

tir de los años cuarenta con sus repetidas y elogiosas referencias a Meissonier. Y encontramos también un cierto paralelismo con el detestado Cézanne: éste se encuadró en las filas de un movimiento, el impresionismo, pero sin olvidar a los clásicos –Poussin–, para terminar alejándose de las exposiciones de los pintores impresionistas y plantearse una carrera en solitario. Dalí también militó en el surrealismo, aunque nunca olvidó a los –a sus– clásicos y acabó por ser expulsado del movimiento, iniciando entonces una trayectoria singular que se regía por una particular manera de entender la poética de lo surreal. Es en el seno del surrealismo en donde parece formularse, precisamente, esa –¿aparente?– contradicción entre un movimiento que pretende la liberación del individuo, la superación individual de todas las coerciones a la que está sometida nuestra conciencia y una pintura como la de Dalí, sujeta a un control exhaustivo de las formas que la pueblan y de la carga simbólica que conllevan.

Además, parece que ese control tan férreo de su pintura se situaba en un ámbito pictórico, la figuración, poco propicio si nos atenemos a los modelos que la crítica y la historiografía –pero también el mercado– del arte habían convertido en hegemónicos: la abstracción, el automatismo gestual, el expresionismo colorístico. La vanguardia se asociaba a algunos autores (Klee, Kandinski, Malevitch, Mondrian) que tenían pocos –si no nulos, o inversos– puntos de contacto con la pintura daliniana. Incluso dentro del surrealismo, la obra de Miró o de Masson, en las antípodas estéticas de la de Dalí, parecían tener un crédito intelectual menos limitado que el que gozaba nuestro autor, quien, como es ampliamente conocido, acabaría siendo denigrado por el propio Breton con aquel anagrama –*Avida dollars*– que asociaba biunívocamente sus creaciones al interés crematístico. Salvador Dalí, no nos engañemos, no dispuso nunca del favor unánime o casi unánime con el que contaron otros artistas del siglo XX. En realidad, da la impresión de que, todo lo contrario, su personalidad, sus excéntricas, su tendencia a la diversidad, pero también su pintura eran objeto de una desatención y de una reprobación generalizadas. Alguien podrá opinar que Dalí se merecía tal descrédito, pero, en ese caso, no está de más cerciorarse de que la historiografía del arte es una disciplina sumida en demasiadas ocasiones en un conservadurismo recalcitrante de primer orden. Y no hay que olvidar que las ciencias humanas acaban por convertirse en espejo de los fenómenos que estudian; por tanto, ese conservadurismo ya está implícito, en un porcentaje muy elevado, en la propia comunidad artística: galeristas,

coleccionistas, directores de museos, políticos, críticos y, ¿por qué no?, no pocos artistas.

Dalí fue objeto de desprecios explícitos o de silencios no menos acusadores por parte de algunos miembros del mundo del arte de su tiempo. Quisiera exponer tres ejemplos extraídos de prestigiosos escritores sobre arte; tres anécdotas, si se prefiere, pero a mi entender con hondas significaciones. Mario de Micheli, autor de un manual universitario de amplia consulta como *Las vanguardias artísticas del siglo XX* define allí mismo a Dalí como «literatoide monstruoso aun antes de ser pintor» y explica que el artista catalán imagina y compone objetos surrealistas, «y los describe con la aberración barroquizante de su automatismo *españolesco*». No menos rotundo se muestra Giulio Carlo Argan, quien en su celebrado *El arte moderno* dedicaba una sola y áspera frase a Salvador Dalí: «nos da con su visión onírica y llena de implicaciones sexuales un delirio de grandeza, una ampulosa retórica neobarroca y una repugnante mezcolanza de lo lúbrico y lo sagrado». En España, incluso Juan Eduardo Cirlot, un poeta vinculado con ciertos rescoldos surrealistas, en su *Pintura catalana contemporánea* achacaba a Dalí el que «una simbología personal y los excesos imaginativos perturban con frecuencia la fuerza de su mensaje, hasta el momento en que progresivamente se opera en el artista un retroceso hacia lo académico y lo museal».

Y, sin embargo, a pesar de la incompreensión que implican tales juicios, o precisamente a causa de su mera existencia, Dalí quería redimir a la pintura. Recordemos que en una de sus primeras acepciones, la palabra redimir significa «rescatar o sacar de esclavitud al cautivo». Ni más ni menos que eso es lo que pretendía Dalí: liberar a la pintura del siglo XX, esclavizada por la abstracción, y por el decorativismo. Esclavizada, quizás también, por los propios comentaristas del arte, sujetos al conservadurismo que, para Dalí, suponía defender unos movimientos que habían perdido toda su vigencia y, todavía peor, defender a unos artistas que se habían quedado anclados en unas desvencijadas poéticas de grupo. En su *Vida secreta*, el pintor no dejaba de atacar duramente esas actitudes decantadas hacia el arte no figurativo: «Cuando aparecí yo en escena, reactualizando el anecdotismo al modo ilusionador y estridente que Meissonier había usado en su época, estos dignos defensores de la plástica pura me recibieron con el fogoso barraje de sus baterías neoplatónicas. Tampoco los que defendían el extremo opuesto, el puro y absoluto automatismo, podían aceptar mi hegemonía compuesta de rigor y sistematización. Para decirlo brevemente, en Europa estaba rodeado solamente de parciales.»

Otra vez Meissonier. Parece como si Dalí, cada vez que se alejaba con su imaginación de la pintura más convencional –a través de esos paisajes poblados de seres contrahechos, de formas que adquirirían sentidos múltiples al disolverse o subsumirse en formas simuladas–, necesitara mayor constricción en el registro técnico. ¿Un retorno al orden? Quizás sí, pero con una transformación inquietante: el referente al que acudía no era la naturaleza, sino su propio imaginario simbólico. Las dobles imágenes de algunos de sus cuadros no existen más que en su mundo particular, como las «manzanas de hormigón» cezannianas. Me refiero a esas dobles imágenes a las que se aludía E.H. Gombrich en las últimas páginas de su *Historia del Arte*, cuando, al detenerse en el cuadro *Aparición de un rostro y un frutero en una playa* (1938), y constatar la cascada ininterrumpida de formas que dan lugar a nuevas formas, escribía: «Un cuadro como éste nos hace pensar por última vez en la razón por la cual los artistas modernos no se contentan con representar sencillamente lo que ven. [...] Saben que el artista que quiere representar una cosa real –o imaginaria– no tiene que empezar por abrir sus ojos y mirar a su alrededor, sino por tomar formas y colores y elaborar la imagen requerida. [...] El procedimiento de Dalí de dejar que cada forma represente varias cosas a la par, concentrará nuestra atención sobre los muchos sentidos posibles de cada color y de cada forma, de manera muy semejante a la del feliz equívoco que nos hace advertir la función de las palabras y su sentido.» La redención pictórica de Dalí, pues, tenía objetivos intelectuales de envergadura, colocar a la pintura en la órbita de la polisemia consubstancial con el lenguaje verbal, pero para ello requería de un preciosismo técnico, de un dominio del oficio que el catalán ejemplificaba insistentemente en la obra de Meissonier. Dalí retornaba a la figuración, pero subvirtiéndola. Necesitaba el oficio de Meissonier, pero para emular a Cézanne.

¿Fue Dalí un incomprendido?, ¿lo sigue siendo todavía? Mucho me temo que sí. Y no me refiero ahora a la incompreensión que genera su caracterización como un personaje que se aleja al máximo del canon del artista decimonónico, el pintor de laboratorio: siempre concentrado en su trabajo, introvertido, si no hostil y enfermizo. Dalí es todo lo contrario: interpreta un papel de excéntrico, se relaciona activamente con el mundo de su tiempo y se acerca siempre que puede a las masas. Y eso es visto por los convencionalismos del arte como un anatema. Lo que me interesa destacar ahora y aquí es que la pintura del autor de *El gran masturbador* tampoco recibió la consideración que él hubiera deseado a partir de ese objetivo redentor que se había marcado a raíz

de su compenetración con los ideales surrealistas. No se trata de hablar de injusticia, al fin y al cabo su avidez por los dólares fue recompensada con creces. Pero tampoco me parece oportuno soslayar el interés objetivo de su propuesta pictórica, como mínimo la que transcurre durante la década de los años treinta y que, con posterioridad, va recuperando ocasionalmente. Al fin y al cabo, el personaje Dalí genera lo que Julio Cortázar describió, en su libro *Último round*, como una actitud hipócrita: «Hay contra Dalí un horror muy parecido a esa hipocresía sádica que se disfraza de horror hacia el verdugo. [...] Dalí es un nuevo Sócrates por su despiadada habilidad para poner en descubierto las falencias individuales y colectivas [...] La función histórica de Dalí es fundamentalmente socrática, pero como un Sócrates en negativo, despreocupado de todo progreso en cualquier plano. Es el monstruo, es decir, esa excepción aparente que de golpe puede dejar al desnudo la monstruosidad disimulada de los seres normales». Dalí fue vituperado como pintor por ciertos personajes poderosos de la comunidad artística (ya hemos leído las sesgadas opiniones de Argan, Micheli o Cirlot), pero su obra no dejaba de causar admiración soterrada.

Termino. En aquel texto de 1922 que he citado anteriormente, *Ninots*, Dalí, subrayando su idea de libertad del artista, había escrito: «Lo esencial de un pintor es la carencia de dogmas, de doctrinas y de métodos, el pintor no puede trazarse un camino a seguir sin violentar su sensibilidad, sin amoldar su espíritu, en la ruta que él mismo ha trazado artificiosamente, puesto que es imposible tener una visión clara y profética de nuestro temperamento. [...] ¿Cómo podemos, pues, prever un camino a seguir si nuestras emociones estéticas cambian tan rápidamente como los colores del cielo y de las nubes? Por eso yo creo que hace falta pintar sin ningún tipo de preocupación estética., hace falta solamente pintar sinceramente al impulso de nuestras emociones. Hace falta pintar sin ninguna violencia ni académica ni futurista, hace falta pintar lo más anárquicamente posible.» Curioso: esa hipótesis, que Dalí denominaba entonces «la doctrina anárquica», no llegó a cuajar como trayectoria global del pintor. Enunciémoslo con rotundidad: Salvador Dalí fue, a partir de 1928, como mínimo, lo contrario de un pintor anárquico. Su propuesta pretendía alcanzar los más altos logros con un dominio absoluto de la técnica y con un objetivo final: redimir a la pintura de sus albedríos vanguardistas. Un objetivo que, sin duda, se encontraba fuera de su alcance. Quizás fuera por esa misma imposibilidad por lo que el artista, coincidiendo con su estancia en los Estados Unidos de América durante los años cuarenta, decidió variar su estrategia. Y se

adentró, con gran perspicacia, en la modernidad que suponían los nuevos medios de socialización del arte: la publicidad, el cine, la televisión. En realidad, su actividad frenética en estos territorios no dejaba de ser una nueva manera de querer redimir al arte de su tiempo.



Carpentier con Alicia Alonso