

El genio, el duende y el elitismo en Lorca y Dalí

Anna Vives

Por lo general, se ha aceptado la existencia de un genio daliniano y de un duende lorquiano sin profundizarse en sus implicaciones socioculturales y literarias. La constante cavilación de ambos artistas sobre los procesos creativos ocurre en el marco de una modernidad dividida entre los intelectuales y la masa, lo cual hay que valorar para perfilar con acierto la naturaleza de sus obras. En este sentido, José Ortega y Gasset indica que durante la primera parte del siglo XX la masa "arrolla todo lo diferente, egregio, individual, calificado y selecto" (148). D. H. Lawrence comparte este sentimiento de inquietud ante lo público y la masa, pues se presenta como partidario del esoterismo y cree que la falta de pensamiento y entendimiento puros llevaría a la extinción (143).

El discurso positivista de Cesare Lombroso, el discurso psicoanalítico de Carl G. Jung y el filosófico de Friedrich Nietzsche son algunos de los estudios más relevantes del genio en la época modernista. Lombroso sugiere que la epilepsia, la ausencia completa del sentido moral (vii), la precocidad y una sensibilidad muy desarrollada suelen caracterizar a los hombres de genio. Además añade que la inspiración produce cambios de personalidad y que la melancolía (que se relaciona con tendencias suicidas), la depresión, la timidez, la incomprensión¹ y el egoísmo son

productos de un intelecto privilegiado (30); igualmente la originalidad (35) y la megalomanía (48). Asimismo se refiere a las mujeres como genios, lo cual resulta muy progresista en el marco del siglo XIX². Lombroso considera que hay muchos puntos de contacto entre la fisiología del hombre de genio y la patología del loco (359). Particularmente, cataloga el fenómeno del genio de psicosis degenerativa del grupo epiléptico por la frecuencia de ilusiones varias, la pérdida de afectividad y la herencia a partir de ancestros imbeciles, idiotas, epilépticos o entregados al alcohol. Finalmente, este psiquiatra desmitifica las consecuciones de los hombres de genio (361).

Para Jung la personalidad es un elemento esencial para entender el genio y compara el proceso creativo en sí con la posesión del mismo. En su opinión, toda persona creativa se sintetiza en un ser humano con una vida personal por un lado, y un proceso creativo impersonal por otro ("The spirit in man" 101). En *The Integration of the Personality*, Jung afirma que tanto la personalidad como la genialidad son conceptos para los cuales no hay una explicación psicológica satisfactoria (299), aunque concretiza que se puede tener genio sin ser o tener una personalidad (296). Jung equipara la personalidad con el impulso llamado Tao, el cual significa plenitud, vocación consumada y realización del significado

de las cosas (305). Añade que aquello que rige el camino del héroe es la voz del demonio interior, concepto luciferino que sitúa al hombre cara a cara con decisiones morales y permite tener conciencia y personalidad. La voz interior es dilemática y abre un abismo de confusión, decepción y desesperación (292).

En la introducción de *The Birth of Tragedy*, Nietzsche se queja de que la sociedad alemana avanza en dirección contraria al genio de la antigüedad representado por la tragedia griega. También destaca que la música, como expresión de lo dionisíaco, y el mito trágico, como expresión de lo apolíneo, deben converger para llegar a un arte puro alejado del entretenimiento trivial (115-16). En el prefacio de *Human, all too human* se refiere repetidas veces a los llamados espíritus libres como genios, los cuales no actúan por fe e intuición (143). Añade que no cree en la inspiración (15)³ y expone que crear un producto artístico de calidad depende en gran medida de un trabajo laborioso (142). Además, considera que la inteligencia se contrapone a la bondad (142) y a la felicidad (168), y que el genio suele ser incomprendido (170). Se ofrece una definición del genio como criatura de medios demoníacos cuyos fines son grandiosos y buenos (149). En *Ecce Homo*, Nietzsche indica que es necesario cuestionar a Zaratrusta para poder hacer el camino de la vida en solitario (6) y señala que la voluntad del Superhombre se satisface con la aceptación visceral de la primera impresión. (96).

En su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, Lorca apunta que la imaginación poética “necesita del orden y del límite” (14-15). Por el contrario, la inspiración “es un estado del alma” que tiene que ver con la fe y que implica que “las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable. Ya no hay términos ni límites, admirable libertad” (17). El carácter estático de la imaginación se contrapone al carácter liminal de la inspiración, la cual “es un don, inefable regalo” (17). Alejándose de la práctica del surrealismo, Lorca expone que la “evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana” (21)⁴. En el primer manifiesto, André Breton define el genio como automatismo en la expresión de los pensamientos sin la inter-

vención reguladora de la razón, la estética o la moral (40). Para Lorca, el poeta inspirado tiene que saber que no va a ser comprendido (20), pues no se trata de entender sino de sentir (21). La inspiración sólo sería posible cuando se está en “un estado de virtud material y moral” (22). Al ser entrevistado por Alberto F. Rivas, Lorca define el duende del siguiente modo: “Yo llamo el *duende* en arte a ese fluido inasible que es su sabor, su raigambre” (115). Según “Juego y teoría del duende”, ningún artista puede tener éxito si no tiene duende (90). No es suficiente tener voz o saber los estilos, se necesita algo más. Lorca cita como características del duende su frescura y el entusiasmo casi religioso que produce (“Juego” 97). En este sentido, Martha J. Nandorfy sugiere que en *Poeta en Nueva York* el sujeto de los poemas va perdiendo identidad propia al interesarse por las necesidades de los otros (“*Duende and Apocalypse*” 266). Lo enigmático se convierte en característica del duende, pues éste se relaciona con una pena que no tiene explicación (“Juego” 90-91). Este dolor equivale al producido por la inspiración que “pone ramas de zarzamora y erizos de vidrio para que se hieran por su amor las manos que la buscan” (“Imaginación” 21). Lorca comenta que la perfección artística sólo es posible gracias a una continua lucha con el duende, mientras que el ángel o la musa no influyen en el proceso de creación a este nivel de elaboración (“Juego” 92-93). A este ente creativo, de carácter instintivo y somático, “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (“Juego” 94). En este punto Lorca coincide con Nietzsche, para quien la sangre como sinécdoque del cuerpo y metonimia del instinto es más importante que la mente en la consecución de la sabiduría (Carey 75).

Tim Armstrong comenta que el sujeto moderno ansía verse imitado y duplicado por la tecnología, pero que esto conlleva un pensamiento paranoico, fantasías de control y fascismo (172). En oposición a la deshumanización de lo modernizante, el duende tiene un carácter irreplicable relacionado con la puesta en escena (“Juego” 106), lo cual entronca con el aura artística según Walter Benjamin (215). El duende, situado entre lo telúrico y lo consciente, se relaciona con el sonambulismo, situado entre el sueño y la vigilia

(“Duende” 106)⁵. Desde esta perspectiva, se puede imaginar una poesía recitada, un espectáculo de toros o una danza⁶ como momento en el cual el ser influido por el duende pierde su individualidad para convertirse en un ente situado entre dos realidades psicológicamente diferentes⁷. Para Lorca el poema busca a su creador y se le aparece de ipso facto (Morales 237). Esta agencia del duende convierte a Lorca en la voz mitológica y fabulosa del pueblo (Gómez 9), situándole en el borde entre la vida y la muerte. En *Ecce Homo*, Nietzsche señala una relación similar entre el poeta y su obra al comentar que la poesía llama a la puerta de su creador y se le ofrece “as if the things themselves approached and offered themselves as metaphors” (citado en Clark 174).

Para Nandorfy *Poeta en Nueva York* no es una obra negativa, pues el yo poético se sacrifica por el Otro (“*Duende and Apocalypse*” 256). También indica que un verso como “¡Que esfuerzo del caballo por ser perro!” representa la libertad en la muerte y que el esfuerzo del caballo por ser otros genera transformaciones que relacionan elementos en una reacción en cadena infinita (*The Poetics of Apocalypse* 210). El sujeto lírico se define por negación siendo todo y nada al mismo tiempo, tal y como se expresa en “Poema doble del lago Eden”: “porque no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, / pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado” (*The Poetics of Apocalypse* 227). Nandorfy considera que el duende en *Poeta...* se manifiesta a través de apóstrofes, paradojas, estructuras musicales y juegos topográficos, técnicas todas ellas compartidas con la poesía hablada, la música y la danza (*The Poetics of Apocalypse* 238). Por ejemplo, en “Fábula y rueda de los tres amigos” las cuatro primeras estrofas empiezan con la enunciación de los nombres Enrique, Emilio y Lorenzo, cuyo orden de aparición sigue la estructura “Enrique, Emilio, Lorenzo” en la primera y “Lorenzo, Emilio, Enrique” en las tres siguientes. Esta musicalidad o danza del poema también se manifiesta en un gran número de anáforas que construyen el significado lírico, como en las repeticiones de “estaban los tres helados” (4), “estaban los tres quemados” (11), “estaban los tres enterrados” (18) y “estaban los tres mo-

mificados” (33). Lo paradójico reaparece en otros versos de la composición y podría sugerir la comunión de identidades propia del duende: “Fueron los tres en mis manos / tres montañas chinas, / tres sombras de caballo” (25-27).

En *Diario de un genio* y *La vida secreta* de Dalí se lee un discurso megalomaniaco similar al de *Ecce Homo*. Tanto Nietzsche como Dalí se autodivinizan en estas autobiografías siguiendo la ideología propia de algunos intelectuales modernistas como Aldous Huxley, según el cual existía una conexión entre el arte de las altas esferas y lo divino (Carey 86). La relación entre el elitismo y la divinización en la época de la modernidad problematiza los límites entre el arte esotérico y el concepto del genio. Por otro lado, Nietzsche opina que la limpieza es fundamental para poder producir obras de calidad y se refiere al tipo de comida y bebida más aconsejable para su misión intelectual. Añade detalles sobre el momento ideal para la ingestión y considera que el espacio y el clima son primordiales para el buen desarrollo del trabajo de un genio (*Ecce Homo* 18-25). La importancia concedida a estos aspectos se opondría a la relevancia que el Cristianismo da a lo espiritual. En Dalí se observa un discurso análogo, aunque menos obsesivo. Así pues, promulga la necesidad de la higiene (“Per al ‘meeting’ de Sitges” 114) y concibe la estación de trenes de Perpiñán como un lugar especial (*Diario* 231-32). Alejándose de la comunión amorosa del duende, Nietzsche comenta que no quiere que la gente crea en él (*Ecce Homo* 96). También sugiere que el antagonista más peligroso para la integridad del Superhombre se encuentra en el concepto cristiano de lo bueno (103). Similarmente, Dalí duda del sentido de la moralidad y plasma tal visión en un número elevado de obras⁸.

Dalí rompe con los viejos tópicos del modernismo, pues interpreta el superhombre nietzscheano como “supermujer” Gala (*Diario* 57) cuando imperaba la ideología de D.H. Lawrence sobre la creación artística⁹. Para este escritor, la creación artística consiste en una forma de matrimonio entre el intelecto masculino y el cuerpo femenino, relacionando, además, lo masculino con el movimiento y lo femenino con la inercia (Clark 173). A juzgar por los comentarios des-

pectivos de *Diario de un genio*, Dalí coincide con una parte de los intelectuales europeos de los años 30, los cuales consideraban que la masa no pensaba (Carey 10).

Esta ambigüedad ideológica parece encontrar una respuesta parcial en las teorizaciones de David Vilaseca sobre la identidad del artista catalán. Según este autor, las autobiografías dalinianas rechazan la fijación de la identidad del sujeto desde una perspectiva esencialista y estable (Vilaseca 72). Este “yo” apócrifo ni es ni deja de ser, sugiriéndose una variedad identitaria, sexual y lingüística que no se resuelve y complicándose las relaciones entre lo social y lo íntimo (6). En este sentido, Vilaseca equipara el proceso creativo de dichas autobiografías con el de las obras pictóricas basadas en el método paranoico-crítico (49), lo cual encuentra un paralelo en la superación de la antítesis entre lo apolíneo y lo dionisíaco en el genio de Nietzsche. Popularmente, Dalí es considerado un genio como resultado de la imagen que él ha vendido al público a través de la autobiografía¹⁰.

Lorca no creía en una inspiración mágica y automática, sino que veía en el trabajo un arma necesaria para acabar una obra concreta. Así pues, declara a Gerardo Diego: “Si es verdad que soy poeta, por la gracia de Dios —o del demonio— también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema” (citado en Palau i Fabre 50). Dalí creía ocasionalmente en el trabajo duro para poder conseguir los mejores resultados en arte: “Si te niegas a estudiar la anatomía, el arte del dibujo y de la perspectiva, las matemáticas de la estética y la ciencia del color, permíteme decirte que ello es más un signo de pereza que de genialidad” (*Diario* 93). Este Dalí centrado y maduro es sólo una manifestación parcial de su identidad como sujeto.

Teniendo en cuenta que en el surrealismo la inspiración debe dejar de ser sacra para atribuirse al poder humano (Clark 193), el genio daliniano se adscribiría parcialmente a los postulados bretonianos. No obstante, la técnica de la escritura automática, como manifestación del genio surrealista, es utilizada en algunos de sus poemas como “¿Per què, en anar...” y “Una pluma, que no es tal pluma”. Para Timothy Clark, la liminali-

dad que acompaña a tal práctica problematiza la asignación de la obra producida a un autor en su sentido más tradicional (199), es decir, se está ante un “phantasmatic author” (205).

Dalí se aleja de las teorías de Nietzsche en su entendimiento del concepto del genio, ya que lejos de utilizar la divinización como un elemento de enlace entre miembros de una misma élite cultural, considera que sólo él (y Gala) puede acceder a dicho conocimiento privilegiado. El estudio del genio y del duende en Lorca y en Dalí demuestra que los juegos de identidad tienen un papel fundamental en el proceso creativo. Se ha visto que el duende, por su calidad de ente interactivo, sitúa al yo entre dos mundos que se reconcilian para acceder al conocimiento. En un intento de resumir las características históricas de la inspiración, Clark explica que ésta siempre parece ocupar un lugar liminal entre el yo y el otro, entre la agencia y la pasividad, entre lo interno y lo externo (283). En efecto, se encuentra en esta definición un eco de la naturaleza del duende entendido como “‘inspiración’, libre y sin cadenas” (“Imaginación” 15).

Mientras que en Lorca el duende conlleva un salto de lo consciente a lo inconsciente y viceversa, en Nietzsche el genio pone en contacto el presente y el pasado (Clark 174). El carácter instantáneo del primero se contrapone, así, al carácter histórico del segundo. Tanto Nietzsche como Lorca creen que la inspiración es mucho más corporal de lo que creían los románticos del siglo XIX. Para Lorca el duende consiste en poner “sangre viva y ciencia sobre cuerpos vacíos de expresión” (“Juego” 99). Para Nietzsche el genio se vive con tal intensidad que puede incluso olerse: “The genius is in my nostrils” (*Ecce Homo* 96). Las peripecias del yo daliniano serían más complicadas que las de Lorca por implicar una serie de superposiciones entre la realidad y la ficción, y entre lo social y lo íntimo. Mi hipótesis es que en el caso de Lorca existe un genio que se comunica con las masas y en el caso de Dalí un genio de élite que se recluye en la estética de su torre de marfil. La concepción sagrada de la inspiración según el elitismo, permite localizar a Dalí en este grupo sin que por ello dejen de haber problemas de etiqueta.

La teoría de Jung sobre el genio que se comu-

nica con lo inconsciente persiguiendo la plenitud del "Tao" conecta con las cualidades del duende. Lorca se presenta como un poeta metafísico, misterioso y espiritual. Dalí se vincula con algunas excepciones a los discursos de Nietzsche y de Lombroso, los cuales son más bien autores positivistas y materialistas. Frente a una concepción del genio como creatividad basada en el misterio y la espiritualidad, Nietzsche se decanta por una creatividad no metafísica, histórica y psicológica. En oposición al origen incomprensible de la producción de los genios, Nietzsche valora la persistencia y el accidente en la consecución del valor y la belleza. Si bien el genio de Nietzsche no tiene como componente vital la inspiración, el duende está relacionado con este "estado del alma" ("Imaginación" 17). La mayoría de las características psicológicas del genio señaladas por Lombroso (la megalomanía, la falta de sentido moral, la timidez, el egoísmo y la locura), se aprecian en el comportamiento de Dalí. No obstante, la distinción entre el talento y el genio de este discurso médico (35) es similar a la que Lorca establece entre la imaginación y la inspiración. Una última pregunta merece formularse: ¿es acaso el esoterismo la plasmación de una genialidad institucional?

BIBLIOGRAFÍA

- Aleixandre, Vicente. "Federico." *Centenario de García Lorca: 1898-1998*, Ed. Gabriela Gómez Pimpollo, Malabo, Cooperación Española, 1998, 9-11.
- Armstrong, Tim. "Technology: 'Multiplied man'", *A Concise Companion to Modernism*, Ed. David Bradshaw, Oxford, Blackwell, 2003, 158-78.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* (1935), Ed. Hannah Arendt, London, Pimlico, 1999, 211-44.
- Breton, André. "Manifest du Surréalisme (1924)", *Manifestes du surréalisme*, Ed. Jean-Jacques Pauvert, Montreuil, 1962, 13-63.
- Carey, John. *The intellectuals and the Masses*, London, Faber and Faber, 1992.
- Clark, Timothy. *The Theory of Inspiration: Composition as a crisis of the subjectivity in Romantic and post-Romantic writing*, Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Dalí, Salvador. "Per al 'meeting' de Sitges". *L'alliberament dels dits*, Ed. Fèlix Fanés, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.
- . *Diario de un genio* (1964): Barcelona: Fábula Tusquets editors, 2000.
- . "La vida secreta." *Obra completa*, Vol. 1, Ed. Fèlix Fanés, Barcelona, Destino, 2003.
- García Lorca, Federico. "Imaginación, inspiración, evasión" (1928), *Conferencias*, Vol. 2, Ed. Christopher Maurer, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 11-31.
- . "Juego y teoría del duende" (1933), *Conferencias*, Vol. 2, Ed. Christopher Maurer, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 85-109.
- . *Poeta en Nueva York*, Ed. María Clementa Millán, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- Jung, Carl G. *The integration of the personality*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner y Co., 1940.
- . "The spirit in man, art, and literature." *The Collected Works of C. G. Jung*, Ed. Sir Herbert Read, Michael Fordham y Gerhard Adler, Vol. 15, London, Routledge y Kegan Paul, 1966.
- Lawrence, D. H. *The letters of D. H. Lawrence*, Ed. James T. Boulton y Andrew Robertson, Vol. 3, Cambridge, Cambridge UP, 1984.
- Lombroso, Cesare. *The Man of Genius* (1981), London, Ann Arbor, 1979.
- Morales, Felipe. "Conversaciones literarias: al habla con Federico García Lorca", *Treinta entrevistas a Federico García Lorca* (1934), Ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Ediciones Juan Bravo, 1989, 236-45.
- Nandorfy, Martha J. "Duende and Apocalypse in Lorca's Theory and Poetics", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 26.1-2 (Otoño / Invierno 2001-2002), 255-70.
- . *The Poetics of Apocalypse: Federico García Lorca's Poeta in New York*, London, Associated UP, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo: How one becomes what one is* (1888), Ed. R. J. Hollingdale y Michael Tanner, London, Penguin, 1992.
- . *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music* (1871), Ed. Michael Tanner, London, Penguin, 1993.
- . *Human, all too human* (1878), Ed. Marion Faber, London, Penguin, 1994.
- Ortega y Gasset, José. "La rebelión de las masas", *Obras completas*, Vol. 4, Madrid, Alianza, Revista de Occidente, 1983.
- Palau i Fabre, Josep. *Lorca-Picasso*, Barcelona, Proa, Enciclopèdia Catalana, 1998.

Rivas, Alberto F. "Federico García Lorca y el duende", *La Nación*, 14 octubre 1933, Buenos Aires.

Vilaseca, David. *The Apocryphal Subject: Masochism, Identification and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, New York, Peter Lang, 1995.

NOTAS

¹ Según Voltaire, la historia del intelecto humano es "the history of human stupidity" (Lombroso 36).

² Lombroso se refiere a Florence de Nightingale, Catherine Stanley, Gaetana Agnesi y Luigia Laura Bassi (14). También menciona a George Sand (42).

³ Salim Kemal refiere la misma idea al apuntar que para Nietzsche existe una superstición falsa y peligrosa en relación a los hombres de genio: la creencia en espíritus superiores se relaciona frecuentemente con una superstición religiosa de que tales entidades tienen un origen supra-humano y poseen habilidades milagrosas a través de las cuales adquieren conocimiento. *Nietzsche, Philosophy and the Arts* (Ed. Daniel Conway, Ivan Gaskell y Salim Kemal. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 268).

⁴ Cabe destacar dos estudios que apuntan a la comprensión de Lorca para con el surrealismo: Morris, C. B. *Surrealism and Spain: 1920-1936* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972. 51); Harris, Derek. *Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre* (Fife: La Sirena, 1998. 37).

⁵ María Teresa Babín explica que lo mágico en Lorca es la combinación en su obra de "una aguda sensación de sonambulismo, de encantamiento y de euforia vital". Babín, María Teresa. *Estudios lorquianos* (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1976. 426).

⁶ Hay que tener en cuenta que para Lorca "Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra

más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la poesía hablada" ("Juego" 98).

⁷ Robert Bly denomina esta poesía que "salta de lo consciente a lo inconsciente" y viceversa poesía atávica. García Lorca, Federico. Introducción. *Poema del Cante Jondo / Romancero gitano*. Por Juan Cabañero Bonald. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. 52.

⁸ Es el caso de su cuadro *Le sacré-cœur* (1929) donde se puede leer lo siguiente: "Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère". En el cuadro se enfatizan las palabras "plaisir" y "ma mère".

⁹ En una nota a pie de página (143) que aparece en "La vida secreta" se cuenta que Gertrude Stein dedicó algunas páginas de *Everybody's Autobiography* (1937) a Dalí. Tal indicación haría ver que las feministas respetaban la postura de Dalí en este sentido.

¹⁰ Joan Fuster está de acuerdo con esta perspectiva: "(Un incís: no cal dir que, comptat i debatut, tota la vida de Dalí és vida pública –i recordem que la seva autobiografia és titulava, amb més malícia que paradoxa, *Vida secreta...*)". Fuster, Joan. *Les originalitats* (Barcelona: Barcino, 1956. 166). "Un inciso: no es necesario decir que, al fin y al cabo, toda la vida de Dalí es vida pública –y recordemos que su autobiografía se titulaba, con más malicia que paradoja, *Vida secreta...*".

¹¹ Dalí explica que sus manías de grandeza se relacionan con el adolescente tímido que fue: "Era yo, en aquel tiempo, sumamente tímido, y la menor atención me hacía ruborizar hasta las orejas [...] Aquel agrupamiento de gente a mi alrededor me causó una extraña emoción. Cuatro días más tarde volví a representar la misma escena, pero esta vez me lancé desde lo alto de la escalera durante el segundo recreo, cuando la animación en el patio estaba en su apogeo. Hasta aguardé a que hubiera salido también el hermano superior. El efecto de mi caída fue aún mayor que la primera vez: antes de precipitarme, lancé un alarido para que todos me miraran. Mi gozo fue indescribible, y el dolor de la caída insignificante. Esto fue un claro estímulo a continuar, y de vez en cuando repetí mi caída" ("La vida secreta" 265).