

Salvador Dalí:  
Siete poemas sobre lienzo

Un estudio de las relaciones entre su pintura y su poesía  
(1923 – 1950)

Francisco Javier Ochando



Ochando, Francisco Javier

Salvador Dalí : Siete poemas sobre lienzo : Un estudio de las relaciones entre su pintura y su poesía (1923 – 1950) / Francisco Javier Ochando. -- Jaén : Editorial Universidad de Jaén, 2019. -- (Estudios literarios. El niño de la noche. Miguel Hernández y su tiempo ; 3)

352 p. ; 15 x 23 cm +cuadernillo color de 16 págs.

ISBN 978-84-9159-236-5

1. Dalí, Salvador,1904-1989 2. Crítica e interpretación 3. Pintura 4 Poesía I. Jaén. Editorial Universidad de Jaén, ed. II.Título  
75 Dalí, Salvador

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego

COLECCIÓN: Estudios literarios

Director: Jesús López-Peláez Casellas

SERIE: 'El niño de la noche'. Miguel Hernández y su tiempo, 3

Coordinador de la serie: Rafael Alarcón Sierra

III Certamen Internacional de Ensayo *Miguel Hernández*, 2018

© Francisco Javier Ochando

© Universidad de Jaén

© Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Jaén, 2019

Primera edición, noviembre 2019

ISBN: 978-84-9159-236-5

Depósito Legal: J-879-2019

EDITA

Editorial Universidad de Jaén

Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte

Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca

23071 Jaén (España)

Teléfono 953 212 355

web: editorial.ujaen.es



editorial@ujaen.es

IMPRIME

Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España/Printed in Spain

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra».

## ÍNDICE

---

Introducción . . . . .	11
Caligrama. . . . .	15
Coordenadas referenciales. . . . .	17
Datos para unas posibles fuentes del caligrama. . . . .	24
Iconografía temprana . . . . .	31
Greguerías . . . . .	39
Paisajes en la dicotomía: pugna campo-ciudad. . . . .	42
Las sirenas—Burdel. . . . .	49
Travesía para un <i>flâneur</i> . . . . .	51
Aparición de nuevos elementos iconográficos . . . . .	75
<i>Burdel</i> . . . . .	78
Mi amiga y la playa—La miel es más dulce que la sangre . . . . .	89
Sinergias estivales. . . . .	91
A la fresca sombra de la sangre . . . . .	95
El poema «Mi amiga y la playa» . . . . .	102
El gran masturbador . . . . .	133
Gala entra en escena . . . . .	135
Derroche de risas, esperma y visiones frente a valores formales. . . . .	140
Datación del cuadro y el poema . . . . .	143

Confrontaciones sentimentales, envites sexuales y pulsiones vitales. . . . .	144
Particularidades del poema . . . . .	170
Fragmentarismo y simultaneidad . . . . .	178
El amor y la memoria—La persistencia de la memoria. . . . .	183
Coordenadas referenciales. . . . .	185
«El amor y la memoria» . . . . .	188
<i>La persistencia de la memoria</i> . . . . .	209
La metamorfosis de Narciso . . . . .	217
Consideraciones previas . . . . .	219
El método paranoico-crítico . . . . .	220
Fuentes. . . . .	225
Simultaneidad interdisciplinar . . . . .	230
Presencias y ausencias del imaginario daliniano en el análisis del cuadro . . . . .	231
Particularidades del poema . . . . .	241
Apología de Gala . . . . .	252
La Madonna de Port Lligat . . . . .	255
En los umbrales de una nueva década: el <i>Manifiesto Místico</i> . . . . .	257
El cuadro <i>La Madonna de Port Lligat</i> . . . . .	262
El poema «La Madonna de Port Lligat» . . . . .	284
Bibliografía . . . . .	291
Anexos . . . . .	307

A la memoria de Raquel



Reparando bien en estas sutilezas (¿existen realmente, o solo en mi cabeza?), vengo a descubrir que las diferencias no son muchas entre palabras que a veces son colores, y los colores que no consiguen resistir al deseo de querer ser palabras.

JOSÉ SARAMAGO, *Manual de pintura y caligrafía*





## Introducción

---

Además de una prolífica producción pictórica, Salvador Dalí desarrolló una intensa labor literaria que abarcó prácticamente todos los géneros: novela, poesía, guión cinematográfico, libreto, artículos, etc. El presente ensayo aborda el análisis paralelo de siete cuadros y siete poemas salidos de su mano, cuya génesis común los convierte en paradigma de la siempre seductora tarea que supone el estudio comparado entre pintura y literatura. Quizás porque, como afirmaba Mario Praz (1979: 49), «el mejor banco de pruebas para la teoría del paralelismo entre las artes debe buscarse en aquellos casos en que el artista es también escritor». A tal fin, esta investigación atraviesa los distintos periodos y movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX en un recorrido que se inicia en el ultraísmo y el cubismo, para pasar por el futurismo, el maquinismo o el expresionismo, hasta culminar en el *Manifiesto místico* de los años cincuenta. Todo ello sin obviar, como es de suponer, la influyente etapa surrealista. Este es el principal aliento que anima los capítulos que siguen, que he pretendido no se muestren inconexos, sino que consientan una ilación lógica en su lectura, en tanto comparten un material icónico de naturaleza evolutiva muy próxima, que se ve clarificada cuando se sitúa la exégesis de sus respectivos análisis una a continuación de la otra. Ello

exige, como es de esperar, de la recurrencia al orden cronológico en la presentación de los cuadros y los poemas.

No obstante, entiendo que contra esta selección de obras que he llevado a cabo sería admisible establecer otras diferentes que tampoco carecieran de sentido, arguyendo que son muchas y dispares las posibles combinatorias, tanto escritas como plásticas, susceptibles de quedar situadas bajo la lupa de la interdisciplinariedad. Sin embargo, obedeciendo al sentido común que ha de regir todo ensayo, he preferido decantarme por aquellos pares de piezas que presentan un hermanamiento más evidente y representativo en sus contenidos, a fin de evitar dispersiones, repeticiones innecesarias y, en última instancia, una acotación desdibujada e ineficaz que poco ayudaría en el esclarecimiento de un estudio comparado.

En el mismo sentido, al truculento lenguaje que nutre la imaginación daliniana se suman algunos obstáculos consustanciales a la forma. Tal es el caso de la diversidad idiomática con que Salvador Dalí, políglota desde la infancia, abordaba sus escritos. Ello me ha llevado a mantener en español los textos que publicó originariamente en otros idiomas, en tanto la versión castellana de los poemas editada en los distintos volúmenes de sus *Obras Completas*, además de ser la más reciente y actualizada, permite cubrir perfectamente los objetivos de este libro. Pienso que también se gana con ello un cierto orden interno que hace más ágil y fresca la lectura, habida cuenta de que una de las problemáticas que plantea la escritura daliniana es su maleabilidad idiomática; maleabilidad que permitía al figuerense iniciar un texto en un idioma, pasar luego por un segundo y acabar rematándolo en un tercero.

En cualquier caso, no cabe duda de que el conjunto de la producción plástica y literaria de este artista universal contribuye poderosamente al discernimiento de un tiempo, unas fórmulas y unos modos de percibir y estar en el mundo que constituyeron el espíritu de una época, y cuya más singular carta de presentación fue el empecinamiento continuo en derruir los rígidos límites entre los distintos campos y disciplinas creacionales.

En última instancia me parece oportuno señalar al lector que el libro que ahora tiene entre sus manos es fruto de la tesis doctoral que bajo el mismo título leí hace poco menos de un lustro, si bien sintetizada o ampliada en algunos aspectos, tanto como completada y actualizada en aquellos otros que mis posteriores lecturas y reflexiones me han ido exigiendo. Entiendo que, hoy más que nunca, se hace acuciante ahondar en los estudios de calado interdisciplinar, por cuanto vienen a enriquecer esa ambigua franja en la que cada vez más acaban solapados imagen y palabra, léase cibernética, medios audiovisuales, internet o cualesquiera otros soportes digitales en que lo visual no deja de cohabitar con lo verbal. En tal sentido, pienso que los estudios interdisciplinares pueden, si no ensanchar el marco de análisis, sí al menos ir trazando las pautas que permitan posteriores planteamientos críticos en torno a esta serie de mixturas creativas en que texto e imagen diluyen progresivamente sus límites.



Caligrama

---



## Coordenadas referenciales

Hasta los dieciocho años, Salvador Dalí ha repartido la infancia y adolescencia entre su Figueras natal y los retiros estivales en Cadaqués, donde su padres suelen alquilar todos los veranos una casa frente a la playa de Es Llané en la que pasar las vacaciones. Precisamente, ha sido la familia el centro neurálgico de todo este tiempo vital y, junto con Cadaqués y Figueras, constituyen los vértices del trípode sobre el que hasta ahora se ha sustentado su existencia. De ello da patente muestra el amplio abanico de dibujos y retratos que dedica a su familia o los numerosos paisajes que ejecuta de ambas localidades. Sin embargo, a la altura de 1922 debe partir hacia Madrid, dejando atrás estas coordenadas vitales. Le espera el inicio de sus estudios en la Escuela de la Academia de Bellas Artes y las expectativas de una nueva vida como uno más de los inquietos inquilinos que van a poblar la Residencia de Estudiantes en aquellos años.

Sabemos de sus primeros tiempos en la institución por lo que él mismo dejó dicho en *Vida secreta y Confesiones inconfesables*. En ambas obras (2003a: 509-510 y 2003b: 343) afirma que en un primer momento

no establece trabazón con ninguno de sus compañeros, ni siquiera con alguno de esos personajes que ya eran o llegarían a ser célebres. Muy al contrario, se comporta como un chico taciturno y retraído que viste como un «romántico» —ropa oscura, sombrero de ala ancha, capa sobre sus hombros, gruesas patillas y pipa de tabaco en los labios— e invierte todo su tiempo en ir a clase y pintar desafortadamente en su cuarto, mostrando una actitud de desapego e indiferencia totales para con el resto de los huéspedes. Esta entrega exclusiva al trabajo es rememorada por Alberti en *La arboleda perdida*, al describir cómo Dalí tenía el suelo de la habitación siempre plagado de dibujos<sup>1</sup>.

La llegada a la capital marca el inicio de lo que Santos Torroella ha dado en denominar «etapa de Madrid», que abarca su producción plástica desde el otoño de 1922 hasta mediados de 1926 (1994a: 7). En esta etapa de Madrid, Dalí producirá dos series pictóricas: la que Torroella denomina «Anna María», por estar centrada en la figura de su hermana, Anna María Dalí, y realizada probablemente a caballo entre Figueras y Cadaqués durante los periodos de vacaciones escolares; y una segunda colección de pinturas y dibujos de cariz más abstracto, ejecutada enteramente en Madrid, en la que fluyen los recursos del futurismo, el simultaneismo y el cubismo, que había ido descubriendo en las revistas de arte de vanguardia. Por destacar de entre todas las sintaxis la de este último movimiento, Santos Torroella la denomina «serie cubista». Ambos programas pictóricos, aunque visiblemente diferentes en lo tocante a temática y localización, no dejan de tener ciertas concomitancias, como bien ha demostrado el estudioso catalán (1994a: 17 y ss).

Eso por lo concerniente a la labor plástica. Respecto de la literaria, Sánchez Vidal ha apuntado que se trataría de una segunda fase de escritura, coincidente en la cronología con la pictórica, y que paradójicamente va a quedar enmarcada entre dos intentos de novela nunca consumados: *Tardes de Verano* y *La inmensa María*. Según el investigador zaragozano,

---

<sup>1</sup> «Cuando visité su cuarto, una celda sencilla, parecida a la de Federico, casi no pude entrar, pues no supe dónde poner el pie, ya que todo el suelo se hallaba cubierto de dibujos...» (2009: 146).



esta etapa va a suponer «la maduración de su personalidad pictórica» (2004a: 3), donde valora como principal referente el óleo *Retrato de Luis Buñuel* (1924), y cuyo correlato literario podría detectarse en el intercambio de planteamientos que se suceden entre Lorca y Dalí en torno a la «Oda a Salvador Dalí» (1926) y el ensayo «San Sebastián» (1927).

Fue Pepín Bello quien, al pasar un día por la habitación de Dalí, atisbó por la puerta entreabierta y contempló sorprendido unas pinturas cubistas en las que el ampurdanés se hallaba enfrascado. Como si de un cazatalentos se tratase, corrió inmediatamente a poner en conocimiento de sus compañeros residentes el descubrimiento que acababa de realizar. Eran, según el mismo Dalí recuerda en *Vida secreta*, dos obras ejecutadas en su primer cuatrimestre en Madrid, «tan impresionantes como un auto de fe» (2003a: 530) y deudoras del quehacer de Juan Gris:

En mi cuarto empezaba a ejecutar mis primeras pinturas cubistas, que estaban directa e intencionadamente influidas por Juan Gris. Eran casi monocromas. Como reacción contra mis anteriores periodos coloristas e impresionistas, los únicos colores de mi paleta eran blanco, negro, siena y verde aceituna (2003a: 509-510).

Sus nuevos amigos en la Residencia —Garfias, Lorca, Bello, Barradas, Eugenio Montes, Buñuel, etc.— hasta entonces se habían dejado llevar por su apariencia de romántico trasnochado, que guarnece su timidez tras de un sombrero y una capa, y lo habían considerado un creador más bien anacrónico. Opinión que cambia desde el momento en que Bello queda deslumbrado por su pintura:

Habló [Pepín Bello] de su asombro con los otros, que me creían retrógrado, y fueron felices al conocer mi vanguardismo [...]. Me adoptaron. (2003b: 343)

Tras de esa adopción unánime, Dalí se lanza al conocimiento de los ambientes artísticos y literarios del Madrid de los veinte. De la mano de Barradas frecuenta la tertulia que este tenía en el Gran Café de Oriente, rodeado por los colaboradores de la revista *Alfar*, los «alfareros», en

tanto que Buñuel será el responsable de introducirlo en la de Gómez de la Serna, la del Café de Pombo.

El pintor uruguayo Rafael Barradas conoció de primera mano el futurismo italiano y el cubismo francés durante sus estancias en Italia y París, y Dalí se sintió influenciado por su estilo, mezcla de *clownismo*, vibracionismo y simultaneísmo<sup>2</sup> que daría lugar a obras como las acuarelas *Los primeros días de la primavera*, *Los primeros días del otoño*, o la contundente aguada *Sueños noctámbulos*, todas de 1922. Esto ha llevado a Santos Torroella a replantear la clasificación establecida para el periodo de Madrid, incorporando una nueva etapa que se puede denominar «época de Pombo» o «época Barradas», y que quedaría acotada entre el otoño de 1922 y el verano del 1924, anteponiéndose por tanto a la época Anna María (1992: 37).

De entre los movimientos de vanguardia, que empezaba a conocer por las revistas y catálogos del momento, parece ser que estuvo en primer lugar el futurismo, a continuación los pintores metafísicos italianos —que siguió por su órgano publicitario, la publicación *Valori Plastici*—, y solo tras ellos se sintió realmente inclinado hacia el cubismo. No obstante, enarbola la bandera del movimiento de origen picassiano con más determinación que la del resto de los «ismos» de moda entre la joven intelectualidad del momento. Esto queda patente en las diversas entradas que el término cubismo le merece en sus autobiografías. Cuando habla de su vida ascética de estudiante, apunta:

Los domingos, en la mañana, iba al Prado y esbozaba planos cubistas de la composición de diversas pinturas (2003a: 509).

---

<sup>2</sup> Barradas acuñó el término *clownismo* para referirse a la síntesis en el trazado de las líneas o a aquellas otras que, discontinuas o inacabadas, se dejan a la intuición del espectador, remarcando con ello la contundencia del dibujo. De otro lado, alude al *vibracionismo* como a un pseudocubismo con elementos futuristas en el que se simultanean varias visiones dentro de la misma composición, a veces con un sinfín de divisiones internas. Santos Torroella habla de «un cubismo no bien entendido del todo aún» (1992: 35).