

# Picasso y Dalí. Rudimentos tramposos de geometría espiritual

By Ricard Mas

Esta anécdota me la contó el capitán Peter Moore, quien fue secretario de Dalí. Más adelante será publicada, con ligeras variaciones. [\[1\]](#)

Debía ser abril de 1972 cuando el secretario de Dalí llegó, junto al artista y Gala, a Cannes, a bordo del *France*. Allí, Moore se reunió con el editor Skira en el selecto Chateau de Madrid. Skira estaba con un grupo de personas entre las que se hallaba Picasso. Se celebraba algo, tal vez un cumpleaños. A la hora de pagar, Picasso se ofreció. Abrió su chequera y firmó diez cheques, cada uno por 100 francos. Skira le explicó al capitán Moore la genialidad picassiana: “los cheques no se presentarán al cobro: sólo por las firmas valen tres veces más”. Moore le explicó la treta picassiana a Dalí, quien trató de emular al malagueño. Una semana más tarde, Dalí fue al restaurante Ledoyen, de París, y pagó con cinco cheques. Se los cobraron... y es que Dalí, al no tener autorización bancaria, firmaba como Gala. [Imagen 1]



En 1881, el año del nacimiento de Picasso, la civilización occidental está en plena segunda oleada de la Revolución Industrial. El petróleo y la electricidad empiezan a sustituir al vapor y la tracción animal como principal fuente de energía. Los nuevos medios de comunicación extienden la sensación de globalización, y se tiene acceso a nuevas culturas procedentes de África, Asia y Oceanía. La telegrafía, la radio y el teléfono alterarán la relación espacio/tiempo. La fotografía cuestiona el monopolio artístico de la representación, y muy pronto el cine hará lo mismo con las artes performáticas. Las nuevas técnicas de reproducción mecánica inundan el mercado de imágenes a precios asequibles. Incluso los espejos dejan de ser un lujo... Pronto, muy pronto, Max Plank y Albert Einstein modificarán, desde la física, nuestra concepción del universo. El viejo mundo basado en los ideales neoplatónicos vanishes a velocidad de vértigo.

Todo empieza con una selfie... Con motivo de su primer viaje a la Cité Lumière, Picasso se retrata en el dibujo *Saliendo de la Exposición Universal de París* (1900), junto a sus amigos Casagemas,

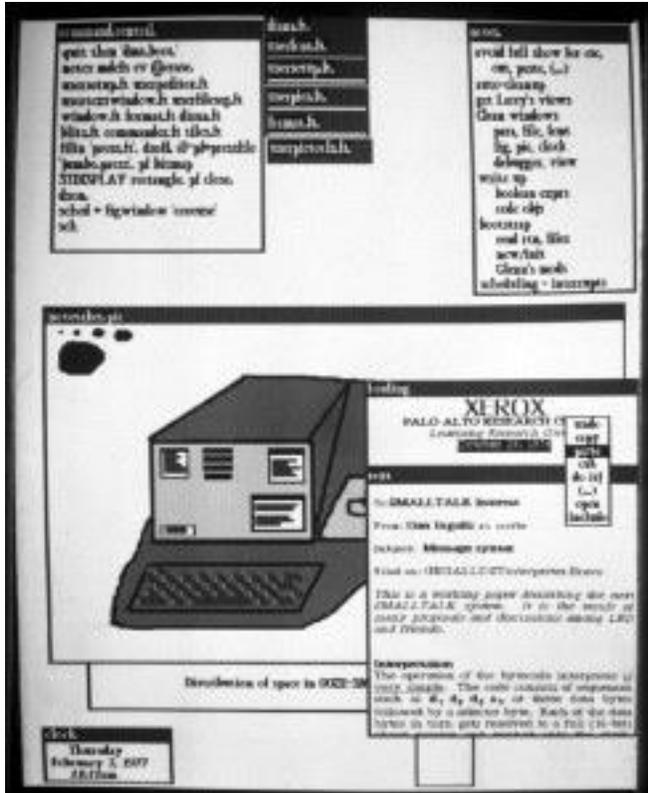
Miguel Utrillo y Pichot, y dos conocidas: Odette y Germaine Gargallo. Todos parecen felices excepto Picasso, preocupado en cómo conquistar París y, muy posiblemente, en cómo crear algo distinto, bajo nuevas formas de representación.

Al año siguiente de nacer Picasso, por ejemplo, el litógrafo y editor Louis Prank edita el *Illustrated Catalog and Price List of Artist's Materials*, un compendio de imágenes para recortar y pegar, una práctica didáctica y lúdica, hija de los postulados de Friedrich Froebel. Los populares libros de collages son hijos del *cut and paste*, en francés “*découpage et collage*”.

Este fenómeno arranca a mediados del siglo XVIII, cuando los hijos de las clases nobles francesas se entretenían recortando perfiles con las tijeras... Entonces, Étienne de Silhouette, inspector del tesoro de Louis XV, propone recortar pensiones y privilegios a los más ricos. Como burla, dichos recortes infantiles pasan a llamarse “*silhouette*”.

El nuevo mundo que emerge con Picasso aporta una nueva concepción del arte, basada en el “*découpage et collage*”. Picasso y Braque, antes de proclamar al collage miembro de pleno derecho en el mundo de las bellas artes, han recortado y pegado muchos conceptos. No es lo mismo, por ejemplo, continuar la tradición que recortarla y pegarla... eso más bien sería deconstruirla, editarla.

En 1973, el año de la muerte de Picasso, aparece el ordenador Xerox Alto, el primero que incorpora el concepto de cortar, copiar y pegar. [Imagen 2]



En esta conferencia analizaré brevemente cómo Picasso y Dalí contribuyen al fenómeno “cut & paste”, y sus implicaciones en el cambio de paradigma artístico. O sea, a la tensión entre realidad y representación o, dicho de un modo todavía más sencillo, la cambiante naturaleza de las relaciones entre la cosa y el nombre de la cosa. En ese viaje lineal de A a B, ninguno de los dos artistas respetará las reglas de la geometría espiritual.

Empecemos. En 1882, un año después del nacimiento de Picasso, el filósofo Friedrich Nietzsche publica *The Joyous Wisdom*, también conocido como *The Gay Science*. En este ensayo, aparece la primera formulación de la muerte de Dios. Pero en realidad, Nietzsche no puede prever las consecuencias de su crimen. Con la muerte del Dios tradicional, autor de este mundo, también muere el concepto tradicional de autor.

“Lo que no es tradición, es plagio”, afirmaba el pensador catalán Eugeni d’Ors. Picasso decide ser un reformista de la tradición, pero se niega tanto al manierismo como a la copia, y prefiere ser la-

drón. Picasso, por vicio o necesidad, será también un gran falsificador.

Uno de los artistas que más admira Picasso es el ilustrador y cartelista francosuizo Théophile Alexandre Steinlen. Lo admira Picasso, pero también lo admira la gente de Barcelona, que devora sus imágenes en revistas ilustradas como *Le Rire*, *Gil Blas* o *L'Assiette au Beurre*.

Cuando en el año 2000 el Museu Picasso de Barcelona realizó una exposición sobre la obra de Steinlen, vi en una vitrina una página con ensayos de firmas: “St... Stein. Steinl...”. Según los responsables del museo, se trataba de una muestra de la admiración que Picasso sentía por Steinlen... Para mí, se trata simplemente de una serie de intentos por falsificar la firma del maestro. En una fecha tan temprana como 1930, el crítico de arte Feliu Elias, buen conocedor del Picasso de *Els Quatre Gats*, escribía en la revista *Mirador* un artículo sobre la actualidad de las falsificaciones en Cataluña: “el nunca suficientemente alabado Picasso llenó de Toulouse-Lautrecs, Steinlens, Degas, Pissarros y hasta Rusiñols las colecciones de los amateurs de aquella época de los falsos Corots. En cambio, ahora pululan los falsos Picassos”.[\[2\]](#)

Ya famoso, Picasso no olvidará esa habilidad para confundirse en la piel de otros autores. En el París ocupado, durante una cena en el restaurante Le Catalan, donde se reunía a menudo con el fotógrafo Brassai, los poetas Paul Eluard y Jean Cocteau, y los pintores Wilfredo Lam, Balthus y Óscar Domínguez, surgió por azar el nombre de Joan Miró. De repente, Picasso empezó a pintar y firmó un Miró sobre el mantel de papel. Ese dibujo forma parte, hoy, de una prestigiosa colección francesa.[\[3\]](#)

E incluso tenemos el caso de obras auténticas de Picasso vendidas por su autor en condiciones injustas o de necesidad que, al serle presentadas cuando éste ya era un dios intocable del arte, negaba

su autoría por simple venganza. O sea, Picasso falsifica su dictamen para determinar que, en realidad, él mismo había sido su propio falsificador...

No es éste el caso del célebre cuadro *La douleur*, propiedad del Metropolitan de New York. En la descripción de la web del museo podemos leer: “Cuando le mostraron una fotografía de esta pintura en los años sesenta, Picasso negó que la hubiera hecho y lo descartó como ‘un mal chiste de amigos’. Recientes investigaciones han mostrado, por lo contrario, que fue una de las dos pinturas compradas en Barcelona en 1912 por el marchante de Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, a Benet Soler, cuya tienda de ropa frecuentaba”.

Pero nadie tiene en cuenta la posibilidad de que, según aventura el investigador ágrafo Alain Moreau, este cuadro fuera realizado probablemente por el pintor y escultor Manolo Hugué, gran amigo de Picasso y, por necesidad, también pícaro y estafador. Es posible que lo vendiera al sastre Soler, que había roto relaciones con la familia Picasso a causa de una deuda no satisfecha, a cambio de ropa... Tan sólo hay que leer la *Vida de Manolo contada por él mismo*,[\[4\]](#) y ver algunas pinturas de Hugué para entender que esta teoría no es ninguna locura.

Para Picasso, la falsificación es una forma de afirmación y dominio. Nunca un servilismo.

Y ¿cómo afronta Salvador Dalí la tradición y la autoría? La figura del padre es paradigmática. Según Dalí, cuando era pequeño su padre le parecía “un gigante de fuerza, de violencia, de autoridad y de amor imperioso. Moisés y Júpiter a la vez”.[\[5\]](#)

Dalí necesita, para sobrevivir, eliminar esta amenaza. Según le cuenta a André Parinaud, “poco a poco Moisés se fue despojando de su barba de autoridad y Júpiter de su rayo. No quedó más que

un Guillermo Tell: un hombre cuyo éxito depende del heroísmo de su hijo, y de su estoicismo”.

Finalmente, tras regresar glorioso ante su padre en 1948, un Dalí místico afirma: “había conseguido apropiarme de su fuerza y superarla. Lo que él no sabía es que, digiriéndole, le había llevado también a su resurrección y que revivía a través de mí. (...) Mi padre, Júpiter vencido, no ha cesado de renacer en mis constantes proyecciones mentales. Lo he reencontrado en la persona de Picasso y en los rasgos de Stalin, admirable en su poder y dureza, pero sin ningún terror, ningún miedo, sin que la sombra de una fascinación me paralice”.[\[6\]](#)

Dalí es vulnerable como una langosta sin su exoesqueleto, necesita, como los ermitaños, ocupar estructuras para conseguir los atributos necesarios para la supervivencia o el cumplimiento de los deseos de dominación. No es una forma de pensamiento muy distante de la del *Grand Verre* duchampiano... Así pues, con siete años Dalí se identifica con el Napoleón litografiado en un barrilete de mate de la familia Matas, vecinos en Figueres: “su panza estaba adornada con una imagen de Bonaparte. (...) Durante diez segundos, yo me nutría de su fuerza. Me convertía en Napoleón, dueño del mundo”.[\[7\]](#) [Imagen 3]



Dalí también conservará durante muchos años un disfraz de rey, regalo de sus tíos de Barcelona. Con la edad, su cabeza creció pero siguió calzándose la corona aunque le dolieran las sienes. “Tanto representaba a mis ojos –proclama- el poder que yo soñaba arrancar a mi padre”.[\[8\]](#)

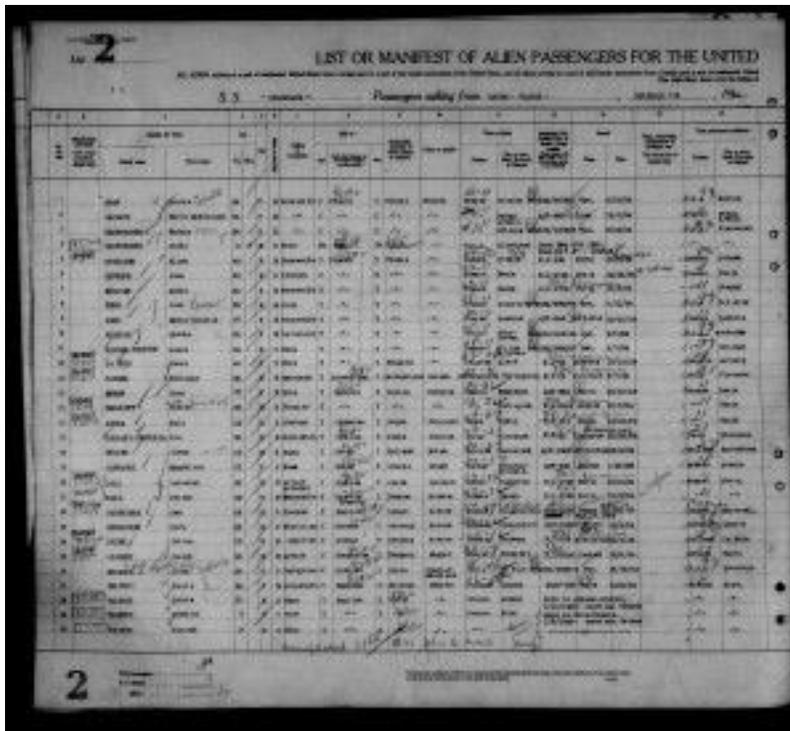
También gusta vestir de payaso. Por un lado, le interesa el divorcio entre vida interior y exterior del personaje, esa crueldad del payaso desolado obligado a hacer reír a los demás. Y por el otro, según sus sibilinas interpretaciones, se trata del dios griego Hermes, emisario de los dioses que, en las raras ocasiones en que es representado vestido, aparece con ropajes parecidos a los de un arlequín.[\[9\]](#)

En 1933 o 1934, Dalí intenta una oscura maniobra: según argumenta Rainer Michael Mason en la exposición *Dalí verdadero/grabado falso*, es muy posible que Dalí obtuviera una prueba de estado del grabado de Picasso titulado *Trois baigneuses*

*II* (1933), propiedad de Paul Eluard.<sup>[10]</sup> Con la complicidad de un grabador del taller Lacourière, con el que había realizado los grabados de *Les chants de Maldoror*, la manipula espaciando las tres figuras que forman la composición y “enriqueciéndola” con algunos complementos estrictamente dalinianos: Al lado de una figura humanoide compuesta por diversos objetos como una bola, una silla, dos tazas y dos tenedores, coloca un cuerpo femenino decapitado, en posición de orante, en el acto de automutilarse una pierna. La figura se sostiene sobre una horca clavada en el suelo por un personaje fácilmente identificable como el padre de Dalí, caracterizado como Guillermo Tell. Vestido en ropa interior, su pene asoma entre los calzoncillos, una escena que recuerda Dalí de pequeño: estando él muy enfermo, su padre lo veló toda la noche. Por la mañana apareció un cliente exigiendo urgentemente la firma de unos papeles, el notario, vestido de tal guisa, se negó; se enzarzaron en una pelea y acabaron rodando escaleras abajo. El sexo del notario iba dando tumbos contra el suelo...

Mason aventura que es lícito imaginar que dicha prueba de estado llegó bajo el brazo de Paul Eluard a Picasso. Eluard buscaba una ilustración para sus *Nuits partagées*. Habría propuesto a Picasso que tirase un heliograbado de esta obra “conjunta”... Y Picasso, por supuesto, se negó.

Si damos crédito a Dalí, porque a falta de pruebas se trata más de una cuestión de fe en la veracidad del discurso daliniano, Picasso se avendrá a financiar la primera incursión de Dalí en los Estados Unidos en noviembre de 1934. Los papeles de la aduana norteamericana pueden ser consultados, online, gracias a una iniciativa de The Church of Jesus Christ of the Latter-day Saints. Parece surrealista... pero es una gran fuente de datos para la investigación. Millones de registros personales absorbidos para no excluir la posibilidad de celebrar “baptismos de los muertos”, nos permiten seguir las huellas de los artistas... [Imagen 4]



Ya en 1935, el año del perfeccionamiento del método paranoico crítico, Dalí publicará en la revista *Cahiers d'Art* el texto “Les pantoufles de Picasso”<sup>[11]</sup>. Dalí realiza un “cut & paste” del inicio del cuento de Leopold Ritter von Sacher-Masoch *La pantoufle de Sapho*, seguramente de la edición francesa de 1907. Doble collage, pues al cut & paste de Sacher-Masoch hay que añadir la mecánica del método paranoicocrítico. Éste, era descrito por Dalí en 1935 en *La Conquête de l'Irrationnel* como un “spontaneous method of irrational knowledge based on the critical and systematic objectivity of the associations and interpretations of delirious phenomena.”<sup>[12]</sup>

Dalí recorta fragmentos del universo irracional y los incrusta en la lógica gramatical de la representación. Por cierto, la expresión inglesa de estar “in someone’s shoes” también ayuda a sospechar que la historia de las pantuflas no amaga la intención de Dalí por suplantar al genio malagueño. Del mismo modo que las tan dali-nianas imágenes dobles, una variante conceptual de collage, fue-

ron practicadas por lo menos en una ocasión, en 1935, por Picasso, con un dibujo de un doble cisne convertido en escorpión.<sup>[13]</sup> 1935, es la fecha de los primeros escritos literarios de Picasso. En las notas del malagueño podemos adivinar que su arte no seguía postulados matemáticos o geométricos: “y si trazamos una línea de A a C y de K a T pasando por X y Y cortando DxH es lo mismo que tiene el loro y aquí me las den todas que ya lo he visto más de mil veces y ensartada la tengo pues es preciso creer en las matemáticas y el arte es otra cosa”.<sup>[14]</sup>

Picasso había envasado al vacío el espacio cubista gracias a la supresión del aire que suministra todo punto de fuga. Ni caso al número de oro postulado por el diplomático y príncipe rumano Matila Ghika, tan amigo de Max Jacob.

El collage artístico será el siguiente paso de Picasso y Braque en la conquista de un nuevo espacio representacional. Aunque los primeros profesionales que utilizan el collage son los fotógrafos: en las fotos de grupo o en algunos retratos de cuerpo entero, el objetivo de la cámara era incapaz de enfocar al mismo tiempo figuras y fondo. La pintura no tenía ningún problema en este aspecto. Por ello, se fotografiaba primero el fondo y luego la figura, y se orquestaba una nueva composición. Se trata de un truco, de una falsificación, para otorgar apariencia de verosimilitud.

Si hemos visto que para Picasso falsificar era como robar el alma de alguien, Dalí falsificará su biografía elevándola a la categoría de mitológica. *La vida secreta* es una falsificación perfecta que mezcla hechos verdaderos con hechos falsos, a veces titulados como tal. Dalí es el primer artista que consigue que su propia vida sea un continuo cortar y pegar de mitos freudianos y cristológicos. Sé que no es una pregunta muy habitual pero... ¿por qué el cubismo? ¿Por qué Picasso decide seguir junto a Braque los pasos de Cézanne, y no las aventuras fauvistas de Derain y Matisse, o el expresionismo de los alemanes? ¿Es intuición, afán por no seguir los

pasos de nadie, el establecimiento de un entorno controlable para sus creaciones de laboratorio? En el espacio cubista de Picasso y Braque, el ojo se pasea por el objeto, pero de forma arbitraria, tal vez aleatoria. No hay una teoría matemática establecida. Picasso declarará en una ocasión, sobre la influencia del divulgador científico Maurice Joseph Princet sobre los pintores cubistas: “Il n’en imposait qu’aux cons!” [15] (Sólo le hacían caso los idiotas!)

¿Es ajeno a ello que Max Jacob, el gran amigo de Picasso, traduzca en 1918 el *Livre de l’ami et de l’aimé*, del filósofo medieval mallorquín Ramon Llull? Llull, autor de *Ars Magna*, es el primer filósofo del razonamiento metódico: diseñó y planteó construir una máquina lógica de naturaleza mecánica que podría probar por sí misma la verdad o falsedad de cualquier postulado que se le introdujese. Los planteamientos de Llull preceden al lenguaje informático de programación, y su especial interés por la combinatoria lo acerca a la ambición picassiana de poder sintetizar el mundo en unas pocas líneas. [Imagen 5]



Josep Palau i Fabre, gran estudioso picasiano considera a Ramon Llull y a Picasso alfa y omega de la modernidad. Otorga a los dos la cualidad de alquimistas. Dalí, a través del filósofo Francesc Pu-jols, también admirará el pensamiento luliano. Y si Llull pretende construir una máquina lógica, más sencilla pero también más eficaz que las de Raymon Roussel, Dalí, con su método paranoico crítico lo que pretende es alimentar dicha máquina con pensamientos irracionales.

Y lo curioso es que dicha máquina existió, encarnada en la figura de Lidia Sabana, la célebre Lidia de Cadaqués que hospedó y alimentó de bullabesas al Picasso de 1910; la misma Lidia que, loca de amor por el pensador Eugeni d'Ors, vendió su cabaña de Portlligat a Dalí y le enseñó sentencias morales como “La miel es más dulce que la sangre”.

La casa de Lidia en el pueblo estaba en el número 162 de la Riba d'es Poal. Ocupaba parte de unos terrenos que habían formado



parte de un convento. A la derecha de la casa, todavía podemos ver los arcos de lo que fue parte del claustro. Un claustro que utilizó Picasso en sus ilustraciones cadaquesenses para el libro Saint Matorel, del místico en zapatillas Max Jacob; y que su amigo Ramon Pichot había incluido en diversos paisajes. Las biografías de Picasso establecen que el artista se inspiró en un monasterio de

Barcelona. Algunos historiadores del arte deberían viajar más, y preguntar a la gente del lugar. [Imagen 6] Así descubrirían que Pierre Daix y Palau y Fabre se equivocan en las fechas de llegada de Picasso a Cadaqués, que cuando Picasso pinta la tela de *La barca griega* en realidad está pintando la barca griega de la familia Contos, de Creta, que en verano hacían allí la campaña del coral. [16] [Imagen 7]



Nunca sabremos si Pablo Picasso dominaba el arte de la perspectiva. Tampoco creemos que le interesara mucho aquella técnica en desuso. Pero sí sabemos de la dificultad de Dalí por la tercera dimensión. Ya en su examen de ingreso a la Academia de San Fernando sufre para realizar su dibujo al tamaño exigido. Cualquier composición con cierta profundidad, como *El destete del mueble-alimento* (1934), aún a un tamaño ínfimo, sufre por esta causa. Dalí, gran admirador de Vermeer, de Rafael, de Velázquez... ya de niño adorador del teatro óptico de su maestro Traiter, se veía impotente para representar de una manera satisfactoria la tercera dimensión... De ahí su obsesión y el empleo de argucias como fotografías proyectadas, calcos y ayudantes técnicos como el aparejador de Cadaqués Emilio Puignau, a partir de 1948, y del escenógrafo Isidoro Beà durante el resto de su vida artística. Es impresionante descubrir que, a partir de Beà, sus telas son cada vez de mayor tamaño, con perspectivas audaces y complejidades

geométricas inauditas. Pero no tendrá suficiente con ello, y ya en la década de 1970 se aventurará en proyectos tan obsoletos como las imágenes estereoscópicas (1976 - 1980) y tan innovadores como la holografía (1973 -1974). Lo importante es la credibilidad del sistema de representación.

Hay un refrán en español que reza: “Díme de lo que presumes y te diré de lo que careces”. Dalí elude la perspectiva mediante el empleo del espacio místico. Para Dalí, hay dos mundos: el de la putrefacción o terrenal, y el de la astronomía, celestial e incombustible. La invitación a la astronomía que nos brinda en su primer artículo publicado, *Sant Sebastià*, es en realidad una invitación a los principios inmutables de la geometría, la matemática, a todo lo medible e inmanente.

Los microbios, la amenaza invisible materializada gracias a la precisión de la lente microscópica, son agentes patógenos transportados por el sentimentalismo. Dalí es un gran lector de revistas de divulgación científica, y se divierte con los artículos sobre mecánica, astronomía y física recreativa. Veamos una lámina con tipologías de *Philodina Roseda* y comparémosla con algunos dibujos destinados al *Libro de los putrefactos*. La *philodina Roseda* es un animal casi inmortal, pues cuando pierde su hábitat natural, el agua, se deshidrata, y cuando vuelve a haber agua, se rehidrata. Además, se reproduce sexualmente sin necesidad de otro sexo. Dalí, tras visitar a Picasso en abril de 1926, empezará a desarrollar el camino hacia un estilo propio, que empieza a concretarse en verano de 1927. Mientras Dalí pinta, su hermana Anna Maria y Federico García Lorca pasean por la vecina playa del Sortell, en Cadaqués, donde recogen una especie de fósiles, piedras y vidrios pulidos por la acción del mar, que sirven para que Dalí elabore sus objetos pictóricos entre reales y fantásticos llamados “aparatos”. Anna Maria precisa en su libro sobre Salvador Dalí: “a menudo nos embobamos viendo entre las aguas claras algún cangrejo o una bandada de gambas, y como cuando era pequeña encuentro

de nuevo un gran placer en contemplar cómo se desarrolla la vida en estas balsitas emplazadas entre las rocas”.[\[17\]](#)

Todavía colgada en el estudio, pervive la reproducción de *Deux femmes courant sur la plage* (1922) y los carteles que proclaman vivas a Picasso. Pero el nuevo rumbo de Dalí hacia una gramática personal obvia al malagueño y se inspira en *El jardín de las delicias*, de Hieronymus Bosch, en el Museo del Prado, en la sabiduría luliana encerrada tras las geometrías del palacio de El Escorial, la mística y la emblemática renacentista, y sus propias vivencias sexuales.

En verano de 1927 Dalí sitúa su particular no lugar escénico en un espacio partido entre la tierra putrefacta y el cielo cósmico. La división es tan sencilla y contundente como el horizonte del mar un día de “calma blanca” en Cadaqués. Ese fenómeno en que el viento deja de soplar y la superficie del mar se convierte en un espejo sobrecogedor.

*La miel es más dulce que la sangre*, *Cenicitas*, *Aparato y mano...* son las principales obras del verano de 1927. Un verano en que Dalí, Anna Maria y Federico se divierten fabricando collages astronómicos, planificando el todavía inédito *Libro de los putrefactos*, y culminando un romance que traerá trágicas consecuencias. *Aparato y mano* es la primera obra de Dalí que trata explícitamente el tema de la masturbación. Incluye uno de los célebres aparatos recogidos en la arena, con reminiscencias del dibujo *Heliómetro para sordos* ya citado en el reciente *Sant Sebastià*, el burro podrido y el pescado fálico; la venus mutilada, la bañista de *Départ*. “*Homenaje al noticiero Fox*”, una mano culpable inspirada en el coral que Federico encuentra en la playa y deposita al lado de la estatua de la Virgen en el comedor de la casa de los Dalí, el paisaje rocoso de Cadaqués, las nubes de *Tránsito de la Virgen*, de Mantegna, y a modo de deseos eyaculados unas sirenas orantes que se elevan al cielo. Hasta aquí, una descripción del cuadro. Pe-

ro la composición nos remite a una obra ilustrada hacia 1573 por Francisco de Holanda: se trata de *De aetatibus Mundi Imagines*, una obra maestra renacentista –el portugués Francisco de Holanda tuvo como maestro en Roma a Miguelángel- que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, a quince minutos andando de la Residencia de Estudiantes, donde vivió Dalí hasta 1926. Este libro inspirará toda la cosmología daliniana. [Imagen 8]



Dalí nos sorprenderá a lo largo de su vida y de su obra con múltiples actos de mimetismo estructural. El resultado será, invariablemente, autorreferencial. Dalí sólo explica a Dalí.

Según cuenta Peter Moore en sus memorias dalinianas, cuando murió Picasso la revista *Life* quiso dedicarle un número monográfico. Dalí prometió a dicha publicación un retrato que había dibujado antiguamente al genio malagueño. Pero Moore vio como Dalí arrancaba una hoja en blanco de un antiguo ejemplar de su biblioteca y se disponía a dibujar sobre ella. Este retrato de

Picasso, realizado con un estilo más propio de épocas anteriores de Dalí, no fue, finalmente, publicado en Life. Pero Moore lo editó en litografías. Más adelante, descubrirá que Dalí había copiado el rostro de Picasso de una fotografía de Brassäi...[\[18\]](#)

Volvamos al Picasso de París 1900. Su amigo Casagemas se enamorará de Germaine Gargallo. Ella despreciará su virilidad y éste acabará suicidándose. Deseo y muerte emparejados es un tema universal. Picasso pinta el entierro de su amigo a la manera de *El entierro del Conde de Orgaz*, de El Greco. Será su primera incursión en la cuarta dimensión, la que trasciende espacio y tiempo. La que dobla relojes como si fuera queso camembert. La que completa el ciclo vital que no pudo culminar Casagemas en *La vida*. La que se esconde entre los giros de Ramon Pichot en *La Danza*. La encontraremos en el silencio de Germaine Gargallo, infiel con Casagemas y con Ramon Pichot en favor de Picasso. La encontraremos en el fondo de la mirada del último autorretrato de Picasso. Y, por extraño que parezca, en el último autorretrato de Dalí como caballo. ¿el mismo caballo que monta Casagemas en el más allá? proclamando su falsa alegría mientras expira. Y es que, ante la inevitabilidad de la muerte, ¿quien no ha hecho trampas?

[\[1\]](#) Rafael Santos Torroella, “Tiempos duros y relojes blandos”, *ABC Cultural*, Madrid, 10-7-1992, pp. 42-44; y Capitaine Peter Moore, *Flagrant Dalí*. París, Grasset, 2009. Ed. Electrónica pos. 2267.

[\[2\]](#) Joan Sacs [Feliu Elias], “Falsificacions”, *Mirador*, n. 70, Barcelona, 29-5-1930, p. 5.

[\[3\]](#) Victoria Combalia, *Picasso-Miró*. Madrid, Electa, 1998.

[\[4\]](#) Josep Pla, *Vida de Manolo contada per ell mateix*. Sabadell, La Mirada, 1928.

[\[5\]](#) Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*. Recogidas por André Parinaud. Barcelona, Bruguera, 1975. Pàgs. 29 a 41.

[\[6\]](#) *Ídem*.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ibidem*.

[9] “Melina Mercuri and Salvador Dalí: Two fiery artists match with in an uninhibited discussion of love, wealth, fidelity and death”. *Reedbook*, Sioux Falls (SD), February 1965.

[10] IVAM, Valencia, 1992, págs. 50-56.

[11] Núm. 7-10, París, octubre de 1935, pp. 56-57.

[12] París, Éds. Surréalistes, 1935. P. 16.

[13] André Breton publicará algunos fragmentos de poemas de Picasso en la revista *Cahiers d'Art*, 1936, pp. 50-55, como el siguiente: “le cigne sur le lac fait le scorpion à sa manière”.

[14] En Picasso. *Écrits [1935 – 1959]*. París, Gallimard/RMN, 1989. Página 2, con la indicación “Boisgeloup, 18-abril-35”.

[15] Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*. Éds. Laffont, París, 1995. Pàgs. 767-768.

[16] Ricard Mas, Pablo Picasso a Cadaqués: La “calma blanca” del cubisme. *Cadaqués de Picasso*, Museu de Cadaqués, 2010. Pp. 170-208.

[17] Anna Maria Dalí, *Salvador Dalí vist per la seva germana*. A cura de Mariona Seguranyes. Viena eds., Barcelona, 2012. Pàgs. 179-180.

[18] Moore. *Op. Cit.* Pos. 1170.

### **Lista de imágenes:**

1 Firma de Dalí en una hoja en blanco del hotel St. Regis, 1955. Col. Particular, Cadaqués.

2 Imagen de la pantalla del sistema operativo de un Xerox Alto, 1973. Licencia Creative Commons.

3 Encontré este barrilete de mate, el de la infancia de Dalí, en la Herboristería del Rey, en Barcelona. En la tienda cuentan que, en los años sesenta, Dalí estuvo allí y consiguió que le regalaran uno.

4 Manifiesto del *Champlain*, el barco en el que Dalí y Gala llegaron por primera vez a los Estados Unidos, en 1934.

5 La máquina lógica de Ramon Llull, publicada en su *Ars Magna*, 1313.

6 Mapa turístico de la costa de Cadaqués.

7 La barca griega de la familia Contos, en una fotografía de 1910.

8 Página de *De aetatibus Mundi imagines*, 1573. Biblioteca Nacional, Madrid. Licencia Creative Commons.