

DALÍ ANTES DE DALÍ

CARLOS ROJAS
Emory University

Precede a la obra de Dalí una presentación de seis páginas, donde Fèlix Fanés menciona el fragmento sobreviviente del diario catalán del artista, 1919-1920, no incluido en *L'alliberament dels dits*¹, aunque el mismo Fanés lo hubiese publicado en 1994, en Barcelona. Con anterioridad, en 1962, apareció una traducción al inglés de Joaquim Cortada Pérez, al cuidado editorial y crítico de Reynolds Morse y con otro prólogo, éste de dieciséis páginas, a cargo del propio Morse.

La obra catalana de Dalí se extiende a lo largo de dieciséis años, a través de su adolescencia y primera juventud. Comienza con «Capvespre», «Crepúsculo», un breve e interesantísimo apunte a la consideración retrospectiva, como pronto veremos, en Figueras en 1919. Concluye con «Salvador Dalí té el gust...» «Salvador Dalí tiene el gusto...» un irónico convite al público *putrefacto* barcelonés a la próxima exposición de Picasso, publicado en *Cahiers d'Art*, en octubre de 1935. Aquella exposición se retrasaría respecto a la mordaz invitación, porque no iba a abrirse en la Sala Eslava, de Barcelona, hasta el 13 de enero de 1936.

Algunos de los trabajos incluidos en el libro —«Film-arte, film-antiartístico», «Poema», «Realidad y sobrerrealidad», «Con el sol», «Luis Buñuel» y «Una pluma que no es tal pluma, sino una diminuta hierba, representando un caballito de mar, mis encías sobre una colina y al mismo tiempo un hermoso paisaje primaveral»—

¹ Salvador Dalí, *L'alliberament dels dits. Obra catalana completa*. Presentación y edición de Fèlix Fanés. Barcelona: Quaderns Crema, 1995, 233 pp.

se estamparon en castellano en *La Gaceta Literaria*, de Ernesto Giménez Caballero. Al menos en uno de aquellos casos, el de «Film-arte, film-antiartístico», impreso en *La Gaceta* el 15 de diciembre de 1927, asegura Dalí al pie haber traducido personalmente su ensayo para la revista.

También ciertos artículos de *L'alliberament dels dits*, *La liberación de los dedos*, fueron luego reeditados, en el original catalán o vertidos al español y al inglés. Abreviando al voleo y un poco de paso, recordemos el «Manifest groc», «Manifiesto amarillo»; de nuevo «Film-arte, film-antiartístico» y «L'alliberament dels dits»: un artículo de Dalí, en el número 31 de *L'Amic de les Arts*, que ahora titula el presente libro y fue antes recogido, en 1973, por Ramón Buckley y John Crispin en *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*.

El «Manifest groc», originalmente impreso en Barcelona en 1928, reaparece en el catálogo de la exposición antológica daliniana de 1983, *400 Obres de 1914-1983. Salvador Dalí*, junto con «Els meus quadros del saló de tardor», «Mis cuadros en el salón de otoño»; «El sentit comú d'un germà de Sant Joan Baptista de la Salle», «El sentido común de un hermano de San Juan Bautista de la Salle»; «Dretes i esquerres», «Derechas e izquierdas»; «L'anunci comercial publicitat propaganda», «El anuncio comercial publicidad propaganda»; «Per el meeting de Sitges», «Para el meeting de Sitges»; «Posició moral del surrealisme», «Posición moral del surrealismo» y el casi inevitable «Film-arte, film-antiartístico».

Asimismo, el catálogo de la exposición *Salvador Dalí: the Early Years*, incluía en 1994 diez de los trabajos ofrecidos un año después en *L'alliberament dels dits*: «Sant Sebastià», «San Sebastián»; «La fotografia, pura creació de l'esperit», «La fotografía, pura creación espiritual»; «Els meus quadros del saló de tardor», «La meva amiga i la platja», «Mi amiga y la playa»; «Nadal a Brussel·les», «Navidad en Bruselas»; «Film-arte, film-antiartístico», «Poesia de l'útil standaritzat», «Poesía del artículo tipificado»; «Manifest groc», «Joan Miró» y «Poema de les cosetes», «Poema de las cositas».

Cronológicamente, *L'alliberament dels dits* comprende dos metamorfosis fundamentales en la definitiva creación de la personalidad artística daliniana. Situaremos la primera en 1925, con el maravilloso retrato a lápiz del padre y la hermana del pintor, a los dos años de su encuentro con Federico García Lorca en la madrileña Residencia de Estudiantes y el principio de su relación amorosa con el poeta, sin la cual acaso ni Lorca ni Dalí habrían llegado a ser quién fue-

ron. Léase el mayor poeta de Occidente y su más acabado artista, al menos desde mi criterio y también desde la atalaya de un siglo y un milenio, que día a día se nos van de las manos.

El segundo avatar se centra en el cuadro inacabado *El hombre invisible*, 1929, donde Dalí empieza a presentar, en términos plásticos, su teoría paranoico crítica del tratamiento de la realidad. Tradúzcase todo ello como la unánime y dinámica transformación de los elementos del mundo visible, los unos en los otros, a partir de su apariencia. Como ya Lorca lo había formulado en su poema «De otro modo» hacia 1924, publicado en *Canciones* en 1927. Por su parte, también expondría Dalí por escrito su tesis paranoico crítica, en 1934, en «Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista superrealista». Por cierto, era aquél el artículo que al hilo de otros cuatro años trataría en vano de leerle a Sigmund Freud.

Sería interesante establecer un paralelo entre la evolución artística de Dalí y su formación intelectual, a la luz de los textos recogidos en *L'alliberament dels dits*. O bien, dicho sea de distinta forma, completar el libro con diversas notas. Tómese, por ejemplo, aquel breve apunte «Capvespre» al principio de *L'alliberament*. Dalí lo escribe a los catorce años, para una revista del Instituto de Segunda Enseñanza en Figueras, subyugado por «el misterio y la tristeza» de los acardenalados crepúsculos al pie del Pirineo y a Poniente del Paní y el cabo de Creus. En 1942, en *The Secret Life of Salvador Dalí*, se devuelve a sí mismo a una época todavía anterior: la de su niñez —«Sí, tu niñez ya fábula de fuentes», escribirá Lorca en *Poeta en Nueva York* mientras piense en su propia infancia, o acaso en la de Dalí—, en el colegio de los Hermanos de la Doctrina Cristiana.

Cada tarde, en su pupitre junto a la ventana, avasallaban al niño un par de cipreses en el jardín de la escuela. A través de la interminable puesta de sol, uno de los gigantes, el más alto de los dos, parecía inclinarse sobre su compañero entre siniestro y rendido. Mientras, se bañaba aquel árbol en una luz teñida de añejo borgoña, en tanto oscurecíase el otro antes de desaparecer en la sombra. Por designio de un destino ineludible, al salir los colegiales, cruzaban ante una copia del *Ángelus* de Millet prendida a un muro del refectorio.

En aquellas vivencias, las evocadas en *The Secret Life of Salvador Dalí* y la recogida en la revista del Instituto, germina toda la

época pictórica del artista en torno de sus múltiples variantes del *Ángelus* y la puesta a punto de su mejor libro, *El mito trágico del Ángelus de Millet*, 1963. Desde 1929, siente Dalí la obsesiva certeza de que aquel cuadro no tuvo siempre por tema el toque de la víspera, sino algo tan terrible como el entierro de un niño en un desolado patatal. Un *scanning* de la tela, realizado por el Louvre en 1963 a demanda suya, confirmó que entre la pareja de campesinos hubo un diminuto féretro, luego escondido por Millet bajo la cesta de patatas. Pocas veces, acaso ninguna, ha intuido con tanta penetración un artista el tema desechado por otro, más de un siglo antes.

No son éstos la hora o el espacio adecuados para repetir las razones de orden personal, que llevaron a Dalí a desenterrar aquella criatura debajo del *Ángelus* —«la dulzura del ángelus», diría Darío—, identificándola con su propio hermano y homónimo, muerto en tanto lo concebían a él, y fundir la imagen de la campesina con la mantis religiosa y su propia madre. En tiempos, traté de exponerlas y razonarlas en mi libro *Salvador Dalí, Or the Art of Spitting on Your Mother's Portrait*. Pero tampoco puedo omitir aquí los orígenes del ya mencionado método paranoico crítico daliniano, cuando empezaban a larvarse en el inconsciente del pintor y él los revelaba en un artículo de *L'alliberament del dits*, sin darse cuenta.

En «Sant Sebastià», dedicado a Lorca en 1927, el año en que el poeta da a las prensas *Canciones*, con «De otro modo», parafrasea Dalí a Heráclito afirmando que *a la naturaleza le place esconderse*. Se oculta por pudor y de aquel retraimiento, deduce Dalí la razón primígena y universal de la ironía. Por añadidura, vuelto ley el sarcasmo cósmico, provoca la trágica e hilarante mordacidad en que Dalí, «el payaso sagrado» como gusta de llamarse a sí mismo, convierte buena parte de su vida y su obra.

A nuestro concepto de la realidad, viene a sobreponerse *el de un universo hecho de errores*, afirma Dalí en tanto retoma el hilo de aquellas ideas en «Documental-París-1929» y pinta *El hombre invisible*. Tiene pues esbozada la teoría paranoico crítica, aunque haga al ser humano partícipe de la metamorfosis universal, mientras Lorca lo deja al margen de la misma en «De otro modo». «Entre los juncos y la baja tarde,/ ¡Qué raro que me llame Federico!» concluye aquel poema. ¡Qué raro, sí, saberse preso en la inmutable identidad personal, mientras el universo se muda y trastrueca ante mis ojos!

Al paso de los años y siempre por los laberínticos zarzales del inconsciente, la paranoia crítica no se limitará a metamorfosear unas formas plásticas en otras. A su debido tiempo, también parte de *L'alliberament dels dits* muda de medio y viene a transformarse en cuadros de Dalí y hasta en el despunte de una de las secuencias iniciales de *Un chien andalou*, 1929. La película de Buñuel y Dalí casi se abre con el primer plano de un ojo de mujer, sajado por una navaja de afeitar. Dos años antes, en «Nadal a Brussel·les», hablaba Dalí de otro ojo muy abierto, el suyo, que suponemos cortado al bies por un pelo finísimo.

Los versos iniciales de «Poema», una poesía dedicada a Lydia Noguer la paranoica de Cadaqués, rezan: «Una oreja quieta encima de un pequeño humo derecho/ indicando lluvia de hormigas sobre el mar». Treinta años después, pinta el artista su monumental *Oreja del Papa Juan XXIII*, con la *Madonna Sixtina*, de Rafael, apareciéndose entre el lóbulo y la hélice del Pontífice. En «Joan Miró», alude Dalí a un «carro de vela» —suponemos la tartana ampurdanesa de aquel entonces— «que puede convertirse en el más minucioso y turbador conjunto mágico». En 1933, vuelve inadvertidamente a aquel artículo y pinta dos versiones de *La carreta fantasma*, completadas al año siguiente con *Momento de transición*.

En las tres telas, el cochero y el pasajero de una carretela se transforman en parte del paisaje urbano de un pueblo, tímidamente anticipado en el horizonte como es de ley que obre la cohibida naturaleza. En «Que he renegat, potser?...» «¿Que he renegado, tal vez?...» un artículo de diciembre de 1928 en *L'Amic de les Arts*, habla Dalí de la sombra de una nariz afilándose y extendiéndose sobre una larga mesa. Su transposición plástica será el óleo de 1933, *Yo mismo, a los diez años, cuando era el niño langosta*.

Desde una perspectiva literaria, quizás la más inolvidable de aquellas afinidades y conversiones sea la de Lorca en Dalí y de Dalí en Lorca, como el pintor la repite en varias telas de 1927, con sus cabezas y aun sus cuerpos entreverados. En 1926 Lorca publica su «Oda a Salvador Dalí». El año siguiente, Dalí lee en catalán: «Federico García Lorca: Exposició de dibuixos colorits», «Federico García Lorca: Exposición de dibujos coloreados», en la Sala Dalmau de Barcelona. En la oda, le dice Lorca a su amante: «Tu fantasía llega donde llegan tus manos», y añade alabarle las «ansias de eterno limitado». A los dos, el pintor y el poeta, «un deseo de formas y límites nos gana».

Aquellos criterios sobre las lindes del espacio y el tiempo, o para el caso de las manos como última frontera de la imaginación, provienen de Dalí. Así los expresa en «El sentit comú d'un germà de Sant Joan Baptista de la Salle». Al presentar los dibujos lorquianos dirá que los cubistas, unos escépticos ante el misticismo italiano, «sólo creían en las posibilidades tangibles de sus manos». Pero Lorca, concluye Dalí, ni siquiera pone la fe en las suyas; como no sea para mover vacilantes veladores inconcretos de un solo pie, en sus particulares *séances*.

Por último, de manera natural e ineludible, la lorquiana incredulidad en las propias manos lleva a Dalí a *l'alliberament dels dits*, a la liberación de los dedos. Pero debemos precisar que el artículo de aquel título pertenece a otro contexto, erótico y freudiano, que nos devuelve al Dalí de ciertos cuadros como *Mano cortada* y *Los deseos insatisfechos*, ambos de 1928. No obstante, como nosotros también vivimos sujetos a límites insoslayables, por las antedichas razones de tiempo y espacio, nos abstendremos de proseguir aquí por la vertiente de aquellos dedos y pinturas. Es una pena que Fèlix Fanés no haya dedicado más comentarios y disquisiciones, en notas al pie o al margen, al riquísimo acervo intelectual y artístico, que ofrecen las prosas y poesías de Dalí, en catalán y castellano, en este libro excepcional.