

MIQUEL VISA

Dalicedario

Abecedario de Salvador Dalí



editorial
MILENIO
L L E I D A, 2 0 0 3

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

© J. Miquel Visa Barbosa, 2003

© de esta edición: Editorial Milenio, 2010

Sant Salvador, 8-25005 Lleida (España)

www.edmilenio.com

editorial@edmilenio.com

Ilustración portada: Mercè Trepàt

Primera edición digital (e-pub): mayo de 2010

ISBN: 978-84-9743-369-3

Esta edición corresponde a los contenidos de la primera edición en formato papel de octubre de 2003

INTRODUCCIONARIO

*a Jordi Jové,
por inocular el veneno.*

Infinitud de imágenes se agolpan con la inocente y fácil mención de una palabra: Dalí. Su nombre despliega un abanico que, cual soplo de aire fresco para resarcirnos en una estancia calurosa, nos azota con la vehemencia y la locura de una tramontana. A veces desde la pista central del circo de las vanguardias históricas de su tiempo, otras reducido a un histrión y muchas otras a un ser negativo, odioso y resentido. Las posturas e imposturas personales, intelectuales y artísticas de su personaje son numerosas y agitan los papeles de la psique y los graves delirios de nuestra cultura artística y religiosa. Revolotean y se mezclan, buscando el suicidio de la ventana abierta para perderse en el horizonte de un mar en calma y de un cielo crepuscular, una actitud ante la prensa, la vocalización pausada y ditirámbica de unos labios defendidos con la bayoneta de identidad de unos bigotes, la pulsión sexual, las condiciones receptoras y aquello oculto, la técnica y la putrefacción, el sentimiento a flor de piel que se supone ausente, el derroche de energías y la decadencia, el pintor Dalí, el escritor Dalí, el desnudo y crudo Dalí. Transita de la pista de circo a la mineralización y fosilización de unas rocas blandas y agujereadas expuestas a la sequedad del dios Sol y el dios Tiempo.

De la provocación a la publicidad, su escenario acoge ególatras asociaciones bajo el manto y la advocación de la sombra de su familia, con la salvación salvífica del Salvador protegido por una rusa musa llamada Gala.

Su historia retrocede hasta la muerte de un hermano —pero no de su presencia— nueve meses antes de su nacimiento y de sus recuerdos intrauterinos. Criado entre mujeres, niño consentido, escatológico y mimado si nos acercamos a su secreto personal —que no vida vivida— que siempre se cuele por las concavidades y convexidades de lo consciente y de los sueños, como si fueran intercambiables lo interno y lo externo. Y sin embargo continúa siendo fuente inagotable de estupefacción para los espectadores la inquietante teoría daliniana del método paranoico-crítico y el infinito anecdótico de sus *trouvailles*.

Salvador Dalí, monárquico, apostólico y unas veces romano y otras rumano, no estaba loco en sus locuras al igual que no se equivocaba en sus equivocaciones, porque eran vocación de artista que quiere entrar en la historia del arte. Desde su niñez Dalí fue quemando etapas aceleradamente. Desde un impresionismo inicial que le llevó a interesarse por el fauvismo, el puntillismo, el mediterraneismo aprendido de Pichot y Sunyer, el purismo y la pintura metafísica, y por el neocubismo hasta incorporar formas primitivas adoptadas de Miró y Tanguy que le permitieron plasmar una carga freudiana en los motivos de su obra, que se vería interpretada gracias a su método paranoico crítico que se impondría sobre la pasividad del automatismo surrealista. Todo este período, que concluiría a mediados de los años treinta, formulará inevitablemente las claves de la técnica y la estética daliniana que pervivirán en sus etapas posteriores dotando a su pincel de un trazo inconfundible. Pero a la vez no sabe, o sabe demasiado, si quiere entrar o salir de este colectivo de pintores de la historia del arte, y así hasta emanar un fenómeno de estilo repetitivo, inquisitorial y delirante que no es extraño que llegue a saturar por la fuerte impregnación de su personalidad extrema, que es también el reflexivo impulso natal de la memoria y la añoranza de su infancia

y adolescencia de la que no puede desgajarse, enmarcada en la costa de su cabo de Creus.

La primera persona autocomplaciente de sus escritos traslada al lector la credulidad y la mentira de su ego, las afiliaciones políticas o morales reservadas a los devaneos y fantasías del autor. Fósiles y blandura, erosión y crepúsculo, geometría y caos, redondeados y pulidos guijarros que son pieza fundamental del aparato de la doble imagen y del doble sentido. El radical Dalí de raíz radicalista parece proponer un cuestionamiento absoluto de los valores como punto de partida, aunque no con la visualización de una estación de llegada. Una sucesión encadenante donde no existen apeaderos posibles salvo la propia autorreferencialidad de su biografía artística, sea pública o privada. Sus neurosis no ocultan sus verdades y El Divino destaca por haber conseguido expeler y expulsar a través de sus creaciones los fantasmas de sus vivencias y visiones. Dalí nunca se deshizo de un vocabulario personal, extraído de su mundo interior por el que transita el paisaje del Ampurdán, Freud, el sexo y Gala entre pocos más, formulando sus propios mitos y confundiendo al público de que el verdadero protagonista de cada palabra es él mismo en las distintas obsesiones que le afectaron a lo largo de su vida. Eso no impide que el paciente espectador pueda deslizarse, entusiasmado, por determinados cuadros y por ciertos párrafos de lucidez reveladora.

Palabras todas de un alfabeto daliniano que necesitan de la ordenación estricta y regulada de un abecedario. Ante un cuadro de Dalí el visitante se detiene seguro de no aburrirse. La capacidad narrativa de Dalí enmarca la sorpresa y la intriga, la aceptación y la incredulidad, lo serio y lo jocoso. Por esto su obra y su vida fascina al público que quiere averiguar las razones de su pincel y de su mente. Hay todo un mundo en la obra de Salvador Dalí, un mundo en el que converge realidad y fantasía, vigía y sueño, razón y delirio mental. Los motivos de sus pinturas, a la vez enigmáticos y turbadores, hay que deshilarlos a partir de las circunstancias de su vida, pues toda influencia en Dalí está visualizada por el tamiz de su personalidad.

Bajo la posibilidad de cada letra se reúnen algunas de esas imágenes evocadas por el universo de Salvador Dalí, conceptos que nos incautan la personalidad de un cuerpo, de una figura y de un pintor que también escribía. No se trata de un compendio completo de la A de Da a la I de Lí sino de acercar de forma práctica y aproximada, una vez más, aspectos de su biografía y sus creaciones y recreaciones pictóricas. Cada una de las entradas se presenta como un pequeño capítulo abierto a nuevas posibilidades de orientación por la senda ya desbrozada de unos primeros pasos. El lector puede continuar con sus propias deducciones adentrándose en el camino dalinano que son sus cuadros y sus escritos. La selección bibliográfica que se ofrece al final de este recorrido, de la que nos hemos nutrido en sus aportaciones, es un bártulo para el decidido bañista en las mareantes aguas quietas del conocido y ya visto Dalí.

A ACTTUD

Un amanecer en Portlligat. Los primeros rayos de sol que iluminan la península llaman a la puerta de casa de los Dalí. Dalí pinta toda la mañana, toda la tarde. Cuando el sol decae quizá recibe a un grupo de invitados, admiradores o aduladores, con quienes se distrae breve o largamente —del modo que mejor le plazca— de su larga jornada. Desayuna, almuerza y cena con Gala, solo o tal vez con el servicio cuando Gala está de viaje, o todavía no ha llegado o bien ya está en Púbol. No sabemos qué come, si lo coge de la nevera o se lo llevan a la mesa, pues no se alimenta sólo de pan, huevos fritos, camembert u hormigas; si mira la televisión o lee un libro a la sombra de una roca, en una butaca escogida o tumbado en la cama robando horas al sueño. Muy pocos saben realmente de la vida de Dalí.

Salvador Dalí fue un artista a lo largo de toda su vida. Artista entendido más allá de la simple profesión de pintor. Ya de pequeño se interesó por los fascículos de pintura clásica, donde admiraba las láminas en color y en blanco y negro de los distintos estilos pictóricos, sabiéndose pintor y escribiendo acerca de su vocación. Se

mantuvo al corriente de los nuevos movimientos estéticos a través de revistas estatales y extranjeras, revistas en las cuales colaboró dando su propia visión del arte. Vivió en Figueras, pasó los veranos en Cadaqués y estudió en Madrid. Después establecería el verdadero triángulo daliniano entre Portlligat, París y los Estados Unidos.

Por las ideas planteadas en sus escritos y en su obra sabemos que Dalí pintó mucho. Incluso en su vejez, cuando la enfermedad apremiaba, prometió a sus visitas —concretamente, al rey Juan Carlos— que volvería a coger el pincel y, en su defecto, llegó a untar los dedos directamente en la pintura. Pintó durante las largas horas de la mañana, de la tarde, hasta que el sol que dotaba de color azul al mar que conocía de memoria se apagaba sobre la bahía. Desde su juventud nunca se acostó sin haber trabajado diez horas delante de sus obras. Los cuadros de pequeño formato pero de técnica minuciosa y apurada, abundantes en su producción, responden a su cómodo manejo en las habitaciones de hotel donde se alojaba, en sus viajes a Francia y a los Estados Unidos.

Mantuvo una actitud devota con su trabajo, conociendo las escuelas y los autores de la tradición sin perder tampoco el contacto con los nuevos movimientos artísticos europeos, a los que aportó su particular filosofía. Fue de los primeros en reivindicar la obra del arquitecto Antoni Gaudí —ahora considerado uno de los grandes genios universales—, en una época en la que su obra era maltratada por la crítica internacional, que consideraba la Sagrada Familia como una monumental “mona de Pascua”. El mismo proceso siguió el *modern style*, francés y catalán, del que Dalí se erigió en uno de sus más entusiastas defensores y promotores a contracorriente de la aceptación pública.

Estuvo siempre al día de los nuevos descubrimientos y avances de la ciencia. Así, empezó por incorporar en su obra las aportaciones de Freud y terminó por dirigir la atención al descubrimiento del átomo y la física nuclear. Como buen pintor renacentista, Dalí fue un hombre de su tiempo, queriendo ser estricto en la aplicación de sus experiencias desde un punto de vista objetivo y exacto. Fue

un gran dibujante de sus propias ideas, capaz de aportar un estilo que le distinguiera de otras obras y otros autores. Sin embargo, él mismo siempre se consideró mejor escritor que pintor.

El Salvador Dalí que ha trascendido, más allá incluso que sus propias obras, es un pintor sin pincel pero con bigotes. Un artista fuera de su taller, en conferencias, inauguraciones, entrevistas o celebraciones. Se trata de actos públicos en los que el artista no se encuentra trabajando y aprovecha para viajar, descansar y sobre todo para dar a conocer su obra y las ideas en ésta contenidas. Después de una jornada de trabajo Dalí solía recibir visitas en el jardín de su casa de Portlligat. De igual modo que en sus apariciones públicas, se reunían en su patio con piscina fállica diversas tipologías de visitantes que Dalí obsequiaba con champán rosado y con múltiples extravagancias. El modo en que ocupaba este tiempo libre ha sido fuente de numerosas páginas más o menos ciertas, más o menos verosímiles.

En Portlligat pasaba el verano trabajando en su taller. Con la llegada de los meses más fríos, Dalí viajaba a Francia o a los Estados Unidos aprovechando para inaugurar exposiciones, donde tenían lugar entrevistas y diversos actos con la finalidad de promocionar esas mismas exposiciones. Entonces, una vez finalizados sus meses de trabajo en Portlligat, Dalí aprovechaba para descansar, distraerse y dar publicidad a su obra.

Encontró en los periodistas y en la prensa el modo más fácil de difundir sus nuevas propuestas y para tal fin eran necesarias ciertas extravagancias. Estas actuaciones, cada vez más llamativas a la vez que conocidas, terminaron por ocupar más líneas y más comentarios que las obras presentadas.

Las actuaciones de Dalí ante los medios de comunicación necesitaban de una puesta en escena que iba desde el vestuario y accesorios hasta el contenido de sus palabras dictadas con su peculiar pronunciación. Gran exhibicionista a quien nada le gustaba más que llamar la atención, sin ningún tipo de pudor ni modestia, sus excentricidades calaron en el público bajo un concepto de pa-

yasada o de locura. El primer interés de Dalí, que hablaran de él aunque fuera mal —incluso bien—, se cumplía pues con creces. Lo importante es que se hablase de Dalí. El problema radicó en que su actitud no fue tomada en serio ocultando en la mayoría de los casos el mensaje de sus palabras; algunos se preguntarán si sus palabras contenían realmente un mensaje. Hay que distinguir también intereses, pues el Dalí de los años veinte buscaba un lugar propio oponiéndose a la clase intelectual establecida, con críticas violentas que beneficiaron, en un primer momento, su acogida en el seno del grupo surrealista de París. En cambio, a partir de los años cincuenta, al regresar Dalí de los Estados Unidos donde se refugió de la guerra española, tuvo que presentarse ante la clase dirigente como buen español y, especialmente, católico. La parafernalia retórica utilizada para enmascarar una obra y unas actuaciones que hasta el momento no habían tenido nada de cristianas, en interés de un beneficio propio, no fue bien recibida por una gran mayoría de españoles. El aire irónico y cínico, altamente egocéntrico, que regentó su vida le convirtieron en víctima de los mismos juicios severos y rotundos que él proclamaba. Este egoísmo que con el tiempo le impidió formar parte de cualquier grupo que le defendiera, le enemistó con un gran elenco de artistas y críticos coetáneos contra los que tenía que sablear, afilando su estilo y reiterando la severidad de sus declaraciones. Dalí era un inconformista que lanzaba sus críticas hacia aquellos colectivos u individualidades más propensos a escandalizarse, aumentando así la repercusión de sus palabras.

Acerca de su locura habría que distinguir dos niveles. En el plano público la expresión loco podía estar motivada por la sorpresa grata o incrédula de sus apariciones, que desde luego no estaban regidas por la vergüenza. En este contexto la mejor explicación la aportó el mismo protagonista al afirmar que “la única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco”. Quizá, jugando podía acabar por creérselo, al igual que jugando desde niño a ser un genio acabó por serlo. Con el arrebató de romper un escaparate

en la Quinta Avenida de Nueva York o de presentarse dispuesto a romper cualquier esquema preconcebido, más allá de la genialidad o de la locura, conseguía que al día siguiente las rotativas de todos los periódicos imprimieran su nombre. El interés que despierta la vida y la obra de Salvador Dalí está avivado por la publicidad periodística que ha envuelto a su persona. Es pertinente la pregunta si fue primero Dalí o la publicidad, pues más allá de los escándalos habidos a partir de cierto momento, la figura de Dalí siempre ha gozado de notoriedad ya desde sus primeras exposiciones en los años veinte, no faltas de polémica.

En el mismo orden pero en un nivel más íntimo y serio, fuera de miradas ajenas, el equilibrio psíquico de Dalí, un artista dotado de una impronta genial, no podía mantenerse muy estable. Dalí se medicaba y Gala llevaba la lista de múltiples medicamentos que debía tomarse en momentos convenidos. Gala aportó la estabilidad necesaria a una mente repleta de obsesiones, de soledad familiar y de carencia de amistades. En su familia existía un antecedente paranoico que también podía heredarse en Salvador. El método paranoico-crítico sirvió al Dalí persona y al Dalí pintor para buscar una interpretación coherente a sus intereses. Le salvó de caer en el delirio a la par que su formulación, que canalizó tanto en telas como en textos, fue acogida con elogio por el movimiento surrealista. La obra del catalán esconde una narración continuada de sus temores, contradicciones y confusiones, cuya interpretación nos facilita las claves para conocer mejor su personalidad. Dalí encontró en la terapia pictórica y en la comprensión maternal de Gala a sus mejores aliados.

B BRETON, ANDRÉ

La primera vez que Salvador Dalí estuvo más cerca del médico —estudió neuropsiquiatría—, poeta, crítico, fundador y líder del movimiento surrealista fue en noviembre de 1922, cuando éste se desplazó a Barcelona para asistir a la inauguración de una exposición de Francis Picabia en las Galerías Dalmau, aprovechando la estancia para pronunciar una conferencia en el Ateneu barcelonès.

Dalí no asistió por encontrarse en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, pero pudo seguir la visita a través de la prensa o leyendo directamente el catálogo de Picabia, que Breton prologó. Las declaraciones en torno al nuevo espíritu moderno que se estaba forjando en París calaron en el joven Dalí, quien pocos años después, en 1929, entraría a formar parte de este grupo, desestabilizándolo y consiguiendo que al cabo de diez años lo expulsaran.

Tiempo después, Dalí se encargó de anunciar con orgullo que él era un héroe por partida triple, pues citando al psico-analista Sigmund Freud, héroe es aquel que se enfrenta al padre y lo vence:

- Dalí se había enfrentado a la autoridad paterna, el notario Salvador Dalí Cusí, quien lo desheredó echándole de su propia casa y maldiciéndole que moriría pobre y sin amigos. Si bien es cierto que la predicción acabó por ser acertada en los últimos años, Dalí se enorgullecía en vida de haberlo vencido.
- Se enfrentó más tarde a André Breton, padre del surrealismo, quien también lo expulsó del grupo. Dalí salió ganando al presentarse y ser considerado como el único y verdadero surrealista.
- Dalí se enfrentó también a los padres del arte moderno, venciendo una vez más al erigirse en salvador del arte y en consolidarse su nombre, sin duda alguna, en la escena artística.

El segundo contacto de Salvador Dalí con André Breton debe situarse en 1924, cuando en *Revista de Occidente* publica el primer *Manifiesto del surrealismo*. A partir de entonces tomó conciencia del movimiento y poco a poco su influencia, como la de Sigmund Freud, fue penetrando en su obra. Hay referencias implícitas a Breton en artículos y conferencias de Dalí, y menciones explícitas en el *Manifest Groc* —manifiesto antiartístico lanzado directamente contra la sociedad cultural establecida, firmado por Dalí, Lluís Montanyà y Sebastià Gasch—, citando su nombre entre los poetas, escritores y pintores admirados, así como la reseña laudatoria de uno de sus libros en el último número de *L'Amic de les Arts*, en marzo de 1929.

Pocos meses después del manifiesto, en París, Dalí fue presentado a Breton por mediación del también pintor catalán Joan Miró. Con anterioridad, en abril de 1926, el joven Dalí ya se había desplazado a la capital francesa con sendas cartas de recomendación facilitadas por el marchante Josep Dalmau dirigidas a Max Jacob y André Breton, que no tuvo ocasión de utilizar.

En *Vida secreta de Salvador Dalí* (1942), el pintor relata su encuentro con el padre del surrealismo como un renacimiento al que

se presentó totalmente entregado, entusiasmo que Breton celebró por el aire fresco que el catalán aportaba. Según el propio Breton, durante unos tres años, Dalí fue la encarnación de ese espíritu de modernidad que el francés ya había avanzado en la conferencia de 1922 en el Ateneo de Barcelona.

La relación entre ambos, que en un principio se manifestó fluida, con la repercusión y el tono de los actos de Dalí se volvió tensa. El catalán hacía alarde de antihumanitarismo declarando que gozaba con las desgracias de sus amigos, o bien que prefería los accidentes de tren en que los pasajeros de tercera sufren más que los de primera. Se manifestaba también a favor de la familia y de la autoridad paterna, chocando en definitiva con la revolución proletaria del movimiento surrealista. Las complejas relaciones que Breton entabló con el Partido Comunista francés a raíz de su *Segundo manifiesto del Surrealismo*, en 1929, y la subida de Hitler al poder en 1933, añadió nuevas divergencias ideológicas entre los dos protagonistas.

Breton fechó el distanciamiento con Dalí en 1935. A partir de entonces lo definió con el anagrama Avida Dollars, compuesto a partir de la reordenación de las mismas letras de su nombre, resultado que designará mejor su gusto por el dinero fácil. En esos años Dalí hacía concesiones a la sociedad, trabajando para ricos burgueses a quienes dedicaba retratos mundanos, se había adscrito a la fe católica y al ideal artístico del Renacimiento. Su participación, el 2 de febrero de 1934, en la exposición del *Salon des Indépendents* de París cuando el resto del grupo surrealista había tomado la decisión de no participar, precipitó un primer intento de expulsión por contrarrevolucionario, salvado gracias a los votos en contra de Paul Eluard, René Crevel y Tristan Tzara. Se le añadían los cargos de apología de las ideas de Hitler, por quien Dalí se mostraba fascinado, y de denigrar a Lenin, que en el óleo *El enigma de Guillermo Tell* (1933) retrataba con una nalga blanda grotescamente exagerada sostenida por una muleta, interpretación de Breton que Dalí negó al identificar al personaje

con su propio padre y no con el dirigente ruso.

El 5 de febrero, tres días después de su presencia en el *Salon des Indépendents*, Dalí era convocado en el estudio de Breton. Se presentó con fiebre, enfundado en un abrigo de pelo de camello, los zapatos desatados que le hacían tropezar y un termómetro en la boca para ir consultando su temperatura corporal mientras se defendía de las acusaciones invocando al credo surrealista. Al mismo tiempo se iba despojando de los siete jerséis que le abrigan. Declaró su fe total en los sueños que trasladaba sin censuras morales a sus cuadros y, para mayor aturdimiento de Breton, como prueba de sinceridad daliniana le confesó que si soñaba con él en evidente postura amorosa no dudaría en proyectarlo en un cuadro. Finalmente, apelado a renunciar a sus teorías sobre Hitler si no quería ser expulsado y desautorizado del movimiento, Dalí, arrodillado y ya con el torso desnudo y descalzo, pidió perdón e intentó besar la mano de su segundo padre como sublime acto final de esta histriónica puesta en escena.

Sus contactos se mantuvieron hasta mediados de 1939, cuando el distanciamiento ya era inevitable debido a la anarquía de Dalí y a la ideología de Breton, que en la práctica se había demostrado cerrada y excluyente. La fama que el catalán estaba adquiriendo en los Estados Unidos, desde donde quería impulsar una plataforma surrealista, también debió minar el ego del francés. Una vez liberado del yugo de Breton, Dalí se proclamaría como el único surrealista digno de tal nombre.

Las opiniones de André Breton sobre el pintor, vertidas a partir de la defección éste último de las filas del surrealismo, estuvieron condicionadas por su enfrentamiento y deben entenderse desde el compromiso bretoniano de defender sus propios logros. Bajo estas circunstancias, Breton afirmó que hasta la incorporación de Dalí a las filas surrealistas el catalán había sido un pintor mediocre y provinciano, alcanzando fama gracias a la proyección que la plataforma de su movimiento le había facilitado. Pero teniendo en cuenta

la trayectoria global del figuerense, anterior y posterior a su paso por el grupo de Breton, se evidencia la coherencia de su temática —deudora del freudismo— que conduce a la nada descabellada afirmación daliniana: “El surrealismo soy yo.”

C

CHIEN ANDALOU, UN

Año 1929, la noche de un 6 de junio. En el Studio des Ursulines de París termina la proyección de *Les Mystères du Château du Dé*, de Man Ray. El programa es doble y la pantalla vuelve a iluminarse con la leyenda: *Il était une fois...* (“Érase una vez...”). Un actor está afilando una navaja de barbero. Prueba la hoja sobre su propia uña sin ningún escalofrío. Sale al balcón y observa deshilachadas nubes acercarse a la luna, blanca y redonda. Un primer plano del rostro de una muchacha sentada en una silla, en el balcón, iluminada por la palidez de la luna. El actor se sitúa detrás de la mujer. Con el pulgar y el índice de la mano izquierda separa los párpados para mostrar, bien redondo, el ojo izquierdo de la protagonista. Con la otra mano sujeta la navaja de barbero, la coloca delante del ojo, hace el gesto con la muñeca y el cambio de plano muestra una afilada nube cortando la luna.

Hasta aquí todo correcto, a no ser que la película lleve la firma de Luis Buñuel y Salvador Dalí. En ese caso, la elipsis con la luna tan sólo dura un suspiro helado en la garganta al recuperar el plano del ojo, la mano en movimiento, de izquierda a derecha, la navaja cortando y el globo ocular vaciándose en una bocanada de densa

viscosidad. El resto son caras tapadas, gestos compungidos, algún vómito, desmayos, gritos de angustia, voces de contrariedad y, sobre todo, historia.

Un chien andalou fue la primera incursión de Salvador Dalí en el mundo audiovisual. Su amigo Luis Buñuel, compañero en la Residencia de Estudiantes de Madrid, disponía de un pequeño presupuesto para un rodaje. Éste, bajo la influencia de las greguerías de Gómez de la Serna, quería que las distintas secciones de un periódico cobrasen vida fuera del papel. Dalí encontró mediocre el proyecto de su amigo y le propuso el esbozo de un guión fuera del cine corriente. Parece ser que toda su extensión cabía en el cartón de una caja de zapatos. A Buñuel le gustó la idea y se desplazó una semana a Figueras para trabajar conjuntamente. Las ideas de la película surgieron de ambos amigos, contándose sueños e imágenes sorprendentes en un juego dialéctico parecido a la escritura automática.

Antes del título definitivo Buñuel había barajado otros nombres para el film, como *La marista de la ballesta* y *Dangereux de se pencher en dedans*. *Un chien andalou* contiene elementos que vinculan a Federico García Lorca con el protagonista, como él mismo creía y comentaba, afectado, a sus cercanos. Ya en el mismo título —*Un perro andaluz*— se esconde una primera referencia si tenemos en cuenta que, en la Residencia de Estudiantes, a los procedentes del sur se les designaba con el apelativo “perros andaluces”. Además, el paseo en bicicleta del protagonista masculino del film debe mucho a la prosa lorquiana “El paseo de Buster Keaton”. Por otra parte, las angustias sexuales del protagonista al asquearse ante unos pechos femeninos, pero que en cambio muestra satisfacción ante unas nalgas, es un referente homosexual que no pasa inadvertido. A pesar de estas conexiones de Lorca con el protagonista, Buñuel y Dalí, quienes en ese momento se encontraban enemistados con él, negaron cualquier tipo de vínculo.

La famosa secuencia del ojo cortado fue interpretada por Luis Buñuel, quien hizo las funciones de actor masculino, utilizando un ojo de vaca para llevar el efecto hasta las últimas consecuencias. La advertencia *Il était une fois...* situada al principio de la película es un modo de definirla, de explicar al lector que va a ser espectador de un

cuento, pues así comienzan la gran mayoría de historias, fantásticas o reales, que se narran de forma oral. La acción de cortar el ojo, de mutilarlo y provocar su ceguera, también revierte en el género de la historia que va a explicarse. La mirada convencional, establecida por la educación moral que se asienta en los parámetros de la razón, no será válida, estará ciega ante los acontecimientos que se proyectarán en la pantalla. Otros ojos serán necesarios para comprender su significado. Este saber mirar necesita de la visión de lo irracional, del mundo onírico que tiene un funcionamiento propio de acuerdo con la realidad, no al margen de ella, pues para Buñuel y Dalí forman una unidad indisociable.

Presentado el prólogo de la película, la acción se sitúa, mediante una nueva leyenda, “*Huit ans après*” (“Ocho años después”). Un hombre en bicicleta, vestido de negro y ataviado con unos pañuelos blancos que hacen pensar en una monja, pedalea por las calles de una ciudad. La cámara le enfoca desde atrás, visto de espaldas. Al llegar debajo de la ventana de una mujer, quien se encuentra leyendo un libro abierto por una página ilustrada con *La encajera* de Vermeer —concentrada en su paciente labor y en la aguja del centro de sus dedos—, se desploma patosamente. La escena está inspirada en “El paseo de Buster Keaton”, de Lorca. El encuentro del hombre con la mujer, quien baja las escaleras para atenderle y llenarle de besos, muestra al hombre en inferioridad de condiciones ante la mujer, pues reposa rendido en el suelo entregado a los brazos de ella, quien tiene la fuerza de atenderle y de hacerle caer de la bicicleta al sentirse próximo a su presencia. La imagen de superioridad de la mujer como mantis religiosa, capaz de utilizar al macho para devorarlo después del coito, puede encontrarse latente en esta presentación trágica del personaje masculino.

Una vez en el dormitorio, la mujer dispone sobre el lecho de sábanas blancas una corbata y otras ropas, que mira detenidamente buscando el efecto óptico de visualizar al hombre que no está tendido, es invisible en la cama pero se siente una presencia desasosegante en el modo en que está dispuesta y filmada. El juego de imágenes

dobles y la tela *El hombre invisible* (1932) de Dalí, son referencias de esta escena. Esta posibilidad viene subrayada por la siguiente escena, en la cual la imagen doble es totalmente deliberada: unas oscuras hormigas se desenvuelven por la palma abierta de una mano, contrapuesta al vello negro y despeinado de una axila que, a su vez, va seguida por la imagen negra de un erizo.

La inclusión de las hormigas es una idea originaria de un sueño de Dalí y produce un efecto angustiante, como de mano agujereada, llagada o en estado de putrefacción de la cual se alimentan. La axila es erotizante en su vello, más todavía en el año 1929, enfocando una parte desnuda del cuerpo.

Fuera, en la calle, tiene lugar una escena de amor loco. Una mujer andrógina toca con un palo una mano seccionada, en mitad de la calzada, recreándose en el muñón carnoso. Una multitud va congregándose a su alrededor, controlada por las autoridades. Un agente recoge y deposita la mano en una caja que entrega a la mujer, quien la estrecha contra su pecho amorosamente, permaneciendo impasible largo tiempo, cuando los curiosos ya han desaparecido, hasta que un automóvil la atropella. La situación desata la pasión de la pareja protagonista que la ha estado observando desde la ventana. El hombre persigue libidinosamente a la mujer, que intenta desprenderse de su acoso. Una sucesión de planos muestra los pechos cubiertos y desnudos, las nalgas descubiertas a medida que el hombre manosea cada una de estas partes. Cuando toca los pechos el rostro masculino esta compungido, con los ojos en blanco y un hilillo sangrante en la comisura. No parece que la acción le sea muy placentera como sí ocurre cuando acaricia las nalgas. El detalle pone en evidencia la repulsa por los pechos y una predilección por las nalgas. La sexualidad del protagonista parece revertir en García Lorca, como ya se ha señalado, al mostrar una tendencia hacia la homosexualidad, entendiendo los pechos como un signo de feminidad y las nalgas de masculinidad.

En esta persecución de la mujer por el hombre, este último deberá cargar con el peso de la moral dominante y de la educación recibida. Quizá su homosexualidad latente le haga más ardua la tarea.

Este peso viene simbolizado en las dos cuerdas que arrastra, una por cada hombro, a las que van atadas el lastre de dos piedras, dos seminaristas y dos pianos de cola con sendos burros podridos encima. Los seminaristas, interpretados por el propio Dalí y su amigo Jaume Miravittles, pueden simbolizar el peso de la educación religiosa. Los pianos son un elemento de la clase burguesa, sobre cuya moral e ideología Dalí y todos sus compañeros de la Residencia de Estudiantes ya habían vertido críticas, tachándoles con el término de putrefactos, materializado en los burros podridos de la película.

“*Vers trois bores du matin...*” (“Hacia las tres de la mañana...”) se sitúa la siguiente secuencia con la llegada de un nuevo personaje masculino que llama al timbre que suena, literalmente, como una coctelera. La nota de humor se repite por segunda vez hasta que el hombre, impecablemente vestido, se introduce en la habitación del ciclista, echa por el balcón sus ropajes blancos de monja y le castiga contra la pared, al lado de una raqueta que hace las veces de crucifijo. Las escenas se suceden rápidamente hasta el final de la película, como si el tiempo o el presupuesto apremiara. Una nueva frase “*Seize ans avant*” (“Dieciséis años antes”) presenta la acción en el mismo punto en que se había detenido. Hay un escritorio con un tintero que ha manchado dos libros abiertos. El hombre los recoge y se los da al que se encuentra castigado, que en sus manos se convierten en pistolas que descargará contra el recién llegado, matándolo. La inclusión del escritorio con el tintero podría ser una personificación del notario y padre de Dalí. El pintor cuenta que, en su infancia, su padre había dejado un libro de medicina abierto por las páginas en las que había fotografías de enfermedades sexuales. El ciclista castigado contra la pared, al lado del circunstancial crucifijo, representaría la culpa por haber desobedecido los consejos del padre —los libros manchados de tinta—, al perseguir a la mujer en la escena anterior. Al ponerle de nuevo los libros en la mano, éstos se vuelven en contra convirtiéndose en las armas que acallarán la actitud autoritaria del nuevo personaje. Éste, al morir, quiere agarrarse a la espalda desnuda de la mujer que no puede alcanzar. Es enterrado por hombres aburguesados como él.

La mujer entra de nuevo en la habitación y ve la mariposa de la muerte en la pared. El hombre, con un gesto de la mano se borra la boca. Queda incomunicado, sin palabras que le sirvan para expresarse. La mujer se remarca la suya con el pintalabios y, como consecuencia de ello, surge el vello de las axilas sobre la boca ausente del hombre. La mujer, sorprendida, se mira la suya depilada. La metáfora erótica o pornográfica de la imagen queda fuera de este comentario. Ella se escapa sacándole la lengua. Al cruzar la puerta siente la brisa del mar. Está en la costa donde un nuevo personaje masculino está enfadado por la larga espera. Ella lo mima y se funden en abrazos y besos. A sus pies el mar devuelve una caja rota y ropas. La normalidad parece establecida, con el mar siempre apaciguante y transmisor de calma.

El final de la película llega con la primavera que entierra en la arena a la pareja. Sobresalen de medio cuerpo, los brazos colgados, reclinados como la pareja de *El Ángelus* de Millet, devorados por el paso de la pasión. Las notas de *Tristán e Isolda* de Wagner, que han acompañado la proyección de la película, se apagan.

D DOBLES, IMÁGENES

En la realidad y en la naturaleza se esconden asociaciones de imágenes perceptibles con una mirada dispuesta. El más claro ejemplo se encuentra en la forma de las nubes, bajo cuya silueta pueden leerse las similitudes más sorprendentes con otras formas conocidas. Esta lectura incorpora a la vida diaria la magia de la sobrerrealidad, proclamada desde los manifiestos de André Breton y base de uno de los dogmas de la estética daliniana. Será a partir de la observación clara de la realidad, desnudándola del bosque que oculta al árbol, que podremos divisar lo irreal que hay en ella, el misterio que ella misma esconde.

La interpretación de la realidad, mediante el método paranoico-crítico, facilita la extracción de la imagen obsesiva que mantiene escondida. El tipo de obsesión o delirio apuntará hacia unas imágenes determinadas, consubstanciales a la paranoia del individuo. La imagen vendrá convocada por el deseo o la obsesión paranoica. Ambas imágenes, la real y la que nace de ella, responden a un mismo lugar y a un mismo tiempo. El éxito radica en eliminar las fronteras y la distinción entre una y otra, entre razón y sueño.

Los surrealistas apostaban por esta ruptura entre realidad e imagen vista —en el sueño o en la vigilia—. La imagen obsesiva del individuo se plasma en distintas situaciones debido a su similitud o al correlato interpretativo que mantiene con el referente real y tangible. La sustitución lógica de la imagen vista, que viene a ocupar el sitio del referente —el caballo sustituye a la nube que representa su silueta—, no hace más que negar el referente como entidad fija e inmutable.

Con el tiempo, en un artículo publicado en 1971, Dalí confirma que la turbación de la razón es la causa de la aparición de visiones distintas —imágenes dobles— de las que el individuo está capacitado para ver en la realidad. Esta localización en la razón posibilita su control y posterior estudio interpretativo.

En las pinturas de Dalí abundan las representaciones que incluyen imágenes dobles. Éstas se obtienen gracias a la representación de imágenes superpuestas a un objeto que, sin la menor modificación, es al mismo tiempo la representación de otro objeto completamente distinto. La transformación no se ejerce desde el objeto mismo sino desde la interpretación de quien lo observa. De este modo, una misma figura podrá representar a la vez más de una imagen.

El fenómeno no es nuevo para Dalí, pues se produce de modo natural en las rocas de la costa de cabo de Creus. Su divulgación era popular entre los pescadores de Cadaqués, quienes bautizaban las distintas rocas según su similitud con otros referentes. Éstas, por ejemplo, podían llegar a denominarse Conejera o el Fraile por su parecido con el nombre que designan. Otras variaban su dibujo según el punto de vista desde el cual eran divisadas; así, por un lado podía ofrecer un parecido que por el otro se ocultaba o cambiaba, dando movilidad a unas formas inmóviles como son las rocas. Algunos observadores han llegado a adivinar en la constitución de una de estas rocas de cabo de Creus el rostro blando de *El gran masturbador* (1929).

El propio Leonardo da Vinci observaba las manchas de humedad de una pared. También el psicoanálisis se sirve de la visión subjetiva del paciente para leer en su inconsciente a través de las distintas interpretaciones de una mancha de tinta en un papel.

En las páginas de *Vida secreta de Salvador Dalí* (1942) el mismo autor relaciona las imágenes dobles con el antecedente de una sentencia de Heráclito: “A la naturaleza le place esconderse.” La observación atenta es imprescindible para captar las distintas imágenes que la naturaleza esconde. Al trabajo interpretativo del método paranoico-crítico corresponde el logro de conseguir develar a partir de un referente real las distintas imágenes sucesivas, múltiples incluso, cuanto más fuerte sea la obsesión paranoica. Al método daliniano corresponde interpretarlas y escoger la representación más adecuada al carácter de la obsesión.

Con anterioridad a la proliferación de imágenes dobles que aparecen en su obra —con el motivo de explotar y llevar a la pintura su adscripción a los planteamientos freudianos, que lleva a cabo a través del método paranoico-crítico—, Dalí experimenta con la dualidad de los rostros de sus telas mediante la técnica del desdoblamiento. Son varios los rostros dibujados por Dalí que aparecen de perfil, con la mitad en sombra o desvanecida, proyectando la silueta de su contorno sobre el objeto más cercano.

Figura sobre las rocas (1926) es la primera de las obras donde la cara de una mujer es vista parcialmente proyectando la silueta de su perfil en una sombra sobre su brazo. Esta obra actuaría de puente o transición entre la denominada por Santos Torroella época Ana María (1924-1926) y la época lorquiana (1926-1927), en la cual ya se desarrollará plenamente esta técnica. En un principio estos rostros son dibujados parcialmente y con un contorno de sombra, pero poco a poco —sin desdeñar el referente picassiano— los bustos, a modo de cabezas académicas vaciadas en yeso que empiezan a poblar muchas de las telas de Dalí, se dividen en

dos o más óvalos, a modo de contornos en sombra creando la dualidad mencionada.

Concretamente en la época lorquiana, que como su propio nombre indica estaba bajo el influjo de la personalidad del poeta granadino, dicha dualidad o desdoblamiento radica en ser dos figuras distintas la representada: el amigo retratado, a quien corresponde el busto, y el propio pintor, presente en el halo de sombra. En una mirada atenta, en la mayoría de las cabezas de esta época se percibe una contraposición entre un rostro ovalado —Dalí— y un rostro de estructura cuadrada —Lorca—. Esta dualidad, más allá del aspecto pictórico-formal de su constitución, remite a un aspecto psicológico de Dalí impresionado por la personalidad de su amigo, a quien veía inseparable de su propia persona, como así lo vierte en la tela. Algunos ejemplos de desdoblamientos en los que la sombra proyectada no se corresponde con su contorno físico son: *Pierrot tocando la guitarra* (1925), *Naturaleza muerta al claro de luna malva* (1926), *Naturaleza muerta. Invitación al sueño* (1926), *Maniquí barcelonesa* (1926), *Autorretrato desdoblándose en tres* (1927), *Naturaleza muerta al claro de luna* (1927), *Cabeza amiba* (1927), *La miel es más dulce que la sangre* (1927), *La playa* (1927) y *Federico en la playa de Ampurias* (1927).

En su faceta de dibujante, Lorca también utiliza la técnica del desdoblamiento de la cabeza, a buen seguro aprendida de Dalí. Algunos de los dibujos en los que puede apreciarse esta técnica son: *El joven y su alma* (1926), *Leyenda de Jerez* (1927), *El beso* (1927), *Busto de Antoñito el Camborio* (1928) y *Joven y marinero* (1934). El influjo del pintor, a quien retrata en dos ocasiones, *Slavdor Adil* (1925) y *Retrato de Salvador Dalí* (1927), expresa la admiración que les unía.

A partir de 1929 y con su incorporación al grupo surrealista de París, la temática inconsciente aprendida de Freud le servirá para abrirse puertas desde la originalidad de sus planteamientos. La visión de un mundo a la vez inconsciente y surreal, que remitía a

Freud y a los surrealistas respectivamente, se incorpora a su obra. La percepción óptica será el camino para descubrir las imágenes ocultas con mayor o menor éxito según la obra.

El hombre invisible (1929-1932), de significativo título, fue una de las primeras incursiones al tratar de conformar una silueta de hombre a partir del resto de elementos arquitectónicos de la obra. En *Durmiente, caballo, león invisibles* (1930) la técnica se ha perfeccionado y las tres imágenes del título se esconden con mayor éxito. La imagen doble de *La Metamorfosis de Narciso* (1937) es una variante de las anteriores al jugar con la dualidad que permite el espejo: un joven inclinado ante un estanque encuentra su doble —cabeza, brazos y pierna— en los tres dedos que sostienen un huevo.

Pero no será hasta *El enigma sin fin* (1938) donde la interpretación responderá a un mayor número de imágenes. Esta obra está asociada al rostro de Federico García Lorca, compuesto a partir de la espalda de una pescadora sentada en la playa —posaderas, hombros y cabeza que a la vez actúan como mentón, labios y nariz— y de un frutero —base, copa y fruta como nariz, frente y cabello—. A partir de estos dos elementos —pescadora y frutero— sin conexión aparente, se hace corpórea la presencia de García Lorca. El resto de elementos escondidos corresponde a un primer escenario formado por una barca y una pescadora remendando una larga red sobre la playa cercada por rocas. Sobre esta primera imagen, el espectador atento al juego daliniano descubrirá la silueta de un personaje reclinado sobre su cabeza en las rocas del fondo y una mandolina en el cuerpo de la barca, que a su vez es pata delantera de un galgo y pata trasera de un caballo que se dibujan respectivamente hacia uno y otro lado de la composición. Además, en el centro, se levanta el mencionado frutero que junto al torso de la pescadora constituyen el rostro de Lorca.

Evidentemente tal multitud de imágenes necesitaba del comentario de Dalí, quien en la Galería Julien Lévy de Nueva York,

en 1939, expuso el cuadro acompañado de seis dibujos donde los distintos elementos aparecían descompuestos para facilitar su localización en la obra original. Para llegar al óptimo resultado del enigma esgrimido en el enunciado, habrán sido necesarios sucesivos cuadros análogos de título menos críptico y mucho más descriptivo: *Afgano invisible con aparición sobre la playa del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos* y *Aparición de un rostro y un frutero en una playa*.

El protagonismo de la imagen doble vuelve a adquirir fuerza en 1970 con *Torero alucinógeno*, obra que pintó ante la presencia de Luis Romero, quien vertió todos los pormenores en un libro del mismo título. La obra ofrece una sucesión menguante de Venus de Milo, dos de ellas envueltas en coloridos ropajes, en un foro romano lleno de moscas, partículas atómicas multicolores y multitud de minúsculos elementos. Con la mirada adecuada, el espectador será capaz de ver transformarse el foro en una plaza de toros y la Venus central en el rostro de un torero —mejilla, busto, vientre y piernas de la Venus encajan con el ojo, nariz, boca y corbata verde del torero—. La camisa blanca, el traje de luces, la capa roja al hombro, un toro inerte con las banderillas clavadas, imágenes que se desvelan de una realidad primera escondida en la apariencia de esa misma realidad. La predisposición del observador tendrá en su pupila y en sus propios mecanismos interpretativos la llave para abrir el misterio oculto.

Son muchas las telas de Dalí que esconden una segunda visión detrás de una imagen aparentemente neutra. Citamos a continuación algunas de las más significativas: *Rostro paranoico* (1935) a partir de una postal enviada por Picasso, *El gran paranoico* (1936), *Cisnes reflejando elefantes* (1937), *La imagen desaparece* (1938), *Mercado de esclavos* (1940) o *Las tres edades* (1940).

Ante una obra de arte, en su simple contemplación, el público debe tratar de descifrar el mundo oculto del autor. Sin embargo, quien se quede en lo superficial y aparente, en aquello que afecta

directamente a los sentidos sin ser capaz de profundizar más allá de las epidérmicas impresiones sensibles, se perderá parte de esa realidad, de la mágica irrealidad cotidiana que nos mantiene observantes, despiertos y vivos.