

LOS CHRISTMAS DE DALÍ

Félix Fanés

Director del Centro de Estudios Dalinianos
(Fundación Gala-Salvador Dalí. Figueres)

En vez de los católicos y mediterráneos «presepio», «crêche», «belén» o «pessebre», Dalí utiliza, como tema central de las felicitaciones navideñas realizadas para la casa Hoechst, el árbol, el abeto, el «Tannenbau» de la cultura centroeuropea, tan arraigado también en los Estados Unidos. Ya en el *Noël Christmas* que dibujó para la revista «Vogue» en 1946 recurría a ese motivo, aunque entonces representara el árbol de una forma muy convencional. En aquella portada navideña lo que dominaba era unas arquitecturas inspiradas en la célebre tela de Leonardo *La adoración de los reyes magos*, en las que los abetos eran sólo elementos decorativos marginales. En otro christmas que le conocemos, pintado en 1948, el tema central era un enorme ángel arrodillado que sostiene en la mano un minúsculo abeto. En la mayoría de las felicitaciones para la Hoechst, en cambio, los árboles no son nada convencionales. Dalí los ha transformado, modificado, disfrazado, según su manera de trabajar característica.

Que Dalí manipule los abetos no debe sorprendernos demasiado, ya que algunas de las significaciones que el árbol, como elemento simbólico, ha ido acumulando a lo largo de los años tiene bastante relación con su manera de ver el mundo. En la medida que, por ejemplo, hunde sus raíces en el suelo y alza sus ramas hacia lo alto, el árbol ha sido considerado un símbolo de las relaciones que se establecen entre el cielo y la tierra. A esa ambivalencia entre lo material y lo espiritual, se superpone otra oposición: la de lo masculino y lo femenino. Como escribía Jung, un autor que Dalí había leído: «los árboles tienen un carácter bisexual simbólico, ya que en latín la desinencia es masculina, pero son palabras femeninas. Y

aunque la forma externa sea fálica, incluso su apariencia nos permite contemplarlos de otra manera. Por sus hojas y su ramaje, también es posible verlos como una mujer, un útero y una madre.»

Esa idea de bisexualidad, Dalí la refuerza con la presencia de un caracol (el abeto sale del caracol en las tarjetas de Navidad de 1959 y 1976), claro emblema del aparato genital femenino: el caracol puede ser vulva, clítoris o baba, o todo a la vez. Con la superposición de lo uterino (el caracol) y lo fálico (el árbol) se fortalece ese pensamiento tradicional de bisexualidad o hermafroditismo, tan presente, por otra parte, en el mundo alegórico daliniano. De esa simbología basada en la fusión de lo terrenal y lo espiritual, y de la fertilidad y la vida, podría venir la elección de un árbol como encarnación del nacimiento de Jesús, hombre y Dios al mismo tiempo, nacido para dar nueva vida a la humanidad. Pero eso sólo son conjeturas. En cualquier caso, la idea de ambivalencia es propia de Dalí hasta el punto de constituir uno de los núcleos esenciales de su pensamiento. De hecho, hay en su obra una imagen que ilustra muy bien este modo de pensar. Me refiero a la muleta, que sintetiza perfectamente la idea de la fusión de los contrarios. Con su apariencia de unidad que se bifurca, esa especie de báculo es una excelente representación gráfica —clara y sintética— de las famosas parejas dalinianas: duro y blando, masculino y femenino, paranoico y crítico, sádico y masoquista. La presencia de ese utensilio, que ha sido interpretada de distintas maneras (por ejemplo, como principio de realidad que equilibra el desarrollo monstruoso de la sexualidad mental, según Jean Bobon, citado por Robert Descharnes), realiza sobre todo esa función de emblema. Si a todo esto añadimos que en determinadas zonas de Cataluña a la muleta —a una cierta clase de muleta, para ser precisos— se la denomina «dalí», entonces la elección de ese signo como alegoría del pensamiento del pintor aún resultará más plausible. Sea como sea, ese instrumento aparece en

muchas telas importantes de principios de los años treinta y en las felicitaciones navideñas de 1964 y 1966. Por otro lado, la muleta representa lo mismo que encarna el árbol, como nos recuerda el propio Dalí en uno de sus christmas más interesantes, el de 1965, donde aparece una mujer-árbol cuyos brazos, como en el frontispicio que había dibujado en 1944 para la novela *Rostros ocultos*, se bifurcan. El pintor ya lo había indicado en *The Secret Life*: «Cada vez que el azar me sitúa ante un hermoso ejemplar de bifurcación, generalmente representado por el tronco o las ramas de un árbol, mi espíritu queda en suspenso.» Dalí, en muchas de las tarjetas navideñas, juega con la naturaleza ambivalente, bifurcada —como la muleta— del árbol. Lo toma y le da nuevas funciones.

Estas manipulaciones las realiza con dos fines. En primer lugar, para hablar de la actualidad. Como artista «mass mediático», Dalí solía referirse a menudo a los hechos que la prensa, la radio o la televisión difundían con mayor revuelo. Es lo que ocurre en la felicitación de 1969, en la que el árbol surge del corazón de la Luna, al tiempo que la inscripción advierte: «La huella humana, fertilizando las entrañas de Selene, hace surgir de su pétreo regazo vivificado las raíces del árbol de las navidades», en clara alusión al desembarco, por aquellas fechas, de Armstrong y Aldrin («la huella humana») en la Luna. Mientras que la de 1968, donde «las raíces del árbol navideño surgen de las estrellas mientras su afilada punta se transplanta en el mismísimo corazón de la tierra» (es decir, se nos muestra un árbol invertido), podría contener una alusión a los acontecimientos ocurridos aquel año en Francia que pusieron, si bien se mira, el mundo patas arriba. En este caso, sin embargo, la interpretación es más difícil, porque, como ocurre a menudo en Dalí, los elementos que componen la pieza pueden significar distintas cosas a la vez. No hay que olvidar, en este sentido, que el árbol invertido forma

parte de una simbología que se remonta a los textos védicos de las «Upanishad», en los que el Universo es representado como un árbol cuyas hojas se hunden en la tierra mientras las raíces vuelan hacia el cielo.

Resulta mucho más interesante, sin embargo, cuando Dalí utiliza el árbol de Navidad para introducir, a través de la manipulación, elementos iconográficos de su propia cosecha, con el fin de convertir el símbolo universal —el abeto— en un elemento más del lenguaje personal del artista. Es decir, cuando transforma lo que es común a todo el mundo en un ingrediente singular daliniano, de forma que las fronteras entre el arte popular y la alta cultura quedan, de repente, borradas; método muy propio de Dalí y de las dimensiones «mass mediáticas» de su arte.

Es como si el pintor observase atentamente el árbol y éste, bajo su mirada obstinada, se fuera transformando en otros objetos hasta convertirse realmente en ellos, del mismo modo que bajo su persistente observación las rocas del Cabo de Creus parecen adoptar las formas más extrañas o el muro rezumando humedad de Leonardo se metamorfosea en una fuente inagotable de imágenes.

Podemos contemplar esas transformaciones, por ejemplo, en la felicitación de 1958, en la que las ramas del abeto se han vuelto alas de ángel; en la de 1959, en la que se han convertido en colas de bacalao; en la de 1960, en la que el tronco se ha transformado en Don Quijote, o en la de 1966, que lo ha hecho en coral.

De todas estas transformaciones, la más frecuente es la de las mariposas. Las ramas del árbol han evolucionado hasta convertirse en muestras de este bello insecto que, a veces, también aparece en lo más alto del tronco o en las articulaciones de las ramas. Pero, ¿por qué las mariposas? No lo sabemos a ciencia cierta. Su presencia podría relacionarse con la iconografía tradicional, que identifica la mariposa con el «donante» (la persona que había encargado la obra). Forzando

un tanto la interpretación, tendríamos, en nuestro caso, que «Hoechst», en alemán, es una palabra homófónica de «höchst», que significa el más alto, el más encumbrado, de manera que si las mariposas aparecen a menudo arriba de todo del abeto, en el lugar que corresponde a la estrella, no nos hallaríamos ante un acto inocente, sino frente a un ardid para aludir a las personas, los «donantes», que le habían hecho el encargo: la mariposa en lo más alto del abeto querría decir que la obra ha sido encargada por «Hoechst/höchst», es decir, el más alto.

Hay otras interpretaciones posibles. El profesor Joaquín Yarza me indica que las mariposas también solían servir, durante el Renacimiento y la época manierista, un período tan próximo artística e intelectualmente a Dalí, para simbolizar la rapidez (opuesta a menudo a la lentitud del cangrejo). Las mariposas nos hablan entonces de «velocidad», de «rapidez». Pero, ¿velocidad y rapidez de qué? Me resisto a creer que se trate solamente de una broma y que, con las mariposas, Dalí estuviera aludiendo a la celeridad con que, sin duda, realizó estas felicitaciones. Podría ser, pero no me satisface. Más bien me inclino en otra dirección. En sus *Recuerdos de Infancia* (un diario que Dalí escribió entre 1919 y 1920), el pintor menciona la celeridad con que transcurren las fiestas de Navidad, es decir, las vacaciones. Como, por otra parte, en los libros de horas medievales el vuelo de las mariposas se identificaba con la rapidez con que pasa el tiempo, ¿no estaría asociando la Navidad con la idea de fugacidad?, fugacidad del tiempo, de la infancia, de las ilusiones...

A todas estas suposiciones aún cabría añadir otra, sin duda la más verosímil. Puesto que las mariposas forman parte del reino de los insectos, un mundo que a la vez atraía y repugnaba a Dalí, su representación le serviría para manifestar, indirectamente, irónicamente, los sentimientos contradictorios —afinidad y repulsión— que el árbol de Navidad le despertaba.

Además de las mariposas, encontramos otras transformaciones paranoicas del árbol. Algunas totalmente relacionadas con la iconografía daliniana. Por ejemplo, las hormigas, que aparecen en las tarjetas de 1958 y 1975; los ojos, que hallamos en las felicitaciones de 1963 y 1975, o los peces, en las de 1959 y 1966.

También son interesantes las alusiones a la pintura que aparecen en los christmas de 1961 y 1972, en los que se patentiza la admiración de Dalí hacia los maestros del pasado. En la de 1961, se representa a un personaje de Velázquez. Recordemos que el pintor sevillano, a quien siempre había dedicado encendidos elogios, era uno de sus predilectos. En 1958, Dalí había realizado, como haría también Picasso, con motivo del próximo tricentenario de la muerte del pintor, acaecida en 1660, un juego de variaciones a partir de los personajes de *Las Meninas*, *Velázquez pintando a la infanta Margarita con las luces y las sombras de su propia gloria*. El christmas parece un eco lejano de ésta —o de otra obra, *Las Meninas*, de 1960—, aunque un poco desconcertante. En efecto, ¿qué lleva en la mano la infanta velazqueña? Parece una zanahoria (¿o es un rábano?), que además representa el árbol de Navidad. ¿Doble juego que es, a su vez, una broma doble? En cualquier caso la felicitación de 1972 realiza una operación similar. Como trasfondo, Dalí recurre a un cuadro flamenco del gótico tardío (el *Paraíso*, de Dirk Bouts) y lo recorta, lo quema, lo pega, pinta encima, etc.; es decir, utiliza técnicas modernas —el *collage*— sobre materiales clásicos. El respeto y la admiración superlativa dan paso a una ironía muy moderna. Algo parecido puede decirse de la tarjeta de 1964, donde Dalí parece bromear también sobre las nuevas vanguardias, el Pop Art y el Op Art, con las que mantuvo algunas relaciones.

Ante la imposibilidad de comentar uno por uno todos los elementos interesantes que aparecen en las felicitaciones realizadas por Dalí para

la casa Hoechst, me gustaría referirme, para terminar, a algunas imágenes especialmente sugerentes. Sobre todo tres: los almacenes de barca, las figuras de un niño y un adulto cogidos de la mano y la niña saltando a la comba.

La imagen del almacén de una barca reposando sobre la arena que aparece en la primera tarjeta, una de las más hermosas, la de la Navidad de 1958, hay que relacionarla, sin duda, con el mundo de Cadaqués. Sabemos que la familia del pintor tenía una barca para ir a pasear, bautizada por el notario Dalí con el anglófilo nombre —como tantos otros librepensadores, adoraba a los ingleses— de «Nelson». Con el tiempo, las tres primeras letras se borraron y la barca pasó a llamarse, premonitoriamente, «son» (sueño). Barcas como la del *christmas* aparecen, por ejemplo, en el fondo de la bahía de Portlligat en el cuadro *El destete del mueble alimento* (1934). Pero en este cuadro —o en otros, como en *El horizonte olvidado* (1936)—, las barcas están intactas. Bajo el aspecto de esqueletos, las encontramos por primera vez en una obra de 1939, *Shirley Temple, el monstruo sagrado más joven del cine de su tiempo*. El almacén tiene una lectura ambigua: es una visión elegíaca de la infancia, pero, al mismo tiempo, en la medida que se nos presenta como una ruina, es una imagen de lo que se ha perdido para siempre o, incluso, de lo que se ha corrompido y muerto. Se trata, evidentemente, de naves fantasmagóricas en las que se acumula toda la energía estática de los recuerdos angustiosos.

Curiosamente, en la tarjeta navideña en que aparece el almacén de la barca, hay, a su lado, el segundo de los temas mencionados, el del adulto y el niño, que también se encuentra en otras felicitaciones, como en las de 1973 ó 1976, y, con la variante de una mujer en vez de un hombre, en las de 1964 y 1968. Estamos ante un tema

muy repetido que durante los años treinta había aparecido con frecuencia en las telas de Dalí, sobre todo en algunas tan importantes como *Osificación prematura de una estación* (1930), *El Ángelus arquitectónico de Millet* (1933) o *Vestigios atávicos después de la lluvia* (1934). Se trata, sin duda, de una visión del niño-pintor cogido de la mano de su padre, el notario de Figueres, en busca de imágenes fantásticas. Nos encontramos de nuevo ante una visión positiva de la infancia, aunque las alargadas sombras que proyectan las figuras —que, por cierto, no aparecían en los óleos iniciales—, dan un tinte de inquietud, de algo siniestro, al recuerdo.

El tercero de los temas, la niña saltando a la comba, aparece en la felicitación de 1970, que, además de ser una de las más bellas, es también una de las más interesantes. Vemos en ella un árbol-mariposa sobre una tierra marcada por las estrías de la perspectiva. A mano derecha, una niña corre saltando a la comba. Seis campánulas que repiten la forma de la joven cuelgan del árbol-mariposa como si fueran sus ramas. La imagen indudablemente se refiere, una vez más, a un hecho de la infancia. Lo podemos entender mejor a partir de los cuadros en los que se representa este tema. La niña saltando a la comba aparece por primera vez en dos telas pintadas entre 1934 y 1935, tituladas *Eco morfológico* y *Eco nostálgico*, en las que la niña está representada con una imagen de campanario al fondo. En el dibujo realizado para el frontispicio del libro de Paul Eluard *Nuits partagées*, puede apreciarse mejor en qué consiste el juego. La joven saltando a la comba, que forma un eje visual con el campanario, tiene una forma idéntica (es una figura desdoblada) a la campana que cuelga. La niña es una campana, la campana es una niña. El campanario, por su parte, es perfectamente identificable (como me indica el pintor Antoni Pitxot): se trata del de la iglesia de las Monjas Francesas, que estaba en la plaza de la Palmera de Figueres. El interés de la imagen aumenta

considerablemente si tenemos en cuenta que en esta escuela estudió la hermana del pintor, Anna Maria, y que desde la casa de la familia, en la calle Monturiol, se veía el campanario y la plaza (como podemos comprobar en la tela *Muchacha de Figueres*, de 1925). Dalí habría contemplado desde allí una niña saltando a la comba (¿la propia hermana?, ¿la prima Carolineta, como se ha apuntado?, ¿otra muchacha?) y, en una de sus características transposiciones paranoicas, habría identificado, hasta superponerlas, a la joven con la campana; campana que en el christmas son campánulas. La presencia de sombras prolongadas, así como la deshumanización de la figura humana, convertida, no en metal inerte, sino en seis gráciles, pero inevitablemente vegetales, campánulas, vuelve a aportar ese tono entre elegíaco y turbador, inquietante (de «unheimlich», lo calificaría Freud), tan característico de Dalí.

Es curioso comprobar cómo la mayoría de temas iconográficos que aparecen en las tarjetas de Navidad pertenecen a los inicios de los años treinta. Solamente dos, Don Quijote y la infanta velazqueña, son próximos al trabajo que el pintor desarrollaba en el momento de la realización de estas tarjetas. Ningún elemento de los cuadros de gran formato que entonces estaba pintando, *La batalla de Tetuán*, *La estación de Perpiñán* o *La pesca del atún*, se refleja en las felicitaciones.

Estas alegorías navideñas, como recipientes que son de la memoria, no sólo recogen los recuerdos de distintas vivencias de Dalí transfigurados en signos iconográficos, sino también la reminiscencia de estos signos, que entonces ya eran algo tan lejano como los mismos hechos que los habían motivado. De manera que los christmas contienen, como es propio en esta clase de celebraciones, una fuerte dosis de nostalgia. Eso sí, suficientemente disfrazada para que no nos enternezcamos. Y también suficientemente oculta para que no descubramos el juego a las primeras de cambio.