

---

# Mig secret, mig ocult. Salvador Dalí, escriptor

*per Fèlix Fanés*

## I

Com a les òperes tan denses de Wagner, en què l'acció s'empantanega fins a arribar a fer-se insuportable, tot i que sigui en aquest embassament on es troba la porta definitiva d'accés a l'obra, hi ha també alguna cosa en Salvador Dalí que atreu i repelleix alhora i que, al capdavall, acaba convertint-se en un estrany mecanisme de fascinació. La causa potser n'és la barreja d'ingredients que, com a la gran òpera, hi ha a la seva obra: representació, falsedat, tragèdia; i també en el mateix personatge inventat per Dalí, que no és ningú real, de carn i ossos, sinó un ésser totalment de ficció; i encara més que això, un d'aquells herois creats per germinar en el cultiu del que projecta la consciència de les masses —¿o seria millor dir-ne la inconsciència?— per poder-se emmirallar i satisfer alhora les pròpies mancances; en aquest cas, per tal d'arreglar els bocins d'una certa imatge de l'«art», de l'«artista», que és el que Dalí representa: l'art i l'artista del segle xx com a figura de l'estrany, l'irracional i també, per què no dir-ho, el més o menys corrupte.

Ara bé, aquest personatge «emblemàtic», allegòric en certa mesura, en qui ressonen les veus més diverses i en qui brillen cadascuna de les diferents facetes que el componen segons la posició canviant que adopta, no és només interessant per aquesta raó. Dalí també atreu perquè, sigui quina sigui la idea que les masses se n'han fet, ell i el seu treball representen realment alguns dels aspectes essencials de l'art d'aquest segle. Per no dir més, Dalí encarna, com pocs altres, el vidriol que es llança per mirar de destruir, val a dir que amb resultats força dubtosos, la crosta de superxeria —artística o no— darrere la qual s'amaga el nostre temps. Durant la primera etapa de la seva vida, Dalí va portar a cap aquest

treball amb una ferocitat perfecta, feta de directes al fetge de la banalitat, el cofoisme i l'estupidesa. Vet aquí un text que conté una bona mostra del que dic: «Crec —escrivia cap a l'any 1931— que és absolutament impossible que existeixi a la terra (tret naturalment de la immunda regió valenciana) cap indret que hagi produït alguna cosa tan abominable com això que s'anomena vulgarment els intellectuals castellans i catalans; aquests darrers tenen el costum de dur uns bigotis plens d'una merda veritable i autèntica i, la gran majoria, tenen a més el costum de netejar-se el cul amb paper, sense ensabonar-se el forat com cal, com es fa en diversos països, i tenen els pèls dels collons i les aixelles farcits materialment d'una infinitat formiguejant de petits i rabiüts "mestres Millets", "Àngel Guimerà", etc.»<sup>1</sup>

Ben aviat, però, aquesta activitat sarcàstica va derivar cap a l'assentament definitiu de la personalitat del pintor, que es pot caracteritzar com a regida, des de llavors, per un cínic esperit de contradicció. «Anava contra tot, per sistema i per principi.»<sup>2</sup> L'art de portar la contrària, les tècniques *antilogikái* en què es va ensinistrar aquesta mena de sofista modern, es van convertir en un mecanisme automàtic que no deixava gaire espai per al raonament. «La meua necessitat constant i ferotge de sentir-me "diferent" em feia plorar de ràbia si una coincidència encara que fortuïta em posava en la mateixa categoria amb els altres» (p. 123). Per aquesta raó, Dalí va respondre al blanc amb el negre, fos quina fos la foscor d'aquest color. Fins al punt d'arribar, posem per cas, a frec del feixisme, sense cap altra justificació que la de dur la contrària als seus amics surrealistes; o de caure en el *kitsch* més espantós també sense cap altra explicació que la d'anar contra la gran pintura del segle.

L'enderiament de Dalí per dur la contrària va ser tan gran —podríem dir que, més que cínic, el seu cas va ser clínic— que, si alguna cosa no ens falta, en són precisament els exemples. A l'article *Poesia de l'útil standarditzat*, posem per cas, Dalí invocava Le Corbusier i la voluntat de l'arquitecte suís de «fer-nos veure la bellesa senzilla i emocionant del meravellós món mecànic industrial, tot just nat, perfecte i pur com una flor», món davant del qual el pintor s'exalta: «¡Oh, meravellós món mecànic industrial! Petits aparells metàl·lics on s'atarden les més lentes osmosis nocturnes amb la carn, els vegetals, la mar, les constel·lacions...»; i més endavant: «¡món anti-artístic dels anuncis comercials! Magnífiques invitacions als sentits i a la nàutica dels objectes inconeguts, grisos cautxús de neumàtics, límpids cristalls de para-brises, suaus tons de les corprenedores cigarretes emboquillades de color de llavi, estoig de golf, mermelades a tot color, pastes de te de qualitats encisadores...»<sup>3</sup> En canvi, des que va arribar a París, Dalí va començar a malparlar de Le Corbusier, acusant-lo d'haver inventat una arquitectura «d'autopunició», alhora que es posava a defensar el modernisme, aleshores totalment desacreditat, si més no entre els partidaris del darrer crit en art, entre els quals, no cal ni dir-ho, es trobava Dalí, tot qualificant-lo de «*bouleversante architecture ornamentale*» o de «*monde de rêve pur et troublant*».<sup>4</sup>

1. Salvador DALÍ, *Intellectuals castillans et catalans*, «Le Surréalisme au Service de la Révolution», núm. 2 (octubre de 1930).

2. Salvador DALÍ, *The Secret Life of Salvador Dalí* (Nova York 1942). La citació correspon a la pàgina 122 de la traducció de B. Bardagí (Figueres 1981). A partir d'ara, i si no dic el contrari, quan citi aquesta obra donaré directament dins del text la paginació de l'esmentada edició.

3. Salvador DALÍ, *Poesia de l'útil standarditzat*, «L'Amic de les Arts», núm. 23 (31 de març de 1928).

4. Salvador DALÍ, *L'âne pourri*, «Le Surréalisme au Service de la Révolution», núm. 1

Aquesta defensa del modernisme, Dalí la justificava així a *The Secret Life*: «En el moment de la meua arribada a París, els elements intel·lectuals estaven podrits amb la influència nefasta i ja declinant del bergsonisme, el qual, amb la seva apologia de l'instint i l'*élan vital*, havia menat a les revaloracions estètiques més grolleres. En efecte, una influència vinguda d'Àfrica va passar com una ràfega per l'esperit parisenc, amb un defici intel·lectual salvatge que feia plorar! La gent adorava els lamentables productes instintius de veritables salvatges! Acabava d'entronitzar-se l'art negre i això es feia amb l'ajut de Picasso i els surrealistes! [...] Havia de trobar l'antídot, l'estendard amb què desafiar aquests cecs i immediats productes de la por, de manca d'intel·ligència i d'esclavatge espiritual; i contra els "objectes salvatges" africans vaig sostenir els ultradecadents, civilitzats i europeus objectes "modern style". Sempre vaig considerar el període 1900 com el terminal producte psicopatològic de la decadència greco-romana. Em vaig dir: ja que aquesta gent no vol sentir parlar d'estètica i només és capaç d'excitar-se amb "agitacions vitals", els mostraré que en el detall ornamental més petit d'un objecte del 1900 hi ha més poesia, erotisme, bogeria, perversitat, tortura, patetisme, grandesa i profunditat biològica que en el seu assortiment innombrable de fetitxes truculentament lleigs, amb uns cossos i unes ànimes d'una estupidesa que és simplement i únicament salvatge!» (p. 308).

Aquests extrems, que no poden ser sinó considerats com els diversos fils que componen la madeixa de personatge irreal i de ficció a què abans m'he referit, ens porten a la conclusió que, poc o molt disfressat, Dalí ha estat probablement un dels nihilistes més sistemàtics i inescrutables del segle, un autèntic pensador del no-res, que amb la seva «obra violenta i audaç, incomprendible, desconcertant i subversiva» aspirava a posseir «un poder desmoralitzador i destructiu» (p. 306) amb què «sistematitzar la confusió i contribuir al descrèdit total del món de la realitat».<sup>5</sup>

Aquesta actitud tan sulfurada, cal entendre-la com la resposta que Dalí dona a l'horror que li causa l'època que li ha tocat de viure (així, si més no, ho diu a *The Secret Life*, p. 307). Però els plantejaments radicals del pintor hem de relacionar-los també amb el canvi de sensibilitat artística que va tenir lloc a Europa cap a la fi del segle. Les noves teories, que llavors van emergir sobre la naturalesa de la realitat i de la consciència, van provocar, d'una banda, la retirada de la raó cap a l'ocult, l'esotèric i el místic i, de l'altra, cap al nihilisme destructiu, l'anarquisme i la follia, en una mena de prolongació bàquica de la nietzscheana anunciació de la mort de Déu. Per altra banda, per mitjà de l'experiència simbolista s'acabava d'entreure el revers del llenguatge; i aquest altre cantó de l'univers havia mostrat un rostre aclaparadorament buit, terroríficament erm. Aquesta buidor, que venia de lluny, però que llavors, arran de la Primera Guerra

---

(juliol de 1930). I també escrivia sobre l'arquitectura *modern style*: «Tot allò que ha estat més naturalment utilitari i funcionalista en les conegudes arquitectures del passat, en el modernisme no serveix de cop i volta per a res, o ... no serveix més que per al "funcionament dels dissenys", per altra part els més tèrbols, desqualificats i inconfessables. Grandioses columnes i columnes mitjanes, inclinades, incapaces de sostenir-se soles, talment el coll fatigat de pesants caps hidrocefàlics, emergeixen per primera vegada en el món de les ondulacions dures de l'"aigua esculpida" amb la fallera fotogràfica de la instantaneïtat, fins aleshores desconeguda. Ascendeixen a onades de relleus policroms, l'ornamentació immaterial dels quals fa quallar les transicions convulsives de les febles materialitzacions de les metamorfosis més esmunyides del fum, de la mateixa manera que els vegetals aquàtics i la cabellera d'aquestes dones noves, més abel·lidores encara que la petita set causada per la temperatura imaginativa de la vida dels èxtasis florals on s'esbalaïxen...» («Minotaure», núm. 3-4, 1933).

5. DALÍ, *L'âne pourri*, op. cit.

Mundial, s'acabava de tastar d'una manera tan concreta com amarga, havia d'engegar el seguit de declaracions de fe anarquista que molts van proferir, entre els quals Dalí. L'anarquisme sempre ha estat present als escrits del pintor, tot i que l'escepticisme radical que el caracteritza l'hagi portat, de matisació en matisació, fins a declarar-se anarquista monàrquic, en una mena de joc paradoxal amb els contraris, que de vegades fa pensar en alguna mena de *coincidentia oppositorum*, cosa que també és ben pròpia de les transformacions espirituals a què estic alludint, ja que sovint ocultisme i nihilisme solien anar de bracet (potser l'encarnació més viva d'aquesta paradoxa al segle xx ha estat Marcel Duchamp, un escèptic radical l'obra del qual permet tota mena de lectures esotèriques).<sup>6</sup> Però si a l'obra de Dalí es fa difícil de descobrir l'existència d'un vessant ocult o místic, s'hi troba, en canvi, del començament a la fi, aquesta idea paradoxal dels contraris que es corresponen, es complementen i de vegades fins i tot, per a la nostra total perplexitat, se substitueixen.

De la consciència del no-res, en sorgeix, doncs, el Dalí *antilogikái*, dadaista, cínic, descregut, aristocràtic i tot el que es vulgui, que és capaç d'escriure que mentre els «Cahiers d'Art» no li feien cas, «uns vells amb polaines teixides per les arnes i la pols de la tradició, amb mostatxos blancs tacats de rapè, amb la cinta de la legió d'honor al trau, es treien les ulleres per mirar de prop una pintura meva i se sentien temptats a endur-se-la sota l'aixella per col·locar-la al menjador al costat d'un Meissonier», perquè «comprenien que jo era allí per defensar-los», ja que «la meva croada era en defensa de la civilització grecoromana» (p. 307). I és probable també que, d'aquesta consciència del no-res, en sorgeixi el teòric que va d'una cosa a l'altra com una baldufa, l'escriptor sorprenent, el cineasta amb idees i sense imatges i també el pintor que menysprea l'art modern i fins i tot la seva pròpia obra amb la comparació, sempre

6. L'absència de literatura sobre al relació entre Dalí i Duchamp és una mica sorprenent. Hi ha treballs que segueixen la petja del parallelisme entre Picasso i Dalí (que és un fals parallelisme o, si es vol, un parallelisme de «miratge») i, en canvi, ni una ratlla sobre aquestes autèntiques vides paral·leles del segle xx. Tot i que Duchamp era gairebé vint anys més gran que Dalí, tots dos van començar a pintar com a cubistes, sense que aquest inici marqués d'una manera definitiva la continuació de les seves obres. Tots dos també van militar, sobretot intel·lectualment, en els rengles del dadaisme i van participar, així mateix, en el que va convertir-se aquest moviment a França sota el guiatge de Breton, és a dir, en el surrealisme (Duchamp, val a dir-ho, més des de fora que no pas Dalí). Tots dos van compartir una geografia força particular: París, Nova York, Arcachon (on van coincidir en el moment de l'ocupació alemanya) i Cadaqués. Tots dos van fer servir la creativitat en diverses direccions: a més de pintar, van fer cinema, van escriure, etc. I, per fi, tots dos es van interessar per la ciència, si bé ho van fer —encara una altra coincidència— molt irònicament. Duchamp, per exemple, declarava a Pierre Cabanne: «Tota pintura, començant per l'impressionisme, és anticientífica, incloent-hi Seurat. M'interessava introduir l'aspecte exacte i precís de la ciència, cosa que no s'havia fet gaire ... No ho feia per amor a la ciència, ben al contrari, ho feia per desacreditar-la, d'una manera suau, lleugera, sense importància.» De la mateixa manera, Dalí, en una conferència feta a la Sorbona l'any 1955, que ell mateix va qualificar de «pseudo-científica», en un foc d'encenalls típicament paranoico-crític va passar de *La Dentellière* de Vermeer a un gira-sol, del gira-sol a un rinoceront i del rinoceront a una col-i-flor a través del nexa comú de... l'estructura d'una corba logarítmica (*Aspects phénoménologiques de la méthode paranoïaque-critique*, conferència feta a la Sorbona el 17 de desembre de 1955). Amb això arribem al punt de màxim d'acostament. En efecte, si el Gran Vidre és l'objecte a la recerca de la significació, podríem dir que el mètode paranoico-crític és la teoria a la recerca de l'objecte per interpretar i dotar-lo —gairebé es podria dir farcir-lo— de significació. Naturalment, el nexa que relaciona el Gran Vidre amb el mètode paranoico-crític (l'objecte per ser interpretat indefinidament, el mètode per interpretar infinits objectes), s'ha de trobar per força en la ironia i l'humor, que és el lloc on acaben de coincidir aquests dos símbols del segle xx, que, per altra part, mai no van deixar de respectar-se i d'admirar-se.

llatzerant i impossible, amb Rafael. En fi, en sorgeix el Dalí científic, pseudo-científic o irònicament científic del mètode paranoico-crític, potser l'exemple més pur, dintre del seu pensament estrambòtic i genialoide, d'aquella *coincidentia oppositorum* de què abans feia esment.

## II

Va ser versemblantment el 1929, i a partir del mateix rerefons que va dur Breton i Éluard a escriure *L'Immaculée Conception*, que Dalí va fixar-se en els mecanismes interns dels fenòmens paranoics i va entreveure la possibilitat d'un mètode experimental fonamentat en el poder que posseeixen les associacions sistemàtiques que en deriven. Dalí definia aquest tipus de pertorbació com un «deliri d'associació interpretativa comportant una estructura sistemàtica».<sup>7</sup> Per altra part, a partir de la lectura de la tesi de doctorat de Jacques Lacan, que tractava també de la paranoia (*De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, París 1932), Dalí va fer algunes precisions interessants. La més important va ser que la sistematització no s'efectua *a posteriori* —segons que sempre s'havia dit—, sinó que es troba inclosa en el nucli de la idea delirant inicial: «Cal veure en el sistema una conseqüència del desenvolupament mateix de les idees delirants; aquestes idees, delirants en el moment en què es produeixen, es presenten ja sistematitzades des del començament.»<sup>8</sup> Aquesta sistematització *in nuce*, que després s'anirà desplegant, confereix a la interpretació un caràcter lògic i irrefutable. «N'hi ha prou que el deliri d'interpretació hagi enllaçat el sentit de les imatges dels quadres heterogenis que cobreixen un mur, perquè ningú no pugui negar més l'existència real del lligam. La paranoia se serveix del món exterior per fer valer la idea obsessiva, amb la pertorbadora particularitat de fer admissible la realitat d'aquesta idea als altres.»<sup>9</sup> Un segon aspecte del mètode, que en aquest cas va comportar una autèntica trencadissa, atesa la normativa teòrica en què es movia el surrealisme, va ser la qüestió de l'activitat. Fins llavors l'ànima de ferro de la doctrina de Breton —l'escriptura automàtica i els seus derivats— es basava en la passivitat —la «capitulació», deia no sense un cert regust crític Dalí— davant el funcionament real i involuntari del pensament. En canvi, el deliri paranoic, «lluny de ser un element passiu propici a la interpretació [...], és en si mateix una forma d'interpretació».<sup>10</sup> O, com diu en un text anterior a la lectura de la tesi de Lacan, «les images mêmes de la réalité dépendent du degré de notre faculté paranoïaque et que pourtant, théoriquement, un individu doué à un degré suffisant de la dite faculté pourrait selon son désir voir changer successivement la forme d'un objet pris dans la réalité, tout comme dans le cas de l'hallucination volontaire...»<sup>11</sup> Aquest «selon son désir» és fonamental, perquè proporciona al mètode unes possibilitats actives i voluntàries que n'han de sustentar l'aspecte segon, és a dir, allò que té de crític.

Ara, ¿quina era la utilitat del giny paranoic? Havia de servir per a diverses coses, però sobretot per fer discórrer el pensament d'una determinada manera.

7. Salvador DALÍ, *La conquête de l'irrationnel* (París 1935).

8. Salvador DALÍ, *Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste*, «Minotaure», núm. 1 (1933).

9. DALÍ, *L'âne pourri*, op. cit.

10. DALÍ, *Nouvelles considérations...*, op. cit.

11. DALÍ, *L'âne pourri*, op. cit.

Breton havia dit que el mètode es podia fer servir per a tot. «Dalí —va escriure a *Qu'est-ce que le surréalisme*, Brusselles 1934— ha proporcionat al surrealisme un instrument de primeríssim ordre, el mètode paranoico-crític, que d'entrada ha estat capaç d'aplicar-lo, indiferentment, a la pintura, la poesia, el cinema, la construcció d'objectes surrealistes típics, la moda, l'escultura, la història de l'art i, fins i tot, si s'escau, a tota mena d'exegesi.» (Abans de prosseguir, fixem-nos que la mandíbula de Dalí sembla desllorigar-se de riure. En un temps escassament pròdig en idees, però sí, en canvi, en la fabricació de tota mena d'instruments refinadíssims per fer-les sorgir d'allà on sigui, és a dir, en una època en què els mètodes sobreixen per la seva abundància el got de qualsevol paciència intel·lectual, en aquest context, doncs, el pintor inventa un mètode nou que ha de servir per interpretar-ho tot. La riallada sembla insuperablement sarcàstica. Una mena, com si diguéssim, de, si no vol cols, dos plats.) El que hi ha de broma en tot això no ens ha de fer oblidar, tanmateix, la subtil coherència que ho regeix. En dissenyar el mètode com una eina de dos talls, paranoic i crític alhora, dues qualitats en aparença antagòniques, Dalí està posant-nos davant del nas l'essència del seu pensament, que sembla que té la base en aquella voluntat de portar la contrària abans esmentada i, alhora, en una mena de pensament dialèctic de difícil ubicació.

Dalí, al llarg de la seva obra, sobretot de l'escrita, actua a partir d'un principi de pluralitat que sol presentar-se gairebé sempre de manera dual i sota la forma d'una oposició. La dualitat tot seguit es veu que és una idea molt important, perquè sempre es presenta, en l'obra del pintor, amb un regust fundacional. A *The Secret Life*, des de la finestra de l'aula que dona al pati de l'escola dels germans maristes, Dalí infant s'oblida del reblaniment mental que li provoca la xerrameca del mestre per concentrar-se en «dos» xiprers que li xuclen l'atenció i gairebé l'enteniment. Des d'aquesta aula pot veure també, si bé d'esquiltlentes, el quadre totèmic de Millet *L'Angelus*, que representa un altre cop la figura de la dualitat: dos pagesos, un mascle i una femella, l'un davant de l'altra, han aturat la feina per posar-se a resar. I no oblidem tampoc que hi va haver dues parelles de Salvadors Dalís. La parella tràgica clàssica, pare i fill, enfrontats sofoclianament; i la parella tràgica, que no s'esperava ningú, formada pel Salvador Dalí infant, mort prematurament de meningitis, i el seu germà, el futur pintor, que va haver de lluitar tota la vida per esborrar l'ombra del qui va morir tres anys abans que nasqués ell, l'únic i autèntic Salvador Dalí, concebut, no per al gaudi, sinó per fer de substitut d'aquell hereu mort abans d'hora.

És curiós observar que, en aquest llibre fonamental que és *The Secret Life*, a la dualitat germà mort/germà viu s'hi superposen les bases d'una teoria estètica, que també, naturalment, és dual i arrenca de la famosa oposició entre el tou i el dur. «Avui sabem —escriu Salvador Dalí— que la forma sempre és el producte d'un procés inquisitorial de la matèria: la reacció específica de la matèria quan és sotmesa a la terrible coacció de l'espai que l'oprimeix pertot arreu» (p. 2). No és bo, prossegueix el raonament del pintor, tot lligant la teoria estètica amb la mort del germà, que la matèria estigui dotada d'un impuls massa absolut, perquè llavors pot ser anorreada. Cal, per contra, que aquesta matèria es limiti modestament a fer el que pot i posar-se així en condicions d'estar més ben adaptada al plaer d'emmotllar-se al xoc tirà de l'espai. De manera que, si el germà havia estat condemnat a no sobreviure, era perquè estava fet d'una matèria inflexible (una intel·ligència massa alta, d'una sola direcció), mentre que ell, vull dir l'únic i autèntic Salvador Dalí, «el tardà, anarquista i pervers polimorf», era «tou, covard, elàstic», situació que li havia de permetre trobar,

«en el rigor únic i inquisitorial del pensament espanyol, la forma definitiva de les sagnants, jesuítiques i arborescents àgates del seu geni curiós» (p. 4).

Però si la pluralitat estructural del pensament dalinià es presenta sota una forma dual, els components de la qual s'enfronten els uns amb els altres, no succeeix, en canvi, que a cadascun d'aquests contraris li correspongui un pol positiu i un de negatiu estables, sinó que la identificació amb el positiu i el negatiu és cada cop redefinida, en una mena de joc que, amb l'atribució canviant dels papers, sembla que estigui fet expressament per sorprendre'ns.

Es el cas del dur i el tou de què acabo de fer esment. A primer cop d'ull, aquesta oposició sembla que tendeixi al següent joc d'identificacions: el dur amb el positiu i el tou amb el negatiu. Acabem de veure com aquestes correspondències es presenten així al pròleg de *The Secret Life* quan s'afirma que el geni va sorgir de l'aplicació del dur (el pensament inquisitorial) sobre el tou (innat i original). El tou, per tant, és la matèria, i el dur, la forma. Però no és solament això el que ens fa identificar el tou amb el negatiu. Una mica més enllà de la citació anterior apareix una crítica duríssima contra els espinacs, és a dir, contra el tou: «Detesto els espinacs per llur caràcter amorf, tant, que crec fermament, i no vacillo ni un moment a sostenir-ho, que l'única cosa bona, noble i comestible que es pot trobar en aquest aliment sòrdid és la sorra» (p. 9), naturalment perquè la sorra és dura. Però si abans he dit que en aquest joc les identificacions només són aparents és perquè el tou passa tot seguit a adquirir un valor positiu. «Res no es pot considerar massa mucós, gelatinós, trèmul, indeterminat o ignominiós per a ésser desitjat, tant si es tracta de les viscositats sublimes d'un ull de peix, com del cervell relliscadís d'un ocell, com del moll espermatzoic d'un os o la tova i pantanosa opulència d'una ostra» (p. 10). Més endavant Dalí qualificarà el paradís intrauterí de «tou» (p. 28), essent com és, aquest indret, segons el pintor, un lloc totalment positiu. I, encara més lluny, farà l'elogi de la cera. «El caràcter no repugnant de la cera, que encara és augmentat per una tovor atractiva...» (p. 250). Etc. El tou, doncs, també pot ser desitjable.

Aquest sistema d'oposicions mòbils acaba donant als contraris un aspecte de complementarietat. Més que en un funcionament dialèctic, els oposats sembla que desemboquen en una mena d'unitat que podríem qualificar de relativa. Crec que un dels millors exemples d'això que dic, el trobem en l'admiració de Dalí pel marisc: «En virtut de llur armadura, car ho és realment llur exosquelet, els mariscos són una realització material de l'originalíssima i intel·ligent idea de dur els propis ossos a fora més aviat que a dins, com es practica usualment» (p. 9). I també pels ocells: «Els ocellets s'assemblen molt als mariscos. Porten llur armadura, per dir-ho així, a flor de pell» (p. 10). D'aquest intercanvi de funcions, l'interior que és el dur a l'exterior, i l'exterior que és el dur a l'interior, en podem deduir que la unitat seria donada per la complementarietat i la no oposició dels contraris, que és el que deia, si fa no fa, Coleridge referint-se a la polaritat com a organitzadora, com a «gran llei», que deia, de la naturalesa.

Però aquesta pluralitat, que també apareix en la forma d'adjectivació (cito de *The Secret Life*: «...aquesta època abominable de catàstrofes mecàniques i mediocres en què tenia la "desgràcia" i l'"honor" de viure...» [p. 4] o «...en les aigües "clares" i "descompostes" de la meva frisança» [p. 84], o encara quan qualifica Stravinsky de «preciós, enganxós, ignominiós» [p. 333]), aquesta pluralitat, dic, no sempre és complementària ni té tampoc gaire a veure, per bé que acabo de citar Coleridge, amb la idea romàntica de la naturalesa com una polaritat que regeix les forces de l'univers. No. Crec que no s'hi pot emparentar,

de la mateixa manera que seria abusiu de voler trobar en aquesta disposició dual de l'univers una mena de concepció organicista de l'obra d'art, que no lligaria gens amb l'escepticisme radical de Dalí.

A més de com a imatges enfrontades i intercanviables, la pluralitat també es troba present en l'origen del mètode paranoico-crític, quan l'artista situa les imatges latents al centre de la seva activitat com a pintor. Aquestes imatges, que de primer es troben a la naturalesa (formes canviants de núvols, roques del cap de Creus...) o a la història de la cultura (Leonardo) i que, després, Dalí convertirà en tema dels seus quadres, per mitjà de la imatge desdoblada (*L'homme invisible*, 1929-1933; *Le grand paranoïaque*, 1938; *Métamorphose de Narcisse*, 1937), aquestes imatges, dic, es caracteritzen, en oposició a les anteriors, que tendien cap a la bipolaritat, pel fet de representar la idea de la fusió, la unitat, però desdoblada. Més, doncs, que encarnar el que al començament anomenàvem la *coincidentia oppositorum*, és a dir, el lloc en què, tant per a l'introduïdor del concepte, Nicolau de Cusa, com per als alquimistes, es produeix la veritat com a superació dels contraris (ho recordo de passada, una de les obsessions de Breton), el que Dalí fa amb la imatge doble és representar l'espai de la «falsa» veritat, ja que en aquest lloc pictòric l'u es transforma en dos, en tres, etc., a partir de l'engany, l'aparença simulada, el *trompe-l'oeil* visual. Més que relacionar-se amb l'espai de la veritat dels alquimistes, doncs, la imatge doble, l'u convertit en dos, sembla que té alguna cosa a veure amb un dels mites centrals de Dalí, el de l'hermafroditisme.<sup>12</sup> O, potser encara millor, amb el tema de la bifurcació, una altra peça clau de l'imaginari, sobretot sexual, de Dalí: «Cada vegada —es pot llegir a *The Secret Life*— que l'atzar em col·loca en presència d'un bell exemplar de bifurcació, generalment presentat pel tronc o les branques d'un arbre, l'esperit em quedava en suspens, com paralitzat per una successió d'idees difícils de lligar entre elles, que mai no aconseguirien de cristallitzar, en certa manera, en qualsevol forma poètica. Quin és el significat de la línia bifurcada i especialment de l'objecte bifurcat?» (p. 92). La resposta a aquesta interrogació, i l'aclariment a alguns dels temes que fins ara he plantejat, potser la trobem a *Hidden Faces*, una «verdadera novella, llarga i avorrida»,<sup>13</sup> com la va qualificar el mateix Dalí, on, partint de la polaritat com a hipotètica llei central i alhora irrisòria de l'art, es desplega un cop més el complex ventall del pensament dalinià.

### III

Salvador Dalí va escriure *Hidden Faces* immediatament després de la seva autobiografia. Tots dos textos marquen l'inici de la llarga estada que el pintor, fugint de la guerra europea, va fer als EUA. La novella va ser escrita a raig (i, pel que sembla, en un francès aproximat).<sup>14</sup> Durant quatre mesos, Dalí va

12. «Disfressar-me era una de les meves passions més fortes [...]. Aquella nit em vaig mirar al mirall portant la corona amb el mantell penjant-me de les espatlles i la resta del meu cos completament nu. Després vaig empènyer endarrere les meves parts sexuals i les vaig amagar prement-les entre les cuixes per assemblar-me com més millor a una nena» (DALÍ, *The Secret Life*, p. 74).

13. Salvador DALÍ, *Hidden Faces* (Nova York 1944). Faig servir la reedició de Peter Owen (Londres 1973), perquè és la millor de les edicions de què puc disposar. La traducció de Haakon Chevalier, així com els seus mots introductoris, han estat revisats per ell mateix (p. xii).

14. Segons Haakon Chevalier, «Dalí parlava un francès ric i ple de color, ni gaire idio-



viure retirat a les muntanyes de New Hampshire, a prop de la frontera amb el Canadà, on escrivia fins a catorze hores diàries.<sup>15</sup> Que el pintor acabés escrivint una novella no ens ha de sorprendre gaire. *The Secret Life* ja ho era, una mena de novella. Alguns dels seus textos teòrics, com per exemple *El mite tràgic de l'Angelus de Millet*, també resulten, sovint, magnífiques peces narratives. Per altra part, la disposició seqüencial dels elements que componen alguns dels seus quadres més significatius (penso en *Les plaisirs illuminés* o en *Le jeux lugubre*, entre d'altres) donen així mateix un caire fortament narratiu a l'obra pictòrica.

Potser és per aquesta raó que, a diferència, posem per cas, de Giorgio De Chirico, un altre pintor surrealista que va escriure una novella, *Hebdomeros*, el relat de Dalí és molt més conforme a les regles del gènere. Mentre que en Chirico, tal com passa també en els seus quadres, el temps de la narració es troba com embassat, el de *Hidden faces* hi flueix llisquent. En bellugar-se, el temps ocupa un espai, que és alhora una progressió. Mitjançant aquest procediment es crea una corporeïtat del temps —una durada—, que permet a Dalí construir el relat segons les regles tradicionals de la novella, és a dir, a partir de la dilació permanent d'una espera (que, com deia Barthes, ens ha de preservar de la vida o de la mort). La causalitat ben marcada i la construcció d'una trama com més intricada millor seran els altres recursos, per altra part clàssics, a què Dalí recorrerà per bastir la durada del relat.

La novella del pintor no defuig, de cap manera, doncs, els elements narratius tradicionals. La trama es construeix sobre diverses oposicions, que s'entrecreuen en circumstàncies especials —generalment en situació de «rostre amagat», fet que genera tota mena de malentesos. Aquest «rostre amagat» és tant moral com físic, com també ho seran els *quid pro quo* que en deriven.

Pel que fa al model literari, sembla que Dalí hagi triat la novella idealista, tot i que al pròleg l'autor s'esforça a desviar la nostra atenció: s'ha dit —escriu— «que la novella seria balzaciana o huysmansiana. Però és una novella estrictament daliniana».<sup>16</sup> Que la novella és daliniana, no n'hi pot haver cap dubte. Com podria ser d'una altra manera? Però clarament, amb aquesta frase, Dalí està desviant l'atenció d'alguna cosa, concretament de Huysmans. *Hidden Faces* té molt a veure amb el rerefons cultural del simbolisme i s'hi poden trobar alguns punts de contacte amb l'*À rebours* de l'esmentat escriptor. Ho dic tant per l'ambient decadent que s'hi reflecteix com pel fet que els protagonistes siguin aristòcrates i milionaris que, a més de viatjar d'una manera més o menys frenètica (l'acció transcorre per França, el nord d'Àfrica, Malta, els EUA, etc.), es dediquen, per mitjà de l'opi, el sexe o l'aventura, a donar-se llustre, metòdicament, als sentits. Hi ha una presència notable de Wagner, que se cita explícitament un parell de vegades. El conflicte central de la novella, per altra part —l'amor pervertit entre el comte de Grandsailles i Solange de Cléda—, pot ser llegit com una reedició del mite de Tristany i Isolda, una història d'amor i de mort. Tot i que en aquest punt Dalí s'estima més de desviar l'atenció del lector i proclamar que, en realitat, el que el mite illumina és la relació entre dos altres personatges, Verònica i Baba.<sup>17</sup> Per fi, també s'ha de tenir en compte la cons-

---

màtic, ni gaire correcte, ple de sabor i enrenou hispànic ... El meu problema era temperar l'exuberància innata de l'expressió de Dalí i transposar-la al llenguatge escrit, sense perdre'n les qualitats essencials» (DALÍ, *Hidden Faces*, ed. cit., p. vii).

15. *Ibid.*, p. xi.

16. *Ibid.*, p. xiii.

17. *Ibid.*, p. 124.

trucció complexa de la novella, que Flora Cowles ha qualificat d'«una tal extravagància que un arriba a sentir-se'n sufocat». Qui va fer-ne la traducció a l'anglès, Haakon Chevalier, ha explicat: «De vegades, exhaust després de moltes hores de llaurar en la jungla embullada de la prosa de Dalí, m'hauria girat cap a ell exasperat i li hauria dit: "Mai no empra una paraula si pot fer-ne servir dues. És un mestre de la metàfora intricada, de l'epítet superflu; ha teixit els elaborats adorns de la redundància al voltant del tema central i l'ha il·luminat amb els brillants focs d'artifici de la hipèrbole..."».<sup>18</sup> Aquests «focs d'artifici» se centren principalment, com volia Moréas, en el «*trope hardi et multiforme*», en què Dalí demostra, al llarg de tota la seva obra literària, que és un espadatxí molt hàbil. Així, per exemple, una acció determinada de Grandsailles «fa que la pols de marbre del ressentiment (de Solange) carrisquegi entre les dents exasperades de la gelosia» (p. 78). O que un determinat temps lliure hagi de ser «dens i enganxós com una cola feta d'ambre líquid i esperma endurit de catxalot» (p. 103). O que, en fi, l'anunci lluminós d'un espectacle «picotegés com l'agulla d'una màquina de cosir el coll de pell de rinoceront de la indiferència de la multitud que desfilava sense a penes adonar-se'n» (p. 104). Aquest estil enrevessat inclou també jocs de paraules i pensaments enginyosos. Per exemple, «Solange havia somiat tant sobre la possibilitat de dormir, que, quan li va arribar el dormir, no va poder somiar» (p. 79). O aquest altre: «La guerra, en última anàlisi, és una situació en què totes les parts estan d'acord, encara que lluitin; mentre que la pau és una situació en què totes les parts estan en desacord, encara que no lluitin» (p. 175). A l'estil hi acaba de donar color la presència d'expressions catalanes, com per exemple la humil «llissa» que salta lèxicament inesperada en un mar en calma («*Only at long intervals would a llissa leap out of the water*», p. 196); o l'allusió a l'esplendidesa d'un personatge.—Orminy—feta a través de la frase «*Orminy doesn't wipe his nose on his sleeve*» (p. 89), traducció literal del «no mocar-se amb mitja màniga», que, d'altra banda, tampoc no pot venir de l'hipotètic original francès (en francès es diria, fins on jo arribo; «*ne pas se moucher du pied*»). Per acabar d'artodonorir el color i el sabor de la prosa, Dalí hi fa una certa utilització del fastigós: «Les grans erugues d'unes perles» (p. 28), «Una mosca acabava de posar-se en la punta d'un dels pits...»,<sup>19</sup> que és també una de les marques més acreditades de la casa.

Aquesta naturalesa artificiosa del text ens fa pensar, a més de Huysmans, en la tradició de l'idealisme aristocràtic que en la narrativa francesa del segle passat van representar Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle-Adam i, sobretot, el comte de Gobineau, amb qui la prosa i, per què amagar-ho, el pensament del pintor tenen més d'un punt de contacte.<sup>20</sup> Dit molt per damunt, Dalí comparteix

18. *Ibid.*, p. vii. A partir d'ara, si no dic el contrari, citaré aquesta obra per la paginació de l'edició de Peter Owen directament dins del text.

19. La citació completa encara fa més efecte: «*A fly has just alighted on the tip of one breast, and none of the child's movements seem to distract it or make it leave that somewhat tumefied point of the breast which suckling has monstrously distended*» (DALÍ, *Hidden Faces*, p. 122).

20. També s'ha parlat de la influència de Radiguet. En una carta a García Lorca de març de 1926, Salvador Dalí hi escriu: «*Estoy leyendo Le bal du Comte d'Orgel de Radiguet fillet fillet filletteeill meu meu que bien esta!*». Rafael Santos Torroella, editor de la correspondència, anota aquesta frase assenyalant que la novella pòstuma de l'escriptor francès és «*un relato de pasiones amorosas contenidas o disimuladas, que parecen concordar con lo que seguramente constituye la clave del 'sant Sebastià' daliniano y de toda la, digamos, teoría erótica de Dalí, incluido el 'cledalismo' de [...] Rostros ocultos: llegar al orgasmo por la intensidad misma de la contención o, mejor acaso, de la insatisfacción de los deseos*» (Rafael Santos Torroella, ed., *Salvador Dalí escribe a García Lorca*, Madrid 1987, ps. 36 i 127).

amb l'autor de *l'Essai sur l'inégalité des races humaines* el menyspreu per les masses, que Gobineau qualificava de «formigues que s'apiloten empolainades o amb parracs», i hi coincideix també en el culte a l'individu aristocràtic, el qual, davant d'aquest «*immense troupeau de bétail*» que és la gent, posseeix la intel·ligència, la precisió i la seguretat de judici que «*les gents du monde ont seuls l'usage*». Però a part aquesta difusa ideologia comuna (que inclouria també la crítica del progrés i del sistema polític que l'embolcalla, la democràcia), en allò que realment sembla que s'havia inspirat Dalí per escriure *Hidden Faces* és en alguns aspectes concrets de *Les Pléiades*, la novella de Gobineau. Aquest cop, a més a més, Dalí no amaga la filiació i escriu: «Adornant amb lluentons el cel serà d'aquesta novella, els sis protagonistes, sota el signe de Taurus, perpetuaran el mite etern del despertar de les Plèiades», (p. 124) i afegeix tot seguit, per si hi havia cap dubte, que s'està referint al mite immortalitzat per Gobineau en la seva novella més famosa. La relació entre les dues obres és fàcil de detectar pel que fa als personatges. El comte Hervé de Gransailles és una mena de fusió de Sophie Tonska i Jean-Théodore de Woerbeck, els dos caràcters més interessants de totes les plèiades: Sophie és algú que no pot estimar, que pateix una mena de castració sentimental, sense poder estar-se, però, de coquetejar, mentre que Woerbeck, que s'assembla a Sophie en aquest aspecte, es caracteritza també perquè aconsegueix tot allò que es proposa. Per altra part, Solange de Cléda, que no representa ben bé l'amor submís, sinó una mena de patologia amorosa que es basa en l'enderiament fins a la follia per un objecte impossible, troba el seu model en la història de Pierre de Luna que Gobineau intercala a la novella, tot i que aquest personatge, a causa de la naturalesa descentrada que el caracteritza, i sobretot per aquesta mena d'inassoliment perpetu que pateix del desig amorós, cosa que el porta fins a la mort, sembla que és finalment el model de les sis plèiades que protagonitzen *Hidden Faces*. Entre aquesta obra i la novella de Gobineau hi ha també coincidències menors, com és ara la relació que mantenen Jean-Theodore i el metge Lanze i la que tenen, a la novella de Dalí, Gransailles i el notari Pierre Girardin. Amb tot, allà on hi ha més proximitat és en el rerefons que sustenten totes dues novel·les: gent superior a la recerca d'amors superiors, cosa que en realitat sembla que trasllueix la idea de gent diferent a la recerca d'amors diferents. Allò que en Gobineau només és insinuat, en Dalí, en canvi, resulta força més clar: els amors enigmàtics i envitricollats que hi apareixen són els transsumptes més o menys clars, més o menys disfressats, d'unes relacions perverses.

Naturalment, aquesta o qualsevol altra dependència dels models no entela l'originalitat del relat, on les dèries de Dalí es mostren, com sempre, a cor què vols.

Recordem-ne algunes, com, per exemple, la simbologia de l'aliment i l'oralitat. El consum d'uns queviures o uns altres pot servir per caracteritzar els personatges. Així, l'aristocràtica afecció de Gradsailles a la terra s'encarna en l'enderiament del comte pels cargols, els crancs i les tòfones, mentre que el demencial americanisme de la milionària Barbara Stevens se'ns posa de manifest en el mal gust alimentari de què fa gala. «S'empassaren [Barbara i la seva filla] dues classes diferents de vitamines, amb l'ajut de dos martinis, que els van fer venir ganes d'un tercer, i a més un gelat de xocolata emplomallat» (p. 56). Però, a més d'aquestes funcions, l'alimentació també hi té un paper simbòlic fonamental, com ja passava a *The Secret Life*, pel que fa al sexe. Així, el no-driment pot convertir-se en una al·lusió a l'erotisme, com succeeix en el pas-satge en què Grandsailles contempla l'escot de Solange, i «mentre la mirava

va submergir la cullereta de postres en la superfície suau del formatge de crema... La sabor, lleugerament salada i amargant [del formatge] el va obligar a evocar la feminitat animal de la vedella» (p. 33). Però més sovint encara l'aliment o, millor dit, la deglució que se'n fa, a la novella simbolitza el temor que desvetlla la voracitat femenina. Així, de Verònica, que en diverses ocasions ens és presentada com una *mantis religiosa*, se'ns diu que tenia «unes dents esmolades i en forma d'arpó» i que la seva boca era com «un niu ple de fletxes» (p. 212). I de Betka, una altra de les protagonistes femenines, «que les seves dents pures estellaven tiges d'api que se li trencaven i desfeien a la boca com caramells de primavera» (p. 68).

Una altra de les dèries de Dalí que també apareix amb profusió a *Hidden Faces* és el sadisme. Sobretot en les relacions entre Grandsailles i Solange: «Grandsailles sempre tenia temptacions de fuetejar Solange a les natges i de donar-li un terròs de sucre com es fa amb un cavall...» (p. 23). O: «“¡No vull tornar a veure aquest somrís en la seva cara!, va grunyar Grandsailles...” I mentre parlava, tot estrenyent-la cada cop més convulsivament, el seu dit petit es va introduir en l'obertura humida de la boca de Solange d'una tal manera que el gran anell d'or li va colpejar durament les genives, que van començar a sagnar tot seguit» (p. 48).<sup>21</sup>

Tot d'altres obsessions ben conegudes esquitxen d'un cap a l'altre el text de la novella. Veiem, així, com hi apareix un Hitler «romàntic i masoquista integral» (p. 30), «dobles imatges» (p. 45), telèfons els auriculars dels quals són llobregants (p. 60), ossos que se solidifiquen (p. 142), les inevitables crítiques del progrés (p. 181) o els elogis desmesurats de la religió (p. 218). També, com és habitual en el sistema d'escriptura de Dalí, el text apareix farcit d'elements culturalistes. Des de descripcions com la següent: «Els pits de Betka són llargs, amb les puntes extremament prominents, com els que solem associar imaginativament amb els de la decadència romana, i tenen la pell tan brillant com la superfície de les estàtues brunyides, i esquitxada de pigues de color intens que semblen, enganyosament, les pigues d'una molsa daurada que, com sol passar, cobreixen el marbre d'alguns fragments d'escultura que han estat abandonats i exposats a les inclemències de la regió de Pontine» (ps. 121-122), fins a innumbrables mencions, ja sigui d'artistes (Fragonard, Poussin, Rafael, dues vegades, Leonardo, Picasso, Bernini, El Greco, Le Nain, Piero della Francesca...), ja sigui d'escriptors (D'Annunzio, García Lorca, Proust, Lautréamont,

21. És curiós de veure que hi ha una perversió que es repeteix, sota formes lleugerament diferents, tant a *The Secret Life* com a *Hidden faces*. Em refereixo als jocs sexuals que tenen com a centre l'orina femenina (la famosa «pluja daurada»). En trobem un espectacular fragment —un dels millors del llibre— a *The Secret Life* (ps. 13 i 14), però també s'hi fa al·lusió a *Hidden Faces*:

«Un grup de Servidors del Rei la va agafar per les cames, la va estirar a terra, li va arramangar les faldilles... i la va cremar amb la punta d'un cigarret a la part més sensible i delicada del seu organisme.

»—¡El baptisme de foc! —va exclamar monsieur Cordier, apoplèctic i amb els ulls brillants.

»—¡Oh, no! —va contestar Beatrice amb lentitud i fingint innocència—. Sembla que, al contrari, el batejat va ser el cigarret.

»—Amb quina aigua? —va preguntar monsieur Cordier, perplex momentàniament.

»Amb una expressió de mandra, sorpresa i infinita voluptuositat, Beatrice va contestar entre dents, gairebé fent xiular les paraules:

»—De fet, no era aigua... —I com que en aquell moment algú li va omplir la copa amb xampany gelat, Beatrice va afegir, recalcant encara més cada síl·laba—: ... ni tampoc exactament amb xampany...» (ps. 29 i 30).

Valéry, Éluard, Huysmans...), ja sigui de pensadors (Freud, Trotskij, Albert Magne, Paracels o Ramon Llull) i també algunes figures de la cultura popular (Coco Chanel, Fred Astaire, Durruti o la Metro).

Organitzant tot aquest material hi ha el principi de contradicció a què més amunt em referia. Dalí ja hi alludeix al pròleg: «Perquè des del segle XVIII la trilogia passional inventada pel diví marquès de Sade ha quedat incompleta: sadisme, masoquisme...; calia descobrir el tercer terme del problema, el de la síntesi i la sublimació: el cledalisme, que deriva del nom de la protagonista de la novel·la, Solange de Cléda. El sadisme pot ser definit com el plaer experimentat per mitjà del dolor infligit a l'objecte; el masoquisme, com el plaer produït per mitjà del dolor infligit per l'objecte; el cledalisme és el plaer i el dolor sublimats en una absoluta identificació transcendent amb l'objecte. Solange restableix la vertadera passió normal; és una santa Teresa profana, Epicur i Plató cremant en una sola flama d'etern misticisme femení.»<sup>22</sup> Aquesta sortida per la tangent hegeliana no impedeix que, tot al llarg de la novel·la, el principi de contradicció aparegui d'una manera molt intensa, i també més confusa i no tan programàtica com sembla que es dedueix de les paraules anteriors.

Per començar, diversos personatges es comporten segons els mecanismes psicològics o intel·lectuals que podem associar a aquest principi de contradicció. És el cas del senador Dandier, que es «mostrava contrari a qualsevol opinió política que s'exposés davant seu», i que, a més, tenia el costum de, «al final del discurs, destruir de manera sistemàtica i intencionada tot allò que havia construït al començament» (p. 23). També la mencionada milionària Barbara Stevens actua d'una manera semblant, ja que «solament se sentia lliure quan podia abolir arbitràriament les atencions i els obstacles amb què de manera intencionada havia regat el seu camí durant el dia anterior» (ps. 56-57). És el cas també de Grandsailles, el qual, després d'haver vist com Solange se sotmet a un dels estranys capritxos sexuals que se li solen ocórrer, sent, de primer, com els «seus prejudicis burgesos, despertats sobtadament, la condemnaven de manera severa per haver-lo obeït tan diligentment», si bé tot seguit «l'agulló del disgust li va perforar la membrana encara intacta de l'estimació que sentia per aquella dona, que havia necessitat tan poca pressió per accedir a presentar-se nua davant d'ell», cosa que li provoca un sobtat «remordiment» i tot seguit «una infinita tendresa» (p. 148). També per mitjà del llenguatge, principalment amb l'adjectivació, es combinen els pols oposats. Així, a ulls del notari Girardin, Solange semblarà «una reina», «una cortesana» i «una santa» (p. 51). I l'avenç de les tropes alemanyes en territori francès serà «fulminant i metàdic» (p. 161), mentre que la «verborrea» d'un personatge serà descrita com a «suculenta» i «metafòrica» (p. 22), etc. Tot això ens porta a un univers dual, situació que en un moment determinat de la novel·la es materialitza en els ulls de Betka: «Cadascuna d'aquelles persones portava inexorablement adherides al seu organisme dues orelles, dues galtes, dues mans... Betka mai no s'havia sorprès per aquest doble aspecte de l'anatomia dels éssers. Cada humà li feia l'efecte d'un parell d'aquestes taques simètriques i sagnants que deixen els insectes quan són esclafats entre els fulls d'un llibre» (p. 103). Si bé aquest món doble és sovint, o gairebé sempre, un món a l'inrevés: «El que és lleig sembla bell! Els criminals són sants o malalts! Els malalts són genis! Tot és doble, ambivalent» (ps. 112-113). Doble i ambivalent, aquesta és la qüestió, ja que una cosa, tal com s'ha dit al començament, pot convertir-se, en un

22. DALÍ, *Hidden Faces*, p. xii.

batre d'ulls, en el seu contrari. I així un dia «Solange es va posar entre els pits una rosa groga en què hi havia enganxat, una mica descentrada, una gran abella de robins i diamants de Fabergé. L'efecte inesperat de la combinació va ser que la rosa semblava artificial, mentre que l'abella semblava ben viva i real a despit de les pedres» (p. 39).

La novella es converteix així en una mena d'apoteosi del pensament de Dalí, tou i dur, masoquista i sàdic, paranoic i crític. La polaritat hi apareix sota diversos aspectes, com a oposició, com a contraris invertibles, però també com a termes complementaris. I sobretot hi és present com a dualitat fosa en l'u.

Aturem-nos de nou, i ja per acabar, en aquesta idea. En un rerefons d'amors impossibles, seguint més o menys l'exemple d'un Tristany i Isolda retocat per Gobineau, dos personatges que illustren, cadascun, el pol antagònic de l'altre —el masculí, l'actiu i el sàdic (el compte de Gransailles), i el femení, el passiu i el masoquista (Solange de Cléda)—, lliuren un colossal combat d'erosió que a poc a poc es va transformant en una batalla caníbal en què l'un, Grandsailles, devora l'altra, Solange, fins a menjar-se-la del tot, de manera que dos es converteixen en un, és a dir, que tots dos es fonen una sola carn, tal com volia, però d'una altra manera, sant Pau. Aquest cop, la unitat escindida ens és il·luminada pel mite de la bifurcació, que a *The Secret Life* ja era essencial, i això fins al punt de convertir-se per mitjà d'un estri, d'un estri bifurcat, la crossa; en una de les formes d'encarnació simbòlica del protagonista. És per aquest motiu que, en el llibre autobiogràfic, Dalí-infant sol ser representat amb un ceptre, que és una crossa. I aquesta mena d'objecte també ocupa un lloc capital en una de les escenes més extraordinàriament eròtiques del llibre, la història de la recollecció de la flor de tiller. (Aprofito l'ocasió per recordar que de vegades s'ha vist en l'objecte esmentat un substitut simbòlic del mateix pintor. Aquesta teoria parteix del fet que, en certes regions de Catalunya, a una classe determinada de crosses, se les anomena «dalí».)<sup>23</sup> Per altra part, la cua de la bavosa, el peixet que es transformarà en la imaginació del narrador de *The Secret Life* en una llagosta, fet que li provocarà uns terrors insuportables, té una forma amenaçadorament bifurcada, si més no en el dibuix que Dalí va fer per il·lustrar el llibre, on sembla gairebé una falç —és a dir, el cos del peix s'escindeix en arribar a la cua en dues grans banyes, que fan pensar en la forqueta que hi ha al capdamunt de les crosses (p. 135). La presència tan abundant de l'entreforc a *The Secret Life* troba un ressò poderós a *Hidden Faces*. Aturem-nos-hi un moment. La idea de la bifurcació figura a l'emblema de la casa de Grandsailles o, millor dit, hi apareix durant la lectura paranoico-crítica que en fa Solange. L'escut d'armes de la casa del comte és una alzina solitària enmig d'un camp florit, sobre la qual hi ha escrit: «*Je suis la dame*». En contemplar atentament aquesta imatge gravada en una sucrera de plata, Solange hi percep «un significat antropomòrfic». Descobreix «que del centre del fullatge emergeix el rostre d'una doneta i un tors nu, que pertany a la cara i que forma part del tronc, que ha estat despul·lat de l'escorça, mentre que el vestit de suro cobreix modestament la resta del cos des del llombrígol, amb les tres arrels plantades al terra» (p. 45). Si la descripció potser no és gràficament prou clara, la imatge que Dalí va dibuixar per il·lustrar la novella és molt més explícita. La part central de l'arbre ha

23. Segons el diccionari Alcover-Moll, s'anomena «dalí», a Móra d'Ebre, la crossa que fan servir per repenjar-s'hi i poder fer més força els peons que estiren la sirga dels llaguts des de la ribera. Per la seva part, Coromines, al *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, anomena «dalí» el primer dels peons que tiren la barca, els quals, al *Diccionari català, valencià, baleàr*, s'anomenen «daliners». Coromines no fa cap esment de la crossa.

estat substituïda per una dona nua, que bé podria ser una imatge de Solange, els braços de la qual, com les branques, es bifurquen cap a la part superior de la imatge. Ens trobem, naturalment, davant d'una imatge doble, és a dir, del resultat de l'activitat paranoica de Solange, en què es representa la imatge d'una dona amagada, per dir-ho així, sota l'aparença d'un arbre. De manera que quan a *The Secret Life* Dalí s'interrogava —tal com ja hem vist— sobre quin és el significat de la línia bifurcada i especialment de l'objecte bifurcat, i ell mateix reconeixia que només es posa aquesta pregunta quan «l'exemplar de la bifurcació» és «representat pel tronc o les branques» d'un arbre (p. 92), la solució de l'enigma plantejat uns anys abans sembla que es podria resoldre així: ja que, a l'emblema, l'escorça retallada d'un arbre fa d'embolcall d'una dona, és a dir, ja que ens trobem davant la imatge amagada i latent del femení dins el masculí, podem deduir, sense forçar gaire la interpretació, que allò que simbolitza l'entreforc és el tema de l'hermafrodita, idea que, per cert, subratlla el mateix Dalí quan, al pròleg de l'edició espanyola de la novella, assenyala, invocant opinions diverses que havien estat emeses arran de la publicació del llibre, que tant la personalitat del comte de Grandsailles, com la de Solange de Cléda, el que representen, en realitat, és el mateix Dalí, femení i masculí alhora, és a dir, personatge bifurcat fins al moll de l'os.<sup>24</sup> Però encara que el pintor no ho hagués dit, podríem continuar pensant que darrere la batalla caníbal que oposa Grandsailles a Solange, el que s'hi amaga és la representació, una altra vegada, d'aquesta manera dual de pensar de Dalí. I, més en concret, d'aquesta manera bifurcada de representar la unitat, que en Dalí sempre conté una oposició latent, que tant pot ser el masculí i el femení com el tou i el dur, el crític i el paranoic, l'anarquista i el monàrquic o el que sigui, perquè aquesta particular visió dual del món és probablement, al capdavant, la clau de volta del pensament del pintor, que troba a *Hidden Faces* una de les millors encarnacions literàries possibles.

FÈLIX FANÉS

24. Salvador DALÍ, *Rostros ocultos* (Barcelona 1974), p. 10. Aquesta traducció, com la resta de versions castellanes de l'obra, va ser passada pel sedàs de la censura, sobretot pel que fa a les escenes eròtiques.