

Los indicios de Barcelona en la obra de Dalí

Ana Portnoy



TEXTO **Joan M. Minguet Batllori**

Profesor del Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona

● Nos situamos en la segunda mitad de los años veinte. Muy probablemente, hacia finales de 1926. La acción transcurre en la terraza del Ateneo Barcelonés. Allí tiene lugar una tertulia entre intelectuales, o simples ateneístas. Nada insólito a no ser por una cámara cinematográfica, la que lleva el operador Josep Gaspar, que está grabando a los que intervienen en la conversación, aparentemente distendida. Allí vemos desde escritores como Josep M. de Sagarra, Alexandre Plana o Vicenç Solé de Sojo, habituales de la peña del Ateneo, hasta pintores y dibujantes como Lluís Mercader, Rafael Durancamps, Pere Ynglada o Xavier Güell. Pero también vemos a dos personajes que, si se me permite la ficción, debieron llegar juntos a aquella reunión: uno es el galerista Josep Dalmau, el anfitrión de la vanguardia en Barcelona, el único que, en pleno apogeo del ideario clasicista del *noucentisme*, había apostado por Picabia, por Duchamp, por Miró, por Gleizes... El otro es la última apuesta del marchante de arte en aquel momento: el pintor ampurdanés Salvador Dalí. En las imágenes de aquella tertulia en el Ateneo, Dalí habla con el resto de sus compañeros, le pasa el periódico a uno de ellos, se expresa con una cordialidad evidente. La imagen de Salvador Dalí en el Ateneo Barcelonés, contenida en un documental titulado *Gent i paisatge de Catalunya*, ha adquirido una relevancia indiscutible. Es, si no me equivoco, uno de los poquísimos documentos fotográficos (en este caso, cinematográfico) que sitúan al pintor en Barcelona antes de su incursión en el surrealismo. Unos años después, en tiempos del franquismo, Dalí saldrá fotografiado en diversos lugares de la capital catalana: en los edificios de Gaudí, en el Hotel Ritz... Pero eso responde a otros criterios, a estrategias también publicitarias que no diferenciaban Barcelona de otras ciudades que visitaba el artista. Ya lo sabemos: el autor de *El gran masturbador* era un reclamo periodístico de primer orden. En cambio, me parece curioso, quizás incluso extraño, que Dalí nunca se hubiera fotografiado en la capital catalana en el período de



Filmoteca de Catalunya

Dalí en el Ateneo Barcelonés. Fotograma del documental "Gent i paisatge de Catalunya", fechado hacia 1926, uno de los escasos documentos gráficos que sitúan al pintor en Barcelona antes de su incursión en el surrealismo.

su primera eclosión, lo que Fèlix Fanés ha definido como el momento en que el artista construía su propia imagen. En aquellos años, entre 1925 y 1930 aproximadamente, realizó numerosas visitas a la ciudad, muchas de las cuales tenemos bien documentadas, pero se preocupó de no dejar ningún rastro fotográfico. Ningún rastro salvo esta presencia cinematográfica que, bien mirado, no deja de augurar en algún sentido la gran fascinación que Dalí acabaría sintiendo por el cine a lo largo de su obra. Un poco después, en septiembre de 1931, vemos a Dalí paseando por La Rambla de Barcelona al lado de René Crevel, pero esta imagen ya formaría parte de otra coyuntura.

La curiosidad y la extrañeza que me provocan esta ausencia de imágenes de Dalí en la Barcelona de los años veinte vienen motivadas por dos razones. La primera, porque los éxitos iniciales en la trayectoria profesional de Dalí se dan en Barcelona: las exposiciones en las Galerías Dalmau y en la Sala Parés, tanto las individuales como las colectivas; sus colaboraciones en la prensa diaria y especializada catalana; sus conferencias, siempre incisivas; el eco que todas estas iniciativas generan en la crítica de arte de la ciudad... La segunda, porque Dalí parece que tenía un interés especial en ser fotografiado o en dejarse retratar. La gran cantidad de imágenes suyas que nos ha legado así nos lo indica, sobre todo si comparamos dicha cantidad con lo que podríamos calificar de invisibilidad de otros artistas coetáneos. En aquel período, antes de instalarse en el París surrealista, se fotografiaba profusamente en Madrid junto a sus compañeros de la residencia de estudiantes o se dejaba captar por la máquina de retratar en los paisajes ampurdaneses, solo o acompañado de la familia o de los amigos que le visitaban. Muy al contrario, toda su

actividad profesional en Barcelona no dejó ninguna señal fotográfica. En realidad, de su contacto con la cultura catalana de este primer período, y aparte de la filmación en el Ateneo Barcelonés que ya he comentado, sólo disponemos de la conocida imagen del grupo de *L'Amic de les Arts*, con Federico García Lorca como invitado especial, una instantánea que fue tomada junto a la estación ferroviaria de Sitges.

Así pues, la Barcelona que vio ascender a Dalí en el mundo del arte está prácticamente huérfana de documentación gráfica que relacione al pintor con la ciudad. ¿Fue una actitud premeditada por parte del artista? Parece evidente que no puede afirmarse tal cosa. Es cierto que, en su autobiografía, Dalí se refirió con displicencia, cuando no con desprecio, a sus contactos con el vanguardismo barcelonés. En su *Vida secreta* viene a explicar que se aprovechó de los redactores de *L'Amic de les Arts* (J. V. Foix, Sebastià Gasch, Lluís Montanyà...) para poder extender sus ideas de la antiartisticidad como paso previo a su militancia en el surrealismo; además, apenas se refiere a sus primeras exposiciones en Barcelona. Esta opacidad visual del binomio Dalí/Barcelona resulta enigmática, sobre todo en un hombre como él, tan ávido de ser capturado por los objetivos. Pero ir más allá del azar como explicación sería lanzar conjeturas demasiado imprecisas.

EL IMAGINARIO BARCELONÉS

Por otro lado, los hechos documentales contrastan con esta visión retrospectiva tan indolente. Barcelona se convirtió, sin duda, en una ciudad primordial en el itinerario artístico de Dalí. Una ciudad primordial para él, porque sin la influencia que el pintor llegó a recibir

“La Barcelona que vio ascender a Dalí en el mundo del arte está prácticamente huérfana de documentación gráfica que relacione al pintor con la ciudad. ¿Fue una actitud premeditada por parte del artista?”.

de ella no parece probable que hubiera podido concretar con éxito su tránsito desde la periferia artística barcelonesa hasta la centralidad cultural del París surrealista. Las cartas que el Dalí de aquel período emergente se cruzaba con todos aquellos personajes barceloneses (con Dalmau, con Gasch, con Montanyà...) demuestran la intensidad con que Dalí vivía aquella ascensión artística, y, en cualquier caso, su distanciamiento posterior con la mayoría de ellos proviene de otras razones que ahora no suscitan nuestra atención. Además, en el conjunto de su obra podemos recorrer una serie de rastros, de indicios, de la ciudad de Barcelona que presuponen un contacto más fluido del que el propio artista quiso aceptar.

Efectivamente, la pintura de Dalí capturó algunos elementos propios de la Barcelona que él conocía tan bien. Habitualmente, los escenarios en los cuales transcurre el imaginario daliniano suelen tener unos referentes ampurdaneses, y ésta es una seña de identidad inequívoca de su obra. Pero también descubrimos un imaginario barcelonés en su iconografía y en algunos de los títulos de sus obras. Eso es lo que podemos deducir, por ejemplo, de algunas obras realizadas en la época de su primera exposición en Barcelona que toman el mundo urbano como marco central de su escenificación. Me refiero, por ejemplo, a *Venus y un marinero* (1925), la cual lleva como subtítulo *Homenaje a Salvat-Papasseit*. ¿Por qué un homenaje al poeta? Fèlix Fanés ha comprobado el vínculo existente entre la concepción primera de la obra de Dalí y uno de los caligramas que Joan Salvat-Papasseit incluyó en su libro *La rosa als llavis*. En ambos casos se trata de una visión libidinosa de los escenarios portuarios. Dalí había frecuentado en aquella época el Barrio Chino barcelonés; lo sabemos a través de una carta que le enviaba a Pepín Bello el 19 de abril de 1925: “En el puerto marineros borrachos cantan canciones tabernarias”. Por tanto, puede deducirse fácilmente que aquel *Venus y un marinero* tomaba como referente el puerto de Barcelona. Pero no solamente aquel óleo; también una serie de dibujos del momento presentan esta iconografía de marineros y mujeres (¿quizás prostitutas?) que el ampurdanés había podido ver *in situ*. O bien otro óleo de esta época, el que algunos conocen con el título de *Départ. Homenaje al noticiario Fox* (1925), en el que insiste en la imagen del marinero y la mujer en actitud claramente lasciva.

Fijémonos en que, desde una perspectiva de estricta composición pictórica, estas obras de Dalí no se alejan demasiado de algunas de las inmediatamente anteriores, o coetáneas. Quiero decir que, al igual que pasaba en *Figura en una finestra* (1925) o en el *Retrat de la Sra. Abadal* (1926), también en *Venus y un marinero* hay una ventana. La diferencia radica en lo que vemos desde la abertura: habitualmente



Salvador Dalí / Ikeda Museum of 20th Century Art, Shizouke-Ken / VEGAP 2004

Dalí hacía que sus personajes —y, por tanto, nosotros, los espectadores— contemplásemos a través de la ventana un paisaje rural o un paisaje costero, dentro de una tradición paisajista muy catalana. Ahora, en cambio, los barcos y los marineros, pero también el propio tratamiento de la figura femenina, mucho menos idealizada, nos evocan el mundo urbano concentrado en uno de sus lugares más dinámicos, el puerto. De hecho, el homenaje a Salvat-Papasseit es un indicio de acercamiento al dinamismo urbano que el poeta había cantado en su poesía y que Rafael Barradas y Joaquim Torres-García habían expresado en algunos de sus cuadros más genuinamente barceloneses. Este contacto es más perceptible si nos fijamos en las fotografías que han llegado a nosotros de los decorados que Dalí realizó, en marzo de 1927, para la representación de la obra *La familia del arlequín*, de Adrià Gual, estrenada en el Teatre Íntim de Barcelona. Aquellos decorados contenían una serie de inscripciones (METRO, BAR, etc.) y señalizaciones que nos remiten a la Barcelona que habían reflejado algunas de las pinturas vibracionistas de Barradas o, quizás en menor medida, algunos paisajes urbanos de Torres-García.

Es más o menos en esta época cuando Dalí compone una obra que lleva por título *Maniquí de Barcelona* (1925/1926), la cual fue exhibida, muy (sigue en la página 31)

(1)

Estimat Miravittles - Voldria que
 la seva manca de temps no et faci subestimar
 el valor historic d'aquesta carta - Espero
 ocupar a Barcelona el cargo de
"comisari general de l'imaginacio publica"
 i que estigui restablert d'un fortissim
 surmenage (debut al gran esforç de la meua ultima
 exposicio, i a l'acabament de tres nous llibres)
 vindre a Barcelona per posar això en
 marxa - Reservem-me si es possible el
 gran edifici d'en Gaudi del passeig de
 gracia (Casa Mila) - Es tracta
 de fer quelcom de sensacionalment
 revolucionari, i sense antecedents en
 l'història de la cultura -

Borrador de una carta de Dalí al escritor y político Jaume Miravittles, fechada hacia 1936. En la página anterior, "Venus y un marinero (homenaje a Salvat Papasseit)", 1925.

Querido Miravittles:

Quisiera que tu falta de tiempo no te haga subestimar el valor histórico de esta carta. Espero ocupar en Barcelona el cargo de "comisario general de la imaginación pública".

Tan pronto como esté restablecido de un fortísimo *surmenage* (debido al gran esfuerzo de mi última exposición y a la finalización de tres nuevos libros) vendré a Barcelona para poner esto en marcha. Reservadme, si es posible, el gran edificio de Gaudí del Passeig de Gràcia (Casa Milà). Se trata de hacer algo sensacionalmente revolucionario y sin antecedentes en la historia de la cultura.

Del present **MANIFEST** hem eliminat tota cortesia en la nostra actitud. Inútil qualsevol discussió amb els representants de l'art i la cultura catalana, negativa artísticament per bé que eficaç en d'altres codres. La transigència o la correcció o ceduïssim als delinqüents i lamentables confusions de totes les valors, a les més irrespirables atonies espirituals, a la més perniciosa de les influències. Exemple: «La Nova Rússia». La violenta hostilitat, per contra, situa netament les valors i les posicions i crea un estat d'esperit higiènic.

HEM ELIMINAT
HEM ELIMINAT
HEM ELIMINAT
HEM ELIMINAT

tota argumentació
tota literatura
tota lírica
tota filosofia
a favor de les nostres idees

Exhibeix una enorme bibliografia i tot l'esforç dels artistes d'avui per a explicar tot això.

ENS LIMITEM
ENS LIMITEM

a la més objectiva consideració de fets
a menysar el grotesc i tristíssim espectacle de l'art i la cultura catalans d'avui, tan sols en un ambient reaccionari i putrefacte.

PREVENIM

de la infecció als encara no contagiats.
Afer d'estricta austeritat espiritual.

SABEM

que res de nou anem a dir. Ens consta, però, que es la base de tot el nou que avui hi ha i de tot el nou que tingui possibilitats de créixer-se.

VIVIM

una època nova, d'una intensitat poètica imprevista.

EL MAQUINISME
EL MAQUINISME

ha revolucionat el món
—antítesi del circumstancialment indispensable futurisme— ha verificat el canvi més profund que ha conegut la humanitat.

UNA MULTITUD

antònima —anti-artística— col·labora amb el seu esforç quotidià a l'afirmació de la nova època, tot i vivint d'acord amb el seu temps.

UN ESTAT D'ESPERIT POST-MAQUINISTA HA ESTAT FORMAT

ELS ARTISTES

d'avui han creat un art nou d'acord amb aquest estat d'esperit. D'acord amb l'era.

ACÍ, PERÒ, ES CONTINUA
PASTURANT IDÍLLICAMENT

LA CULTURA

artística de Catalunya és inservible per a l'època de la nostra època. Res de més perillós, més fals i més adulterador.

PREGUNTEM
ALS INTEL·LECTUALS CATALANS:

— De què us ha servit la Fundació Bernat Metge, si després heu de condemnar la Grècia antiga amb les bulleries pseudo-clàssiques?

AFIRMEM

que els esportistes estan més a prop de l'esperit de Grècia que els nostres intel·lectuals
que un esportista verge de nocions artístiques i de tota erudició està més a la veia i és més apte per a sentir l'art d'avui i la poesia d'avui, que no els intel·lectuals, mims i carregats d'una preparació negativa.

PER NOSALTRES

Grècia se continua en l'acabat nombre d'un meter d'avui, en el teixit anti-artístic d'antònima manufactura anglesa destinat al golf, en el nu en el music-hall americà.

ANOTEM

que el teatre ha deixat d'existir per a uns quants i gairebé per a tothom

ANOTEM

que els concerts, conferències i espectacles corrents avui dia entre nosaltres, acostumen a ésser sinistres de llacs irrespirables i absurdisssims.

PER CONTRA

nos fets d'intensa alegria i joventut reclamen l'atenció dels joves d'avui.

HI HA
HI HA

el cinema
l'estadi, la boxa, el rugby, el tennis i els mil esports

HI HA

la música popular d'avui: el jazz i la dansa actual

HI HA

el salt de l'automobil i de l'aeronàutica

HI HA

els jocs a les platges

HI HA

els concursos de bellesa a l'aire lliure

HI HA

la desfilada de màquines

HI HA

el suuota l'electricitat en el music-hall

HI HA

la música moderna

HI HA

l'automòbil

HI HA

les exposicions d'art dels artistes moderns encara, una gran enginyeria i una magnífica transatlàntica

HI HA

una arquitectura d'avui

HI HA

volts, objectes, mobles d'època actual

HI HA

la literatura moderna

HI HA

els poemes moderns

HI HA

el teatre modern

HI HA

el gramòfon, que és una petita màquina

HI HA

l'aparell de fotografar, que és una altra petita màquina

HI HA

diaris de rapidesa i vastíssima informació

HI HA

enciclopèdies d'una erudició extraordinària

HI HA

la ciència en una gran activitat

HI HA

la crítica, documentada i orientadora

HI HA

etc., etc., etc.,

HI HA

finalment, una orella immòbil sobre un petit fem dret.

DENUNCIEM

la infància sentimental dels llocs comuns racials de Guimerà

DENUNCIEM

la sensibleria malaltiga servida per l'Orfeu Català, amb el seu repertori trenat de cançons populars adaptades i adulterades per la gent més absolutament negada per a la música, i adon, de composicions originals. (Pensem amb l'optimisme del chor dels «Bamboleros» americans).

DENUNCIEM

la manca absoluta de joventut dels nostres joves

DENUNCIEM

la manca absoluta de decència i d'audàcia

DENUNCIEM

la por als nous fets, a les paraules, al risc del ridícul

DENUNCIEM

el separatisme de l'ambient podrut de les penyes i els personalismes barrejats a l'art

DENUNCIEM

l'absoluta indocumentació dels crítics respecte l'art d'avui i l'art d'ahir

DENUNCIEM

els joves que pretenen repetir l'antiga pintura

DENUNCIEM

els joves que pretenen imitar l'antiga literatura

DENUNCIEM

l'arquitectura d'estil

DENUNCIEM

l'art decoratiu que no sigui l'estandarditzat

DENUNCIEM

el pintor d'artístes torte

DENUNCIEM

la poesia catalana actual, feta dels més rebregats tòpics maragallians

DENUNCIEM

les metònimes artístiques per a de infantils, tíques: «Jordi». (Per a l'alegria i comprensió dels nois, res de més adequat que Roussseau, Picasso, Chagall...)

DENUNCIEM

la psicologia de les noies que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

DENUNCIEM

la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

SALVADOR DALÍ **LLUÍS MONTANYÀ**
SEBASTIÀ GASCH

Barcelona, març de 1938

En la página anterior, el "Manifest groc". En marzo de 1928, Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà lanzaron el "Manifest antiartístic català", conocido también como "Manifiesto amarillo" por el color del papel en que estaba impreso. En él se hacía un elogio del maquinismo y de la cultura moderna, frente a una intelectualidad catalana calificada de grotesca y tristísima. Junto a estas líneas, decorado de Dalí para "La familia del arlequín" de Adrià Gual, Barcelona, 1927. A pie de página, "Maniquí de Barcelona", 1926.



(viene de la página 28)

probablemente, en la "Exposició del modernisme pictòric català confrontat amb una selecció d'obres d'artistes d'avantguarda estrangers": una exhibición de título larguísimo que Josep Dalmau organizó en sus galerías en otoño de 1926 y para la cual Sebastià Gasch redactó el texto de presentación. El *Maniquí de Barcelona* pertenece a aquel grupo de obras en las que se produce lo que podríamos denominar una intersección de influencias o de sedimentos artísticos. Intersección entre el



Salvador Dalí / Fundación Gala-Salvador Dalí / VEGAP 2004

cubismo, el purismo de Amédée Ozenfant y Charles Édouard Jeanneret, el nunca abandonado clasicismo mediterraneista o la pintura metafísica italiana. ¿El resultado? Una figura que es vista a través de una superposición de siluetas y de franjas de colores muy vivos e inusuales hasta aquel momento en la pintura de Dalí. Su interés por los maniqués nos remite a lo que el propio pintor escribiría poco después sobre estas figuras en su artículo *Sant Sebastià*, publicado en el número de *L'Amic de les Arts* correspondiente a julio de 1927: "*Maniqués quietes en la fastuositat elèctrica dels aparadors, amb llurs neutres sensualitats mecàniques i articulacions torbadores. Maniqués vives, dolçament beneïtones, que caminen amb el ritme alternatiu i contradirecció d'anques-espatlles, i apreten, en llurs artèries, les noves fisiologies reinventades dels vestits.*"¹ Inicialmente, el título del cuadro no incluía la palabra "Barcelona": salió reproducido en la revista *L'Amic de les Arts*, en el número de febrero de 1927, como *La maniquí*. Pero hoy en día es ampliamente divulgado con la denominación que vincula la figura con la ciudad en la que Dalí despuntó como artista.

Barcelona también está presente como indicio iconográfico en el que acabará siendo el período probablemente más esplendoroso de su pintura, aquel que coincide con los primeros años de confraternización con el surrealismo oficial. Su proceso de integración en el surrealismo, iniciado en 1928 y consolidado en los primeros treinta, tendrá múltiples consecuencias, como, por ejemplo, el giro absoluto que da respecto a los que habían sido hasta aquel momento sus referentes culturales y artísticos. Así, uno de los temas en que el artista catalán evidenciará una transformación más evidente será en la arquitectura. Si entre los años 1927 y 1928 Le Corbusier se había convertido en uno de sus referentes preferidos –permitiendo la articulación de la poética del antiarte, la cual acaba concretándose a mediados de marzo de 1928 en el *Manifest Groc*–, cuando se instale en la órbita surrealista su gusto arquitectónico –de hecho, su gusto en sentido extenso– se volcará en el modernismo. A partir de entonces, Antoni Gaudí sustituirá a Le Corbusier; las formas sinuosas y abruptas servirán de recambio de las líneas rectas, del racionalismo maquinístico lecorbusieriano. Aunque sea tangencialmente, hay que precisar que el cambio o la sustitución se dieron, como siempre pasaba en Dalí, de manera radical: a partir de su nueva devoción gaudinista, Le Corbusier se convirtió en objeto de todos sus ataques y de sus mofas. Muchos años más tarde, de acuerdo con esta vehemencia en la defensa de sus ideas y en el combate directo



Fundación Gala-Salvador Dalí

respecto a las que no lo eran, el pintor catalán manifestaba a Alain Bousquet haber sentido una “inmensa alegría” ante el anuncio de la muerte del arquitecto suizo.

LA ARQUITECTURA FANTASIOSA

Pero volvamos a Gaudí. Y al modernismo. Este reemplazamiento del racionalismo por la arquitectura de finales de siglo se concreta con precisión a raíz de la publicación en la revista *Minotaure*, en diciembre de 1933, del artículo titulado *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style*. En él Dalí hace un elogio de una arquitectura fantástica que tiene la virtud de no moverse en un terreno metafórico: el pintor cita las casas de Gaudí en el Passeig de Gràcia de Barcelona como lugar en el que la improbabilidad de una arquitectura diferente se ha

vuelto real al fin. El artículo iba acompañado de fotografías de Man Ray de edificios modernistas barceloneses. En realidad, en su libro *La femme visible* (1930) ya había incorporado fotografías de casas modernistas de Barcelona. Y en su conferencia *Posició moral del surrealisme*, dictada en marzo de 1930 en aquel Ateneo Barcelonés en el que le habían filmado unos cuantos años antes, también había reivindicado el modernismo de fin de siglo. Ahora, lo que hace doblemente interesante la nueva adoración del artista por la arquitectura modernista es el hecho de que Dalí no se limitó a dedicarle elogios teóricos o literarios, sino que incorporó aquel imaginario gaudinista a algunas de las figuras de su obra.

Su pintura, efectivamente, antes de la publicación de aquellos textos ya había experimentado la inclusión de algunos motivos iconográficos que, como ha señalado Juan José Lahuerta, provienen de algunos ejemplos de arquitectura Modern Style que Dalí conocía bastante bien: los del modernismo barcelonés. Así, en el cuadro *Monument imperial a la dona-infant* (1929) las columnas pétreas, tanto la de la izquierda como, más aún, la que se encuentra en segundo término a la derecha de la escena, nos remiten a los volúmenes sinuosos de Gaudí. Esta segunda columna, agujereada, como con balcones asimétricos, también la incorpora en primer término en el cuadro *La font* (1930). En este cuadro también encontramos el busto de mujer que preside *El somni* (1931), una mujer con una cabellera y una fisonomía que evoca los modelos femeninos de cierto cartelismo modernista.

Más allá de esta época, la devoción por Gaudí se irá manifestando intermitentemente en su obra. Hasta llegar al año 1982, cuando pinta al óleo *Doble victòria de Gaudí*. Pero quizás donde este sincretismo con el arquitecto catalán se manifiesta con más insistencia es en la manera recurrente que tiene Dalí de volver a la fachada de La Pedrera, que el pintor antropomorfiza en diversas ocasiones. Lo hace, por ejemplo, en el frontispicio de su libro *Les cocus du vieil art moderne* (1956) con un dibujo de unos edificios formados a partir de ojos, labios, orejas, etc., que lleva la siguiente nota: “Proyecto arquitectónico fechado en 1929, época en (sigue en la página 34)

DE LA BELLEZA ATERRADORA Y COMESTIBLE DE LA ARQUITECTURA MODERN STYLE

(...)

Creo haber sido el primero, en 1929, y al principio de *La femme visible*, en considerar, sin sombra de ironía, la arquitectura delirante del Modern Style como el fenómeno más original y extraordinario de la historia del arte. Insisto aquí en el carácter esencialmente *extraplástico del Modern Style*. Cualquier utilización del mismo con fines propiamente “plásticos” o pictóricos no dejaría de entrañar, en mi opinión, la más flagrante traición de las aspiraciones irracionalistas y esencialmente “literarias de este movimiento”. La “sustitución” (cuestión de cansancio) de la

fórmula “ángulo recto” y “sección áurea” por la fórmula convulsivo-ondulante sólo puede dar lugar, a largo plazo, a un esteticismo tan triste como el anterior –menos aburrido, de momento, simplemente porque se trata de un cambio. Los mejores apelan a esta fórmula: la línea curva parece volver a ser, en la actualidad, el camino más corto entre dos puntos, el más vertiginoso –pero todo esto no es más que la “misericordia última del plasticismo”. Decorativismo antidecorativo, contrario al decorativismo psíquico del Modern Style. (...)

Aspiraciones-Concretas Extraplásticas

Escultura de todo lo extraescultural: el agua, el humo, las irisaciones de la pretuberculosis y de la contaminación nocturna y la mujer-flor-piel-peyote-joyas-nube-llama-mariposa-espejo. Gaudí ha construido una casa según las formas del mar, “que representa” las olas en un día de tormenta. Otra, ha sido construida con las aguas tranquilas de un lago. No se trata de metáforas decepcionantes, de cuentos de hadas, etc.: esas casas existen (Passeig de Gràcia, en Barcelona). Se trata de edificios reales, auténtica *escultura de los*



Salvador Dalí / Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam / VEGAP 2004

"Shirley Temple, el más joven monstruo sagrado del cine de su tiempo", o "La esfinge de Barcelona", 1939. En la página anterior, "Dibujo de fachada a la manera de Gaudí", frontispicio de "Les Cocus du vieil art moderne", París, 1956.

reflejos de las nubes crepusculares en el agua, posible gracias al recurso a un inmenso e insensato mosaico multicolor y rutilante, de irisaciones puntillistas de las que emergen formas de agua derramada, formas de agua derramándose, formas de agua estancada, formas de agua reverberante, formas de agua irisadas por el viento, todas estas formas de agua construidas en una sucesión asimétrica y dinámica-instantánea de relieves rotos, sincopados, enlazados, fundidos por nenúfares y ninfeas "naturalistas-estilizados", que se concretan en excéntricas convergencias impuras y aniquiladoras mediante densas protuberancias de miedo, que surgen de la fachada increíble, contorsionadas por todo el sufri-

miento demencial y, a la vez, por toda la calma latente e infinitamente dulce que sólo se puede comparar con los horripilantes *florónculos apoteósicos y maduros*, listos para ser comidos con cuchara –con la sangrante, grasienta y blanda cuchara de carne manida que se acerca.

Así pues, se ha tratado de construir un edificio habitable (y además, en mi opinión, comestible) con el reflejo de las nubes crepusculares sobre las aguas de un lago, y una obra también de máximo rigor naturalista y de *trompe-l'oeil*. Proclamo que significa un gigantesco progreso respecto a la simple sumersión rimbaudiana del salón en el fondo de un lago. (...)

Salvador Dalí. "De la beauté terrifiant et comestible de l'architecture Modern Style". En: *Minotaure*, nº 3-4, París, 1933, pág. 69-76. Traducción al castellano: "De la belleza aterradora y comestible de la arquitectura modern style". En: Salvador Dalí. *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Siruela, Madrid, pág. 154-159.



Fundación Gala-Salvador Dalí

“La devoción por Gaudí se manifiesta intermitentemente en la obra de Dalí. Pero quizás donde este sincretismo con el arquitecto se muestra con más insistencia es en la forma que tiene de volver a la fachada de La Pedrera”.

Dalí junto a René Crevel y Gala en La Rambla de Barcelona, 1934. Fotografía publicada en “Salvador Dalí. Álbum de familia”.

(viene de la página 32)

que yo defendí el genio sublime de Gaudí frente a la cara protestante de Le Corbusier”. Esta fachada antropomorfizada la retomará, aunque sea en un orden inverso, en 1976 con el dibujo *Projecte d'arquitectura*, en el que el pintor aprovecha un anuncio publicitario del centro de compras del aeropuerto de Amsterdam aparecido en la *International Herald Tribune* en el que se pueden ver unas hileras de ojos. Dalí, partiendo de aquella hilera de ojos, superpone a ella los trazos de una especie de balcones asimétricos y ondulantes que acaban rememorando el edificio de Can Milà. Este homenaje a Gaudí dio lugar a la confección de algunas versiones escultóricas de este proyecto arquitectónico daliniano en las que el parentesco con La Pedrera es aún más visible.

LA GUERRA Y EL ALEJAMIENTO

Para acabar este itinerario barcelonés por la obra del pintor, me quiero referir a una obra realizada en un momento de cambio radical en su vida. Así, en 1939 Salvador Dalí pinta otro cuadro probablemente relacionado con Barcelona. Se trata de una broma aparente en la que Dalí representa en primer término a un animal monstruoso que tiene una cabeza bastante increíble: el de la actriz infantil Shirley Temple. Es un collage que lleva por título *Shirley Temple, el monstre sagrat més jove del cinema del seu temps*. La obra, sin embargo, también es conocida con otra denominación: *L'esfinx de Barcelona*. ¿Por qué? Si observamos atentamente el cuadro, veremos que se trata de un paisaje, uno de aquellos paisajes dalinianos en los que el horizonte se encuentra difuminado y donde no hay nada que pueda remitirnos a una metrópoli moderna como Barcelona. En la lejanía de este paisaje vemos un pueblo de casas blancas, muy probablemente Cadaqués. En el centro, y en primer plano, este animal teratológico en forma de esfinge: cuerpo felino y cabeza de mujer, o, para ser más precisos, la cabeza de una niña muy popular en aquella época. Alrededor de la esfinge, y diseminados, vemos toda una serie de restos esqueléticos: calaveras y huesos que, previsiblemente, ha dejado el animal después de devorar a sus presas. Además, la escena se completa con algunas signos iconográficos habituales en la obra de Dalí de los años treinta: una niña que salta a la comba, el armazón de una barca, un murciélago...

No sabemos en qué momento la obra adoptó este segundo título que la vincula con la ciudad de Barcelona. Pero podemos intuir que, desde su primera formulación, Dalí la concebía como un eco aunque lejano de la ciudad que, aquel 1939, acababa de ser ocupada por el ejército insurgente, y de la destrucción que la Guerra Civil española había causado durante sus tres años largos de duración. En este sentido, el animal Shirley Temple, más allá de las lecturas, algunas de ellas muy divertidas, que la presencia de la actriz en la representación permite, vendría a simbolizar la depredación que la contienda había causado en la ciudad y en todo un país. ¿Por qué Barcelona? Con toda probabilidad, porque Dalí debía realizar esta obra no demasiado después de leer, el 27 de enero de 1939, que “Barcelona fue ayer liberada. A las dos de la tarde, sin disparar un solo tiro, las fuerzas nacionales, al mando del insigne general Yagüe, entraron en Barcelona”. Poco después, el pintor se marchó con Gala a Estados Unidos y no volvió a pisar Cataluña hasta muchos años después. Barcelona adquiriría aquí, pues, el papel de metáfora de pérdida, de transformación, debido a un hecho tan cruel como el de una guerra. Ahora bien, en última instancia, la asociación del cuadro con Barcelona no se desprende sólo de conjeturas cronológicas. La presencia del murciélago que se sitúa justo encima de la fotografía envejecida de la Temple acaba de confirmárnoslo. No en vano, en alguna de las versiones del escudo de Barcelona aparece un murciélago, al igual que en las ciudades de Palma de Mallorca y de Valencia, una presencia que se remonta al siglo XIII y a la unión que estas tres ciudades mantuvieron a través de Jaime I, el Conquistador. El murciélago sería el signo que identifica aquella obra con la ciudad de Barcelona. Una ciudad que Dalí volvería a pisar en 1948, de vuelta de su periplo americano. Pero aquella ciudad ya era otra, y el Dalí que en 1926 asistía a una tertulia en el Ateneo, también.

Nota

1 “Maniqués quietas en la fastuosidad eléctrica de los escaparates, con sus neutras sensualidades mecánicas y articulaciones turbadoras. Maniqués vivas, dulcemente bobaliconas, que caminan con el ritmo alternativo y contra dirección de ancas-hombros, y aprietan, en sus arterias, las nuevas fisiologías reinventadas de los trajes.”