

**Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930**

FÉLIX FANÉS

Electa, Madrid, 270 págs.

---

## Dalí: la «época catalana»

Juan Antonio Ramírez

1 marzo, 2000

Este libro se inicia en noviembre de 1925 con el relato de dos banquetes, en Figueras y en la capital de Cataluña, ofrecidos ambos a un jovencísimo Dalí para celebrar su primera exposición individual en las galerías Dalmau de Barcelona. Nadie diría, a juzgar por la calidad y el número de los comensales (hubo entre ellos algunas importantes figuras de la intelectualidad catalana), que se congregaban por un artista novel. Parece justo deducir de este episodio que el «lanzamiento» público de Salvador Dalí estuvo cuidadosamente planeado para producir el mayor ruido mediático posible en el sector social que más podía interesar a un aspirante a pintor «moderno». El epílogo de *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930* relata, en cambio, cómo, un lustro después (justo en el momento en el que lograba ya celebridad internacional), un espeso manto de silencio público acogió las cinco conferencias y dos exposiciones de Dalí en la ciudad condal. Si el principiante dubitativo había sido saludado con cálido entusiasmo, el genio configurado parece que no merecía en la Cataluña de 1930 una cobertura periodística digna de mención.

¿Qué sucedió en esos cinco años? ¿Cómo evolucionó la obra de Dalí y cómo fue recibida en cada momento en su país natal, en el resto de España y en el mundo en general? ¿Qué avatares

ideológicos sufrió el artista y cómo se fue conectando (y hasta qué punto) con las grandes corrientes políticas y estéticas de la época?

A responder estas y otras preguntas similares se consagra este espléndido libro. No nos hallamos ante una obra de circunstancias, más o menos improvisada para satisfacer un encargo coyuntural, sino ante el trabajo maduro de una autoridad en la materia: catedrático de historia del arte contemporáneo en la Universidad Autónoma de Barcelona, Fèlix Fanés es conocido por haber publicado ya algunos trabajos importantes relacionados con el mundo de Dalí, como su edición del *Diari* juvenil, la de todos sus escritos catalanes en el volumen *L'alliberament dels dits*, o la dirección del catálogo de la exposición *Dalí, arquitectura*; como director de la Fundación Gala-Dalí de Figueras, es el responsable de la ordenación y puesta a punto del gran fondo documental que el artista legó al estado español. De todo ello se ha beneficiado el trabajo que comentamos, pues Fanés ha sumado a su gran preparación intelectual y a su habilidad como historiador la ventaja del acceso a una multitud de materiales (cartas, manuscritos, fotografías, recortes de prensa, etc.), de la Fundación y de otros archivos particulares, inaccesibles todavía para la mayoría de los estudiosos. No hay consecuentemente una página de este libro donde no se haga patente una prodigiosa erudición, plagado como está de noticias y datos inéditos, nuevas precisiones cronológicas o de agudas consideraciones conceptuales.

Pero aunque es muy meritoria esta aportación documental, a mí me parece más importante su orientación metodológica: Fanés se ha alejado diametralmente del «psicologismo» predominante en casi todos los estudios sobre Dalí y ha adoptado una perspectiva *exterior*, pública, muy próxima a la llamada «estética de la recepción». No ha debido de ser fácil apartar de un manotazo intelectual la espesa maleza de textos autobiográficos, declaraciones y explicaciones sobre sí mismo legados por ese exuberante logorreico que fue Dalí. Gibson lo ha hecho recientemente respecto al conjunto de su biografía (véase *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Anagrama, 1998) pero era necesario otro punto de vista e ir a las fuentes primarias para reconstruir cómo se fue fraguando la personalidad creativa en el interior de la «institución artística». Es esta una opción metodológica muy actual que parte de la base de que el arte y su autor (el artista) son *constructos* culturales que funcionan en el interior de un sistema interactivo (lo hemos descrito en otro lugar como un «ecosistema de las artes») en el cual intervienen decisivamente diversos agentes como son los críticos, mecenas, gestores culturales, etc. Así, al contarnos de modo ejemplar y pormenorizado cómo se hizo el artista que le ocupa, Fanés hace desfilar los ecos de casi todas las vanguardias europeas.

El resultado es algo extraño, pues nos parece detectar un conflicto, nunca resuelto por Dalí, entre las tendencias maquinistas de la modernidad (con su exaltación del progreso y de la «objetividad»), el anhelo destructor (heredero de dadá y de la retórica revolucionaria de tradición anarco-comunista), y la exaltación subjetiva del yo con su primaria pulsión libidinal. Estos tres impulsos fueron asumidos con vehemencia por el joven artista de Figueras aunque con unos resultados inesperados: la misma admiración por la «objetividad» que le llevaba a elogiar la fotografía, el cine o la publicidad, y a rechazar todas las adherencias de la tradición romántica (sentimental), le condujo momentáneamente hacia una pintura *neoclásica*, aunque ésta estuviese muy condicionada por los ecos tardíos del cubismo. Picasso aparecía, una vez más, como el eterno referente. Pero no fue necesario que Dalí cambiase este paradigma intelectual para verlo ejecutar las obras

protosurrealistas de los años 1927-1928 (cuyo más conocido ejemplo sería *La miel es más dulce que la sangre*) o para que adoptase, en 1929, el lenguaje que le llevaría a la celebridad universal. El analítico Dalí, el obseso de la «santa objetividad», trasladará su lupa (lente, objetivo) desde los «aparatos» pseudomecánicos hasta los fenómenos oníricos. Aquella minuciosa técnica de collage que puso a punto en 1929, con fragmentos de fotografías reales adheridas de un modo casi indiscernible a la pintura propiamente dicha, parece también una consecuencia de la vehemencia «antiartística» de aquel joven que agitó con intensidad el mortecino estanque de la cultura artística catalana durante la segunda mitad de los años veinte.

En efecto, el relato del profesor Fanés es muy convincente al presentarnos a Dalí como la figura vertebradora de un grupo vanguardista local cuyas manifestaciones públicas más notorias habrían sido el *Manifest groc* y el número 31 (y último) de la revista *L'Amic de les Arts*. Pero no tuvo mucho éxito, a la larga, en su tentativa de conciliar posturas ideológicas discordantes: Gasch y Montanyà no compartían las crecientes simpatías de Dalí por el surrealismo. Fanés apunta también las contradicciones internas del pintor, aunque tal vez podría haberse extendido algo más sobre un aspecto que nos parece básico para entender cabalmente al personaje: me refiero a la incapacidad de Dalí para integrar (es decir, fundir, sintetizar o seleccionar) posiciones antagónicas, lo cual explica su extraña configuración intelectual, lo que podríamos llamar su *mentalidad-collage*, paralela a esa técnica pictórica tan peculiarmente suya que le permitió fabricar el extrañamiento mediante la cruda yuxtaposición de realidades fragmentarias procedentes de contextos visuales e ideológicos heterogéneos.

Entre las muchas cosas destacables de este libro hay algunas brillantes aportaciones a la iconografía surrealista. Un ejemplo es la vinculación de *El gran masturbador* con una cara escondida en el paisaje paradisiaco de *El jardín de las delicias*, un hallazgo del profesor Joaquín Yarza que adquiere aquí (más que en una monografía sobre El Bosco, donde se ha publicado recientemente) su sentido más cabal; muy interesante es también la conexión entre la fotografía que acompaña al texto de Dalí «L'alliberament dels dits», su cuadro *Dedo gordo, playa, luna, pájaro podrido* (1928), y la imagen de Boiffard ilustrando en *Documents* (noviembre de 1929) el artículo «Gros orteil», todo ello con el precedente del grabado de Grandville «El dedo de Dios». Pero lo mejor del libro, en esta línea, es el análisis de *El juego lúgubre*, que se nos aparece ahora como la obra daliniana más importante del período examinado. Y es ahí donde el método elegido por Fanés prueba mejor su pertinencia: los contactos y conflictos entre Breton y Bataille afectaron a la posición estratégica adoptada por Dalí, y a la lectura que quiso promover de su obra en 1929, pero ello no ha impedido el desvelamiento en estas páginas del sentido íntimo de sus elementos. Fanés señala la superposición de influencias visuales con lo que ello implica para el enriquecimiento semántico del cuadro que comenta: a *El enigma de un día*, pintado por Giorgio de Chirico (y que poseyó André Breton) añade la convincente referencia a una pintura de Tiziano, *La ofrenda a la diosa de los amores*, que Dalí debió ver con mucho interés en el Museo del Prado. No nos habíamos percatado antes pero la figura del pedestal con su gran mano abierta es una mujer: *El juego lúgubre* aparece entonces más claramente como un «juego lúbrico», y los mecanismos de ocultación, superposición y transparencia semántica se desvelan con brillante sutileza.

Pero el análisis pormenorizado de este cuadro aparece casi como un excursus insertado en la

narración principal, que está dedicada, como ya hemos dicho, a dar cuenta de las opiniones de los contemporáneos de Dalí sobre su obra y sobre las corrientes artísticas del momento. Está claro que se produjo una evolución: sus comienzos estuvieron arropados por las excelentes conexiones familiares, y también, todo hay que decirlo, por su extraordinaria pericia técnica y por un relativo conservadurismo estético que hacía a su obra fácilmente digerible en un ambiente en el que el gusto *noucentista* se fundía con el de «la vuelta al orden»; si su radicalización ulterior (en torno a 1927-1928) tuvo tanto eco es porque Dalí supo construirse a su medida un grupo eficaz de agitación cultural, con frecuentes colaboraciones en periódicos y revistas culturales. Parece lógico, en consecuencia, que Fanés se pregunte al final de su libro por las razones que condujeron en 1930 a la brusca desaparición del artista de las páginas de la prensa catalana. A modo de respuesta esboza en el epílogo la idea de que Barcelona caminaba entonces con optimismo hacia una modernidad maquinista, a diferencia de París, que sería una ciudad desencantada ya con el «progreso», y más proclive, por consiguiente, a aceptar la tortuosa subjetividad de un Dalí plenamente inserto en el movimiento que lideraba André Breton.

Pero caben otras explicaciones: el artista había abandonado la escena catalana, simplemente, y si los intelectuales y críticos locales no se ocupaban de él era porque ya no estaba allí, y porque había escupido a la cara a su antiguo grupo de apoyo (además de al «retrato de su madre», y a toda su familia), mientras se abrazaba a sus nuevos amigos surrealistas. También cabe la posibilidad de que nos hallemos ante un problema de fuentes de información: ¿hay menos recortes de prensa en el legado Dalí en torno a 1930, una vez producida la ruptura con su padre, que había venido siendo un eficaz recopilador de cuantas noticias se publicaban sobre su hijo? Como quiera que sea, el epílogo de este libro nos sugiere que el problema sigue abierto. Fanés ha estudiado muy a fondo lo que podemos llamar «etapa catalana» de Dalí, y su obra asienta con firmeza las bases para una reevaluación total del artista y del personaje. Ojalá podamos ver pronto un estudio similar dedicado a lo que sigue, a la «época parisina», propiamente surrealista. Hay siempre mucho trabajo por delante con este inagotable genio del Ampurdán.