

Strand 4: Research and doctoral theses in progress

**SALVADOR DALÍ: RETRAT DE L'ARTISTA ADOLESCENT EN UN
PAISATGE MODERNISTA**

Margarida Casacuberta

“De com tot és mentida i fingiment”: els primers passos de l'artista adolescent

Aquesta comunicació pretén analitzar el procés d'autoconstrucció de la imatge pública de Salvador Dalí sobre els fonaments del modernisme, entenent la paraula modernisme en dues de les tres accepcions que Joan-Lluís Marfany¹ va establir per a un terme que històricament havia provocat confusió. Aquestes accepcions són, en primer lloc, el modernisme –amb minúscula– entès com a moviment cultural i polític, que es proposa, en el tombant del segle XIX al XX, transformar la societat catalana, considerada pels joves intel·lectuals com a provinciana i antiquada, en una societat europea, moderna i nacional. En segon lloc, el modernisme entès com un corrent literari i artístic, marcat bàsicament per les influències simbolistes, decadentistes i preraphaelites, i com l'estil arquitectònic i decoratiu que s'identifica, arreu d'Europa, amb l'*Art nouveau*.

Salvador Dalí va néixer el 1904, en un moment àlgid de recatalanització i modernització de la societat catalana que es correspon amb l'estadi final del procés de dissolució del moviment modernista en el catalanisme cultural i polític. La infantesa i l'adolescència, Dalí les va passar en un ambient burgès –el seu pare era notari a Figueres– i marcadament progressista, com correspon a una ciutat mitjana i comercialment activa que, com Reus –la ciutat on va néixer Antoni Gaudí–, va aportar a la cultura del catalanisme el discurs del republicanisme federalista. Aquest ambient es devia respirar a l'Institut de Segon Ensenyament de Figueres, on l'adolescent Dalí va estudiar i en la revista del qual, *Studium*, va publicar les seves primeres provatures

¹ Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial, 1975.

literàries el 1919. Són proses poètiques en la línia de la més pura tradició simbolista-decadentista, amb ineludibles ressons de Santiago Rusiñol, de Gabriel Alomar i de Rubén Darío. Més endavant, escriurà a la revista *Renovació Social*, també figuerenca i dirigida pel seu amic Jaume Miravittles. Dalí va col·laborar en el primer número de la revista i ho va fer amb un article titulat “De la Rússia dels Soviets”,² on defensa la política cultural engegada per la Rússia revolucionària. Tots aquests textos són provatures d’un jove curiós i inquiet, dotat d’una envejable capacitat d’assimilació d’idees i d’actituds artístiques que deixen entreveure la seva admiració pel poeta Joan Salvat-Papasseit, l’ànima d’*Un Enemic del Poble* (1917-1919) i redactor dels primers manifestos avantguardistes en una Catalunya aparentment tranquil·la en el paper d’espectadora de la Gran Guerra i de les seves conseqüències. Salvat-Papasseit encarna per a Dalí la imatge del Poeta amb majúscula, el personatge visionari i messiànic, anunciador d’un futur millor i revulsiu de l’energia revolucionària i transformadora. Aquest individu lúcid, iconoclasta i trencador és qui determina la perspectiva distanciada, irònica, de l’article “De la Rússia dels Soviets”. Mentrestant, escriu el 12 de novembre de 1919 als primers fulls del seu dietari:

Com més va més s’accentua i més palpable es fa la revolució mundial que s’apropa. Jo l’espero amb ànsia i desig. L’espero amb els braços oberts, ben oberts, i amb el crit a flor de llavis de: Visca la república dels soviets! I si per arribar a una vera democràcia i a una vera república social és necessària, abans, una tirania, Visca la tirania!³

Entre 1919 i 1920, Dalí escriurà regularment un dietari amb les “impressions i records íntims” de l’artista adolescent que sap que de gran vol ser “un geni” i que la manera d’aconseguir-ho és a través de l’art. Amb quinze i setze anys, llegeix cada dia els diaris de Barcelona i està a l’aiguait de la situació política a Europa i en fa les anotacions pertinents al dietari, al costat de comentaris sobre el tedi de la vida de l’adolescent i les pulsions sexuals, de l’anàlisi entomològica d’un enamorament fingit o

² Salvador DALÍ, “De la Rússia dels Soviets. Un museu de pintura impressionista a Moscou”, *Renovació Social*, 1, 20-XII-1921. Editat per Fèlix Fanès dins Salvador DALÍ, *L’alliberament dels diis*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 7-8.

³ Salvador DALÍ, “Un diari, 1919-1920: Les meves impressions i records íntims”, *Obra Completa. - I: Textos autobiogràfics 1*, Barcelona, Destino, 2003, p. 41-217.

d'impressions del paisatge empordanès –sobretot de Cadaqués, el lloc mític per excel·lència que descriu en una prosa poètica de ressons modernistes. El que per damunt de tot sorprèn de la lectura d'aquest dietari, és la força de voluntat, l'ambició personal i la convicció d'assolir-la que transmet l'entrada del 16 d'abril de 1920:

Lo culminant i potser lo més important de ma vida, puix senyala el camí que haig d'emprendre, és la resolució (aprovada per la família) següent: acabaré el batxiller de pressa, si cal faré els dos anys que em resten en un sol. Demprés aniré a Madrid, a l'Acadèmia de Belles Arts. Allí penso passar tres anys treballant bojament. També té bellesa l'acadèmia. Que el sacrificar-me i subjectar-me a la veritat, mai és de massa. Demprés guanyaré la pensió per anar quatre anys a Roma; i tornant de Roma seré un geni, i el món m'admirarà. Potser seré menyspreat i incomprès, però seré un geni, un gran geni, perquè n'estic cert.

És cap a aquesta ambició on Salvador Dalí dirigirà tots els esforços, peti qui peti. Això el fa sentir-se cínic i comparar-se a Voltaire amb una gens dissimulada satisfacció. La conclusió és sempre la mateixa: “I el món és així, mentida i mesquinesa”, “tot és comèdia i fingiment”, “he vist lo cínic que sóc”, “i tots fingim”. D'altra banda, aquest moment d'exaltació del cinisme coincideix amb la formulació i l'afirmació de la futura genialitat, i també amb l'experiència de la creació artística: “(He sentit l'encís del crear)”, anota el 21-22 de maig de 1920. La part que es conserva del dietari de joventut acaba amb un autoretrat de l'artista –amb tots els atributs de la imatge de l'artista modernista– amb el poble de Borrassà al fons, explícitament descrit a la manera del pintor Joaquim Mir:

Ara carrers bruts, plens de fang. Les oques fugen cridant al nostre pas. Contrastant llur blancor rere un fons ocre i de fems, un porc. Els gossos de sempre, bordant. (...) El balcó, curull de blat de moro càdmium (esperant que) dori el sol, com una bogeria d'en Mir. El cobalt del cel rere els teulats. I va passant l'estranya professó. En Soler al mig, jo a un costat amb l'ample barret, les patilles, la xalina i l'abric tirat al damunt com una capa. Darrere, els altres, rient amb les noies. Canten unes cardines rere la gàbia, passen uns bous penstius i una vaca que ens mirar tristament. Caminen amb majestat de filòsofs.

Del modernisme a la modernitat: anti-artistes contra “putrefactes”

Els primers papers autobiogràfics escrits per Salvador Dalí immediatament abans de marxar cap a Madrid a estudiar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 1924 es corresponen amb la imatge que de l'artista adolescent han fixat les fotografies de grup que es conserven del seu últim any de Batxillerat a Figueres. En totes elles destaca la imatge d'un jove diferent dels altres, tant per la seva indumentària i pentinat – perfectament adequats al tòpic de l'artista modernista, excèntric i a les portes de la “bogeria” –, com pel posat i l'expressió del rostre, amb una mitja riulla entre irònica i sorneguera, entre indiferent i desafiant, pròpia d'un individu que sembla disposat a tot. No ha d'estranyar, doncs, que ben aviat el fill del notari de Figueres fos expulsat de l'Academia de Bellas Artes com a instigador d'uns aldarulls, ni que, de la seva estada a Madrid, n'aprofités –a part de les visites al Museo del Prado– el contacte amb els més joves i iconoclastes artistes espanyols, com Federico García Lorca i Luis Buñuel, hostatjats, com Dalí, a la Residencia de Estudiantes.

Durant els pocs anys que passa a Madrid, Dalí fa el pas de l'artista modernista, bohemí,⁴ a l'antiartista avantguardista. L'aspecte excèntric amb què hi va fer l'entrada triomfal es transforma de manera radical. Ara, al costat dels seus nous amics –Luis Buñuel, Maruja Mallo, José Bello, Federico García Lorca–, Dalí adopta la figura del jove modern a l'hora de desplegar un discurs radical a l'entorn de la idea de “putrefacció” aplicada a la societat burgesa de la postguerra europea. Al mateix temps, la seva obra literària i pictòrica reflecteix el que anomena la “Santa Objectivitat” i que es concreta en una “neteja” d'elements simbolistes –és a dir, modernistes, en el sentit més estilístic del terme. Aquesta evolució quedarà reflectida a “Sant Sebastià”, un text “inaugural”, publicat a *L'Amic de les Arts*⁵ i dedicat a García Lorca, el qual, al seu torn, havia publicat l'abril de 1926 una “Oda a Salvador Dalí”.⁶ Tots dos textos s'han de llegir com una presa de posició estètica i ètica davant de l'art i de la literatura, però també davant de la funció i el sentit de l'artista. Dalí i Lorca esgrimeixen un terme, “putrefacte”, per aplicar-lo a tot allò que representava la cultura del seny burgès, la cultura de la decadència. De l'oda lorquiana sorgeix la imatge del Dalí defensor del

⁴ Juan José LAHUERTA, *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*, Madrid, Siruela, 2004, p. 21.

⁵ Salvador DALÍ, “Sant Sebastià”, *L'Amic de les Arts*, 16, 31-VII-1927, p. 52-54.

⁶ Federico GARCÍA LORCA, “Oda a Salvador Dalí”, *Revista de Occidente*, XII, 34, abril 1926, p. 52-58.

“purisme” en art i del divorci entre art i naturalesa. Enlluernat per l’arquitectura i les idees de Le Corbusier, aquesta distinció és també a la base del seu “Sant Sebastià”, un text a mig camí entre la prosa poètica i la literatura de manifest avantguardista, on Dalí desplega la teoria de l’“Objectivisme” i una reflexió sobre la percepció de la realitat que determina la seva recerca plàstica. A través de l’objecte, la realitat apareix clara, neta, ordenada i allunyada de la percepció enganyosa i convencional. Ni els símbols ni cap construcció ideològica no tenen cap raó de ser en el món d’un nou Dalí que se situa “dins l’òrbita antiartística i astronòmica del *Noticiari Fox*.” La referència al documental com a proposta estètica indestriable de la modernitat és important perquè el documental es convertirà en l’alternativa, en tant que (re)productor d’“espectacles asèptics antiartístics, claredats concretes, humils, vives, joioses, reconfortants”, a l’art convencional, és a dir, “sublim, deliquescents, amarg, putrefacte...”

Contra l’art “putrefacte” que correspon a una societat ancorada en el passat, decadent, representada pels “artistes transcendents i ploraners” i per “les famílies que compren objectes artístics per a damunt del piano”, Dalí proposa el “vidre de multiplicar de Sant Sebastià” com a instrument per a enderrocar, des de dintre, els pilars de la societat burgesa i fer taula rasa del passat. Aquesta activitat iconoclasta i revulsiva trobarà aixopluc entre els elements joves que, durant els anys vint, emprenen el camí de l’avantguarda amb una clara intenció anticulturalista. Així, el grup de *L’Amic de les Arts* (1926-1929), amb Sebastià Gasch i Lluís Montanyà al capdavant, obre les pàgines de la revista a Dalí i converteix la publicació en una plataforma de denúncia de la “putrefacció” de la cultura burgesa, un terme que esdevé recurrent després de l’aparició de “Sant Sebastià” i, paradoxalment, indestriable de l’adjectiu “pur”:

Les meves coses, per contra, són antiartístiques i directes, emocionen i són compreses instantàniament, sense la més lleu preparació tècnica. (La preparació artística és la que priva d’entendre-les). No són necessàries, com en l’altra pintura, explicacions prèvies, idees prèvies, prejudicis. Cal només que siguin mirades amb uns ulls purs.⁷

⁷ Salvador DALÍ, “Els meus quadros del Saló de Tardor” (*L’Amic de les Arts*, 19, 31-X-1927), *L’alliberament dels dits*, p. 39-41.

Els “ulls purs” de Dalí no depenen de la innocència de l'individu que els posseeix, sinó de la intervenció de la màquina. Per això, puntualitza, “he escrit recentment, en parlar de la fotografia: “Mirar és inventar”.” Heus aquí un dels models sobre els quals justifica la seva pintura, oposada a l'impressionisme i basada en el detallisme d'uns objectes que el pintor disposa arbitràriament en la tela, provocant un efecte d'estranyesa sobre l'espectador, que se sent atret per l'emoció subconscient que li produeix l'obra “malgrat de les enèrgiques protestes de la seva cultura i de la seva intel·ligència”. El mateix pel que fa a la literatura i al cinema.⁸ Així, contra l'historicisme de la filmografia de Fritz Lang, Dalí fa l'apologia del documental, i contra l'anacronisme literari, l'artista propugna “l'assassinat de l'art”:

Assassinat de l'art, quin més bell elogi!! Els superrealistes són una gent que, honestament es dediquen a això. El meu pensament està ben lluny d'identificar-se amb el seu, però ¿podeu dubtar encara que només per aquells qui es jugaran el tot pel tot per ells serà tota l'alegria de la pròxima intel·ligència?⁹

D'identificar-s'hi, potser sí que n'estava lluny encara, però el cert és que els surrealistes se li havien convertit en un punt de referència, com ho demostra la redacció del *Manifest groc* signat per Dalí, per Gasch i Montanyà. El text porta fins a l'extrem la ruptura amb el passat que, a Catalunya, hom venia propugnant des de l'inici del moviment modernista, però amb una diferència substancial, i és que Dalí i els seus amics, en comptes de propugnar “l'art per l'art”, com ho havien fet els seus antecessors, i convertir l'artista en el representant de la Poesia en un món dominat pel senyor Esteve, proclamen la mort de l'art i la transformació de l'artista en un personatge que comercia amb la mala consciència del burgès. Fer taula rasa del passat i de la tradició: els joves signants del *Manifest groc* han perdut la confiança en la cultura, en la necessitat de construir després de destruir. “Inútil qualsevol discussió amb els representants de l'actual cultura catalana”, es pot llegir a les primeres ratlles del manifest,¹⁰ i, en la

⁸ Salvador DALÍ, “La meva amiga a la platja” i “Film-arte, film antiartístico” (*La Gaceta Literaria*, 24, 15-XII-1927, p. 4). *L'alliberament dels dits*, p. 40-50 i p. 53-59.

⁹ Salvador DALÍ, “Nous límits de la pintura (III)”, *L'Amic de les Arts*, 25, 31-V-1928, p. 193-196.

¹⁰ DALÍ-GASCH-MONTANYÀ, *Manifest Groc*, Barcelona, *L'Amic de les Arts*, març de 1928. Vegeu Joan M. MINGUET BATLLORI, *El Manifest Groc. Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Miró / Círculo de Lectores, 2004.

conferència que van organitzar a Sitges per presentar-lo,¹¹ Dalí, Gasch i Montanyà van accentuar encara el to del discurs: el trencament amb la cultura “putrefacta” havia de ser total i contundent. Contra el “culte a la *caca*” –la “pàtina”–, s’imposa la destrucció, l’enderrocament, la higienització:

Els nostres artistes són uns fervents adoradors de la *caca*. És per això que, quan els nostres artistes adoradors de l’aspecte ruïnós, macàbric i pudent de l’arqueologia, foren consultats respecte a la solució que calia donar al barri gòtic, a cap no se li ocorregué que allò més lògic i civilitzat era precisament el seu enderrocament, puix que el tal barri gòtic constitueix el lloc més infecte, inconfortable i vergonyós de Barcelona.

La ciutat moderna ha de renunciar al “tipisme”, a la “cursileria sentimental” que hi ha al darrere de la conservació de les ruïnes, i tendir a la uniformització moderna, si és que vol esdevenir universal. La dedicatòria a Le Corbusier –“un dels esperits més higiènics de la nostra època”– amb què finalitza el text abona una lectura constructiva del *Manifest groc*. Però, en aquests moments, Dalí, de la mà de Joan Miró, ha entrat ja en contacte amb el grup surrealista francès liderat per André Breton i es veurà en el cas d’haver de fer una carambola per acordar la modernitat de la “Santa Objectivitat” i la reacció antimoderna del surrealisme que és a punt de professar. Aquesta carambola, que coincideix amb la primera estada de Dalí a París i amb la publicació del “Documental-París-1929” a *La Publicitat*,¹² se sustenta sobre la base del documental. Escriu Dalí:

Algú pot considerar antagònics la documental rigorosament objectiva i els textos surrealistes. No obstant, ambdues activitats són recercades amb igual passió per part de la nova sensibilitat. Efectivament, la documental i el text surrealista coincideixen des de la seva gènesi en el procés essencialment antiartístic i particularment antiliterari, ja que no intervé en el dit procés la més lleu intenció estètica, emocional, sentimental, etc., característiques essencials del fenomen artístic.

La documental anota antiliteràriament les coses dites del món objectiu. Paral·lelament el text surrealista transcriu, amb el mateix rigor i tan antiliteràriament

¹¹ Salvador DALÍ, “Per al meeting de Sitges: els 7 davant “El Centaure”” (*L’Amic de les Arts*, 25, 31-V-1928, p. 194-195), *L’alliberament dels dits*, p. 111-115.

¹² Salvador DALÍ, “Documental-París-1929 (I-VI)”, *La Publicitat*, 26 i 28-IV-1929; 7 i 23-V-1929; 7 i 28-VI-1929. *L’alliberament dels dits*, p. 193-215. Una interpretació dels textos a Jordana MENDELSON, “Documental Dalí”, *L’Avenç*, 292, juny 2004, p. 37-41. El setè text, sense numerar i publicat el 7-VII-1929, vegeu-lo a Margarida CASACUBERTA, “Salvador Dalí i la “difunta poesia””, dins Ramon PANYELLA ed., *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Lleida, PUNCTUM & GELCC, 2010, p. 101-154.

com la documental, el funcionament REAL alliberat del pensament, les històries que passen en realitat en el nostre esperit mitjançant l'automatisme psíquic i els altres estats passius (inspiració).

I amb la carambola, Dalí elimina “el fet artístic, el fet literari”, allò que Walter Benjamin anomena l'*aura* de l'obra d'art. Contra la història, l'arqueologia i el relat, Dalí propugna el fragmentarisme, el detallisme microscòpic i el *collage* com a elements distanciadors, propis de la nova tendència antiliterària i antiartística del seu discurs “teòric i polemic”, cada vegada més orientat cap a posicions anti-intel·lectualistes i anticulturalistes. El punt de vista de l'artista modern –diu– no pot deixar de tenir en compte “els rigorosos i poderosos mitjans amb què compta avui el documental: fonògraf, fotografia, cinema, literatura, microscopi, etc., etc.” amb l'objectiu que “els primers intents irracionals, absents de tot sentit estètic, paral·lelament als intents estrictament científics, ens ofereixien el documental de la llarga vida dels pèls d'una orella o el documental d'una pedra, o el de la vida al ralentit d'un corrent d'aire.”¹³

L'antimodernitat i “la trasbalsadora arquitectura ornamental del modernisme”

Es tracta –en sentit literal– d’“assassinar l'art”. Ho explica Jordana Mendelson: “Amb això, Dalí dona el cop de gràcia; la reproducció mecànica substitueix la literatura, i els documents fotogràfics de llocs geogràfics representen millor que qualsevol relat la realitat d'un lloc. (...) La fotografia transformava el passat en un present etern. No hi havia història ni arqueologia, només documental.”¹⁴ Amb l'últim lliurament del “Documental-París-1929”, aparegut el 7 de juliol en ple estiu del grup surrealista a Cadaqués, Dalí rematarà la jugada: sense renegar de la modernitat, professa l'irracionisme freudià que és a la base del surrealisme liderat per André Breton. I com tots els conversos, Dalí serà més bretonista que Breton. Així, coincidint amb l'aparició del segon manifest surrealista i amb la publicació de *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930-1933), Dalí va inventar el mètode paranoicocrític, va definir les imatges hipnagògiques, va promoure l'objecte surrealista i va verbalitzar la

¹³ Salvador DALÍ, “Revista de tendències antiartístiques (Documentals)”, *L'alliberament dels dits*, p. 176.

¹⁴ Jordana MENDELSON, “Documental Dalí”, p. 40-41.

“irracionalitat concreta”.¹⁵ Durant aquests anys, els de la màxima implicació entre el grup surrealista i el Partit Comunista, Dalí porta a fins a l’extrem el seu discurs teòric i la seva actuació pública com a encarnació del model d’artista destinat a clavar el cop de gràcia a la decrepita i decadent societat burgesa. I la putrefacció burgesa equival, iconogràficament parlant, a l’arquitectura modernista.

Dalí havia encetat aquest tema a “L’âne pourri”, el primer article que publica a *Le Surréalisme au service de la Révolution* i que, al cap de poc temps, havia d’encetar el llibre *La femme visible* (1930).¹⁶ Hi destaca “la voluntat violentament paranoica de sistematitzar la confusió” i de crear “nous simulacres amenaçadors” que “actuaran hàbilment i corrosivament amb la claredat de les aparences” com una de les principals aportacions del surrealisme reformulat. En aquesta idea del simulacre se sustenta la “imatge múltiple”:

Res no em pot impedir de reconèixer la múltiple presència dels simulacres en l’exemple de la imatge múltiple, fins i tot si l’ase en qüestió està realment i horriblement podrit, cobert de milers de mosques i de formigues, i (...) res no em pot convèncer que aquesta cruel putrefacció de l’ase no sigui altra cosa que el reflex enlluernador i dur de noves pedres precioses.

Rere el simulacre s’hi amaga “el desig de les coses *ideals*” i, per bé que, segons Dalí, els tres grans simulacres són escatològics – “la merda, la sang i la putrefacció”–, l’artista no s’està d’afegir a la llista, de collita pròpia, “el gran simulacre que constitueix la trاسبadora arquitectura ornamental del modernisme”:

Cap esforç col·lectiu no ha estat capaç de crear un món de somni tan pur i tan torbador com aquests edificis modernistes, els quals, a part de l’arquitectura, constitueixen per ells sols veritables realitzacions de desitjos solidificats, on el més violent i cruel automatisme traïx dolorosament l’odi envers la realitat i la necessitat de refugi en un món ideal, a la manera del que succeeix en una neurosi infantil.

Això és el que podem encara estimar, la massa imponent d’aquests edificis delirants i freds escampats per tot Europa, menyspreats i negligits per les antologies i els estudis. Això és el que cal oposar als porcs dels estetes contemporanis, defensors de

¹⁵ J. V. FOIX es fa ressò d’aquesta teoria a “La “irracionalitat concreta””, *La Publicitat*, 27-VIII-1935.

¹⁶ Salvador DALÍ, “L’âne pourri”, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1, juliol 1930, p. 9-12. Vegeu “L’ase podrit”, *Obra Completa*.- IV, p. 201-207.

l'execrable "art modern" i fins i tot diria que això és el que cal oposar a tota la història de l'art.

Cal dir, d'una vegada per totes, als crítics d'art, artistes, etc... que de les noves imatges surrealistes només poden esperar decepcions, males impressions i repulsió. Completament al marge de les investigacions plàstiques i altres "rucades", les noves imatges del surrealisme adoptaran cada vegada més les formes i els colors de la desmoralització i de la confusió. No és lluny el dia en què un quadre tindrà el valor, i aquest serà el seu únic valor, d'un simple acte moral i tanmateix el d'un simple acte gratuït. Les noves imatges, com a forma funcional del pensament, volen prendre el lliure arbitri del desig que violentament les rebutja. L'activitat d'aquestes noves imatges pot encara, paral·lelament a altres activitats surrealistes, contribuir a la ruïna de la realitat, en benefici de tot el que, a través dels infames i abominables ideals de tota mena, estètics, humanitaris, filosòfics, etc., ens condueix a les fonts clares de la masturbació, de l'exhibicionisme, del crim, de l'amor.

Idealistes sense participar de cap ideal. Les imatges ideals del surrealisme al servei de la imminent crisi de la consciència, al servei de la Revolució.

Al llindar dels anys trenta, la missió del surrealisme, segons Dalí, és garantir la desintegració de la societat burgesa mitjançant les larves de la descomposició que hi aporta el simulacre en tant que sistematització de la confusió. Per a Lahuerta, que situa el concepte en la tradició simbolista decadentista, el simulacre s'ha d'entendre "en un sentit contrari al platònic, positiu i actiu, com una cosa que, en efecte "es construeix" per a "desacreditar la realitat"". Així, Dalí aconsegueix de fer una nova carambola davant l'entusiasme momentani dels Éluard, Crevel, Breton i companyia, i fa passar gat modernista per llebre surrealista al mateix temps que defenestra l'art modern i, juntament amb ell, els valors de la democràcia, la raó i la civilització que la modernitat representa enfront de la barbàrie i l'irracionalisme dels feixismes emergents.

L'estratègia és, si més no, hàbil: a través del simulacre, Dalí converteix una realitat existent –l'arquitectura modernista encarregada per la burgesia catalana en el tombant del segle XIX al XX i que constitueix la imatge "moderna" de Barcelona– en una representació de la decadència de la societat burgesa. El procediment té a veure amb la deconstrucció dels mecanismes de la metàfora, especialment la relació entre el sentit literal i el figurat dels termes de la comparació.¹⁷ Dalí estableix una comparació –la societat burgesa és putrefacta, inconsistent i decadent com la decoració modernista– i

¹⁷Vicent SANTAMARIA de MINGO, "La passió pel real i la reacció contra la metàfora en la poètica de Salvador Dalí", *Caplletra*, 40, primavera 2006, p. 69-92.

tot seguit n'estira els fils (destruint-la com a metàfora) fins a convertir-la en un organisme amb vida (literària) pròpia que es correspondria amb la idea de la "imatge paranoica". La ironia representa un paper rellevant en aquesta peculiar metamorfosi: d'entrada, correspon a aquesta figura retòrica fer possible i versemblant la connexió entre arquitectura modernista i la idea de putrefacció orgànica. És, doncs, a través del distanciament de la ironia com Dalí aconsegueix portar fins a l'extrem el simulacre i confondre'l amb una realitat de la qual és representació, aparença, i a la qual acabarà substituint i, per tant, desintegrant. Així, a partir de "L'âne pourri", Barcelona es converteix per als surrealistes en una icona de la putrefacció de la societat burgesa. La imatge literària de la Barcelona modernista, prou potent, que Dalí posa en funcionament el 1929,¹⁸ serà ràpidament assumida pels artistes surrealistes i per alguns intel·lectuals europeus, com ho demostra el fet que Walter Benjamin en citi els dos primers paràgrafs en els apunts previs per al seu llibre dels *Passatges*. Putrefacta i gaudiniana, aquesta imatge serà entronitzada amb la publicació, el desembre de 1933, de l'article "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture *Modern Style*" en el número doble (3-4) de la revista *Minotaure*. El text de Dalí hi apareix acompanyat de documentació fotogràfica de Man Ray i de Brassai, la prova més fefaent de la seva pertinença plena al grup surrealista. Ho explica al seu amic J.V. Foix:

¿Leíste el artículo de Miomandre en *Les Nouvelles Littéraires* comentando mi artículo de *Minotaure* sobre el Modern Style? La gente situada intelectualmente de una manera la más contraria y antagónica ya reconoce unánimemente la "reactualización" del fenómeno Modern Style. Barcelona, bajo este aspecto, aparece al esnobismo cosmopolita como manifestación de hipersurrealismo.¹⁹

Reconeixement, fama, projecció pública: Dalí ha aconseguit el que cercava. L'èxit de l'article de *Minotaure* –que coincideix amb l'encàrrec d'il·lustrar *Les Chants de Maldoror* per a l'editor Albert Skira–, explica l'eufòria epistolar d'un artista que ha trobat la fórmula que l'acompanyarà en la resta de la seva trajectòria. El simulacre

¹⁸ Dalí demostra un interès especial a deixar constància que "vaig ser el primer, el 1929, i al començament de *La dona visible*, a considerar, sense cap rastre d'humor, l'arquitectura delirant del *Modern Style* com el fenomen més original i més extraordinari de la història de l'art." Salvador DALÍ, "De la bellesa terrorífica i comestible de l'arquitectura *Modern Style*", *Obra Completa. - IV*, p. 304-312.

¹⁹ Carta de Salvador Dalí a J.V. Foix (París, segona quinzena de gener 1934), dins Rafael SANTOS TORROELLA, *Salvador Dalí corresponsal de J.V. Foix, 1932-1936*, p. 125.

dalinià, concebut com a cavall de Troia per a dinamitar la societat occidental, ha esdevingut, en aquests moments, digerible per a tothom. Amb la troballa de l'arquitectura modernista, Dalí, més que no pas *épater le bourgeois*, sembla proposar-li un acudit. Obvi –sobretot per a un lector català– és el joc entre el sentit literal i figurat de la tòpica i col·loquial comparació de l'arquitectura modernista amb una mona de Pasqua sobre el qual gira el principal argument de “De la bellesa terrorífica i comestible de l'arquitectura *Modern Style*”:

És, doncs, per a mi (i mai no insistiré prou sobre aquest punt de vista) l'arquitectura completament ideal del *Modern Style* la que encarnaria la més tangible i delirant aspiració a l'hipermaterialisme. Es pot trobar un exemple d'aquesta aparent paradoxa en una comparació corrent, utilitzada, és cert, en sentit negatiu, però tot i amb això molt lúcida, que consisteix a assimilar una casa *Modern Style* a un pastís exhibicionista i ornamental de confiter. Repeteixo que es tracta d'una comparació lúcida i intel·ligent (...) perquè (...) es fa d'aquesta manera al·lusió sense eufemismes al caràcter nutritiu, comestible, d'aquest tipus de cases, les quals no són altra cosa que les primeres cases comestibles, que els primers i únics edificis erotitzables, l'existència dels quals verifica aquesta “funció” urgent i tan necessària per a la imaginació amorosa: poder, al més realment possible, menjar l'objecte del desig.

Sobre aquests fonaments, Dalí gosarà matisar un conegut mot d'ordre d'André Breton:

La bellesa no és res més que la suma de consciència de les nostres perversions. Breton ha dit: “La bellesa serà convulsiva o no serà”. La nova edat surrealista del “canibalisme dels objectes” justifica igualment aquesta conclusió: “La bellesa serà comestible o no serà!”.

És ara quan comencen les friccions importants entre Dalí i el grup surrealista: una cosa és jugar amb el simulacre de bellesa i fer la broma de arquitectonicopastissera, i una altra, molt diferent, banalitzar el fenomen del feixisme convertint Hitler en un altre dels simulacres dalinians. Sembla que, a mesura que avancen els anys trenta i que la situació política europea es va deteriorant, Dalí busqui la manera de tallar amarres amb els surrealistes i que la seva capacitat de provocació vagi dirigida cada vegada més a propiciar la seva pròpia defenestració. Es tracta de desmarcar-se del marxisme i del comunisme i de preparar-se el terreny fora d'Europa. En aquest sentit, no deu ser cap casualitat que Dalí comenci a fer la defensa de l’“anacronisme” en general i de l'art

pompier en particular²⁰ al mateix temps que inicia un acostament a la ciència, que no és altra cosa que una hàbil utilització paròdica de la divulgació científica. L'objectiu: la conquesta del gran públic. De fet, una de les raons que expliquen –juntament amb la frivolitat amb què Dalí tracta la figura de Hitler, el fenomen del hitlerisme i els seus símbols–, la reacció d'André Breton contra Dalí és, tal com el primer explicarà en un dels últims números de la revista *Minotaure*, “el seu desig paroxíctic d'agradar”.²¹ Populisme, espectacle, sensacionalisme, són, entre d'altres, les formes que adquireix la teorització sobre el simulacre de Salvador Dalí portada fins a les últimes conseqüències. El salt de l'artista cap a Nova York és indissociable, d'altra banda, d'una reconversió, d'un nou canvi de pell, que Dalí narra en tercera persona seguint la tendència que havia encetat en el ja programàtic “El surrealisme espectral de l'etern femení prerafaelita”,²² que comença amb una cita d'autoritat signada per Dalí –“Cal refer la història de l'art segons el mètode paranoicocrític”– i que oposa una peculiar mixtura de prerafaelisme anglès i de Gaudí a l'ascendent de Cézanne com a emblema de l'art modern.

Després de defensar l'anacronisme enfront d'allò que és distintiu de la modernitat –ésser del seu temps– a través del discurs suposadament científic que esdevindrà un dels trets d'estil de la seva obra, Dalí està ja preparat per a fer el salt mortal i assumir explícitament i amb totes les conseqüències una programàtica antimodernitat.²³ Ho fa, significativament, en un text publicat en el catàleg de l'exposició celebrada a la galeria Julien Levy de Nova York entre el 22 d'abril i el 19 de maig de 1941, amb el títol “El darrer escàndol de Salvador Dalí”²⁴ i amb una declaració de principis prou rellevant: “Les dues coses més afortunades que poden succeir a un pintor contemporani són: primer, ser espanyol, i segon, dir-se Dalí. A mi m'han ocorregut totes dues coses. S. D.” El que segueix és la narració dels preàmbuls del segon naixement de Salvador Dalí. Un narrador omniscient en tercera persona és

²⁰ Juan José LAHUERTA, “Un apunt sobre Dalí, Mondrian i Meissonier”, *Dalí, un creador dissident*, p. 327-341.

²¹ André BRETON, “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste”, *Minotaure*, 12-13, 12-V-1939.

²² Salvador DALÍ, “El surrealisme espectral de l'etern femení prerafaelita” (*Minotaure*, 8, 15-VI-1936), *Obra Completa.- IV*, p. 444-454.

²³ Sobre l'antimodernitat de Dalí, J. V. FOIX, “Temps antics: Dalí”, *La Publicitat*, 5-X-1934.

²⁴ Salvador DALÍ, “El darrer escàndol de Salvador Dalí”, *Obra Completa.- IV*, p. 490-495.

l'encarregat de proclamar la bona nova. Caracteritzat amb “un bigoti extremament llarg, polit i caragolat amunt fins acabar en punxa” i acompanyat d'una Gala “coberta de flors de lis tallades a partir de tota mena de pedres precioses”, Dalí hi és presentat com un visionari:

Mai no oblidaré el meuencontre amb Salvador Dalí, tot just una setmana abans de l'esclat de la guerra. (...) Estic en condicions de difondre aquí l'essencial del que va dir-me, perquè vaig fer l'esforç de prendre notes immediatament després que acabés la nostra conversa. Va dir: l'època física posarà fi a la guerra que s'ha de declarar d'aquí a deu dies, i serem testimonis del naixement d'una nova era morfològica.

El text relata la metamòrfosi que és a punt de produir-se en el personatge i és un al·legat a favor de la forma i del classicisme contra l'informalisme, l'experimentalisme, l'automatisme i el romanticisme. El personatge de Dalí és sotmès a una llarga cura de desintoxicació que tindrà com a resultat un peculiar retorn a l'ordre. Així, l'artista avança el que serà el tema fonamental de la seva novel·la, *The Secret Life of Salvador Dalí*, que havia de sortir publicada el 1942 i de la qual, “en aquest any d'Esterilitat Espiritual del 1941”, l'artista es trobava en ple procés de redacció.

Amb aquest nou i definitiu pas en la reinvenió del seu personatge, culmina el procés de desarticulació i desactivació del discurs de la modernitat. És ben sabut que, tot just arribat a Amèrica, el 1940, Dalí va passar mesos escrivint a raig una novel·la autobiogràfica de més de quatre-centes pàgines en una barreja de francès, català i castellà que Haakon M. Chevalier va traduir a l'anglès. Són les falses memòries d'un narrador anomenat Salvador Dalí que es presenta davant dels seus lectors com una personalitat desencaxada, moralment perversa i sexualment depravada des de la més tendra infantesa, que aconsegueix redimir-se gràcies a l'influx de Gala, encarnació de la dona ideal (prerafaelita) que, com a bon visionari, el personatge ja havia intuït de criatura i havia retrobat en l'adolescència sota carnades diferents. L'instint sàdic del jove i arrogant futur geni creador és indestruable de la seva personalitat rebel, egoista i asocial, que li fa emprendre totes les aventures possibles en la recerca i l'exploració dels abismes de l'ànima i, sobretot, de l'instint. D'aquesta manera, Dalí fa un repàs, des del llindar de la quarantena, de la seva trajectòria artística –des del *flirt* amb la modernitat

fins a la defensa de la “Forma”- i de la seva evolució ideològica, des de la defensa de la revolució bolxevic i dels pressupòsits del marxisme, fins a l’exaltació del hitlerisme i del mussolinisme com a avantsala de la seva adhesió pública al nou ordre franquista.