



Por Rafael de Aburto,
Arquitecto

Una vez más traemos a estas páginas el tema Dalí. Entendemos que este pintor español, de indudable fama internacional, ha tenido un gesto amable con su Patria al exponer sus célebres cuadros en la pasada Bienal Hispanoamericana. A nuestro juicio, la crítica de sus lienzos, única materia a considerar en revistas técnicas, ha de ser hecha con suficiente conocimiento y desapasionado ánimo, para procurar valorar las calidades, puramente pictóricas, que su obra contenga.

C. M.

Se han removido nuevamente las aguas en torno de los procedimientos empleados por el pintor surrealista.

Y es que, así como las cosas se diferencian precisamente por lo que tienen de común, la pintura, espejo subjetivo profundo e inquietante, considerada como patrimonio de todos los humanos al reflejar las impresiones singulares, nos divide automática e inconciliablemente.

Nosotros, tratando de inutilizar torpes reductos, empezamos diciendo que para un pintor todo puede ser motivo de inspiración, tanto el paisaje natural como cualquier producto del ingenio, ya sea casa, máquina y aun otra pintura. En este último caso, que es el que interesa, aunque lo mismo podríamos decir de otro, el modelo, o sufre una transformación absoluta, al ser proyectado solo, a través de la sensibilidad del pintor, o la transformación es relativa, aun siendo copiada, al no constituir por sí mismo el tema de la nueva creación, sino que es un elemento secundario entre otros muchos que constituyen el nuevo cuadro.

Esto es: pasamos, dentro de la pintura, del género llamado retrato al de la composición, el qual no se aprecia tanto por el valor que se asigna a cada particular como por el acierto que se logre en la relación esté-

tica que las conjuga. Y es este acierto o, en su defecto, desgracia lo que hay que tener presente si se quiere criticar la pintura de Dalí.

Nosotros, que nos impresionamos menos por el asunto o anécdota de una pintura que por la factura con que está representada en la misma, acusamos en este artista la falta de valores, como el color, las calidades, etcétera, que no sean las de una COMPOSICIÓN original, y que es, en definitiva, lo que le ha valido un puesto destacado dentro de la pintura surrealista. Que, quiérase o no, es una etapa decisiva en la historia de la pintura.

Copia de cuadros bien conocidos, cabezas de caballos y un perro (¡vaya por Dios!), como quien copia un monte o un árbol, que son del dominio público. Y los traslada casi intactos a su mundo propio y fantástico, como aquel que recorta con tijeras una instantánea fotográfica o un grabado. Sí, señor; para hacerlas cumplir una misión distinta e inédita a la que desempeñaban en su primitiva postura. Y más aún, se apropiá, por ejemplo, de las figuras del *Angelus*, de Millet, o las de otra composición igualmente provocadora del escarnio; las descompone degradándolas en atributos materiales a la manera de Giorgio de Chirico en sus «maniquines» por aquello de «sistema-

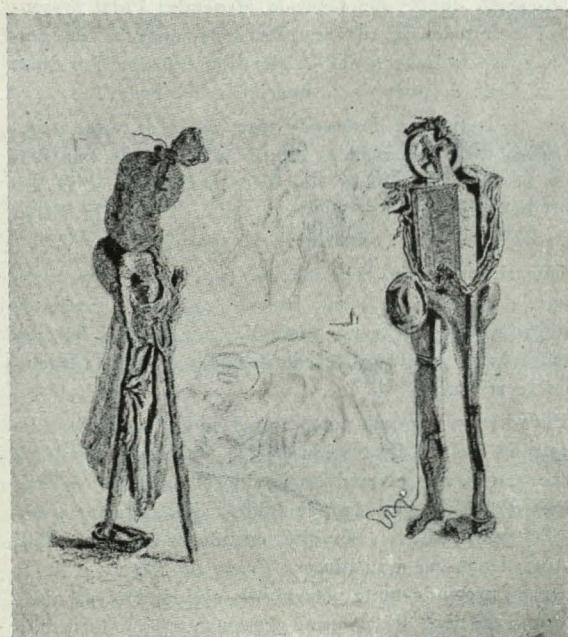
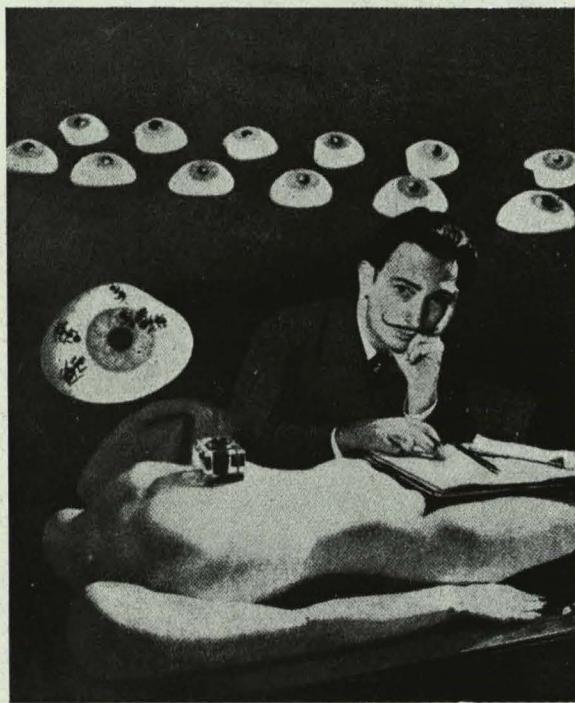
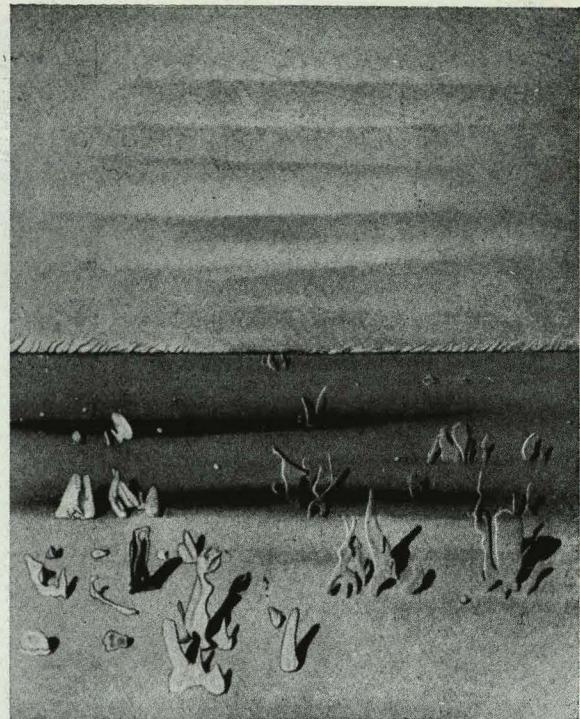


Ilustración para «Cantos de Maldoror», de Lautreamont. Las figuras están tomadas del «Angelus», de Millet. ¿Deshumanizadas con similar criterio que el empleado por Giorgio de Chirico en sus «maniquines»? Más bien sustituyendo partes del cuerpo por atributos del oficio característicos, de la misma forma que el usado por los romanos en los monumentos conmemorativos a sus emperadores.





Dalí en su mesa de trabajo.



Composición de Ives de Tanguy.

tizar la confusión y desacreditar de esta manera el mundo de la realidad...», según reza el mismo Dalí en su libro *La mujer invisible*. Cuando no los envuelve en un ambiente extraplanetario a lo IVES DE TANGUY, o empleando los procedimientos de pintura automática de MAX ERNST, sin olvidar las experiencias para una mejor excitación mental de Leonardo, etc., etc.

Total, que el resultado de tal amalgama es, ni más ni menos, que una composición original e inconfundible de Salvador Dalí.

Esto es tan evidente como que el proceso artístico de la COMPOSICIÓN consiste en un ANÁLISIS previo de elementos y recursos selectos, y una SÍNTESIS de los mismos para constituir una agrupación de orden superior.

La composición tiene capital importancia en todas artes; pero en música y literatura, al intervenir el tiempo, no se aprecia si no es gradualmente y con ayuda de la memoria. Sólo en pintura es cuando su apreciación es instantánea, y esto le hace ser tan elocuente que hay géneros, como el daliísmo, en el que nosotros no percibimos otros valores. Se trata de una pintura limitada, como lo es la impresionista, aunque, claro, más difícil de digerir, y que, desde luego, resulta ser el pariente más cercano de la arquitectura de fachada. Nosotros no acusamos a Dalí cuando utiliza a De Chirico o Tanguy, como nos deja fríos el que un arquitecto utilice columnas, entablamentos y frontones para levantar la basílica de San Pedro. También Dalí trastoca a su antojo los elementos inventados por otros; pero a veces la composición se hace tan ardua, que necesita emplear algunos, rigurosamente prefabricados, por razón de economía, según el automatismo de MAX ERNST. Lo que además depara efectos parciales sorprendentes. Así, pues, tan pueril es acusar las incidencias en el pintor

catalán, como a nosotros lo sería por emplear los ladillos. Y así parece que nos quiere indicar él mismo cuando al copiar las cabezas de caballo, ya tan populares, nos descubre su contextura y un tanto su carácter, al levantar parcialmente su piel y mostrarnos el oculto aparejo. Esto es pura albañilería con respecto al edificio total.

Como esto queda completamente aclarado, abordemos el tema del Cristo crucificado, que, como se verá, es asunto distinto.

En efecto: tenemos delante un número de la revista *Escorial*, donde don Gonzalo Menéndez Pidal presenta el resultado de sus grandes conocimientos fotográficos sobre la imagen del Cristo dibujado por San Juan de la Cruz después de la aparición del Señor.

De su lectura se desprende que, antes de estas experiencias, no se conocía el dibujo más que de una manera borrosa, pero sí lo suficiente para apreciar el hecho más sorprendente del caso, esto es, que la visión fué desde un plano superior a la aparición.

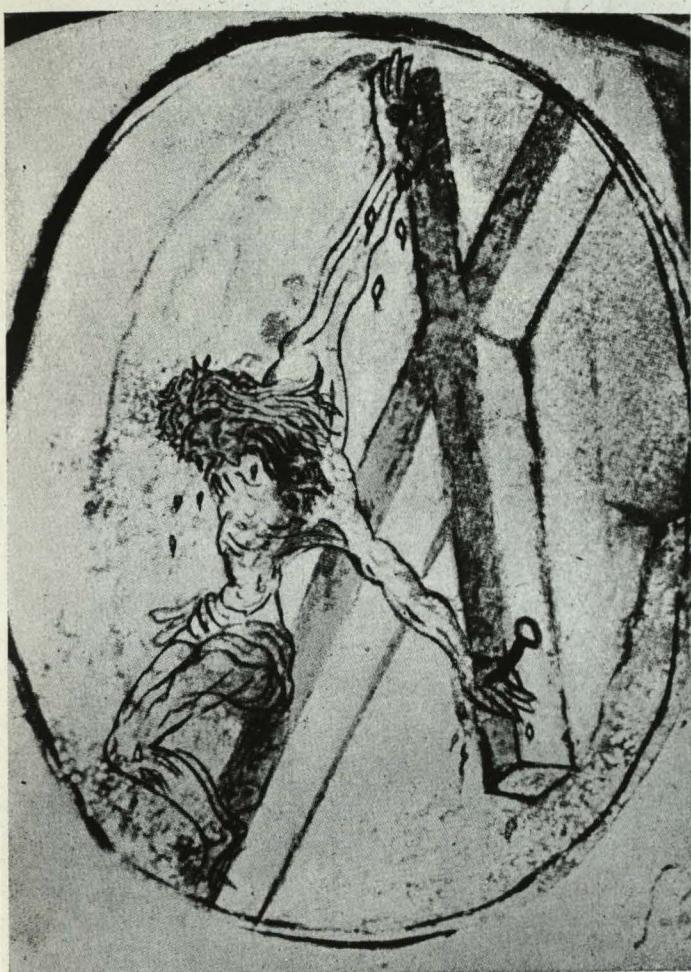
Esta circunstancia, repetida por las distintas reproducciones del dibujo original, ha sido objeto de tentativas gráficas para explicar tal anomalía, por la cual ha sido famosa hasta para aquellos de nosotros que no conocíamos la reliquia.

Pues bien: por una parte se pretende que Dalí se ha inspirado en una ilustración hecha por Leroux en 1902, y, por otros, que el modelo ha sido el *Cristo de la Santísima Trinidad*, pintado por Andrea del Castagno a mediados del siglo xv. ¿Por qué, cuando es el mismo Dalí el que denomina a su pintura *Cristo de San Juan de la Cruz*, se pretende tanta paternidad, olvidándose de nuestro gran místico? Y ¿por qué presentar todas estas «coincidencias»?

cidencias» como un descubrimiento, cuando Dalí no se ha tomado el menor trabajo por encubrirlas?

El punto de vista del cual está tomado el Cristo en todos los casos reseñados no es más que una anécdota

del asunto representado, y si gracias a él la imagen nos emociona, lo es por algo que no tiene que ver con la emoción estética, que es, en definitiva, por lo que se valora una pintura.



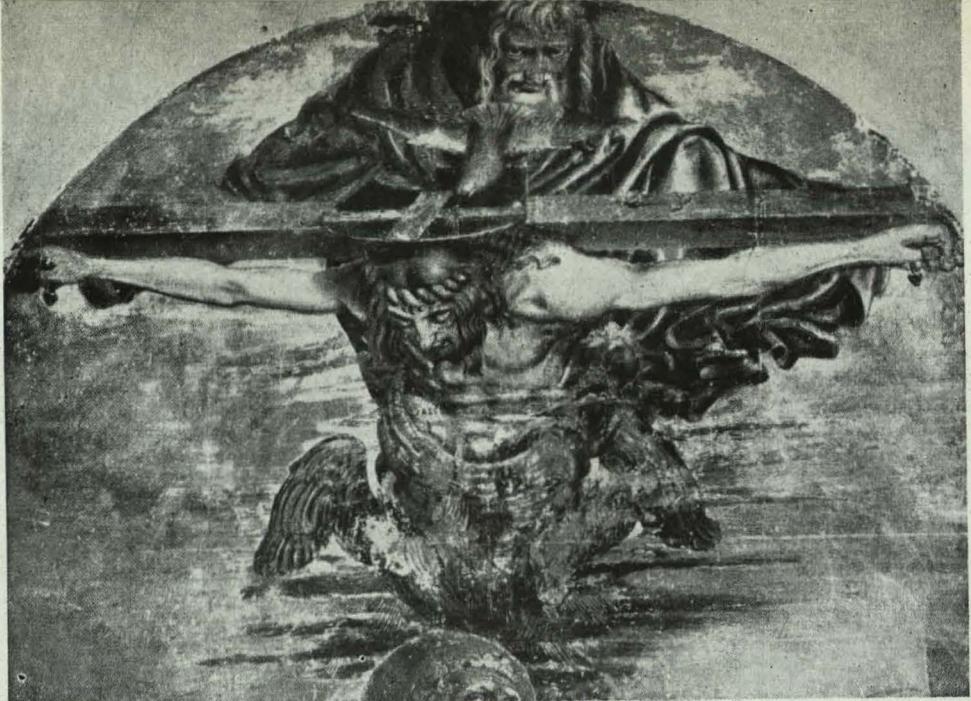
El dibujo de San Juan de la Cruz tal como se ve actualmente, y la fotografía que ha conseguido obtener Gonzalo Menéndez Pidal y que publicó la revista «Escorial».

El P. Fray Jerónimo de San José, en su Historia del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz, publicada en Madrid, en 1641, cuenta extensamente, en el capítulo IX del libro II, la procedencia de este dibujo:

«La tercera demostración con que Nuestro Señor manifestó cuán agradable le era este siervo, fué una aparición maravillosa en que se le mostró Cristo crucificado lastimosamente. Estaba orando el Venerable varón y contemplando, en los dolores que su Divina Majestad había padecido en la Cruz, aquel divino rostro afeado, su lastimera figura y el descoyuntamiento de todo su sagrado cuerpo; y absorto en la consideración de este passo, que solía enternecerle las entrañas, vió súbitamente delante de los ojos lo que se le representaba dentro de su alma, que como contemplado ilustraba el entendimiento y imaginado ennoblecía la imaginación: así visto regalo el sentido de la vista, para que todas las po-

tencias cognoscitivas quedasen con esta excelente visión perfeccionadas y todo el hombre interior y exteriormente enriquecido. Quedó aquella figura tan impresa, que después, a solas, tomando una pluma, la dibujó en un papel con solas unas líneas, en la forma que aquí se verá.

»Tres cosas, entre otras, son dignas de ponderación en este dibujo: La primera, la posición en que se representó Cristo Nuestro Señor, y la que tenía el Venerable Varón cuando lo vió. La segunda, el artificio del dibujo. La tercera, la devoción que representa y causa. Cuanto a la posición, supuesto que le dibujó en la forma que se le representó, consultadas las reglas de buena perspectiva, parece haberle visto el Venerable Padre estando superior al Crucifijo (el cual se apareció derecho, perpendicularmente) por el lado izquierdo, no en el paralelo de los brazos de la Cruz, sino más fuera, y así pudo hacer a su vista aquel esfuerzo. Mas ¿por qué así



Fragmento del cuadro «La Trinidad, San Jerónimo y Las Santas Mujeres», de Andrea del Castagno. 1452.

y no vuelto al mismo Venerable Padre? Podriáse creer haber sido así para presentar con aquel esfuerzo a sus ojos una figura más lastimosa y descoyuntada de lo que pareciera derechamente. Acerca del Artificio, cuantos saben díl en la pintura han admirado que lo más dificultoso della, que es la perspectiva en esfuerzos, la hubiese ejecutado tan diestro y fácilmente, quien no hubiese, y por muchos años ejercitado el arte de pintar. Porque dibujar objeto ausente en aquella forma, pide tan singular destreza, que los mayores Maestros desta Arte, que le han visto, tienen a particular milagro haber hecho este Dibujo, quien no fuese muy ejercitado y diestro Pintor: pues aun los que son tenidos por tales, habemos visto errar las copias, que han sacado del original, teniéndole presente. Cuánta sea finalmente la devoción que este Dibujo representa y causa, él mismo lo está diciendo a quien atentamente lo considera.

Porque verdaderamente



se muestra en él muy al vivo aquel aspecto de Cristo crucificado y muerto y hace a su vista en los corazones piadosos muchos maravillosos efectos, que se experimentan cada día. Dióle este dibujo el mismo Venerable Padre a una Religiosa de aquel Convento de la Encarnación, de quien dimos arriba noticia, llamada Ana María de Jesús, muy hija espiritual suya, diciéndole el misterio que tenía, y que le guardase para su devoción. Ella lo guardó con gran veneración toda la vida, y al fin della le entregó como piadosa reliquia a Doña María Pinel, Religiosa, Priora que después fué del mismo Convento, la cual le tiene en particular relicario, con adorno y estima digna de tal prenda, por serlo de un tan gran Padre y Maestro de aquella Casa, que, como se ha dicho, la enriqueció con maravillosos documentos.»



Dibujo de Auguste Leroux. 1902.