

Salvador Dalí – un fenómeno cultural y mediático

Isabel Maurer Queipo (Siegen)

En general, Salvador Dalí es conocido por su obra genial como pintor, ignorando su papel como artista universal con sus relaciones e interferencias entre los diferentes medios artísticos y de comunicación: la pintura, la ilustración, el cine y el teatro, los decorados de escenarios, la fotografía, igual que sus trabajos creativos en cuanto a la moda, el diseño, la publicidad, etc. Entre otros, ha creado el diseño tan famoso de Chupa Chus y diseños de moda como para los sombreros Scapiarelli. Ha rodado películas como *Un chien andalou* (1929) y *L'âge d'or* (1930) con Luis Buñuel e inventado proyectos filmicos como *Babaouo* (1932), otros no concluidos como *Giraffes on horseback salad* (1935) con los Marx Brothers, secuencias no realizadas para *Moontide* (1942, Archie Mayo), la secuencia onírica en *Spellbound* (1945) y *Destiny* (1945, ambos de Hitchcock). Ha diseñado escenarios para obras de teatro como la trilogía *Bacanal – Laberinto – Sacrificio*¹ y los decorados para el espectáculo “Café de chinitas” basado en los textos de Federico García Lorca y puesto magistralmente en escena por el Ballet Nacional de España.

Pero Salvador Dalí también era escritor que comentaba y criticaba su propia obra, sus cuadros, sus esculturas, sus espectáculos. Durante su vida ha publicado ensayos, aforismos, cuentos, poesías y ‘egodocumentos’, entre estos, sus impresiones y recuerdos íntimos (*Les meves impressions i records íntims. Un dietari: 1919–1920*) y su pseudoautobiografía *La vie secrète de Salvador Dalí* (1942).² Esta última se considera como “una de las obras

-
- 1 Para más información sobre el teatro surrealista de Dalí véase Scarlett Winter (2007).
 - 2 Gerhard Wild analiza en su estudio los textos tempranos de Dalí destacando que comentan el desarrollo del auténtico ‘ego-documento’ hasta el género mixto pseudobiográfico – empezando por los comentarios ingenuos en su diario (*Les meves impressions i records íntims*). Wild ha destacado que sobre todo las Bellas Artes han malentendido *La vie secrète* de Salvador Dalí como texto autobiográfico y metacomentario de su obra pictórica, aunque se trate más bien de un producto novelístico que igual que las ficciones audaces de las novelas, está lleno de elementos fantásticos; cf. Wild (2007).

cumbre de la literatura daliniana”. Según Antonio Astorga, “se trata de un singular ejercicio autobiográfico en el que se mezclan los recuerdos intrauterinos, los delirios paranoico-críticos y las vivencias personales. En sus páginas asoma el Dalí genio, el Dalí personaje que se crea a sí mismo y que habla de su infancia, su juventud y su primera madurez” (Astorga, 2003: s.p.).

No obstante, sus numerosos textos siguen siendo poco conocidos y permanecen desatendidos. En su estudio sobre la prosa temprana de Dalí, Wild menciona consecuentemente también la escasez de la literatura secundaria. Así, no es de extrañar que, hace pocos años, Ediciones Destino y la Fundación Gala-Dalí hayan “trabajado codo con codo, palabra a palabra, párrafo a párrafo para publicar la obra literaria íntegra del artista, que constará de ocho volúmenes ordenados temáticamente” (Astorga, 2003: s.p.).

Dalí era uno de los artistas (surrealistas) más extrovertidos y con un deleite excepcional por experimentos en varios campos artísticos, culturales y comerciales. Nos presenta una especie de ‘juego mediático’³ que hay que estudiar también en su contexto cultural. Se trata además de analizar las relaciones entre texto e imagen que suponen un elemento constitutivo para el conjunto de la obra del genio español. Dalí emplea varios de sus textos como comentario, suplemento o explicación de otras de sus obras. Como ejemplo paradigmático se podría mencionar el óleo *La metamorfosis de Narciso* (cf. Roloff, 2007) y la poesía con el mismo título. Por otra parte, para Wild, los textos del genio español significan más bien una especie de alternativa estética, ya que Dalí descubrió de nuevo la escritura como medio de expresión artística durante su exilio estadounidense, época de consolidación de procesos estético-formales.

Además, tendrían que ser revaluadas sus variantes –muchas veces irónicas, parodísticas, grotescas, patéticas y enigmáticas– de los diversos géneros literarios –(seudo-)autobiografía, ensayos, artículos (seudo-)científicos, etc.– y teatrales, de los mitos clásicos (Narciso, Dionisos, Eros, Tanatos), su punto de vista sobre el psicoanálisis de Freud y sobre todo la conexión con y la continuación de las tradiciones españolas del Siglo de Oro, de la Generación del 27, del surrealismo, de artistas contemporáneos. Las imágenes y textos de Dalí reflejan y sobrepasan los límites de la percepción, del lenguaje y de la visualización y relativan las oposiciones corrientes de la realidad y la imaginación, de los sexos, de la razón y de la locura.

En este sentido, el *método paranoico-crítico* de Dalí –que también ha servido al psicoanalista Jacques Lacan como fuente de inspiración– se revela

3 Sobre los juegos mediáticos de Dalí, véase Maurer Queipo / Rißler-Pipka (2007).

como fundamento e instrumento básicos para su obra universal evocando el sueño, las quimeras y figuras del deseo de cada uno de nosotros— oponiéndose al mismo tiempo a los automatismos surrealistas propagados por André Breton.

En lo siguiente quisiera mostrar la conexión entre imágenes, textos y su método paranoico-crítico basándose en su entorno cultural como fuente de inspiración.

■ 1 Fuentes de inspiración y referencias intermediales

Según Ferran Sáez Mateu, el repertorio de Dalí se reduce a pocos campos básicos: su propia vida, el método paranoico-crítico, Freud y el psicoanálisis, vaguedades sobre la física cuántica, valoraciones y comentarios sobre artistas como Pablo Picasso, Jan Vermeer, Diego de Velázquez (Sáez-Mateu, 2007: 34). Pero hay que añadir el repertorio notable de las fuentes inspirativas e intermediales que incluye —como ya mencionado— los campos del arte, de la filosofía y la psicología, de las ciencias naturales (Ferreira, 2003 : 24),⁴ de los nuevos medios de comunicación y de la literatura. Además, varios de sus estudios pseudocientíficos están repletos de un humor negro e irónico que constituye otro elemento más en la obra del artista. Dalí investiga p. ej. sobre la proyección del trasero de un rinoceronte y nos sorprende con el resultado ‘paranoico-crítico’ de que el rinoceronte lleva en su trasero una especie de nebulosa espiral de curvas logarítmicas en forma de girasol (Decharnes / Néret, 2005: 206).

En cuanto a las obras pictóricas se deben mencionar sobre todo los artistas españoles (Luis de Morales, El Greco, Francisco de Zurbarán, Diego de Velázquez, Francisco de Goya), italianos (de Giotto di Bondone, Piero della Francesca, Andrea Mantegna y Sandro Botticelli, Raffael, Leonardo da Vinci y Michelangelo, Tintoretto, Caravaggio, Alessandro Mag-nasco), pero también los mundos misteriosos de El Bosco, las alegorías fantásticas del holandés Pieter Bruegel, el mayor, y el arte de Jan Vermeer. En este sentido, Haim Finkelstein (2007) subraya que lo barroco y el manierismo fascinaban a Dalí por sus técnicas de desproporción, del ángulo visual y de las perspectivas invertidas que proponen nuevos aspectos del

4 En este sentido resultan ser de gran interés los artículos pseudocientíficos sobre la física nuclear y atómica, la matemática, la topología y la óptica, la biología, la bioquímica y la holografía en la revista *Minotaure*. Véase también el estudio sobre la revista *Minotaure* en Maurer Queipo / Rifler Pipka / Roloff (eds. 2005).

tamaño, energía y dinamismo y fomentan la manipulación del campo visual. Las representaciones religiosas y místicas juegan un papel importante en toda la obra daliniana como la hagiografía (Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, San Sebastián), al igual que ciertos personajes como Raymond Russel y el filósofo catalán Francesc Pujols al quién dedicó en 1960 el óleo *Cielo Hiparxiológico* y en 1974 el libro *Pujols per Dalí*, inspirado en las muchas conversaciones con el filósofo. Además sentía una especial fascinación por el poeta italiano Gabriele d'Annunzio con las puestas en escena de sí mismo y el dramaturgo, poeta y novelista Ramón María del Valle Inclán, creador del esperpento, el famoso género literario anárquico que presenta otra forma de ver la realidad e imágenes detrás de un mundo deformado y desfigurado.⁵ Wild subraya además que lo que más le atraía a Dalí del mundo intelectual del siglo diecinueve tardío era sobre todo el fenómeno de la decadencia y la substitución de la vida externa por paraísos artificiales (artes, drogas, prácticas espirituales), la acentuación de formas exóticas del erotismo que marcan el momento de negación del yo (narcismo, sado-masochismo, satanismo), así como la mediatización de todas las formas de comunicación y percepción (Wild, 2007: 214–227).

Todas estas fuentes de inspiración convierten las creaciones de Dalí en una obra intermedial e intercultural en la que, como ya hemos mencionado, se combinan sobre todo imágenes y textos, su obra pictórica con su obra literaria— siendo esto un rasgo decisivo del fenómeno daliniano: Reflexionar su obra, comentarla, analizarla en sus varios escritos convirtiéndose así en su propio crítico. A causa de esta estrategia de “autohermeneútica o autoexégesis” (Saéz Mateu, 2007), se trata de un proyecto artístico perfectamente construido en todos los formatos posibles: retratos, fotografía, actuaciones en la televisión, entrevistas escritas, (seudo)autobiografías (cf. Amossy, 2007). Según Ferran Saéz Mateu existen siete formatos mediales:⁶

- “el teórico o especulativo, en forma de ensayo o artículo largo, en revistas de prestigio como *Minotaure* o *Cahiers d'Art*, [...]
- los manifestos y las conferencias,

5 De D'Annunzio le fascinaba su forma de ponerse en escena en el público por medio de la fotografía y el cine. Otra persona de gran importancia era también Antoni Gaudí a quien dedica el libro *La visió artística i religiosa d'n Gaudí* (1927).

6 Según Saéz-Mateu (2007), esta forma de situarse e instalarse en el mercado condujo por otra parte el interés a los diferentes artistas del mencionado repertorio daliniano como Vermeer, Raffael, Bosch.

- las entrevistas ante medios prestigiosos (programas culturales, revistas de arte, etc.,
- las apariciones televisivas en programas generalistas y populares,
- la publicidad,
- las declaraciones informales,
- otros formatos (como por ejemplo el disco de vinilo de la ‘ópera’ *Dalí: Étre Dieu.*” (Saéiz-Mateu, 2007: 33–34)

Así la obra de Dalí está siempre entrelazada y conectada entre sí misma por la repetición de formas, ideas y objetos en los diferentes medios, en los que han sido puestas en escena de una forma bien definida y dosificada sus ideas y creaciones. Su propio mito y la reduplicación infinita de este (Amossy, 2007) siempre ha sido perfectamente integrado en los medios de comunicación. Ya desde muy pronto, el genio había reconocido el poder y los mecanismos de los (mass)media y su potencial de escenificación, de ponerse a sí mismo en escena. Estas puestas en escena se realizaban siempre en tres pasos manteniendo así el poder absoluto sobre su obra y también sobre las reacciones del público el cual de ésta manera sutil podía ser perfectamente manipulado. Dalí mismo se convertía en su propio objeto y producto que lanzaba al mercado, lo interpretaba, comentaba y criticaba (irónicamente) en sus textos, entrevistas, actuaciones, etc. En el *Diario de un genio* que cubre los años 1952–1964 “aparece un Dalí cotidiano, que se contempla a sí mismo y a sus contemporáneos, con agudeza, con humor y con genialidad daliniana, mientras crea con paroxismo su obra pictórica” (Astorga, 2003: s.p.). En otros dos textos “escritos en colaboración, a partir de largas entrevistas con Dalí: «Las pasiones según Dalí», junto con Louis Pauwels, y «Confesiones inconfesables», en complicidad con André Parinaud [...] Dalí da rienda suelta a sus opiniones, a sus provocaciones, boutades y agudezas verbales. Rememora su vida, opina sobre la pintura y los pintores, se recrea en su universo mental y crea a su mejor personaje: él mismo” (Astorga, 2003: s.p.).

Los mecanismos publicitarios (cf. Minguet Batllori, 2007), los efectos posibles, la recepción y reacción del público le eran previstos, estaban programados conscientemente. Todo era una construcción y escenificación perfectas y bien pensadas, nada resultaba espontáneo. Así, con sus referencias retro- y prospectivas se producen tensiones entre lo verbal y lo visual, entre lo literario y lo pictórico hasta que, por fin, el público crea una ‘imagen completa’ (Epps, 2007) que se determina en la fantasía de cada uno. Sobre todo los juegos mediáticos entre imagen y texto crean las cualidades

intermediales y narrativas de su obra pictórica y las cualidades visuales de su obra narrativa. Se trata de imágenes narrativas y textos pictóricos, ya que, según Winter (2007), al escribir, el lenguaje del pintor se produce en los intersticios entre texto e imagen, entre lenguaje y sonido, entre palabra y locura. A estos juegos ópticos e idiomáticos propagados por la mirada análoga sobre lo cinematográfico y fotográfico pertenecen además los científicos y lingüísticos como las anamorfosas, la camera obscura, la estereoscopia y la holografía, la estencilización, los rayos X, la polisemia, el hiperbol y el hiperbaton (Epps, 2007).

■ 2 El cerebro paranoico de Lidia Noguer

“Lidia poseía el cerebro paranoico más magnífico, aparte del mío, que nunca haya conocido”⁷

Ya de niño, Dalí se interesaba por todo lo que pasaba en su entorno e integraba esta memoria infantil en su obra, en su pseudoautobiografía, en su obra temprana catalana. A esta pertenecen textos como el *Manifest Groc*, con sus aspectos radicales y críticos sobre la vanguardia y el ámbito artístico parisino de esa época. En “*Un diario* redactado entre 1919 y 1920, [...] aparece un Dalí adolescente, políticamente revolucionario y en busca de su identidad como persona y como artista, que ya demuestra un insólito talento como escritor” (Lazcano, 2004: 12). A parte de sus ‘impresiones catalanas’, dominaban las implicaciones interculturales (Epps, 2007) como muestran sus comentarios sobre los sucesos internacionales que leía con avidez cada día en los periódicos.

De esta forma, a parte de las inspiraciones artísticas, Dalí obtenía el potencial imaginativo de su propio entorno, de la naturaleza misma y transformaba lo cotidiano en obras de arte híbridas y ambivalentes. Así, Lidia Noguer (una habitante de Cadaqués) se había transformado, a causa de su locura, en su modelo inspirativo. Como cada forma de locura y delirio es un fenómeno subversivo, inconformista, éste se convertía en elemento de fascinación y de obsesión para los surrealistas. Entonces, con la figura de Lidia, Dalí continúa una genealogía surrealista de la paranoia y de la locura la cual se refleja en numerosos estudios sobre las supuestamente ‘locas’: Designaban a Germaine Berton, Violette Nozières o a las hermanas Papin como modelos antiautoritarios contra una moral sexual hipócrita de la

7 Dalí cit. en Lazcano (2004: 12).

bourgeoisie, al igual que musas eróticas de la subversión.⁸ A Lidia Noguera la tomaban por hija de bruja, por ‘paranoica’ que había inspirado también a otros artistas como Eugeni d’Ors, Federico García Lorca y Pablo Picasso. La fascinación de Dalí por esta denominada loca se manifiesta en sus escritos y pinturas como en el cuadro siguiente que sintomáticamente se llama *El espectro y el fantoche* y en el cual Lidia aparece como una de las figuras típicas del genio español:



Fig. 1: Salvador Dalí: *Le spectre et le fantôme*, 1934; Osaka City Museum of Modern Art, Osaka (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Con sus delirios, visiones y asociaciones extravagantes, Lidia se convierte en fuente de insinuaciones místico-paranoicas. En su artículo, Worthmann (2004) confirma este hecho, pero añade adecuadamente que lo paranoico (y también lo surreal) en la obra, en las actividades y producciones de Dalí era más bien estudiado y cultivado que experimentado por él mismo. Dalí había temido toda su vida “el agotamiento de su inspiración”, y para nutrirlo, se había inyectado, en cierto modo, ‘dosis controladas de locura’.

8 Cf. sobre las hermanas Papin el estudio de Lacan („Motifs du crime paranoïaque – Le crime des sœurs Papin“), la obra de teatro *Les bonnes* de Jean Genet (1947) y *La Cérémonie* de Claude Chabrol (1995), sobre Violette Nozières la película con el mismo título de Chabrol (1978) y *Femme complète* (1933) de E.L.T. Mesens. Se trata de un escrito colectivo en defensa de Nozières de Hans Arp, Victor Brauner, André Breton, René Char, Salvador Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Alberto Giacometti, Maurice Henry, René Magritte, E.L.T. Mesens, Benjamin Péret e Yves Tanguy. Sobre Germaine Berton véase sobre todo el texto de Louis Aragon del mismo nombre. Pero hay que mencionar también qué esta forma lúdica de tratar a estos casos criminales y patológicos resulta muchas veces inadecuada, inoportuna e insensible porque se olvida el aspecto humano sustituido por el aspecto estético.

Worthmann sigue constatando que el artista se había servido de la pesquera Lidia de Cadaqués, alabada por su ‘imbecilidad iluminada’ y hasta que finalmente la había convertido en objeto de sus obras. Ya que, Dalí, como (auto)crítico comentaba su obra mediante sus textos analíticos e auto-irónicos, en este caso subraya que Lidia poseía el cerebro paranoico más magnífico, aparte del suyo, que nunca había conocido y que Lidia era, junto a Lorca y Gala, su diosa tutelar (ibid.). Así Lazcano, por su parte, destaca que “sobre todo Lidia le enseñó a realizar las más increíbles asociaciones de ideas, es inspiradora del famoso ‘método paranoico-crítico’ en que se basa la pintura de Dalí” (Lazcano, 2004: 12).



Fig. 2: Salvador Dalí, *Sin título*, 1927 (Estudio para “La miel es más dulce que la sangre”); Museo Dalí, St. Petersburg / Florida (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Las visiones paranoicas de Lidia finalmente han servido a Dalí como paradigma de su mencionado método paranoico-crítico, ese método espontáneo de cognición irracional que se basa en la asociación crítica de fenómenos delirantes.⁹ Así, ha escogido también una de las frases de Lidia como título de uno de sus famosos cuadros: *La miel es más dulce que la sangre*. Con esta frase, la supuestamente loca se había defendido delante de su hijo que le había reprochado que ella se preocupaba más de su huésped Eugenio d’Ors (*la miel*) que de su propia familia (*la sangre*) (Lazcano, 2004: 12). Cuando el escritor D’Ors –después de haber estado algún tiempo en casa de los Noguer– se había ido de Cadaqués, Lidia en su especie de “delirio paranoico” siguió todas las publicaciones de él en la prensa, pensando que de esta manera d’Ors comunicaba y entraba en contacto con ella.¹⁰

9 Cf. Dalí en: Musidlak-Schlott (1982: 12).

10 Cf. Lazcano (2004: 12).



Fig. 3: Salvador Dalí, *La miel es más dulce que la sangre*, 1941; Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara / California (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

■ 4 Cadaqués

Al igual que seiscientos años antes, Leonardo da Vinci se había inspirado en las formas de las nubes que se transforman continuamente, Dalí se inspiraba en el paisaje salvaje y extraño de su país natal, en las formas de las rocas, en las manchas de las paredes y muros, percibiendo cada vez nuevas formas, imágenes, cuerpos y figuras que se mezclaban unos con otros. Ya desde pequeño le fascinaban los peñascos de Cap Creus con sus siluetas que también se transformaban continuamente al contemplarlas en imágenes a primera vista invisibles.¹¹



Fig. 4: Salvador Dalí, *La metamorfosis de Narciso*, 1937; Tate Gallery, London (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

11 Para más información sobre la vida de Dalí véase: Gibson (1998).



Fig. 5: Salvador Dalí, *El enigma sin fin – El paisaje de Cap Creus*, 1938; Museo Reina Sofía, Madrid (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Mostrando una vez más su afán de analizar su propia obra, en cuanto a estas imágenes (in)visibles, Dalí escribió que el descubrimiento de las imágenes (in)visibles había influido en su destino. Con seis años sorprendió a sus padres y a sus amigos con su dote como medio de ver las cosas de otra manera que la mayoría de las personas. Siempre veía lo que los otros no veían y lo que veían ellos no lo veía él.¹² Una vez, le habían dado una revista para jóvenes con rompecabezas y acertijos gráficos. El joven genio no solamente encontró el objeto buscado sino que veía numerosos otros:

Pero el hecho de ver varias liebres, mientras que los otros –después de buscar mucho tiempo torciendo la página de un lado al otra– solo veían una, todavía no era suficiente: En la misma imagen podía ver una mosca, un , una bañera o algo diferente también de manera tan clara como la liebre y esto era en realidad el aspecto fenomenal. Más tarde encontré en la sicopatología la explicación para este talento misterioso, de ver todo lo que quería y –en cierto sentido– lo que quiero. *Era paranoico*. Uno de los juegos de mi infancia más fascinantes y preferidos era concretizar cada vez más las imágenes fantásticas cuando focalizaba las manchas causadas por la humedad en un muro viejo. Al igual, en las formas de las nubes que se transformaban continuamente podía ver casi todo –talmente filiada es la fuente de las visiones paranoicas. (Dalí cit. en: Descharnes / Néret, 2003: 36; traducción de I.M.Q.)

También contemplaba las manchas húmedas en las paredes de su escuela:

Después de cierto esfuerzo, acerté cada día más re-encontrar las imágenes que había visto el día anterior y perfeccioné mi trabajo de alucinación (*Halluzinationsarbeit*). Cuando una de las imágenes por rutina se convertía en algo demasiado conocido, perdía

12 Cf. Dalí cit. en: Descharnes / Néret (2003: 36); traducción de I.M.Q.

pronto el interés emocional y se transformaba rápidamente en “otra cosa” –de manera que la misma forma podía ser interpretada por las más diversas y contrastivas figuraciones– y además infinitamente. Lo sorprendente de este fenómeno (que formaría la clave de mi estética futura) era que una vez visto la imagen, la podía ver de nuevo con la ayuda de mi voluntad y no solamente en su forma principal, sino casi siempre talmente cambiada y enriquecida que resultaba una mejora inmediata y automática. (Dalí, 1984: 84, 63 s., 55; traducción I.M.Q.)

Basándose en estas impresiones y modelos artísticos, en 1930, Dalí proclama definitivamente la mencionada “estética futura” que llamó *pensamiento paranoico-crítico*.¹³

■ 5 El método paranoico-crítico

Como muchos surrealistas relacionaban lúdicamente ciencia y arte, también el excéntrico español integraba los avances del psicoanálisis freudiano en su obra– intentando descubrir con su propio método imágenes del subconsciente que p.ej. una paranoica como Lidia Noguer podía redescubrir en su entorno. Para Dalí, cada uno es capaz de redescubrir sus imágenes internas, proyectar sus mundos interiores, sus propias proyecciones (paranoicas), en su entorno, en el paisaje, en las nubes, las manchas, en obras de arte, textos, fotografías, pinturas.

Freud intentaba encontrar lo que estaba *detrás* de las imágenes de sus pacientes. Esperaba descubrir las pulsaciones, deseos y traumas escondidos en el subconsciente e intentaba *descifrar* el enigma del mundo interior para poder sanar a los supuestamente enfermos. Al contrario, Dalí (y los surrealistas) intentaban *mantener* el enigma del subconsciente, de esa sub-realidad, gozando de las imágenes paranoicas, irreales, oníricas y surreales, de lo enigmático y misterioso. Pero, por otra parte, y en contra de las opiniones corrientes hay que mencionar también que fue justamente Dalí quien explicó claramente que él también quería entender el mundo, destapar lo que se hallaba detrás de las cosas, descubrir el mundo invisible. En su manifiesto místico declara que usaba el método paranoico-crítico y el ‘arma del misticismo’ para indagar este mundo, que quería distinguir y entender las fuerzas y leyes ocultas de las cosas para poder dominarlas:

Ich wandte meine paranoisch-kritische Methode an, um diese Welt zu ergründen. Ich will die verborgenen Kräfte und Gesetze der Dinge erkennen und verstehen, um sie zu beherrschen. Ich habe die geniale Eingebung, daß ich über eine außergewöhnliche

13 Gibson (1998: 270ss. y 34). Cf. Dalí (1930).

Waffe verfüge, um zum Kern der Wirklichkeit vorzudringen: den Mystizismus, daß heißt die tiefe Intuition dessen, was ist, die unmittelbare Kommunikation mit dem Ganzen, die absolute Vision durch die Gnade der Wahrheit, durch die Gnade Gottes. Stärker als Zyklotrone und kybernetische Rechner vermag ich, in einem einzigen Augenblick in die Geheimnisse des Realen einzudringen... Mein die Extase! rufe ich aus. Die Extase Gottes und des Menschen. Mein die Perfektion, die Schönheit, auf daß ich ihr in die Augen sehe! Tod dem Akademismus, den bürokratischen Formeln der Kunst, dem dekorativen Plagiat, den schwachsinnigen Verirrungen der afrikanischen Kunst! Mein, heilige Theresia von Avila!... In diesem Zustand intensiver Prophetie wurde mir klar, daß die bildnerischen Ausdrucksmittel ein für allemal und mit der größtmöglichen Perfektion und Wirkung in der Renaissance entwickelt wurden und daß die Dekadenz der modernen Malerei dem Skeptizismus und dem Mangel an Glauben entspringt, den Folgen des mechanistischen Materialismus. Durch die Wiederbelebung des spanischen Mystizismus werde ich, Dalí, mit meinem Werk die Einheit des Universums beweisen, indem ich die Geistigkeit aller Substanz zeige. (Dalí cit. en: Decharnes / Néret, 2003: 407)

Los surrealistas alababan la creatividad imaginativa de los ‘paranoicos’. Según Irmer (2003: 46s.), en esos momentos de éxtasis, histeria o paranoia, se elogiaba sobre todo la espontaneidad excepcional y la libertad de las reglas normativas. Con la ayuda de diversos métodos surrealistas (automatismos, escritura/pinturas automáticas, pensamientos hablados, juegos surreales [cf. Convents, 1996]), los surrealistas intentaban imitar esos estados creativos para poder transportar lo subconsciente a lo consciente como es el caso en los dibujos ingenuos y primitivos de los niños y de los enfermos psíquicos (p. ej. el *art brut*).¹⁴ A estos métodos automáticos, más bien *pasivos*, Dalí opone su método paranoico-crítico *activo* que se basa en la ambigüedad de las cosas que se pueden percibir activamente con la ayuda de “obesiones paranoicas” (Husmeier, 2003: 28).

Para el artista español se trata de un método que se puede aplicar a toda su obra, textos, moda, teatro, cine y pintura y que invita al espectador a esos juegos mediáticos de la percepción alucinatorios, lúgubres y crueles: Desgraciadamente sólo el nombre alemán *Vexierbild* –que viene del latino *vexare* y que significa atormentar, atosigar, agitar, embromar– refleja una vez más esa incomodidad, esa ambigüedad de las obras que se transforman en imágenes fantásticas, figuras irreales y fantasías que irritan y fascinan al mismo tiempo. Dalí mismo hace hincapié en este fenómeno declarando que las inquietantes imágenes paranoicas tendrán físicamente un efecto diestro y mordiente.¹⁵

14 Cf. como fuente de inspiración también Prinzhorn (1922).

15 Cf. Dalí (1930: 131).

Declaró una y otra vez más en sus escritos que se trata de objetos que al mismo tiempo –sin ninguna transformación figurar o anatómica– representan otros objetos totalmente distintos y libres de toda deformación y anomalía que podría indicar que se trate de un arreglo o una manipulación.¹⁶ A primera vista, este concepto parece convincente. Pero, no obstante, se trata de otra trampa más del genio español en la cual caemos fácilmente. Hay que tener siempre en cuenta que todas sus obras son precisamente arreglos bien pensados. Con estos constructos, sus comentarios, simplemente con los títulos sugestivos de las imágenes, es capaz de manejar, o más bien irritar, nuestra mirada, nuestra fantasía. Esto se manifiesta también en el siguiente ejemplo– y no es de extrañar que esté inspirado en un paisaje de su querido Cap Creus.¹⁷ Con este cuadro perfectamente construido –y tantas veces citado– *El enigma sin fin* de 1938, Dalí invita al espectador a mirar como un paranoico, pero al mismo tiempo nos desvela y explica claramente las imágenes intercaladas en el cuadro en una revista de arte rompiendo así con el enigma: un filósofo tumbado, un lebrél, una mandolina, el frutero con peras, y dos higos en una mesa y una figura mitológica.

Otro ejemplo sería la mencionada metamorfosis de Narciso. Aquí el texto debería leerse contemplando al mismo tiempo el cuadro. Según Dalí, se trata del primer poema y el primer cuadro que se obtienen totalmente mediante la aplicación integral del método paranoico-crítico. Declara que el texto indica el modo de observar el proceso de la metamorfosis de Narciso representada en el cuadro. La metamorfosis tiene lugar cuando la imagen de Narciso se transforma en la imagen de una mano que surge de su propio reflejo. Esta mano tiene en la punta de los dedos un huevo, un bulbo del cual nace el nuevo Narciso– la flor (que además para Dalí es Gala).

A pesar de sus trampas paradójicas, Dalí nos inspira a realizar viajes imaginativos y delirantes.¹⁸ En estas aventuras imaginativas se manifiesta la falibilidad de la percepción, el engaño visual, el rol extraño de la ilusión, de la memoria, de la asociación y del orden cultural de lo que vemos y leemos, el desencadenamiento de las imágenes hipnagógicas al dormirse, la interpretación delirante del mundo con paranoia (cf. Ades, 2004: 122). Además, con la producción de la mencionada inseguridad inquietante textual/pictórica (Ades, 2004: 128), los juegos delirantes de la percepción invitan al observador a afilar y reflexionar sobre su forma de ver, a ejercitar su apti-

16 Cf. Dalí (1974: 132 ss.).

17 Cf. Finkelstein (2007).

18 Cf. Husmeier (2003: 24).

tud de mirar y de percibir, a cuestionar la realidad y lo supuestamente normal y de crearlo de nuevo. Finalmente, Dalí nos invita a percibir y ver como medio los objetos de otra manera y a insistir en su derecho a un poco de locura como lo exigió ya en 1939 en su texto *Declaración de independencia de la fantasía y de los derechos del ser humano a su locura*.¹⁹■

■ Bibliografía

- Ades, Dawn (2004): *Dalí*, München: Schirmer / Mosel.
- Amossy, Ruth (2007): “Le ‘Divin Dalí’ du visuel au verbal : Autoportrait et interaction dans le livre-entretien”, en Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds.), 77–93.
- Astorga, Antonio (2003): “Dalí, el rostro oculto de un gran escritor”, 6.10.2003, <www.abc.es/hemeroteca/historico-06-10-2003/abc/Cultura/dali-el-rostro-oculto-de-un-gran-escriptor_212020.html> [3.1.2008].
- Convents, Ralf (1996): *Surrealistische Spiele vom ‘Cadavre exquis’ zum Jeu de Marseille*, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Dalí, Salvador (1930): *La femme visible*, Paris: Editions surréalistes.
- (2005): “Projektion eines Rhinozerosarsches”, en Decharnes / Néret, 305.
- (2005 [1939]): “Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit [1939]”, en Decharnes / Néret, 288–291.
- Decharnes, Robert / Néret, Gilles (eds. 2003): *Das malerische Werk*, 2 vols., Köln: Taschen.
- Epps, Brad (2007): “Dalí’s Crutches”, en Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds.), 95–128.
- Ferreira, José (2003): *Dalí–Lacan, La Rencontre. Ce que le psychanalyse doit au peintre*, Paris: Harmattan.
- Finkelstein, Haim (2007): “Dalí’s theater – Elements of Mannerism and the Barock”, en Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds.), 251–267.
- Gibson, Ian (1998): *Salvador Dalí. Die Biographie*, Stuttgart: DVA.
- Husmeier, Uta (2003): “Dalí’s Doppelbilder”, en *Vernissage: Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit*, 24–37.

19 Cf. Dalí: “Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit” [1939], en: Decharnes / Néret (2003: 288–291).

- Irmer, Heidi (2003): “Die Eroberung des Irrationalen”, en *Vernissage: Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit*, 38–51.
- Lazcano, Asís (2004): “D’Ors, Dal y Lidia de Cadaqués“, *Pergola* 12, 12.
- Matthes, Axel / Stegmann, Tilbert Diego (eds. 1974): *Salvador Dalí. Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*, München: Rogner und Bernhard.
- Maurer Queipo, Isabel / Reißler-Pipka, Nanette (2007): “Anmerkungen zu Dalís Medienspielen”, en Maurer Queipo / Reißler-Pipka (eds.), 9–16.
- / — (eds. 2007): *Dalís Medienspiele. Falsche Führten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*, Bielefeld: Transcript.
- / — / Roloff, Volker (eds. 2005): *Die grausamen Spiele des ‘Minotaure’. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Bielefeld: Transcript.
- Minguet Batllori, Joan M. (2007): “Centrar la fantasía. Dalí, el cine y el surrealismo”, en Maurer Queipo / Reißler-Pipka (eds.), 347–358.
- Musidlak-Schlott, Gabriele (1982): *Salvador Dalí und die Bildtradition. Studien zur religiösen Malerei Dalís*, Tübingen: Eberhard-Karls-Universität (Diss.).
- Prinzhorn, Hans (1922): *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin: Springer.
- Roloff, Volker (2007): “Surreale Metamorphosen und Spiegelbilder. Anmerkungen zum Narzissmus Dalís”, en Maurer Queipo / Reißler-Pipka (eds.), 49–76.
- Sáez-Mateu, Ferrán (2007): “Como caerse de un tren: claves del Dalí mediático”, en Maurer Queipo / Reißler Pipka (eds.), 25–37.
- Vernissage: Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit* (2003), Düsseldorf: museum kunst palast / Ostfildern: Hatje Cantz.
- Wild, Gerhard (2007): “Heteropoiesis: Wahrnehmung und Ein-Bildungskraft in Dalís frühen Prosaschriften und die Ästhetik des *Fin de Siècle*”, en Maurer Queipo / Reißler Pipka (eds.), 199–231.
- Winter, Scarlett (2007): “Das surrealistische Bildtheater Salvador Dalís. Der Theaterentwurf *Tristán loco*”, en Maurer Queipo / Reißler-Pipka (eds.), 269–287.
- Worthmann, Merten (2004): “Im Dalírium”, *Die Zeit* Nr. 14, 25.03.2004, <www.zeit.de/2004/14/Dali_neu>[25.7.2008].

- Isabel Maurer Queipo, Universität Siegen, Fachbereich 3, Adolf-Reichwein-Straße 1, D-57068 Siegen, <maurer@romanistik.uni-siegen.de>.

Zusammenfassung: Salvador Dalí ist berühmt für sein herausragendes Werk als Maler. Weniger bekannt ist er als Universalkünstler für seine Buchillustration, seine Drehbücher und seine Bühnendekorationen, wie auch für seine kreativen Arbeiten im Bereich der Modebranche, dem Design, der Werbung. Dalí war zudem auch Schriftsteller, der seine Werke, seine Bilder, seine Skulpturen, seine öffentlichen Auftritte und Inszenierungen in seinen zahlreichen Texten kommentierte und kritisierte. Als paradigmatisches Beispiel sei hier auf das Ölgemälde *La metamorfosis de Narciso* (1937) und das gleichnamige Poem und *El Enigma sin fin* (1938) verwiesen.

Seine Texte werden seltener rezipiert und sind dem gängigen Publikum eher unbekannt. Als einer der extrovertiertesten Künstler des Surrealismus mit einer außergewöhnlichen Freude an Experimenten in künstlerischer, kultureller und kommerzieller Hinsicht präsentiert er uns mit seinen Bild-Text-Kombinationen eine Art von Medienspielen. Von besonderem Interesse sind dabei die intertextuellen, intermedialen, aber auch interkulturellen Referenzen. Aus diesem Medienensemble heraus hat Dalí schließlich seine so genannte paranoisch-kritische Methode entwickelt, die auch dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan als Inspirationsquelle diente und eine Alternative zu den passiven Automatismen des Surrealismus bieten sollte.

In diesem Beitrag wird die kreative Verknüpfung dieser Methode mit den Bildern und Texten des katalanischen Künstlers als Provokateur des Traumes, der Chimären, der Halluzinationen und Wünsche eines jeden von uns vorgestellt. ■

Summary: Salvador Dalí is most famous as a painter. He is less known for his role as universal artist, for his illustrations, his screenplays, his sceneries, his works in the areas of fashion, design and advertising. Dalí was also an author who commented and analysed in his numerous texts his own artistic products like his paintings, his sculptures, his public entrances and productions. *La metamorfosis de Narciso* (1937) and the poem of the same title may function as paradigmatic examples in this respect.

The texts are less considered and rest rather unknown for the common audience. As one of the most extroverted artists of the surrealist movement, with an extraordinary pleasure for artistic, cultural and commercial experiments, Dalí offers us with this combination of painting/text a kind of media-game. In this sense, the intertextual, intermedia and intercultural references play an important role. Based on this media-ensemble, Dalí created his famous so called 'método paranoico-crítico' which also inspired the French psychoanalyst Jacques Lacan and offered an alternative to the passive automatism of surrealism.

This article intends to present the creative relations between this method and the paintings and texts of the Catalan artist as provocateur of dreams, nightmares, hallucinations and desires that each of us has. [Keywords: surrealism, media-games, artistic experiments, intertextuality, intermedia, interculturality, método paranoico-crítico, dreams, nightmares] ■