

LES NADALES DE DALÍ

Fèlix Fanés

Director del Centre d'Estudis Dalinians
(Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres)

En comptes dels catòlics i mediterranis «presepio», «crèche», «belén» o «pessebre», Dalí utilitza, com a tema central de les nadales fetes per a la casa Hoechst, l'arbre, l'avet, el «Tannenbau» de la cultura centreeuropea, tan arrelat també als Estats Units. De fet, quan Dalí va dibuixar l'any 1946 un *Noël Christmas* per a la revista «Vogue», ja havia triat aquest motiu, si bé, llavors, va representar l'arbre d'una forma molt convencional. En aquella portada, el que dominava era unes arquitectures inspirades en la cèlebre tela de Leonardo *L'adoració dels reis mags*, sobre les quals va pintar tot d'avets, que hi feien un paper més aviat decoratiu i secundari. En una altra nadala, pintada l'any 1948, el tema central era un gran àngel agenollat que sostenia amb la mà un avet minúscul. En la majoria de les nadales fetes per a la Hoechst, en canvi, els arbres no són gens convencionals. Dalí els ha transformat, modificat, transvestit, segons la seva característica manera de treballar.

Que Dalí manipuli els avets no ens ha de sorprendre gaire, ja que, realment, algunes de les significacions que l'arbre, com a element simbòlic, ha anat acumulant al llarg dels anys tenen força relació amb la seva manera de veure el món. Atès que, per exemple, les arrels s'enfonsen en la terra i les branques pugen cap amunt, l'arbre ha estat considerat un símbol de les relacions que s'estableixen entre el cel i la terra. A l'ambivalència entre el material i l'espiritual, s'hi superposa una altra significació, la del masculí i el femení. Com escrivia Jung, un autor que Dalí havia llegit: «els arbres tenen un caràcter bisexual

simbòlic, ja que en llatí la desinència és masculina, tot i ser mots femenins. I encara que la forma externa sigui fàl·lica, fins i tot l'aparença ens permet contemplar-los d'una altra manera. Pel fullam i el brancatge, també és possible veure'ls com una dona, un úter i una mare.»

La idea de la bisexualitat, Dalí la reforça amb la presència d'un cargol (l'avet surt del cargol en les nades del 1959 i del 1976), emblema força clar de l'aparell genital femení: el cargol pot ser vulva, clítoris o bava, o tot alhora. Amb la superposició de l'uterí (el cargol) i el fàl·lic (l'avet), s'aferma aquest pensament tradicional de bisexualitat o hermafroditisme, tan present, per altra part, en el món al·legòric dalinià. D'aquesta simbologia, basada en la fusió del terrenal i l'espiritual, i de la fertilitat i la vida, podria ser que en provingués l'elecció d'un arbre com a encarnació del naixement de Jesús, home i Déu alhora, nascut per donar nova vida a la humanitat. Però això són meres especulacions. En tot cas, la idea de l'ambivalència és molt de Dalí, fins al punt de constituir un dels nuclis essencials del seu pensament. De fet, hi ha una imatge que il·lustra molt bé aquesta manera de pensar. Em refereixo a la crossa, que sintetitza perfectament la idea de la fusió dels contraris. Amb la seva aparença d'unitat que es bifurca, aquesta mena de bàcul és una excel·lent representació gràfica —clara, sintètica— de les famoses parelles dalinianes: dur i tou, anarquista i monàrquic, masculí i femení, paranoic i crític, sàdic i masoquista. La presència d'aquest estri, que ha estat llegida de moltes maneres (per exemple, com a principi de realitat que equilibra el desenvolupament monstruosos de la sexualitat mental, segons Jean Bobon, citat per Robert Descharnes), fa, sobretot, aquesta funció d'emblema. Si hi afegim que en certes zones de Catalunya a la crossa, o a un tipus determinat de crossa, se l'anomena «dalí», aleshores l'elecció d'aquest signe com a al·legoria

del pensament del pintor encara serà més plausible. En tot cas, aquest instrument apareix en moltes teles importants del començament dels anys trenta i també en les nades del 1964 i del 1966. Per altra part, la crossa representa el mateix que encarna l'arbre, tal com s'encarrega de recordar-nos el mateix Dalí en una de les nades més interessants, la del 1965, en què se'ns mostra una dona-arbre els braços de la qual, com en el frontispici que havia dibuixat el 1944 per a la novel·la *Hidden Faces*, es bifurquen. El pintor ja ho havia escrit a *The Secret Life*: «Cada vegada que l'atzar em col·loca en presència d'un bell exemplar de bifurcació, generalment representat pel tronc o les branques d'un arbre, l'esperit em queda en suspens.» Dalí, en moltes nades, juga amb la naturalesa ambivalent, bifurcada —com la crossa— de l'arbre. L'agafa i li dona noves funcions.

Aquestes manipulacions li serveixen per a dues coses. En primer lloc, per parlar de l'actualitat. Com a artista «mass mediàtic», Dalí solia referir-se sovint a aquells fets que la premsa, la ràdio i la televisió difonien amb més enrenou. És el cas de la nadala del 1969, en què l'arbre sorgeix del cor de la Lluna, alhora que la inscripció diu: «L'empremta humana fertilitzant les entranyes de Selene fa sorgir de la pètria falda vivificada les arrels de l'arbre de Nadal», en una clara al·lusió al desembarcament d'Armstrong i Aldrin (l'«empremta humana»), aquell any, a la Lluna. Mentre que en la del 1968, on «les arrels de l'arbre de Nadal sorgeixen de les estrelles i la punta afilada es trasplanta al cor de la terra» (és a dir, se'ns mostra un arbre capgirat), hi podria haver una al·lusió als esdeveniments ocorreguts aquell any a França, que van posar, ben mirat, el món de cap per avall. En aquest cas, però, la interpretació de la nadala és més difícil, perquè, com sol passar amb Dalí, els elements que componen la peça poden significar coses diferents alhora. No oblidem, en aquest sentit, que l'arbre capgirat també forma part d'una simbologia que es

remunta als textos vèdics de les «Upanishad», on l'Univers es representa com un arbre les branques del qual s'enfonsen en la terra, mentre que les arrels volen cap al cel.

Molt més interessant és, en canvi, quan Dalí aprofita les manipulacions de l'arbre de Nadal per introduir elements iconogràfics de la seva pròpia collita, que acaben convertint el símbol universal —l'abet— en un element més del llenguatge personal de l'artista. És a dir, quan transforma el que és comú a tothom en un ingredient particular dalinià, de manera que les fronteres entre l'art popular i l'alta cultura queden esborrades de cop, cosa que continua essent un mètode molt propi de Dalí i de les dimensions «mass mediàtiques» del seu art.

És com si el pintor observés atentament l'arbre i aquest, sota la seva mirada obstinada, s'anés transformant en altres coses, fins a convertir-s'hi realment, de la mateixa manera que sota la seva atenta observació les roques del cap de Creus semblen adoptar les formes més estranyes o que el mur ple d'humitats de Leonardo es metamorfosa en una font inesgotable d'imatges. Podem contemplar aquestes transformacions, per exemple, en la nadala del 1958, en què les branques de l'abet s'han tornat ales d'àngel; en la del 1959, en què s'han convertit en cues de bacallà; en la del 1960, en què el tronc s'ha transformat en un Don Quixot, o en la del 1966, que ho ha fet en corall.

De totes aquestes transformacions, la més freqüent és la de les papallones. Les branques de l'arbre han evolucionat fins a convertir-se en mostres d'aquest bell insecte, que de vegades també apareix al capdamunt del tronc o en les juntures amb les branques. Però, per què les papallones? No ho sabem amb certesa. La seva presència podria relacionar-se amb la iconografia tradicional, que identifica la

papallona amb el «donant» (la persona que ha encarregat l'obra). Si forcem una mica la interpretació, tindrem, en el nostre cas, que «Hoechst», en alemany, és una paraula homofònica de «höchst», que vol dir el més alt, el més encimbellat, de manera que si les papallones apareixen sovint al capdamunt de l'avet, en el lloc que correspon a l'estrella, això no s'ha de prendre com un acte innocent, sinó com un ardit per al·ludir a les persones, als «donants», que han fet l'encàrrec. La papallona en el pic de l'avet voldria dir, aleshores, que l'obra, «aquesta» obra, ha estat encarregada per Hoechst/höchst, és a dir, pel «més alt».

Hi ha altres interpretacions possibles. El professor Joaquín Yarza m'indica que en el Renaixement i en l'època manierista, un període tan pròxim artísticament i intel·lectualment a Dalí, les papallones solien servir també per simbolitzar la idea de rapidesa (oposada sovint a la lentitud del cranc). La presència de papallones ens parlaria doncs, de «velocitat», de «rapidesa». Però, «velocitat» i «rapidesa» de què? Em resisteixo a creure que es tracti només d'una broma i que amb les papallones es faci al·lusió a la celeritat amb què el pintor devia fer aquestes nades. Podria ser, però no m'agrada. M'inclino, més aviat, cap a una altra direcció. En els seus *Records d'infantesa* (un diari que Dalí va escriure entre 1919 i 1920), el pintor menciona la celeritat amb què transcorrien les festes de Nadal; és a dir, les vacances. Com que, per altra part, en els llibres d'hores, el vol de les papallones s'identificava amb la velocitat amb què passa el temps, ¿no estaria associant el Nadal a la idea de fugacitat?, fugacitat del temps, de la infància, de les il·lusions...

A totes aquestes suposicions, encara n'hi podem afegir una altra, potser la més versemblant. Atès que la papallona forma part del regn dels insectes, un món que atreia Dalí i el fastiguejava alhora, ¿no

podria ser que li servís per manifestar, indirectament, irònicament, els sentiments contradictoris —afinitat i repulsió— que l'arbre de Nadal li desvetllava?

A més de les papallones, trobem altres transformacions paranoiques de l'arbre. Algunes, totalment relacionades amb la iconografia daliniana. Són les formigues, que apareixen a les nades del 1958 i del 1972; o els ulls, que trobem a les nades del 1963 i del 1975, o els peixos, que surten a les nades del 1959 i del 1966.

També són interessants les al·lusions a la pintura que apareixen a les nades del 1961 i del 1972, en què és palesa l'admiració de Dalí pels mestres del passat. A la nadala del 1961, per exemple, Dalí hi pinta un personatge de Velázquez. No oblidem que el pintor sevillà, a qui havia dedicat frases molt enceses, era un dels seus predilectes. L'any 1958, Dalí havia realitzat, com també ho faria Picasso amb motiu del proper tricentenari de la mort del pintor, esdevinguda el 1660, un joc de variacions a partir d'un personatge de les Meninas, *Velázquez pintant la Infanta Margarida amb les llums i ombres de la seva pròpia glòria*. La nadala sembla un eco llunyà d'aquesta —o d'una altra obra, *Las Meninas*, del 1960—, si bé, tot s'ha de dir, una mica desconcertant. En efecte, què duu a la mà la «infanta velazquiana»? Sembla una pastanaga (o potser és un rave?), que, a més, representa l'arbre de Nadal. Doble joc que és alhora una broma doble? No ho sabem. En tot cas, a la nadala del 1972 es realitza una operació semblant. Com a rerafons, Dalí utilitza un quadre flamenc del gòtic tardà (el *Paradís*, de Dirk Bouts): el retalla, el crema, l'enganxa, hi pinta a sobre, etc.; és a dir, fa servir tècniques modernes —el *collage*— sobre materials clàssics. El respecte i l'admiració superlativa cedeixen el pas a una ironia ben moderna. Alguna cosa semblant es podria dir de la nadala del 1964, en què Dalí sembla fer una mica de broma també sobre les noves

avantguardes, el Pop Art i l'Op Art, amb les quals va mantenir algunes relacions.

Davant la impossibilitat de comentar un per un tots els elements interessants que surten a les nadales realitzades per Dalí per a la casa Hoechst, m'agradaria referir-me, per acabar, a algunes imatges que em semblen especialment suggerents. Sobretot, tres: les carcasses de barca, les figures d'un nen i un adult agafats de la mà i les noies que salten a corda.

El tema de la carcassa d'una barca ajeguda a la sorra que apareix en la primera nadala, la del 1958, s'ha d'identificar, sens dubte, amb el món de Cadaqués. Sabem que la família del pintor tenia una barca per anar a passejar, que el notari Dalí havia batejat amb el molt anglòfil nom —com tants d'altres lliurepensadors, adorava els anglesos— de «Nelson». Amb el temps, però, les tres primeres lletres es van esborrar i la barca va passar a dir-se premonitòriament, «son». Barques com la de la nadala apareixen, per exemple, al fons de la badia de Portlligat al quadre *Deslletament del moble aliment* (1934). Però en aquest quadre —o en d'altres, com a *L'horitzó oblidat* (1936)—, les barques estan intactes. Sota la forma d'esquelets, les trobem, per primer cop, en una obra del 1939, *Shirley Temple, el monstre sagrat més jove del cinema del seu temps*. La carcassa té una lectura ambigua: és una visió elegíaca de la infància, però, alhora, en la mesura en què se'ns presenta com una ruïna, és una imatge del que s'ha perdut per sempre més o, potser, fins i tot del que s'ha corromput i ha mort. Són, evidentment, naus fantasmagòriques, en què s'acumula tota l'energia estàtica dels records angoixants.

Curiosament, a la nadala en què apareix la carcassa de la barca hi ha, al costat, el segon dels temes esmentats, el de l'adult i el nen, que també sortirà en d'altres nadales, com en les del 1973 o del 1976, i

amb la varietat d'una dona, en comptes d'un home, en les del 1964 i del 1968. Ens trobem davant d'un tema molt repetit, que durant els anys trenta havia aparegut força en les teles de Dalí, sobretot en algunes tan importants com l'*Ossificació prematura d'una estació* (1930), *L'Àngelus arquitectònic de Millet* (1933) o *Vestigis atàvics després de la pluja* (1934). Es tracta, sens dubte, d'una visió del pintor-nen agafat de la mà del seu pare, el notari de Figueres, a la recerca d'imatges fantàstiques. Torna a ser, doncs, una idea positiva de la infància, si bé les llargues ombres que projecten les figures, que no hi eren, val a dir-ho, en les teles, donen un tint d'inquietud, de cosa sinistra, al record.

El tercer dels temes, la noia que salta a corda, apareix a la nadala del 1970, que, a més de ser una de les més boniques, també és una de les més interessants. Hi veiem un arbre-papallona, sobre un terra marcat amb les estries de la perspectiva. A mà dreta, una noia corre saltant a corda. Sis campanetes, que repeteixen la forma de la noia, pengen de l'arbre-papallona com si en fossin les branques. La imatge indubtablement es refereix, un altre cop, a una història de la infància. La podem entendre millor a partir dels quadres en què surt el tema. La noia que salta a corda apareix per primera vegada en dues teles pintades entre el 1934 i el 1935, titulades *Eco morfològic* i *Eco nostàlgic*, en què la noia és representada amb una imatge de campanar al fons. En el dibuix realitzat per al frontispici del llibre de Paul Eluard *Nuits partagées*, es pot veure millor en què consisteix el joc. La noia que salta a corda, que forma un eix visual amb el campanar, té la mateixa forma (és una figura desdoblada) que la campana que hi penja. La noia és una campana, la campana és una noia. Al seu torn, el campanar és perfectament identificable (tal com m'assenyala el pintor Antoni Pitxot): correspon al de l'església de les Monges Franceses que hi havia a la plaça de la Palmera, de Figueres. L'interès

de la imatge augmenta considerablement si tenim en compte que en aquestes escoles estudiava la germana del pintor, Anna Maria, i que des de casa de la família, al carrer de Monturiol, es veia el campanar i la plaça (com es pot comprovar en la tela *Noia de Figueres*, del 1925). Versemblantment, Dalí hauria contemplat, des d'aquest lloc, una noia que saltava a corda (la mateixa germana?, ¿la cosina Carolineta, com s'ha dit?, una altra noia?) i, en una de les seves característiques transposicions paranoiques, hauria identificat, fins a superposar-les, la noia i la campana; campana que, a la nadala, són campanetes. La presència d'ombres prolongades, així com la deshumanització de la figura humana, convertida, no en metall inert, sinó en sis gràcils, però inevitablement vegetals, campanetes, tornen a donar aquest to entre elegíac i torbador, inquietant (d'«unheimlich», el qualificaria Freud), tan característic de Dalí.

És curiós comprovar com la majoria de temes iconogràfics que apareixen a les nades pertanyen al començament dels anys trenta. Només dos, Don Quixot i la infanta velazquiiana, són pròxims al treball que el pintor feia en el moment de la realització de les nades. Cap dels elements dels quadres de gran format que aleshores pintava, *La batalla de Tetuan*, *L'estació de Perpinyà* o *La pesca de la tonyina*, no es reflecteix en les nades.

Aquestes al·legories nadalenques, com recipients que són de la memòria, no solament recullen els records de diverses vivències de Dalí transfigurats en signes iconogràfics, sinó també la reminiscència d'aquests signes, que aleshores ja eren una cosa tan allunyada com els mateixos fets que n'havien motivat l'origen. De manera que les nades contenen, com s'escau en celebracions d'aquesta mena, una elevada dosi de nostàlgia. Això sí, prou disfressada perquè no ens entengui. I també prou oculta perquè no ens adonem del joc des de bon començament.