

L'experiència efràstica de Dalí: a cavall entre la pintura i la poesia

Anna Vives
University of Leicester

Algunes de les pintures més famoses de Salvador Dalí es relacionen efràsticament amb certs poemes seus. Es tracta principalment d'un lligam temàtic on allò representat visualment s'explica fragmentàriament en format literari. En aquest article, s'exploren les particularitats dels poemes 'La meva amiga i la platja' i 'El gran masturbador' per tal de reflexionar-hi sobre el fet efràstic i determinar la relació d'ambdues composicions amb les respectives pintures. A més, les quatre obres giren a l'entorn de la temàtica de la violència. Quin tipus d'estètica s'hi perfila tot plegat?

En primer lloc, 'La meva amiga i la platja' està dedicada a Lluís Montanyà, un dels autors del *Manifest groc* junt a Dalí i a Sebastià Gasch. També s'hi introdueix una citació que enllaça la composició amb la pintura daliniana del mateix nom: 'La mel és més dolça que la sang'. En l'obra pictòrica, també de 1927,¹ tenim una gran part dels símbols que poblen el corpus visual dalinià entre 1926 i 1929: elements punxeguts en forma d'agulles, figures triangulars, mans mutilades, dos ases (un d'ells podrit), un cos femení sense cap, un cap que sembla el de Lorca i ombres que no es corresponen amb els seus cossos. Mentre que Agustín Sánchez Vidal no problematitza la dependència entre la pintura i la composició apuntant únicament a la relació existent (1996: 116),² Mario Hernández i Antonio Monegal consideren que no constitueixen un conjunt efràstic ja que el text no és una descripció del quadre (1989: 305; 1997: 157).³ Malgrat açò, la

¹ Existeix un estudi per a *La mel és més dolça que la sang* de 1926, on apareixen en menor mesura els elements que s'observen en la versió de 1927 (Descharnes i Néret 2001: 120).

² En la nota a peu de plana 166, considera el poema com una mera descripció del quadre i assumeix una al·lusió a Buñuel en el següent fragment: 'Mi amiga se entrena cada mañana con un *punching ball*'. Açò implica que per a Sánchez Vidal 'La meva amiga' mimetitzava la biografia daliniana.

³ En certa manera, Monegal està responent a les consideracions de Sánchez Vidal assenyalades en la nota anterior.

frase de la mel i la sang uneix les dinàmiques artístiques de pintura i poema. En 'San Sebastià', Dalí cataloga l'art tradicional com a amarg (1995: 21), la qual cosa supondria que l'art pur que preconitza és 'dolç'. En 'Salvador Dalí té el gust...', afegeix: 'Escolteu la música més dolça que la mel de-la metralladora imaginativa de Picasso' (1995: 233).⁴ Ací s'indica de nou la dolçor d'allò antiartístic amb el matís violent d'una poderosa imaginació que fa el paper d'arma. A més, la metralladora és un aparell automàtic i relativament modern, que encaixa tant amb l'espirit desmoralitzador proclamat per André Breton com amb l'acceptació de la nova tecnologia. Per a Dalí, el valor del nou art radica en la seua capacitat de subversió i implica una creativitat de caràcter agressiu i depurador. Per una altra banda, dir que la mel és més dolça que la sang s'adhereix a una representació de les qualitats perceptibles de l'objecte. Les relacions estètiques entre la pintura i el poema es basen, aleshores, en aquesta percepció fenomenològica (i per tant fragmentada)⁵ de la realitat i en la dolçor, metàfora d'allò no convencional que pot desembocar en sang o violència. Sánchez Vidal indica que l'origen de la frase es remunta a les vivències de la Lídia de Cadaqués, la qual distingeix instintivament entre la sang com a referència als seus fills i la mel com a símbol del seu amor, no correspost, per Eugeni d'Ors. A partir d'ací, Sánchez Vidal suggereix que Dalí reutilitza l'expressió per manifestar la seua unió amb Lorca (la mel) o amb Buñuel (la sang) (1996: 113-25), la qual cosa l'allunya d'un posicionament estètic d'aquestes substàncies i resulta en un reduccionisme biogràfic.

La violència en el poema és omnipresent i la identitat salta d'un subjecte a un altre sense definir-se, rememorant els principis de l'escriptura automàtica del primer manifest surrealista. L'entitat del nen es transforma en la sina rosa de l'amiga i, a la volta, aquesta sina desapareix per donar pas a uns trossets de paper de fumar:

⁴ Cal destacar que la disposició espacial d'aquestes paraules figura una metralladora, amb la qual cosa s'està davant d'un cal·ligrama.

⁵ Dawn Ades percep que en 'La meva amiga i la platja' i 'Nadal a Brussel·les (conte antic)' les imatges no tenen res a veure unes amb les altres: 'The element of transformation in such sequences is paradoxical, for each separate image remains at the same time absolute, not a simile' (2000: 51).

Tot seguit vaig adonar-me, però, que el nen tot just nascut no era altra cosa que la sina rosa de la meva amiga, menjada frenèticament per l'espessor metàl·lica i brillant de les agulles del fonògraf. Però no era tampoc la sina d'ella: eren els trossets del meu paper de fumar, agrupats nerviosament a l'entorn del topazi imantat de l'anell de la meva promesa. (1995: 50)

En aquesta successió d'identitats, la fixació lingüística del poema en base a la relació significant-significat queda anul·lada (Saussure 1995: 69).

La utilització d'adjectius i substantius apunta a una violència de caràcter positiu en el segon paràgraf, on es retrata la imatge carregada d'espiritualitat, goig i tranquil·litat d'unes sines mutilades: 'Ara que suo per sota el braç, deixaré morir en la seva esponja l'aire subtil que fan tots el aparells de la platja en desprendre l'alegria de les sines voladores, roges i càlides, que gotegen sang' (1995: 49).

El caràcter irònic d'aquesta violència elimina la possibilitat de transcendència o angoixa i implica deshumanització. Com ha assenyalat Ortega y Gasset, la ironia és una de les conseqüències de l'èmfasi en el valor estètic de l'art d'avantguarda (1976c: 24, 56-62). Però la ironia també pot llegir-se, seguint el discurs històric de Naomi Schor, com un rebuig i una reapropiació del discurs de referència (1988: 94). Schor destaca que la ironia és pròpia dels temps de transició entre allò vell que ja ha passat i allò nou que encara està per cristal·litzar (95). En efecte, el rebuig i la reapropiació dalinianes de la imatge de les sines mutilades reflecteixen una posició intermitja entre una estètica vella i una estètica encara en formació. També en aquest sentit es pot llegir 'San Sebastià', on s'estableix una estètica objectiva de l'art segons la qual s'enalteix el món visible i superficial en detriment de l'emoció (1995: 15-23). En definitiva, aquest tipus d'ironia implica una violència solament física, vista com a esportivitat, comptable i plenament controlable. Conseqüentment, no existeix una dimensió ètica en la violència del poema. Com explica Monegal, els avantguardistes rebutgen la tradició humanista de l'art com a comunicació d'idees, valors i sentiments (2001: 151).

Hi ha imatges de devoració: 'les lletres impreses del diari s'estan menjant l'ase enrampat, podrit i net com la mica'; 'la sina rosa

de la meua amiga, menjada frenèticament per l'espessor metàl·lica i brillant de les agulles del fonògraf' (1995: 49, 50). Aquestos fragments es podrien interpretar tenint en compte el concepte de bellesa comestible de Dalí ('La beauté sera comestible ou ne sera pas') (1933: 74), el qual s'ha considerat com una resposta teòrica a 'La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas' amb què finalitza *Nadja* de Breton (1963: 155). L'agitació de l'ordre que suggeria Breton amb el seu concepte de la bellesa estètica es transforma en una ansietat de possessió total de la mateixa, que va més enllà de la devoració a través dels ulls. En *La vida secreta*, Dalí reitera en la seua obsessió caníbal pel que fa a l'art, tot relacionant-la amb una visió objectiva, palpable i comestible de la realitat (2003: 537). En *Diario de un genio*, afegeix que l'acte d'engolir té com a finalitat la identificació total amb l'ésser estimat (2003: 969). Com la bellesa en Dalí és aquella que remet als artefactes comestibles, la violència de les imatges assenyalades no és més que una manifestació d'allò que es persegueix incorporar. Es tractaria d'una al·legoria de l'art fet carn i allunyat de l'emotiu. Així doncs, la bellesa d'aquestos fragments radica no tant en allò que es digereix com en l'acte mateix de la digestió. El concepte de bellesa comestible combina una violència sexualitzada amb una visió primària i intuïtiva de la realitat. Un exemple el trobem en 'Retrat de Gala amb dues costelles de corder en equilibri sobre el muscle' (1933) (Descharnes i Néret 2001: 200), on l'objecte de desig al·ludeix a una imminent digestió.

La parella del poema sembla estar involucrada en una relació sadomasoquista. Segons el Marquès de Sade, la materialització d'aquest tipus de violència sols és possible sota una òptica objectiva. Similarment, en Dalí l'estètica de l'objectivitat es porta al límit tot permetent una alegre dissecció del cos. Indicacions d'un plaer sexual tenyit de sang es repeteixen en el poema, fins a arribar a una mena de clímax sàdic on el goig és producte del trencament de les venes dels amants amb elements punxeguts, en particular de 'petits aparells i corals tallants':

Contraient els nervis, i apretant les nostres pupil·les amb les puntes dels dits, sentirem l'alegria gutural de les venes en trencar-se, i els mil sons de la nostra sang en saltar a pressió per cada nova ferida, amb àgils i vius

ritmes més alegres i dolços que no els més dessagnats síncopes dels
Revellers. (1995: 50)

És necessari indicar que aquest sadomasoquisme és voluntari: ‘Avui, perquè estem molt contents, anirem a la platja a rebentar les fibres més doloroses de les nostres fisiologies’ (50). La felicitat relacionada amb el dolor dels amants també es percep en obres de Sade com *Les cent vint journées de Sodome*. El plaer del següent passatge té un sentit similar, on a més s’introdueix una nota de violència asèptica remarcada per la simbologia del bisturí i de la malaltia que cal curar, les cataractes: ‘A la meua amiga, li plauen [...] les dolceses dels finíssims talls del bisturí sobre la corbada pupilla, dilatada per a l’extracció de la cataracta’ (50). El lector estarà d’acord que aquest fragment sembla anticipar la imatge de l’ull-lluna tallat per la Gillette-núvol d’*Un chien andalou* (1929). Altres elements configuren el camp semàntic d’una violència mèdica i, per tant, permissible i restauradora: les extremitats de l’amiga no estan mutilades sinó ‘seccionades’ (49); el bebè que se seca en el camp de tennis es mou amb un ritme ‘anestesià’ a causa de les formigues que envaeixen el seu cos (50); la bellesa de l’amiga no es manifesta en tot el seu esplendor en una fotografia sinó en ‘una torbadora radiografia de[l seu esquelet]’ (50). Amb una referència positiva al laboratori i a la clínica, l’assaig ‘San Sebastià’ il·lumina aquests casos de violència i perfila una estètica pura, asèptica, clara, humil, viva i gojosa (1995: 21). Aquest discurs higienitzant s’emmarca en la tendència modernista d’optar per allò nou i també forma la idiosincràsia de la ideologia feixista, segons la qual el cos social estava ferit i era necessari fer ús de la correcció i la destrucció per a rescatar la seua integritat (Forgacs 1994: 8).

El bebè esmentat sofreix una violència de laboratori; seguint un procés planejat al mil·límetre s’experimenta sense escrúpols amb el seu cos: ‘Un matí, vaig pintar amb *Ripolin* un nen tot just nascut, i vaig deixar-lo assecar en el camp de tennis. Al cap de dos dies el vaig trobar ericàt de formigues que el feien moure amb el ritme anestesià i silencios de les garotes’ (49-50). El *Ripolin*, marca famosa de pintura, i el rímmel tenen una funció similar en el poema, ja que aquest també s’utiliza per untar el nu seccionat de l’amiga. El rímmel ja apareixia en

‘San Sebastià’ (20), representant en ambdues obres la importància de la precisió i el gust pel detall físic.

El fragment ‘La meua amiga s’entrena cada matí amb un *punching ball*’ es relaciona amb el *Manifest groc*, on s’exalta la importància de l’estadi, la boxa, el rugby, el tennis i els mil esports (Dalí 1995: 102). Per a Dalí, Gasch i Montanyà, els esportistes són més sensibles a l’art que certs intel·lectuals. Anna Poch estudia l’esport com a referent literari en la Catalunya del període 1920-36, apuntant a la seua relació amb la higiene i la modernitat (2005: 10-11). En aquest marc, sembla que la referència al *punching ball* simbolitza l’entrada triomfal en un nou estat mental i físic. Els canvis estètics implicats en els moviments d’avantguarda es manifesten en part en un culte a l’esport. Es tracta d’un esport artístic les bases del qual són la netedat i la novetat i les conseqüències del qual també poden ser violentes. Aquest és el cas del combat de boxa entre Arthur Cravan i Jack Johnson el 1916 a Barcelona.⁶ La literatura del moment reflecteix aquesta agressivitat renovadora.

Tanmateix, l’escatologia es llegeix en la referència a les gotetes de cera de les bèsties abatudes, mortes;⁷ el jo poètic també es refereix a la seua suor axillar; l’amiga amb les extremitats seccionades està coberta de mosques (49). Aquesta brutícia implica una violència física i complementa la violència purificadora del discurs higienitzant. L’explicació a aquesta dicotomia podria trobar-se en dos dels elements estètics que vertebraven l’art d’avantguarda: l’esperit desmoralitzador i la predilecció per allò modern. En aquestes referències a la immundícia, es destaca científicament el purament corporal i s’opera fora del domini de la moral.

El segon poema dalinià que ens ocupa és ‘El gran masturbador’ (setembre de 1930). Fèlix Fanés, Dawn Ades i Ian Gibson s’hi han referit com una manifestació de les elucubracions sexuals o artístiques del mateix Dalí.⁸ No obstant, un estudi detallat

⁶ Cal tenir en compte que Cravan, nebot d’Oscar Wilde, també fou un poeta membre del moviment dadaista.

⁷ Hernández suggereix que les bèsties dalinianes podrien tenir un origen mironià (1989: 269).

⁸ A més de la referència a l’escena de coprofàgia de ‘El gran masturbador’, Fanés enumera totes les ocasions més notables en les quals Dalí s’interessa per allò

descobreix que en realitat és un simulacre que contradiu la possibilitat de mimetisme i així l'equiparació de Dalí i la veu poètica. Sembla lògic que en l'entrevista que Dalí manté amb Lluís Permanyer sobre les seues pràctiques eròtiques, l'artista català indique que la pintura *El gran masturbador* reflecteix la 'culpabilitat d'una cara que està completament extingida vitalment d'haver-se-la pelada, i llavors té el nas que li toca a terra i li surt un furóncol' (Permanyer 2004: 90).⁹ Aquestes indicacions d'una identitat no fixada també poden llegir-se en relació al poema, on la idea del simulacre és fonamental.¹⁰ Fins ben avançada la composició, amb 'Darrere dels muscles / del simulacre', no s'expressa que tot el que s'ha vingut poetitzant és ficció, imitació, falsificació. Estem davant del que Gilles Deleuze i Félix Guattari anomenen rizoma, el qual

is composed not of units but of dimensions, or rather directions in motion. It has neither beginning nor end, but always a middle (*milieu*) from which it grows and which it overflows. It constitutes linear multiplicities with n dimensions having neither subject nor object, which can be laid out on a plane of consistency, and from which One is always subtracted ($n - 1$) (Deleuze i Guattari 2003: 21)

El rizoma implica, en part, incertesa pel que fa a la sexualitat així com en relació a l'artificial i al natural (21). Deleuze i Guattari denominen altiplà a cada instant de la fluïdesa del rizoma i el relacionen amb

escatològic. No obstant, descriu aquests fets sense assenyalar quin seria l'abast teòric de tal obsessió. Amb respecte a *El joc lúgubre* (1929) es limita a dir que 'la visión del mundo como algo descompuesto, sin forma, tiene mucha relación con el personaje defecado, mejor aún: con la misma defecación' (Fanés 1999: 168-69). Ades sembla haver convertit en apodíctica la consideració de la pintura-poema 'El gran masturbador' com a 'the expression of my heterosexual anxiety' (2000: 76-77). Nathaniel Harris recorre a la mateixa interpretació (1994: 15). Quant a detalls del poema, Ades solament esmenta la figura femenina tipus 'Modern Style' (77). Ian Gibson es refereix a la pintura 'El gran masturbador' com una de les obres que Dalí elabora en absència de Gala durant l'última part de l'estiu de 1929, insinuant així una relació mimètica entre l'home i el seu art (2000: 268).

⁹ L'èmfasi és meu. En efecte no es tracta de la *seua* cara, sinó d'una idea estètica.

¹⁰ M'he basat en la versió en espanyol oferida per Santos Torroella (1984: 248-58) per tal de traduir al català els fragments del poema que es llegeixen en aquest article.

multiplicitats transformacionals que s'expressen patològicament com a psicosi i esquizofrènia (505-6). D'aquesta manera, els diferents moments poètics de característiques indefinides que copsem en 'El gran masturbador' poden considerar-se altiplans que reflecteixen l'alienació del subjecte. Aquesta realitat simulada es relaciona amb la putrefacció d'un nombrós grup d'animals en els versos del 135 al 161, dels quals solament s'agafa un fragment:

Darrere dels muscles
del simulacre
sota l'aparença
de dos Guillem Tell
una curta
avinguda de fonts
evocava
la descomposició
clara
d'ases podrits
de cavalls podrits
de gates podrides (251)

El llistat és extens i es repeteix quasi idènticament abans d'una segona "confessió" del jo poètic sobre el simulacre que envaeix el seu discurs. En la segona aparició, els animals podrits apareixen esculpits en les medalles més resplendents suggerint la paradoxal possibilitat d'enllaçar el pútrid amb el límpid (como ocorria en 'La meva amiga'). Les referències a identitats falses es repeteixen en la composició per emfatitzar la idea d'una realitat no mimètica. És el cas del vers '[l'edifici] construït amb falsos taulells rojos' (248), o dels 'cruels adornaments d'oripell' (249). Hi ha una tercera "confessió" del simulacre, on s'utilitza un vocable inexistent: 'un enorme simulacre / que representava el gran *chimalié chanasié*' (255). Si s'equipara l' 'enorme simulacre' i el 'gran masturbador', l'enllaç simplista entre aquest i Dalí no és possible. La idea del gran masturbador és tan falsa i il·lusòria com la de la paraula esmentada. Fins i tot la correspondència efràstica que podria establir-se entre el poema i la pintura del mateix títol és un altiplà del rizoma que ens ocupa, ja que

és fàcil caure en el parany de posar-hi en relació descriptiva ambdues obres. Solament hi ha parts del poema que permeten tal connexió:

el gran Masturbador
amb l'immens nas recolzat en l'enllosat d'ònix
les seues parpelles enormes tancades
el front devorat per espantoses arrugues
i el coll inflat pel cèlebre furóncol en el qual
pul·lulen les formigues
s'immobilitza
confitat en eixa hora del vespre massa
lluminós encara
mentre la membrana que recobreix completament la seua boca
s'endureix al llarg de l'angoixosa de l'enorme
llagosta
agafada immòbil i adherida a ella
des de fa cinc dies i cinc nits (249)

I, aïlladament, també s'hi relaciona el vers 65: 'fins a les rosàcies i imberbes galtes' (249).

El jo poètic està posant en pràctica el vell joc d'emascarar la realitat. Roger Caillois classifica els jocs en quatre categories: *agôn*, *alea*, *inlinx* i *mimicry* (1961: 12). A diferència del caràcter competitiu, atzarós o vertiginós dels tres primers tipus (14-26), la *mimicry* pressuposa l'acceptació temporal d'un univers tancat, convencional i imaginari, on ens enfrontem amb múltiples manifestacions d'un subjecte que fingeix no ser ell mateix (19). En base a una comparació entre el mimetisme dels insectes i la tendència humana a la disfressa, també s'al·ludeix a la naturalesa gairebé orgànica de l'impuls que estimula aquesta forma de simulació en l'home (20). En 'El gran masturbador' es descobreixen jocs mimètics amb variacions sobre el discurs de Caillois. L'univers poètic en qüestió no és tancat ni convencional i rere les màscares que se succeeixen no s'atrapa cognoscitivament al jo dalinià. En llevar una màscara, el lector es troba amb un altre simulacre o joc. No hi ha un principi, tampoc un final. No obstant, sí que sembla copsar-se una certa qualitat orgànica

en les disfresses suggerides, per exemple en l'aparença marmòria del clatell del gran masturbador (249).

L'obsessió del subjecte amb la identitat sexual provoca una violència física que també s'observa en el poema de Dalí titulat 'Metamorfosi de Narcís'. Aquesta violència respon a les oscil·lacions en l'autopercepció de la integritat del jo i està principalment relacionada amb una sexualitat escatològica. Freud associa la coprofàgia i la coprofilia a l'agressió física i considera que constitueixen part del desenvolupament sexual infantil (1913: 336-37). Sade també es va interessar per aquestes manifestacions escatològiques en nombroses ocasions, per exemple en *Les cent vint journées de Sodome*, on les incorporacions fecals emfatitzen la connexió entre la violència sexualitzada i la crisi d'identitat (1966-67: 354). La relació entre el desig i la mort es manifesta en la composició amb reiterats detalls escatològics. Així doncs, en esmentar-se la primera de les múltiples medalles amb imatges desmoralitzadores es llegeix:

En una d'eixes medalles
havia la imatge
d'un home
[...]
que simbolitzava
simultàniament
la imatge
del desig
la imatge de la mort
i també la imatge
de la merda seca (252)

Aquest passatge fixa la relació suggerida d'una manera més clara que qualsevol altra part del poema. No obstant, la manifestació de l'escatologia és molt més agressiva en altres versos, on també es percep la coprofàgia. Hi ha dos grans Guillem Tell que 'buscaven el plaer / co-orinant-se' (250), encara que la ingestió fatal es produeix en el següent fragment:

[la] parella esculpida
de rostres dolços i nostàlgics
en la qual és l'home el que menja
la incommensurable
merda
que la dona
li caga
amb amor
a la boca. (255)

La composició recorre a la precisió com en poemes dalinians anteriors, encara que cal afegir que la poètica és més complexa. A voltes es reutilitzen fragments sencers; unes altres voltes s'aporten detalls que constitueixen autèntics obvietats fenomèniques i en destrueixen les relacions causals. Aquest és el cas de 'esgotat per la llum del dia / que durava des de l'eixida del sol' (249). Com en altres poemes dalinians, algunes paraules apareixen dividides en dues parts de forma que el significat adquireix un nou significat. Per exemple, 'melan-giosa' (248). Açò es podria deure a una desestructuració de la identitat relacionada en part amb una visió fenomènica de la realitat. La violència sexualitzada del poema s'associa a la fragmentació multidimensional del subjecte, de manera que l'estètica de la composició també adquireix rellevància.

La contemplació de la quarta i cinquena medalles porta a col·lació les paraules 'injúria', 'agricultura' i 'imperialisme', i 'corona', 'oripell' i 'bonyiga' respectivament (253). L'última paraula no solament representa la por sexual de la veu poètica, sinó que també té una càrrega irònica que problematitza el verisme líric. La referència a l' 'esplèndida gola' de la boniquíssima dona al piano insinuaria una fel·lació en potència, sobretot tenint en compte l'aparició del símbol castrador de la *Mantis religiosa* (254). Es tracta d'una sexualitat inherentment violenta tal i com ho indiquen els sintagmes 'mirada terrorífica' o 'cant [...] amenaçador' (254). La carn del gran masturbador rep adjectius com 'colpejada' i 'devorada', amb la qual cosa la violència poemàtica reincideix en la relació entre el plaer i el dolor.

En el simulacre que representen els versos del 176 al 186 s'expressa que en la tercera medalla està esculpida l'escena de la degollació dels germans Macabeus, cas indirecte de violència (Macabeus, 7. 1-41). Junt a aquesta imatge de mutilació i martirologi apareixen els rostres de Napoleó i de Guillem Tell i

la figura ornamental
d'una papallona
que simbolitzava
la injúria. (253)

És possible que Napoleó i Guillem Tell, com a representacions de les figures autoritària i paterna respectivament, simbolitzen la pressió social. La imatge de la papallona pot entendre's en vista del simulacre del terror dels següents versos:

una artística escultura policromada
de sentit horriblement pornogràfic
que representava
la tràgica i tradicional escena
de la caça de papallones. (254-55)

Aquests fragments alludeixen al dibuix dalinià *La caça de les papallones* (1929) (Descharnes i Néret 2001: 150) i són una prova més de la qualitat no efràstica de la composició. Alguns personatges del dibuix presenten trets facials sexualment ambigus tot suggerint una identitat incompleta. En relació amb l'ansietat que provoca la sexualitat en el jo, s'insinuen dubtes pel que fa a la identitat sexual. El personatge representat té característiques andrògines, com el personatge de la 'Metamorfosi de Narcís':

Es podien admirar allí
algunes reproduccions molt realistes
del notable personatge irresistible
i delicat amb monyo i sines de dona
amb la gran verga i els voluminosos testicles. (255)

En definitiva, la violència d'aquesta composició té connotacions sexuals. La integritat del subjecte flueix formant altiplans simulats que apunten a l'ansietat de relacionar-se amb l'altre. Por, mort i escatologia es combinen per remarcar les qualitats intrínseques de l'erotisme, moment filosòfic per excel·lència segons les teories de Georges Bataille (2005: 277). Per a Bataille, durant el procés agressiu que és l'acte sexual es produeix un xoc amb la mort i una transició entre la continuïtat i la discontinuïtat del subjecte (17). En el poema, la mutilació sàdica dels membres es repeteix subtilment a través d'un mimetisme multidimensional on el subjecte es perd en benefici d'un androgenisme il·lusòriament conciliador. En 1937, aquestes idees tornaran a expressar-se en 'La metamorfosi', on la mà en la qual es converteix Narcís porta els adjectius terrible, coprofàgica i mortal (Santos Torroella 1984: 262).

En conclusió, aquestes composicions representen dues tipologies diferents de violència en la poètica daliniana. Per una banda, hi ha una violència relacionada amb una estètica irònica i objectiva, on l'agressivitat no suposa cap dilema moral. Es tracta d'una manifestació no emotiva i física, amb un discurs de membres amputats que porta a la seua normalització. Sota una falsa paradoxa, també es combina una violència asèptica que permet acollir-se a la modernitat artística, amb una expressió escatològica que remarca la necessitat de desmoralització pròpia del surrealisme. Si la violència implica renovació aleshores també serà considerada positiva, bella i poètica. A més, la disgregació del subjecte poètic porta a una violència accidental, ja que el contacte entre els elements pot resultar o no en agressió. Més generalment, no queda clar si s'hi produeix un reflex de la violència contextual o si la violència és més aviat intrapoètica com a conseqüència dels vincles fortuïts entre els elements.

Per una altra banda, 'El gran masturbador' suposa un exemple poètic més complex. Encara que continua l'estètica objectiva i fragmentada de San Sebastià, se centra en l'expressió de la violència intrínseca de l'erotisme. L'ansietat sexual del jo poètic comporta un nivell psicològic en la violència, canviant el focus d'atenció: ja no es pot parlar estrictament d'una violència estètica, sinó que la seua personalització fa difícil separar la composició d'un cert valor ètic. Es

pot definir com una poètica més madura i ambigua on l'apropiació dels discursos modernistes genera una tendència artística individual.

Bibliografia

- Ades, D. 2000. *Dalí*, London: Thames & Hudson.
- Bíblia, Macabeus, 7. 1-41.
- Bataille, G. 2005. *El erotismo*, Barcelona: Tusquets Editores.
- Breton, A. 1963. *Nadja*, Paris: Gallimard.
- Caillois, R. 1961. *Man, Play, and Games*, trad. Meyer Barash, New York: The Free Press of Glencoe.
- Dalí, S. 1933. 'De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture "Modern Style"', *Minotaure*, 3-4, Paris, pp. 69-76.
- _____. 1995. *L'alliberament dels dits*, ed. Fèlix Fanés, Barcelona: Quaderns Crema.
- _____. 2003. 'La vida secreta' i 'Diario de un genio', *Obra completa*, ed. Fèlix Fanès, Barcelona: Ediciones Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 1.
- Deleuze, G. i Guattari, F. 2003. *A Thousand Plateaus (Capitalism & Schizophrenia)*, London: Continuum.
- Descharnes, R. i Néret, G. 2001. *Dalí: The Paintings*, Köln: Taschen.
- Fanés, F. 1999. *Salvador Dalí: la construcción de la imagen 1925-1930*, Barcelona: Fundación Gala-Salvador Dalí / Electa, pp. 168-69.
- Forgacs, D. 1994. 'Fascism, Violence and Modernity', *The Violent Muse: Violence and the Artistic Imagination in Europe, 1910-1939*, eds. Jana Howlett i Rod Mengham, Manchester i New York: Manchester University Press i St Martin's Press, pp. 5-21.
- Freud, S. 1913c. 'Preface to Bourke's "Scatalogic Rites of All Nations"', *SE*, 12, pp. 333-40.
- Gibson, I. 2000. *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona: Plaza & Janés.
- Harris, N. 1994. *The Life and Works of Dalí*, Great Britain: Parragon.

- Hernández, M. 1989. 'García Lorca y Salvador Dalí: del ruiseñor lírico a los burros podridos (poética y epistolario)', *L'impossible/possible di Federico García Lorca*, ed. Laura Dolfi, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 267-319.
- Monegal, A. 1997. 'Las palabras y las cosas, según Salvador Dalí', *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los países catalanes (1904-1936)*, ed. Joan Ramon Resina, Ámsterdam: Rodopi, pp. 151-76.
- _____. 2001. 'Shall the Circle Be Unbroken? Verbal and Visual Poetry in Lorca, Buñuel, Dalí', *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts, and Sciences*, 45: 1, pp. 148-58.
- Ortega y Gasset, J. 1976c. 'La deshumanización del arte', *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Revista de Occidente, pp. 13-64.
- Permanyer, Ll. 2004. *Dalí parlat (amb un conversa enregistrada)*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Poch Gasau, A. 2005. 'Sport: A Literary Referent in Catalonia: 1920-36', *The International Journal of the History of Sport*, 22: 2 (març), pp. 285-97.
- Sade, D. A. F. 1966-67. 'Les Cent Vingt Journées de Sodome', *Oeuvres complètes du Marquis de Sade*, ed. Gilbert Lely, Paris: Cercle du Livre Précieux, 13.
- Sánchez Vidal, A. 1996. *Buñuel, Lorca y Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona: Planeta.
- Santos Torroella, R. 1984. *La miel es más dulce que la sangre (las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí)*, Barcelona: Seix Barral.
- Saussure, F. 1995. *Course in General Linguistics*, trad. Roy Harris, London: Duckworth.
- Schor, N. 1988. 'Fetishism and Its Ironies', *Nineteenth-Century French Studies*, 17: 1, pp. 89-97.