

## Dalí, demasiado surrealista

Parece que a los que afirman haber perdido hace mucho todo interés por Dalí el pintor catalán nunca les dejará tranquilos. Porque ¿cómo si no explicarse la secreta fascinación que ejerce todavía en sus enemigos el más insignificante de sus actos? ¿Cómo ese súbito enardecimiento que reclama por doquier el ajuste de cuentas? Así, sólo en lo que va de año —un año, es cierto, ya caldeado por los juicios apasionados que ha despertado el éxito popular de su exposición retrospectiva, exhibida en París y Londres—; sólo en lo que va de año —insistimos, no obstante—, una simple enfermedad ha dado pie a la retahíla más asombrosa de especulaciones sobre la castidad de su esposa, la fidelidad de su secretario, su solvencia financiera, su declaración fiscal, los cuadros que le quedan, el tiempo que tarda en pintarlos y hasta lo que opina confidencialmente de él su psiquiatra. Hay que reconocer, por consiguiente, que Dalí se ha convertido en una especie de droga poderosísima, muy capaz, sobre todo, de llevar al paroxismo a aquellos que se han empeñado siempre en interpretar sus delirios como la maniobra que encubre la fría inversión de un pillastre y que ahora nos revelan que en realidad se trata de un simple loco arruinado y *engañado*. ¡Engañado...! Pero ¿no era él —según se nos decía— el que engañaba, el que se reía despiadadamente de todos nosotros? ¡Ay!, una vez

más ese gusto pequeño burgués por la fábula con moraleja: «el engañador engañado». ¿Qué más se puede pedir? Seguro que Dalí nada, pues se ha pasado toda la vida proclamando que no podía sobrevivir sin enemigos; pero, al parecer, tampoco estos últimos, pues^ por su parte, han conseguido demostrar no poder prescindir de él. En una palabra: que se necesitan mutuamente, aunque salvando siempre las distancias entre la perversión calculada y el palo de ciego.

Pero ¿es que acaso no se puede tratar de otra manera el fenómeno Dalí? Desde luego nunca al precio de perdonarle todo por obra y gracia del arte; a él precisamente que le gusta tanto identificarse como *salvador* y que, como tal, sin él, sus propias obras de arte se vuelven, insignificantes. En última instancia, fiel a su doctrina, Dalí hace honor a la verdad del surrealismo, cuyo fracaso, según Bataille, afectará primero «al surrealismo de las obras». «No porque las obras —continúa el escritor francés— dejen de existir con el grupo: la cantidad de obras surrealistas son en la actualidad más numerosas que nunca, pero dejarán de estar asociadas a la afirmación de una esperanza que acabe con la servidumbre»<sup>1</sup>. Conque, para bien o

<sup>1</sup> G. Bataille, *Texto enviado al «3º Convoy»*, en la rev. «Change», núm. 7 —*Le grou-pe. La rupture*—> París, 1970, pág. 102.

para mal, quizá también por ello, Dalí acabe el día en que no haya dificultad en discriminar entre él y su obra. Por consiguiente, en una palabra: que para poderle juzgar cabalmente es preciso hacerlo en surrealista, tal y como, por ejemplo, lo pensó de sí mismo de nuevo Bataille: «desde dentro, como la exigencia que he sufrido y como la insatisfacción que soy»<sup>2</sup>. Teniéndolo, pues, en cuenta, ¿qué significa históricamente el surrealista Dalí? ¿De qué manera y cuándo su historia complica todas las nuestras?

### Dalí antes de Dalí

En cualquier caso, comencemos la historia por el principio; esto es: por «Dalí antes de Dalí», aprovechando el título de otra historia famosa. Y los datos biográficos conocidos al respecto nos llevan al seno de una respetable familia burguesa catalana afincada en la provinciana Figueras, que es donde nace Dalí el año 1904. Es allí, en efecto, donde los actos cotidianos más triviales comienzan a revestirse de *miste-fio*, como ocurre, por ejemplo, con el inquietante carácter de impostura que acompaña la llegada al mundo de Salvador Dalí. Así, nueve meses y diez días antes de que esto ocurriera, moría a la edad de veintitrés meses su hermano mayor, el primer Salvador Dalí, de quien nuestro pintor heredaría el nombre y la sombra de un fantasma. Pero es mejor que nos lo cuente él mismo, aunque su exaltado sentido de la dramatización agrave las circunstancias, modificando las fechas a su antojo.

«Yo he vivido la muerte antes de vivir la vida —escribe literalmente Dalí—. Mi hermano murió a causa de una meningitis, a la edad de siete años, tres antes de mi nacimiento. Mi madre se trastornó hasta lo más hondo de sí

*Ibidem*, pág. 100.

misma. La precocidad de este hermano, su genio, su gracia, su belleza, eran para ella otros tantos motivos de exaltación. Su desaparición fue un golpe terrible del que nunca se recobró. La desesperación de mis padres se calmó con mi nacimiento, pero su tristeza impregnaba todas las células de su cuerpo. En el vientre de mi madre yo sentía ya su angustia. Mi feto se bañaba en una placenta infernal, y esta angustia no me ha abandonado jamás. Ya he hablado otras muchas veces sobre la existencia y la muerte de este hermano mayor. Sus rastros los fui encontrando a medida que se despertaba mi sentido de observación —vestidos, retratos, juguetes—, y en la memoria de mis padres dejó unos recuerdos afectivos imborrables. Esa continua presencia de mi hermano muerto la he sentido a la vez como un traumatismo —como si me robaran el afecto— y un estímulo para superarme. Desde entonces mis esfuerzos tenderían a reconquistar mis derechos en la vida, en primer lugar provocando la atención, el interés constante de mis familiares hacia mí, mediante una especie de agresión constante... Este hermano muerto cuyo fantasma me acogió a guisa de bienvenida fue, por así decir, el primer diablo daliniano. Mi hermano había vivido siete años. Lo considero como un ensayo de mí mismo, una especie de genio llevado al último extremo. Su cerebro se quemó como un circuito eléctrico sobrecargado por una increíble precocidad. No fue un azar que se ñamase Salvador, como mi padre, Salvador Dalí i Cusí, y como yo. El era el bien amado: a mí se me amó demasiado. Al nacer puse los pies sobre las huellas de un muerto a quien adoraban y al que, a través de mí, se seguía amando más aún tal vez. Este exceso de amor fue una herida narcisista que me infligió mi padre desde el día de mi nacimiento y que yo presentía ya en el vientre de mi madre. Gracias a la *paranoia*, es decir, la exaltación orgullosa

de mí mismo, he conseguido salvarme de la anulación que me produce la duda sistemática sobre mi persona. Aprendía a vivir llenando, con mi amor por mí mismo, el vacío de un afecto que no me daban. Así vencí por primera vez a la muerte: mediante el orgullo y el narcisismo»<sup>3</sup>.

Como vemos, un relato que conviene transcribir literalmente, porque, adornado de todo tipo de efectos literarios, *volens nolens*, eleva la anécdota a la categoría de destino. Los acontecimientos sucesivos así nos lo irán demostrando. El propio Dalí mezclará memoria y fantasía para dar cuenta puntual de todo ello, siempre con el mismo resultado chispeante, cuyo procedimiento más eficaz es esa manera que tiene de intercalar lo hilarante y lo angustioso. De esta manera reconstruye su infancia, que, si hemos de creerle, está salpicada de mil diversos incidentes que le singularizan en su precoz obsesión por ser a toda costa singular, por encontrarse y parecer diferente. En cualquier caso, pronto obtendremos pruebas documentales fiables sobre la verosimilitud de todas estas inquietantes travesuras primeras, pues así queda registrado su modo de proceder cuando, ya fuera de su ambiente familiar, le vemos matriculado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Las notas y expedientes que al respecto se conservan de la misma son bastante elocuentes: desde 1921 hasta 1926, es expulsado primero temporalmente por un año, en 1923, al parecer, según las actas, a causa de su intervención provocadora en un escándalo; y tres años más tarde, en 1926, de forma definitiva por reincidencia<sup>4</sup>.

Nada hay, pues, en estos sus primeros años de infancia y juventud, en los

que se inicia en la pintura, que desmienta esa pasión incontenible por afirmarse a contracorriente, por reconocerse y hacerse reconocer a cualquier precio. Desde la burla a las reglas y preceptos de la enseñanza académica, cuyos resortes y secretos técnicos domina, sin embargo, con la pericia de un maestro, hasta la pura y simple provocación, Dalí demuestra su voluntad inquebrantable de hacerse notar a su manera, que es siempre diferente necesariamente a toda norma preestablecida. Más aún: en el seno de la entonces interesantísima Residencia de Estudiantes, donde vive mientras estudia, se alía con los espíritus más inquietos y revoltosos del momento: los vanguardistas Lorca, Buñuel, Pepín Bello, etcétera. El, que ya antes de ingresar en la Escuela anduvo metido en empresas de agitación cultural, como las revistas «Studium» y «El senyor Pancrasi», los conquista de inmediato con sus primeras telas cubistas, que eran entonces la piedra de escándalo. Los seduce, en efecto, los estimula y hasta los acabará sobrepasando, llevado por las urgencias de su frenesí. Con la ayuda de Buñuel, por ejemplo, dirige una carta injuriosa a Juan Ramón Jiménez y, a pesar de la estrecha amistad que le une con García Lorca, no le perdona su *Romancero gitano*, que califica de «folklórico» y poéticamente convencional<sup>5</sup>. Desde la más vanguardista Barcelona, aprovecha todas las posibilidades de agitación con artículos incendiarios en la «Gasetta de les Arts», «L'Amic de les Arts», «La Publicitat», etcétera. Muy pronto, en fin, la modernidad de nuestro país le va a resultar totalmente insuficiente y se instala en París, pero, a diferencia de otros muchos artistas españoles, buscando algo muy preciso: el surrealismo.

<sup>3</sup> Dalí, *Confesiones inconfesables recogidas por André Parinaud*, Barcelona, 1975, páginas 12-14.

<sup>4</sup> *La vie publique de Salvador Dalí*, Centre Georges Pompidou, París, 1980, pág. 15.

<sup>5</sup> A. Rodrigo, *Le poete Garcia Lorca et le peintre Dalí*, en *Salvador Dalí. Retrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, París, 1979, pág. 32.

## El surrealismo y la pintura

En 1929, Dalí entra en contacto directo con los surrealistas, que llevan ya cuatro años de brega tras la aparición del primer número de «La Révolution Surréaliste» en 1924. Por aquel entonces, Bretón había legitimado ya definitivamente la práctica de la pintura, cuya capacidad de ser verdaderamente surrealista había sido discutida por Na-ville<sup>6</sup>, pero aún existía una fuerte confusión sobre cuáles debían ser sus procedimientos plásticos. La trasposición a la pintura del método de la escritura automática o de la inspiración onírica no bastaban por sí mismo para constituir un sistema plástico surrealista, sobre todo cuando se satirizaba por principio la técnica y predominaba tiránicamente el contenido. Lo único, pues, que quedaba en pie era lo que tenía el arte como productor de imágenes.

He aquí lo que al respecto dejó escrito Max Morise: «En esta especie de sueño despierto que caracteriza el estado surrealista, nuestro pensamiento nos es revelado, entre otras apariencias, mediante palabras, imágenes plásticas... La expresión específicamente pictórica no está tan favorecida si se admite que, mientras que el vocabulario es un instrumento que reúne la doble ventaja de ser casi ilimitado y constantemente disponible, identificándose, por así decirlo, la palabra con el pensamiento, los trazos del pincel, por el contrario, no traducen sino mediatamente las imágenes intelectuales y no llevan en sí mismas su representación. El pintor estará, pues, obligado a elaborar por medio de sus facultades conscientes los elementos que el escritor encuentra ya fabricados en su memoria»<sup>7</sup>. Desde

<sup>6</sup> Fierre Naville, *Beaux-Arts*, en «La Révolution Surréaliste», núm. 3, París, 15 de abril de 1925, pág. 27.

<sup>7</sup> M. Morise, *Les yeux enchantés*, en «La Révolution Surréaliste», núm. 1, París, 1 de diciembre de 1924, pág. 26.

luego estas reticencias iniciales de Morise serían posteriormente despejadas por el propio Bretón, que declarará que «el ojo existe en un estado salvaje» y que «la necesidad de fijar las imágenes visuales... se ha manifestado desde siempre y configura un auténtico lenguaje», aunque tampoco nos ofrezca una línea de conducta concreta fuera de rechazar la condición espectacular, histórica y mimética del arte tradicional. Lo único, a la postre, la consabida necesidad de inspirarse en un modelo interior: «La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy todo el mundo está de acuerdo, se referirá pues a un modelo puramente interior o no será»<sup>8</sup>.

En este sentido, cabe admirar por igual a De Chirico, Picasso, Braque, etcétera, como aquellos pintores explícitamente surrealistas. Esta verdaderamente confusa amplitud de criterios ha llevado a muchos a negar la posibilidad de un estilo artístico surrealista, sin darse cuenta que éste, por las premisas antedichas, tenía que ser forzosamente *individual*; esto es: que cada pintor estaba obligado a elaborar su propia norma, tal y como pedía Max Morise. En cualquier caso, lo que aquí nos interesa es precisamente cómo, en medio del clima surrealista, se la fabricó Dalí.

## El método paranoico-crítico

Pero si Dalí conoce en París a los surrealistas por un propósito deliberado se debe a que había podido madurar con tranquilidad su opción ideológica; porque, en última instancia, podía considerarse de antemano como un auténtico surrealista. Repasemos algunos datos al respecto: en 1922, André Bretón pro-

<sup>8</sup> A. Bretón, *Le Surréalisme et la Peinture*, en «La Révolution Surréaliste», núm. 4, París, 15 de junio de 1925, págs. 26-30.

nuncio una importante conferencia en Barcelona —*Caracteres de l'évolution moderne et ce qui en participe*—; en 1924, Fernando Vela publica un artículo, *El super-realismo*, en la «Revista de Occidente», en la cual, al año siguiente, aparece el primer manifiesto del surrealismo; en 1925, pronuncia Aragón una conferencia en la Residencia de Estudiantes, mientras que Alfar y Plural publican sendos trabajos sobre el naciente surrealismo, que son sólo una muestra de la creciente presencia e influencia surrealistas en las revistas españolas de vanguardia<sup>9</sup>. Mas, por encima de todas estas cosas, el Dalí de 1929 se presentaba con el importante bagaje de ser uno de los creadores de la memorable película *Le chien andalón*. No hubo, pues, dificultades en la incorporación y pronto vemos sus resultados más inmediatos: le visitan en Cadaqués Camille Goemans, Rene Magritte y Paul y Gala Eluard, así como aparece ya como colaborador de «La Révolution Surréaliste» en el número 12, del 15 de diciembre de 1929, en el que se reproducen cuatro de sus cuadros y el guión de la famosa película que realizara con Buñuel<sup>10</sup>.

A partir de este momento Dalí se constituye como uno de los miembros más activos y caracterizados del surrealismo oficial, y hasta su ruptura definitiva con el grupo en 1941 despliega una acción múltiple cuyo variado anecdótico a veces distrae sobre el alcance de su aportación: la del método paranoico-crítico y su aplicación en pintura. En 1930, Dalí publicaba un artículo —*L'Ane pourri*— en el primer número de «La Surréalisme au service de la

<sup>9</sup> F. Calvo Serraller y A. González García, *Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936)*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», número 349, Madrid, julio de 1979.

<sup>10</sup> Dos de los cuadros aparecen identificados en la revista «Les accommodations des désirs» (pág. 18) y «Les plaisirs illuminés» (página 29).

Révolution», artículo que suscitó vivo interés en el entonces joven psiquiatra Jacques Lacan, investigador de la paranoia. Este primer trabajo de Dalí, junto con otros de parecida índole, formaron parte de un volumen que con el título de *La femme visible* publicó Ed. Surréalistes. Más adelante vendrían *Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista* (en «Minotaure», núm. 1, 1933), *La conquista de lo irracional* (1935), etc., hasta llegar a su famosísimo libro *El mito trágico del Ángelus de Millet*, redactado entre 1932-35 y publicado, tras su pérdida y posterior hallazgo, en 1963. Pues bien: en todo este conjunto de escritos encontramos el sistema surrealista de Dalí, que propone tanto una teoría como una estética.

En su tesis psicoanalítica *De la paranoia dans ses rapports avec la personnalité* (1932), J. Lacan presentaba el caso de una mujer cuya vida estuvo dominada siempre por un delirio de interpretación —«système délirant durable»— que no afectaba al conjunto de sus facultades mentales. Precisamente el carácter sistemático y «razonable» que definen a los delirios de grandeza y persecución, propios de la paranoia, así como la capacidad de «interpretación doble» de todos los fenómenos que proporcionaban tales estados, fascinaron al Dalí preocupado por romper con los tradicionales modos «pasivos» de investigación surrealista. Reaccionando, por consiguiente, ante el automatismo psíquico puro, el onirismo experimental, los objetos surrealistas de funcionamiento simbólico, el ideografismo instintivo, la irritación fosfenoménica e hiphagógica, etc., que ya no satisfacían los «principios de comprobación» que requiriera Bretón en su *Discours sur le peu de Réalifé*, Dalí anunciaba que «desde entonces las imágenes delirantes del surrealismo tienden desesperada-

mente hacia su posibilidad tangible, hacia su existencia objetiva y física en la realidad»<sup>11</sup>. Se trataba, pues, de transformar la evasión de la realidad por un proceso capaz de «sistematizar la confusión» y «contribuir al descrédito total del mundo de la realidad»<sup>12</sup>.

Pero merece la pena reproducir exactamente cómo lo define el propio Dalí: «En 1929, Salvador Dalí centró su atención en los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos, contemplando la posibilidad de un método experimental basado en el poder súbito de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia; este método debía convertirse posteriormente en la síntesis delirante crítica que lleva el nombre de 'actividad paranoico crítica'. Paranoia: delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática. *Actividad paranoico-crítica: método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes*. La presencia de elementos activos y sistemáticos propios de la paranoia garantiza el carácter evolutivo y productivo propio de la actividad paranoico-crítica. La presencia de elementos activos y sistemáticos no presupone la idea de pensar dirigida voluntariamente ni de compromiso intelectual alguno, porque, según se sabe, en la paranoia la estructura activa y sistemática es consustancial al fenómeno delirante mismo; todo fenómeno delirante de carácter paranoico, incluso instantáneo y súbito, entraña ya *enteramente* la estructura sistemática y no hace más que objetivarse *a posteriori* por la intervención crítica. La actividad crítica interviene únicamente como líquido revelador de imágenes, asociaciones, coherencias y sutilezas sistemáticas graves y ya existentes en el minuto que se produce la instantaneidad delirante y que, de momento,

<sup>1</sup> S. Dalí, *Sí*, Barcelona, 1977, i.22.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 31.

y a ese grado de realidad tangible, sólo la actividad paranoico-crítica permite devolver a la luz objetiva. La actividad paranoico-crítica es una fuerza organizadora y productora de azar objetivo. La actividad paranoico-crítica ya no considera aisladamente los fenómenos e imágenes surrealistas, sino, por el contrario, en un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas. Contra la actitud pasiva, contemplativa, indiferente y estética de los fenómenos irracionales, está la actitud activa, sistemática, organizadora, cognoscitiva de esos mismos fenómenos considerados como acontecimientos asociativos, parciales y significativos, en el dominio auténtico de nuestra experiencia inmediata y práctica de la vida»<sup>13</sup>.

### «Ne pas dépasser la ligue»

Esta actividad paranoico-crítica se aplicará privilegiadamente, según Dalí, con las «imágenes de doble figuración», cuya representación no necesitará empero «la menor deformación figurativa»<sup>14</sup>. Y aquí topamos con un punto crucial de la estética daliniana: la justificación de la técnica realista. Desde siempre, Dalí defendió y practicó un realismo minucioso, incluso para pintar las imágenes más incongruentes y fantásticas. En realidad, hasta sus primeros esarceos cubistas no fueron practicados sino, como él mismo ha escrito, «por el deseo de comprender los valores del figurativismo y del realismo, la ciencia exacta del dibujo y de la perspectiva, más que por la voluntad de abstracción y de provocación»<sup>15</sup>. La predilección que en este sentido muestra, desde su primera juventud, por pintores como Velázquez, Vermeer,

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 23.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 25.

<sup>13</sup> Dalí, *Confesiones*, op. cit., pág. 76.

Hals, etc., constituye una buena prueba de ello.

Pero, en definitiva, ¿qué significa esto? ¿Nos da Dalí una explicación verosímil que lo justifique? En un hermoso texto temprano, publicado en 1927 por la revista «L'Amic de les Arts» con el título *Reflexiones. El sentido común de un hermano de San Juan Bautista de la Salle*, Dalí anuncia ya su planteamiento. Sobre la base del recuerdo del consejo que de niño le daba su profesor de dibujo acerca de que no había que «salirse de la línea», Dalí plantea la existencia de dos tipos de artistas, según cumplan o no con el precepto, aunque —nos dice— «si es cierto que el hecho de salirse de la línea es una forma de impetuosidad que significa siempre un origen de ebriedad, confusión y debilidad, también lo es que existe una especie de pasión que consiste precisamente en la paciencia de *no sobrepasar la línea*; y que esta pasión del equilibrio es una pasión fuerte, enemiga de toda ebriedad»<sup>16</sup>.

Pero el amigo del «pulso firme», el maestro soberano de la técnica, tan despreciada por los surrealistas iniciales, sabrá armarse también de muy buenas razones surrealistas para defender su empeño. Le hemos visto esforzarse por lograr un método para, en el plano pictórico, «materializar con el ansia de precisión más imperialista las imágenes de la irracionalidad concreta». Ahora bien: si «lo importante es lo que se quiera comunicar —el tema concreto irracional—, los medios de expresión pictórica se ponen al servicio de ese tema». De manera que sólo una conclusión se impone con estas premisas: «El ilusionismo del arte imitativo más abyectamente arribista e irresistible, los hábiles trucos del *trompe-l'oeil* paralizante, el academicismo más analíticamente narrativo y desacreditado pue-

<sup>16</sup> En *L'Amic de les Arts*, Barcelona, 31 de agosto de 1927.

den convertirse en jerarquías sublimes, del pensamiento al acercarse a las nuevas exactitudes de la irracionalidad concreta, a medida que las imágenes de la irracionalidad concreta se aproximan a la realidad fenoménica, y los medios de expresión correspondientes se acercan a los de la gran pintura realista —Velázquez y Vermeer de Delft—, *pintar realistamente según el pensamiento irracional, según la imaginación desconocida*»<sup>17</sup>.

## Los bomberos incendiarios

Urgido, pues, Dalí por este afán de precisión realista en la plasmación plástica de sus ensoñaciones, utiliza todo lo que puede de la sabiduría técnica, que caracteriza a esta tradición. Así, al margen de los pintores contemporáneos que dice admirar, como Seurat, Picasso, Ernst, Chirico, Masson, Arp, Miró, exalta del pasado unos nombres; muy concretos: Rafael, Hals, Velázquez, Vermeer, Lorena, C á n o v a ^ Millet..., que son todos ellos, en fin., verdaderos virtuosos del efecto naturalista. Pero en esta búsqueda daliniana de la representación precisa hay algo> también de desmesura: lograr acumular tantos detalles de la realidad que, como en Watteau, ésta aparezca poblada de fantasmas; en consecuencia: un realismo que sea más fuerte que la realidad, un hiperrealismo, cuya fuente de inspiración sólo puede lograrse en ese «ilusionismo del arte imitativo más abyectamente arribista e irresistible».

He aquí que entonces nos encontramos de lleno con un conjunto de pintores en las antípodas de la vanguardia: los *pompier*s, que Dalí, según sus intereses, en una magnífica paradoja aprovechada, denominará «incendiarios». Son los Fortuny, Bouguereau, Meissonier, Detaille, Carolus-Duran,,

<sup>17</sup> Dalí, *Sí*, op. cit., pág. 21,

Cormon, etc., otrora cargados de prestigio y medallas, y ahora, por obra de la vanguardia, convertidos en artistas risibles<sup>18</sup>. ¿Cómo entiende, por consiguiente, Dalí que estas inocuas glorias laureadas puedan provocar un incendio? Vayamos por partes: según el diccionario Larousse, *pompier* —adjetivo peyorativo— «se dice, por alusión a los personajes encasquetados que se ven en sus composiciones, de los artistas que tratan, sin originalidad de concepción ni de factura, asuntos inspirados en la antigüedad greco-romana», y, por extensión, de «los artistas que practican el academicismo. Se dice de los escritores que tratan temas tópicos, emplean numerosos lugares comunes, etc., cuyo estilo es enfático y pretencioso». Para el surrealismo, que ya se había burlado del academicismo moderno de los pos-cubistas y que no veía con agrado el nacimiento de la nueva abstracción pura, la reconsideración de ciertos pintores decimonónicos habitualmente desacreditados, siempre que tuvieran una fuerte carga simbólica, eran un problema de propia identificación histórica. Así, en el amplio caudal del romanticismo germánico, desde Runge hasta Bocklin, o en general en los Füssli, Blake, Proudhon, etc., encontraron los surrealistas sus raíces. El propio Bretón defenderá apasionadamente a Gustave Moreau, cuyo museo, descubierto a los dieciséis años, «condicionó para siempre mi forma de amar. Ahí se me revelaron la belleza y el amor a través de algunos rostros, de algunas posturas de mujer; ese modelo de mujer me ha escondido a todas las demás». Pero en esta admiración no había sólo ensoñaciones literarias, sino también la pasión por la desmesura de ciertos proyectos grandiosos y monstruosos, como el de la construcción fantástica que acometiera el cartero Cheval, cuyo posible sentido *kitsch* —amplificado— adque-

<sup>18</sup> J. Harding, *Artistes pompiers*, Londres, 1979.

re una lectura estimulante. En cierta manera, suponía hasta cierta premonición del *pop*.

A Dalí, desde luego, en buen surrealista, todas estas razones y gustos le convencen, pero no agotan las suyas personales. Tras darle la vuelta a la frase de Degas «son bomberos que se incendian», el propio Dalí nos explica su interés: «Los pintores *pompier*s, y especialmente los gloriosos Meissonier y Detaille, han descubierto, por medio de la elección del tema, lo que es más importante en la estructura histórica de nuestra civilización. Quiero decir que han asimilado la historia misma de nuestros tiempos en lo que tiene de compleja, densa, ineluctable y trágica»<sup>19</sup>. En otra parte, comentando un jugoso detalle de *La batalla de Friedland*, de Meissonier, afirma que «en las locas hierbas agitadas por la ráfaga de Pollock, el Marsellés del abstracto, todo el núcleo atómico que habría inspirado a mi amigo Franz Kline, muerto por no poder superar con la *action-painting* el arte *pompier* y supremo de Meissonier»<sup>20</sup>. Pero en el fondo, sin hacerlo explícito, la fascinación por esas máquinas monumentales que no pierden el gusto por el detalle primoroso: todo el mundo, en definitiva, pero sin perder de vista ni una pequeña brizna, ¿qué mejor virtuosismo para un relator de delirios?

### Demasiado surrealista

La aportación del método paranoico-crítico y su específica técnica de representación plástica, así como, en general, su importantísima aportación como escritor<sup>21</sup>, sitúan a Dalí en el

<sup>9</sup> Dalí, *Sí*, op. cit., pág. 122.

<sup>20</sup> M. Gerard, *El Dalí de Draeger*, Barcelona, 1968, pág. 14.

<sup>21</sup> En el catálogo de la exposición retrospectiva de París de 1980 hay reseñados hasta 193 apuntamientos bibliográficos como escritor.

primer plano de la significación histórica del surrealismo. ¿Por qué entonces todas esas reticencias para reconocerle a él lo que a estas alturas no se le niega a nadie? No decimos que a él mismo no le guste esta cicatería, que le pone una y otra vez en el candelerero, mas —insistimos— ¿cómo resulta aún inasimilable? ¿Cómo permanece tanto resentimiento moral hasta el punto de no poderse objetivar todavía todos los papeles de la comedia? La respuesta también nos la da él, sabiendo muy bien, mejor que nadie, lo que apostaba en sus compromisos, cuando relata el proceso de su expulsión del surrealismo oficial: «El grupo surrealista era, para mí, una especie de placenta nutricia y creía en el surrealismo como en las tablas de la ley. Asimilé con un apetito increíble e insaciable toda la letra y todo el espíritu del movimiento, que, por otra parte, se correspondía exactamente a mi íntima manera de ser y que yo encarnaba con la mayor naturalidad. En verdad, la mascarada de este proceso era tanto más paradójica cuanto que, sin duda, yo era el más surrealista del grupo —el único, quizá—, y, sin embargo, me acusaban de serlo demasiado»<sup>22</sup>. En efecto, con Dalí, como con Artaud, Bataille y tantos otros, el surrealismo se mostró incapaz de afrontar sus propias paradojas, quiso extrañar lo que, para bien o para mal, eran sus propias entrañas. «Podemos preguntarnos —escribe Rene Passeron— si en el fondo el surrealismo no excluyó a Dalí para arrancarse un tumor cuyo desarrollo alimentó desde el principio y que podía muy bien matarle: la irrisión. Lo hemos afirmado con M. Sanouillet, el surrealismo no quería reír. Todavía menos que se rieran a costa suya...»<sup>23</sup>. Pero ¿acaso la perturbación creada por Dalí les era tan ajena? «El caso es cu-

rioso. Ciertamente, las opciones políticas del surrealismo no podían permitir que se hiciera una apología, incluso delirante, de Hitler ni que ese antiguo amigo de Lorca se convirtiera en un adepto de los fascistas que asesinaron al gran poeta español, pero ni Maldoror ni Sade, que andaban siempre en la boca de los bretonianos, eran precisamente unos héroes de la ternura humana y Hegel había sido un pontífice del pan-germanismo... Las exigencias anticristianas del movimiento excluían que se pudiese ser surrealista proclamando, con un misticismo a la española, el espíritu de sumisión al Papa, pero —al margen de que el catolicismo de Dalí no era desde luego el de un santo— Reverdy, Juce, reverenciados por los surrealistas, jamás ocultaron que eran creyentes. En fin, las exigencias morales del surrealismo hacían que tuviesen la más viva repulsión por los talentos publicitarios y comerciales de los que Dalí demostró poseer, lo que no les impedía vender sus productos... ¿La vida privada? En efecto Dalí se comportó como un adepto del amor único, predicado por Bretón y cantado por Aragón, ya que siempre fue el marido fiel y lírico de Gala... Añadamos que, en el plano de las ideas, Dalí ha representado al surrealismo más freudiano, lo que puede considerarse como una especie de ortodoxia. Fue el único entre todos ellos, pintores o poetas, al que elogió Freud»<sup>24</sup>. Quizá por eso, por ser demasiado surrealista, hubiera que romper el espejo de deformante aumento en el que nadie se quería mirar. En cualquier caso, la historia del surrealismo pasa por Dalí, a no ser que se quiera añadir otra mentira a la mentira de las conciencias.

Aunque por mentir que no quede: a años vista de esas agitaciones primeras en las que se produjo la historia del

<sup>22</sup> Dalí, *Confesiones*, op. cit., pág. 165.

<sup>23</sup> Rene Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, París, 1968, pág. 132.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 131.

surrealismo, aquí y ahora, entre nosotros, todavía quedan algunos que creen poder batir a Dalí fuera del campo que él mismo ha elegido, poniéndose por debajo del límite mismo que hace cincuenta años se trazaron los propios surrealistas. En realidad, se trata de la vieja historia filistea de esperar pactar con el arte para sacarle un cierto rendimiento: rarezas, sí, nos dicen, pero siempre que nos acaben reforzando el sentido de la realidad. A la postre, ya

se sabe, en esa historia de buenos y malos que nos dicta el orden, las bromas se aceptan hasta cierto punto: los millones de Picasso están bien ganados, mientras que los de Dalí ¿de dónde proceden? En última instancia, no se trata de dar un odioso salvoconducto a nadie, sino simplemente de pensar bien, con cierto rigor, la historia de Dalí...

F. C. S\*

\* 1948. Profesor de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo.