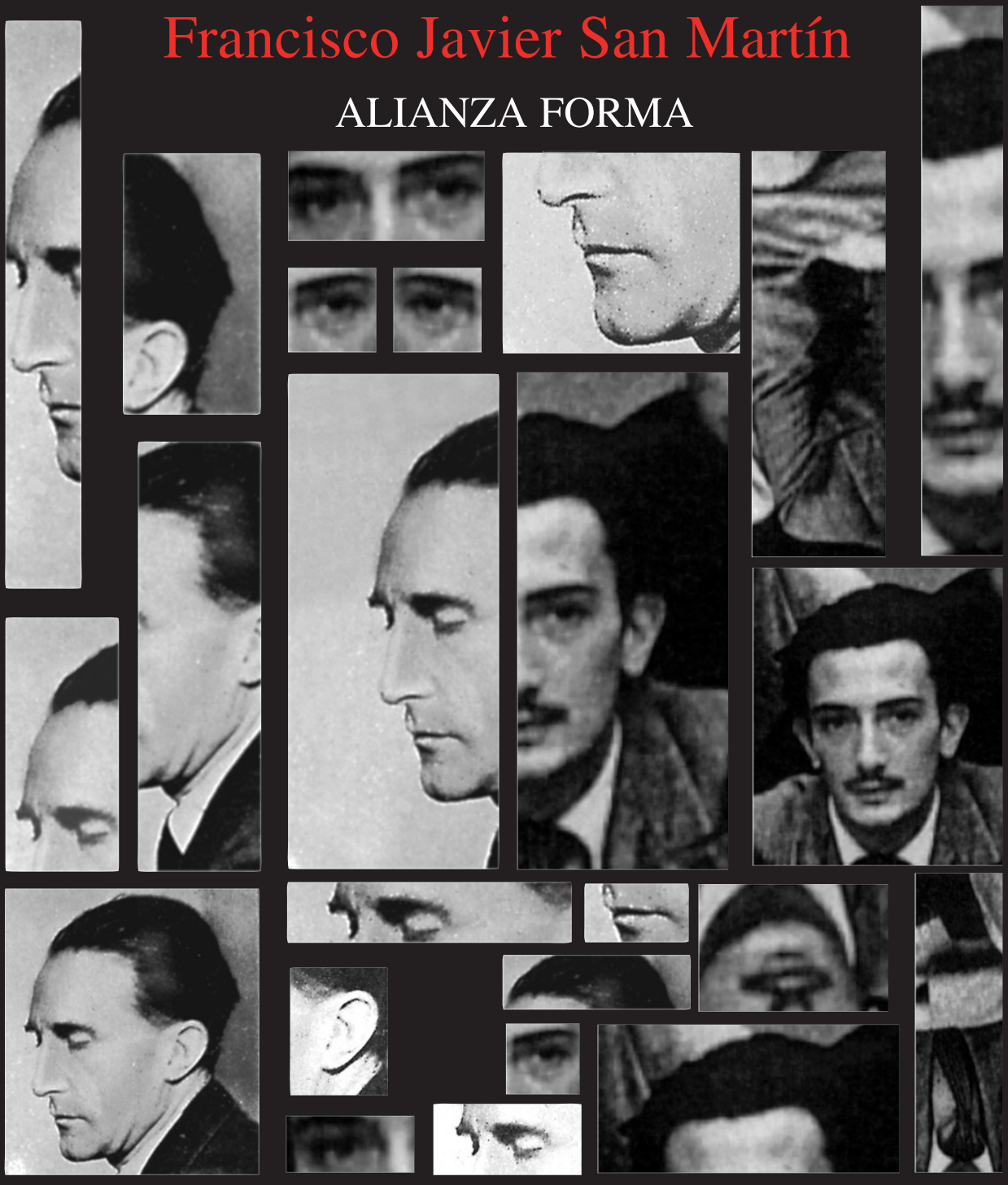
Dalí-Duchamp
Una fraternidad oculta

Francisco Javier San Martín

ALIANZA FORMA



Dalí-Duchamp
Una fraternidad oculta

Alianza Forma

Dalí-Duchamp
Una fraternidad oculta

Francisco Javier San Martín

Alianza Editorial

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Edición electrónica, 2014
www.alianzaeditorial.es

© Francisco Javier San Martín Martínez, 2004
© Alianza Editorial, S. A. Madrid, 2014
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
ISBN: 978-84-206-6630-3
Edición en versión digital 2014

Índice

Presentación 9

1. Cristales rotos 11
   - Una aproximación desmontable 14
   - El amigo de Hitler 15
   - Muertes 20
   - Dalí, el mal contagioso 24
   - El «buen» y el «mal» Dalí 26
   - Médium 32
   - Fobias y filias 34
   - Reencuentro final 35

2. La mujer desmontable 39
   - *La poupée,* 1932-1945 43
   - Cine táctil, se ruega tocar 45
   - Del amor al sexo 50

3. Objetos reales 51
   - Exponer el objeto 52
   - Aproximaciones montables 53
   - Chaquetas 56
   - Rrose / Hélène 57
   - Piernas Luis XV 59

4. Erizos y estrellas fugaces 61
   - Cabezas 65
   - *Ready made* natural 66
   - Mental / comestible 66
   - Mazapán 69

5. Mercaderes de pelo 71
Una solución comportamental al problema del monocromo 75
Mercaderes de pelo 77
L.H.O.O.Q. (Comme d'habitude) 85

6. El rostro de Mae West 91
Éxtasis 94
Ajedrez 96
Paul Delvaux 98
Los suicidados del surrealismo 101

7. Salpicaduras 105
Paisaje culpable 107
Salpicadura de leche 109
Azúcar 113

8. Ajedrez 117
Arcachon / Nueva York / Cadaqués 117
Un soltero y dos casados 119
De la mano a la boca 122
Fracasos y mates 123

9. G.R.A.D.I.V.A. 129
Puertas, siluetas, amantes 130
Gala / Rrose 134

Notas 137

Bibliografía 153

Índice de obras de Dalí citadas en el texto 161

Índice de obras de Duchamp citadas en el texto 162

Índice onomástico 163

Presentación

Cuando era adolescente, sentía una atracción morbosa por los cuadros de Dalí. No sabía gran cosa de psicoanálisis, así que lo que me impresionaba no era tanto la realidad paranoica de sus imágenes como su habilidad para pintar, para representar las superficies, las texturas y los objetos. Tampoco había leído aún ninguno de sus textos, pero creía que Dalí pintaba como los grandes maestros del pasado, como Rafael o como Vermeer. Luego fui creciendo, estudiando y comenzando a comprender algunos de los nuevos problemas planteados por el arte moderno y conociendo la realidad política de la España de finales de los sesenta, y me dejó de gustar Dalí o, para ser más exactos, comenzó a resultarme un ser odioso. En las conversaciones con mis amigos pintores empleábamos la peor de las calificaciones: Dalí es un payaso, además de franquista. Un ser odioso que justificaba cínicamente los últimos fusilamientos del general Franco y del que además no valía la pena ocuparse como artista.

Pero seguí creciendo, conociendo más cosas del arte y de la política, y descubrí el dadaísmo, leí el admirable texto de Baudelaire sobre el dandismo y comencé a atisbar una sombra de duda: Dalí seguía siendo un horrible pintor *pompier*, pero empecé a descubrir su faceta de provocador, de modo que su confeso jesuitismo y sus creencias monárquicas empezaron a aparecérseme como un ingrediente de provocación artística. Mientras tanto había descubierto que muchos de los opositores al franquismo no eran tan puros como parecían durante la dictadura. Con el tiempo, seguí conociendo más cosas del arte y me distancié de la actividad política. Descubrí el arte de acción, los *ready made* de Marcel Duchamp, la obra de Joseph Beuys y entonces la figura de Dalí ya se me aparecía como la de un legítimo provocador y, sobre todo, uno de los precursores de la construcción de la figura del artista como parodia del *genio*. Volví a mirar con

interés sus cuadros, pero seguían sin interesarme, aunque descubrí maravillado que casi siempre prefería las descripciones que escribía Dalí a las propias imágenes: decepcionaba mirar una reproducción de, por ejemplo, *Canibalismo de los objetos*, después de haber leído la soberbia descripción que de él hace el artista: «Lenin, rodilla en tierra, camisa al aire, tocado con un gorro de marino transformado en cucharilla blanda, tenía una nalga en forma de pan blando, sostenido por una muleta de horquilla. La nalga era, desde luego, el símbolo de la Revolución de Octubre de 1917». Así me introduje en los escritos de Dalí y descubrí no sólo a un escritor de imaginación portentosa, sino a un pensador fino y cerebral, un auténtico revulsivo del dogma cartesiano.

Y comencé a estudiar con más detenimiento la obra y, sobre todo, la figura de Marcel Duchamp, sus relaciones con la fotografía y su estrategia de un arte basado en la materia gris. Y fue cuando comencé a analizar la relación entre el sexo explícito de Dalí y la reserva duchampiana, su común interés por la ciencia y la geometría, la relación entre los *ready made* y los objetos de funcionamiento simbólico y comencé a admirar a Dalí con un fanatismo paralelo al odio que anteriormente me inspiraba. Leí ávidamente sus escritos y todo lo que encontré sobre su obra y su figura de artista y visité los lugares en que vivió.

De esta pasión ha surgido este libro sobre las «ocultas» relaciones entre Duchamp y Dalí, la mutua «vigilancia» a la que se sometieron ambos artistas; la relación entre sus obras y los contactos entre los personajes. La emoción que me produce el paisaje del Ampurdán, el que más me ha emocionado de los que he podido ver hasta ahora, tiene también algo que ver con el origen de este libro.

Un único agradecimiento, a Juan Antonio Ramírez, maestro y amigo, a quien debo no sólo consejo y orientación, sino una inestimable ayuda en la materialización de este libro; y una dedicatoria, a Ricardo San Martín (1901-1980), mi padre, que nació también en Figueras, tres años antes que Dalí, y con quien he fantaseado tantas veces que ambos pudieron hablar o incluso jugar juntos.

1
Cristales rotos

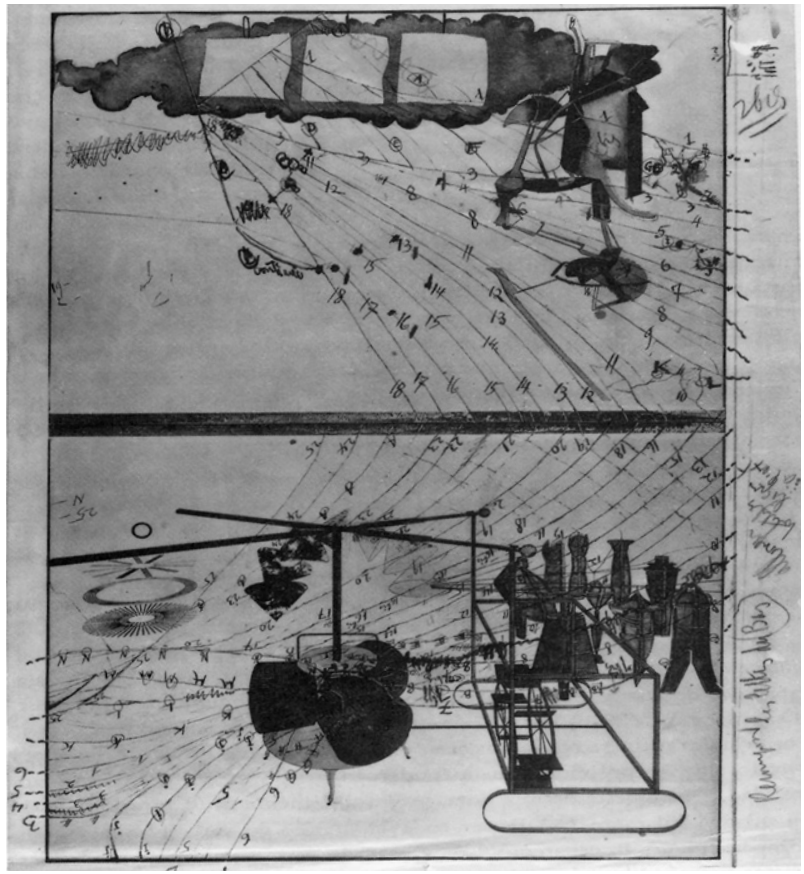
Aquella noche decidí no ser bueno jamás
y he mantenido mi palabra.
Salvador Dalí

Entre 1915, recién llegado a Nueva York, y 1923, Marcel Duchamp decidió invertir buena parte de su tiempo, todo su ingenio y su habilidad manual en la realización de su obra maestra, *La mariée mise à un par ses célibataires, même*, una de las obras más complejas del arte moderno, que había comenzado a concebir ya en 1912, cuando trabajaba en París. Después de tanto esfuerzo los dos paneles de vidrio que componían la obra se rompieron en 1927 en el traslado de la pieza desde el Museo de Brooklyn, donde había sido expuesta por vez primera en la «Internacional Exhibition of Modern Art», hasta la residencia de Catherine Dreier, su propietaria entonces, en West Redding, Connecticut [1]. Así terminó, «definitivamente inacabada» la gran alegoría sexual en la que Duchamp había puesto a punto una nueva forma de trabajar e imaginar el arte. Aunque en un primer momento, cuando se enteró de la rotura del *Vidrio*, Duchamp se desentendió de él, aduciendo que era algo pasado, que estaba cansado de aquella obra y que ya no le interesaba, lo cierto es que en el verano de 1936 acudió a la residencia de Catherine Dreier, su amiga y mecenas, para realizar un análisis de su estado y una cuidadosa restauración de los dos paneles. En alguna ocasión llegó a comentar que la rotura del vidrio, que produjo grietas estrictamente simétricas, había sido una suerte, ya que el azar había mejorado su obra[1].

En 1936, mientras estalla la Guerra Civil en España, y Europa se prepara para su segunda carnicería masiva en la que tantas cosas —materiales y morales— saltaron hechas añicos, Duchamp dibuja y numera cuidadosamente en Connecticut cada una de las grietas del *Gran vidrio*. Pero en ese mismo año comienza también otra obra compleja, la *Boîte en valise*, un catálogo desplegable como un retablo o como un maletín de viajante de comercio, en el que coloca reproducciones en miniatura de la mayoría de sus piezas más

importantes [2]. Cuando estalla la Guerra, Duchamp está trabajando en esta obra que resume sus ideas sobre el arte *portátil* y sobre la eficacia de las reproducciones. El *Gran vidrio* que se encuentra en esta maleta no puede romperse ni con el estruendo de las bombas, ya que no es de cristal, sino una miniatura fotográfica realizada en celuloide[2].

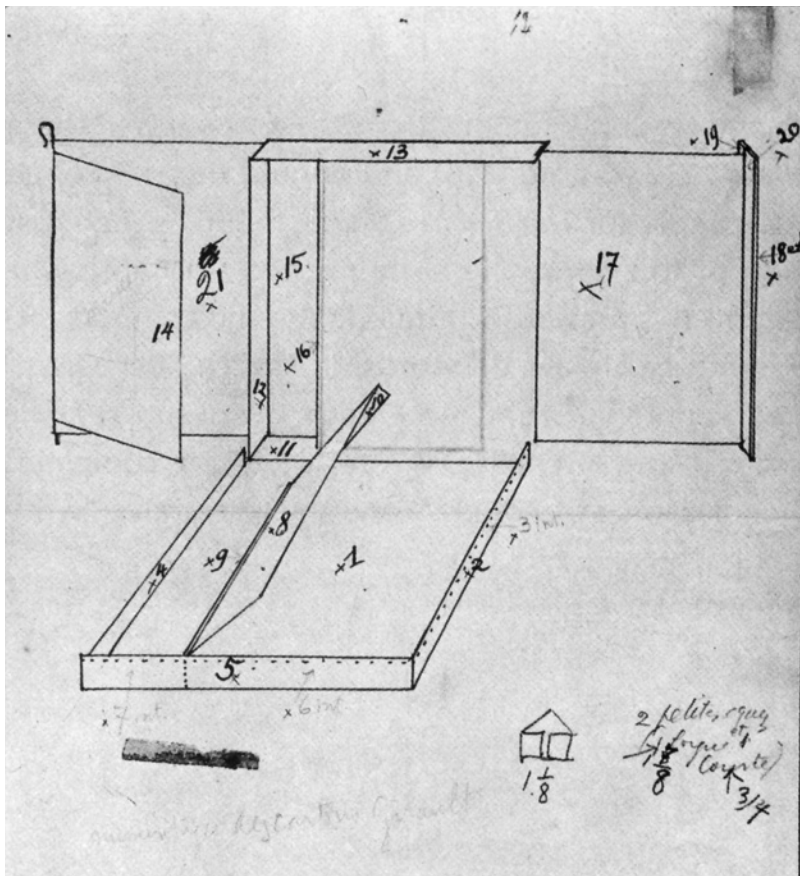
Dos años antes, en 1934, Dalí se había casado por lo civil con Gala en París. La pareja partió inmediatamente hacia Nueva York, en el que sería el primer viaje del creador catalán a la ciudad de los rascacielos y el oro. Es el momento culminante de la ascensión de Salvador Dalí. Realiza con éxito su primera exposición en la galería Julien Lévy de Nueva York y rompe con el grupo surrealista en París. Como una serpiente, Dalí muda y prueba a hacerse mundano. Así que cuando las galerías Bonwit-Teler le proponen acondicionar



1. Marcel Duchamp, numeración de las grietas del *Gran vidrio*, 1939, Philadelphia Museum of Art.

los escaparates de su tienda en la Quinta Avenida, accede encantado: es su primer viaje. Recién *marié;* acaba de publicar un texto titulado *New York Salutes Me*, y es sólo ahora cuando ve ese saludo correspondido por las autoridades comerciales de la ciudad. Realiza una compleja escenografía para los almacenes, dividida en dos partes que correspondían a los dos escaparates que daban sobre la avenida: la *Noche*, representada por una cama con sábanas de satén negro con ascuas ardientes artificiales que simbolizaban la pasión y patas de rinoceronte; y el *Día*, que estaba compuesto por una escena en la que un maniquí polvoriento entraba en una bañera velluda, forrada de astracán, con dos brazos y un espejo que evocaban el mito onanista de Narciso.

Sin embargo, esta compleja escenografía sexual fue alterada por los responsables de los grandes almacenes. Cuando el artista vio el



2.
Marcel Duchamp, Esquema para el ensamblado de *Boîte en valise*, 1940. Marcel Duchamp Archives, París.

resultado al día siguiente, acudió a negociar con los responsables, pero no encontró satisfacción a sus demandas de creador frente a la presentación de su obra. En lugar de seguir negociando, se dirigió hacia los escaparates y, tras una compleja maniobra, consiguió volcar la bañera forrada de piel sobre el cristal del escaparate, que se rompió estrepitosamente. Como Marcel Duchamp cuando se enteró de que el *Vidrio* se había roto en un transporte, Dalí también hizo ademán de obviar el problema y, saliendo por el boquete del escaparate —desde la ficción de la bañera peluda hasta la realidad invernal de la Quinta Avenida— caminando por la calle, hasta que fue interceptado por un policía. Los detalles —anteriores y posteriores— son sabrosos y densos, pero remitimos al lector a la fuente directa de Dal, quien es capaz de explicarlo de forma elegante, lúcida y paranoica[3].

En ambos casos, aunque por causas diferentes, *cristales rotos*; sueños quebrados. Quizás ya la *parete di vetro* leonardesca que ofrecía a la pintura la posibilidad de dominar la visión y apoderarse del mundo, ha quedado definitivamente rota. Las grietas del *Gran vidrio* que Duchamp enumera pacientemente en la residencia de Catherine Dreier y el desplome violento del escaparate de Bonwit-Teler en Nueva York, no son sólo un buen ejemplo de dos talantes artísticos muy diferentes, un frío y privado Duchamp frente a la locura pública de Dalí, sino también un síntoma de muchos fracasos de la vanguardia: grandes ideas, frágiles resultados, al final rotos.

Una aproximación desmontable

Octavio Paz comienza un estudio sobre Duchamp comparando su figura con la de Picasso, como ejemplo de dos actitudes bien diferentes en el arte del siglo XX: «Marcel Duchamp y Pablo Picasso (...) son posiblemente los artistas que mayor influencia han ejercido en nuestro siglo: Picasso por sus obras, Duchamp por una *obra* que es la negación de la noción moderna de obra»[4]. Octavio Paz ha sido uno de los primeros en formular esta contradicción. Picasso como diseminador de imágenes, perpetuando la idea de cambio, y con ello asentando una tradición vanguardista en el arte del siglo XX. Duchamp, por el contrario, parapetado tras la idea de *retardo*, buscando vías alternativas a esta tradición moderna, es «el artista que lleva hasta sus últimas consecuencias las tendencias de la vanguardia, y el que, al consumarlas, las vuelve sobre sí mismas y así las invierte»[5]. Picasso obsesionado por explorar, por avanzar, por producir; Duchamp preguntándose si alcanzaría a hacer «una obra

que no fuera de arte». Picasso y Duchamp, paradigmas de la *diseminación* y del *retardo*.

No cabe duda de que ambos son artistas que ejemplifican las contradicciones en el seno del arte de vanguardia, pero si verdaderamente queremos encontrar a los artistas *en conflicto* en el seno de la modernidad, podríamos hacerlo, ¿por qué no? con el más pérfido, con Dalí.

El amigo de Hitler

Dalí es el artista represaliado por excelencia. Su éxito popular le ha evacuado de las filas de la vanguardia. Fue violentamente expulsado del grupo de Breton, en el que había jugado un papel protagonista [3] y, sobre todo, su expulsión es cualitativamente diferente a las de Artaud y Desnos, a las de Aragon y Crevel o de Éluard y Ernst[6]. Diferente a todas porque su radicalidad se situaba en otro plano: no contra el surrealismo o contra alguno de los postulados



3.
André Breton y Salvador Dalí en una reunión del grupo surrealista en París hacia 1930. De izquierda a derecha, Paul Éluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy y Max Ernst.



4.
Salvador Dalí, *Dalí's Mustache*, «¿Por qué pinta usted?» «Porque me gusta el arte», 1954. Foto: Philippe Halsman. Herederos de Philippe Halsman.

«irrenunciables» de Breton, sino al contrario, para avanzar hasta su lógica extrema que sólo admitía la creación en el plano individual del genio. En el caso de alguno de estos artistas, cierto sector de la crítica de arte ha magnificado su aportación, aumentando su valor como forma de contestación a la autoridad de Breton, que ha acabado convirtiéndose cada día más en la bestia parda del surrealismo. Artaud o Desnos son represaliados de Breton que han encontrado en este hecho buena parte de su actual fortuna. Su rehabilitación se ha convertido en una fuerza que ha contrarrestado y aun superado el descrédito bretoniano.

En el caso de Dalí, por el contrario, la expulsión siempre se ha leído como *merecida*. Posiblemente fuera la *única* merecida, porque se situaba a años luz del proyecto bretoniano. La censura que Breton aplicaba sobre los más diversos asuntos del surrealismo, ya fueran políticos, sexuales o comportamentales, parece en este caso justificada. El surrealismo de Breton explora los rincones más oscuros de la mente, realiza las asociaciones más inesperadas o más desestabilizadoras, pero las ambigüedades respecto a Lenin y Hitler —que en el caso de Dalí no buscaban definir una posición política concreta sino más bien desestabilizar el sistema completo de los signos políticos—, junto al histrionismo ávido de notoriedad y dinero [4], no resultaban tolerables para Breton como tampoco para ningún otro sector de la vanguardia. Con extraordinaria clarividencia, Dalí achaca a Breton el mantenimiento de ciertos tabúes. Si el surrealismo significa la libertad total del subconsciente, la idea de prohibición ha de quedar excluida.

> Yo era un surrealista total a quien ninguna censura, ninguna lógica detendrían jamás. Ninguna moral, ningún miedo, ningún cataclismo me dictaban su ley. Cuando se es surrealista es menester ser consecuente consigo mismo. Había que proscribir cualquier tabú, o si no, que se redactase la lista de los tabúes que debían respetarse[7].

Dalí ataca en un punto demasiado sensible, se sitúa fuera del contexto vanguardista, intencionalmente fuera del arte moderno. Interrogado seriamente por su interés político en la figura de Hitler, Dalí responde:

> Yo estaba fascinado por la espalda blanda y rolliza de Hitler, siempre tan bien fajada dentro de su uniforme. Cada vez que empezaba a pintar la correa de cuero que, partiendo de su cintura, pasaba al hombro opuesto, la blandura de aquella carne hitleriana, comprimida bajo la guerrera militar, suscitaba en mí tal estado de éxtasis gustativo, lechoso,