Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 1 (1991)

Artikel: Milagros de San Buñuel y otros dalirios
Autor: Ros-Ewald Rüfli, Enrique
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840893

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MILAGROS DE SAN BUÑUEL Y OTROS DALIRIOS

Enrique Ros-Ewald Rüfli
Universität Bern

INTROITO

Nuestra presentación versa sobre las vidas y escritos autobiográficos de dos españoles famosos de este siglo: el pintor catal<án Salvador Dalí y el cineasta aragonés Luis Buñuel. Dos figuras claves del surrealismo y de la cultura en general del siglo XX. Sus obras tienen un carácter un tanto peculiar y probablemente único en la historia del arte, por el hecho de presentar paralelismos, interferencias y hasta intromisiones en las respectivas vidas y obras de ambos.

Sabido es que sus vidas fueron ricas en acontecimientos importantes y trascendentes. Tenemos que limitarnos, pues, a unos pocos rasgos más salientes y dignos de ser mencionados.

Cabe advertir que existen -por lo menos- tres textos autobiográficos: dos de Dalí y uno de Buñuel. Mas ninguno de ellos fue escrito originariamente en castellano: el primero de ellos se publicó en inglés, en Nueva York: *The Secret Life of Salvador Dali by Salvador Dali* (1942); el segundo volumen autobiográfico de Dalí apareció en francés, en París: *Journal d'un génie* (1964); el tercero, de Buñuel, se publicó también en París: *Mon dernier soupir* (1982) (1).

Sin entrar en más justificaciones, queremos añadir sólo que el hecho de que no estén escritas sus autobiografías en lengua castellana no es impedimento para considerar a Buñuel y a Dalí como auténticos artistas españoles. Si abandonaron su país natal para realizar buena parte de sus vidas y obras, se debe a circunstancias personales, culturales y políticas.

Hemos optado por una división de nuestra presentación en dos partes: La primera es de carácter general -una especie de resumen de las

características de los tres libros-; la segunda responde al deseo de llevar a cabo un análisis detallado de algunos pasajes de los escritos autobiográficos y de la correspondencia que se puede establecer con sus respectivas obras no literarias: pictórica en el caso de Dalí, cinematográfica en el de Buñuel.

VIDAS SECRETAS PÚBLICAS Y SUSPIROS A VOCES (AJENAS)

"A los seis años quería ser cocinero. A los siete años quería ser Napoleón. Y mi ambición ha ido aumentando sin parar desde entonces." Con estas frases del "Prólogo" de la *Vida secreta de Salvador Dalí* empieza lo que podemos considerar la primera parte de su relato autobiográfico, que Dalí terminó de escribir (como reza en el "Epílogo" del libro) el 30 de julio de 1941, es decir, cuando tenía treinta y siete años. Dalí no iba a ser ni cocinero ni Napoleón, sino el Salvador Dalí que conocemos todos: loco o genio, según se mire.

Como se puede esperar de una personalidad como la de Dalí, en su obra se mezclan recuerdos de toda índole (familiares, personales, políticos, religiosos, culturales, científicos) sin que se pueda distinguir con exactitud la veracidad de los hechos en sí o garantizar su cronología sin recurrir a fuentes ajenas. Se manifiesta ya en los títulos llamativos de los capítulos: p. ej., "Autorretrato anecdótico", "Recuerdos intrauterinos", "Falsos recuerdos de la infancia", "Recuerdos reales de la infancia", "Metamorfosis-Muerte-Resurrección". Podemos hablar sin exageración de una autoescenificación. Todo entreverado con pasajes y referencias a Gala -claro está- y a amigos o ex amigos.

Sin entrar más en detalles, y como peculiaridad, queremos señalar el hecho de un relato autobiográfico escrito a los 37 años, especialmente si consideramos que una autobiografía en sentido estricto del término se suele escribir a una edad avanzada. Era por ello de esperar -y no sólo porque se trate del caso concreto de Dalí- que hubiese una continuación. Y, efectivamente, en 1964 Dalí publica dicha continuación bajo el título -poco modesto- de *Diario de un genio*. A partir del principio, es decir, en lo que llama "Nota aclaratoria del autor", pone los puntos sobre las íes, calificándose a sí mismo de "genio", diferente de los demás mortales e infalible en sus recuerdos:

> Este libro va destinado a probar que la vida cotidiana de un genio, su sueño, su digestión, sus éxtasis, sus uñas, sus resfriados, su sangre, su vida y su muerte son esencialmente diferentes a las del resto de la humani-

dad. Este libro único es, pues, el primer diario escrito por un genio. [...] Estas son las razones únicas y prodigiosas, pero estrictamente verídicas, que motivan que todo lo que sigue, del principio al final (y no es porque yo lo diga), sea genial de una forma ininterrumpida e ineluctable [...].(2)

Sin embargo, hay un pasaje curioso y algo sorprendente en esta misma "Nota":

Por supuesto, no voy a decirlo todo ahora. Es forzoso que en este diario, que abarca desde el año 52 al 63 de mi vida ultrasecreta, haya páginas en blanco. A mi ruego y de conformidad con mi editor, ciertos años y ciertos días deben, por el momento, permanecer inéditos. Los regímenes democráticos no se encuentran aún preparados para la publicación de las fulminantes revelaciones que son para mí pan de cada día. (3)

No sabemos por qué motivos Dalí recurre a estos silencios. Probablemente se trata de una variante daliniana de la fórmula tradicional en el género autobiográfico que sirve de explicación para las lagunas de la memoria; o, si no, de una medida de precaución (por parte de Dalí o de su editor) para evitar otros enfrentamientos serios con una parte de sus amigos; ese es el caso en lo relativo a Buñuel en la *Vida secreta de Salvador Dalí*. Volvamos a *Mi último suspiro* para ilustrar esta suposición. Escrito al final de su vida y publicado el año antes de su muerte, el texto autobiográfico de Buñuel corresponde más al tipo de la autobiografía en el sentido tradicional. Es una especie de justificación final y subjetiva, una retrospectiva de una vida rica en acontecimientos desde el punto de vista personal y cultural. La perpectiva y el tono son fundamentalmente distintos de los de Dalí. Aquí no hay nada de puesta en escena o de provocación. Se trata de un relato humilde, de una confesión de un hombre a quien le pesan ya sus años, sus debilidades y las enfermedades de la edad. Es, además, la visión de un hombre consciente de la inminencia de su muerte. No hay presuntuosidad o vanidad o extravagancia en la estructura. Por ello no es de extrañar que empiece -en perfecta cronología- con los recuerdos de su madre amnésica y que termine con la broma seria de volver al mundo después de haber muerto para comprar los periódicos y enterarse de los desastres que siguen acosando al mundo. (4)

Y, entre las muchísimas cosas que recuerda, Buñuel nos cuenta en el capítulo "De nuevo en América", que perdió su puesto en el Museo de Arte Moderno de Nueva York precisamente porque Dalí lo había calificado de ateo:

En su libro *La vida secreta de Salvador Dalí*, que apareció en aquellos momentos, habló de mí como de un ateo. En cierto modo, esto era más grave que una acusación de comunismo. (5)

Sin embargo, Buñuel no da una imagen rencorosa o negativa de Dalí, sino que se muestra muy conciliador y equilibrado en su juicio final sobre la personalidad del extravagante pintor catalán:

Picasso era pintor, y no era nada más que pintor, Dalí iba mucho más allá. Aun cuando ciertos aspectos de su personalidad son abominables - la manía de la publicidad personal, del exhibicionismo, la búsqueda frenética de gestos o frases originales, que para mí son tan viejas como "amaos los unos a los otros"-, es un auténtico genio, un escritor, un conversador, un pensador sin igual. Hemos sido amigos íntimos durante mucho tiempo, y nuestra colaboración en el guión de *Un chien andalou* me deja el recuerdo maravilloso de una total armonía de gustos. (6)

Los breves pasajes citados muestran la singularidad de la relación entre los dos hombres y señalan aún más el carácter excepcional que tuvo el libro autobiográfico de uno en la vida real del otro. Es interesante ver que un género tan individual y personal como el autobiográfico puede tener un fuerte impacto en la vida de una person ajena. Aquí tenemos un ejemplo de interacción entre texto-realidad-texto; dicho de otro modo: un texto autobiográfico tiene efectos en la vida real de otra persona, y esta persona relata dichos efectos en su propia autobiografía, relacionándolos con el primer texto autobiográfico y cerrando así el círculo. (7)

Claro está que no sólo encontramos influencias de Dalí sobre Buñuel y viceversa en sus respectivas obras, sino también varias y frecuentes citas y alusiones literarias. Recordemos, para terminar, a San Juan de la Cruz y a la mística en su totalidad (8), las alusiones a la picaresca y a Quevedo, pensando de paso, p. ej., en el famoso cuadro de "Salvador Dalí en el acto de pintar a Gala en el apoteosis del dólar...", alusión con la que cierra Dalí su *Diario de un genio* en la edición española:

Pinto hoy, en estos mimísimos momentos, el apoteosis del dólar. [...] Mientras pinto mi agua de oro, quiero acabar mi primer volumen en español de este *Diario de un genio* con las alabanzas a la moneda de nuestro inmortal Quevedo: "El dinero es hermoso". (9)

El el primer capítulo, titulado "Memoria", Buñuel dice:

> En este libro semibiográfico, en el que de vez en cuando me extravío como en una novela picaresca, dejándome arrastrar por el encanto irresistible del relato inesperado, tal vez subsista, a pesar de mi vigilancia, algún que otro falso recuerdo. (10)

El cineasta aragonés sitúa, pues, su libro en la línea de la tradición literaria pseudoautobiográfica de la picaresca española. Con ello nos promete un relato ameno y divertido, además de un enfoque muy personal y crítico de lo contado. Asimismo califica su texto de "semiautobiografía" y pide disculpas por posibles errores de memoria. Se evidencia aquí claramente el topos de la "captatio benevolentiae" en la tradición de la retórica medieval, mediante la referencia a una tradición y autoridad literaria -la picaresca- y, a la vez, la confesión de imperfección y falibilidad por parte del autor.

El mismo Buñuel afirma que en su pueblo la Edad Media se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial. Al nacer a principios de siglo, en un lugar tan pequeño e insignificante del interior del país como Calanda, es natural que la Iglesia y la religión desempeñaran un papel primordial en su juventud. Su niñez transcurre a la par del son de las campanas de la iglesia del Pilar, que anuncia a la gente lo que sucede en el estrecho mundo del pueblo:

> La vida se desarrollaba, horizontal y monótona, definitivamente ordenada y dirigida por las campanas de la iglesia del Pilar. Las campanas anunciaban los oficios religiosos (misas, vísperas, ángelus) y los hechos de la vida cotidiana, con el toque de muerto y el toque de agonía. Cuando un vecino del pueblo se encontraba en trance de muerte, una campana doblaba lentamente por él; una campana grande, profunda y grave para el último combate de un adulto; una campana de un bronce más ligero para la agonía de un niño. En los campos, en los caminos y en las calles la gente se paraba y preguntaba: "¿Quién se estará muriendo?" También me acuerdo del toque de rebato, en caso de incendio, y de los repiques gloriosos de los domingos de fiesta grande. (11)

Don Luis rendirá homenaje a esta función central de las campanas en la vida cotidiana de un pueblo en su película *Tristana*, rodada en 1970 y basada en la novela del mismo título de Galdós. Introduce una escena en la que el sacristán se queja a Tristana de que esta costumbre

vaya cayendo en desuso y le cuenta con nostalgia lo importante que había sido antes ese cargo.

Por otra parte, cada año, por Semana Santa, los famosos tambores de Calanda hacen temblar literalmente a todo el pueblo sin interrupción durante 24 horas. Esa usanza arcaica marcará profundamente y para siempre a Buñuel, que acudirá a su pueblo natal siempre que pueda para presenciar la procesión del Viernes Santo. Recogerá el "redoble cósmico, profundo e inolvidable" de estos tambores en varias películas, especialmente en *La Edad de Oro y Nazarín.*

La vida en Calanda transcurre, pues, al compás de la Iglesia. Es ella la que define el pulso de la vida, y el fluir del tiempo. Su influencia marcará hondamente al joven Buñuel: todo lo que se refiere a la Iglesia y a la religión será absolutamente central en su obra cinematográfica y aparecerá en todas sus películas.

Lo profundo de esta influencia en su persona se evidencia, p. ej., en el hecho de que le gustara disfrazarse de cura. Por lo tanto, no resulta contradictorio que el anciano Buñuel, ateo e incansable fustigador de la Iglesia, narre en el segundo capítulo, titulado precisamente "Recuerdos de la Edad Media", un milagro que aconteció en Calanda:

> Ocurrió que, en 1640, la rueda de una carreta le aplastó una pierna a un tal Miguel Juan Pellicer, vecino de Calanda, y hubo que amputársela. Ahora bien, era éste un hombre muy piadoso que todos los días iba a la iglesia, metía el dedo en el aceite de la lamparilla de la Virgen y se frotaba el muñón. Una noche, bajó del cielo la Virgen con sus ángeles y éstos le pusieron una pierna nueva.
>
> Al igual que todos los milagros -que, de lo contrario, no serían milagros-, éste fue certificado por numerosas autoridades eclesiásticas y médicas de la época y dio origen a una abundante iconografía y a numerosos libros. [...] En el pueblo -en el que nadie ponía en duda la historia- se decía que el mismo Felipe IV había ido a besar la pierna restituida por los ángeles. (12)

Lo que el director de cine aragonés cuenta aquí es una historia en la tradición de las colecciones y recopilaciones de milagros que circulaban en la Edad Media. Contiene los elementos indispensables para un relato de estructura tan simple:

1. Se cuenta la historia de un individuo, aquí personalizado con su nombre y apellidos (Miguel Juan Pellicer).

2. El protagonista tiene una desgracia.

3. Es curado por la intervención directa y milagrosa de la Virgen.

4. Este tratamiento privilegiado es debido a su piedad y devoción ejemplares a la Virgen.

Una vez más, el cineasta de Calanda se coloca en una tradición literaria. Esta vez se trata de la tradición milagrera medieval castellana, que arranca de Gonzalo de Berceo y de sus *Milagros de Nuestra Señora*; es decir, del primer poeta de la literatura castellana que conocemos por su nombre, o, lo que es lo mismo, desde los orígenes de la literatura española. Se trata de una literatura de tipo didáctico y propagandístico. Recordemos que en los monasterios o en las ventas los peregrinos, que llegaban para pasar la noche, formaban corros en los que hablaban y discutían. En ese ambiente, un clérigo podía integrarse fácilmente para desempeñar su función doctrinal.

Buñuel se sirve de la tradición milagrera recreando ese contexto e insertando el relato de un milagro contado por un cura en su película *La voie lactée*. Esta película, rodada en 1968, narra la historia de dos preregrinos y las aventuras que les suceden en su peregrinaje a Santiago de Comnpostela. Nos cuenta sus andanzas de pueblo en pueblo, a través de bosques y campos, carreteras y calles, hoteles y pensiones en el más puro estilo picaresco. En ella pone en escena una serie de herejías de la religión cristiana, basándose estrictamente en documentos auténticos. Afirma que la idea para la película le surgió a raíz de la lectura de la *Historia de los heterodoxos españoles*, de Menéndez y Pelayo. En una de las escenas, los dos peregrinos llegan a una venta, escenario frecuente en las novelas picarescas. Quieren pasar allí la noche antes de reanudar su camino. Aparece un cura, que empieza a contar un milagro de la Virgen y no para hasta haberlo rematado. En la pregunta "Vous me suivez?", y el imperativo "Venez, écoutez-moi bien", insistentemente repetidos, se podría ver un eco humorístico de las fórmulas orales juglarescas utilizadas en el mester de clerecía para llamar la atención del público, despertar su interés y mantenerlo vivo durante todo el relato.

En la obra de Berceo hay reiteradas llamadas al auditorio para que oiga la lectura, y se perciben, al principio de algunas narraciones, las súplicas al público para que se quede a escuchar el resto de la recitación; p.ej., en el milagro nº VIII, titulado precisamente "El romero de Santiago", o al principio del milagro nº XXIII, "La deuda pagada", donde la primera estrofa en cuaderna vía reza así:

Amigos, si quissiessedes un poco atender,
un precioso miraclo vos querría leer;
quando fuere leído avredes grand placer,
preciarlo edes más que mediano comer. (13)

Sin embargo, el cura de Buñuel no parece estar demasiado convencido de sus capacidades juglarescas, ni tampoco del valor literario, ni del poder mágico de persuasión de su relato. Todo ello produce un efecto cómico precioso, sobre todo cuando dice "Elle décida de s'enfuir" y agrega inmediatamente su conocido "Vous me suivez?", creando de esta manera -involuntariamente- una comicidad muy buñueliana. Con un poco de mala intención podríamos interpretar la frase como una manifestación del subconsciente del cura.

Señalemos, de paso, otro rasgo cómico. En francés se dice "auberge espagnole" de un lugar en donde cada cual sólo se come lo que se ha traído. Los dos peregrinos, sin embargo, se escaparán de la venta después de haber robado un jamón; otro detalle que tiene un parentesco obvio con la novela picaresca.

En el capítulo titulado "Sueños y ensueños" el cineasta vuelve a hablarnos de la Virgen, esta vez relatando un sueño que le impresionó mucho:

> Algún tiempo después, otro sueño me conmovió aún con mayor fuerza. Vi de pronto a la Virgen Santísima inundada de luz que me tendía dulcemente las manos. Presencia fuerte, indiscutible. Ella me hablaba a mí, siniestro descreído, con toda la ternura del mundo, con fondo de música de Schubert que yo oía claramente. [...] Me arrodillé, se me llenaron los ojos de lágrimas y me sentí de pronto inundado de fe, una fe vibrante e invencible. Cuando desperté, tardé dos o tres minutos en tranquilizarme. Medio dormido, repetía; ¡Sí, sí, Santa Virgen María, creo! El corazón me latía con fuerza. Añadiré que este sueño presentaba un cierto carácter erótico. (14)

No nos parece necesario insistir aquí en la importancia que atribuían los superrealistas a los sueños, a las teorías de Freud y al mundo del subconsciente en general. Sabemos que las obras de ambos artistas, Dalí y Buñuel, acusan sin ambages su presencia. Sin embargo, quisiéramos recalcar el parentesco que existe entre el mundo de los ensueños y el de los milagros y apariciones, del que estamos hablando ahora. Ambos pertenecen a un universo en el que la razón y la lógica no tienen cabida, y las leyes de la física y del intelecto quedan aniquiladas, en el que reina lo misterioso e inalcanzable; a un universo, en fin, "super-real" o superrealista.

En *La voie lactée*, el director de cine aragonés trata de reconstruir el sueño citado, poniendo en escena -con evidente ironía otra vez- una aparición de la Virgen a los peregrinos, en el momento mismo en que uno acaba de decir que ya no hay que esperar milagros.

Quisieramos remorar la última parte de la cita anterior: "Añadiré que rememorar este sueño presentaba un cierto carácter erótico". Buñuel agrega aquí un matiz fundamental, con lo que el sueño adquiere un carácter netamente sexual, que el soñador no niega, pero que corta, dejando en suspenso la eventual continuación. Este desplazamiento hacia el terreno erótico me parece importante: la Virgen despierta sentimientos amorosos y se convierte en mujer físicamente deseable. Don Luis declarará más tarde que la imagen de la película no tenía la fuerza de convicción que él había sentido en su sueño.

Este sentimiento ambiguo que la Virgen despierta en Buñuel se hace patente, de manera más clara, en una especie de aparición en la película *Tristana*, en donde la protagonista es presentada en una amalgama desconcertante, asumiendo a la vez, conscientemente, el papel equívoco de mujer provocadora y seductora -pero inalcanzable y distanciada- y, menos deliberadamente, el de Virgen pura e inocente que se le aparece a un bobo que la está espiando desde el jardín. Ella sale al balcón y se le revela y descubre en toda su belleza y esplendorosa desnudez, de modo que podríamos definirla como la Virgen del Balcón.

Esa combinación inquietante se ve rematada, incluso, por un tercer elemento: Tristana, además del doble papel de seductora y Virgen, desempeña también el de víctima a la que se le ha amputado una pierna, como a Miguel Juan Pellicer. Se trata, pues, no sólo de un personaje con doble, sino con triple cara, de un tipo de trinidad turbadora e imperfecta, encarnada por la mujer, la santa y la mutilada.

Don Lope, por su parte, en muchos aspectos una especie de alter ego de Buñuel, legaliza oficialmente, con la boda, sus deseos eróticos hacia Tristana, con la que había mantenido, anteriormente, una relación también ambigua y equívoca, de personaje a caballo entre el padre y el amante, según conviniera.

... Y OTROS DALIRIOS

Resulta interesante y muy revelador comparar lo que acabamos de decir con la obra de Dalí. En el capítulo cuarto de la *Vida secreta de Salvador Dalí*, titulado "Falsos recuerdos de la infancia", el pintor describe cómo descubre a los siete años, en la habitación de su maestro (el

señor Traiter), todo un mundo fantástico y mágico que excita al máximo la ya delirante imaginación del pequeño Salvador. Entre otros objetos muy estimulantes para una fantasía infantil tan desarrollada como la suya, hay un pequeño teatro -casi como en casa de los Lorca- con cuadros y figuras, entre ellas una niña rusa. El pintor dice:

> La niña me miraba de hito en hito y su expresión de orgullo inspirador de respeto me horadaba en el corazón; las ventanas de su nariz eran animadas como su mirada, lo que le daba un aspecto un poco salvaje, de un pequeño animal salvaje. Esta vivacidad extrema formaba un contraste conmovedor con la dulzura y la suavidad infinitas comunicadas por un rostro oval y una combinación de rasgos tan milagrosamente armoniosos como los de una virgen de Rafael. ¿Era Gala? Estoy seguro de ello." (15)

Es la primera vez que aparece en el libro el término "virgen" y, significativamente, se encuentra ya relacionado con el término "milagrosamente" y con la pintura italiana del Renacimiento, que el pintor de Cadaqués tanto admiraba. En seguida remata, equiparando a las vírgenes de Rafael -encarnaciones de la pureza y belleza femeninas- con Gala, su futura mujer, a la que sin embargo conocerá solamente 18 años más tarde, es decir, en 1929 (recordemos que aquí está relatando hechos referidos a 1911). No importa demasiado establecer si se trata de un recuerdo real o no; sí nos parece fundamental, sin embargo, insistir en el hecho de que la primera vez que aparece el término "virgen" en la obra autobiográfica del pintor catalán, la expresión va, por una parte, vinculada a la noción de milagro y, por otra -en una especie de premonición o anunciación hecha al niño Dalí-, a la persona de Gala, a la mujer que despertará un enamoramiento súbito y loco en él. Dalí se convertirá en su amante y -hay que decirlo- la adorará durante toda su vida como un niño adora a la madre de Dios.

Helena Dimitriewna Diakonova se transformará en la "inmaculada intuición", apodo que Dalí le dará más tarde y que posee una clara alusión religiosa que la eleva del rango de musa a la categoría de Virgen personal. En Dalí podemos observar, pues, desde el principio, una compenetración entre el nivel erótico y el nivel religioso. En *Diario de un genio* apunta bajo la fecha del 22 de julio de 1952:

> Mientras Jesucristo no es el superhombre que se supone, la Virgen sí es la supermujer quien [...] subirá al cielo. Y esto quiere decir que la Madre de Dios permanece en cuerpo y alma en el Paraíso en mérito a su propio peso igual al de Dios, el padre en persona. ¡Exactamente como Gala hubiera podido entrar en la casa de mi propio padre! (16)

En este pasaje habla de la supermujer que encarna la Virgen y la compara con otra de las encarnaciones fundamentales femeninas, la representada por la figura de la madre, personaje central para todo hombre, pero especialmente para este pintor egocéntrico que nos cuenta cómo de niño intentaba que la atención cayera, a cualquier precio, sobre él para sentirse confirmado, claramente diferenciado de su hermano mayor, muerto en tierna edad, que había sido bautizado también con el nombre de Salvador. En este conflicto de identidad, el papel de la madre será decisivo y primordial. Desgraciadamente, moriría muy pronto, por lo cual el joven Dalí quedaría sumido en una profunda desesperación y en un sentimiento de total desamparo. El mismo afirma que la pérdida de este ser querido fue el golpe más duro recibido en su vida. En su *Vida secreta* leemos:

> La adoraba: su imagen se me apareció como única. Sabía que los valores morales de su alma santa estaban muy por encima de todo lo humano y no me podía resignar a la pérdida de un ser con el que contaba para hacer invisibles las manchas de mi alma. (17)

Es de notar la frecuencia de términos de tipo religioso que aperecen en este corto pasaje -"adorar", "única imagen", "alma santa", "por encima de lo humano"-, y la alusión al poder redentor; y todo ello refiriéndose a su madre.

Volviendo, para terminar, al pasaje citado del 22 de julio de 1952, observamos que Dalí acaba -¿cómo no?- con una referencia a Gala, mujer que sustituirá a la madre perdida, por lo que aparece en la frase relacionada con el padre de Dalí. Gala personifica, por lo tanto, para él, la perfección femenina, representa a la mujer totalizadora, en cuya persona focaliza todas las facetas de lo femenino, y asume en su visión particular el papel de una amalgama, de una especie de trinidad -otra vez, pero ésta en Dalí-, trinidad simbolizada por la madre, la amada y la santa. Parece lógico, por consiguiente, que Dalí le profesara un fervor realmente místico. Por ello no puede resultar sorprendente el hecho de que se encuentre divinizada en la "Madona de Port Lligat", cuadro que Dalí presentará en Roma a Pío XII el 23 de noviembre de 1949.

Intenta de esta manera -en un ataque de modestia y humildad típicamente dalinianas- elevar a su Virgen personal a nivel de Madre de Dios oficial y universal.

E. ROS - E. RUEFLI

NOTAS

(1) Citamos por la ediciones siguientes: BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1983; y DALÍ, S., *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 1986. Las citas de la *Vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí*, las tomamos de la versión catalana, *Vida secreta de Salvador Dalí per Salvador Dalí*, Figueres, DASA, 1981. La traducción al castellano es nuestra.

(2) DALÍ S., *Diario de un genio*, pp. 11 y 12.

(3) Ibid., p. 11.

(4) "Una cosa lamento: no saber lo que va a pasar. Abandonar el mundo en pleno movimiento, como en medio de un folletín. Yo creo que esta curiosidad por lo que suceda después de la muerte no existía antaño, o existía menos, en un mundo que no cambiaba apenas. Una confesión: pese a mi odio a la información, me gustaría poder levantarme de entre los muertos cada diez años, llegarme hasta un quiosco y comprar varios periódicos. No pediría nada más. Con mis periódicos bajo en brazo, pálido, rozando las paredes, regresaría al cementerio y leería los desastres del mundo antes de volverme a dormir, satisfecho, en el refugio tranquilizador de la tumba." [Buñuel, op. cit., pp. 250-251]

(5) BUÑUEL, L., op. cit., p. 178.

(6) BUÑUEL, L., op. cit., p. 179.

(7) BUÑUEL, L. cita, además, en este pasaje significativo al propio Dalí, que emite un juicio de valor acerca de su *Vida secreta de Salvador Dalí*: "Escucha, he escrito ese libro para hacerme un pedestal a mí mismo. No para hacértelo a tí." (Buñuel, op. cit., p. 179).

(8) Dalí dijo en alguna ocasión que "San Juan de la Cruz es el Velázquez de la poesía".

(9) DALÍ S., *Diario de un genio*, p. 241. Este texto está fechado el 1 de septiembre de 1964; quiere esto decir que no aparece en la edición original francesa. La explicación se encuentra en la siguiente nota del editor: "Las notas de Dalí de este año de 1964 no figuran siquiera en la última edición francesa, pues fueron escritas en castellano para la edición española de Luis de Caralt de 1964, probablemente a petición del editor." [ibid., en nota al pie de la p.237]

(10) BUÑUEL, L., op. cit., p. 15.

(11) BUÑUEL, L., op. cit., p. 17.

(12) BUÑUEL, L., op. cit., p. 21.

(13) Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de MICHAEL GERLI, Madrid, Cátedra, 1985, p. 175.

(14) BUÑUEL, L., op. cit., pp. 94-95.

(15) DALÍ S., *Vida secreta de Salvador Dalí*, pp. 43-44.

(16) DALÍ S.., *Diario de un genio*, p. 61.

(17) DALÍ S., *Vida secreta de Salvador Dalí*, p. 161.