
VICENT SANTAMARIA DE MINGO

LA PASSIÓ PEL REAL I LA
REACCIÓ CONTRA LA
METÀFORA EN LA POÈTICA

A Rosa Cabré

LA SANTA OBJECTIVITAT CONTRA LA METÀFORA

El juliol de 1927 Salvador Dalí va irrompre en el panorama de l'avantguarda catalana amb la publicació d'un text programàtic on s'assentaven les bases d'una poètica vertebrada per la idea de l'objectivitat, la precisió i l'exactitud en tant que components indispensables del fet estètic. A través d'aquests components el pintor català pretenia d'aproximar la disciplina artística i literària a les ciències pures i demostrables, tot i defugint la idea de l'art i la literatura com a simple expressió confusa d'emocions i sentiments. Aquesta poètica, de clara ascendència orsiana, s'inscriu plenament en el paradigma d'una modernitat marcada per aquell *esperit científic* que Federico García Lorca ja va reflectir en la famosa oda que dedicà al seu amic català l'abril de 1926.

De fet, la poètica de la «santa objectivitat», que, d'entrada, renega obertament del món interior i de qualsevol mena de subjectivisme metafísic, es tradueix en la voluntat de presentar les coses del món exterior en la seva única i senzilla presència. En una carta a Sebastià Gasch (1953: 146) d'aquest moment, Dalí escrivia «Les coses no tenen significat fora de la seva estricta objectivitat; en això, per a mi, resideix la seva miraculosa poesia». I després afegia: «No veig cap pregunta a contestar en el món que ens rodeja, veig només objectivitats a constatar. Tota filosofia deixa de tenir sentit per a mi, només la ciència és encara alegre». Una mostra d'aquesta actitud serà el «Poema de les cosetes», escrit l'octubre de 1927, on aflora una emoció poètica que es desprèn de la més pura objectivitat. En la mateixa direcció, a partir d'aquest moment, Dalí exaltarà també el cine i la fotografia com a instruments de poesia, capaços d'objectivar, amb la precisió més absoluta, la pura realitat de les coses mateixes, per tal com «las posibilidades de la fotografía y del cinema están en esta ilimitada fantasía que nace de las cosas mismas» (Dalí 15-XII-1927).

La violenta passió pel món exterior comportarà en la poètica daliniana una reacció radical contra la metàfora, implícita en la doctrina de l'antiart, que, a partir d'ara, governarà tota l'activitat creadora del pintor i escriptor català. I és que la metàfora, en funció de la seva evasió de la realitat, adopta una clara tendència idealista totalment inversa als anhels realistes del pintor. Recordem que Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte* (1925), acabava d'atribuir a la metàfora la capacitat d'«evitar la realitat» (1983: 373). Dalí, per tant, s'oposarà a aquesta idea de la metàfora que parteix de la realitat per elevar-se a l'àmbit de l'abstracció poètica.

La reacció contra la metàfora ocupa ara el centre de les reflexions dalinianes al voltant del fet poètic i suposa, per extensió, una refutació implacable tant de la poesia tradicional com d'aquella altra poesia moderna que el mateix Ortega y Gasset (1983: 372) acabava de definir com «el álgebra superior de las metáforas». Així, en una carta a Lluís Montanyà d'octubre de 1927 (Minguet Batllori 2004: 141-142), i per tant coetània del «Poema de les cosetes», Dalí diu que n'està preparant una altra de més llarga, de carta, en la qual parlarà «de certes coses que se m'han ocorregut sobre la poesia i especialment sobre la metàfora». Al final de la missiva, es refereix al quadre *La mel és més dolça que la sang* que acaba de presentar al Saló de Tardor celebrat a la Sala Parés de Barcelona, per tal de revelar que «en el seu salvatge *antimetáforisme* consisteix tot el seu fervor» (el subratllat és meu). Per les mateixes dates, Dalí escriu també al seu amic granadí Federico García Lorca amb la idea de fer-lo partícip de les mateixes reflexions

sobre la metàfora, tot i emplaçant-lo, com fa amb Montanyà, per a una futura ocasió, en què té la intenció d'esplaiar-se amb més profusió sobre el tema: «La metàfora y la imagen han sido hasta hoy anecdóticas, tanto es así que las más puras e incontrolables pueden ser explicadas como un acertijo. En fin, ya te escribiré un largo ensayo sobre lo que pienso de la poesía» (Santos Torroella 1987: 71). A la Fundació Joan Abelló de Mollet del Vallès es conserva un manuscrit que podria ser una part d'aquest esmentat assaig sobre la poesia, sobretot perquè està escrit en castellà, que és la llengua amb què el pintor es dirigia a Lorca. El text en qüestió, que sembla al·ludir a *El poema de la rosa als llavis* de Salvat Papasseit, i que si no és d'aquest moment, no pot ser molt més posterior, diu així:

Si digo la rosa de sus labios, se trata de una metáfora impura, ya que nos valemos de unir dos cosas distintas por una pura semejanza plástica y no lírica. Tanto es así que se puede explicar si la rosa es roja la uva también. La rosa tiene color de sangre y la sangre color de rosa. Su boca tiene perfume como una flor está, etc, etc. En este caso el aroma es lo menos lírico precisamente porque no es ya solamente expresable literariamente. Nos valemos de cualidades específicas. En cambio, digo la uva de su espalda: he realizado una metáfora puramente literaria, que no se puede explicar más que por el milagro lírico; ni la forma ni el color se unen por la pura chispa poética sin ninguna impureza extraliteraria.¹

En un principi, en aquest text inèdit, Dalí sembla estar advocant a favor d'aquella nova idea de la metàfora («una metàfora purament literària») practicada per la poesia avantguardista, en la qual Ortega y Gasset (1983: 375) havia vist una inversió del procés estètic que segueix la metàfora més tradicional: «Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético [«extraliterari» diu Dalí] o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res* poética». Realment, però, més enllà de les consideracions orteguianes, que en cap moment posen en qüestió els fonaments analògics de la metàfora, el que fa Dalí és recollir, sota l'equívoc concepte d'una metàfora pura, les reflexions sobre la imatge surrealista que, a partir de Reverdy, Breton exposa el 1924 en el primer manifest del surrealisme, on ja no es tracta d'establir analogies sinó, tot el contrari, d'aplegar dues realitats tan dissemblants com sigui possible, tal com s'esdevé en l'exemple posat pel pintor. El valor poètic de la imatge depèn, en aquest cas, de la diferència entre els objectes aplegats, i quan «cette différence

1. Trobareu una còpia d'aquest manuscrit i la seva transcripció en Minguet Batllori (2001: 113).

existe à peine –apunta Breton (1988: 324)– comme dans la comparaison, l'étincelle [la «chispa poética» que diu Dalí] ne se produit pas». Tres anys després, en les pàgines del seu primer llibre, ja des de l'interior del surrealisme, i més al corrent de la distinció entre la metàfora i la imatge surrealista que no sembla estar-ho ara en parlar d'una «metàfora purament literària», Dalí (1930: 17) insistirà encara en la impossibilitat poètica de tota mena de comparació, ja que «Il n'y aurait possibilité de comparer deux choses que si seulement était concevable la non-existence d'aucun ordre de reliaement entre elles, conscient ou inconscient».

Amb tot, val a dir que, fins a principis de 1929, l'adopció daliniana de la imatge surrealista, aquí denominada «metàfora pura» d'una manera (torno a repetir-ho) totalment equívoca respecte al seu «antimetáforisme» confessat, no comportarà cap mena d'evasió idealista, sinó que formarà part d'una nova visió objectiva de la realitat allunyada del testimoni delusori de les sensacions. És important aclarir, per tant, que la puresa literària, a què es refereix Dalí en el text inèdit comentat més a dalt, deriva, com veurem després amb més detall, de la inhibició d'aquest testimoni i no del rebuig de la mateixa realitat a la qual el pintor intentarà d'accedir a través d'altres viarany.

Aquestes idees sobre la metàfora el portaran a una abrandada discussió amb García Lorca, que el mateix poeta granadí plasmarà en una mena de diàleg a la manera platònica. Es tracta d'un text titulat «Corazón bleu y coeur azul», que no s'ha de confondre amb el poema en prosa de la mateixa època titulat «Coeur azul. Corazón bleu». Andrew A. Anderson va recollir aquest text en apèndix a la seva edició dels *Poemas en prosa* lorquians publicada l'any 2000, i, fa poc, en va fer un comentari en el monogràfic sobre Salvador Dalí que va acollir la revista *Scriptura* de la Universitat de Lleida. El diàleg està protagonitzat per dos interlocutors designats com a «Poeta» i «Mi amigo», els quals sostenen dues posicions diferents sobre la metàfora. Per al primer existeix la possibilitat d'establir connexions analògiques entre les coses, tot i que no tant a la manera mimètica de la poesia tradicional sinó, més aviat, a la manera més inventiva i enginyosa de la poesia creacionista, mentre que per al segon el que existeix és la impossibilitat absoluta de tal connexió. Com assenyala Anderson, la posició de «Mi amigo», que representa la de Dalí en aquest diàleg, és molt més radical que la del «Poeta», que representa Lorca, ja que, el primer en rebutjar, de manera contundent, la mera idea de la connexió analògica entre les coses el que pretén és alliberar-se de tota pràctica metafòrica. Com ja hem vist abans, el que interessa a l'amic (Dalí) són les coses vistes en la seva màxima realitat objectiva, les coses que existeixen en si mateixes, les

coses aïllades, acompanyades d'altres coses, però no les combinacions figuratives entre elles. I així, una sabata, per exemple, «puede ir con una aceituna o con una nariz, por el mar del Sur, en medio de una simple emoción de brisa». Fet i fet, per a Dalí la poesia no pot ser un efecte de la metàfora sinó de la més pura objectivitat; per això acaba proposant, com a exemple, una nova «visió» de diverses coses molt disperses que, entre elles, no tenen res de figuratiu en comú: «Yo he visto un burro con cabeza de ruiñeñor y una gran ola como tres leones de agua, detenida por el pavor que le causaba un granito de sal».²

En la primera part de l'article «Els nous límits de la pintura», aparegut el febrer de 1928 amb múltiples mencions d'autors surrealistes, Dalí es referiria a «l'autonomia poètica de les coses i de les paraules». I en la carta que va escriure uns mesos més tard al mateix García Lorca per tal de comentar-li el *Romancero gitano* que acabava d'aparèixer, el pintor insistia, una vegada més, en la negativa a establir analogies figuratives entre les coses i en la idea que «hay que dejar las cositas *libres* de las ideas convencionales a que la inteligencia las ha querido someter. Entonces estas cositas monas ellas solas obran de acuerdo con su real y *consustancial* manera de ser» (Santos Torroella 1987: 91). Enfront del tradicionalisme lorquià, Dalí no tardarà a reconèixer una manifestació exemplar d'aquesta manera d'entendre la poesia en l'obra del surrealista Benjamin Péret, que aviat serà qualificat com «un dels més autèntics representants de la poesia dels nostres temps i una de les figures més ESCANDALOSSES de la nostra època» (31-III-1929*b*). I és que els objectes o els éssers objectivats, sotmesos a les mutacions més il·lògiques i extravagants, són també els autèntics protagonistes de la poesia de Péret.

Com diu Maurici Pla (2003: 186), «La metàfora encercla el llenguatge poètic dins dels límits de la lògica, en la mesura que sempre es recolza en l'analogia proporcional», i el que Dalí pretenia, d'acord amb la poètica surrealista, era destruir aquests límits, perquè les coses puguen adquirir la llibertat més absoluta, «deixant d'obeir a llurs estranyes i convencionals missions a què de temps la intel·ligència les tenia violentades». Es tracta, en definitiva, de restituir el valor real de les coses, bo i

2. A poc a poc, Lorca anirà adoptant les idees poètiques de Dalí sobre la metàfora tal com es pot comprovar en el text de la conferència que sota el títol d'«Imaginación, inspiración, evasión», el poeta granadí va llegir en la seva ciutat natal l'octubre de 1928. Gran part de les idees de Lorca (1997) exposades en aquesta conferència provenen de Dalí. Ara bé, com assenyala Anderson (1991: 156), en la revisió de la metàfora, Lorca anirà més lluny que Ortega y Gasset, tot i que no tan lluny com Dalí.

considerant que «Sols per la irracionalitat és possible dotar novament les coses de la seva valor real» (17-X-1928). Dalí va insistir en aquestes idees des de finals del 1927 i tot al llarg de l'any 28, moment en què les seves creacions pictòriques i literàries posen en pràctica aquell mateix «antimetàforisme», que el mateix pintor havia atribuït, com hem vist abans, al quadre *La mel és més dolça que la sang*. Un quadre que entrava de ple en la línia de la nova objectivitat del realisme màgic, i al mateix temps marcava el camí cap al surrealisme a través del paper, cada vegada més determinant, que anaven prenent l'instint i la irracionalitat en la captació de la realitat.

BERGSON I EL CONEIXEMENT DE LA REALITAT

Dalí s'estendrà sobre aquestes qüestions en l'article que va publicar a *La Gaceta Literaria* el 15 d'octubre i, més extensament encara, en la polèmica conferència que llegí aquest mateix mes de 1928 a la Sala Parés del carrer Petritxol de Barcelona, endiumenjat «amb un magnífic vestit de tardor, tipus esport, de gruixuda llana barrejada, com de roca grisa amb un guano incipient, pell bruníssima i cabell allisat de vuit reflexes», tal com el descrigueren a *La Publicitat* on es va reproduir la conferència el 17 d'aquell mes. En aquesta conferència, que portava per títol «L'art català relacionat amb la més jove intel·ligència», es refereix per primera vegada a la teoria freudiana, tot i que molt superficialment, perquè aquesta teoria encara no ha exercit cap influència en el seu pensament artístic. Qui realment es troba darrere de les reflexions dalinianes no és Freud sinó Bergson. Cal tenir en compte, en aquest sentit, que el bergsonisme es fonamenta en la intuïció, que no és altra cosa que un mètode elaborat d'aprehendre el real. En mans de Dalí aquesta capacitat cognitiva de la intuïció bergsoniana suposarà una reacció contra el caràcter estètic de qualsevol manifestació artística o literària que s'allunyi del coneixement de la realitat. És essencialment de la filosofia antiintel·lectualista de Bergson d'on el pintor extreu les argumentacions que li serveixen per dur a terme la seva croada antiartística contra la metàfora, abans d'abraçar la psicoanàlisi i utilitzar el materialisme dialèctic i la fenomenologia amb les mateixes intencions. Serà bàsicament de la mà de Bergson que, en un primer moment, Dalí abordarà la destrucció de les nocions clàssiques de la realitat amb el propòsit d'assolir-ne una visió més pura i autèntica. La veritable essència de l'art actual se situa així, per al nostre protagonista (17-X-1928), sota el signe de Bergson, en tant que principal referent filosòfic de l'actualitat artística: «L'art d'avui, dirigit al més elemental i primari de

l'instint, està d'acord amb la receptivitat antiintel·lectual instintiva de la nostra època».³

El que ara compta és la concepció bergsoniana de l'art com una visió directa de la realitat desembarassada de convencionalismes: «Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même» (Bergson, 1916: 161). Es tracta, doncs, d'aquesta «realitat mateixa», que, com deia Dalí (17-X-1928), no sabem veure perquè «Percebem únicament de les coses repercussions desfigurades, irreconoscibles, imatges irreal, artificials elaborades pel conscient i per les activitats intel·ligents en substitució de les imatges reals».

I és que la captació directa de la realitat només es pot dur a terme a través de la intuïció, atès que, al parer de Bergson, els sentits i la intel·ligència no ens en poden lliurar res més que una simplificació. En funció d'aquestes idees, Dalí contraposa el caràcter estèril de la imaginació artística, en què s'inclouen els recursos metafòrics, a la competència cognitiva de l'instint i la intuïció bergsonians, implantada com a base d'una nova filosofia de l'art. En una carta a Sebastià Gasch, el pintor ja s'havia referit a aquesta capacitat cognitiva de l'art, propiciada per Bergson, en establir el paral·lelisme entre l'empresa del científic i la de l'artista, bo i sostenint que l'home de ciència «troba el microbi per un camí científic», i «l'artista pel camí de l'instint i l'intuïció, que no és pas un camí menys necessàriament exacte» (Gasch 1953: 147).

Aquesta concepció bergsoniana de l'art, que, en essència, coincideix amb els postulats programàtics de la nova objectivitat formulats per Franz Roh,⁴ serà plenament assumida per Dalí sota la denominació de *lirisme*, en oposició al capteniment realista de tot aquell art que, a través dels sentits i la intel·ligència, només és capaç de reproduir una imatge desfigurada de la realitat, «la realidad anti-real y convencional a que nos ha acostumbrado el arte puerco», que deia en una carta a Lorca de finals del 1927, aquesta

3. Anys més tard, en la seva prematura autobiografia publicada el 1942, Dalí (1981: 308) recordarà amb menyspreu la gran influència del bergsonisme, sense reconèixer, però, que ell mateix n'havia estat un receptor distingit: «En el moment de la meua arribada a París, els elements intel·lectuals estaven podrits amb la influència nefasta i ja declinant del bergsonisme, el qual, amb la seva apologia de l'instint i l'*élan vital*, havia menat a les revaloritzacions estètiques més grolleres. En efecte, una influència vinguda de l'Àfrica va passar com una ràfega per l'esperit parisenc, amb un desfici intel·lectual salvatge que feia plorar!».

4. «Trátese, en el arte nuevo, de representar ante nuestros ojos, de manera intuitiva, el rostro, la figura interior del mundo exterior existente» (Roh 1927:49).

realitat que trobarà la seva expressió més emblemàtica en la pintura «realista» de Rembrandt.⁵ A partir d'aquí, el pintor podrà afirmar en la seva conferència que «El concepte de “realitat”, dintre l'estat d'esperit que suposa l'art català actual, esdevé d'una vaguetat i d'una irrealitat sense límits». En última instància, el fenomen artístic circumscrit a l'anomenat art de percepció apareix com una cosa contrària al lirisme, «ja que el lirisme neix de l'apropament a la realitat i sabem, amb l'ajut de Bergson, que aquesta és sols possible d'apropar-s'hi per l'instint i necessàriament per les facultats més irracionals del nostre esperit» (Dalí: 26-IV-1929).

Aquesta és l'única vegada que Dalí fa una referència explícita a Bergson, després d'haver-se servit profusament de les seves idees al llarg de tota la segona meitat de l'any 28, i especialment en la controvertida conferència que va fer a la Sala Parés de Barcelona. Això no obstant, en el comentari d'aquesta conferència que Josep Pla va escriure a *La Veu de Catalunya* un mes després, la connexió de les idees dalinianes amb la filosofia de Bergson va quedar clarament establerta. L'escriptor empordanès va definir l'autor de *L'évolution créatrice* com «el pare de tota l'elucubració aparentment confusa que es produeix i de tota la producció que amb timidesa o amb procacitats s'ensenya» i va posar de manifest, d'una manera molt ajustada, la dimensió cognitiva de l'art que Dalí havia proposat enfront d'aquell altre art que es limita a la recerca de la Bellesa, «allò que el senyor Milà i Fontanals en deia Bellesa», tot i assenyalant, al mateix temps, la correspondència d'aquesta dimensió amb la teoria bergsoniana del coneixement. Tal com aclareix el mateix Pla, el propòsit del seu article no és altre que demostrar el «paralelisme filosòfico-artístic» existent entre Bergson i Dalí, a partir d'un mateix interès per la captació directa de la realitat.

5. Per a Dalí (30-IV-1928) «la paraula realitat, sotmesa a un valor convencional en el cubisme, torna a col·locar-se en un primer pla, ben lluny, però del bou podrit de Rembrandt i ben a la vora, no obstant, de la més inútil consumpció de les epidermis». En una carta a Josep Pla (7-XII-1928), que comentarem tot seguit, el pintor empordanès contraposa el realisme de Rembrandt a l'art primitiu, tan en voga aleshores sota la influència del bergsonisme: «Rembrandt comparat a una foto científica, anti-artística d'història natural etc., esdevé tan poc realista que sembla pura música [...] Una màscara de la Nova Guinea, precisament per ser un producte pur de l'instint, de l'“élan vital” està dotada d'una força real superioríssima a la inexistent del SIMFÒNIC bou podrit de Rembrandt». Tot plegat, el pintor holandès concita les iras dels avantguardistes catalans contra aquell realisme tradicional que defensava Joan Sacs: «El senyor Sacs —escrivia Sebastià Gasch (24-XI-1928)— confessa ingènuament que una de les seves admiracions cabdals, Rembrandt, és anti-lírica i inharmonica. D'ací ve la minsa estimació que tot artista veritable sent per l'obra d'aquest autor. Joan Miró de retorn d'Holanda, em deia la seva decepció davant l'obra de Rembrandt».

Poques setmanes després d'aparèixer l'article de Pla, Dalí li envià una carta bastant extensa on començava per agrair-li la comprensió que havia tingut del seu pensament i, tot seguit, li confirmava que, tal com Pla havia sostingut, «la paraula bellesa per mi no té cap significat, i si en té algun és sempre condicionalment com a conseqüència i inclusió dins la realitat que és l'únic que exclusivament m'interessa». Cap al final de la carta, reproduïa un fragment del llibre de Bergson *Le Rire*, que, sens dubte, havia estat, tot i que d'una manera subreptícia, la principal font de les seves idees sobre l'art exposades durant la segona meitat de l'any 28. El fragment de Bergson que Dalí copia, traduït al català, és aquell en què el filòsof francès presenta la seva concepció de l'art com una conjunció d'idealisme i realisme:

L'art n'est qu'une vision plus directe de la réalité. Mais cette pureté de perception implique une rupture avec la convention utile, un désintéressement inné et spécialement localisé du sens ou de la conscience, enfin une certaine immatérialité de vie, qui est ce qu'on a toujours appelé de l'idéalisme. De sorte qu'on pourrait dire, sans jouer aucunement sur le sens des mots, que le réalisme est dans l'oeuvre quand l'idéalisme est dans l'âme, et que c'est à force d'idéalité seulement qu'on reprend contact avec la réalité. (Bergson 1916: 161)

He copiat tot aquest paràgraf perquè s'entengui millor la idea de Bergson, però el fragment que Dalí tradueix al català és només la segona part del text citat, a partir de la qual exposa les seves objeccions al voltant de la paraula «idealisme», que ell considera perillosa pel fet de ser imprecisa i equívoca. Després de comentar les paraules de Bergson, el pintor es posa a malparlar de les teories estètiques de Jacques Maritain («el gran porc»), per acabar l'epístola referint-se, amb una certa fascinació, a Breton, en el pensament del qual veu una nova fórmula, equivalent a la de Bergson, per apropar-se a l'interior de la realitat, que, com ell reconeixia, és l'únic que ara li interessa:

Potser –comenta Dalí a Pla– el que ha dit coses més afinades sobre tot això és Breton, sobretot quan estableix les osmosis que observa entre la realitat i la sobrealitat que en el fons ve a esser una manera imprevista i violenta de posar-se en contacte amb la realitat adquirint aquesta una capacitat de sorpresa màgica.

BRETON I EL SURREALISME

Al llarg de 1928 Dalí ja havia esmentat diverses vegades Breton i, més concretament, aquesta osmosi entre la realitat i la sobrereialtat a què el líder del surrealisme es referí al començament del text que va escriure per al catàleg d'una exposició de Hans Harp celebrada a les Galeries Surrealistes de París a finals de 1927, on advocava a favor d'una filosofia de la immanència. Aquesta formulació de Breton estaria atestada pel nou *realisme* de Joan Miró, per tal com «Les pintures de Joan Miró ens aconduïxen, per un camí d'automatisme i superrealitat, a apreciar i constatar aproximadament la realitat mateixa, tot i corroborant així el pensament d'André Breton, segons el qual la superrealitat estaria continguda en la realitat i viceversa» (Dalí: 31-VIII-1928).

És evident que, en un primer moment, per a Dalí la sobrereialtat de Breton no és res més que una manera de captar l'interior de la realitat, totalment equivalent a la intuïció bergsoniana, a la qual també s'associen ara els conceptes d'irracionalitat, subconsciència o automatisme. Al llarg de 1928, Dalí tendeix d'una manera cada vegada més clara cap al surrealisme, però aquesta aproximació es produeix, en un primer moment, sota els paràmetres filosòfics de l'antiintel·lectualisme bergsonià, del qual el pensament de Breton vindria a ser, a criteri del pintor, com una mena de continuació. De manera que les antigues diferències amb el surrealisme que el figuerenc va palesar en diverses ocasions, tot i que cada vegada amb menys convicció, aniran diluint-se progressivament a través d'aquesta interpretació bergsoniana de les idees de Breton. Si a principis de 1928 Dalí podia afirmar que el seu pensament es trobava ben lluny del surrealisme perquè, segons ell, diferia de la seva doctrina objectivista, a finals d'aquest mateix any el surrealisme serà assimilat dins d'aquesta mateixa doctrina, com un nou instrument de coneixença conformat per portar a terme aquella visió directa de la realitat que Bergson havia establert com a funció de l'art.

En aquesta assimilació del surrealisme, ja hem vist que va ser fonamental el text de Breton sobre Harp, però encara ho va ser més l'aparició de *Nadja*, el maig d'aquell mateix any de 1928, sobretot perquè aquest llibre de Breton, que pretenia ser una pura constatació de fets autobiogràfics, anava acompanyat d'alguns dibuixos i unes quantes fotografies de caràcter documentalista, que no podien sinó animar la devoció que Dalí sentia per la dada fotogràfica com a transposició de realitats objectives. Així, després de passar esbalaït per les pàgines enlluernadores de *Nadja*, el pintor escrigué un segon

article sobre la fotografia a la *Gasetta de les Arts* –el primer va aparèixer a *La Gaceta Literaria* el desembre de 1927– on remarcava el valor documentalista d'aquest recurs iconogràfic que intervenia en l'obra de Breton, per acabar sentenciant, d'una manera rotunda, que «Res no ve a donar tanta raó al surrealisme com la fotografia» (Dalí II-1929). En conseqüència, un mes després, en la primera pàgina del famós número 31 de *L'Amic de les Arts*, podrà escriure, tot utilitzant les majúscules i la negreta, que «EL SUPERREALISME EN FUNCIO DE LA REALITAT [...] és l'únic mitjà ANTIIMAGINATIU».

D'aquesta manera, Dalí integra el surrealisme en la línia d'aquell «antimetamorisme» que havia propugnat des del 1927, arran de la seva frenètica incursió en el debat sobre les relacions entre l'art i la realitat. La dada fotogràfica se situa, doncs, al servei d'aquest «antimetamorisme», que, a principis de 1929, es veurà catalitzat, en especial, per una persistent aclamació del documental científic, l'actitud objectivista del qual serà assumida ara com el model més modern i resolutiu per a la captació de la realitat. En l'apartat «Revista de tendències antiartístiques», que Dalí va escriure per al número 31 de *L'Amic de les Arts*, a què m'acabo de referir, el punt més àmpliament tractat és el dels documentals. A l'oposició anterior entre Art i Lirisme, interpretada per Pla com un antagonisme entre Bellesa i Realitat, li segueix ara l'oposició entre Imaginació i Documental, anàloga, al mateix temps, a l'antonímia de la Metàfora i l'Objectivitat.

Pocs dies després d'aparèixer aquest darrer número de la revista de Sitges, Dalí agafava el tren que el portaria directament a París per tal de col·laborar en el rodatge d'*Un chien andalou* i prendre contacte amb el grup surrealista de la mà de Miró. Des de la capital francesa, enviarà una sèrie de cròniques per a *La Publicitat*, que titularà, precisament, «Documental-París-1929», amb l'única intenció de posar en pràctica, ara des de les pàgines d'un diari, les seves aspiracions objectivistes i antimetamoriques. En la primera d'aquestes cròniques –en va enviar set en total–, exposa clarament els seus propòsits, tot garantint que els seus textos es mouran «dintre un antiestil, el més antiliterari possible», lluny de tota pràctica metafòrica, ja que «Les metàfores més perfectes i exactes avui en les ofereix fetes i objectivades la indústria actual. Una sabata moderna és la més bella i impressionant metàfora plàstica de l'estructura anatòmica d'un peu» (Dalí 26-IV-1929). Abans de posar en pràctica aquest «antiestil», però, el primer que fa el nou col·laborador de *La Publicitat* és establir un paral·lelisme entre el

documental i el text surrealista, per tal de fer anar, una vegada més, l'aigua del surrealisme al molí de la santa objectivitat:

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

A simple vista, aquest paral·lisme entre l'empresa científica, que representa el documental, i l'empresa artística, que encarna el text surrealista, sembla no implicar cap novetat en el pensament de Dalí, perquè no suposa res més que una nova formulació de la seva concepció cognitiva de l'art a què ens hem estat referint en les darreres pàgines. En realitat, però, s'ha produït en aquest punt un canvi de perspectiva substancial, determinant, que marca la integració total de Dalí en el surrealisme. Ja que, si abans el paral·lisme entre el científic i l'artista s'establia a partir del fet que tots dos perseguien un mateix objectiu (el coneixement de la realitat exterior) per camins diferents, el primer a través dels sentits i la intel·ligència, i el segon a través de l'instint i la intuïció, ara, el paral·lisme és només el de les formes que deriven del rigor objectivista, perquè «l'objecte que persegueixen ambdós és ben diferent, el primer, la realitat exterior i el segon el pensament, «el funcionament REAL alliberat del pensament».⁶ A partir d'aquest moment, els anhels objectivistes de Dalí ja no es dirigiran cap a les coses mateixes, tal com passava abans sota la influència de Bergson, sinó cap a aquelles manifestacions del pensament que estava revelant la psicologia concreta de Freud. Així, després d'algunes incerteses i confusions teòriques, el surrealisme acabarà constituint per a Dalí, d'una manera definitiva, l'aplicació de la psicoanàlisi en el terreny de l'art, amb la qual cosa la funció cognitiva de l'artista surrealista ja no serà la de revelar-nos l'interior de les coses mateixes, sinó la d'objectivar el pensament inconscient per tal de transferir-li el màxim de realisme possible.

A partir d'aquí, la metàfora, o qualsevol altra disposició de caràcter estètic, ja no quedarà contraposada a l'objectivitat de les coses sinó a la dels *fets*, essent aquests fets,

6. Com veurem després, la confluència de l'art i la ciència es tornarà a produir a partir del paral·lisme entre el nou esperit científic que naix amb la formulació de la Teoria de la Relativitat i la nova psicologia que brolla de la descoberta de l'inconscient. Dues entitats que, a partir de 1930, Dalí no parerà d'interrelacionar en tant que *realitats* situades més enllà de l'empirisme i dominades per l'irracional.

fets psicològics, «les històries que passen en realitat en el nostre esperit». «Des faits psychologiques indéniables sont encore méprisés», va escriure Crevel (1969: 120) el 1927 per tal de reconèixer l'evidència de l'inconscient que a partir d'ara polaritzarà, d'una manera exclusiva, tot l'interès cognitiu del nostre protagonista. Aquesta nova contraposició, fonamental per entendre el pas definitiu al surrealisme, ja havia estat formulada en «L'alliberament dels dits», el primer article que Dalí va escriure (31-III-1929c) sota la influència directa de la psicoanàlisi:

No caldrà que insisteixi sobre l'absolutament inadmissible que m'apareix avui, no solament el poema, sinó tota mena de producció literària que no respongui a l'anotació antiartística, fidel, objectiva, del món dels fets, el significat ocult dels quals demanem i n'esperem constantment la revelació. Res més lluny de les nostres aspiracions i del que encara ens pot atraure, que la imatge metàfora i altres recursos de l'antiga poesia, tant o més inacceptables que la mateixa imaginació.

Aquests fets, dels quals Dalí demana, sota l'efecte profund de la psicoanàlisi, la revelació del seu significat més ocult, són els mateixos *fets* que, al marge de tota intenció estètica, retrata *Un chien andalou*. Com diu el mateix pintor, autor del guió, en aquesta pel·lícula «Es tracta de la simple anotació, constatació de *fets*» (24-X-1929), la qual cosa serà corroborada per Sebastià Gasch (16-XI-1929) en subscriure que «Aquest film és una simple constatació de fets subconscients, estrictament objectiva». Si abans, amb Bergson, l'objectiu de l'art consistia a revelar-nos la natura del món exterior, amb Freud es limitarà a revelar-nos la natura de l'inconscient, «ja que com ha dit Max Ernst, la història del somni, del miracle, la història sobreal és ben bé i essencialment una història natural» (Dalí 24-X-1929). A *La Femme visible*, apareguda a finals de 1930, el mecanisme cognitiu de l'instint postulat per la filosofia bergsoniana serà desqualificat rotundament, com a part integrant d'aquell impressionisme que ara constitueix el blanc de totes les ofensives antinaturalistes que Dalí emprèn a favor d'allò que ell anomena «el pensament concret dels homes». Dos anys més tard, el 1932, en el petit assaig sobre cinema que introdueix *Babaouo*, Bergson serà titllat de porc. L'any anterior, precisament, en un pamflet surrealista, el filòsof francès havia estat repudiat en benefici de Freud (Pierre, 1980 I: 202):

LISEZ
Freud

NE LISEZ PAS
Bergson

En definitiva, desplaçat de la influència de Bergson als dominis freudians, el pintor, a partir de 1930, es desvincula, per complet, de la seva antiga percepció bergsoniana de la realitat, per capbussar-se, irreversiblement, en la psicologia concreta de Freud i atendre, amb la mateixa pretensió d'objectivitat, aquelles històries que constitueixen el contingut manifest de l'inconscient freudià amb tota la seva aparença enigmàtica i tota la seva vàlua moral. L'inconscient, aleshores, deixarà de ser quelcom d'instrumental, equiparable a la intuïció bergsoniana, per adquirir l'estatus ontològic de *realitat*, d'acord amb la revolucionària concepció freudiana de l'inconscient com a «realitat psíquica». Una realitat dominantment visual que, tal com apunta Freud a *La interpretació dels somnis*, resulta del caràcter al·lucinatori que obté el desig a través d'una regressió formal destinada a convertir les idees en imatges concretes, exactament com s'esdevé, podríem dir que d'una manera exemplar, en les primeres teles surrealistes de Dalí exposades a la Galeria Goemans de París, el novembre de 1929, en la presentació de la qual Breton (1992: 309) va qualificar l'art del pintor català com «le plus hallucinatoire qu'on connaisse».

LA IRRACIONALITAT CONCRETA

L'antimetàforisme de Dalí es manifestarà ara a través d'aquest caràcter al·lucinatori de la imatge, ja sigui onírica, hipnagògica o apareguda en plena vigília. En funció d'aquest antimetàforisme, el pintor definirà la seva pintura com «"Fotografia" a mà i en colors de la "irracionalitat concreta" i del món imaginatiu en general», tot atribuint a l'art pictòric el mateix valor documental que els surrealistes ja havien donat als seus textos automàtics. A *Les pas perdus* (1924), Breton afirmava que l'escriptura automàtica «est une véritable photographie de la pensée» (1988: 245), i el 1928, Aragon, en el seu *Traité du style*, sostenia que en el text surrealista la personalitat de l'escriptor s'objectiva, de manera que «La valeur documentaire d'un tel text est celle d'une photographie» (1991: 188-189). La dada fotogràfica, doncs, manté per al surrealisme el mateix valor documental que Dalí li havia atorgat des del 1927, però aquest cop al servei d'una altra *realitat* en la qual l'aparell fotogràfic no pot penetrar. La imatge surrealista, com a mera constatació objectiva d'una visió interior, es contraposa així a la metàfora com a transposició literària del món exterior a través de l'analogia o com a simple joc retòric comandat per una certa lògica poètica.

En un extens article, publicat el 1929 a la *Revue Française de Psychanalyse* sota el títol de «Considérations psychanalytiques sur l'Art moderne», Jean Frois-Witmann⁷ va analitzar amb profunditat aquesta distinció capital entre la imatge surrealista i la metàfora. Sense deixar de recordar la definició de Reverdy que Breton recull en el primer manifest del surrealisme, l'autor destaca el caràcter de gratuïtat de la imatge surrealista, enfront de l'elaboració intel·lectual de la metàfora, i la defineix com «une régression de la pensée logique à quelque chose de semblable à l'hallucineuse hypnagogique ou à la fuite d'idée» (1929:372). El psicoanalista francès situa els orígens d'aquest tipus d'imatges en l'obra visionària de Arthur Rimbaud, per tal com, en aquesta obra, venerada pels surrealistes, «La métaphore a disparu: la propriété de l'image [...] est dans son seul caractère hallucinatoire» (1929:373), i ens ho demostra citant un fragment del llibre *Une saison en Enfer*: «Je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine... des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac... Les hallucinations sont innombrables...».

Dalí va llegir aquest interessant article en l'exemplar de la *Revue Française de Psychanalyse* que, des de París, Paul Eluard li va enviar a Port-Lligat l'estiu de 1930.⁸ En la carta on el prevenia de la seva tramesa, el poeta francès l'induí a llegir concretament l'article de Frois-Witmann com l'aportació més atractiva de la revista, al costat d'un altre article sobre Napoleó (Eluard 1984: 118). Dalí, doncs, hi va tenir accés en el precís moment en què estava enllestint els textos que conformarien *La Femme visible*, dos dels quals, els dos primers, «L'âne porri» i «La chèvre sanitaire» constitueixen una nova formulació de la seva poètica, i el tercer, el poema «Le grand masturbateur», una mostra pràctica d'aquesta poètica, que ara es fonamenta, com veurem després amb més detall, en el paral·lelisme entre la descoberta freudiana de l'inconscient i la nova epistemologia científica sorgida de la física einsteniana. Aquesta nova poètica trobarà la seva expressió més inequívoca en aquella sentència que resa: «La poésie ne pourra jamais exalter les images de la vie ni de la nature» (Dalí 1930:33). Una

7. Jean Frois-Witmann (1892-1937) va tenir una gran afinitat amb el grup de Breton, fins al punt de ser l'únic psicoanalista francès de la primera generació que va participar en les revistes surrealistes. En el text de la conferència que Dalí va llegir a l'Ateneu Enciclopèdic Popular de Barcelona, l'11 d'abril de 1934, apareix citat com un referent científic al costat de Jacques Lacan i Marco Levi Bianchini, també pròxims al surrealisme. Per a més detalls vegeu el meu article (Santamaria 2004).

8. Aquest exemplar encara forma part de biblioteca del pintor, que a hores d'ara es troba ubicada al Centre d'Estudis Dalinians de Figueres.

sentència que sembla ser el ressò d'aquella altra de Frois-Witmann (1929: 381), una mica més tècnica, que diu: «Il est clair que la poésie ne peut vivre que par-delà le principe de réalité».

En aquesta nova formulació de la poètica daliniana, cobrarà una especial rellevància la imatge paranoica, la qual comparteix amb la imatge surrealista un mateix caràcter al·lucinatori i gratuït, en la mesura que el deliri paranoic que l'engendra se situa «aussi loin que possible des phénomènes sensoriels auxquels l'hallucination peut se considérer comme plus ou moins liée» (Dalí 1930: 12). La imatge paranoica, però, presenta una important particularitat, i és que, tot i que no sorgeix del món exterior, es manifesta a través d'ell, de manera que, en aquest cas, la realitat d'aquest món exterior «est mise au service de la réalité de notre esprit» (Dalí 1930: 12). En la paranoia, descoberta per Dalí en els manuals de psiquiatria francesa, les imatges obsessives que aflueixen al pensament es projecten sobre els objectes materials, tot fent que aquests objectes adoptin la forma del desig. En aquesta tessitura, les imatges paranoiques es converteixen en veritables realitzacions de desitjos solidificats, com ho són per al pintor els edificis modernistes que revelen la persistència del somni en la realitat. Tot això suposa un progrés cap al concret en relació al fet psicològic de la simple al·lucinació, com ens indica Dalí (1933*b*) en el seu article sobre el *Modern Style*, tot fent referència al mateix text de Rimbaud citat per Frois-Witmann: «Je crie que c'est là un progrès gigantesque sur la simple submersion rimbaldienne du salon au fond d'un lac».⁹

Al capdavall, a través de la paranoia, la imatge present en l'esperit, que constitueix el «model interior» de la poesia surrealista, abandona el camp de la metafísica per assolir les concrecions materials de la realitat exterior. Totes les activitats experimentals que Dalí promou a principis dels anys trenta s'inscriuen, a redós del materialisme dialèctic, en aquesta mateixa direcció cap a la conquesta imperial del concret, d'acord, d'altra banda, amb les preferències filosòfiques del moment.¹⁰ Des de

9. El mateix any en què Dalí escrivia aquestes paraules, Guillermo de Torre va publicar un article sobre el pintor, titulat «El salón al fondo del lago» (1933). El títol d'aquest text, així com la citació inicial, que remet a l'al·lucinació del títol, i el colofó que el rematen, posaven Dalí sota el signe de Rimbaud i el convertien en el pintor «rimbaudiano», per antonomàsia. Res més lluny, però, de la voluntat del pintor que, com ara veurem, se sentirà molt més fascinat per Roussel que per Rimbaud.

10. El 1932 es va publicar el llibre de Jean Wahl *Vers le concret*, que, segons Ferrater Mora (2004: 631), «sirvió durante un tiempo de santo y seña a una serie de filósofos europeos que vieron en la "tendencia a lo concreto" una necesaria apertura del pensamiento filosófico a las "realidades" contra toda inclinación a organizar y constreñir el mundo en marcos conceptuales al modo de los racionalistas y de los neokantianos».

la fabricació d'objectes surrealistes, els quals, en paraules de René Crevel (1933), «ont ranimé, concrètement, sans métaphore, les cadavres des choses»,¹¹ fins a la proposta d'una nova forma de poesia que consisteix a escriure sobre les coses mateixes, tot i seguint la disposició inversa a la dels cal·ligrames que, a criteri de Dalí, representen una manera de conformar els objectes a l'escriptura:

Je propose ici que l'écriture soit conçue de manière à épouser la forme des objets, de manière également à ce que l'on puisse écrire directement sur ces objets. Il ne fait aucun doute que des innovations spécifiques surgiront de ces contacts directs avec l'objet, de cette union si concrète et si neuve de la pensée et de l'objet; on observerait là l'épanouissement nouveau et permanent de ce «désir fétichiste de vérifier», d'un sens nouveau et permanent de la responsabilité. Sans doute la poésie écrite sur les éventails, les tombes, les monuments, etc. a-t-elle un style très particulier, très distinctement différent. [...] Bien sûr, je ne pense pas aux poèmes de circonstances, mais au contraire à des écrits dénués de toute relation évidente ou intentionnelle à l'objet sur lequel ils sont lus. Ainsi l'écriture dépasserait-elle les limites de la pure «inscription» pour recouvrir entièrement la forme complexe, tangible et concrète des choses.¹²

Aquesta proposta s'enquadra en aquell progrés dialèctic del surrealisme dels anys trenta, acabidat pel mateix pintor, que, en paraules de Jules Monnerot (V-1933), «doit consister à forcer la distance qui sépare le mot de la matière même de la

Sastre, entre ellos, celebró el libro, y el título del libro, de Wahl como una especie de nueva bandera. Se vio, por ejemplo, en la fenomenología, con su consigna "¡A las cosas mismas!" (*Zu den Sachen selbst!*) una oportunidad, a la vez que un detallado programa para llevar a cabo esta "marcha hacia lo concreto".

11. Pel que fa als objectes surrealistes, Dalí (1931) cridarà l'atenció sobre la presència dels processos metafòrics que estan implicats no ja en les pretensions estètiques de l'autor sinó en la manifestació del desig que s'acompleix a través d'ells: «L'incarnation de ces désirs, leur manière de s'objectiver par substitution et métaphore, leur réalisation symbolique, constituent le processus type de la perversion sexuelle, lequel ressemble, en tout point, au processus du fait poétique». En aquest cas, per tant, la metàfora no és concebuda com un exercici estètic sinó com un dels processos primaris de l'inconscient, és a dir, no com una elevació poètica de la realitat sinó com una mena de passatge de l'inconscient a la consciència determinat per la repressió. Dalí, doncs, posa en relleu la descoberta dels artificis literaris que estructuren l'inconscient, reafirmant d'aquesta manera el seu caràcter lingüístic i la seva constitució retòrica, tal com farà Lacan uns anys més tard.

12. Aquest fragment pertany al text «The object as revealed in surrealist experiment», publicat l'octubre de 1932 a la revista *This Quarter* 1, París, pp. 197-207. En no disposar del text original, cito de la traducció francesa que es troba al catàleg *Dalí. Rétrospective 1920-1980*. N'hi ha una traducció catalana en el IV volum de les obres completes editades per Destino (2005). L'hauria utilitzada, en comptes de la francesa, si no hi hagués trobat nombrosos errors, alguns d'ells tan descomunals com el de confondre «desig de verificar» amb «desig de volar» o la paraula «simulació» amb el mot «estimulació». Aquesta mena d'errors fan incomprendibles moltes idees fonamentals del text.

représentation. Le poète pourra alors se concevoir comme technicien du passage du mot au monde». No cal dir que aquest passatge de la paraula al món representa el camí invers al que recorre la metàfora en la seva fugida de la realitat, de la metàfora, doncs, com antítesi de la tendència cap a la manifestació física que segueixen les noves imatges delirants de la irracionalitat concreta daliniana. A la llum d'aquesta idea, el darrer llibre que Raymond Roussel va publicar en vida, les *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932), serà rebut per Dalí amb la mateixa efusió amb què anteriorment havia acollit la poesia de Benjamin Péret. No debades, Jules Monnerot, en l'article que acabem de citar, els agrupava tots tres (Roussel, Péret i Dalí) com a poetes en què la irracionalitat concreta caracteritza sistemàticament el contingut de la seva poesia. L'entusiasme de Dalí per aquest estrany artefacte poètic de Roussel¹³ es fa palès en la ressenya que va publicar el 1933 en el darrer número de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, un text agut i concís, que reproduceix íntegrament, on l'atenció se centra en l'ús abusiu d'unes comparacions visuals en les quals el pintor, en comptes de veure una celebració de la metàfora, hi percebrà la seva ruïna més absoluta:

Voici, entre tous les livres de notre époque, «le plus insaisissable poétiquement», par conséquent celui qui a le plus d'avenir. La métaphore, sublimement dépréciée, effleure ici les bords de la «débilité mentale». Les comparaisons établies procèdent des plus immédiates, des plus directes ressemblances anecdotiques accidentelles grâce à quoi les éléments comparés qui se succèdent par centaines nous font assister aux conflits les plus obscurs, les plus impénétrables qui se soient jamais produits. On ne peut en effet manquer de considérer comme *relations* la suite d'«éléments composés», du fait qu'il sont consécutifs de façon cohérente et qu'ils offrent, au premier chef, des constantes obsessives très évidentes: répétition des oeufs sur le plat, allusions multiples à l'odeur de l'urine après ingestion d'asperges, etc... Le contenu irrationnel est prouvé –et devient impossible à contredire– par le monde de rapports élémentaires dont le degré d'objectivité est déterminable expérimentalement. C'est par l'utilisation systématique, à l'infini, de ce mécanisme d'associations microscopiques impossibles à contredire, mécanisme destiné à faire «valoir» le contenu obsessif et délirant tenant au choix des éléments comparés, que les *Nouvelles Impressions d'Afrique* se présentent à nous comme l'itinéraire rêvé des nouveaux phénomènes paranoïaques.

Le choix de l'illustration témoigne une fois de plus du génie de Raymond Roussel.

13. Es tracta d'una obra composta per quatre llargs poemes que ocupen 59 pàgines impreses, a les quals corresponen 59 dibuixos paral·lels, realitzats per Henri Achille Zo, ajustant-se a les indicacions precises del mateix Roussel. Els quatre poemes estan escrits en alexandrins i els versos se succeeixen dins d'un sistema molt complicat de parèntesis, incisos i notes que s'obren i es tanquen per compondre una sola frase en cada poema.

Com podem veure, Dalí s'adona, de seguida, que les comparacions de Roussel suposen una perversió dels processos metafòrics per tal com, en el seu cas, no es tracta d'ennobrir l'objecte, que és la funció que Ortega y Gasset atribuïa a la metàfora, sinó de penetrar-lo, d'esbudellar-lo a través de minucioses comparacions de caràcter microscòpic, fins arribar al moll de l'os, al fons d'un interior que, com deia Michel Leiris (1998: 229), s'obre a l'infinit. En virtut d'aquesta labor quirúrgica, la metàfora es fa partícip de l'actitud antiidealista que adopta el deliri paranoic a través de la seva imperativa tendència vers el concret material. La metàfora, en conseqüència, deixa de ser un mitjà de celsitud metafísica per convertir-se en un instrument realista d'alta precisió, destinat a donar a la imaginació delirant una solidesa material totalment irrecusable, això és, «impossible a contradir». Tant les descripcions de les coses com les comparacions entre elles de què Roussel se serveix profusament són valorades per Dalí en funció d'aquesta capacitat lingüística per materialitzar, d'una manera del tot objectiva, el contingut irracional del pensament, com a proves materials d'aquest contingut, talment els simulacres paranoics. I és que, per a l'autor de la ressenya, els versos de Roussel no són simples jocs de paraules purament lingüístics, com intentarà fer-nos creure, anys després, Michel Foucault (1992).¹⁴

A fi de comptes, el que Dalí va veure en aquests versos de Roussel no és res més que la propensió del paranoic a convertir el seu deliri en una realitat per als altres. Perquè, si bé és cert que en l'obra de Roussel tot és imaginació i rebuig del món exterior,¹⁵ no és menys cert que aquesta imaginació es presenta als ulls del lector amb una consistència objectiva plenament *realista*. Amb el seu prodigiós afany de precisió

14. Per a una refutació intel·ligent i audaç de les idees de Foucault, vegeu l'extraordinari llibre d'Annie Le Brun (1994: 310-324), on l'autora segueix la línia materialista apuntada per Dalí més de mig segle abans.

15. En un llibre pòstum aparegut el 1935, dos anys després del suïcidi de l'autor, Roussel dirà: «chez moi l'imagination est tout» (1995: 27). El psiquiatre francès Pierre Janet, que va assistir Roussel durant un temps, ja havia observat, en l'assaig *De l'angoisse à l'extase* (1926), que el seu pacient tenia una concepció molt particular de la bellesa literària, segons la qual «il faut que l'oeuvre ne contienne rien de réel, aucune observation du monde ou des esprits, rien que des combinaisons tout à fait imaginaires». Les pàgines que el doctor Janet va dedicar a Roussel el 1926 seran reproduïdes per aquest en el seu llibre pòstum sota l'epígraf «Les caractères psychologiques de l'Extase» (1995: 127-132). Sobre aquest punt primordial remeto a l'imprescindible article de Michel Leiris (1998: 247-263), «Conception et réalité chez Raymond Roussel», publicat a la revista *Critique* el 1954.

i detallisme, Roussel dota els objectes de la seva poesia d'aquella mateixa pesantor realista que Francesc Pujols (1983: 228) va advertir en la pintura del seu admirador figuerenc, quan el 1935 va escriure que «Ningún creador realista convencido da la impresión de realidad pintada que dan las fantasías de Dalí, que en vez de alas tienen pies de plomo y en vez de volar tocan de pies al suelo». En aquest sentit, respecte a Rimbaud, Roussel representa un avenç cap al concret, similar al que Dalí havia vist en els simulacres petrificats del *modern style*.¹⁶ De fet, tant Roussel com el *modern style* són associats pel pintor a la categoria nosològica de la «debilitat mental», a causa, sens dubte, de la seva feblesa estètica.

A compte d'aquesta feblesa estètica, resolta en una incúria estilística notable, el rigor objectivista de Roussel porta fins a les darreres conseqüències el «voici les détails exacts» de Stendhal, que Eugeni d'Ors havia invocat en *La Ben Plantada*, com farà posteriorment Dalí en dues ocasions, primer en *La Femme visible* (1930:67) i després en el preàmbul del seu poema *Métamorphose de Narcís* (1937), presentat com el primer poema obtingut, juntament al quadre homònim que l'acompanya, a partir de l'aplicació integral del mètode paranoicocrític. En aquest lacònic preàmbul que constitueix una especificació de la seva poètica, el pintor ratifica, una vegada més, les seves ambicions objectivistes i, aquest cop, ho fa exigint a la poesia l'exactitud de les matemàtiques: «Le lyrisme des images poétiques n'est philosophiquement important que lorsqu'il atteint, dans son action, à la même exactitude que les mathématiques dans la leur». En tant que expressió al més exacta possible de la fantasia humana, les matemàtiques acabaran esdevenint per a Dalí la quinta essència d'aquella Santa Objectivat venerada des del 1927.

El cert, però, és que aquesta aproximació de la poesia a les matemàtiques ja havia estat apuntada el 1930 en *La Femme visible*, on Dalí es refereix a «una nova geometria del pensament poètic» conforme a la nova geometria de la teoria de la relativitat que, vint-i-cinc anys abans, Einstein havia deduït al marge de tota experiència sensorial. Per aquesta raó, la física einsteniana apareix, en paraules de Gaston Bachelard (1929: 11) «comme une conquête de l'Esprit», i, en conseqüència, segons aquest autor (1929: 243), «il vaut mieux ne pas parler d'une objectivation du réel, mais plutôt de l'objectivation d'une pensée en quête du réel». A l'empara d'aquesta nova disposició

16. La poesia de Roussel no solament es distancia de la de Rimbaud en funció d'aquesta major precisió objectiva, sinó també a causa del seu procés creatiu radicalment contrari a l'automatisme surrealista del qual Rimbaud era un precursor. Sobre aquesta qüestió podeu consultar el meu article (Santamaria 2005).

epistemològica i de la seva identificació amb la capacitat projectiva del deliri paranoic, el pintor (1930: 32) s'afanyarà a revelar-nos que «la physique qui doit créer la nouvelle géometrie de la pensée sera précisément (il est facile de prévoir ce que je vais dire) le délire d'interprétation paranoïaque». Aquest tipus de deliri s'acabarà instaurant en el pensament dalinià com un nou mètode de coneixement concordant amb les noves dreceres de la física, i en reacció, bàsicament, a Kant, perquè el filòsof de Königsberg va voler dir, primer de tot, que no hi ha coneixença que no tingui el seu fonament en la sensibilitat.

Dalí, que va ser un fanàtic entusiasta d'Einstein com també ho havia estat Raymond Roussel, va entendre ben aviat que la revolució epistemològica, que la teoria de la relativitat provocà en el món de la ciència, comportava un canvi profund en les relacions entre la realitat i les matemàtiques, a partir del qual s'estableix un nou *realisme matemàtic* on s'entrellacen el subjectiu i l'objectiu i on el real es mesura a través del possible. Amb la fulgurant irrupció d'aquest nou realisme, que serà prolongat a partir de 1927 per la mecànica quàntica, les diferències entre el món exterior i el món interior comencen a reduir-se, i s'acompleix, d'aquesta manera, una de les principals aspiracions del surrealisme. En el seu darrer llibre autobiogràfic, *Confessions inconfessables* (2003: 674), Dalí persistirà a remarcar que «La relativitat einsteniana no existeix només en l'àmbit de la geometria física, sinó també en el món de les idees i de la poesia».

En conclusió, podem dir que, del 1927 al 1937, les ambicions objectivistes de Dalí, i el seu corresponent antimetaforisme no han decaïgut el més mínim, l'únic que ha variat, sota la influència, primer de Bergson, i després d'Einstein i Freud, ha estat el concepte del real en què han estat dipositades aquestes ambicions. Així, finalment, les imatges de la irracionalitat concreta participen d'aquell concepte del real que, amb la psicoanàlisi i la teoria de la relativitat, s'anirà desplaçant de l'agnosticisme positivista cap a una espècie de mitologia alliberada tant del pensament racionalista com de l'experiència sensorial:

Quizá tenga usted la impresión –escribía Freud a Einstein el 1932– de que nuestras teorías forman una suerte de mitología [...]. Pero ¿acaso no se orientan todas las ciencias de la naturaleza hacia una mitología parecida? ¿Acaso se encuentra usted hoy en la física en distinta situación? (Einstein-Freud, 2001: 87)

Vicent Santamaria de Mingo

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANDERSON, A.A (1991) «Lorca at the Crossroads: “Imaginación, inspiración, evasión” and the “novísimas estéticas”», *Anales de Literatura Española Contemporánea* XVI, Boulder, Colorado, pp. 149-173.
- (2005) «“Corazón bleu y coeur azul”: Dalí y Lorca en diálogo», *Scriptura* 18 (Monográfico Salvador Dalí), pp. 13-23.
- ARAGON, Louis (1991[1a ed. 1928]) *Traité du style*, París, Gallimard.
- BACHELARD, Gaston (1929) *La valeur inductive de la Relativité*, París, Vrin.
- BERGSON, Henri (1916) *Le rire*, París, Alcan.
- BRETON, André (1988) *Oeuvres complètes* I, París, Gallimard.
- CREVEL, René (1969) *L'esprit contre la raison*, París, Tchou.
- (1933) «L'enfance de l'art», *Minotaure* 1, pp. 2-4.
- DALÍ, Salvador (31-VII-1927): «Sant Sebastià», *L'Amic de les Arts* 16, pp. 52-54.
- (15-XII-1927) «Film-arte, film-antiartístic», *La Gaceta Literaria* 24, p. 4.
- (29-II-1928) «Els nous límits de la pintura I», *L'Amic de les Arts* 22, pp. 167-169.
- (30-IV-1928) «Els nous límits de la pintura II», *L'Amic de les Arts* 24, pp. 185-186.
- (31-VIII-1928) «Joan Miró», *L'Amic de les Arts* 26, p. 202.
- (17-X-1928) «Art català relacionat amb la més jove intel·ligència», *La Vanguardia*.
- (II-1929) «La dada fotogràfica», *Gaceta de les Arts* 6, 40-42.
- (31-III-1929a) «En el moment...», *L'Amic de les Arts* 31, p. 1.
- (31-III-1929b) «Oposem Benjamin Péret...», *L'Amic de les Arts* 31, p. 8.
- (31-III-1929c) «L'alliberament dels dits», *L'Amic de les Arts* 31, pp.6-7.
- (26-IV-1929) «Documental-París-1929», *La Publicitat*.
- (24-X-1929) «Un chien andalou», *Mirador* 39, p. 6.
- (1930) *La Femme visible*, París, Éditions Surréalistes.
- (1931) «Objets surréalistes», *La Surréalisme au Service de la Révolution* 3-4, pp. 16-17.
- (1979 [1a ed. en anglès 1932]) «L'objet tel que l'expérimentation surréaliste le révèle», dins ABADIE, Daniel (ed.), *Dalí. Rétrospective 1920-1980*, París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Modern, pp. 215-220.
- (1978[1a ed. 1932]): *Babaouo*, Barcelona, Labor.
- (1933a) «Notes-communications», *Le Surréalisme au service de la Révolution* 6, pp. 40-41.

- (1933b): «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style», *Minotaure* 3-4, pp. 68-76.
- (1937) *Méthamorphose de Narcisse*, París, Éditions Surréalistes.
- (1981) *Vida secreta de Salvador Dalí*, Dasa, Figueres.
- (11-IX-1997) «Una carta inèdita de Dalí a Pla», *La Vanguardia*.
- (2003) *Confessions inconfessables* dins *Obra Completa* II, Barcelona, Destino, 8 vol.
- DE TORRE, Guillermo (1963) «El salón al fondo del lago», dins *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona-Buenos Aires, Edhasa.
- EINSTEIN, A. i FREUD, S. (2001): *¿Por qué la guerra?*, Minúscula, Barcelona.
- ÉLUARD, Paul (1984) *Lettres à Gala*, París, Gallimard.
- FERRATER MORA, José (2004) *Diccionario de filosofía*, I, Barcelona, Ariel, 4 vol.
- FOUCAULT, Michel (1992 [1ª ed. 1963]) *Raymond Roussel*, París, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1984-1985) *La interpretació dels somnis*, Barcelona, Empúries, 2 vol.
- FROIS-WITTMANN, Jean (1929) «Considérations Psychanalytiques sur l'Art Moderne», *Revue Française de Psychanalyse* 2, pp. 355-394.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997) «Imaginación, inspiración, evasión», dins *Obras completas* III (Prosa), Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, pp. 98-102.
- GASCH, Sebastià (24-XI-1928) «Rèplica de rèplica», *La Publicitat*.
- (1-I-1929) «Belleza y realidad», *La Gaceta Literaria* 49.
- (16-XI-1929) «Les obres recents de Salvador Dalí», *La Publicitat*.
- (1953) *Expansió de l'art català al món*, Barcelona.
- LE BRUN, Annie (1994) *Vingt mille lieues sous les mots*, Raymond Roussel, París, Fayard.
- LEIRIS, Michel (1998) *Roussel & Co.*, París, Fayard.
- MONNEROT, J.-M. (V-1933) «A partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisée», *Le Surréalisme au service de la Révolution* 5.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (2001) *Salvador Dalí. Lletres i ninots. Fons Dalí del Museu Abelló*, Barcelona, Museu Abelló de Mollet del Vallès.
- (2004) *El manifest groc. Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- ORTEGA Y GASSET, José (1983) *La deshumanización del arte*, dins *Obras Completas* III, Madrid, Alianza, 12 vol.
- PIERRE, José (1980): *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922/1939)* I, París, Eric Losfeld, 2 vol.

- PLA, Josep (19-XI-1928) «A l'Empordà anem endavant...», *La Veu de Catalunya*.
- PLA, Maurici (2003) *Sobre la imaginació analògica: Lautréamont, Breton, Roussel*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PUJOLS, Francesc (1983) *Articles*, Barcelona, Quaderns Crema.
- ROH, Franz (1927) *Realismo mágico. Post Expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente.
- ROUSSEL, Raymond (1979[1ª ed. 1932]) *Nouvelles Impressions d'Afrique suivies de L'âme de Victor Hugo*, París, Pauvert.
- (1995 [1ª ed. 1935]) *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, París, Gallimard.
- SANTAMARIA DE MINGO, Vicent (2004) «Dalí: la pintura del psicoanálisis», *Lateral* 113, p. 38.
- (2005) «La actividad poética de Salvador Dalí en relación con la controversia del automatismo surrealista», *Scriptura* 18 (Monográfico Salvador Dalí), pp. 87-99.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1987) «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)», *Poesía* 27-28.