilación de textos del pintor de todas las épocas, *Oui...:* 2004: 8.
- 24 En una conferencia dada en París el 18 de mayo de 1968, bajo el título “Mi revolución cultural”, propone algunas medidas para transformar la Unesco: “Mantener la supresión de la loable prostitución folklórica, pero llenar el hueco con 'happenings' dotados de una vigorosa energía libidinosa y espiritual. Metamorfosear así este centro en una auténtica zona erógena bajo los auspicios de San Luis, primer legislador del amor venal.” No olvidemos que fue Dalí el guionista de la subversiva película de Buñuel, *La edad de oro*, transposición sulfurosa en imágenes del imaginario erótico surrealista, que provocó un motín por parte de las ligas de extrema derecha cuando se proyectó en París en 1930.
- 25 Citado en “Dalí: 'Regarder, c'est inventer'”, introducción de Robert S. Lubar al libro de 1994. *Dalí inattendu*.
- 26 Con estos versos concluye *La metamorfosis de Narciso, poema paranoico*, publicado en Nueva York en 1937. En *Oui*.

Índice de las obras pictóricas y fotográficas citadas

1. Dalí. 1935-36. *Singularidades*. Óleo sobre madera. 40,5 x 51 cm. Ilustración de la portada de *Rostros ocultos*.
2. *Ibíd.* 1973. Acuarela y pintura al aguado. *Conversión paranoica-crítica: Hitler masturbándose*. 16 x 21 cm. Obra realizada para ilustrar la portada de *Visages cachés*.
3. *Ibíd.* 1949. *Leda Atómica*. Óleo sobre tela. 60 x 44 cm. Colección privada.
4. *Ibíd.* 1965. *Pop, Op, Yes-Yes, Pompier, Estación de Perpiñán*. *Ibíd.* 295 x 406 cm. Colección privada.
5. Autor desconocido. 1971. Dalí fotografiado delante de la estatua de Ernest Meissonier de Antonin Mercié. París.
6. Dalí. 1938. *Gala Gradiva*. Lápiz sobre papel. 42 x 27 cm. Colección privada.
7. Frontispicio de la edición inglesa de 1944 de *Hidden Faces* y de la francesa de 1973 de *Visages cachés*.
8. Jean-Baptiste Dominique Ingres. 1819. *Roger délivrant Angélique*. Óleo sobre tela. 147 x 199 cm. Musée d'Orsay.
9. William Bouguereau. 1879. *La naissance de Venus*. *Ibíd.* 303 x 216 cm. *Ibíd.*
10. Alexandre Cabanel. 1863. *Ibíd.* *Ibíd.* 130 x 225 cm. *Ibíd.*
15. Leonardo da Vinci. Inicios del siglo XVI. *Leda e il cigno*. Galleria Borghese. Roma.
11. Autor desconocido. Años 40. Dalí fotografiado desnudo abrazado con un cisne en Port-Lligat.

12. Philippe Halsman. 1948. *Dalí atomi-cus*. Fotografía reproducida en Catherine Millet. 2005.
13. Dalí. 1956. *Naturaleza muerta viva*. Óleo sobre tela 125 x 160 cm. Colección Sr. Brad G. Morse.
14. *Ibíd.* 1947. *Estudio para Leda Atómica*. Dibujo reproducido en P. Schmitt. 2004.
15. Jean-Baptiste Millet. 1857-59. *L'Angelus*. Óleo sobre tela. 55,4 x 66 cm. Musée d'Orsay.
16. Dalí. 1965. *Pop, Op...* Detalle: Gala en estado de ingravidez.
17. *Ibíd.* 1965. *Ibíd.* Detalle: Dalí en estado de ingravidez.
18. *Ibíd.* 1933. *Atavismo del crepúsculo, según "El Ángelus" de Millet*. Óleo sobre tela. 13,5 x 17,9 cm. Kunstmuseum. Berna.
19. *Ibíd.* 1933. *Gala y el Ángelus de Millet precediendo la llegada inminente de anamorfosis cóncavas*. Óleo sobre tabla. 24 x 19 cm. Colección Henry P. Mac Illhenny. Filadelfia. Pensilvania.
20. *Ibíd.* 1935. *El Ángelus de Gala*. *Ibíd.* 32 x 26 cm. The Museum of Modern Art. Nueva York.
21. Jean-Baptiste Millet. Dibujo erótico. En: Bradley Smith. 1974. *L'arte erotica dei grandi maestri. Il XVIII, XIX e XX secolo*. En: Dalí. 2004. *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*.
22. Dalí. 1965. *Homenaje a Millet*. Lápiz y pastel. 30 x 46 cm. Legado Dalí al Estado Español.

Bibliografía

- Bergson, Henri. [1896] 1965. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. París: PUF.
- Cortázar, Julio. "Salvador Dalí, sin valor adalid". En *Último Round*: 337-340.
- Ibíd.* 1995. *Último Round*. Madrid: Debate.
- Cros, Edmond. 1995. *D'un sujet à l'autre: Sociocritique et psychanalyse*. Montpellier: Éd. du CERS.
- Ibíd.* 1998. *Origine socio-idéologique des formes*. *Ibíd.*: Presses de l'Université de Montpellier III.
- Ibíd.* et al. 1992. *De la morphogenèse*. En: *Sociocriticism VIII 2*.
- Dalí, Salvador. 1944. *Hidden Faces*. Nueva York: The Dial Press.
- Ibíd.* 1973. *Visages cachés*. París: Stock.
- Ibíd.* 2004. *Rostros ocultos*. Barcelona: Destino.
- Ibíd.* [1930]. 1976. *La femme visible*. En *Oui I*. París: J.M. Place.
- Ibíd.* [1933]. 2004. *El mito trágico de El Ángelus de Millet*. Documentación gráfica de Dalí y R. Descharnes. Barcelona: Tusquets.
- Ibíd.* [1937]. 2004. *Métamorphoses de Narcisse*. En: *Oui*: 296-301.
- Ibíd.* [1952]. 1984. *La vie secrète de Salvador Dalí*. París: La Table ronde.
- Ibíd.* [1954]. 2005. *Journal d'un génie*. *Ibíd.*
- Ibíd.* [1956]. 2004. *Les cocus du vieil art moderne*. París: Grasset.

- Ibíd. 1967. *Hommage à Meissonier*. Con litografías originales de Dalí. Ibíd.: Draeger.
- Ibíd. 2004. *Les moustaches radar (1955-1960)*. Ibíd.: Gallimard.
- Ibíd. 2004. *Oui. La Révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*. Ibíd.: Denoël.
- Ibíd y Max Gérard. 1968. *Dalí*. Barcelona: Blume.
- Ibíd. y Louis Pauwels. [1968]. 2004. *Les passions selon Dalí*. París: Denoël.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps. Cinéma 2*. Ibíd.: Les éditions de minuit.
- Deloncle, Catherine. 2006. *Une érection salvatrice en gare de Perpignan*. Céret: Alter ego.
- Descharnes, Robert. 1962. *Dalí de Gala*. París: Denoël.
- Ehrenzweig, Anton. 1974. *L'ordre caché de l'art*. Ibíd.
- García Lorca, Federico. 1926. "Oda a Salvador Dalí". En: *Obras completas*: 549-553.
- Ibíd. 1960. *Obras completas*. Prólogo de Jorge Guillén. Epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid: Aguilar.
- Gibson, Ian. 2003. *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama.
- Graves, Robert. 1967. *Les mythes grecs*. París: Fayard.
- Halsman, Philippe y Salvador Dalí. 1985. *Dalí's Mustache*. Ibíd.: Artaud.
- Harding, James. 1980. *Les peintres pompiers: la peinture académique en France de 1830 à 1880*. París: Flammarion.
- Lécharny, Louis-Marie. 1998. *L'art pompier*. París: PUF.
- Mancœuvre, Laurent. 1996. *Millet. Les saisons*. Ibíd.: Herscher.
- Millet, Catherine. 2005. *Dalí et moi*. París: Gallimard.
- Morse, A. Reynolds y Robert Lubar. 1994. *Dalí inattendu. Le musée Salvador Dalí de St. Petersburg (Floride)*. Ibíd.: Herscher.
- Parinaud, André. 1973. *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*. Ibíd.: Laffont.
- Schmitt, Patrice. 2004. *Étude psychanalytique de la création chez Salvador Dalí*. Nîmes: Lacour-Ollé.
- Villacèque, Sol. 1992. "Le Rêve américain de Salvador Dalí". En: *Imprévue* 1992-1: 39-57.
- Ibíd. 2004-2005. "Un détournement du mythe marial mexicain: la *Virgen de Guadalupe* de Salvador Dalí (1959) ou l'apothéose néo-baroque de l'image catholique". En *Figures de Marie*. Ed. Jeanne Raimond. En: *Sociocriticism* XIX 2-XX 1: 91-119.