La vida desaforada de Salvador Dalí

IAN GIBSON

Anagrama, Barcelona, 1998 959 págs.

Trad. de Daniel Najmías

Dalí a escena

María J. Vera

1 noviembre, 1998

La mañana del lunes 23 de enero de 1989, Salvador Dalí moría en el hospital de Figueras a causa, según el parte oficial, de una «insuficiencia cardiaca, asociada a una neumonía». En la capilla ardiente, abierta al público dos días después en Torre Galatea, se expuso el cuerpo amortajado del pintor. «En mi vida son raras las ocasiones en que me he envilecido vistiendo el traje de paisano. Siempre voy de uniforme de Dalí», había escrito en su *Diario de un genio*, y así aparecía ahora. Mostraba su aspecto habitual, con el rostro sereno y su característico bigote apuntando hacia arriba. Al criado de los Dalí, Arturo Caminada, le pareció que estaba «muy bonito», pero recordó el deseo del maestro de no ser expuesto al público, de que no hubiera fotografías, ni flores y de tener *la cara tapada*. Por eso, cuando se cerró la capilla ardiente, el fiel Caminada, muy emocionado, cubrió con una tela de encaje –sutil máscara– el rostro del señor. Tratava así de cumplir la última voluntad que había sido ignorada. Dalí había querido, al final de sus días, hacer una salida de escena discreta y, por fin, privada.

Hacía tiempo que no soportaba los espejos. Él, que como bien dice Ian Gibson, había hecho de Narciso su héroe, no pudo enfrentarse a un rostro deteriorado por los años y la enfermedad. El

narcisismo fue su eterna máscara. ¿Proyectaba ésta una imagen falsa de su persona? Para Gibson, como para otros investigadores, el personaje había terminado devorando al pintor. El afán que el biógrafo irlandés demuestra por salvarle es una forma de justificar una disimulada antipatía. El estafalario comportamiento de Dalí, que conseguía espantarnos a todos, sólo se justifica para él por un «hondo sentimiento de vergüenza». Este sentimiento se habría convertido en una auténtica neurosis que le amargó la vida, un serio problema de «ereutofobia aguda» padecido desde la infancia que le hizo muy difíciles las relaciones sociales normales. Para otros, como Ernesto Sábato, las justificaciones sobran: «Se discute si Dalí es auténtico o farsante. Desde luego, es auténtico. ¿Tiene algún sentido decir que alguien se ha pasado la vida haciendo una farsa? ¿Por qué no suponer, al revés, que esa continua farsa es una autenticidad? La expresión es, en definitiva, un género de sinceridad».

Como, en cualquier caso, el enmascaramiento existe, sólo nos queda profundizar en el enigma del Dalí privado. Este era el propósito aparente de *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), un libro redactado por el pintor en un francés caótico que Gala se encargó de corregir. Como biografía es poco fiable, porque Dalí falsea y disfraza muchos acontecimientos de su vida; puede ser más bien un punto de partida y a veces ni eso. *La vida secreta* no sirvió, como pretendía el pintor, para saciar a los investigadores, sino todo lo contrario. Dalí fue pasto de una abundante bibliografía, pero las innumerables entrevistas, relatos y ensayos, no aportaron una comprensión global de su protagonista. Por eso la biografía que ha escrito Gibson y que ahora aparece en castellano era imprescindible. Había que sacar a la luz muchos datos que permanecían escondidos entre la maraña de escritos, para encajarlos en su justo lugar. Esta ha sido la labor más destacable del autor: reconstruir el complejo rompecabezas que era la vida del artista. Siempre quedarán detalles sin aclarar, pero eso es inevitable porque ni los protagonistas, ni la mayoría de los testigos de la historia pueden ya hablar. Al biógrafo no se le puede pedir más.

EL COMPLEJO DE GUILLERMO TELL

Debido a la temprana muerte de Felipa Domènech, madre de Dalí, su figura quedó absolutamente eclipsada en la imaginación del artista por la del padre. Salvador Dalí Cusí es una de las figuras masculinas más importantes de su vida aunque la relación entre padre e hijo fue siempre ambivalente y estuvo dominada por los enfrentamientos. Coincidiendo con un momento de crisis entre ambos, Dalí, muy dado a las interpretaciones paranoicas, convirtió al notario de Figueras en el protagonista de un particular mito de Guillermo Tell, donde el héroe suizo es la figura paterna de intenciones caníbales que no duda en sacrificar la vida de su hijo. Este tema, que inspira algunos de sus cuadros y textos más célebres (como *El gran masturbador*, 1930), está relacionado con el motivo psicoanalítico del miedo al padre castrador, inhibidor de la sexualidad. Con todo, Dalí se vio muy afectado por el fallecimiento de su padre en 1950, que no hizo más que aumentar su temor a la enfermedad y la muerte.

Gibson considera que, aparte de su padre natural, Dalí tuvo otros dos «padres», que influyeron decisivamente en su obra: Picasso y Freud. El primero es el protagonista de una divertida historia. Dalí recibió de Christian Zervos el encargo de escribir un texto sobre Picasso. Viendo que se le echaba el tiempo encima, eligió de su biblioteca el relato de Sacher Masoch *Las pantuflas de Safo* (1839) y lo retocó ligeramente, titulándolo *Las pantuflas de Picasso* (1935). Zervos nunca descubrió la

mistificación. No sabemos dónde se vieron los dos pintores por primera vez. Gibson cree que pudo ser en casa de los Pichot –la familia de artistas amigos de los Dalí– o en Els Quatre Gats, aunque de cualquier manera Dalí oiría desde niño hablar del pintor malagueño que en el verano de 1910 había visitado Cadaqués junto con Fernand Olivier. Muchos datos sobre su relación fueron probablemente inventados por el propio Dalí. No sabemos si es cierto que Picasso le prestara dinero para marcharse a Estados Unidos o si se trata de un engaño como el del grabado conjunto del que más tarde hablaremos. En todo caso, la obsesión de Dalí por Picasso no era en absoluto recíproca. A partir de cierto momento y debido seguramente a sus distintas posiciones políticas, Picasso negó incluso haber conocido a Dalí. El interés por Freud, con el que Dalí llegó a entrevistarse personalmente en 1938 gracias a Stefan Zweig, fue también muy fructífero. Con la lectura temprana de sus libros de Freud, el pintor cayó, según confesión propia, en el «vicio de la autointerpretación». Utilizó aquellos libros muchas veces –sobre todo *La interpretación de los sueños*– como fuente de inspiración de unas imágenes ligadas a sus recuerdos infantiles y a sus obsesiones sexuales.

LA INDEFINICIÓN SEXUAL

Pero para Gibson, los personajes clave en la vida del pintor son Lorca y Gala, aunque admite que nos queda mucho por saber de ambas relaciones. Lorca y Dalí se conocieron a principios de 1923 en la Residencia de Estudiantes. Pronto surgió entre ellos una estrecha amistad –como prueba la correspondencia existente– que Dalí llegaría a evitar por miedo a un compromiso mayor. Gibson sostiene que el pintor se sentía halagado por las atenciones de Lorca –al que sin duda admiraba como persona y como artista– pero tuvo miedo a descubrir en sí mismo una homosexualidad oculta u ocultada y eso le llevó a distanciarse de él. No sabemos en realidad hasta dónde llegaron, pero sí que el poeta intentó en más de una ocasión poseer a su amigo, sin llegar a conseguirlo. Gibson acusa a Dalí de corromperse con el paso de los años y sostiene que eso no le habría sucedido de haber permitido que Lorca fuera «la gran relación de su vida». Esta afirmación, que no es extraña viniendo del que sabemos amante investigador del poeta granadino, suena quizá exagerada. Aún más sospechosa resulta la sutil contraposición entre Dalí y Lorca (y entre Lorca y Buñuel, de cuya nefasta influencia sobre Dalí se queja Gibson) donde Lorca sale siempre favorecido. Es cierto que Lorca despertaba muchas simpatías entre sus contemporáneos, y su don de gentes contrastaba con la torpeza de Dalí para las relaciones sociales, lo que motivó sin duda sus envidias y complejos. Pero esto no justifica en mi opinión el tratamiento maniqueo de una relación en la que Dalí siempre representa lo malo y Lorca lo bueno.

Poco a poco las relaciones entre los amigos se fueron enfriando. La última vez que se vieron en Barcelona, en 1935, ya había entrado en escena Gala. Lorca celebraba una de sus temporadas teatrales; Dalí acudió con ella, y la fría rusa también sucumbió al encanto del poeta. Entonces el pintor parece haber tomado partido, renegando del amor homosexual que le ofrecía Lorca en aras de la heterosexualidad con Gala, aunque las cosas, en realidad, no serían nunca tan claras. Dalí era ante todo un *voyeur* y había encontrado en el hábito de la masturbación solitaria un placer que nunca abandonaría y que convirtió en tema central de su obra. Gibson está de acuerdo con los que creen que ésta fue su única forma de llegar al orgasmo y se inclina a pensar que Gala fue la única mujer con la que mantendría relaciones completas. No sabemos si es cierta la complicada parafernalia que, según Dalí, rodeó su primera cita porque Gala mantuvo hasta el final su hermetismo. A pesar de que

el tema de las inclinaciones sexuales de Dalí siempre ha despertado interés, hay muchos datos que aún ignoramos porque los periodistas no solían preguntarle ciertos detalles concretos. La única excepción que señala Gibson es la de Lluís Permanyer, que le preguntó: «¿Hizo Dalí el amor con Gala durante las primeras semanas que pasaron juntos en Cadaqués? No, respondió el pintor, le llevó unos tres meses conseguirlo».

Después, Gala abandonaría poco a poco el papel de esposa (su ninfomanía la llevó a buscar mejores amantes con el beneplácito o por lo menos la tolerancia de Dalí) para desempeñar los papeles de madre y consejera económica. Nunca hizo nada por mejorar su imagen pública; parecía no importarle ser odiada. La joven seductora con la que se casó Paul Éluard se convirtió al consagrarse a la obra de Dalí –o quizá a la suya propia– en una dura y solitaria mujer de negocios. Cuando Gala murió, el 10 de junio de 1982, a pesar de las desavenencias y el alejamiento de los últimos años, buena parte de Dalí murió con ella.

¿GENIO TOTAL?

Una de las muchas cualidades de la obra de Gibson es que no se limita a lo puramente biográfico. Los jugosos comentarios sobre la producción pictórica y literaria de su protagonista salpican todo el libro. Dalí fue un hombre de amplios intereses: el cine, la fotografía o las ciencias le ocuparon durante un tiempo pero, en algunos casos, no de forma totalmente seria. Por eso Gibson no le considera «un genio total». Le reconoce, eso sí, talento como escritor aunque muchos de sus textos fueron «corregidos» antes de su publicación por amigos, críticos, etc. Dalí cultiva los más variados géneros; desde los diarios de juventud (*Les meves impressions i records íntims*, 1919-1920) pasando por la novela de corte romántico (*Rostros ocultos*, 1947), hasta un particular manual sobre pintura (*50 secretos mágicos para pintar*, 1948) en clave de humor, aunque no por ello menos interesante. Pero es en el ensayo *El mito trágico del «Angelus» de Millet (¿1932-1935?)* donde Gibson –como la mayoría de los investigadores– reconoce su contribución más importante a la crítica de arte. Este libro es la culminación de su famoso método paranoico-crítico, basado en la asociación delirante de las imágenes. El desdoblamiento o el ocultamiento se convierten en poderosas herramientas de trabajo. No olvidemos que Dalí es un maestro del engaño y no duda en usar trucos visuales para confundir al espectador. Así por ejemplo, en *El gran masturbador* (1929) –del que Gibson hace un detallado estudio iconográfico– hay figuras que no sabemos si están pintadas o simplemente recortadas y pegadas. Por esta y otras razones su obra estará siempre rodeada de una polémica que incrementarán los problemas de autoría.

Ya en los grabados para *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, que en 1933 le encargó Charles de Noailles, se demostró la intervención de una mano distinta de la del artista. Dalí fue el primero en falsificar su propia obra cuando mintió sobre la intervención de la mano de Picasso en uno de estos grabados. Más tarde la situación empeoraría; desde 1965 se dedicó a firmar hojas en blanco, de manera cada vez más compulsiva, para hacer litografías, lo que supuso la pérdida total de control. Además está el asunto de los ayudantes con los que Dalí había contado en los distintos momentos de su carrera. Aunque todos ellos fueron contratados para solucionar problemas técnicos puntuales, no sabemos hasta dónde llegó la colaboración de Emilio Puignau, los aparejadores Ferrer y Jacomet o el escenógrafo Isidor Bea. Respecto a las obras de comienzos de los años ochenta, el escepticismo de los especialistas sobre su autenticidad –es difícil creer que un anciano enfermo pintara casi cien

cuadros en algo más de un año- ha hecho que sólo unas pocas de ellas se expusieran alguna vez.

UN POLÉMICO FINAL

Desde mediados de los años cuarenta la obra de Dalí se había convertido en una mera autocita. El artista, concentrado en su enriquecimiento, producía trabajos poco novedosos y fácilmente vendibles. ¿Se había corrompido o realmente no tenía nada nuevo que ofrecer? En consonancia con un creciente culto de su propia imagen, desde 1960 concentrará sus esfuerzos en la creación de un museo propio en su ciudad natal que no se inaugurará hasta septiembre de 1974. Aunque Dalí trató de enmascarar la falta de obras importantes diciendo que «se trataba, no de un museo convencional, sino de un Teatro de la Memoria concebido para remover el subconsciente de los visitantes y llevarlos a descubrimientos interiores e inesperados» no consiguió engañar a la crítica. Su ilusión era tal que aquel mismo año decidió cambiar el testamento que él y Gala habían firmado en noviembre de 1960, donde dejaban toda su obra al Museo del Prado, para hacer al Teatro-Museo de Figueras único beneficiario.

En 1975 se iniciaron los años del ocaso. Las luchas internas entre los distintos secretarios y otros personajes que rodeaban a Dalí se reflejarían también en las tensiones entre el Estado español y la Generalitat de Cataluña por el futuro reparto de las obras y el lugar del enterramiento. El contenido del último testamento (que finalmente favoreció más a Madrid que a su tierra natal) despertaba mayor interés que el propio estado del artista, que ya estaba enfermo. En sus conversaciones con Alain Bosquet, Dalí había dicho: «Si creyera en mi muerte, en el sentido tradicional del término, es decir, en la putrefacción, en la nada, comenzaría a temblar como una hoja y la angustia me impediría hasta comer». Así se vio ante la muerte: temblando, muy asustado y completamente solo, quizá para cumplir la maldición de su padre, que le había presagiado un final rodeado de miseria y sin amigos.