

OBRAS DE UNA COLECCIÓN

4

Salvador DALÍ
Figueras (Girona),
1904 - 1989
Composición
1946
Óleo sobre lienzo
77 x 92 cm
Museu d'Art Espanyol
Contemporani, de Palma

Estrella de Diego

Profesora de Arte Contemporáneo
de la Universidad Complutense de Madrid

A los surrealistas no parecían interesarles demasiado los paisajes, al menos aquellos entendidos como «naturales», aunque cada paisaje sea, indefectiblemente y como apunta Simon Schama, una construcción cultural.

Es cierto que el padre del Surrealismo, André Breton, en el *Primer Manifiesto* (1924), soñaba con ser dueño de un castillo situado «en un lugar agreste» o, dicho de otro modo, en un paraje «natural». No obstante, y para que no quedaran dudas al respecto, añadía que dicho castillo estaría «no muy lejos de París». Ni siquiera Miró o el propio Dalí, encandilados por los parajes del Mediterráneo y habiendo elegido el campo como residencia durante largos periodos de su vida, perdieron de vista las ciudades como ruina, como sueño, como memoria.

Aun así, no significa que dicho género estuviera excluido de los rituales artísticos del grupo, al contrario. Los paisajes son muy habituales en la etiqueta surrealista, pese a tratarse en su caso de lugares sin referentes inequívocos en la tradición visual o la propia naturaleza. Sus paisajes remiten, más bien, a una particular fórmula estética con algo de «maravilloso» –término acuñado en el *Primer Manifiesto*–, con cierta belleza «convulsiva» frente al concepto clásico de serenidad –cualidad obligatoria de esa belleza según se define en la novela *Nadja* (1928)– y capaz de conducir al espectador hacia el *bosque de símbolos* que se cita en otra obra emblemática de Breton, *L'Amour fou*

En «Obras de una colección» un especialista en arte analiza una pintura o escultura expuesta en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, o en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, de la Fundación Juan March. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es).



Composición, 1946

“Espacio ilusorio
e imposible”

(1937). Una pintura en la cual convergen los presupuestos mencionados es *Composición*, cuadro del periodo norteamericano de Salvador Dalí. Pese a los seis años transcurridos desde su separación definitiva del grupo bretoniano, la obra refleja muchas de las preocupaciones de los surrealistas en su relación con el género paisajístico, más complejas que la simple transcripción del lenguaje de los sueños. *Composición* enlaza, además, con anteriores obras del pintor catalán, aunque los espacios desolados de los años 30 se desertizan en los 40 bajo la influencia de las vastas extensiones arenosas que el pintor tiene ocasión de conocer en los Estados Unidos y que le impresionan profundamente.

Sea como fuere, Dalí ha transportado hasta el otro lado del océano sus iconos locales, privados: entre otros, las tierras llanas del Ampurdán, las colinas interiores y el Cabo de Creus, elementos que se mezclan y entremezclan con las nuevas visiones que Dalí va adquiriendo durante su prolongada estancia americana. Dalí parece estar pintando siempre un idéntico sitio, cierto paisaje mental que reproduce –más que transcribe– las obsesiones particulares del pintor, aquellas que componen sus espacios elásticos y sus tiempos suspendidos.

En este cuadro concreto, como en otros lienzos, una forma semejante al perfil del Cabo de Creus se divide, incongruente, al fondo de lo que parece ser un desierto de Nuevo México. La obra, igual que toda la producción de Dalí, está ejecutada con una impecable pulcritud de detalle, particular que llama a engaño al ojo mientras observa. La impresión que se tiene frente el cuadro es la de hallarse ante una obra regida por las leyes de «la ventana albertiana» –consenso espacial al uso que instauró el siglo XV italiano–.

Sin embargo, es una trampa. La ilusión del espacio está construida con meticulosidad, igual que en los cuadros clásicos, pero se trata aquí de un espacio no sólo ilusorio, sino imposible. Si en las obras regidas por la lógica de «la ventana albertiana» podríamos «saltar» dentro del cuadro y «transitar» por el mismo, el espacio que Dalí propone en *Composición* tiene algo fortuito y sólo *aparenta* existir como espacio penetrable a la manera clásica. A este efecto contribuye la elección de los elementos que lo habitan –muy acorde con las formulaciones de otros miembros del grupo–. Los espectadores tienen la sensación de hallarse frente a una cámara de las maravillas del siglo XVII, en la cual conviven *naturalia* y *artificialia*.

De hecho, en *Composición* caracolas, minerales, huevos... comparten espacio, entre otros elemen-

tos, con una gacela, dos perros, las ruinas de una ciudad fantasmal y aterradora –las piedras de cuyas construcciones medio derruidas recuerdan a huesos de un enorme esqueleto humano–, un jinete y una mujer de extraordinaria modernidad. Aunque no es lo incongruente de ese *ars combinatoria* lo que deja perplejos a los espectadores; ni siquiera es la ambigüedad constructiva que desvelan las sombras de los cuerpos sólidos, carente de lógica visual. Si el espacio sólo *aparenta* existir, el tiempo que genera tampoco es un tiempo «real». El tiempo narrativo de la obra parece distorsionado: un conjunto de imágenes inconexas, que no podrían estar sucediendo a la vez en un único intervalo espacio-temporal, conviven en el cuadro.

“
*Juego de espejos
 que abren el
 camino a lo
 maravilloso*
 ”

La mujer en primer término, la cantante Eva Kolsman vestida a la moda de esos años 40, es quien desvela la trampa última en la simultaneidad de esos tiempos. Unos pasos más allá, de espaldas, se adivina otro cuerpo femenino que la postura y los colores de la ropa invitan a relacionar de forma directa con la retratada. Sí, debe de ser la misma mujer reflejada en un espejo imaginario, espejo que le devuelve su imagen de espaldas.

Otra vez Dalí ha regresado a su juego de espejos –visibles o invisibles– que plantea conflictos inesperados: o es la pura ausencia o no devuelve lo que se esperaría ver; o duplica la idéntica imagen y no su contraposición o solidifica la realidad reflejada más real que la realidad... Se trata del espejo surrealista que nunca refleja con exactitud, sino que desvela el intervalo que habita entre uno y otro o, lo que es igual, entre uno y uno mismo. Son los «espejos sin alinde» de *Los campos magnéticos* (1919) de Breton y Soupault; espejos, por tanto, sin bruñir, ineficaces para el reflejo y, por eso, liberados de su esencia de barrera, que abren el camino hacia lo maravilloso y fracturan la unidad del sujeto.

El juego de falsos/verdaderos dobles que se presenta en *Composición* –la ambigüedad última del reflejo– es un recurso visual que Dalí explotará a lo largo su vida. Constituye, entre otros ejemplos, el *leit motiv* de *La metamorfosis de Narciso* (1937), base de investigación para su método paranoico-crítico: ver lo que no está en realidad. Igual que en *La metamorfosis de Narciso* la mirada «veía» un reflejo donde había duplicación no exacta, la mujer de la obra de 1946 –secuenciada por tiempos paralelos y espacios únicos– rubrica la propuesta daliniana, quintaesencia de la surrealista: la realidad es lo que creemos ver, no lo que vemos. O, dicho de otro modo, la realidad es aquello que construimos como realidad y este cuadro de Dalí parece una prueba irrefutable. ♦

Salvador Dalí, del que se cumple este año el centenario del nacimiento, nace en 1904 en Figueras. En los primeros años 20, tras su traslado a Madrid, su carrera de artista toma el rumbo definitivo en la Residencia de Estudiantes, donde establece los primeros contactos con los que van a ser personajes definitivos en su vida: el cineasta Buñuel y el poeta García Lorca. Con el primero trabajará en *Un chien andalou* (1929), para buena parte de la crítica la película surrealista por excelencia. En ese mismo periodo conoce a Gala, entonces casada con el poeta Paul Eluard, y Breton no tarda en incorporarle al grupo surrealista. La siguiente década también será decisiva por distintos motivos: delinea su teoría paranoico-crítica, rompe las relaciones con los surrealistas y realiza su primer gran proyecto en Nueva York: *El sueño de Venus*. Permanecerá en los Estados Unidos hasta el año 1948, momento en el cual regresa a Cataluña. Muere en 1989.

Composición se se mostró en la exposición DE PICASSO A BARCELÓ, en el Museo Toulouse-Lautrec, de Albi (Francia), en 1996.



BIBLIOGRAFÍA

DALÍ, S.: *La Métamorphose de Narcisse*, Nueva York y París, 1937.

DALÍ, S.: *La vida secreta de Salvador Dalí*, Dasa Editions, 2001.

DECHARNES, R. y NÈRET, G.: *Dalí, 1904-1989. La obra pictórica, 1904-1946*, Colonia, Londres, Nueva York, 1997.

STICH, S.: «Anxious Vision», *Anxious Vision. Surrealist Art* (cat. exp.) octubre-diciembre 1990, University Art Museum, University of California at Berkeley, Nueva York, 1990.

Arriba, foto de Marc Lacroix (Catálogo de la exposición «Dalí fotógrafo. Dalí en sus fotografías»), Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984.