



La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni  
Associazione italiana di studi catalani  
Atti del IX Congresso internazionale (Venezia, 14-16 febbraio 2008)  
Edizione in linea - ISBN 978-88-7893-009-4  
<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/>  
Data di pubblicazione di questa comunicazione: 16 dicembre 2009  
<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/Bou.pdf>

---

Enric Bou

## Un pagès escriptor: Salvador Dalí i el Surrealisme

Es considera que la gran aportació de Salvador Dalí al Surrealisme fou la invenció de la parònia crítica. En aquesta comunicació vull demostrar com, més que no pas en una reelaboració de teories freudianes, el seu plantejament té unes arrels a la terra, l'Empordà, i en els habitants (i estiuejants) de Cadaquès, de Lúdia a Eugeni d'Ors, entre molts d'altres. La lectura d'alguns textos, com la prosa poètica i poema *Peix perseguit per un raïm* o fragments de *La vida secreta* aporten proves materials per recolzar aquesta tesi.

Quan jo era adolescent vaig saber de l'existència de Dalí a través del NO-DO, aquells *Newsreels* inspirats en les seqüències inicials de *Citizen Kane*, que es projectaven abans de les pel·lícules, com una espècie de peatge mental que calia pagar per poder veure cinema a l'Espanya franquista. Allí només es parlava d'inauguracions d'embassaments i de les victòries futbolístiques del club de la capital. Quan, de vegades, hi apareixia Dalí, la seva presència a la pantalla alleugeria el terrible suplici desinformatiu. Per als meus companys i per a mi, Dalí era una revelació: un formidable actor, divertidíssim que s'atrevia a jugar amb el règim franquista, fent-li la gara gara i dient bestieses subversives. Anys més tard, amb gran sorpresa, con gran sorpresa, vaig descobrir que era també pintor, i fins i tot un escriptor de prestigi. Però sempre m'ha acompanyat aquella primera imatge inesborrable. De fet, quan llegeixo Dalí m'acompanya sempre la seva dicció i gesticulació que considero inseparables de la seva condició de pintor i d'escriptor. Fa unes setmanes vaig tenir una curiosa experiència amb els meus estudiants. Estàvem mirant el documental de Jaime Camino *La vieja memoria*, un film construït a partir de fragments de converses amb protagonistes de la guerra civil espanyola, i el record de Dalí, tot i que no era present en la pantalla, va reaparèixer. Era la veu. La dicció de Dalí a través de la veu d'un seua amic de joventut, Jaume "Met" Miravittles.

Dalí va il·lustrar el llibre de Miravittles, *El ritme de la revolució*, publicat el 1933, i tots dos van ser a la presó el 1924, a l'època del cop d'estat de Primo de Rivera. Dalí havia estat empresonat per haver cremat una bandera espanyola, i Miravittles per haver signat un manifest amb Francesc Macià. Era una amistat iniciada als "hermanos Maristas" de Figueres, segons explicava Josep Pla. El que em va sorprendre en escoltar Mi-

ravitlles, l'antic "Comissari de Propaganda de la Generalitat", era el molt que s'assemblava la seva dicció a la de Dalí. Era com escoltar una altra versió de Dalí. Era obvi que era un aprlant de Figueres, de la mateixa època que utilitzava la mateixa variant dialectal conservada en el temps.

Salvador Dalí no es cansà de repetir que ell era millor escriptor que no pas pintor.<sup>1</sup> Declarava que rebutjava una noció tradicional de la literatura. La seva escriptura és molt efectiva i no deixa el lector impassible. Els seus escrits tenen una finalitat gairebé comercial, d'autopromoció. El que passa és que Dalí s'inventa un llenguatge i una literatura, una manera d'expressar-se a través de la paraula.

Un cop d'ull ràpid a la producció i a les capacitats de Salvador Dalí com a escriptor no deixa de sorprendre el més naïf (o malpensat) dels seus lectors. Com és ben sabut la seva trajectòria vital i artística es desenvolupa en diversos àmbits de l'expressió, concedint una particular importància a la pintura i a l'escriptura. Desenvolupant idees i obsessions paral·leles i complementàries, els mots li serveixen per dir allò que no pot dir amb el pinzell i a l'inrevés. Autor des de ben jove de dietaris, poemes en prosa, manifestos sagnants, conferències provocatives, articles de propaganda surrealista, novel·les, llibrets d'òperes, una quantitat ingent d'entrevistes, guions de cinema, etc, la seva contribució a la literatura no és menor. Més enllà de la *boutade* que ell mateix afirmava i que tots hem repetit, que sempre és millor escriptor que pintor, la pràctica literària de Dalí no deixa indiferent el lector lletraferit, el degustador del seu art. Hi ha un inconfusible regust de l'originalitat del món dalinià característic, d'un geni que ho era, s'ho creia i no estalvià cap esforç perquè el món ho sabés.

De fet l'escriptura fou sempre per a ell una arma de confessió i de compromís. Una anotació del 20 de maig de 1920, expressa l'alegria d'haver acabat el curs, les obligacions escolars, fins i tot el dibuix, i, arribat l'estiu, poder tornar a pintar.<sup>2</sup> Dalí utilitza l'escriptura amb una voluntat testimonial, com a crònica de la pintura. Del creixement de la seva vocació, passió, obsessió i com a instrument d'imposició o de difusió d'unes idees. És l'escriptura l'àmbit en el qual Dalí es troba a si mateix i que té aquest doble efecte paradoxal, de màxima intimitat i de màxima efectivitat pública. I aquest és, sense

---

<sup>1</sup> Una resposta a una entrevista del 1928 ens ajuda a situar el problema. Preguntat per quins autors i llibres preferia de la literatura universal, va respondre: «De la literatura no m'ha interessat mai res d'una manera viva. La lectura que més em plau és la científica i la documentària, composta de pures dades objectives. Dels diaris, especialment els fets diversos. Respecte a la poesia, l'ànima popular dels distints països, especialment la que es desprèn del totemisme. Tot això probablement per estar aquestes coses allunyades del fet artístic, millor dit, del fet estètic» (Salvador Dalí, *La vida pública de Salvador Dalí*, ed. Ricard Mas, Barcelona: Ara Llibres, 2002: 24).

<sup>2</sup> «Veia ma obra que avançava. Sofrir en el crear. Extasiar-me i perdre'm en lo misteriós de la llum, del color, de la vida. Fusionar ma ànima amb la de la naturalesa... Buscar sempre més, sempre mes enllà... Més llum, més blavor... més sol... abstreure'm en la naturalesa, ser-ne un deixeble submís... Oh, jo em tornaria boig! Que ditxós que seré el dia que podré exterioritzar tot lo que he imaginat, tot lo que he sentit i pensat en tot un any de pensar, de veure, de tenir de guardar i reprimir mes ànsies creadores!» (Salvador Dalí, *Un diari: 1919-1920. Les meves impressions i records íntims*, Barcelona: Edicions 62, 1994: 105-106).

pal.liatus, un dels problemes d'aquest Dalí escriptor, el caràcter privat i públic alhora dels seus textos.

Dalí es un escriptor que té una veu discursiva, poc atenta a la materialitat del text. Escriu, sovint de manera apressada, uns textos en un idiolecte incompreensible i impubliable que gairebé només ell entén i per això sempre necessita de l'ajut d'algun traductor o intermediari per arribar a la impremta i al lector. És primer de tot, un escriptor sense llengua.<sup>3</sup> Un escriptor que cavalcava entre el català, l'espanyol, el francès i amb els anys, l'anglès; un escriptor que es va moure en múltiples formes d'escriptura (memòries, poesia, ficció, etc.), reinventant els gèneres. Aquesta ha estat una queixa comú entre els seus editors i traductors. Haakon M. Chevalier va escriure en una nota a *The Secret Life*:

Mr. Dalí's manuscript, as to handwriting, spelling and syntax, is probably one of the most fantastically indecipherable documents ever to have come from the pen of a person having a real feeling for the value and the weight of words, for verbal images, for style. The manuscript is written on yellow foolscap in a well-nigh illegible hand-writing, almost without punctuation, without paragraphing, in a deliriously fanciful spelling that would bring beads of perspiration to a lexicographer's brow. Gala is the only one who does not get lost in the labyrinthian chaos of this manuscript.<sup>4</sup>

Quan Fèlix Fanés va editar el diari 1919-1920 o els textos literaris en català també va haver d'explicar la dificultat dels manuscrits. D'una banda reconeixia la possible dislèxia de l'autor: «El pintor escriu fonèticament, és a dir, prescindint de l'ortografia convencional» i en totes les llengües escriu amb moltes faltes d'ortografia.<sup>5</sup> Més enllà justifica així la seva “intervenció” en el text original: «intervenir en el text fins a convertir el rudimentari i colorístic, però també molt sovint brillant, català de Dalí en una llengua més assequible, sense renunciar, tanmateix, a tot allò que n'és més característic».<sup>6</sup> En l'edició dels textos literaris, apunta: «l'edició de l'obra escrita del pintor mai no és una feina planera. Entre el manuscrit i allò que sortí finalment publicat hi sol haver una considerable distància, determinada tant per la peculiaritat de la llengua de l'autor com pels criteris del corrector que s'havia encarat amb el text».<sup>7</sup> El mateix Dalí va reconèixer el problema a *La vida secreta* explicant com es va publicar el seu primer llibre, *La femme visible*: «Gala havia reunit la massa de gargots desorganitzats i intel·ligibles que jo ha-

---

<sup>3</sup> Joaquim Molas, «Introducció» a Vicent Santamaria de Mingo, *El pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*, Castelló de la Plana: Edicions Universitat Jaume I, 2005.

<sup>4</sup> Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, trans. Haakon Chevalier, New York, 1942: 74.

<sup>5</sup> Dalí, *Un diari*, op. cit.: 9.

<sup>6</sup> Dalí, *Un diari*, op. cit.: 14-19. See also: «The pages show many crossings-out and amendments. Far from being a spontaneous account of his life, and pouring out directly from his subconscious, these drafts show that the work was a literary exercise. He was putting his final touches to his monstrous re-invention of his past». Meredith Etherington-Smith, *Dalí. A Biography*, London: Sinclair-Stevenson, 1992: 300.

<sup>7</sup> Salvador Dalí, *L'alliberament dels dits. Obra catalana completa*, presentació i edició de Fèlix Fanés, Barcelona: Quaderns Crema, 1995: XII.

via fet durant l'estiu a Cadaqués, i amb la seva escrupolositat infrangible havia aconseguit donar-los una "forma sintàctica" que era poc o molt comunicable».<sup>8</sup>

Aquí s'introdueix una altra qüestió, i no pas menor, en la consideració del Dalí escriptor, que és la del multilingüisme. Més enllà del detall que són textos incomprendibles en qualsevol llengua i necessiten d'un mediador. *La vida secreta* és un llibre que va escriure en el seu francès macarrònic. Chevalier el va traduir del francès.<sup>9</sup> En un món ideal, necessitaríem d'edicions multilingües per poder copsar l'escriptor Dalí en tota la riquesa i varietat dels seus recursos. I al mateix temps, amb accés a algun dels originals més importants, per poder copsar la diferència entre la seva llengua i la del comú. La recent edició crítica de l'original en francès de *La vie secrète* és un primer pas ben engrescador.<sup>10</sup>

Una tercera qüestió prèvia imprescindible té a veure amb la condició tècnica o literària d'aquesta escriptura. Això afecta la possible classificació i relació amb un context literari i cultural dels seus escrits. Dalí escriu imitant o rebutjant uns models. Malgrat que no li agradi es relaciona, per afinitat o rebuig, amb un sistema literari català, francès, nordamericà. No escriu una escriptura diguem-ne "creativa", artística o de consum. Si hem de fer cas a les declaracions del jove Dalí, escriu de manera "antiartística".

Finkelstein parla d'una *speaking voice*, i explica que és «a voice that we can almost hear with all its idiosyncratic diction, strange inflections, and exaggerated pronunciation».<sup>11</sup> La seva escriptura té un caràcter d'actuació, té molt de teatral. Podem relacionar els seus escrits amb els "actes perlocucionals", és a dir, aquells que produeixen un efecte, volgut o no en el receptor, a causa de la manera com és expressat pel l'emissor<sup>12</sup>. Dalí imposa les seves idees per la força característica amb què les diu. Aquest ús de l'escriptura per part de Dalí, sembla invertir un dels principis que Derrida veia en l'escriptura, el de la "suplementarietat". L'escriptura és el suplement per excel·lència, perquè funciona com a suplement, el signe d'un signe, prenent el lloc del discurs parlat.

---

<sup>8</sup> Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí per Salvador Dalí*, trans. Bartomeu Bardagí, Palafrugell: DASA Edicions, 1981: 264.

<sup>9</sup> *La vida secreta* la va començar a escriure a França. Segons Etherington-Smith, a Arcachon «he occupied his afternoons by laboriously drafting his autobiography, The Secret Life of Salvador Dalí, in execrable and unreadable French» (op. cit.: 300). Més endavant afegeix que «Haakon Chevalier was entrusted with the Sisyphean task of trying to decipher Dalí's appalling handwriting and almost impenetrable spelling ('book' became 'buc' 'Freud' became 'Froid')» (op. cit.: 309). Segons sembla, la idea inicial era que Caresse Crosby instal·lés una impremta en un dels edificis de la seva mansió, però el projecte no es materialitzà.

<sup>10</sup> Salvador Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí: suis-je un génie?*, ed. Frédérique Joseph-Lowery, Lausanne: L'Âge d'homme, 2006.

<sup>11</sup> Finkelstein, op. cit.: 11.

<sup>12</sup> Com és sabut fou Noam Chomsky que va posar l'èmfasi en la distinció entre "competence" i "performance". El que sap un parlant de la gramàtica d'una llengua i com ho aplica. Austin va distingir tres tipus d'accions verbals: locucionals, il.locucionals, i perlocucionals (Marvin Vegeu Carlson, *Performance: a Critical Introduction*, London: Routledge, 1996: 56-75). Agraeixo a Sharon Feldman que m'ha fet observar aquest aspecte.

Dalí inverteix els termes. És el discurs parlat que es converteix en suplement d'un discurs escrit.<sup>13</sup>

Des d'un punt de vista formal el més obvi és que la seva escriptura es caracteritza per la fragmentació (com la seva pintura). Algunes de les anotacions es poden llegir ja com primeres versions de poemes en prosa de *L'Amic de les Arts*. Dos exemples: les "impressions" de *Les Fires i les Festes de S. Creu* del maig de 1920<sup>14</sup> o bé la visita a Barcelona el juny del mateix any.<sup>15</sup> Som en la geografia intel·lectual que havia assajat de definir amb el seu amic Luis Buñuel. Un article d'aquest, «*Découpage* o segmentación cinegràfica», proposa unes reflexions sobre el muntatge que ens atansen a les imatges múltiples, a les dalinianes associacions paranoiques:

La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear. Desde la ameba a la sinfonía. Momento auténtico en el film de creación por segmentación. Ese paisaje, para ser recreado por el cinema, necesitará segmentarse en cincuenta, cien y más trozos. Todos ellos se sucederán después vernicularmente, ordenándose en colonia, para componer así la entidad del film, gran tenia del silencio, compuesta de segmentos materiales (montaje) y de segmentos ideales (*découpage*) segmentación de segmentación.<sup>16</sup>

En llegir aquests mots de Buñuel, es té la impressió de llegir la descripció del sistema de fons de l'organització dels quadres del Dalí surrealista, en els quals la irracional (aparentment) aparició i combinació d'objectes, és en els límits amb el muntatge cinematogràfic, la segmentació de la segmentació. Però també són uns mots que ens ajuden a llegir les proses poètiques de *L'Amic de les Arts*.

Quin tipus de text escriu Dalí? He dit abans que no és escriptor. Volia dir que no ho és en el sentit de l'escriptor que acull els gèneres establerts, tradicionals, sinó que s'inventa tota una literatura i una manera d'escriure. Hi ha tres aspectes que destaquen en la materialitat de l'escriptura de Dalí: l'oxímoron; el trencament d'un ordre racional del discurs, assimilable al collage, la fragmentació, o el *découpage* o "segmentación cinegràfica"; el to discursiu, d'instrucció des d'una perspectiva imponent, en el sentit d'algú que vol "ensenyar" i que vol convèncer, i que per això repeteix ara i adés la mateixa cançoneta.

Aquests tres aspectes aconseguix de concentrar-los a partir d'un tipus de text que a finals dels anys vint li sembla el més útil, el que ell defineix com a "documental". Segons el GDLC, un documental és «Gènere cinematogràfic deslligat del cinema de ficció que presenta la realitat amb una finalitat bàsicament informativa». Dalí en el mes de

---

<sup>13</sup> «If supplementarity is a necessarily indefinite process, writing is the supplement par excellence since it proposes itself as the supplement of the supplement, sign of a sign, taking the place of a speech already significant» (Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1976: 281).

<sup>14</sup> Dalí, *Un diari*, op. cit.: 96-98.

<sup>15</sup> Ibidem: 115-21.

<sup>16</sup> Jenaro Talens, *El ojo tachado. Lectura de "Un chien andalou" de Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra, 1986: 81.

març de 1929 a *L'amic de les Arts* defineix “documental” en uns termes molt més amplis:

Una tendència violentament antiartística resta definida en l'impuls exacerbada vers el documental – (l'existència i la recerca amb igual necessitat del text o producció superrealista) – i el documental minuciós, prova una vegada més, l'òsmosi constant establerta entre la realitat i la superrealitat.

[...]

Esperem que els primers intents irracionals, absents de tot sentit estètic, paral·lelament als intents estrictament científics, ens ofereixin el documental de la llarga vida dels pèls d'una orel·la o el documental d'una pedra, o el de la vida al ral·lentit d'un corrent d'aire. (*Revistas de tendències artístiques*)<sup>17</sup>

Un mes després, a *La Publicitat*, en encetar la sèrie “Documental-París-1929”, fa una mena de declaració programàtica i escriu:

La documental anota antiliteràriament les coses dites del món objectiu. Paral·lelament al text surrealista transcriu, amb el mateix rigor i tan antiliteràriament com la documental, el funcionament del REAL alliberat del pensament, les històries que passen en realitat en el nostre esperit mitjançant l'automatisme psíquic i els altres estats passius (inspiració).<sup>18</sup>

Rebutja específicament la «imatge poètica, la metàfora, la descripció», és a dir els recursos retòrics més elementals de la literatura tradicional. Com confirma unes ratlles més enllà quan escriu: «La meua documental, però, garanteixo que es mourà dintre un antiestil, el més antiliterari que em sigui possible. No esperin, doncs, els meus lectors, imatges poètiques, descripcions, etc. tan usuals en els escrits literaris. Les metàfores més perfectes i exactes avui ens les ofereix fetes i objectivades la indústria actual»<sup>19</sup>. En un altre text afegeix altres matisos a la definició:

Considerem la documental, lluny de creure-la antagònica al surrealisme, com una prova més de les delicades i constants òsmosis que s'estableixen entre la sobrealitat i la realitat. Aquesta realitat del món objectiu cada vegada més sotmesa, més dòcilment i desdibuixadament obedient a la realitat violenta del nostre esperit.<sup>20</sup>

Potser cal precisar que Dalí seguirà utilitzant aquest estil sorprenent per escriure textos d'assaig, autobiogràfics, etc. Però quan escriu una novel·la com *Hidden Faces*, torna la mirada vers models vuitcentistes.

En explicar el film *Un chien andalou*, al mes d'octubre del 1929, insisteix en una determinada visió de la realitat que és, em sembla, la que està incorporant als quadres, films, textos (anti)literaris d'aquesta època. En el film, afirma «es tracta de la simple anotació de fets. Allò que el diferencia en un abisme dels altres films és únicament que els *tals fets*, en lloc de ser convencionals, fabricats, arbitraris, gratuïts, són fets reals, o

---

<sup>17</sup> Dalí, *OCC*: 176.

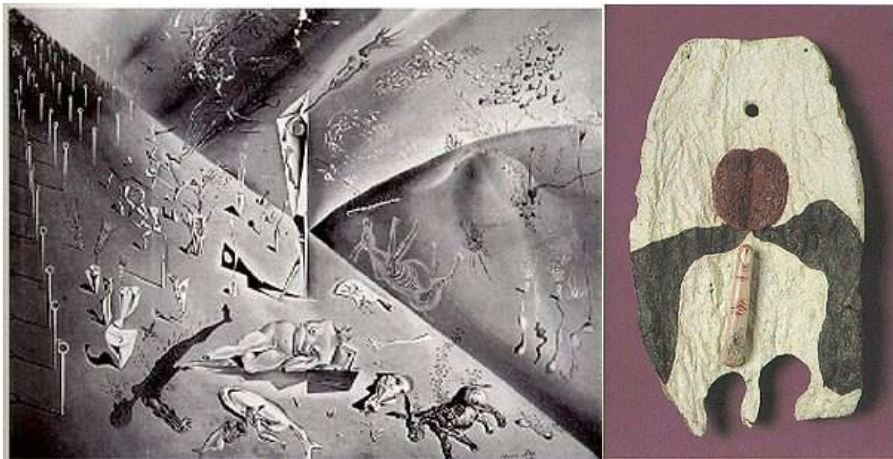
<sup>18</sup> *Ibidem*: 193.

<sup>19</sup> *Ibidem*: 196.

<sup>20</sup> *Ibidem*: 196-197.

*semblants als reals*, i per tant enigmàtics, incoherents, irracionals, absurds, *sense explicació*. Repeteixo, igual que els fets reals, que són irracionals, incoherents, sense explicació». <sup>21</sup> En instal·lar-se a París, Dalí té a punt una bateria de recursos d'escriptura que li permeten d'afrontar el grup surrealista. Serà l'arma decisiva en la pràctica quotidiana del surrealisme, d'elaboració i difusió d'unes idees, a les revistes del grup, i pocs anys més tard, instal·lat als EUA, serà un element decisiu per a la "construcció" de la memòria.

Finkelstein ha escrit que la poesia de Dalí «tends to fluctuate between the conceptual or abstract and the visual, with the visual often taking the lead». <sup>22</sup> L'explicació d'aquest fet la trobem en la seva doble activitat com a pintor i escriptor, amb un mateix món a explicar. En el poema hi ha una clara dialèctica entre el món de la pagesia (les platges de Cadaqués) i el món urbà i cosmopolita. Això és particularment evident en una sèrie de paral·lelismes en el poema.



#### PLATJA

a)

8 pedres	→←	Dolçor
color fetge	→←	dolçor envenenada
6 plenes de molsa	→←	6 nous discs fonògraf
1 molt llisa	→←	blues dessagnat

b)

suro amb forat	→←	Esquelet
Plomes	→←	Grans
Canyeta	→←	Ales

c)

raïm, submergit en el fons del cap del xampany	→←	claror vinyes de Cadaqués
--	----	---------------------------

<sup>21</sup> Ibidem: 217.

<sup>22</sup> Finkelstein, op. cit.: 17.

d)

sal > peix > brillant de l'anell

raïm > perdigons

Vuldria subratllar el cas del raïm, «submergit en el fons del cap del xampany», un sintagma que Dalí s'inventa, però que presenta notables semblances amb algunes expressions de l'Empordà: «El que no té cabells es diu cap pelat, cap de catúfol (Empordà), cap de llauna (Empordà)» (DCVB). És també de stacable el fet que la còpia del poema conservat a la Fundación Federico García Lorca té uns inscripció. El poema és dedicat a «una conversación entre Federico y Lúdia».<sup>23</sup> Lúdia és evidentment la “Lúdia de Cadaqués”, la dona enamorada d'Eugeni d'Ors, sobre la qual Dalí va escriure a la *Vida secreta*:

Lúdia possessed the most marvelously paranoiac brain aside from my own that I have ever known. She was capable of establishing completely coherent relations between any subject whatsoever and her obsession of the moment, with sublime disregard of everything else, and with a choice of detail and a play of wit so subtle and so calculatingly resourceful that it was often difficult not to agree with her on questions which one knew to be utterly absurd. She would interpret d'Ors's articles as she went along with such felicitous discoveries of coincidence and plays on words that one could not fail to wonder at the bewildering imaginative violence with which the paranoiac spirit can project the image of our inner world upon the outer world, no matter where or in what form or on what pretext. The most unbelievable coincidences would arise in the course of this amorous correspondence, which I have several times used as a model for my own writings.<sup>24</sup>

Aquí tenim un altre referent “pagès” per al fonamentació del seva escriptura, en aquest cas, en l'ús de la imatgeria.

En arribar als EUA a inicis dels anys quaranta, Dalí havia fet un gran canvi: la conversió al Classicisme. La seva escriptura, en part, nota el sotrac. Perd la tensió i passió característica dels períodes català i francès. L'escriptura li serveix per “documentar” en un sentit dalinià del terme, la construcció del mite personal. Reconstrueix (o reinventa) el passat a partir de les necessitats del present (i potser del futur). L'escriptura és part del mite i el ciment que l'aguanta. Això és l'escriptura daliniana: mots en acció, mots de difusió. En efecte, la *Vida secreta* aplega tot un seguit de (falsos) records manipulats o no, que són un seguit d'apunts de fragments de vida, però que són escrits, que ens cal llegir, des d'aquesta perspectiva “documental”: «són fets reals, o semblants als reals, i per tant enigmàtics, incoherents, irracionals, absurds, sense explicació».

Ja des de la primera pàgina ens “molesta” una veu impertinent i soberga: presumeix de ser un infant malcarat i malcriat; és d'un pretensions fora mida:

---

<sup>23</sup> Ian Gibson, *Federico García Lorca. A Life*, New York: Pantheon, 1989: 161.

<sup>24</sup> Dalí, *The Secret Life*, op. cit.: 265-6.



My parents baptized me with the same name as my brother -Salvador- and I was destined, as my name indicates, for nothing less than to rescue painting from the void of modern art, and to do so in this abominable epoch of mechanical and mediocre catastrophes in which we have the distress and the honor to live.<sup>25</sup>

Clar que això ho corregeix amb petits copets a l'esquena, cercant la complicitat: «the ever-perspicacious reader will already have discovered without difficulty that modesty is not my specialty».<sup>26</sup> Un possible referent per a aquest tipus de veu fatxenda, el podem trobar en l'autobiografia de Nietzsche, *Ecce Homo* (1889), el qual escriu capítols com: «Per què soc tan llest?» o «Per què escric llibres tan bons?».<sup>27</sup>

El segon detall que crida l'atenció des de les primeres pàgines és la devoció per Gala. Aquesta és visible en els marges del llibre: en els dos retrats i la firma (Gala Salvador Dalí) del frontispici del llibre; o en la dedicatòria: «A Gala-Gradiva, celle qui avance». El llibre fou rebut als Estats Units amb crítiques d'allò més variades i algunes molt negatives.<sup>28</sup> *La Vida secreta* és la confessió d'un pintor. La il·lustració ocupa un lloc destacat. Són, sovint imatges que al seu torn duen alguna inscripció manuscrita de Dalí, gairebé sempre escrites en anglès, és a dir pensades per a l'edició nord-americana i que mai no han estat traduïdes. També n'hi ha en francès. Hi ha també reproducció de gravats o objectes que es relacionen amb el text. Per exemple, la moneda de duro d'Alfonso XIII, o diversos animals. El llibre està molt pensat des d'una perspectiva estrictament literària. Té una simetria en la disposició dels capítols. En els extrems, el «Pròleg» i l'«Epíleg», que ens remetent al present de l'escriptura. Entre aquests dos textos tres parts de 14 capítols. La primera part i la tercera, fan d'embolcall a la part central, aquella en la qual narra l'adolescència fins l'expulsió de la família.<sup>29</sup>

El text es llegeix com una novel·la,<sup>30</sup> solucionant la vella disjuntiva entre realitat i ficció que batega al si del gènere autobiogràfic. L'autobiografia de Dalí és una novel·la. Conté, per tant, la narració de llargs episodis de vida, des dels records intrauterins fins al moment de la redacció, traslladat als EUA, en plena guerra mundial. La narració desfigurada dels episodis més importants de la seva vida són interromputs de tant en tant per breus episodis complementaris, *ex-cursus* que ens ajuden a copsar les arrels del món dalinià, en un estil sens dubte més proper als dels articles i poemes en prosa del període surrealista. Així, per exemple, pot explicar en tres pàgines aspectes que sabem que són clau en la seva vida: el pas per la Residencia de Estudiantes, la preparació de *Un chien*

---

<sup>25</sup> Dalí, *The Secret Life*, op. cit.: 4.

<sup>26</sup> *Ibidem*: 4.

<sup>27</sup> Vegeu Carmen García de la Rasilla, *Salvador Dalí's Literary Self-Portrait (Approaches to a Surrealist Autobiography)*, Hannover-New Hampshire (inèdit).

<sup>28</sup> Enric Bou, *Pintura en el aire. Arte y literatura en la Modernidad*, Valencia: Pre-Textos, 2001: 342-343.

<sup>29</sup> Jean Alsina, «Salvador Dalí autobiographe dans *La vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí*», en Guy Mercadier (éd.), *Écriture sur soi en Espagne. Modèles & Écarts*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1988: 257-71.

<sup>30</sup> Fèlix Fanés, «Mig secret, mig ocult. Salvado Dalí, escriptor», *Els Marges* 42 (1990): 3-17. Vegeu també, Annemieke van de Pas, *Salvador Dalí, l'obra literària: una visió de conjunt*. Barcelona: Fundació Mediterrània, 1989.

*andalou*, la intervenció en, i relació amb, el grup surrealista. Els records són manipulats. Aquest detall és significatiu, perquè si confrontem el record dalinià amb la perspectiva d'altres testimonis coetanis, en un exercici de memòria col·lectiva a la manera que ha defensat Paul Ricoeur basant-se en Maurice Halbwachs, les diferències són espectaculars.<sup>31</sup> Una petita mostra exemplar derivaria de la lectura paral·lela de fragments de les memòries de Buñuel i Dalí.

Un dels problemes que planteja la lectura de qualsevol text autobiogràfic, el de la veracitat de la informació que se'ns presenta, es resol amb el pacte autobiogràfic. En el cas d'un llibre com *La vida secreta* les prevencions són molt més urgents, per la condició pública de l'autor i la manipulació constant de la seva imatge. Tan bon punt iniciem la lectura ens adonem que es tracta d'una traïció total al pacte. Dalí mateix apunta dubtes sobre aquesta possibilitat: «The difference between false memories and true ones is the same as for jewels: it is always the false ones that look the most real, the most brilliant».<sup>32</sup> Això obre la possibilitat de pensar en uns records reordenats segons la necessitat del memorialista: l'aparició d'una noia russa quan tenia set o vuit anys, que li sembla una premonició de Gala.<sup>33</sup> Així mateix, li sembla possible de relacionar amb la seva infantesa el principi de l'associació paranoica.<sup>34</sup>

Alguns dels primers crítics assenyalaren, irònicament aquesta condició del text, allunyat en excés de l'autobiografia canònica. Així la revista *Time*, en una nota anònima d'anunci del llibre, en què publicaven alguns fragments, iniciaven el comentari dient «The question has always been: is Dalí crazy? The book indicates that Dalí is as crazy as a fox».<sup>35</sup> En canvi una nota a *Newsweek* del gener de 1943 advertia en termes més objectius el lector: «The 'Dalinian' confessions, in short, will alternately amaze, shock, disgust, and amuse the reader. Humor however is never intentional».<sup>36</sup> La publicació del llibre va tenir un efecte devastador en la seva amistat amb Buñuel. El va acusar de ser ateu i Buñuel va perdre la feina precària que tenia al MOMA de Nova York. Per això Buñuel escriví a les seves memòries: «a pesar de todos los recuerdos de nuestra juventud, a pesar de la admiración que todavía hoy me inspira parte de su obra, me es imposible perdonarle su exhibicionismo ferozmente egocéntrico, su cínica adhesión al franquismo y, sobre todo, su odio declarado a la amistad».<sup>37</sup>

Les pàgines finals de *La vida secreta* són en gran mesura, esfereïdores. Confirmen una possible lectura segons la qual el llibre és una gran maniobra de justificació de fetes recents. S'acaba, està clar, amb l'arribada a Nord-Amèrica. Just en el moment en què està enllestint la redacció del llibre. Després del capítol 13 en el qual explica el rebuig de les ideologies comunista i nazi escriu:

---

<sup>31</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Éditions du Seuil, 2000.

<sup>32</sup> Dalí, *The Secret Life*, op. cit.: 38

<sup>33</sup> Ibidem: 41.

<sup>34</sup> Ibidem: 46.

<sup>35</sup> *Time* (28/XII/1942).

<sup>36</sup> *Newsweek* (gener 1943).

<sup>37</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1982: 218.

Però ja la hiena de la opinió pública s'esmunyia al meu voltant demanant-me amb l'amenaça bavejant dels seus ullals expectants que em decidís finalment, que em fes stalini-sta o hitlerista. No, no, no, i mil vegades no! Continuari essent, com sempre i fins a la mort, dalinià i únicament dalinià!<sup>38</sup>

Dalí mateix es veié obligat a justificar, a les acaballes del llibre, que no és normal escriure les memòries abans de viure. I aquí és on topem clarament amb la idea de la *Vida secreta* com a reinvençió, com a gran procés de manipulació de la “veritat” auto-biogràfica:

Però amb el meu vici de fer-ho tot ben diferent dels altres, de fer el contrari del que els altres fan, he cregut que era més intel·ligent començar escrivint les meves memòries i viure-les després. Viure! Liquidar mitja vida per viure l'altra mitja enriquida per l'experiència, lliure de les cadenes del passat. Per a això calia que matés el meu passat sense pietat ni escrúpols, m'havia de desempallegar de la meua pròpia pell, aquesta pell inicial de la meua vida amorfa i revolucionària del període de postguerra.<sup>39</sup>

Proposà amb una imatge molt precisa, la de la serp, de començar una nova vida: «Nova pell, nova terra!». <sup>40</sup> En la versió francesa és potser encara més agut aquest sentit d'inici d'una nova etapa a partir de la supressió de l'experiència anterior que ha quedat sublimada amb la redacció de les memòries:

J'ai tué mon passé pour m'en débarrasser, comme un serpent se débarrasse de sa vieille peau, ma vieille peau étant, en l'occurrence, ma vie informe et révolutionnaire de l'après-guerre. Ces dernières lignes représentent les dernières convulsions qui vont me permettre de rejeter dans l'oubli les derniers lambeaux du neuve!<sup>41</sup>

Aquest passatge és, d'altra banda, un bon exemple del grau d'intervenció que s'ha produït entre el manuscrit i la versió impresa:

pour cela il faillet que ~~me~~ge me tue /et que ge me decroche/ le peu de vie /husse/ de la post guerre avec la quelle jusqu'a pressent ge me susi habille, trene, lutte, debatù trionfai d'autre de ces penes elle etai trop vielle: et mes aspirations d'anti faust etai elles d'en viellir encore/ il faillet que ge tue la peau de ma vie, et que ge m'en debarrasse come ~~du~~ il fons les ser-pents avec leur propre peu, et come il font aussi certains pianos flexibles, les quel ~~qu~~ l'aisent des l'an bots de leurs peaux mortes, le long des plages m'elanceliques de dubut d'octobres.<sup>42</sup>

Constatem, a més, la necessitat de llegir l'original en veu alta per poder entendre alguna cosa.

Un altre element destacable és que en aquells moments que hi pot haver vertadera confiança, s'excusa de no contar l'episodi complet. En relatar com va rebre la carta

---

<sup>38</sup> Dalí, *La vida secreta*, op. cit.: 384.

<sup>39</sup> Ibidem: 418.

<sup>40</sup> Ibidem: 418.

<sup>41</sup> Salvador Dalí, *La vie secrète de Salvador Dali*, trans. Michel Déon, Paris: La Table Ronde, 1952: 30.

<sup>42</sup> Dalí *La vie secrète* (2006), op. cit.: 724.

del seu pare en la qual l'expulsava del si de la família, escriu: «No vull revelar aquí el secret que hi havia en el fons d'aquella decisió, perquè aquest secret només ens concierneix al meu pare i a mi, i no tinc la intenció d'obrir de nou una ferida que ens va tenir separats sis anys inacabables i ens va fer patir molt a tots dos».<sup>43</sup> El fet de limitar la informació, només al·ludint-hi parcialment, no fa sinó augmentar el misteri, i demostra fins a quin punt és una confessió controlada, “construïda”.

La narració, més extensa, d'episodis de la vida de Dalí es combina amb altres intervencions en les quals Dalí extreu conclusions suggerents més afins a la tècnica del “documental”, generalitzables a altres aspectes de la seva vida i obra. Quan en arribar a París visita el bordell Chabanais fa una deducció:

L'escala de Chabanais és per mi el lloc “eròtic” més misteriós i lleig; el teatre de Palladio, a Vicenza, el lloc “estètic” més misteriós i diví, i l'entrada als sepulcres de l'Escorial, el lloc mortuori més misteriós i bell que hi hagi al món. Tan cert és que per a mi l'erotisme ha de ser sempre lleig, l'estètic sempre diví, i la mort, bella.<sup>44</sup>

Altres d'aquests fragments d'*ex-cursus* presenten apunts sobre alguns dels objectes o obsessions fonamentals de l'artista. És el cas de les crosses quan arriba a París, a l'inici de la tercera part de *Vida secreta*. Inclou la negació de les idees del *Manifest Antitartístic (Manifest groc)* de 1927 sota el títol *La meva lluita*.<sup>45</sup> O definicions “en marxa” com la de l'objecte surrealista: «el objeto surrealista es un objeto absolutamente inútil desde el punto de vista práctico y racional, creado únicamente con el fin de materializar de un modo fetichista, con el máximo de realidad tangible, ideas y fantasías de carácter delirante».<sup>46</sup> En un altre episodi famós explica l'origen dels rellotges tous. També fa una descripció de Nova York en termes afins a la seva versió de l'*Angelus* de Millet:

Cada nit els gratacels de Nova York prenen les antromòrfiques formes de múltiples i gegantins *Angelus* de Mollet del període terciari, immòbils i llestos per executar l'acte sexual i devorar-se entre ells, talment eixams d'escorpins abans de la còpula. És el desig sanguinari ingastat el que els il·lumina i fa circular tota la seva central calefacció i poesia ossada ferruginosa de diplodocus vegetal.<sup>47</sup>

Aquí afegeix una imatge que confessa haver manllevat de Raymond Roussel, el «més gran dels escriptors imaginatius francesos»: «La poesia de Nova York no és estètica serena; és biologia bullent. La poesia de Nova York no és níquel; és pulmó de vedell. I els metropolitans de Nova York no corren per carrils de ferro; corren per carrils de pulmó vedell». La connexió Dalí-Roussel s'entén a partir del sistema afí de construc-

---

<sup>43</sup> Dalí, *La vida secreta*, op. cit.: 268-269.

<sup>44</sup> Ibidem: 220.

<sup>45</sup> Ibidem: 308.

<sup>46</sup> Ibidem: 335.

<sup>47</sup> Ibidem: 356.

ció d'imatges, com es pot comprovar a *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), un procediment que Roussel relaciona amb la rima, i que resumeix amb aquest mots: «création imprevue due à des combinaisons phoniques».<sup>48</sup> L'associació Dalí-Roussel encara ningú no l'ha explicat a fons, però aquesta citació ens remet altre cop a l'aspecte fònic i oral d'aquesta escriptura.

*La vida secreta* és un llibre d'explicació pública i de reorganització, de mirar enrretra pesant en el futur, com un projecte en construcció. L'escriptura de Dalí no fa sinó confirmar el gran projecte central de la seva vida obra: "Salvador Dalí", confirmant que en el seu cas no hi ha una separació entre vida i obra. *La vida secreta* no pot ser llegida com a reconstrucció de la memòria com és el cas d'altres textos memorialístics. És un text frontissa que li serveix per allunyar-se del passat i preparar el futur. Es mira tal com es vol veure, es disfressa, es "construeix", usa la tercera persona per parlar d'ell mateix. Construeix una obra, un "documental" que cal recordar un cop més «són fets reals, o semblants als reals, i per tant enigmàtics, incoherents, irracionals, absurds, sense explicació». Salvador Dalí n'és la matèria primera i la paraula el ciment.

A la prosa *Les pantoufles de Picasso* aquest – diu Dalí – li preguntà: «¿Por qué me oculta usted su rostro, como si me fuese conocido?».<sup>49</sup> Trobem en aquests mots un ressò de la idea del Nietzsche de la *Genealogia de la moral* a propòsit de les màscares (contra la moral burgesa) rera les quals no hi ha cap ser de veritat sinó només una màscara. La màscara és la màscara, de la mateixa manera que l'escriptura s'amaga rera la veu. Així, potser, tenen més sentit els títols d'alguns llibres: la vida és *secreta*, els rostres són *ocults*. L'escriptura de la construcció de la memòria ens atansa a alguns dels nuclis d'aquesta obra i vida complexa i contradictòria. La doble màscara (veu i paraula escrita) implica la suplantació de la paraula escrita per la veu. És la màscara rera la qual s'amaga en un moviment de suplantacions que el porta fins a l'infinit. Quan llegim Dalí, no ens fixem només en el text, sinó que "escoltem" la seva veu. La seva escriptura és fonètica, perquè cal llegir-la en veu alta per entendre-la. No es materialitza en la pàgina sinó en l'acte de dir-la, d'actuar-la. És en una maniobra de dicció, de creació de imatges hiopnagògiques a través de les associacions fonètiques, quan molts dels seus textos tenen sentit.

Però si portem una mica més enllà aquesta reflexió, ens adonem de la proximitat del joc de Dalí a un concepte clau en el plantejament artístic de Nietzsche.<sup>50</sup> Per a Nie-

---

<sup>48</sup> Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris: J. J. Pauvert, 1963: 23. En morir Dalí tenen dels dos llibres que tenia a la tauleta de nit era una vella edició de les *Impressions d'Afrique*. *La Vanguardia* (23 febrer, 1989).

<sup>49</sup> Salvador Dalí, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, ed. María J. Vera, Madrid: Ediciones Siruela, 1994: 189.

<sup>50</sup> Stephen Barker, «The Mirror and the Dagger. Nietzsche and the Danger of Art», en Steve Martinot (ed.), *Maps and Mirrors: topologies of art and politics*, Northwestern University Press, 2001: 83-87. Agraeixo a Heike Scharm les referències (i traduccions) de Nietzsche i una conversa telemàtica sobre aquest problema. Per a la discussió d'aquest problema en Dalí, vegeu en especial aquest fragment: «The 'within-ness' of art, and of the aesthetic criteria for it, are very problematic in Nietzsche. The incision of

tzsche, l'art no és només expressió d'un significat, sinó que també significa l'acte de inventar, signe de la pròpia creativitat. El sentit de l'operació artística és la necessitat de prescindir de la comprensió, i captar allò inexpressable com a signe. En l'art, la forma és el contingut, l'art és la màscara que en realitat és el que hi ha sota la màscara de la realitat. Podem veure el seu retrat, el que ofereixen les seves memòries a la *Vida secreta* com a una gran maniobra de suplantació: una autobiografia-màscara, pura invenció, en la qual es produeix la suplantació total d'ell mateix.

*Brown University*

## APÈNDIX

### *Peix perseguit per un raïm*

Allà, darrere la casa, sé l'indret  
on hi ha un petit escarabat sec.  
Dalt de la pedra, una oliva està quieta.  
Si apreto els teus dits,  
aixafó els grans de gotim del meu berenar,  
i si vull recordar les teves cames,  
no aconseguixo sinó reveure  
aquell torbador ase podrit  
amb el cap de rossinyol.  
L'oliva quieta porta una petita faldilla.  
Jo tinc una bonica foto de Nova York.

### *Peix perseguit per un raïm*

Aquell peix i aquell raïm no eren res més que cosetes petites: eren, però, cosetes més rodones que totes i estaven quietes dalt dels indrets. Hi ha cosetes que són estels amb cua, i quan se les canvia de lloc ho deixen tot mullat.

Aquella coseta, que era un estel amb cua, estava dalt de la taula.

Hi ha cosetes planes; hi ha cosetes que s'aguanten amb una cama.

D'altres són un pèl, d'altres havien estat sal. El peix en qüestió havia estat petita sal; aquesta petita sal brillava i fou portada a Europa entre els pèls d'un arriat abric d'esquimal, arreconat a la popa d'aquell yacht que tenia un nom d'illa.

Ara aquella petita sal era un peix, gràcies a un xec especialíssim.

A la platja hi ha vuit pedres: una de color de fetge, sis plenes de molsa; i una de molt llisa. Encara hi ha un suro mullat que s'asseca al sol; el suro té un forat rodó on fan niu les plomes.

---

art, painful as it may be, requires a simultaneous objectification, a 'point of view'. This is one of the most significant aspects of the index of art. In providing an index, a gauge or measure of the difficulty of becoming human through creativity, art - by virtue of its status as index -remains apart, aloof, reveals itself as an incision into life. This is precisely the way in which Derrida refers to writing in calling it a 'dangerous supplement', and, from a different perspective, it is what Adorno means, historically, when he says that 'works of art become what they are by negating their origin': art is *étrangeté*, a disjunctive principle» (87).

Al costat del suro, una canyeta tendra, partida pel ventre, és posada dalt de la sorra. Tot plegat no és res més que un ràpid i veloç gotim de raïm. Les pedres no eren sinó la seva dolçor; la pedra color de fetge, la dolçor envenenada; les altres cobertes de molsa, els sis darrers nous discs de fonògraf; el suro, el seu esquelet; les plomes, els grans; la canyeta tendra trencada pel ventre, les ales; i la pedra més llisa de totes, ¿em caldrà encara dir que es tracta del blues més dessagnat que em cantà l'altra tarda la meva amiga, posant els ulls guenyos, i arrufant el nasset com una petita bèstia?

Era ben bé aquell raïm, submergit en el fons del cap del xampany, el que m'evocava la claror de les vinyes de Cadaqués. Jo provava de fer entendre a aquell peixet, mtijançant el lleuger tremolar de les meves cartes i sense per això interrompre la partida de pòker amb la baronessa de X, com allà a les darreries d'agost, quan para l'aire, se sent el soroll de l'endolcir-se les vinyes, que ve a ésser un soroll semblant al que fa la pluja sobre les perdiuetes. Fou en aquest just moment -i potser a causa de l'agitació que promogué, en el brill de les joies de l'esmentada baronessa, el record momentani de l'origen de la petita sal del peix -que el raïm es llançà, emocionat i veloç, a la persecució d'aquell peix. Aquest, gràcies a una hàbil transformació en el brillant de l'anell de la meva nòvia, fugia dissimulat en el seu dit, i endut vertiginosament per l'auto que jo mateix guiava. Llavors el petit raïm decidí d'adoptar la forma de velocitat diferent, que era la mateixa que havia vist adoptar als pinyols de préssec, les llargues temporades que han de passar tancats en els indrets buits. Així és que començà a disminuir de tamany, fins a esdevenir un petitíssim raïm, de qual ben aviat només en restà la pinyolada, la qual romangué volant, suspesa com una petita constel.lació de perdigons.

A cada moment era més gran la munió d'autos carregats de bandits, que ens perseguien a trets; els bandits portaven petites gorretes de llana i, alguns, ulleres per al vent; el camí era un flabioli de 8 forats, i a cada forat hi havia un petitet ase podrit.

Sentim a la vora llurs motors.

Llancem l'ampolla de Whisky. S'eriçà la terra de fulles de Gillette. Un pinyol de raïm és llurs ulls.

Sentim el galopar vermell de llurs cavalls.

Dos pinyols de raïm són una petita sal.

Tirem el tub de carmí. Neu.

Sentim el lliscar de llurs trineus.

A la fi t'has després, i llançant el teu vestit de ball d'argent; i una ampla mar, il.luminada per la lluna, ens ha allunyat dels nostres enemics.

La petita sal volia explotar com una cendra.

Ara, si volguessis, podríem perllongar aquell bes interromput en el dancing. Però, ¿no som a la tarda? ¿No és el sol encara alt?

Les herbes més fines tenen un costat il.luminat, i l'altre ombrívol com els planetes.

Allà, darrera la casa, sé l'indret on hi ha un petit escarabat sec.

Dalt de la pedra, una oliva està quieta.

Si apreto els teus dits, aixafo grans de gotim de raïm del meu berenar; i si vull recordar les teves cames, no aconseguixo sinó reveure aquell torbador ase podrit amb el cap de rossinyol.

L'oliva quieta porta una petita faldilla.

Jo tinc una bonica foto de Nova York.

(Salvador Dalí, *L'amic de les arts*, 1929)