

Víctimas y verdugos en las ilustraciones de *Les chants de Maldoror* de Dalí

Ivan Moure Pazos

Investigador. Universidad de Santiago de Compostela

Fecha de recepción: 24 de mayo de 2010
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2010

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 22, 2010, pp. xx-xx
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

El presente artículo pretende arrojar luz sobre la obra grabada de Dalí para *Les Chants de Maldoror*. Concretamente, se analiza la relación entre verdugos y víctimas a través de dos figuras principales: la mantis y el *burócrata caníbal*, a fin de extendernos en aquello que Juan Antonio Ramírez ha designado como “Mataderos” dalinianos.

ABSTRACT

The article tries to enlighten Dalí’s etching works which were made for *Les Chants de Maldoror*. The focus will be the relationship between executioners and victims, which will be analyzed through two main figures: the mantis and the cannibal bureaucrat, in order to deepen on what Juan Antonio Ramírez has called the Dalinians “Slaughterhouses”.

PALABRAS CLAVE

Conde de Lautréamont. Les Chants de Maldoror. Dalí. Burócrata caníbal. Mantis. Verdugos, Mataderos.

KEY WORDS

Lautréamont Count. Les chants de Maldoror. Dalí. Cannibal bureaucrat. Mantis. Executioners. Slaughterhouses

Hace ya tiempo, Juan Antonio Ramírez, en su iluminador escrutinio *Dalí: lo crudo y lo podrido*, advertía sobre la falta de estudios que vinculasen al conde de Lautréamont con las *matanzas* dalinianas: “Tales obras refuerzan nuestra impresión de hallarnos ante la ejecución o los despojos de una matanza. He aquí un tema fascinante para algunos sectores de la vanguardia histórica, y sorprende que no se le haya dedicado mayor atención”¹.

Posteriormente Lourdes Cirlot, volvía sobre el tema en su artículo *Salvador Dalí y sus influencias*:

“...no existe ninguna obra en la que se aborde la cuestión de las herencias y filiaciones perceptibles en la obra de Dalí a lo largo de toda su trayectoria artística.

Pese a ser evidente que, en muchas ocasiones, el artista catalán tomó elementos diversos de la obra pictórica o escultórica de artistas de otras épocas, en la actualidad no existe todavía ningún estudio completo publicado que profundice en la iconografía daliniana, con objeto de desvelar cuáles pudieron ser las fuentes de sus complejas manifestaciones artísticas...Además, es importante señalar que tampoco se han establecido relaciones directas entre determinadas fuentes escritas y la pintura de Salvador Dalí. A lo sumo se señalan algunos textos que el propio Dalí nunca tuvo inconveniente en revelar, pero no se establecen las pertinentes conexiones. Por ejemplo, la conocida obra del Conde de Lautréamont, *Los Cantos de Maldoror*, constituyó el punto de partida para la

realización de una importante serie de grabados de Dalí en 1933, pero no existen análisis profundos que relacionen los textos con las imágenes. ¿Por qué Dalí decidió resolver iconográficamente de un modo determinado sus grabados dedicados a Lautréamont y no de otro?"².

Responder a las cuestiones planteadas por ambos especialistas, se consideró motivo suficiente para iniciar la presente investigación. Lo que sigue, pues, pretende ser un intento por esclarecer este enigma.

Corría el año 1934 y Dalí rendía tributo al conde de Lautréamont –pseudónimo del poeta Isidore Ducasse–, ilustrando algunos de los pasajes más destacados de *Les Chants de Maldoror* (1868). El lema lautreamontiano "...Beau...comme le recontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"³, será tomado por el pintor como base de un complejo discurso iconográfico solamente descifrable a través de sus escritos. El más importante e imprescindible será su artículo *L'Angelus de Millet* (1934), en el cual, analiza su obra *Suelque Chose a eu Lieu* (1934) (Fig. 1) que es además la *piedra rosetta* para descifrar las restantes. La obra en sí es una reinterpretación de *L'Angelus* (1859) de Millet (Fi. 2), cuyos protagonistas han sido suplantados por cosificaciones de máquinas de coser y paraguas amenazados en el horizonte por una avanzadilla de tropas napoleónicas. Una suerte de delirio que merece ser explicado por el propio autor:

"Si como pretendemos la «tierra labrada» es la más literal y la más ventajosa de todas las mesas de disección conocidas, el paraguas y la máquina de coser se habían transformado en *El Angelus* en figura masculina y figura femenina...El paraguas –tipo de «objeto surrealista de funcionamiento simbólico»– a consecuencia de su flagrante y conocido símbolo de erección, es indiscutiblemente la figura masculina de *El Angelus* que, como tendrá la amabilidad de querer recordar, en el cuadro intenta disimular –sin conseguir más que ponerlo en evidencia– su estado de erección por la posición vergonzosa y comprometedora de su propio sombrero. Ante él la máquina de coser, símbolo femenino conocido por todos, extremadamente caracterizado, llega a proclamar la virtud mortal y caníbal de su aguja, cuyo trabajo se identifica con esa perforación superfina de la mantis religiosa «vaciano» al macho, es decir vaciando su paraguas, transformándolo en esa víctima martirizada, lacia y depresiva, en que se convierte cualquier paraguas cerrado después de la magnificencia de su funcionamiento amoroso, paroxístico y tenso de unos momentos antes. Es cierto, que detrás de las dos figuras de *El Angelus*, es decir detrás de la máquina de coser y del

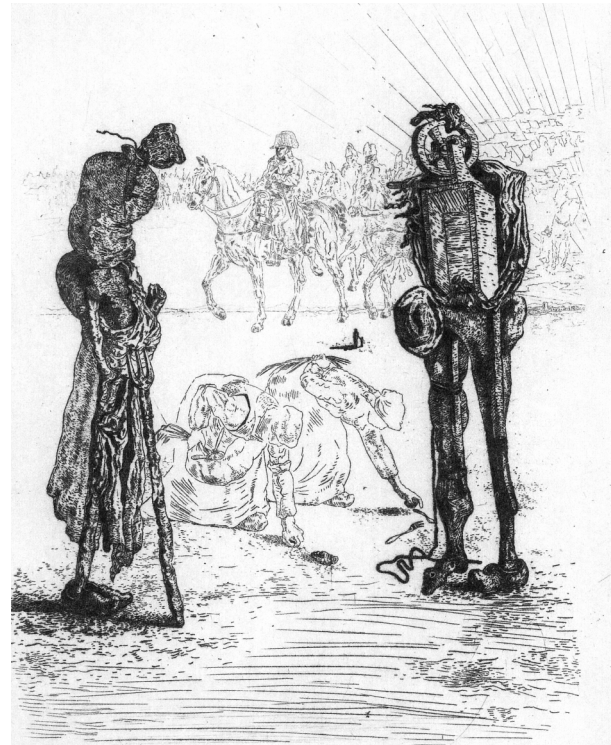


Fig. 1. Dalí. *Les Chants de Maldoror: Quelque Chose a eu lieu*. 1934. Col. privada.

paraguas, los recolectores sólo pueden seguir recogiendo con indiferencia, convencionalmente, los huevos en el plato (sin el plato), los tinteros, las cucharas, y toda la vajilla que las últimas luces del crepúsculo, a esa hora, hacen relumbrante, exhibicionista, y ni una costilla cruda, tomada como modelo medio de los signos comestibles, ha sido depositada en la mesa del macho, mientras ya la silueta de Napoleón «el hambriento» se forma y se dibuja súbitamente en las nubes del horizonte, ya le vemos acercarse, impaciente, a la cabeza de su cabalgata para recoger la costilla en cuestión, la que, en realidad, de verdad, sólo está destinada propiamente hablando a la aguja, fina de lo más fino, terrorífica de lo más terrorífico, bella de lo más bello, de la máquina de coser espectral, clandestina y en magnífico estado. ¡*El Angelus* de Millet, hermoso, como el encuentro fortuito en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas!"⁴.

Arribando en la realidad, hemos de considerar a la mantis religiosa como la consumación de una transmutación triple, dispuesta en el siguiente orden: *mujer-angelus*, *mujer-máquina de coser* y su inmediato dirimir en mantis. Pasemos, entonces, al estudio pormenorizado de este último verdugo.



Fig. 2. Millet. *Le Ángelus*. 1859-60. París, Musée d'Orsay

La mantis religiosa: la mutilación como arte

Para Dalí, la mantis religiosa⁵, no sólo va a ser el fiel reflejo de su pasión caníbal, sino el retrato de ese mundo ducassiano que tanto le obsesiona. Prueba de ello va a ser su magnífico cuadro *Cannibalisme de la mante religieuse de Lautréamont* (1934) (Fig. 3)⁶, un alegato, o si se quiere, un manifiesto de este diálogo. Dalí nos presenta uno de sus trabajos más exquisitos, probablemente surgido al calor del artículo de Roger Caillois, *La mante religieuse: de la Biologie à la Psychanalyse* (1934) publicado en *Minotaure*⁷ así como también, de las diferentes investigaciones del naturalista J.H. Fabre; obras que contribuyeron sobremanera, a prefijar la mantis como indispensable de este movimiento.

Pero sin ánimo de perdernos en generalidades, volvamos al *Cannibalisme de la mante religieuse de Lautréamont*, un espectáculo aquilatado en sadismo, donde el pintor muestra a la *mujer-máquina* transmutada en mántido, en una escena que pretende ante todo un fresco de crueldad: el insecto estrangula a su macho mientras este convulsiona agónico sus protuberancias fálicas; entretanto, un miniaturizado Dalí⁸ contempla, arropado por un marco de carnes descolgadas, el sangriento asesinato. Todo contribuye a generar una atmósfera turbadora: la aridez de colores pardos, el equilibrio amenazado por las extremidades enmuñonadas, los suspensorios de esa arquitectura cárnica...La crónica de un asesinato pasional no merecerá menos artificios y efectos. No nos quedará, pues, más remedio que abandonarnos ante una narratividad vesánica y envenenada, donde los sutiles portamentos desaparecerán en pro de una pasión arrebatadamente impetuosa y salvaje. Por otra parte, no podremos obviar que nos encontramos ante uno

de los pocos casos de mantis estranguladora, una peculiaridad que parece intensificar más su antropomorfismo. Una extraña joya que se distanciará de la típica mantis aguijoneante, mortal en "...esa perforación superficial...«vaciando» al macho..."⁹.

Émula de un amor extremo, la mantis, en su afán por devorar al cónyuge tras la cópula, se erigirá como heraldo de la contranatura, una antítesis de la supervivencia, que ahora, resaltada en tonalidades azufrosas, cobrará matices marcadamente demoníacas como fiel retrato de un mundo lacerante, un mundo decididamente ducassiano.

Como suele ocurrir con todo en Dalí, asistir a esta leprosería, no solamente implicará la consumación de su –ya citado– triple discurso, sino que, de nuevo, todo ello se conjugará de elementos autobiográficos; un excelente purgante disfrazado de intelectualidad paranoico-crítica. En este empeño por barroquizar las estructuras de su simbología, Dalí logrará una verdadera anamorfosis¹⁰ de significados, un sumatorio de elementos no siempre partitivos, que totalizarán en el cuadro. De esta suerte, surgirán obras de extraña y macilenta belleza en las que Lautréamont –su alterego predilecto, amén de Napoleón– actuará como catalizador de sus parafilias más ocultas.



Fig. 3. Dalí. *Cannibalisme de la mante religieuse de Lautréamont*. 1934. Col. privada.

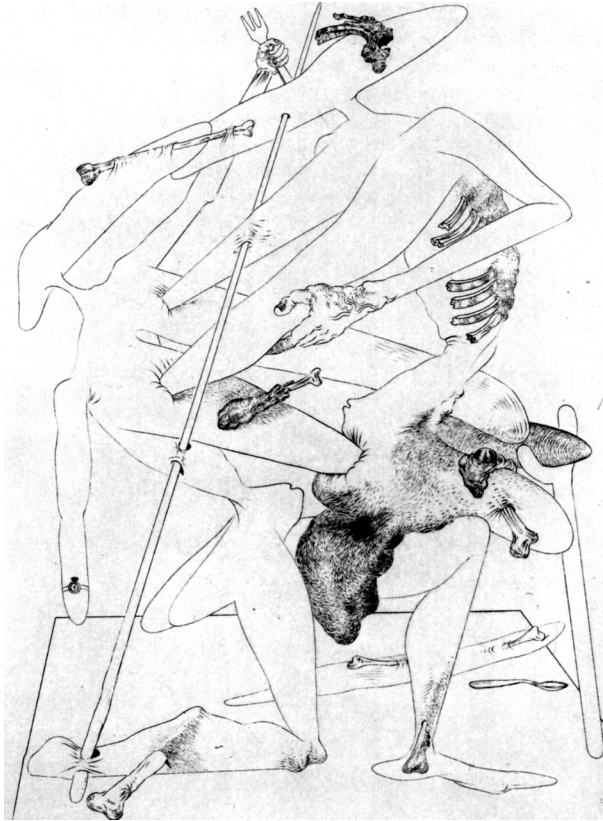


Fig. 4. Dalí. *Les Chants...: L'amour canibal*. 1934. Col. privada

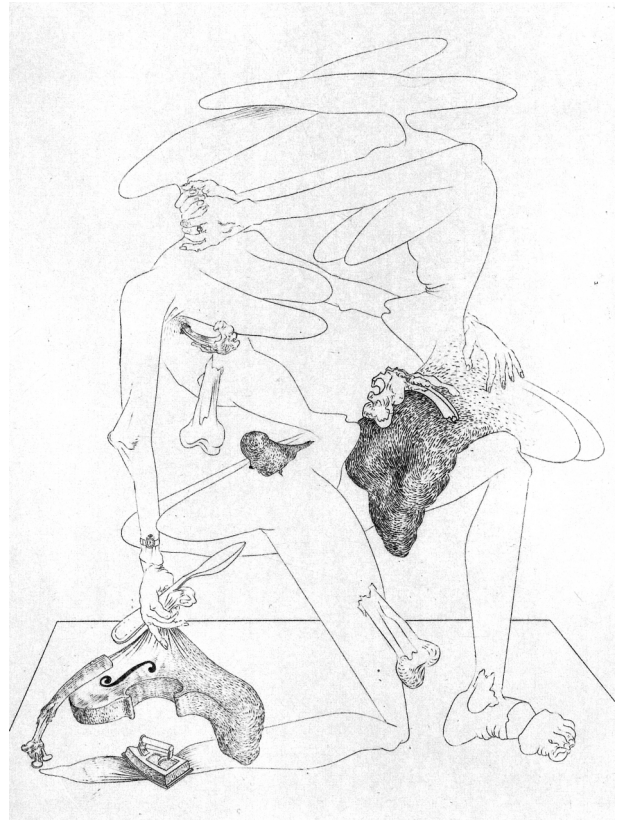


Fig. 5. Dalí. *Les Chants...: Amoureux qui s'étrillent*. 1934. Col. privada

Esta pasión mántida cronificará en sus grabados para *Les Chants*. Cuarenta y dos aguafuertes, resumibles en una obra previa, compartida por Picasso y Dalí, titulada *Figures Surréalistes* (1933)¹¹. Una colaboración magistral en la que se preambulan muchos de sus monstruos arquetípicos, entre ellos la mantis, como apostilla a ese discurso iniciado a propósito de Millet, al que Dalí honrará, no sin razón, como "...pintor de los trágicos atavismos caníbales, de los ancestrales y terroríficos encuentros de carnes dulces, blandas y de buena calidad"¹².

Prosiguiendo al concentrado de carne, Dalí explicita el carácter sanguinario de la mantis a lo largo de sus ilustraciones para *Maldoror*. Como representativas de este prolífico mosaico, hemos optado por seis incuestionables, extraídos de su obra: *L'amour Canibal*, *Amououreux qui s'étrillent*, *Mise a Mort*, *Corp Morcele*, y *Utensiles de Traversee* (1934) (Figs. 4, 5, 6, 7 y 8).

En la primera ilustración, Dalí, lejos de enfatizar la superioridad de la mantis hembra, la neutraliza, optando por el retrato de una agresión mutua; es decir, un combate: la hembra se dispone a devorar al macho, perforando sus protuberancias fálicas con una enorme aguja de coser, mientras este arremete con sus órganos sexuales el pecho de la hembra. La batalla, no parece, tenga vence-

dor, antes bien, pudiéramos concluirla en tablas. Hecho insólito, pues como veremos posteriormente, el macho tenderá a la resignación, cuando no, a la automutilación. Nos encontraremos por lo tanto ante una víctima contestataria, que lejos de su común pasividad, se resiste a ser canibalizada. Una narrativa, que de nuevo, reaparecerá en su obra *Amoureux qui s'étrillent*, donde el célebre estrangulamiento del *Cannibalisme de la mante religieuse de Lautréamont*, se invierte como autodefensa de un macho amenazado. Nada mejor que una agresión correspondida para un entarimado de sangre, algo que sin duda, acentuará más la violencia del apareamiento.

Derivando hacia un trasfondo más formalista, no podremos obviar, que en sendas obras nos encontraremos ante el arquetipo de la mantis religiosa daliniana, constituida en base a dos características principales: su cabeza, senos y glúteos protuberantes, y sus atributos generalmente cubiertos (cuchillos, tenedores, cucharas) o aguja de coser, que actuarán como elementos definibles del insecto. Peculiaridades, que exacerbarán su carácter sanguinario, y si no, escuchemos al pintor parafraseando a J. H. Fabre: "Según el término *Prego-Dios*, nos imaginábamos a un insecto plácido, devotamente recogido, y en cambio nos encontramos en presencia de

un caníbal, de un feroz espectro devorando el cerebro de su víctima desmoralizada por el terror...”¹³. Y prosigue, más afectado:

“...El amor es más fuerte que la muerte, se ha dicho. Tomado al pie de la letra, jamás el aforismo recibió una confirmación más brillante. Un decapitado, un amputado hasta medio pecho, un cadáver persiste en querer ofrecer la vida. No cesará hasta que sea roído por el vientre, donde tiene los órganos procreadores”¹⁴.

Retratada la agresión, el pintor, tentado a una crónica más veraz, no se resistirá a plasmar el trágico final de este enfrentamiento en dos de sus láminas más espeluznantes: *Mise a Mort*, y *Corp Morcele*.

En la primera, la mantis se dispone a devorar al macho, representado doblemente por un desdibujado de musculaturas desgarradas, así como a través de la figura de un hombre recompuesto, que yace, suponemos, muerto a los pies de su verdugo. La escena explicita el acto del canibalismo incrementando la abundancia de órganos desmenuzados y demás efectismos anatómicos. Pauta continuada en su segunda obra, la goyesca *Corp Morcele*, en la cual, la mantis mutará en informes brazos, acechantes de ese mosaico de vísceras. Que esto siga los cauces de una orgía de carne, no debería extrañarnos en un pintor de marcada tendencia barroquizante, máxime, si consideramos que entorno a este clímax, Dalí haya centrado el comportamiento de este insecto. Y es que, en efecto, el autor ha legado de cosecha propia y ajena, infinidad de documentos referidos a esta anomalía. Una suerte de barómetro que nos permitirá elucidar la incidencia de sus pasiones, en la medida en que éstas se aferran a su creatividad como artista. Esa implicación, será la que determine la carga sentimental de estos documentos, en los que, ora se elogia el carácter despiadado de la hembra, ora se empatiza con la trágica suerte de su víctima. Veamos dos ejemplos de esta bipolaridad, extraídos nuevamente de Fabre:

“Comerse al macho después de consumada la boda, devorar al enano sin fuerzas, desde este momento inútil, puede entenderse, hasta cierto punto, en el caso del insecto poco escrupuloso en materia de sentimiento; pero zampárselo durante el acto, eso sobrepasa todo lo que sería capaz de soñar una imaginación atroz. Yo lo he visto, con mis propios ojos, y todavía no he salido de mi asombro...”¹⁵.

Embelesado por la fuerza arrolladora de una hembra despiadada, Dalí dedicará un canto fúnebre a la víctima. Escuchemos, pues, el siguiente réquiem:

“...Si bien el pobrecito es apreciado por la hembra como vivificador de los ovarios, también lo es como pieza de caza de gran calidad. Durante el día o, a lo más tardar, al día siguiente, es atrapado por su compañera que empieza a comérselo por la nuca, según los usos y costumbres, y luego, metódicamente, a pequeñas dentelladas, se lo traga, dejando sólo las alas. No es éste un caso de celos de serrallo entre parejas, sino una apetencia depravada...”¹⁶

Sellando el círculo de esta triple transmutación, hemos de destacar una cuarta, que enlazará de manera concluyente con la inicial *mujer-angelus*. Se trata de la *Femme fatale*, representada por el pintor en su *Utensiles de Traversee* (1934) para *Maldoror*. Una obra que desconcierta por su sobriedad, al no advertirse en ella rastro alguno de acción caníbal, ni siquiera de acción, sin embargo, sabemos por los cubiertos alusivos a la mantis, que nos encontramos ante una mujer vorazmente antropófaga. La quietud escénica, marcada por la falta de motricidad, parece remitirnos a un cuadro exento de violencia, pero lejos de esto, esta última metamorfosis nos situará en la antesala de un festín caníbal.

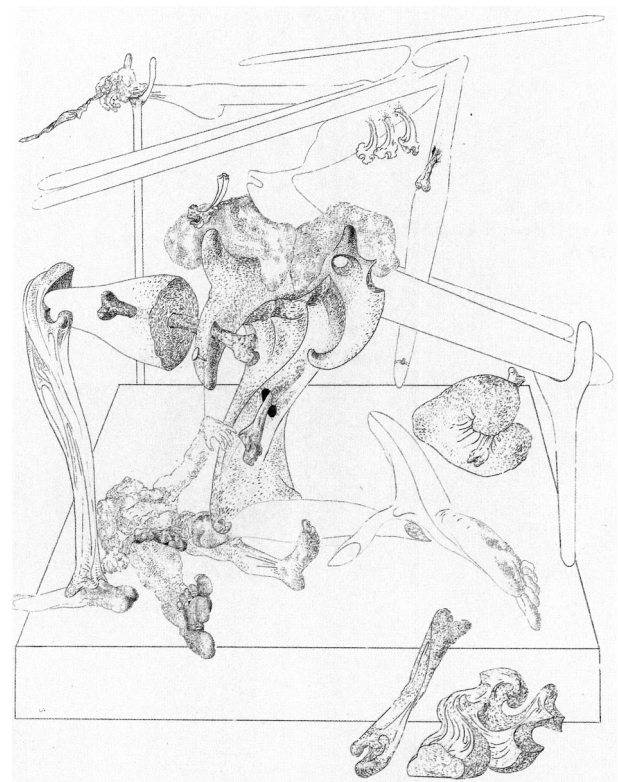


Fig. 6. Dalí. *Les Chants...: Mise à Mort*. 1934. Col. privada.

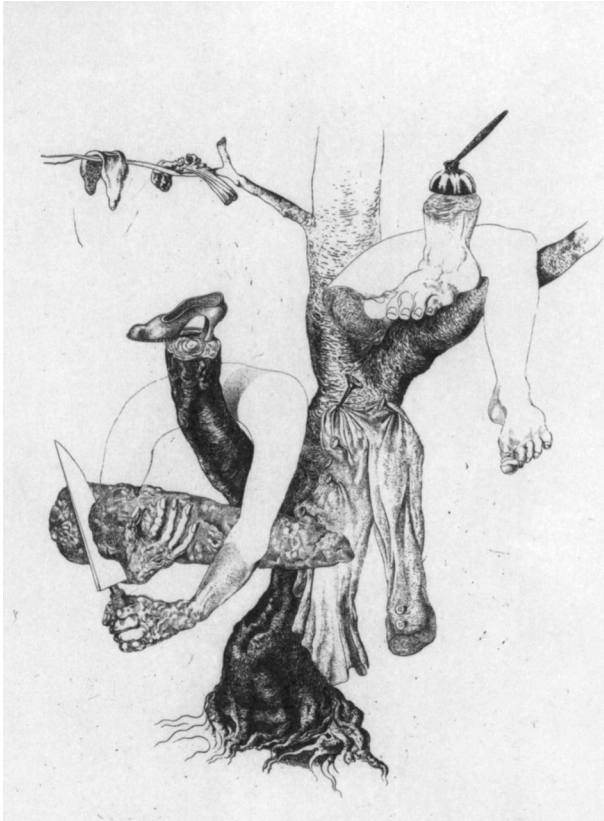


Fig. 7. Dalí. *Les Chants...: Corps morcelé*. 1934. Col. privada.

Por otra parte, la humanización de la mantis, dota a la metáfora de una posibilidad más plausible, a fin de allegar ésta, a sus propias dolencias autobiográficas; más reales pero igualmente perversas. Sobra decir, que la propia vivencia daliniana se antojará aquí más poderosa, entroncando magistralmente con los orígenes de este discurso tan rico en matices como complejo en formas.

Abundar en identidades polimórficas, permitirá al autor diluirse en un juego surrealista, que sin duda le apasiona. Es así como la *mujer-angelus*, *mujer-máquina*, *mantis*, y ahora *mujer-mantis*, se interpolarán a placer, a través de los diferentes géneros artísticos, ya sea en obras teatrales, poesía o pintura. Valga como muestra este conjugado extraído de su *Tristán Loco*, donde advertiremos sobre una extraña coreografía:

“...al son de la danza de la Arlesiana de Bizet, empieza a bailar la danza de los Ángelus, ante la mirada estupefacta y terriblemente angustiada de Tristán. La danza de los Angelus será copia de los ritos caníbales de las mantis religiosas...La danza de los Ángelus se compondrá de tres fases distintas: 1ª) La hembra baila alrededor del macho. Adopta actitudes espectrales y exhibicionistas destinadas a la seducción y cretiniza-

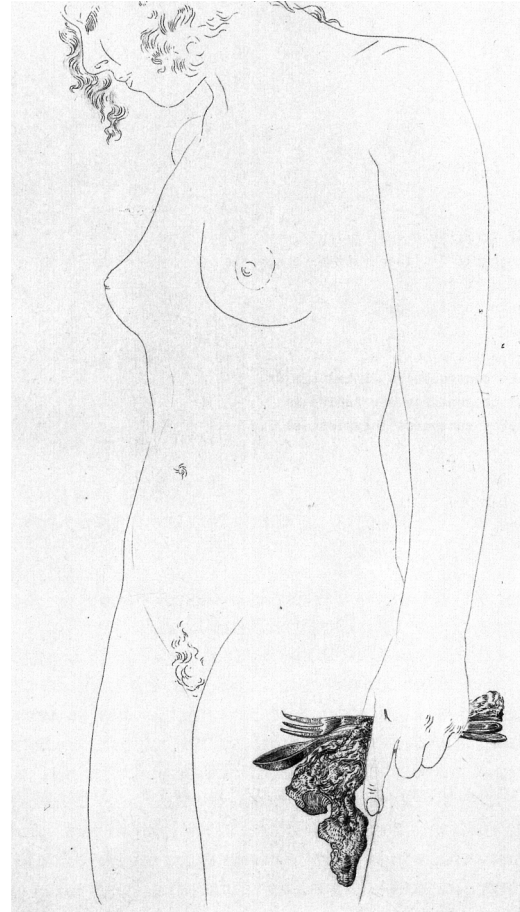


Fig. 8. Dalí. *Les Chants...: Ustensiles de traversée*. 1934. Col. privada.

ción completa del macho, movilidad extrema de la cabeza y contradictoria de todas las partes anatómicas... 2ª) La hembra adopta en ese momento una pose irresistible, muy provocadora. El macho salta y permanece por un instante a pocos centímetros de la hembra, luego es presa de un temblor coreográfico convulsivo que sólo cesará con su muerte. Baila a su vez alrededor de la hembra, que adoptará unas poses de una crueldad victoriosa alucinante. 3ª) De repente, el macho repite el gesto que ya hemos conocido en Tristán: se lleva bruscamente ambas manos a la boca como si fuese a perder todos los dientes...Es este momento preciso el que la hembra aprovecha para saltar detrás del macho y morderle la nuca para vaciarle con delicadeza el cerebro. Mientras el macho es vaciado por la hembra, éste adopta un movimiento rítmico decreciente...Es el momento de la muerte, en esa última convulsión, el macho se acurruca sobre sí mismo en la actitud del feto, y lleva los puños a llenar el vacío de sus órbitas. En esta actitud queda rígido, mientras las hembras, sin soltar con las mandíbulas la nuca de

sus machos, a los que parecen sólidamente soldadas, se llevan al macho a rastras fuera de la escena, en una especie de galope que debería recordar la escena del arrastre en las corridas de toros¹⁷.

Recuperándonos del esperpento balletístico, podremos afirmar con total seguridad que la mantis se erigirá como el victimario predilecto de Salvador Dalí. Su presencia contribuirá al enriquecimiento de ese prolífico bestiario lautreamontiano, algo que –sin ánimo de ponernos quiméricos– hubiera alegrado sobremanera a Ducasse.

Por otra parte, esta obsesión daliniana, contribuirá al asentamiento definitivo de la mantis como indispensable de la iconografía surrealista, equiparándose a otros grandes de la animalística bestiaría, como el pulpo o el cisne. Es por ello, que una vez creado el monstruo a la luz de *Maldoror*, los más afamados autores del momento integrarán en su obra a la mantis como elemento recurrente de sus producciones, convirtiéndose a la larga, en una de las figuras más codiciadas del acervo surrealista. Buena muestra de esta querencia será: *Femme égorgée* (1932) de Alberto Giacometti, *La mantis religiosa* (1934) de Óscar Domínguez, o *Paysage á la mante religieuse* de André Masson; una obra que sirviendo de breve antología mántida, balizará el sendero de un estudio más amplio, ajeno claro está, al acotamiento de la presente investigación.

Víctimas de la mantis

Dejando atrás al verdugo como protagonista, Dalí comenzará a representar en obras de igual factura a la víctima como personaje central de sus narraciones. Es así como el macho mutilado, irá cobrando cada vez más importancia a fin de equipararse a su voraz victimario. El origen de este discurso, lo encontraremos, como viene siendo común, en su tributo a *Maldoror*, que será además, el gestatorio sobre el cual pivotará su obra más célebre. Un buen ejemplo de este trasvase al óleo va a ser *Le Corps Exulte* (1934), pluscuamperfecto, a menor escala, de su *Le spectre du sex-appeal* (1934) (Fig. 9)¹⁸. De hecho, las diferencias entre ambas, podrían reducirse a tres aspectos básicos: la posición cambiante del Dalí miniaturizado, la modificación del marco ambiental, y la presencia del agresor en la primera de las obras; por lo demás, concluiremos en que resultan fácilmente intercambiables.

Aclarado esto, pasemos pues, al estudio de *Le spectre du sex-appeal*, por mostrarse esta maldad, en detrimento de la otra, más colorista y elaborada, así como rica en detalles. Dicha obra, ha de entenderse como la

crónica de un macho martirizado, decapitado y sin extremidades sobre las cuales acodarse, más aún, de vencerse las muletas caería desplomado, a saber, quizás sobre ese pequeño Dalí que muerto de curiosidad contempla su propia genitalidad descuartizada. Por consiguiente, la simbiosis entre obra y vida se dará aquí con mayor intensidad, remarcada, claro está, por la omnipresente figura del pintor, que ahora, vestido con traje marinero, se pasea por Porlligat, mientras con un aro en una mano y en fémur en la otra¹⁹, se enfrenta a ese miedo pánico que es el gigante mutilado. Entretanto, la causante de tal desgracia ya ha salido del cuadro, dejando al protagonista en la profunda intimidad de su trauma.

La escena suscitará gran expectación entre los diferentes estudiosos, quizás por ser ésta una de las obras señeras del autor. Coincidiendo con la hipótesis desarrollada, es justo mencionar a Renée Riese Hubert, el cual incidirá sobre este carácter autobiográfico, pues para el historiador, los sacos erigidos a modo de senos albergarán al falo como órgano desechable e improductivo²⁰. Esta idea, para nada disparatada, será la que explique la insistencia de tal motivo en gran parte de los personajes masculinos, en tanto en cuanto, formas de erotización no fecundantes. Buen ejemplo de ello será *La mélancolie* (1934)²¹, dibujo que Dalí dedicará amistosamente a Marcel Remy. Una obra extraña, en la que se aludirá al apareamiento mántido a través de dos figuras muy simplificadas extraídas del *Epousailles* (1934) para *Maldoror*.

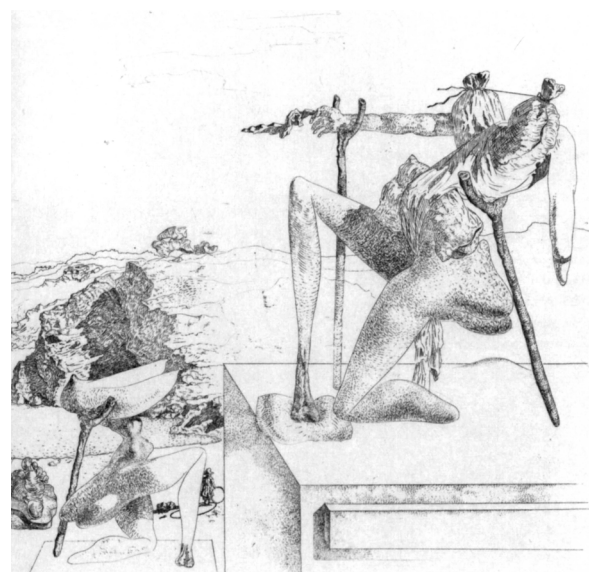


Fig. 9. Dalí. *Les Chant...: Le corps exulte*. 1934. Col. privada.

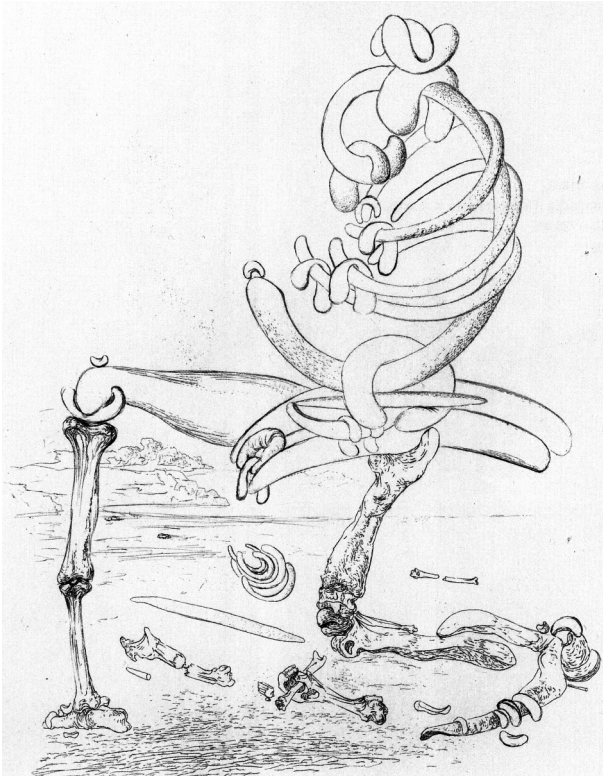


Fig. 10. Dalí. *Les Chants...: Résidus d'un lien charnel*. 1934. Col. privada.

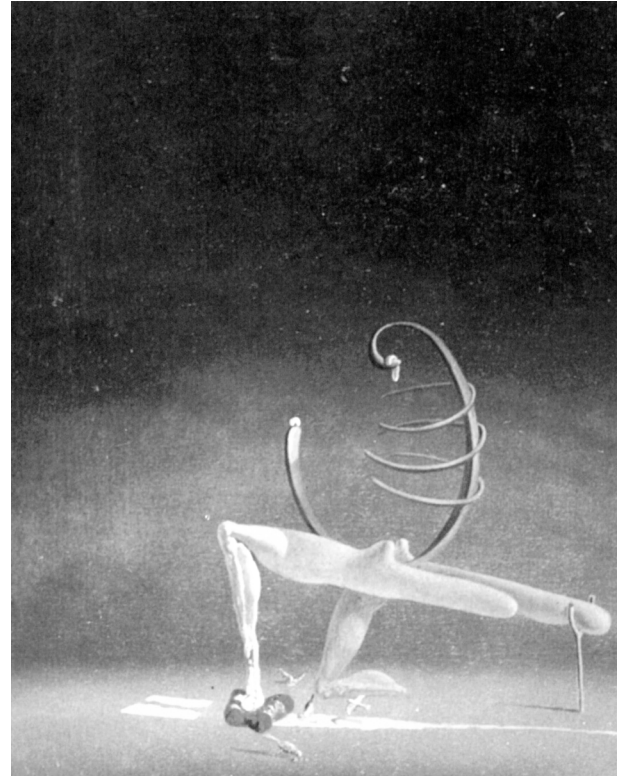


Fig. 11. Dalí. *Les Chants...: Mannequin javanais*. 1934. Col. privada.

Prosiguiendo con este tributo, cabe traer a colación al enigmático *Residus d'un Lien Charnel* (1934), a su vez germen del celeberrimo *Mannequi javanais* (1934) (Figs. 10 y 11)²², obra más colorista y refinada.

Al igual que ocurriera en el caso precedente, el pintor optará por el reciclaje de formas, a fin de trazar un esquema ordenador de su emblemática que imprima –sometido a su método paranoico-crítico– una cierta coherencia iconográfica, tan grata al artista como al estudioso que la descifra. A través de esta, más o menos, consistencia de símbolos, podremos deducir el origen y posterior evolución de las obras que nos ocupan. Es así como el despellejado, al igual que el mutilado o el descuartizado, va a constituirse como una de las víctimas predilectas de la mantis hembra, aunque a sólo éste tratará Dalí con tal solemnidad.

El desollado o despellejado siempre prescindirá de coordenadas espaciales que lo delimiten; su presencia fantasmagórica es un espectro enmarcado sobre un fondo monocromo, aspecto que sin duda enfatizará más su papel de eterno solitario. En actitud suplicante –la misma que en *Le spectre du sex-appeal*– parece abandonado a la suerte de su desgracia, pues su estatismo –inversamente proporcional al desasosiego que transmite– parece anular cualquier intento de huida o salvación.

Estaremos por lo tanto, ante un sujeto que, poderoso a fuerza de enigmático, se entregará a la quietud de su esencia desollada con orgullo. Con la resignación del perdedor, aún se mantiene arrodillado, haciendo gala de un porte caballeresco que, a no dudar, convendrá a su realzada masculinidad, aunque ésta, haya sido, salvajemente canibalizada. Con ello, parece pretenderse una dignificación de la víctima, teñida esta vez tanto de sensibilidad metafísica como de aridez formal. Por supuesto, nadie mejor para esta encomienda que el propio Dalí extasiado en vivencia autobiográfica.

Dejando claro esto, no quisiera abandonar este barco, sin hablar de dos extraños sujetos de naturaleza autoflagelante: los automutilados. Estos, raramente aparecerán en la obra daliniana, por lo que podremos considerarlos de excepción, o si se quiere de curiosidad malsana.

El automutilado, en su afán suicida, es igualmente víctima de la mantis, sólo que por su naturaleza gentil y bondadosa ha tomado la firme determinación de favorecer tan arduo trabajo. No sabemos si tal generosidad será del agrado de la hembra, pues ya bastante tendrá con darle muerte, como para encima contemplar su autocastigo. Sobra decir que esto, poco o nada importará al macho, que viendo a dos enemigos en uno, optará por descastarse del mundo más rápido que de prisas.

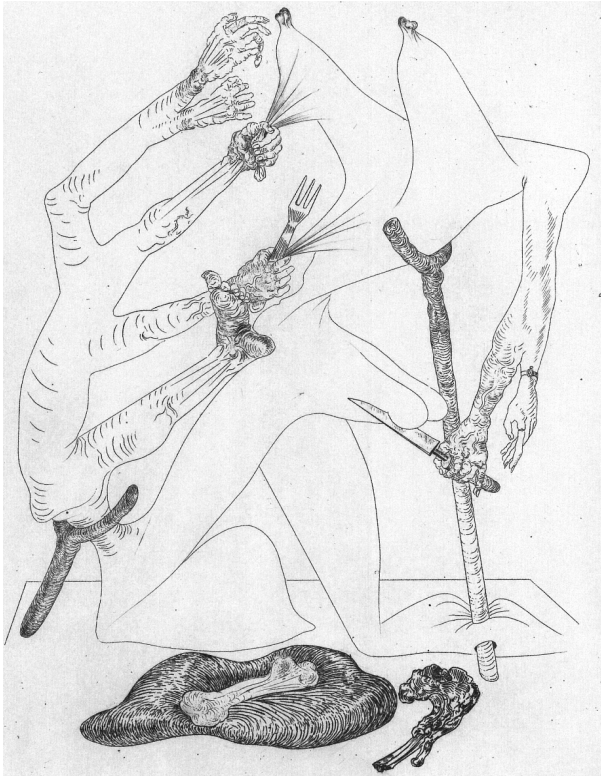


Fig. 12. Dalí. *Les Chants...: Surenchère du corps*. 1934. Col. privada.

Si ello pudiese resultar grotesco a la más vez y estricta biología, no ocurrirá lo mismo cuando vertamos esto a la ficción daliniana, donde, como sabemos, el sentido de la realidad se regirá, entre otras cosas, por superposiciones delirantes de metáforas infinitas y aún más insondables.

Lejos de comedias, la historia del automutilado tornase bien dramática, en tanto que ésta se identificará con la de los restantes mutilados, con la salvedad de su peculiar disposición a la muerte. Aclaradas estas generalidades, pasemos sin más dilación, a la explicación de la obra.

Sin referencias escritas de ningún orden, el automutilado aparecerá en algunas de las láminas para *Les Chants*, concretamente en dos: *Surenchere du Corps* y *Castrations Originalle* (1934) (Figs 12 y 13). En la primera, la mantis, reducida en un manojo de extremidades, ataca con fiereza los atributos fálicos de la víctima, mientras éste, sin creerse del todo su capacidad aniquiladora, decide colaborar automutilándose. Atacada su genitalidad por ambos flancos, la finalidad de castración y posterior muerte parece inminente y en consecuencia ineludible. Para ello, y sirviéndose de una generosidad inusitada, la mantis cederá uno de sus cubiertos a la víctima. Siendo el macho tan receptivo, antes un cuchillo

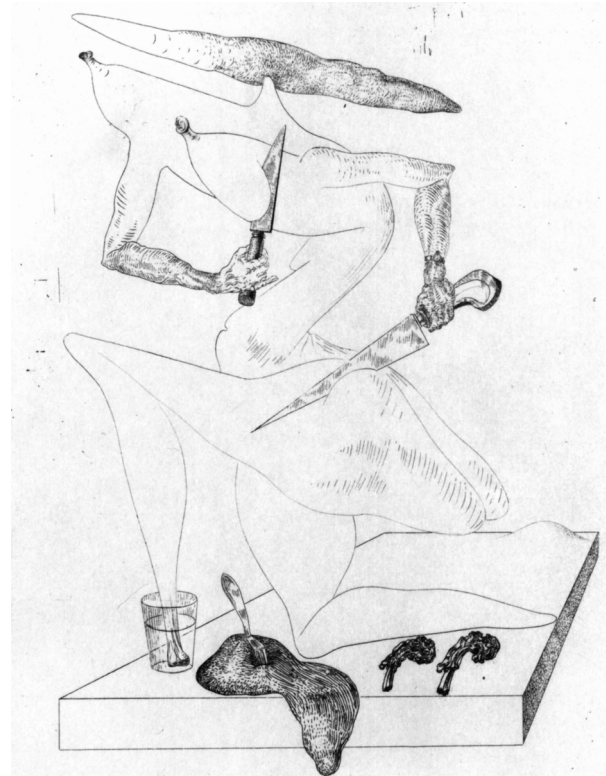


Fig. 13. Dalí. *Les Chants...: Castration originale*. 1934. Col. privada.

que un tenedor, así *al dente*, ella trincha al tiempo que él corta. No se podrá negar la astucia de este ser, así como tampoco su voracidad, pues teniendo comida en el plato se dispondrá al ataque integral de su víctima, en lo que se erigirá no sólo como un canto a la fuerza física femenina, sino a su poder de seducción, evocador, ahora más que nunca, de innumerables fatalidades.

Abundando en esta crónica, *Castrations Originalle*, trata de ser otro fresco de la autoagresión, pero esta vez sin extras. Es así como el autocastrado se hará indiscutible protagonista escénico, en un grabado que cabe considerarse como único entre las demás producciones del pintor. El título original no podía ser más representativo, algo que vendría a corroborar las teorías de René Riese, en las cuales, recordemos, se vinculaban los sacos fálicos con la imposibilidad fecundadora. Una prueba concluyente que pondrá de manifiesto, no sólo la astucia del teórico, sino el ansia del artista para crear discurso iconográfico.

El macho, impelido al autocastigo, explicitará la automutilación con disciplina espartana. A falta de un cuchillo le fueron adjudicados dos con los que poder despedazarse. Así, condenado por propia voluntad, decidirá autolesionarse comenzando por aquellos atributos procreadores. Aún con todo lo que la obra tiene de explícita, pre-

sentará alguna laguna interpretativa que nos condenará inevitablemente a la conjetura. Por supuesto, me estoy refiriendo al enigmático tenedor que yace a los pies del protagonista. Un atributo que, a tenor de las diferentes ilustraciones, parece ser propiedad exclusiva del verdugo. Esto planteará una incógnita, o lo que es lo mismo, una pregunta, ¿cuál es el significado del tenedor, en este episodio de automutilación? Creo que deben considerarse dos hipótesis bien diferenciadas: que se esté aludiendo a la mantis hembra a través de su atributo más representativo, o en su defecto, que dicho sujeto además de mutilarse se esté autocanibalizando, lo cual nos situaría ante una obra, a todas luces, excesivamente salvajizada.

El burócrata caníbal: un caso de infanticidio

Llegados a este punto, probablemente, ya nos resulte familiar el caso de reutilización de elementos iconográficos en Dalí; algo tomado por Breton y los surrealistas para desacreditar su obra; sobre todo aquella posterior a los años treinta, acusándola de poco original. Si bien esto es cierto, también lo será el hecho de que su tendencia a reconvertir y resituarse dichos elementos normará toda su carrera artística, inclusive la temprana. Enumerar, pues, las variantes de este vicio, derivaría hacia una labor de redefinición inabarcable. Es por ello que hemos optado por resaltar únicamente las astucias relacionadas con Lautréamont, como motivos indispensables al presente estudio.

De entre estas formas de reciclaje, cabe reseñarse la del *burócrata saturnal* o *caníbal*. Pero antes de adentrarnos en esta novedad antropófaga, debiéramos primero analizar el significado de su germen, el *burócrata común*. En resumidas cuentas, este, al igual que el Guillermo Tell²³, representará a la figura paterna; es decir, a un alto funcionario, de condición más o menos burguesa y poseedor de unos gustos artísticos tan rancios como caducos²⁴. La intención última es arremeter contra las proclamas antiartísticas en su intento por la castración intelectual, medicina autobiográfica tomada en abundancia por el pintor²⁵, y si no, escuchemos este revulsivo de clase:

“Precedido por no sé que versos de Dante, fui viendo todo el mundo de los putrefactos: los artistas transcendentales y llorosos lejos de toda claridad, cultivadores de todos los gérmenes, e ignorantes de la exactitud del doble-decímetro graduado. Las familias que compran objetos artísticos para el piano, el empleado de obras públicas, el vocal asociado, el catedrático de psicología...No quise seguir. El delicado bigote de un oficinista de taquilla me enterneció”²⁶.

Evidenciando el trauma en la figura del padre –identificando con un alopecico Máximo Gorky– Dalí parece sentirse recompensado de tal afrenta familiar²⁷. Complejizándolo aún más, podremos traer a colación la explicación de Enric Bou que refiere a este parecer:

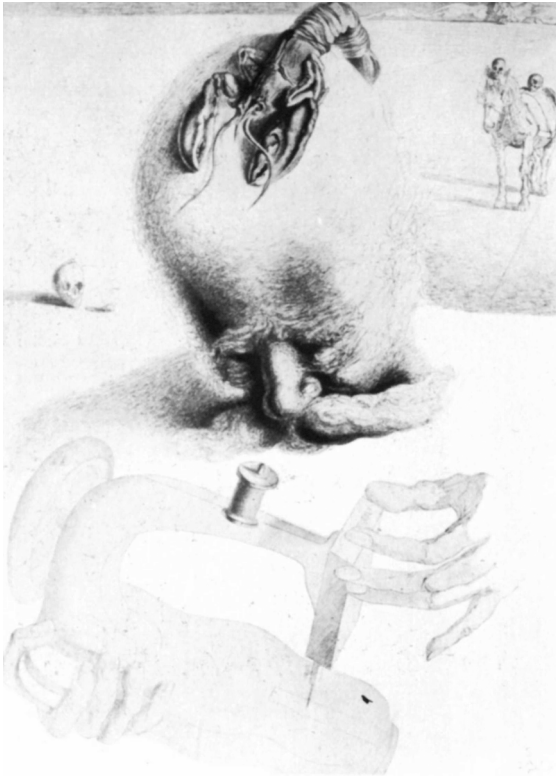
“Todos estos personajes son calvos, y a veces los cráneos están deformados de forma grotesca, lo que alude al temor a la castración por parte de un padre sin piedad y a la sublimación de deseos edípicos no resueltos. En estos cuadros, Dalí se enfrenta al tema del masoquismo: desea, pero al mismo tiempo rechaza, el control de la autoridad paterna”²⁸.

Sea como fuere, tras un exhaustivo rastreo por el confín paranoico-crítico, reseñamos las siguientes obras, como breve antología iconográfica, pero también como iniciación al *burócrata saturnal*: *Le bureaucrate moyen* (1930), *Guillermo Tell, Gradiva et Bureaucrate moyen* (1932), *Gala et l'Angélu de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses conique* (1933), *Bureaucrate moyen atmosphérocéphale, dans l'attitude de traire du lait d'une harpe crânienne* (1933).

Una vez aclarado el significado del *burócrata común*, pasemos pues a la explicación del *caníbal*. Este último, a diferencia del primero, surgirá a partir de 1934; por lo tanto, estaremos ante un *burócrata* tardío, testimoniado en dos espléndidos aguafuertes para *Maldoror*: *Bureaucrate et machine à coudre*, y *Cannibalisme*. Su presencia secundaria –sin duda eclipsada por la gran figura de la mantis– pasará prácticamente inadvertida en la iconografía daliniana.

A diferencia de la mantis, el *burócrata caníbal* se erigirá como un victimario masculino. Despiadado en extremo, su crueldad no tendrá parangón ni siquiera con su compañera mántida, pues éste gustará de la tortura al niño. Esto es lo que imprimirá mayor sadismo a su caracterización, el rechazo del conyugicidio frente a la exaltación del infanticidio. Pero, ¿por qué los niños y cuál es el significado de esta crueldad? La respuesta a esta pregunta aunará cuatro hipótesis en una, ya que parece, todas tengan algo de verdad. Las dos primeras –totalmente autobiográficas– pudieran hacer referencia a la figura paterna²⁹, por un lado como culpable de la muerte de su hermano, y por otro, de las tensas relaciones mantenidas con el pintor³⁰. Las restantes estarían vinculadas al *niño-angelus*³¹, o en su defecto, al célebre pasaje de Lautréamont perteneciente al *Canto* primero:

“On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, et, avec les yeux très-ouverts, de faire semblant de passer suavement la main sur son front,



Figs. 14. Dalí. *Les Chants...: Bureaucrate et machine à coudre*. 1934. Col. privada.

en inclinant en arrière ses beaux cheveux! Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas; car, s'il mourait, on n'aurait pas plus tard l'aspect de ses misères. Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures; et, pendant ce temps, qui devrait durer autant que l'éternité dure, l'enfant pleure"³².

Matizadas las posibles opciones, adentrémonos sin más preámbulos en el estudio pormenorizado de las obras. La primera, titulada *Bureaucrate et machine à coudre* (Fig. 14), nos situará ante un *burócrata* contemplativo, examinando con paciente meticulosidad, su instrumento de tortura: la máquina de coser. No sabemos si nos encontramos ante el principio o el final de la tragedia, pues los cráneos esparcidos, pudieran habernos ya, de consumación infanticida. De todos modos, pasado o futuro, *Le devenir géologique* (1933) se yergue al horizonte como un mal presagio³³. Vaya por delante el desatado sadismo de este personaje, que bien pudiera coronarse como el nuevo *Saturno devorando a sus hijos*³⁴; por otra parte, puesto en relación con el *Diablo lógico* (1951) (Fig. 15)³⁵, realizado años más tarde para la *Divina Commedia* de Dante. Por si quedasen dudas de

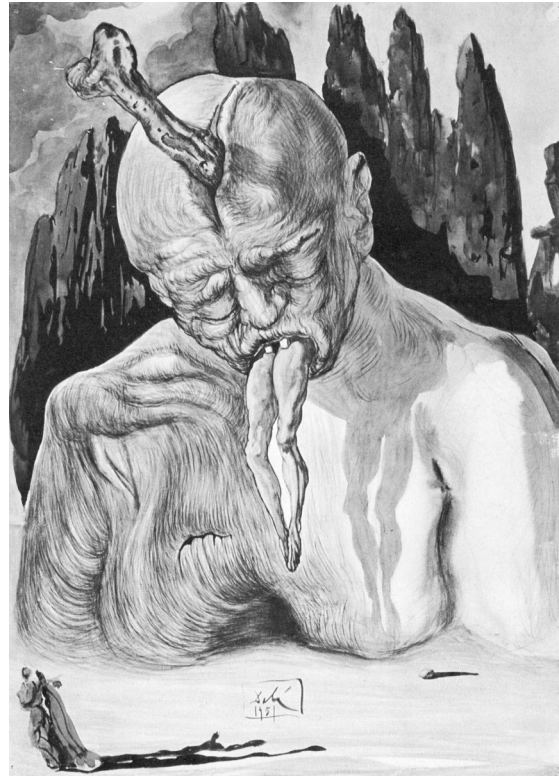


Fig. 15. Dalí. *La Divina Commedia: Diablo lógico*. 1951. Col. privada.

esta ferocidad, prosigamos a la siguiente lámina, tentada a ser la más cruenta de las vistas en este recetario.

Como en un fundido encadenado, *Cannibalisme* (Fig. 16) vendría a completar la acción de su predecesora. En ella, no nos encontraremos ante una acción pretérita o futura, sino presente. El propósito es amplificar el acto caníbal: el *burócrata* desgarrar con sus mandíbulas el tórax de un niño, mientras clavetea su cerebro con una máquina de coser³⁶. A su lado, una calavera, nos desvela una macabra voracidad: el niño es la segunda víctima, y su relevo el propio Dalí miniaturizado.

Pero hemos de mostrarnos estoicos y no dejar que la crueldad nuble nuestro empeño por un análisis más profundo. Ya hemos comentado con anterioridad cuales eran las hipótesis posibles a esta representatividad, analicemos ahora aquellos aspectos particulares que harán de esta grabado una obra única, compleja, y por lo tanto, digna de un estudio al pormenor. Para empezar, estaremos ante el primer *burócrata* que sufre un proceso de *falización*; es decir, lo que Dalí crea es un falo antropófago cuyo glande no es sino el rostro de Máximo Gorky. Desparrramado sobre su cabeza, un reloj blando³⁷, una mala suerte para la víctima, que suspendida en la más estricta atemporalidad, se verá condenada al sufrimiento eterno. Por supuesto, todo ello sustentado por la muleta

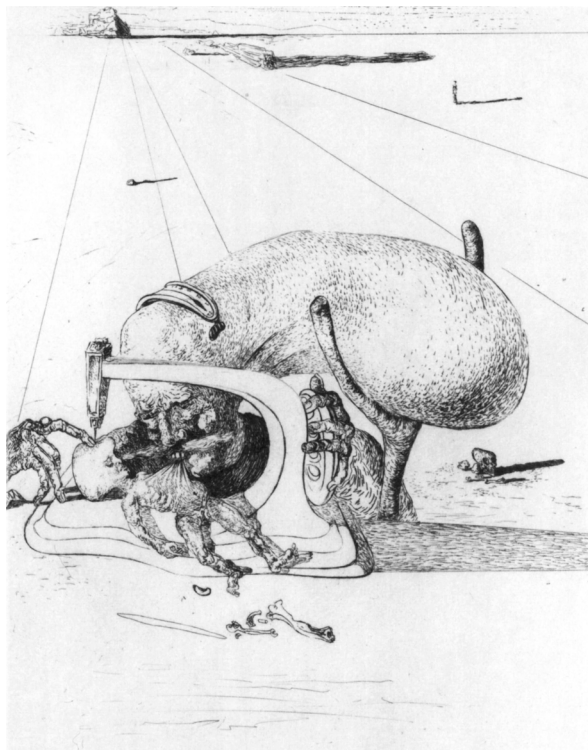


Fig. 16. Dalí. *Les Chants...: Cannibalisme*. 1934. Col. privada.

daliniana, indicadora e incitadora, al mal onírico y la pesadilla.

Pero aún hay más: que el *burócrata* canibalice con sus mandíbulas no obedecerá simplemente a un mero recurso escénico, sino también ideológico, pues para el pintor “las mandíbulas son el instrumento filosófico más eficaz que el hombre posee...”³⁸-y sigue- “...ya que es en el momento supremo de sorber lentamente el tuétano de un hueso a la médula de algo cuando uno descubre el gusto verdadero de la verdad, esa verdad desnuda y tierna que surge de dentro del hueso que sostienes entre los dientes”³⁹, o en síntesis de Juan Antonio Ramírez, “Su intercambio preferido con el mundo es de naturaleza digestiva...”⁴⁰. Esto sobre todo, diferenciará al *burócrata* de la mantis, la cual recordemos, siempre canibalizará a través del cubierto. Por otro lado, parece más que obvio el símil criminal entre el *burócrata* y la *mujer-máquina*, ya que ambos –aún con diferente finalidad– utilizarán el mismo arma homicida.

Desgranados los misterios de este enigma, no quisiera avanzar sin realizar un último apunte sobre *Cannibalisme*. Su fuerza escénica estribará en la antítesis formal, más claramente, en la estética de lo blando y lo duro, o si se prefiere, en lo antagónico de dos conceptos enfrentados, el de la vida y el de la muerte: la rigidez de la máquina frente a la ductilidad del cuerpo o la firmeza de la aguja frente a la

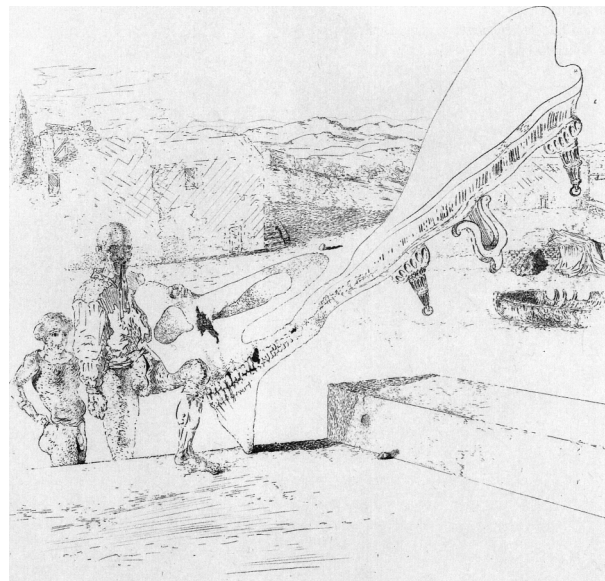


Fig. 17. Dalí. *Les Chants...: Memoire de la musique*. 1934. Col. privada.

vulnerabilidad del ojo. Más aún, la mesa de disección –surgida como perspectiva albertiana– se opondrá con empeño cartesiano, a la dermis mantecosa del verdugo y su víctima. Secundando esta tesis, y a lo lejos, un roquedal –a saber, el Cabo de Creus– alienta, con dureza diamantina, la lucha de contrariedades.

Tras tales supuestos, uno se siente impelido a justificar su cordura –hablo de la mía– que bien pudiera estar infectada de hipermundos, arrojándome con pasión a la sobreinterpretación, o lo que es peor, a una incontrolable disyunción múltiple. Por ello, a buena hora, he requerido los escritos de Dalí, que se antojan generosos en prueba de mi honorable sensatez. Claudicando por una explicación lógica, o cuanto menos vulgar, hemos de contentarnos con una sentencia en clave:

“Me gusta sólo comer cosas de forma definida, que pueda asir la inteligencia. Detesto las espinacas por su carácter absolutamente amorfo, tanto que creo firmemente, y no vacilo ni un momento en sostenerlo, que la única cosa buena, noble y comestible que pueda hallarse en este sórdido alimento es la arena”⁴¹.

A modo de resumen, cabe argumentar que a la complejidad de *Cannibalisme*, concurre –más allá de la sinóptica licanotropía, y a un tiempo– la caterva de miedos dalinianos, una suerte de compleja trabazón, que debilita el sintagma en favor al dislate surrealista.

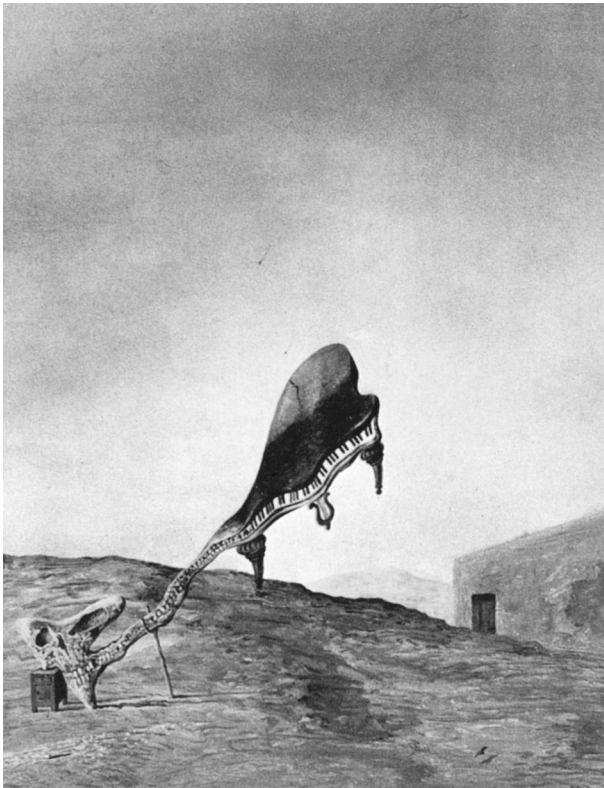


Fig. 18. Dalí. *Les Chants...: Crâne avec son appendice lyrique reposant sur une table de nuit qui devrait avoir la même température que le nid d'un cardinal*. 1934. Florida. Col. E. y A. Reynolds Morse

Víctimas del burócrata caníbal

Acercándonos al final de esta fecunda imaginística, hemos de concluir, contra mi propia voluntad, de la manera peor, la sintonizada con las víctimas del gran infanticidio. Retratadas las malas artes del burócrata saturnal, Dalí, en desdoro del verdugo, se torna cronista de sus despojos, llamados a ser, con el tiempo, protagonistas mejores y recurrentes de su obra. Una inclinación macabra, más efectista pero igualmente barroca –en el sentido de una exagerada vanitas– que pretende la autoconciencia de la muerte, evidenciada en aquel que apenas ha vivido: el niño, o mejor aún su cadáver.

Ante semejante alud de cráneos, haremos bien en partir de la *Memoire de la musique* (1934) realizada para Lautréamont, fuselaje más o menos fiel, de *Crâne avec son appendice lyrique reposant sur une table de nuit qui devrait avoir la même température que le nid d'un cardinal* (1934) (Figs. 17 y 18).

Comencemos por la originaria, pues en ella habremos de advertir sobre un extraño monstruo bimórfico –que no biomórfico– surgido del feliz connubio entre un piano de cola y su amancebado cráneo. En segundo plano, el buró-

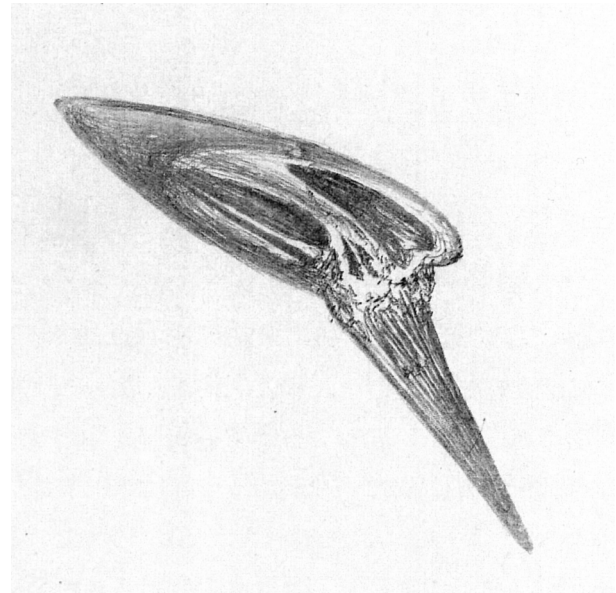


Fig. 19. Dalí. *Les Chants...: Crâne*. 1934. Col. privada.

crata alecciona a Dalí sobre el significado de tal esperpento. ¿Qué significa esta incongruencia? Lo que el cráneo representa en sus cuatro acepciones posibles ya lo sabemos; en todo caso, redundaremos en que siempre deviene en víctima infanticida. En cuanto al piano, todo indica hacia un nuevo episodio autobiográfico. Sigamos el rastro de esta última extravagancia, a propósito del opusculo daliniano para *Crâne avec son appendice lyrique reposant sur une table de nuit qui devrait avoir la même température que le nid d'un cardinal*:

“El lirismo del piano es poseído brutalmente por las mandíbulas de un cráneo fósil. Esta visión es un producto retiniano. Producida durante la siesta, esta imagen hipnagógica del pre-sueño es lo contrario de las producidas por la mescalina que jamás puede reproducir recuerdos instantáneos. Contrariamente a las de los demás sistemas alucinatorios, esta visión ofrece una argumentación completa, con unidad de tiempo y de desarrollo similares a las características fundamentales de la tragedia griega”⁴².

De manera obligada hemos de seguir en ascuas, aunque parece inevitable una nueva pregunta –esta vez sí-definitiva: ¿a qué se refiere el autor, cuando matiza que la ilustración ofrece una “argumentación completa” digna de las obras clásicas? Partiendo de esto, digamos que en la cabeza de Dalí todo concuerda, entre otras cosas, porque el discurso es pura vivencia personal. No me demoraré más en afirmar, que el piano⁴³ aludirá a la impotencia sexual del pintor, avivada en la infancia cuando su padre, gran instructor en estos menesteres, pretendía a través de un libro sobre enfermedades venéreas, educar a su hijo. El



Fig. 20. Dalí. *Les Chants...: Jeune fille au crâne*. 1934. Col. privada.



Fig. 21. Salvador Dalí en colaboración con el fotógrafo Philippe Halsman. *Dénudé-Crâne*. 1951. Col. privada.

pudor de la burguesía del momento, que por aquel entonces gustaba de tabú sexual, designó al piano como educador, pues sobre él reposó el libro en espera de su lector. Sobra decir que la curiosidad del artista sucumbió a tal empresa, traumatizándose para siempre por aquellos miembros detumescientes⁴⁴. La enfermedad recompensaba así el placer, presagiando años difíciles para el artista, tanto en su vida de alcoba como artística, siendo inevitable la trágica experiencia hasta su muerte. Y ya que pronunciamos la palabra, a muerte y sexo toca, o si se quiere niño y piano, como explicación a esa “argumentación total” entonces, efectivamente clásica.

Otras veces, el fantasma del *burócrata* desaparece, cediendo protagonismo al ser canibalizado. De entre estas maldades, reseñar en sucinta antología –pues no menudean– *Crâne* (Fig. 19) y *L'Identification ou frere* (1934), ambos para *Maldoror*, así como un extraño derivado del mismo año *Jeune fille au crâne* (Fig. 20). Tres estupendas muestras, ejemplificadoras del juego iconográfico y la

diáspora de significados. Será bueno, por este orden, desenmarañar su intención oculta: la primera, como canto al niño maldororiano, un retrato atmosférico, o mejor ingrávido, de la víctima. La segunda, novela la trágica historia del hermano muerto, llamado asimismo Salvador, justificado bajo estricto epígrafe forense. Reste escudriñar la última y más fantasmal, presidida por el encuentro de la *mujer-angelus* con su hijo muerto, puesta en claro al inicio de este discurso, que ahora, no sin cierta melancolía, toca a su fin.

Andando el tiempo, Dalí dará buena cuenta de esta densificación iconográfica, lo que en cierta medida, le permitirá vivir de rentas temáticas. Es así como las célebres anamorfosis de los años cuarenta o las esculturas antropomorfas de los cincuenta, contribuirán, más si cabe, al asentamiento de esta crónica infanticida. Pongamos por caso, como coda final, la estupenda serie de *Crânes* de Dalí para Philippe Halsman (Fig 21).

NOTAS

¹ Juan Antonio RAMÍREZ, *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid, 2002, p. 60.

² Lourdes CIRLOT VALENZUELA, “Salvador Dalí y sus influencias”, en AA. VV., *Historiografía i crítica al segle XXI*, Barcelona, 2004, p. 11.

³ Conde de LAUTRÉAMONT, “Los cantos de Maldoror”, en *Obra completa bilingüe*, Madrid, 1988, p. 462. (Trad. Manuel Álvarez Ortega).

- ⁴ Salvador DALÍ, “El mito trágico de «El Ángel» de Millet”, en *Obra Completa de Salvador Dalí*, vol. v, Barcelona, 2003, p. 547. Traducción de Joan Vinyoli.
- ⁵ La mantis religiosa, también llamada santateresa, tatadiós, campamocha, madre víbora, mamboretá, cerbatana, usamico, o matapiojos, es conocida principalmente por su canibalismo. Una práctica afín también a la araña, el escorpión, o el cocodrilo.
- ⁶ Actualmente en una colección particular.
- ⁷ Roger CAILLOIS, “La mante religieuse: de la Biologie à la Psychanalyse”, en *Minotaure*, París, n. 5, mai 1934, p. 23-26.
- ⁸ Otra hipótesis a valorar es que ésta figura fuese Lautréamont. De ser así, estaríamos ante el primer retrato del poeta, pues como sabemos, su “retrato oficial” por Dalí data de 1937.
- ⁹ DALÍ, *op. cit.*, p. 547.
- ¹⁰ Sobre las anamorfosis dalinianas, se recomienda, Enric BOU, *Daliccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*, Madrid, Tusquets, 2004, p. 217-221.
- ¹¹ Robert DESCHARNES; Gilles NERET, *La obra pictórica*, Colonia, Benedikt Taschen, 1993, p. 211. En dichas páginas se nos aclara: “Mientras trabajaba en el taller Lacourière en los grabados para *Los cantos de Maldoror* se reencontró con Picasso, quien lo había presentado a Skira y sugerido a este último la idea de hacer ilustrar un libro por Dalí. En sus pausas durante el trabajo, los dos realizan un grabado común, alternándose en el tratamiento de la placa. Se trata de la obra *Figures Surrealistes*”.
- ¹² DALÍ, *op. cit.*, p. 541.
- ¹³ *Ibidem*, p. 509.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 510.
- ¹⁵ *Idem*.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 509.
- ¹⁷ Salvador DALÍ, “Tristán loco”, en *Obra Completa de Salvador Dalí*, v. III, Barcelona, 2003, p. 971. Traducción de Pau Joan Hernández.
- ¹⁸ DESCHARNES, *Dalí: la obra y el hombre*, Barcelona, 1984, p. 161. Para el autor, este cuadro estaría en relación con el poema de Dalí titulado *L’amour et la mémoire*.
- ¹⁹ *Idem*.
- ²⁰ HUBERT, *Surrealism and the book*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 217.
- ²¹ DESCHARNES; NERET, *op. cit.*, p. 211.
- ²² Todo en Dalí podrá complejizarse aun más. Con ánimo de no entorpecer el discurso, se resaltan, otras obras relacionadas: *Monument imperial à la femme-enfant* (1929), *L’énigme de Guillaume Tell* (1933), *Paysage désertique* (1934), *Figures-omelettes* (1934), *Le spectre de Vermeer de Delf pouvant éter utilisé comme table* (1934), *Spectre de Vermeer de Delf* (1934) o *Le spectre de Vermeer de Delf* (1934).
- ²³ DESCHARNES; NERET, *op. cit.*, p. 108.
- ²⁴ Para todo aquel interesado en las relaciones paterno-filiales de Dalí se recomienda la obra de Rafael SANTOS TORROELLA, *La trágica vida de Salvador Dalí*, Barcelona, 1995, p. 9-19.
- ²⁵ Dalí nunca perdonará a su padre que en los primeros días de enero de 1930 le expulsase de casa.
- ²⁶ Salvador DALÍ, “Sant Sebastiá”, en *L’Amic de les Arts. Gaseta de Sitges*, Sitges, n. 16, 31 de julio 1927, p. 54.
- ²⁷ DESCHARNES; NERET, *op. cit.*, p. 198.
- ²⁸ BOU, *op. cit.*, p. 73.
- ²⁹ *Idem*.
- ³⁰ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, “Introducción” en Dalí, Salvador, *Obra Completa de Salvador Dalí*, v. III, Barcelona, 2003, p. 137.
- ³¹ HUBERT, *op.cit.*, p. 217-218.
- ³² Conde de LAUTRÉAMONT, *op. cit.*, p. 50-52.
- ³³ DESCHARNES, *op. cit.*, p. 143.
- ³⁴ Dawn ADES, *Dalí*, Barcelona, ABC, 2004, pág. 169. De hecho, el autor identificará al burócrata con Saturno devorando a sus hijos. Si bien dicha identificación nos parece errónea, como símil, parece más que evidente.
- ³⁵ La escena representa el canto veintisiete del *Infierno*, por lo tanto hemos de suponer que el canibalizado es Judas Iscariote.
- ³⁶ HUBERT, *op.cit.*, p. 217-218.
- ³⁷ El reloj blando en Dalí se relacionará con dos conceptos básicos: la relatividad temporal y la estética morfológica de lo blando y lo duro.
- ³⁸ DESCHARNES, *op. cit.*, p. 175.
- ³⁹ BOU, *op. cit.*, p. 93-94.
- ⁴⁰ RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 51.
- ⁴¹ BOU, *op. cit.*, p. 257.
- ⁴² DESCHARNES, *op. cit.*, p. 175.
- ⁴³ Reforzando esta debilidad, haremos notar, la inquietante aparición de pianos en *Un Chien Andalou* (1929). En su faceta de pintor, Dalí seguirá utilizando este motivo, valga como ejemplo el excepcional *Femmes aux têtes de fleurs retrouvant sur la plage la dépouille d’un piano à queue*. (1936).
- ⁴⁴ BOU, *op. cit.*, p. 244.