

Dalí y la redención de la pintura

Joan M. Minguet Batllori

Salvador Dalí, en sus textos y en sus declaraciones de los años sesenta y setenta, recurrió muy a menudo a contraponer las figuras de dos pintores del siglo XIX: Ernest Meissonier y Paul Cézanne. Aparentemente alejados en sus concepciones de la pintura, esa misma distancia le permitía a Dalí contraponer el detallismo de Meissonier frente al conceptualismo de Cézanne. Y, como ocurre tan a menudo con el artista catalán, cuando se proponía destacar a un artista y deslegitimar a otro, sus métodos no eran nada precavidos. Muy al contrario, Dalí arremetía contra Cézanne con una inmisericordia digna de mejor causa, sólo proporcionalmente comparable a los elogios sin duda desmedidos que dedicaba a Meissonier. En sus *Confesiones inconfesables* (1973) que recogió André Parinaud, Dalí contraponía las dos figuras en una cuerda tensa cuyos extremos estaban ocupados por ambos pintores. En una punta situaba al pintor del detalle: «Meissonier es el último pintor de talento. Tras él se abre el período del desastre. [...] ¡Qué acierto el de esta vida!, ¡qué hazaña la de esta pintura que hace de la minucia del detalle una regla de oro que permite asimilar la complejidad, la densidad y la tragedia de su época!» En la otra punta de la cuerda se hallaba el gran maestro postimpresionista, el pintor que, según los cánones de la historiografía del arte, había abierto nuevos rumbos para la pintura del siglo XX: «Cézanne es la más pura expresión de esta decadencia. Fue realmente incapaz de imitar las obras maestras, y toda la técnica que admiramos en él no es más que la prueba de su debilidad. Sus manzanas son de hormigón. [...] ¡Qué símbolo para una época! Bajo el pretexto de que el academicismo puede ser ocioso, se escogió al último de la clase para hacer de él un héroe. ¡El abre la puerta a la ética de la mierda! Cosas nuevas a cualquier precio ¡y el arte no es más que una letrina! La lógica de esta búsqueda de la novedad conduce a la celebración de la mierda total cuyo gran sacerdote es Cézanne.»

La contienda estaba planteada: Meissonier frente a Cézanne. No estoy refiriéndome, sin embargo, a uno de los, por otra parte, frecuentes juegos intelectuales que Dalí planteaba en las entrevistas que concedía en periódicos y medios de comunicación audiovisuales. Aquí la contraposición refleja un cierto substrato estético. Es cierto que definir a Cézanne como «gran sacerdote de la mierda total del arte» tiene componentes pro-

vocativos evidentes. Pero detrás de ello, y de la defensa de Meissonier, parece existir una declaración de intenciones artísticas. Lo podemos intuir porque una de los elementos que nos ayudan a diferenciar en Dalí la ocurrencia del convencimiento, la ingeniosidad —o la sandez— de la propuesta real es la repetición. Y el autor de *El juego lúgubre* repitió en varias ocasiones sus preferencias y sus depreciaciones por ambos pintores. Ya en 1968, en el libro confeccionado por Louis Pauwels *Les passions selon Dalí*, había apuntado esa confrontación: «Fijémonos en la gloria de Dalí actualmente, en este mundo pobre. Goethe decía que los acontecimientos que han de venir proyectan su sombra hacia delante. Yo soy un hombre que sabe ver esta sombra. En realidad, soy más glorioso por esto que por mi pintura. He visto el dibujo de esta sombra en toda la aventura estética del siglo XX, por esto, por ejemplo, menosprecio a Cézanne y al arte moderno, y, en cambio, enaltezco a Meissonier. Destruyo lo que debe ser destruido, para hacer hueco al futuro. No es que me guste tanto Meissonier. Pero se acerca más que Cézanne a todo lo que aún está por llegar. Meissonier es un general, y Cézanne solo un porta letras chapucero.» Antes aún, cuando en 1942 publicaba su autobiografía, esa pieza literaria de primer orden titulada *La vida secreta de Salvador Dalí*, Meissonier ya aparecía en varias ocasiones como ejemplo de un pintor minucioso, de un detallismo cercano a lo fotográfico.

Insisto: no se trata solamente de una confrontación con fines publicitarios. Ya sabemos que, entre los gustos que el ampurdanés manifestó por la historia del arte se encuentran otros pintores: Velázquez, Rafael, Vermeer, Millet, Leonardo. Todos ellos eran apuestas seguras. Resultaba difícil no estar de acuerdo con esas preferencias. Pero apostar por Meissonier, un pintor con poco crédito intelectual, asociado a la desprestigiada pintura *pompier*, podía parecer más una *boutade* que un verdadero pensamiento estético. Y, sin embargo, tengo la convicción de que no lo era en absoluto. Más allá de la pimienta con la que sazonaba todas sus declaraciones públicas, me parece que Dalí veía en la pintura de Meissonier algo con lo que asociar su propio palpito creativo. Podía establecer, incluso, una relación entre Meissonier y su obra a la par que subrayaba esa innegable asociación que la comunidad artística había establecido entre su propia pintura y el surrealismo. Una asociación avalada, si no incitada, por el propio artista al repetir en innumerables ocasiones aquello de «Le surréalisme c'est moi».

Volveré a Meissonier. Ahora, sin embargo, quisiera detenerme en ese arrebató en contra de Cézanne al que Dalí recurrió en repetidas

ocasiones, esa ira que, al preguntársele sobre la obra de Picasso, le llevó a sentenciar que la única cosa positiva que se podía decir del autor de *Les demoiselles d'Avignon* era que resultaba «más hábil que Cézanne, quien, sin duda, estaba por debajo de todo». Cabe preguntarse, ¿por qué esa ira?, ¿por qué esos arrebatos anticezannianos?, ¿en qué momento se produce una desafección de tal calibre por el pintor d'Aix-en-Provence en el pensamiento daliniano? Las preguntas son claramente pertinentes. El pintor catalán no siempre sintió esa feroz antipatía por Cézanne. Lo sostengo porque recientemente he tenido la oportunidad de catalogar una serie de manuscritos del joven Dalí que pertenecen al Museo Abelló de Mollet del Vallés (Barcelona) y que dieron lugar a una exposición y, sobre todo, al volumen *Salvador Dalí. Lletres i ninots* [*Salvador Dalí. Letras y garabatos*] (2001). Esos manuscritos reflejan que, muchos años antes de aquellas declaraciones tan drásticas, cuando Dalí todavía estaba en posesión de pocas verdades, su aversión por Cézanne no solamente no se percibía, sino que el pintor francés era uno de los «maestros» de la historia del arte a los que parecía tener en cuenta.

En efecto, en 1922, a los dieciocho años, el artista catalán escribe un cuaderno titulado *Ninots* [*Garabatos*], con un subtítulo muy significativo: *Ensayos sobre pintura*. Allí, Dalí da cuenta de una controversia estética mantenida con el paisajista catalán Marià Llavenera, quien afirmaba que su ideal era hacer una pintura compuesta de lo antiguo y de lo moderno, «fusionar el arte de los maestros con el impresionismo, guardar de los antiguos lo verdaderamente bueno, el dibujo, la seguridad, y guardar de los modernos lo también bueno, el color, la luz, los fenómenos atmosféricos, la estructura de Cézanne.» Llavenera, siempre según Dalí, concluía: «¡Oh, mi ideal, mi ideal es una pintura entre Cézanne y Miguel Ángel!» Ante estas declaraciones, el futuro miembro del grupo surrealista afirmaba en 1922: «Yo creo que se tiene que pintar sin ninguna doctrina estética, pintar por pintar: no sujetarse nunca, seguir los impulsos de nuestra más desenfrenada sensibilidad, pintar románticamente sin pensar si lo que se pinta es razonable, ¿qué tiene que ver la lógica con la pintura?» Pintar sin doctrina estética, proponía Dalí. O, por precisarlo con más sentido, más que proponerlo en lo general parecía que se lo aplicaba a sí mismo. Es en esa decisión de no encuadrarse en ninguna tendencia concreta donde podemos situar su hipótesis de entonces según la cual «en pintura es imposible afirmar ninguna tendencia, la pintura está llena de contradicciones». Como ejemplo de esa disparidad esencial, el joven Dalí exponía los distintos

seguidores que engendraba el arte de Cézanne, por un lado, y el de Carrière o el de Puvis de Chavannes, por el otro. «Y es que todas las cosas –afirmaba entonces–, las más opuestas, pueden admiraros cuando están bien hechas por un gran temperamento y llenas de sinceridad.»

Cézanne era, por entonces, una opción para el ampurdanés. No la única, ni siquiera la que le resultaba más atractiva, pero existía como opción estética. En la misma época, aproximadamente, en la que había escrito aquellos ensayos sobre pintura, Dalí apuntaba en una pequeña hoja que también pertenece al Museo Abelló algunas reflexiones estéticas sobre la pintura del último tercio del siglo XIX en las que Cézanne –más aún: las manzanas de Cézanne– adquiriría un protagonismo absoluto: «Era el final de los pintores de las cosas vagas y se presentía el cultivo de los pintores de las cosas sólidas. Y Cézanne llega, pinta las cosas sólidas, duras, pesadas, y emprende la vía de la santidad. Las manzanas de Cézanne fueron las manzanas de la redención. Nosotros no pintaremos apariencias dijeron los hijos de Cézanne.» En aquellos primeros años veinte, Dalí percibía que Cézanne había redimido a la pintura de su tiempo de los ancestrales caminos de sujeción a normas y principios por los que había transitado desde el período renacentista. En 1922, para él, las manzanas de Cézanne eran las «manzanas de la redención»; cincuenta años más tarde, se habían convertido, como ya hemos visto, en «las manzanas de hormigón».

Tengo la impresión de que esa metamorfosis que se produce en la percepción de la pintura de Cézanne por parte de Dalí puede proporcionarnos alguna significación sobre la propia esencia de la pintura daliniana. Más allá del incuestionable propósito del catalán de sumir a sus interlocutores, a sus exegetas, en la más enmarañada de las confusiones, en la perplejidad o en el enojo más vehementes. La contraposición entre Cézanne y Meissonier le permitía a Dalí hacer patente uno de los objetivos centrales de su obra: redimir a la pintura del siglo XX de sus imperfecciones, de sus imperfecciones coyunturales, cabría añadir. O de su acomodación a lo abstracto. Cézanne había querido pintar del natural, como sus coetáneos impresionistas, pero recuperando el orden, la armonía de los clásicos de la pintura. «Rehacer a Poussin del natural», había dicho Cézanne. Las naturalezas muertas del pintor provenzal ilustran la idea de que no se sometía a las leyes convencionales de la representación pictórica, por ejemplo, las de la perspectiva renacentista. Cézanne no pretendía transmitir una ilusión de realidad, o, en todo caso, no era ese su objetivo primordial, sino conseguir la representación de una esencia estructural, unos volúmenes, unas formas. En

resumen, si Cézanne había querido redimir a la pintura –al arte– de finales del siglo XIX, Dalí tenía un propósito similar aunque aplicándolo a la pintura –al arte– del XX.

Sin embargo, la redención de Dalí toma un carácter más problemático. Su misión se encuentra inmersa en un período sumamente convulso de la historia del arte. La aparición del fenómeno de las vanguardias había cercenado la tradicional lentitud en el discurrir de los asuntos artísticos; ahora, unos movimientos se sucedían tras de otros con inusitada rapidez, sin dejar tiempo a recuperar el aliento, esto es, la certidumbre. Los primeros pasos de la trayectoria pictórica del artista catalán demuestran que, entre 1922 y 1929, aproximadamente, vive con absoluta atención –si no con excitación creativa– ese ritmo frenético de impulsos que llegan a su conocimiento mientras se encuentra en Madrid, rodeado de ese ambiente propicio a lo nuevo que se dio en la Residencia de Estudiantes; en Barcelona, donde se convierte en protagonista de algunas de los episodios más significativos de la vanguardia catalana, entre ellos la aparición del *Manifest Groc* o Manifiesto Antiartístico; o en su Ampurdán natal, lugar en el que, a través de revistas de arte, acabará por sintetizar todos los estímulos que llegan a sus sentidos. En ese período, pueden encontrarse en su pintura rastros evidentes del neoclasicismo picasiano de los años veinte, de la tradición pictórica catalana que suponen Xavier Nogués o Joaquim Sunyer, de las propuestas antipictóricas formuladas por Joan Miró en París, de la influencia que pueden ejercer en él el conocimiento de los catálogos de las exposiciones que Jean Arp e Yves Tanguy realizan en la Galerie Surréaliste de París durante 1927, de su admiración por la pintura metafísica italiana y, claro está, del cubismo. Y, en consecuencia, aunque lejanamente, del propio Cézanne. Todos estos rastros confluyen en lo que, a partir de 1929, se convertirá en su adhesión al movimiento surrealista. Una adhesión que, no obstante, cuenta con precedentes explícitos en momentos anteriores. No en vano, los reseñados influjos de Miró, de Arp o de Tanguy tienen mucho que ver con la seducción que los postulados surrealistas fueron desplegándose poco a poco, desde finales de 1927, en sus preferencias. Una seducción que, conviene no olvidarlo, contravenía aquella afirmación virginal de 1922 según la cual «en pintura es imposible afirmar ninguna tendencia».

Me parece que, a partir de su ingreso en el surrealismo, más aún, a partir del momento en que se encuadra en la oficialidad surrealista bajo el auspicio de André Breton, nos encontramos con el origen de aquella voluntad redentora de la pintura que Dalí reforzaría teóricamente a par-