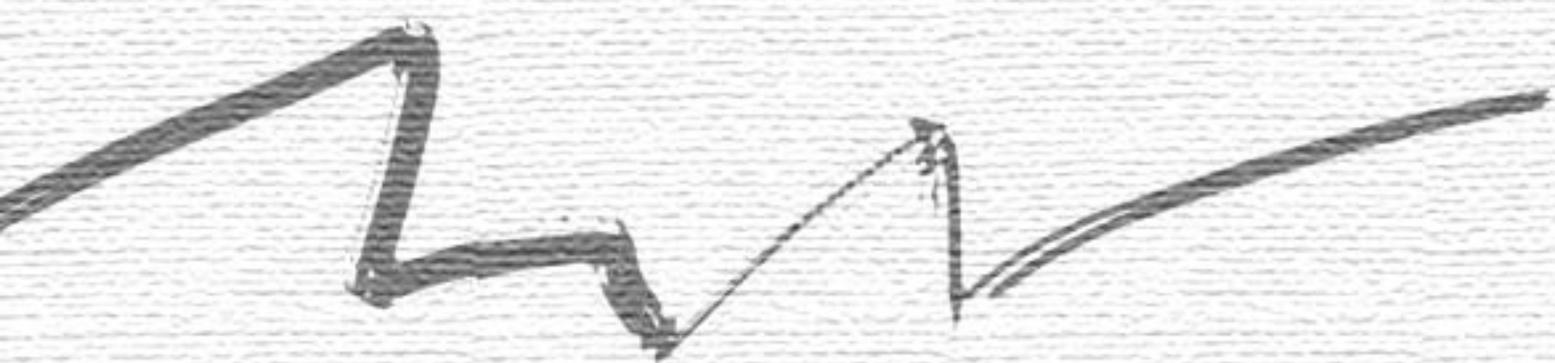


# Los cornudos del viejo arte moderno



Salvador  
Dalí

# Los cornudos del viejo arte moderno

Salvador Dalí

Traducido por Carmen Artal  
Tusquets Editores, Barcelona, 2000

Título original:  
*Les cocus du vieil art moderne*  
Éditions Bernard Grasset & Fasquelle, 1956

La paginación se corresponde  
con la edición impresa. Se han  
eliminado las páginas en blanco

letrale

Palabras de Salvador Dalí  
en *Diario de un genio*\* sobre  
los cornudos del viejo arte moderno

La crítica es algo sublime. Es digna tan sólo de los genios. El único hombre que podría escribir un panfleto sobre la crítica soy yo, porque soy el inventor del método criticoparanoico. Y ya lo hice. Pero sobre este asunto, ni en este diario, ni en la *Vida secreta*, lo he dicho todo, y me he tomado buen cuidado de dejar en reserva patatas podridas y granadas explosivas y si, por ejemplo, me preguntaran cuál es el ser más mediocre que ha existido nunca, diría sin vacilar: Christian Zervos. Si me dijeran que los colores de Matisse son complementarios, respondería que en efecto no hacen otra cosa que hacerse cumplidos. Y repetiría una vez más que no estaría de más tener a ojo la pintura abstracta. A fuerza de convertirse en abstracta, su valor monetario también pasará a ser abstracto. Hay grados en la maldición de la

\* Publicado por Tusquets Editores, Andanzas 11, 1983.

pintura no figurativa: está el arte abstracto que tiene un aire muy triste; pero lo que es aún más triste es un pintor abstracto; la tristeza se vuelve dolor cuando tropezamos con un aficionado a la pintura abstracta; pero todavía hay algo peor y que no deseo a nadie: ser crítico y experto en pintura abstracta. A veces, ocurre una cosa realmente asombrosa: la crítica es unánime en afirmar que algo es muy bueno o que algo es muy malo. ¡Entonces, ya podemos tener por cierto que todo es falso! Hay que ser el más espeso de los cretinos para afirmar que, al igual que el velo se vuelve blanco, así también se vuelven amarillos los *collages*.

He titulado mi panfleto *Los cornudos del viejo arte moderno*, pero no dije allí que los cornudos menos magnéticos de todos son los cornudos dadaístas. Avejentados y canosos, pero siempre de un anticonformismo extremo, gustan con locura recibir de una bienal cualquier medalla de oro por una obra elaborada con la más firme voluntad de desagradar a todo el mundo. Pero hay cornudos aún menos magníficos, aunque parezca imposible; son los cornudos que adjudicaron el premio de escultura a Calder. ¡Ni tan siquiera ha sido dadaísta, pero así lo creyeron todos, y nadie pensó en decirle que lo menos que puede exigirse de una escultura es que no se mueva!

# Prólogo

## Salvador Dalí: Los cornudos del viejo arte moderno

La muerte de Dalí, aunque prevista desde hacía tiempo, ha suscitado una resonancia más profunda que la de Picasso. Con Picasso, fue un pintor, y sólo un pintor, quien nos abandonaba. El caso de Dalí era distinto: multitudes e intelectuales, profanos y entendidos se daban cita para llorar la desaparición de un hombre que supo llegar a lo más hondo del espíritu de su época, es decir, a sus instintos, su inconsciente, sus aberraciones, sus impulsos incontrolados: toda la panoplia de las reacciones violentas, líricas o psíquicas.

El surrealismo ha tenido tres grandes pintores, si nos atenemos a la estricta obediencia fijada por los textos de André Bretón: pintar, en una técnica tradicional, los sueños y las alucinaciones que visitan la imaginación. A esta fotografía del subconsciente, Max Ernst le dio una forma elegíaca e irónica; Yves Tanguy la aplicó a sus paisajes inmateriales; el mérito

insigne de Salvador Dalí consiste en haberla convertido en un arte de una imaginería explosiva, que abarca tanto lo maravilloso como las obsesiones freudianas. Salvador Dalí, célebre por sus excentricidades, no se conformó con pintar: quiso ser un testigo del siglo en perpetua actuación.

Salvador Dalí intervino activamente en el torbellino del arte moderno, llegando incluso a pretender que la influencia ejercida por sus concepciones del mundo debía superar a la del pintor. A este respecto, *Los cornudos del viejo arte moderno*, publicado originariamente en la célebre colección «Libelos», es un texto capital de los años cincuenta, época por excelencia en la que la pintura se enfrenta a un reto crucial: las obras gestuales de un Jackson Pollock y de un Willem de Kooning revolucionaban un arte bruscamente sacudido por mil posibilidades nuevas.

Salvador Dalí, en este panfleto, contrapone el genio francés, al que considera analítico, al genio español, que define como místico. Ya está harto, dice, del «*cassoulet* cartesiano». Por eso va a decir cuatro verdades al «arte moderno». La primera acusación va dirigida contra la fealdad generalizada, de la que Picasso sería uno de los responsables. Luego, el propio con-

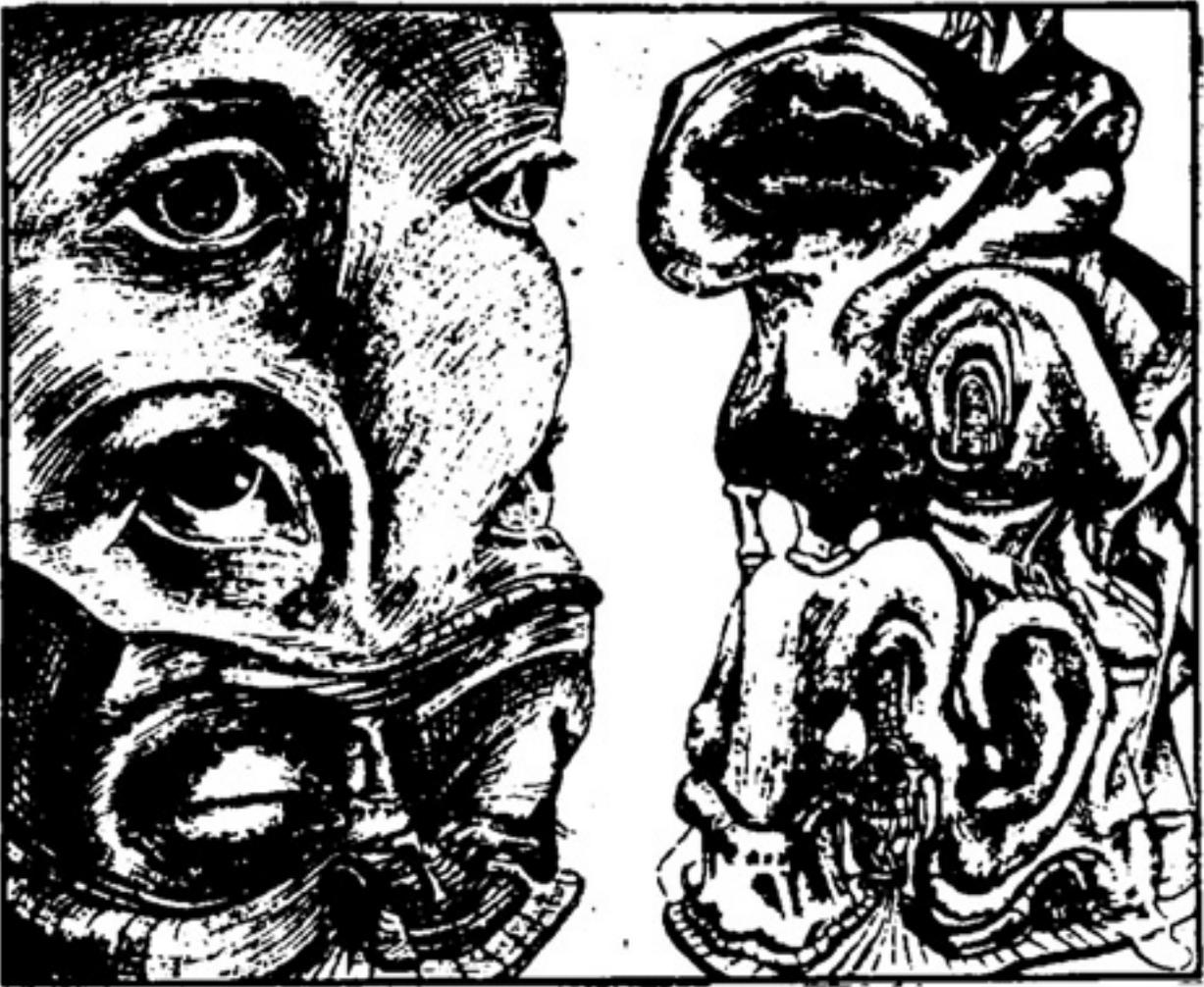
cepto de modernidad le parece sospechoso: prefiere, como mal menor, aquel, más permanente, de un cierto clasicismo artesanal. No acepta que el arte sea una cuestión de técnica, y se alza contra quienes lo reemplazan por los valores filosóficos o psicológicos de la pintura. En último lugar se burla de la abstracción, ya que, a su parecer, el hombre como tal cambia con rapidez: es inútil echarle del cuadro a cambio de círculos y rectángulos.

Después de haber defendido la «escultura histórica», Salvador Dalí vuelve a insistir en la teoría de la «paranoia crítica», que creó veinte años atrás: esa especie de alucinación voluntaria que, detrás de cada imagen, hace nacer otra imagen, destinada enseguida a ocupar su lugar. El capítulo final no es el menos interesante: en él se habla de física nuclear aplicada en materia de pintura. Todas estas tomas de posición, en un estilo explosivo y barroco, revelan un espíritu original y provocador a más no poder.

ALAIN BOSQUET

*Avidadollars*

ANDRÉ BRETON



Proyecto arquitectónico que data de 1929,  
época en la que defendí el genio sublime  
de Gaudí frente a la cara protestante  
de Le Corbusier



Principio del himno a la amistad,  
de NIETZSCHE.

«Tengo especial interés en dar esta conferencia en París, ya que Francia es el país más inteligente del mundo, el país más racional del mundo, mientras que yo, Salvador Dalí, vengo de España que es el país más irracional del mundo, el país más místico del mundo.<sup>1</sup>

»Como es sabido la inteligencia no hace si-

1. En 1952, Dalí escribía: «El papel de mi país es esencial en el gran movimiento de “mística nuclear” que marcará nuestra época. Francia tendrá un papel didáctico. Probablemente redactará el acta “constitucional” del misticismo nuclear gracias a las proezas de su inteligencia, pero una vez más le corresponderá a España ennoblecerlo todo a través de la fe religiosa y la belleza». (Nota de Alain Bosquet.)

*Cuando miro el cielo estrellado,  
lo encuentro pequeño. O soy yo  
quien crece, o es el universo  
el que se encoge. A menos que no  
sean las dos cosas a un tiempo.*



no conducirnos a las nieblas del escepticismo, y su virtud principal consiste en reducirnos a coeficientes de una incertidumbre gastronómica y supergelatinosa, proustiana y reblandecida. Por eso es conveniente y necesario que, de vez en cuando, españoles como Picasso y como yo vengamos a París para deslumbraros poniendo delante de vosotros ¡un trozo crudo y sangrante de VERDAD!...»

Con estas palabras comenzaba mi ya célebrima conferencia en la Sorbona el 16 de diciembre de 1955, y así es exactamente como voy a empezar este libelo del que cada nueva línea se está ya convirtiendo en clásica, aunque sólo sea por los crujidos del papel sobre el que escribo.

El taconeo categórico de mi pluma acompaña como una pierna izquierda el *zapateado*<sup>2</sup> más altanero, ¡el zapateado de las mandíbulas de mi cerebro!

¡Ole!

\*  
\* \*

¡Ole! porque los críticos del muy viejo arte moderno —llegados de las Europas más o me-

2. En castellano en el original. (*N. de la T.*)



nos centrales, o sea, de ninguna parte— han metido en la olla del *cassoulet* cartesiano sus equívocos más deliciosamente rabelaisianos y sus errores de situación más truculentamente cornelianos de cocina especulativa. Los cornudos<sup>3</sup> ideológicos menos magníficos —exceptuando a los cornudos estalinistas— son de dos clases:

*Primo*: el viejo cornudo dadaísta de canosa cabellera, que recibe un diploma de honor o una medalla de oro por haber querido asesinar a la pintura.

*Secundo*: el cornudo casi congénito, crítico ditirámico del viejo arte moderno, que se autorreencornuda de entrada por la cornudez dadaísta.

Desde que el crítico ditirámico se casó con la vieja pintura moderna, esta última no ha dejado de ponerle los cuernos. Puedo

3. En el *Littré*, se halla citado este ejemplo: «Se ha dicho que se llamaba *cocu* (cornudo) al hombre casado que tenía una mujer impúdica, debido a un hermoso pájaro que se llama *cocu* (cuco), aunque otros le llaman *couquon*, así llamado por su canto; y como este hermoso pájaro va a poner sus huevos en el nido de las demás aves, siendo tan tonto que no es capaz de hacerse el suyo propio, por antítesis y oposición se llama a aquel hombre *cocu*, en cuyo nido vienen a poner los huevos, es decir, a engendrar nuevos seres». (Bouchet.) (N. de A. B.)



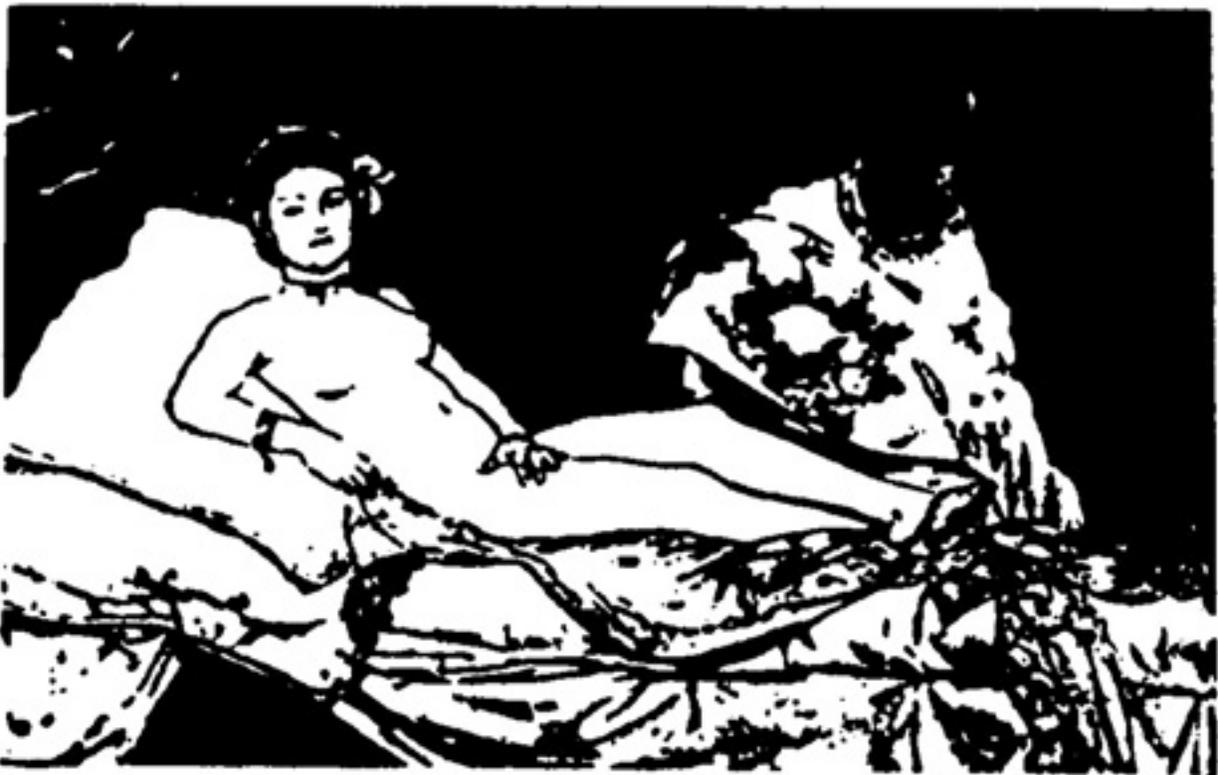
LAS PARCAS, *Frontón del Partenón*. Desde los comienzos casi divinos del cuerpo reclinado, el declive del mismo sigue una pendiente inclinada.



GIORGIONE, *Venus*. En el Renacimiento, todavía es muy hermoso, aunque el lado dionisiaco y gaudiano de la tragedia vital esté ausente.



INGRES, *La odalisca*. Con Ingres, todavía hay probidad pero la Revolución francesa ha pasado; es la aparición del gusto burgués; Ingres resiste.



MANET, *Olimpia*. Algo va mal... Con Matisse, llegará la apoteosis del gusto burgués.

*Ingres: el último pintor que supo  
pintar —fue la probidad de su dibujo.*





ROUSSEAU, *El sueño (Yadwigha)*. Después del naturalismo, sólo faltaba el naïf: éste aísla rigurosamente el detalle del desnudo.



PICASSO, *Desnudo acostado*. Gravísimo, las cosas no pueden ir peor, pura bestialidad.

*Si no diese a sus cuadros esos  
títulos tan extravagantes, no  
valdría la pena ocuparse de la  
pintura del señor Dalí.*

El crítico del *NEW YORK TIMES*

citar al menos cuatro ejemplos de dicha cornudez:

- 1.º Ha sido engañado por la fealdad.
- 2.º Ha sido engañado por lo moderno.
- 3.º Ha sido engañado por la técnica.
- 4.º Ha sido engañado por lo abstracto.

La introducción de la fealdad en el arte moderno comenzó con la adolescente ingenuidad romántica de Arthur Rimbaud, cuando dijo: «La belleza se sentó en mis rodillas y me cansé de ella». Gracias a estas palabras clave, los críticos ditirámicos —negativistas a ultranza, que odian el clasicismo como cualquier rata de alcantarilla que se respete— descubrieron los estremecimientos biológicos de la fealdad y sus inconfesables atractivos. Empezaron a extasiarse ante una nueva belleza, a la que llamaban «no convencional», y junto a la cual la belleza clásica se convertía de repente en cursilería.

Todos los equívocos eran posibles, incluido el de los objetos salvajes, feos como los pecados mortales (que en realidad son). Para no desentonar con los críticos ditirámicos, los pintores se aplicaron con ahínco a lo feo. Cuanto más feo, más modernos eran. Picasso, que le

*La actualización del arte africano, lapón, letón, bretón, galo, mallorquín o cretense, no es más que un efecto de la cretinización moderna. Es chino, y Dios sabe lo poco que me gusta el arte chino.*



tiene miedo a todo, fabricaba fealdad por miedo a Bouguereau.<sup>4</sup> Pero él, a diferencia de los demás, la fabricaba expresamente, encor nudando así a los críticos ditirámicos que pretendían reencontrar la verdadera belleza. Pero como Picasso es un anarquista, después de clavarle media estocada a Bouguereau, iba a dar la *puntilla*<sup>5</sup>, y acabar para siempre con el arte moderno fabricando más fealdad él solo en un día que todos los demás juntos en muchos años.

Porque el gran Pablo Picasso, junto al angélico Rafael, el divino Marqués de Sade y yo mismo —el rinocerontesco Salvador Dalí—, tenemos la misma idea de lo que puede representar un ser arcangélicamente bello. Esta idea, por otra parte, no se diferencia en nada de la que posee instintivamente cualquier

4. Bouguereau, Adolphe-William, llamado el Larousse del siglo XX. Nacido en 1825, muerto en 1905. Cubierto de diplomas y de medallas de oro, pasa por ser el general de los *pompiers*. Pero es un general desacreditado que todavía da miedo. Un día en que Picasso hacía admirar a uno de sus amigos su última obra, un *collage* de trozos de periódico, y viendo que este último se había quedado sin habla, el maestro, sin poder aguantar más, encontró el argumento decisivo: «Tal vez no sea sublime, pero, en cualquier caso, no es un Bouguereau». (N. de A. B.)

5. En castellano en el original. (N. de la T.)



PICASSO, *Mujer con sombrero-pescado*. Al fin y al cabo tampoco es tan bueno



BOUGUEREAU, *Nacimiento de Venus*. Al fin y al cabo tampoco es tan horrible.

*Picasso quiso ser comunista.  
No por eso dejó de ser el rey de todos  
nosotros. De aquí a diez, años  
se dirá que, como pintor, Picasso  
no era tan bueno como todo eso,  
ni Bouguereau tan malo. Un día,  
Picasso me dijo: «En cualquier  
caso, resultamos tan buenos,  
y útiles como aquellos bufones que  
los reyes de España mantenían  
en su Corte y cuyas opiniones  
respetaban». A lo que respondí yo:  
«Hoy en día somos los  
únicos seres poseídos por una  
voluntad real».*



hombre de la calle —heredero de la civilización grecorromana— cuando se vuelve petrificado de admiración al paso de un cuerpo —llamemos a las cosas por su nombre— de un cuerpo pitagórico.

En el momento álgido<sup>6</sup> de su mayor frenesí de fealdad, envié a Picasso, desde Nueva York, el siguiente telegrama:

«¡Gracias, Pablo! Tus últimas pinturas ignominiosas han matado el arte moderno. Sin ti, con el gusto y la medida característicos de la prudencia francesa, habríamos tenido pintura cada vez más fea durante al menos cien años, hasta llegar a tus sublimes *adefesios esperpentos*.<sup>7</sup> Tú, con toda la violencia de tu anarquismo ibérico, has llegado al límite y a las últimas consecuencias de lo abominable. Y lo has hecho, como Nietzsche hubiera deseado, marcando todo con tu propia sangre. Ahora sólo nos queda

6. Período *álgido* del cólera, período del cólera en el que el enfermo está helado. (N. de A. B.)

7. En castellano en el original. (*N. de la T.*) La expresión es del propio Picasso. Literalmente significa: «personajes feos y ridículos como espantapájaros». Pero es probable que a esta idea Picasso le añada la de una cierta inmaterialidad fantasmagórica. (N. de A. B.)

*Considero a Picasso un  
grandísimo pintor. Tengo quince  
telas suyas en mi colección, pero  
jamás pintará un cuadro de  
la envergadura de La cena de Dalí  
por la sencilla razón de que no  
es capaz de hacerlo.*

CHESTER DALE,  
presidente de la National Gallery  
de Washington

volver de nuevo la mirada a Rafael. ¡Que Dios te bendiga!

»SALVADOR DALÍ.»

\*  
\* \*

Todo eso acabó finalmente en la falsa explosión cartesiana y escatológica de Dubuffet. Pero los críticos ditirámicos del viejo arte moderno siguen y seguirán todavía mucho tiempo prostáticos y felices con la fealdad sentada en sus rodillas. Y sin cansarse de ella.

\*  
\* \*

Los críticos del viejo arte moderno han sido camelados y engañados por la propia «modernidad». Efectivamente, nada ha envejecido nunca más aprisa y de peor manera que lo que en un momento dado calificaron de «moderno».

Cuando tenía veintiún años, fui un día a comer a casa de mi amigo Roussy de Sales en compañía del arquitecto masoquista y protestante Le Corbusier, que, como todo el mundo sabe, es el inventor de la arquitec-

*Buffet más amanerado que Puvis  
de Chavannes es sólo feo.*





BUFFET, *Dos desnudos de mujer*. La cosa ya no puede empeorar, porque Picasso ha matado todo esto.



PUVIS DE CHAVANNES, *El pobre pescador*. Buffet pintaría esto dentro de doscientos años si tuviese el talento de Puvis de Chavannes.

*¡Dalí tuvo el valor en plena  
época «moderna» de querer hacer  
«Meissonniers» y no por eso dejó  
de conseguir pintar como Dalí!*



tura de autopunición. Le Corbusier me preguntó si tenía ideas sobre el futuro de su arte. Y sí, las tenía. Por otra parte yo tengo ideas para todo. Le contesté que la arquitectura sería «blanda y peluda» y afirmé categóricamente que el último gran genio de la arquitectura se llamaba Gaudí, cuyo nombre, en catalán, significa «gozar», así como Dalí quiere decir «deseo». Le expliqué que el goce y el deseo son propios del catolicismo y del gótico mediterráneo, reinventados y llevados al paroxismo por Gaudí. Mientras me escuchaba, Le Corbusier parecía tragar sapos y culebras.

Más tarde, los «modernísimos» *Cahiers d'Art* desencadenarían un ataque de una mediocridad perfectamente moderna contra Gaudí. Para defenderle, escribí unas páginas magistrales, dignas de una antología, sobre el Modern Style y las bocas de metro. No resisto la tentación de reproducirlas íntegramente tal como aparecieron en el número 3-4 de *Minotaure*:

*Incomprensión colosal,  
deliciosa del fenómeno*

La utilización fácilmente literaria del «1900»

*Dalí dotó al surrealismo de un  
arma de primer orden con su  
método paranoico-crítico.*

ANDRÉ BRETÓN

tiende a hacerse horrorosamente continua. Para justificarla se recurre a una fórmula amable, de efecto ligeramente nostálgico, ligeramente cómico, susceptible de provocar una «especie de sonrisa» particularmente repugnante: se trata de un discreto y espiritual «ríe, payaso» basado en los mecanismos más lamentables de la «perspectiva sentimental», gracias a los cuales es posible opinar por contraste, desde una distancia muy exagerada, sobre una época relativamente cercana. De esta forma el anacronismo, es decir, lo «concreto delirante» (única constante vital), nos es presentado (en consideración al estetismo intelectualista que se nos supone) como la esencia de lo «efímero extrañado» (ridículo-melancólico). Se trata, como puede verse, de una «actitud» basada en el más bajo, en el menos orgulloso «complejo de superioridad» al que viene a añadirse un coeficiente de humor «sórdido-crítico» que deja a todo el mundo contento y permite apreciar el fenómeno inaudito a cualquiera que desee mostrar su preocupación por las almibaradas actualidades artístico-retrospectivas, con las contracciones faciales reglamentarias y decentes. Estas contracciones faciales reflejas, traicioneras, de «rechazo-defensa», obtendrán el resultado

*Pintor, si quieres asegurarte un  
lugar predominante en la  
sociedad, debes necesariamente,  
desde tu más tierna juventud,  
darle una terrible patada en la  
espinilla derecha.*



de hacer alternar las sonrisas benévolas y comprensivas —teñidas, es cierto, de la indispensable lagrimita tan bien conocida (que corresponde a los «recuerdos convencionales», simulados)— con las risas francas, explosivas, irresistibles aunque no reveladoras de vulgaridad, cada vez que *aparezca*, uno de esos «anacronismos» violentos, alucinantes, tanto si se trata de uno de esos trágicos y grandiosos disfraces sadomasoquistas comestibles, como, lo que aún puede resultar más paradójico, de una de esas terroríficas y sublimes arquitecturas ornamentales del Modern Style.

Creo haber sido el primero en 1929 y al principio de *La mujer visible*, en considerar, sin la menor sombra de humor, la arquitectura delirante del Modern Style como el fenómeno más original y más extraordinario de la historia del arte.

Quiero insistir en el carácter esencialmente extraplástico del Modern Style. Cualquier utilización que se haga de él con fines propiamente «plásticos» o pictóricos para mí siempre significará la traición más flagrante a las aspiraciones irracionistas y esencialmente «literarias» de estos movimientos. La «sustitución» (cuestión de esfuerzo) de la fórmula

*Desde mi infancia, tengo una  
viciosa manera de ser que hace  
que me considere distinto al  
común de los mortales. Es algo  
que dura todavía, y sigue  
dándome buenos resultados.*



«ángulo recto» y «sección de oro» por la fórmula convulsivo-ondulante a la larga sólo puede dar origen a un estetismo tan triste como el anterior —menos aburrido momentáneamente a causa del cambio, eso es todo. Los mejores se identifican con esta fórmula: la línea curva parece volver a ser hoy el camino más corto entre dos puntos, el más vertiginoso —pero todo eso no es más que la «misericordia postrema del plasticismo». Decorativismo anti-decorativo, contrariamente al decorativismo psíquico del Modern Style.

\*  
\* \*

*Aparición  
del imperialismo caníbal  
del Modern Style*

Las causas «manifiestas» de producción del Modern Style nos resultan todavía demasiado confusas, demasiado contradictorias y demasiado amplias para pretender zanjarlas aquí. Otro tanto podría decirse de sus causas «latentes», aunque el lector inteligente pueda verse

*Pintor, no te empeñes en ser  
moderno. Es la única cosa que,  
por desgracia, hagas lo que  
hagas, no podrás dejar de ser.*



llevado a deducir, por lo que va a decirse, que el movimiento que nos ocupa tuvo principalmente como objetivo despertar una especie de gran «hambre original».

Al igual que la determinación de sus causas «fenomenológicas», cualquier intento de clarificación histórica al respecto tropezaría con las mayores dificultades, y ello sobre todo debido a ese contradictorio y raro sentimiento colectivo de individualismo feroz que caracteriza su génesis: limitémonos pues a constatar únicamente, hoy, el «hecho» de la aparición brusca, de la irrupción violenta del Modern Style, dando fe de una revolución sin precedentes del «sentimiento de originalidad». El Modern Style se presenta en efecto como un salto, con todo lo que ello puede implicar de crueles traumatismos para el arte.

Será en la arquitectura donde vamos a poder admirar el desgarró profundo, en su esencia más consustancialmente funcionalista, de todo «elemento», aunque sea el más congénito o el más hereditario del pasado. Con el Modern Style, los elementos arquitectónicos del pasado no sólo serán sometidos a la frecuente, a la total trituración convulsivo-formal que va a dar origen a una nueva estilización, sino que serán llamados a revivir, a

*¡Yo canto tu deseo de eterno límite!*

FEDERICO GARCÍA LORCA

subsistir normalmente bajo su verdadero aspecto original, de forma que, combinándose unos con otros, basándose unos en otros (a pesar de sus antagonismos intelectualmente más irreconciliables, más irreductibles), van a alcanzar el más alto grado de depreciación estética, van a manifestar en sus relaciones esa horrorosa impureza que sólo puede equipararse e igualarse a la pureza inmaculada de los entrelazamientos oníricos.

En un edificio Modern Style, el gótico se metamorfosea en helénico, en extremo-oriental y, a poco que dejemos volar la imaginación —por una especie de fantasía involuntaria—, en Renacimiento, que a su vez puede convertirse en Modern Style puro, dinámico-asimétrico (!); todo eso en el tiempo y en el espacio «débil» de una sola ventana, es decir, en ese tiempo y en ese espacio poco conocidos y probablemente vertiginosos que, como acabamos de insinuar, no serían otros que los del sueño. Todo lo que ha sido, con la mayor naturalidad, utilitario y funcionalista en las arquitecturas conocidas del pasado, en el Modern Style, de repente, ya no sirve para nada, o, lo que resultaría inconciliable para el intelectualismo pragmatista, sólo sirve para el «funcionamiento de los deseos», y además de



los más turbulentos, descalificados e inconfesables. Grandiosas columnas y columnas corrientes, inclinadas, incapaces de sostenerse por sí mismas, como el cuello fatigado de las pesadas cabezas hidrocéfalas, emergen por primera vez en el mundo de las ondulaciones duras del agua esculpida con el prurito fotográfico de la instantaneidad, hasta entonces desconocido. Ascienden a oleadas de los relieves policromados, cuya ornamentación inmaterial fija las transiciones convulsivas de las frágiles materializaciones de las metamorfosis más fugaces del humo, así como los vegetales acuáticos y la cabellera de esas mujeres nuevas, aún más «apetecibles» que esa pequeña sed causada por la temperatura imaginativa de la vida de los éxtasis florales en la que se desintegran. Estas columnas de carne febril (37,5 décimas) sólo están destinadas a sostener la famosa libélula de abdomen blando y pesado como el bloque de plomo macizo en el que ha sido esculpida de forma sutil y etérea, bloque de plomo que tiende (por su ridículo exceso de pesadez que introduce no obstante la idea necesaria de gravedad) a acentuar, agravar y complicar con perversidad el sentimiento sublime de infinita y glacial esterilidad, a hacer más comprensible y más



lamentable el dinamismo irracional de la columna, la cual, a consecuencia de todas estas circunstancias de sutil ambivalencia, no puede dejar de aparecérsenos como la verdadera «columna masoquista» destinada únicamente a «dejarse devorar por el deseo», como la verdadera primera columna blanda construida y recortada en esta real carne deseada hacia la que Napoleón, como muy bien sabemos, se dirige siempre a la cabeza de todos los reales y verdaderos imperialismos, que, como hemos repetido en otras ocasiones, no son sino los inmensos «canibalismos de la historia» a menudo representados por esa costilla concreta, asada y sabrosa que el maravilloso materialismo dialéctico ha colocado, como lo habría hecho Guillermo Tell, sobre la misma cabeza de la política.

Creo, por tanto, que precisamente (jamás insistiré lo bastante sobre este punto de vista) la arquitectura tremendamente ideal del Modern Style es la que encarna la más tangible y delirante aspiración de hipermaterialismo. Encontraremos una ilustración de esta paradoja aparente en una comparación corriente, empleada es cierto con mala fe, pero no obstante muy lúcida, que consiste en asimilar una casa Modern Style a un pastel, a



una tarta exhibicionista y ornamental de «confitero». Repito que se trata de una comparación lúcida e inteligente, no sólo porque denuncia el violento prosaísmo materialista de las necesidades inmediatas, urgentes, sobre las que descansan los deseos ideales, sino también porque, por eso mismo y en realidad, se alude así sin eufemismos al carácter nutritivo-comestible de esa clase de casas, que no son más que las primeras casas comestibles, que los primeros y únicos edificios erotizables, cuya existencia verifica esa «función» urgente y tan necesaria para la imaginación amorosa: poder comer, de la forma más real, el objeto de deseo.

\*  
\* \*

*El Modern Style,  
arquitectura fenomenal  
Características generales  
del fenómeno*

Depreciación profunda de los sistemas intelectuales.— Depresión muy acentuada de la



7  
2011

actividad del intelecto, yendo hasta los confines de la debilidad mental.— Imbecilidad lírica positiva.— Inconsciencia estética total.— Ninguna coacción lírico-religiosa; como contrapartida: fuga, libertad, desarrollo de los mecanismos inconscientes.— Automatismo ornamental.— Estereotipia.— Neologismos.— Gran neurosis infantil, refugio en un mundo ideal, odio a la realidad, etc.— Delirio de grandeza, megalomanía perversa, «megalomanía objetiva».— Necesidad y sentimiento de lo maravilloso y de la originalidad hiperestética.— Impudor absoluto del orgullo, exhibicionismo frenético del «capricho» y de la «fantasía» imperialista.— Ninguna noción de medida.— Realización de deseos sofisticados.— Eclósión majestuosa con tendencias eróticas, irracionales, inconscientes.

\*  
\* \*

### *Paralelo psicopatológico*

Invención de la «escultura histérica».— Éxtasis erótico continuo.— Contracciones y acti-



tudes sin precedentes en la historia de la estatuaria (se trata de mujeres descubiertas y conocidas gracias a Charcot y a la escuela de la Salpêtrière).— Confusión y exacerbación ornamental en relación con las comunicaciones patológicas; demencia precoz.— Relaciones estrechas con el sueño; ensoñaciones, fantasías diurnas.— Presencia de los elementos oníricos característicos: condensación, desplazamiento, etc.— Eclósión del complejo sádico anal.— Coprofagia ornamental flagrante.— Onanismo muy lento, extenuante, acompañado de un enorme sentimiento de culpabilidad.

\*  
\* \*

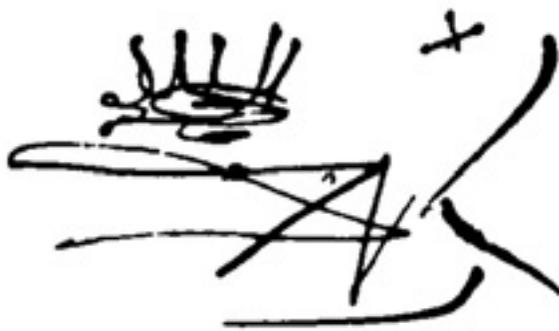
*Aspiraciones concretas  
extraplásticas*

Escultura de todo lo extraescultural: el agua, el humo, las irisaciones de la pretuberculosis y de la polución nocturna, la mujer-flor-piel-peyote-joya-nube-llama-mariposa-espejo. Gaudí construyó una casa a partir de

Handwritten signature or initials in black ink, featuring a large, stylized initial 'C' and a horizontal line below it.

las formas del mar, «representando las olas en un día de tempestad». Otra está hecha con las aguas tranquilas de un lago. No se trata de decepcionantes metáforas, de cuentos de hadas, etc.: estas casas existen (Paseo de Gracia, en Barcelona). Se trata de edificios reales, verdadera escultura de los reflejos de las nubes crepusculares en el agua, hecha posible gracias al recurso de un inmenso e insensato mosaico multicolor y rutilante, con irisaciones puntillistas, del que emergen formas de agua desparramada, formas de agua desparramándose, formas de agua estancada, formas de agua reverberante, formas de agua mecidas por el viento; todas esas formas de agua construidas en una sucesión asimétrica y dinámico–instantánea de relieves rotos, sincopados, enlazados, fundidos por los nenúfares y los lirios «naturalistas–estilizados», concretándose en excéntricas convergencias impuras y aniquiladoras a través de densas protuberancias de miedo, asomando de la fachada increíble, contorsionadas a la vez por todo el sufrimiento demencial y por toda la calma latente e infinitamente dulce que sólo puede compararse a la de los horripilantes forúnculos apoteósicos y maduros, listos para ser comidos con la cuchara —con la sanguinolenta,

*Lo mínimo que puede pedirse  
a una escultura es que no se mueva.*



sebosa y blanda cuchara de carne podrida que se acerca.

Se trató pues de construir un edificio habitable (y además, en mi opinión, comestible) con los reflejos de las nubes crepusculares sobre las aguas de un lago, y que además debía comportar el máximo rigor naturalista y de *trompe-l'oeil*. Yo grito que eso es un progreso gigantesco frente a la simple inmersión rimbaldiana del salón en el fondo de un lago.

\*  
\* \*

### *Retorno a la belleza*

El deseo erótico es la ruina de las estéticas intelectualistas. Allí donde se extingue la Venus de la lógica, se anuncia la Venus del «mal gusto», la «Venus del abrigo de piel» bajo el signo de la única belleza, la de las reales agitaciones vitales y materialistas.— La belleza no es más que la cantidad de conciencia de nuestras perversiones.— Bretón dijo: «La belleza será convulsiva o no será.» La nueva era surrealista del «canibalismo de los objetos» justifica



igualmente esta conclusión. «¡La belleza será comestible o no será!»

SALVADOR DALÍ

\*  
\* \*

Hoy, veinte años después de este artículo de *Minotaure*, he ganado la batalla Gaudí, puesto que mis amigos Alfred Barr,<sup>8</sup> director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y Sweeney, del Museo de Arte No Objetivo, han reconocido su genio escribiendo sobre él un libro de los más importantes. Y la admiración que el mismo Le Corbusier siente por Gaudí,<sup>9</sup> la ha transferido a su propia arquitectura, lo que dice mucho en su favor.

8. Alfred Barr fue un amigo de los primeros tiempos de Dalí. Él fue quien le decidió a ir a Estados Unidos. En la *Vida secreta*, Dalí dice de él: «Sus gestos sincopados se parecían a los de los pájaros picoteando». De hecho picoteaba valores contemporáneos y separaba acertadamente el grano de la paja. (N. de A. B.)

9. En 1935, durante el levantamiento de Barcelona, el cuerpo de Gaudí fue desenterrado, y paseado por las calles a hombros de la chiquillería. El amigo que le describía la escena a Dalí añadió que Gaudí parecía muy bien embalsamado y conservado, pero que tenía mal aspecto. (N. de A. B.)

疾

Pero es más fácil acercarse al genio de Gaudí que al de Rafael, siendo el primero un genio rodeado por el trueno de los cataclismos y el otro un genio flotando en el silencio celeste. Ahora lo que hay que ganar es la batalla Rafael, la más decisiva y la más dura de todas. Únicamente en la justa apreciación de Rafael reconoceremos a los verdaderos espíritus superiores de nuestra época, ya que Rafael es el más antiacadémico, el más tiernamente vivo y el más futurista de todos los arquetipos estéticos de todos los tiempos.

Quiero pedir a mis amigos Le Corbusier, Barr y Sweeney, y sobre todo a Malraux, que se detengan un momento a considerar cómo ha envejecido física y moralmente uno de esos papeles encolados, amarillos, anecdóticos, literarios y sentimentales de la época cubista. ¡Que lo comparen con el pequeño *San Jorge* de Rafael,<sup>10</sup> que conserva la frescura de una rosa! Pero desconfío del resultado, ¡porque a esos cuatro sigue atrayéndoles demasiado el cataclismo!

Cataclismo o cielo, no tiene importancia, nuestros modernos no podían soportar el

10. De la colección Melon en Washington. (N. de A. B.)

*Los dos genios de las formas creativas (dinamismo de la discontinuidad de la materia fijada instantáneamente) son el italiano Boccioni y el catalán Gaudí que han hecho de Milán y de Barcelona las capitales de la revolución industrialista.*



menor vestigio de ornamentación en sus «máquinas de vivir» y se han visto invadidos por el academicismo abstracto que no es más que un muy mediocre arte seudodecorativo.

Nuestros modernos, a quienes se les ponen los pelos de punta sólo de pensar en una materia que no sea aséptica y prefabricada, no han tenido que esperar al final de sus vidas para ver la apoteosis del folklore más ingenuo, la resurrección de todos los plagios, de todos los arqueologismos de todos los tiempos, con la única condición de que estén llenos de manchurriones y mal hechos. Cada cuadro, cada cerámica, cada tapiz moderno que se respete, debe parecer recién salido de una excavación y simular los accidentes de la pátina y de la decrepitud truculenta. Y esto hasta un extremo que no se habrían permitido ni en la época de las añoradas «consolas Miguel Ángel», donde se contentaban con imitar modestas carcomas.

En fin, cabe preguntarse si hay algo más cornudo, más engañado, más plagado de grietas y resquebrajaduras que este arte



moderno fanático de la pulcritud esterilizada, de las formas funcionales y de las superficies asépticas, cuando diríase asediado por la peste y hallado por la ironía del destino, como suele decirse, en esos cubos de basura donde el italiano Burri recoge trapos sanguinolentos. Por más que eterna y alegremente cornudo, Burri sigue colgando sobre su cabeza esas basuras que tienen la forma del más depresivo de todos los «móviles» parecidos a los que fabrica para él un «primer premio» de escultura moderna-moderna.

Partidarios de lo ultranuevo, menospreciados por los advenedizos de lo seudoviejo-viejo, los críticos ditirámbicos fueron engañados por la técnica; con el Impresionismo la decadencia del arte pictórico se hizo... impresionante.

Paul Cézanne —uno de los pintores más maravillosamente reaccionarios de todos los tiempos— era también uno de los más «imperialistas», ya que quería recrear a Poussin «del natural», es decir, según la nueva concepción de la discontinuidad de la materia, gran verdad del divisionismo dionisiaco del Impresionismo. Lástima que su impulso

*De todos los discípulos de  
Gustave Moreau, el mejor será  
siempre el que les enseñó.*



apolíneo<sup>11</sup> estuviese asistido por su torpeza fatal. Su impericia sólo es comparable al virtuosismo delirante de Velázquez. Debería haber sido Velázquez quien, como Bonaparte, vaciase la anarquía de la pintura orgilástica en el imperio cesáreo de las formas, añadiéndole esa noción de la naturaleza discontinua que le faltaba a Poussin.

Pero, por patético que pueda parecer, Cézanne jamás consiguió pintar una sola manzana redonda capaz de contener —monárquicamente—, en su volumen absoluto, los cinco cuerpos regulares.<sup>12</sup>

Los críticos ditirámicos, en completa consonancia con la mediocridad de los pintores cézannianos, sólo supieron elevar a imperativos categóricos las deficiencias y las torpezas catastróficas del maestro. Ante esta derrota total de los medios de expresión se creyó haber avanzado un paso más hacia la liberación de la técnica pictórica. Cada fracaso fue

11. Recordemos que en la filosofía de Nietzsche, es «apolíneo» lo que posee la facultad de crear imágenes reales. Mientras que, en la misma filosofía, se denomina «dionisiaco» al estado en que el hombre tiene conciencia de sí mismo como capaz de representación o de inteligencia. (N. de A. B.)

12. Es decir: el cubo, el tetraedro, el dodecaedro, el hexaedro y el octaedro. (N. de A. B.)

*Algo se acaba con la muerte de  
ese pintor de algas tan apropiado  
para favorecer la digestión  
burguesa —me refiero a Matisse,  
pintor de la revolución de 1789.*



bautizado «economía», «intensidad», «plasticidad» —¡y cuando se pronuncia esa horrible palabra, «plasticidad», quiere decir que los gusanos ya están ahí!

En fin, engañados pero contentos como es su costumbre, los críticos ditirámicos, en lugar de encontrarse en posición de la nobilísima cesta de manzanas intactas y divinas —símbolo de una nueva edad de oro cézariana—, se quedaron sencillamente solos con un cesto lleno de su propia mierda.<sup>13</sup> Y como, hasta para trenzar con dignidad una simple cesta, sigue siendo imprescindible una cierta técnica, todo lo que consiguieron fue confeccionarse una especie de canasto completamente indigno de tal nombre. Jamás la expresión de Michel de Montaigne «cagar<sup>14</sup> en un canasto y luego ponérselo en la cabeza», podrá ser aplicada con tanta propiedad como a

13. «En Roma no se tenía ningún escrúpulo en hablar de mierda. Horacio, el delicado Horacio, y todos los poetas del siglo de Augusto, hablan de ella cientos de veces en sus obras.» (conde Caylus). (Nota de Salvador Dalí.)

14. Otro ejemplo del empleo de esta rara palabra: «Aquí yace un rey, para mayor proeza, que se murió, como permite Dios, a manos de una vieja y de una hoz, cuando cagaba en una artesana». (D' Aubigné). (N. de S. D.)

*Sin vacilación, sin ninguna duda,  
el peor pintor del mundo  
se llama Turner.*

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'J. Turner', written in a cursive style. The signature is positioned below the text.

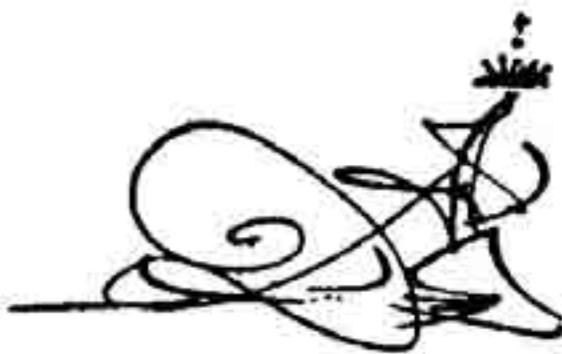
esos críticos ditirámicos de la nueva técnica de los pintores modernos.

Pero apenas nuestros críticos ditirámicos habían sido engañados sucesivamente por la «fealdad» y lo «moderno», y luego por la «técnica», cuando nuevamente, sin dejarles un momento de respiro, fueron encornudados por el «arte abstracto». Pero esta vez los cuernos fueron colosales, totalitarios, imperiales, me atrevería a decir cósmicos, tanto en el terreno espiritual (hasta tal extremo anonadado que ya no podía ocurrirle nada peor) como en el terreno temporal, puesto que ya no es un misterio que quienes habían puesto allí su confianza están perdiendo todo su dinero, señal evidente de bancarrota.

\*  
\* \*

El engaño comenzó con Picasso cuya sangre andaluza acarreaba trozos de ese monumento de iconoclastia que es la Alhambra de Granada. Luego el cubismo se dedicó a fragmentar la materia, utilizando todavía los materiales de «albañil neoplatónico» que empleaba Cézanne para mantener sus edificios en pie. A esto, el cubismo iba a añadirle un poco de cemento de la Huerta del Ebro aragonesa,

*Los niños nunca me han  
intensado particularmente, pero  
si hay algo que me interesa  
todavía menos, son los dibujos  
de los niños.*



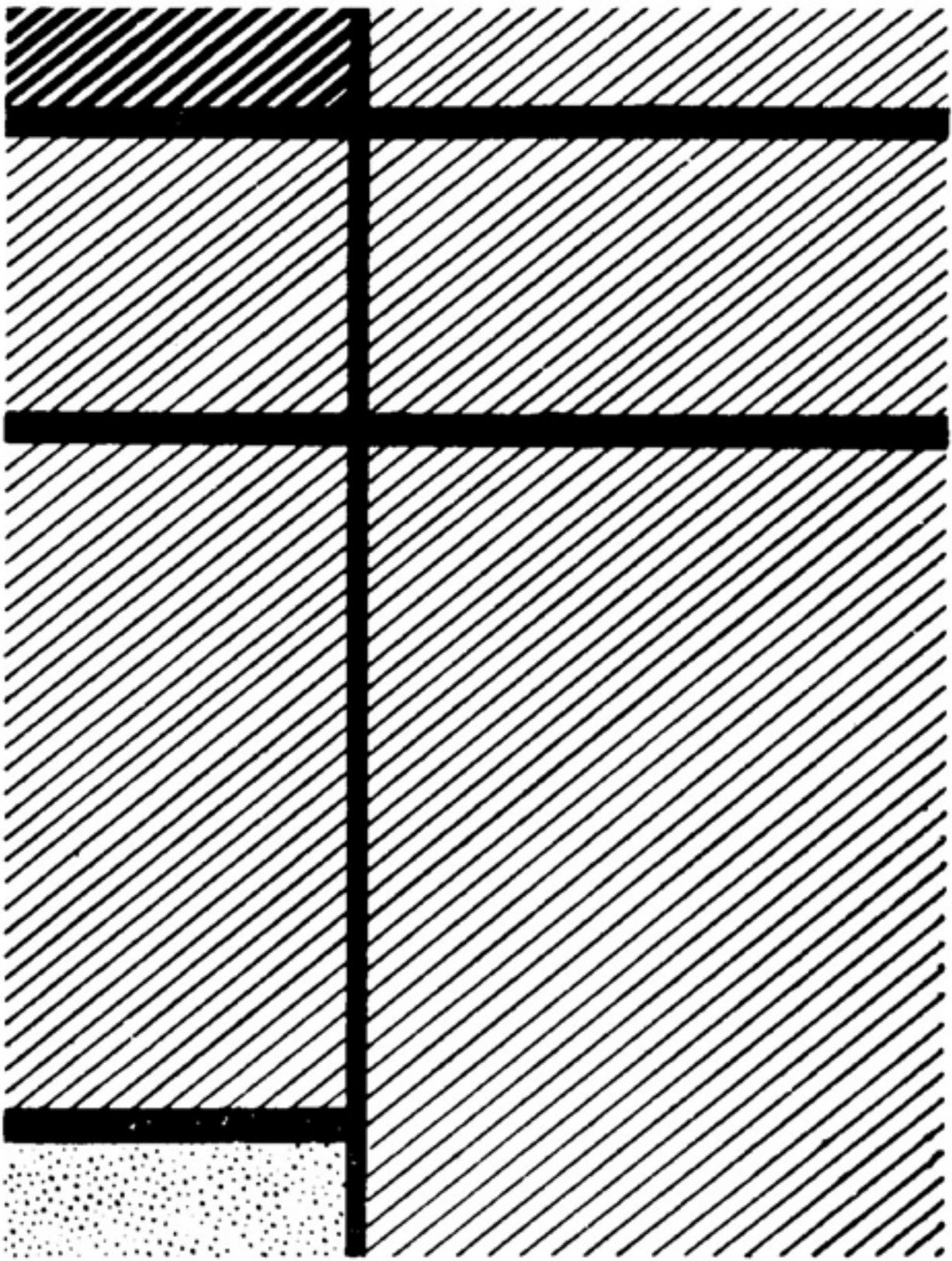
ya que la tierra de Aragón es la más ferozmente realista y concreta del mundo.

No es difícil observar, recapitulando, que los materiales utilizados por Cézanne, más los materiales suministrados al cubismo por la tierra de Aragón, eran católicos por excelencia, y que sólo con ellos se iba a poder pintar la realidad. Una cierta coquetería árabe iba a revelarse asimismo muy útil para fragmentar la forma hispano-morisca demasiado seca y demasiado pelada, al igual que los impresionistas habían descompuesto la luz con la sutileza húmeda que desciende de los cielos de Delft. Y cómo no encontrar esa sutileza en las reminiscencias y añoranzas maternas de Velázquez, cuya madre era portuguesa, lo que explica el milagro de la pintura del más excelso de todos los artistas: el sexo de Castilla siempre húmedo por una eyaculación que sólo las venas graníticas de España podían conducir por misteriosos canales hasta la pupila del pintor.

El cubismo sólo era y sólo será recordado como el más heroico esfuerzo por salvar la figura (genio y figura hasta la sepultura) en el momento en que se adquiría una plena conciencia de la discontinuidad de la materia. En realidad, seguía tratándose de objetos, siempre



VERMEER, *La clase de música*. Es más hermoso de lo que se ha dicho y más hermoso de lo que se cree.



MONDRIAN, *Composición. Piet «Niet».*

*Miró, que quería asesinar  
cobardemente a la pintura, tuvo  
el valor de dejarse comer por el  
folklore\**



\* Y, desde luego, no es el primero:  
¡por la sencilla razón  
de que es catalán!  
(N. de S. D.)

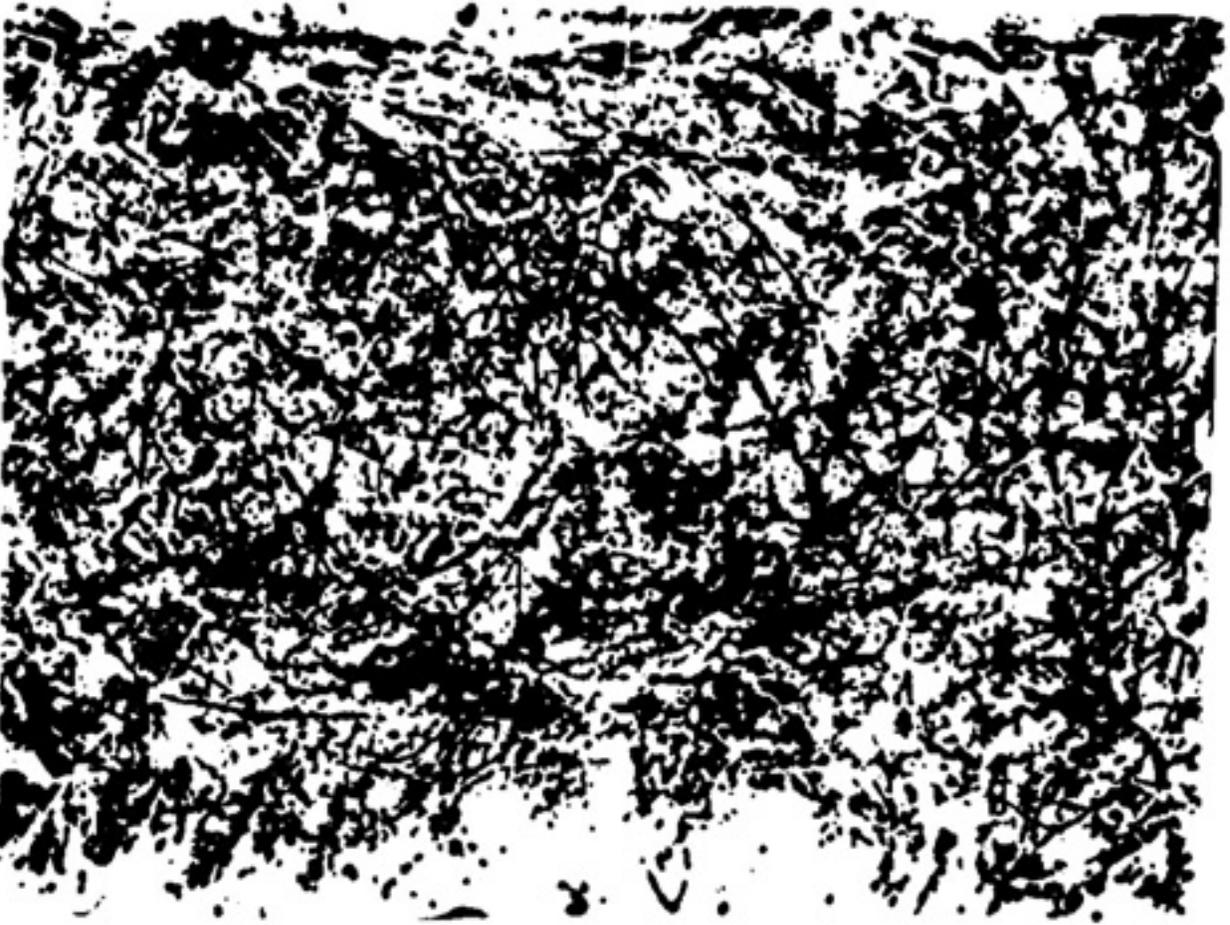
objetos, de objetos concretos y anecdóticos, que con frecuencia llevaban encima, bien pegadas, las etiquetas de su propia anécdota sentimental. Las guitarras son de cemento, sus aristas cortan las manos y los rostros con el chirrido objetivo de sus estructuras. Tanta objetividad llevada al paroxismo no salta a la vista de los esteticistas que, en lugar de una revolución objetiva, ven en ello una etapa hacia lo abstracto.

Todo eso es más que normal y Picasso, un día, me confesó en la intimidad que ninguno de los panegiristas de su cubismo gris se había molestado nunca en saber lo que representaban sus cuadros. De esos monstruosos academicismos han nacido todos los neoplasticismos y especialmente ese ejemplo degradante de debilidad mental denominado pomposamente «abstracción-creación».

Y oiremos el «Piet, Piet, Piet» de los nuevos academicistas modernos. Ese Piet Mondrian, sin embargo, sentía debilidad por Dalí. Decía que nadie en el mundo era capaz como yo de colocar una piedrecita que proyectase su sombra en el espacio de un cuadro. Yo, a mi vez, siento debilidad por Mondrian, porque, adorando a Vermeer, encuentro en el orden de Mondrian la pulcritud de doncella de

*Juan Gris, tú eres el ejecutor  
categórico del Discurso sobre  
la forma cúbica de Juan de  
Herrera, el arquitecto de  
Felipe II de España. El Escorial,  
como tú, es el realismo y el  
misticismo hecho arquitectura.  
¡Juan Gris, me gustas mucho!  
Con Seurat, eres el más clásico  
de los modernos.*



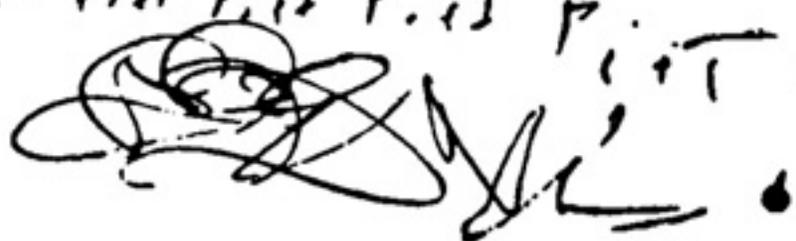


POLLOCK, JACKSON, *Nº 1*. La misma *boullabaisse* de Monticelli, pero mucho menos suculenta; pura indigestión.



MONTICELLI, *La fuente*. La *boullabaisse* por la *boullabaisse*.

Pict Pict Pict Pict Pict  
Pict Pict Pict Pict Pict  
Pict Pict Pict Pict  
Pict Pict Pict Pict Pict Pict  
Pict Pict Pict Pict Pict Pict  
Pict Pict Pict Pict Pict  
Pict Pict Pict Pict Pict



Vermeer, e incluso su retiniana instantaneidad de los azules y de los amarillos. Dicho lo cual me apresuro a añadir que Vermeer lo es casi todo y ¡Mondrian no es casi nada!

Algunos críticos completamente cretinos han empleado durante muchos años el nombre de Piet Mondrian como si representase el *summum* de todas las actividades espirituales. Lo citaban a cada paso. Piet para la arquitectura, Piet para la poesía, Piet para el misticismo, Piet para la filosofía, los blancos de Piet, los amarillos de Piet, Piet, Piet, Piet, . . . . . Piet, Piet, Piet, Pío-pío, *Pietá*, Piet. ¡Pues bien!, Piet, soy yo, Salvador, quien te lo dice: con una «i» menos, sólo habrías sido *un pet*.<sup>15</sup>

\*  
\* \*

Una jota aragonesa tiene como estribillo estridente este grito visceral, ibérico e irracional:

«¡Te quiero como se quiere a una madre, como se quiere al dinero!»

15. En francés y en catalán: pedo. (*N. de la T.*) «De pronto Epistémon empieza a respirar, luego abrió los ojos, luego bostezó, luego estornudó, luego soltó un expansivo pedo» (Rabelais, II, 30). (N. de S. D.)

*¡Dalí, qué fanático!*

SIGMUND FREUD

Lo que más me gusta de todo el pensamiento de Auguste Comte es el momento exacto en que, antes de fundar su nueva religión positivista, coloca a los banqueros, a quienes concede una importancia capital, en el vértice de la jerarquía. Tal vez sea ese el lado fenicio de mi sangre ampurdanesa, pero siempre me ha deslumbrado el oro, cualquiera que sea la forma bajo la que se presente. Sabiendo, desde mi adolescencia, que Miguel de Cervantes, después de haber escrito para mayor gloria de España su inmortal *Don Quijote*, murió en la más negra miseria, que Cristóbal Colón, después de haber descubierto el Nuevo Mundo, también había muerto en las mismas condiciones y además en prisión, desde mi adolescencia, digo, mi prudencia me aconsejó firmemente dos cosas:

- 1.º Construirme mi prisión lo antes posible. Y eso fue lo que hice.
- 2.º Hacerme en lo posible ligeramente multimillonario. Y así ha sido.

La manera más sencilla de negarse a hacer concesiones al oro es poseerlo uno mis-

*¡Igual que Voltaire con el buen  
Dios, Braque y yo nos  
saludamos, pero no nos hablamos!*



mo. Con el oro, resulta completamente inútil «comprometerse». ¡Un héroe no está al servicio de nadie! Es todo lo contrario de un criado. ¡Verdaderamente hay que tener los dientes cubiertos de Sartre para no atreverse a hablar así! o sea que seamos prudentes, como recomienda Saint-Granier, si queremos permitirnos ser nietzscheanos. Todos los valores concretos de la pintura moderna seguirán siendo eternamente traducibles a nivel material en eso que yo personalmente siempre he amado: ¡El *dinero!*<sup>16</sup>

16. Como es sabido, André Bretón había bautizado a Salvador Dalí «Avidadollars». Dalí asegura que este anagrama fue el talismán que hizo «fluida, suave y monótona la lluvia de los dólares». Ha prometido contar un día toda la verdad sobre este bendito descarrío de Dánae. Será un capítulo de un nuevo libro titulado *De la vida de Salvador Dalí considerada como una obra maestra*. (N. de A. B.)

*Pintores, no temáis a la  
perfección. ¡Jamás la alcanzaréis!  
Si sois mediocres y hacéis  
esfuerzos para pintar muy, muy  
mal, se verá siempre que sois  
mediocres.*



En compensación, que se tranquilicen los críticos puros que han despreciado incesantemente el dinero y tienen miedo de ensuciarse al tocarlo: los valores abstractos que defienden en la pintura moderna se convertirán ineluctablemente en dinero totalmente limpio, inofensivo e inmaterial. Será dinero puramente abstracto.

FIN

*S.S. AMÉRICA*  
CAMINO DE EL HAVRE  
ABRIL 1956



# Epílogo

De toda la revolución moderna sólo una idea no ha envejecido, y sigue tan viva que será el fundamento del nuevo clasicismo que se espera de forma inminente. Ninguno de los críticos ditirámicos del viejo arte moderno ha reparado todavía en ella. Se trata nada menos que de la famosa *naturaleza* de Paul Cézanne.<sup>17</sup>

### *La discontinuidad de la materia*

El descubrimiento más trascendente de nuestra época es el de la física nuclear sobre la constitución de la materia. La materia es discontinua y toda experiencia válida en la pintura moderna sólo puede y debe partir de una única idea tan concreta como significativa: *la discontinuidad de la materia*.

Esta discontinuidad es anunciada por primera vez en la historia del arte por las pinceladas corpusculares de Vermeer y los trazos en el aire de Velázquez. De la misma manera, fue el impresionismo el que inventó por primera vez la división de la luz. Los confetis cromosomáticos

17. La naturaleza es el nombre que el pintor da a la física. (N. de A. B.)

de Seurat son el acta notarial de la discontinuidad de la materia. La colisión sádica de los complementarios en el perímetro —abollado por el movimiento browniano— de las manzanas de Cézanne no es más que la manifestación física del movimiento de la materia discontinua.

En el cubismo gris de Picasso, la fragmentación reintegradora de la realidad es sólo un ejemplo de la voluntad feroz de esta realidad por conservar un aspecto figurativo en plena discontinuidad de la materia. Los desgarramientos viscerales del genial Boccioni son el anuncio anticipado del dinamismo supersónico y los apolos gloriosos de la discontinuidad de la materia. El Rey y la Reina de Duchamp pueden ser atravesados por nosotros a gran velocidad a causa de la discontinuidad de la materia. Los relojes de Dalí son blandos porque son el producto masoquista de la discontinuidad de la materia. Los signos de Mathieu son los decretos reales de la discontinuidad de la materia.

El bullicio dionisiaco está allí, pero toda esa heterogeneidad heroica no valdrá estéticamente nada mientras siga sin encontrarse la forma artística y clásica de una cosmogonía apolínea.

Para que las fuerzas vitalmente heterogéneas y antiacadémicas del arte moderno no perezcan en el ridículo anecdótico del simple diletantismo experimental y narcisista, hacen falta tres cosas esenciales:

- 1.º Talento, y a ser posible genio.<sup>18</sup>
- 2.º Volver a aprender a pintar tan bien como Velázquez y a poder ser como Vermeer.<sup>19</sup>
- 3.º Poseer una cosmogonía monárquica y católica lo más absoluta posible y de tendencias imperialistas.

Sólo así, nietzscheanos al revés, es decir, aspirando a lo sublime, observaremos a simple vista y «del natural», al *arcángel antiprotónico*

18. A partir de la Revolución francesa se desarrolla una viciosa tendencia cretinizante que consiste en considerar que los genios (aparte de su obra) son en todo seres más o menos parecidos al resto del común de los mortales. Esta creencia es falsa. Lo digo por mí, que soy el genio moderno por excelencia. (N. de S. D.)

19. En *su Manifiesto místico* aparecido en 1952, Dalí decía ya a los pintores: «Pintores, pintad meticulosamente, con toda la realidad de una foto en color, que vuestra mano actúe como un estroboscopio, y os prometo que a partir de ese momento vuestros cuadros pueden llegar a ser inmortales». (N. de A. B.)



tan divinamente estallado que finalmente podremos hundir nuestras manos de pintor entre los cromosomas fisionados de su sustancia ruiñesca para tocar con nuestros dedos doloridos e hinchados de sangre el tesoro discontinuo y deseado desde nuestra juventud. Y creyendo, como Soeringe, que imperamos sobre todas las cosas por nuestra voluntad de poder en potencia, sé que entonces alcanzaremos nuestra propia divinidad de pintores.<sup>20</sup>

*Leído, aprobado y firmado:*

SALVADOR DALÍ

20. Como habrá podido observarse, el Dalí escritor no escatima elogios al Dalí pintor, pero es porque está convencido de la superioridad «monárquica» del pintor en general. Hace tres años, la Federación Anarquista Ibérica publicaba un manifiesto para anunciar su alianza con la monarquía española, ya que, aclaraban, los pintores son monarcas. Dalí encuentra ahí una de sus ideas preferidas: sólo existe real libertad bajo la autoridad de un monarca. Mientras fue niño, le gustaba mucho disfrazarse de rey, pero no es ese el título al que aspira para sí mismo, sino al que le confiere su nombre: Salvador, el salvador de la pintura. En su *Diario de un genio*, todavía inédito, observa, entre otras cosas: «Antes de dormirme, en lugar de frotarme las manos (ese gesto abominable sería típicamente antidaliniano) me las beso con un transporte muy puro, diciéndome que el universo es poca cosa comparado con la amplitud de una frente pintada por Rafael». (N. de A. B.) [*Diario de un genio*, de Salvador Dalí, se editó por primera vez en francés en 1964 y en castellano en 1983 (Tusquets Editores, Colección Andanzas, 11). (N. del E.)]

*ELUARD:*  
*¡cuánta confusión para*  
*permanecer puro!*

*RENÉ CREVEL:*  
*con el trotskismo bonapartista,*  
*renecreveleará.*

# Apéndice I



*La lucidez de Dalí cuando habla de pintura suele desalentar a los críticos que sólo abordan la cuestión desde el exterior.*

*A una encuesta sobre la emancipación de la pintura, Dalí respondía ya en 1934:*

«Para expresarme brevemente sobre las cuestiones del “modelo”, de la “espontaneidad” y del “azar” en la obra pictórica, diría que, en mi opinión —intentando dar a estas pocas palabras el carácter más substancial posible—, el “modelo” para el pintor no sería más que una succulenta y gelatinosa “mano de cerdo gratinada” en la que, como es sabido, la carne blanda y superfina no hace más que envolver con sus “delirios de suavidad nutritiva” el verdadero y auténtico hueso pelado de la objetividad. Pero la mejor gratinada y la más sabrosa de todas las manos de cerdo (que, a poco que se busque en la memoria, es la del “realismo”), resulta que fue olisqueada, desde hace siglos, por el fino olfato de los pintores holandeses y comida a fin de cuentas por Vermeer de Delft, el cual no dejó más que el hueso mondo y lirondo, para permitir que el gran Meissonnier, lamiéndolo, encontrase las últimas delicias. Si ahora ya no hay modelo, todo lleva a pensar que es el pintor

*BRETÓN:  
¡cuánta inteligencia para tan  
insignificante decadencia!*

quien se lo ha comido, y eso es algo demasiado generalmente y demasiado popularmente admitido para que yo insista en la inevitable nostalgia de todo pintor ante todo modelo. ¿Cómo la mano de cerdo de marras podría seguir existiendo hoy, cuando es sabido que los surrealistas, superando el canibalismo de la carne, han pasado al de los huesos hasta acabar devorando los objetos y los seres-objetos? Sólo quiero decir que, para mí, el modelo únicamente podría existir en tanto que metáfora intestinal. No sólo el modelo, sino que hasta la misma objetividad ha sido comida.

Por lo tanto sólo puedo pintar a partir de determinados sistemas de delirio de la digestión. »Por lo que se refiere a la espontaneidad, diré que también es una mano de cerdo, pero una mano de cerdo al revés, es decir, una langosta, que, como todo el mundo sabe, presenta, al contrario de la mano de cerdo, un esqueleto externo, mientras que la carne superfina y delicada, es decir, el delirio, ocupa el interior, lo que significa —para decirlo de un tirón y sin eufemismos— que, para la espontaneidad, el caparazón de la objetividad ofrece una resistencia al delirio blando de la carne; que, para llegar a ésta, se acostumbra perder mucho tiempo y cuando se consigue

es sólo para constatar que la carne descubierta no tiene hueso. Todas estas consideraciones me llevan a desconfiar, en general, de la “espontaneidad” en estado puro, en la que encuentro siempre el sabor convencional y estereotipado de la invariable langosta de restaurante y a preferir personalmente frente a la espontaneidad la “sistematización” que, como el delirio paranoico, puede producirse y de hecho se produce “espontáneamente”; donde la “espontaneidad” en cuestión habría dejado de aspirar a la *objetividad inencontrable*, ya que, como hemos visto, ésta habría sido previamente destruida por la langosta, implicando al contrario esa suavidad suplementaria, la más delicada de todas, que reside en el sabor e incluso en el contacto con la carne que aún puede encontrarse y se encuentra dentro del hueso cuando, una vez roído, llega el momento de emprenderla con él. Es precisamente en el momento álgido en el que se alcanza el mismo tuétano de la imaginación cuando se tiene derecho a suponer que se domina (y que efectivamente se domina) la situación.

»Si el “modelo” es una mano de cerdo gratinada y la espontaneidad una langosta, el azar podría no ser más que una seria

e importante costilla asada, chispeante de sabor y de segundas intenciones biológicas, y digo esto porque el azar representa y constituye exactamente ese punto medio de suavidad entre el “modelo” y la “espontaneidad”, es decir, entre la mano de cerdo gratinada y la langosta a la americana. Se observará, en efecto, que, mientras en la mano de cerdo los huesos están dentro de la carne y en la langosta la carne se encuentra dentro del esqueleto, en el caso de la costilla los huesos están la mitad dentro y la mitad fuera, es decir, coexisten; y que el hueso y la carne, objetividad y delirio, haciéndose visibles al mismo tiempo, no hacen sino anunciar esa verdad que jamás me cansaré de repetir, a saber, que el azar no es más que el resultado de una actividad irracional sistemática (paranoica); lo que, volviendo a nuestras obsesiones comestibles y a nuestro vocabulario tomado de la alimentación, puede resumirse en la idea de que el azar, tal como interviene en el fenómeno artístico, no es más que la expresión del conflicto, terriblemente excitante para el hambre, que resulta de la contemplación simultánea del hueso y de la carne y, precisemos una vez más, de la objetividad y del delirio exacerbado por el



El pedestal de mi gloria



ardor del churrasco que abrasa los dientes (toda costilla asada digna de su nombre debe comerse ardiendo, pero ésa es otra cuestión) y cuando digo “que abrasa los dientes”, quiero decir: que abrasa la imaginación.»

*ARAGÓN:*

*¡cuánto arribismo para arribar a  
tan poco!*

## Apéndice II

## *En torno a una película futura*

En 1954, en el Museo del Louvre, Salvador Dalí se dispone a copiar *La encajera* de Vermeer de Delft, cuadro cuya fuerza agresiva le obsesiona desde la infancia. En la tela, Dalí pinta cuernos de rinoceronte, actividad que proseguirá la siguiente primavera, pero esta vez en el zoológico de Vincennes ante un rinoceronte vivo. De regreso a España, termina durante el verano de 1955 esta copia rinoce-róntica y corpuscular, y en diciembre de ese mismo año va a dar una conferencia a París, en la Sorbona, destinada a explicar las afinidades morfológicas por una parte y cosmogónicas<sup>21</sup> por otra, descubiertas por él entre *La encajera*, el rinoceronte, el girasol y la coliflor.

Desde la visita al Museo del Louvre, Robert Descharnes había iniciado la realización de un filme: *Historia prodigiosa de La encajera y el rinoceronte*, filmando y grabando a partir de aquella fecha todas las investigaciones y acciones delirantes y sistemáticas de Salvador Dalí.

21. Por cosmogónicas hay que entender: de la cosmogonía (o mitología) propia de Dalí. (N. de A. B.)

En esta «aventura» cinematográfica, aunque la evolución de Salvador Dalí pintor está descrita a través de un cierto número de planos de sus telas más importantes desde la época surrealista hasta ahora, no se trata de una película sobre su propia pintura, sino más bien sobre la evolución de Dalí, desde el surrealismo hasta su pintura actual (y en consecuencia hasta su actitud frente a la pintura contemporánea).

Gracias a la colaboración de Dalí, a su genialidad para las correspondencias y a esa extraordinaria sistematización de su delirio, la *Historia prodigiosa de La encajera y el rinoceronte* será la primera película realizada sobre la actividad paranoico-crítica;<sup>22</sup> Robert Descharnes se propone mostrar su desarrollo en la vida de Dalí y explicar la aplicación de este método tanto a su pintura como a investigaciones paralelas, como las que le llevan de *La encajera* de Vermeer a la carne de gallina<sup>23</sup> a través del rinoceronte y la coliflor.

22. Método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa crítica de los fenómenos delirantes. (N. de A. B.)

23. Para Dalí es sobre todo el aspecto divisionista corpuscular lo que constituye el vínculo entre Vermeer y esta carne de gallina *microfísica*. (N. de A. B.)

A fin de que los planos destinados a mostrar esa genialidad para las correspondencias y las imágenes dobles<sup>24</sup> conserven toda su eficacia visual, se ha descartado sistemáticamente toda clase de trucos y habituales efectos cinematográficos.

24. «A través de un proceso netamente paranoico es posible obtener una imagen doble, es decir, la presentación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea a la vez la representación de otro objeto absolutamente distinto, desprovista asimismo de cualquier clase de deformación o anomalía que pueda revelar alguna acomodación.» (René Crevel: *Dalí ou l'anti-obscurantisme*.) (N. de A. B.)