



Gala, la musa.

“...era el momento de reír, y yo me reí con una nerviosidad tan violenta, que en aquel preciso momento tuvo que ser aún más ofensiva para ella...”

No fue necesario que pasase mucho tiempo para que los surrealistas reconociesen lo valiosa que podía ser la contribución de Dalí al movimiento. Su fe en el poder de la libre asociación de Ideas, en la omnipotencia de los sueños y en la influencia del azar la consideraba Dalí como medio para un fin y como un instrumento para hacer nuevos descubrimientos. Además, había declarado que no tenía ningún interés en los valores estéticos o estrictamente pictóricos de sus cuadros, y que no perseguía otro fin que representar lo irracional por medio de imágenes visuales. Durante las semanas siguientes, ocurrió el acontecimiento que transformaría la vida de Dalí, la llegada del guipo surrealista que quería investigar en persona el trabajo del pintor, así llegaron a visitado Buñuel y su esposa Margaritte, y Paul Eluard... y su mujer, GALA.

Dalí se sentía adulado por la venida de Paul Eluard, cerebro pensante del movimiento surrealista con André Breton y Louis Aragon, con quien solamente se habla encontrado brevemente en el invierno pasado, en París. Dalí se pone inmediatamente a pintar su retrato enriqueciéndolo con numerosas referencias que le son familiares, como la caben de león, hormigas, saltamontes, etc. Pero la revelación esperada por él es la aparición de Gala. ¿No encarna ella precisamente a la mujer de sus sueltos de infancia, que él ha bautizado con el nombre mítico de Galatuchka, y que ha personificado en múltiples jovencitas y adolescentes del tipo de la Muchacha del Ampurdan (1926)?

La ha reconocido, porque tiene el mismo torso desnudo: su anatomía es precisamente la de la mayoría de los personajes femeninos que ha representado en sus pinturas y dibujos. La describe en su 'Vida secreta': Su cuerpo tenía una complexión infantil, sus omóplatos y músculos lumbares tenía la tensión un tanto brusca de los adolescentes. El hundimiento en la espalda, en cambio, era extremadamente femenino, y hacía una graciosa armonía con el torso enérgico y rotundo y el trasero escultural, que su cintura de avispa hacía aún más apetitoso.

Después de ver El juego lúgubre, Eluard le propuso a Gala que lo interrogase al respecto. Esa pintura que mostraba en primer plano a un hombre de espaldas, sin pantalones, con los muslos cubiertos de excrementos, y que Dalí tanto estimaba, ¿Tenía alguna relación con su propia Madre?, ¿Era acaso aficionado a la coprofagia o a alimentarse de excrementos?

Para encontrarse con Gala, Dalí se sirvió de medios extraordinarios, para llamar su atención. Recortó su mejor camisa de manera que podía verse su ombligo; luego le destrozó los hombros y la parte frontal a la altura de las tetillas; finalmente le quitó el cuello. Los pantalones se los puso vueltos al revés. Las axilas se las afeitó, y luego se las pintó de azul con un tinte para teñir ropa. No contento con el resultado, tomó a destañadas y se las siguió afeitando hasta que le salió sangre.

A sus rodillas las sometió al mismo tratamiento. Como no encontró otro perfume que agua de colonia, que le revolvió el estomago, decidió fabricar uno por su cuenta. Puso hervir un poco de agua en la que disolvió un poco de cola pez, a la que añadió un puñado de sirlé y un chorrito de aceite de espliego; el resultado fue una pasta de olor muy fuerte que no vaciló en untarse por todo el cuerpo. Estaba listo para ver a la mujer amada. Sin embargo al verla venir por la ventana, Dalí se dio cuenta de que su atuendo era en realidad un traje de bodas. Dalí se cambió apresuradamente de ropas, no sin antes darse un baño para quitarse el ungüento. Después salió al encuentro de Gala, y cayó a sus pies convulsionado de risa. Luego de pasear por las rocas el pintor consigue dominar la risa. Pero duda: “Si le confieso que soy coprófago...me haría aún más fenomenal e interesante”. Dalí prefiere decir la verdad: “Le juro que no soy coprófago. Me horroriza tanto como a Ud. ese genero de aberración. Pero considero los elementos escatológicos como elementos de choque, lo mismo que la. sangre o mi fobia por los saltamontes”. Lo más difícil para Dalí es confesarle su amor, entre dos risas nerviosas. No es fácil, ya que Helena Devulina Diakanoff, alias Gala, hija de un funcionario de Moscú, tiene además de un encanto fascinador, una seguridad que no deja de impresionar al joven Salvador. Ese cuerpo tan próximo al suyo, tan real, le hace enmudecer. “Las victorias tienen también el rostro ensombrecido por el mal humor. Mejor no tocar”, narra Dalí. “Sin embargo, quería tocarla, rodear su cintura cuando Gala me tomo la mano. Era el momento de reír, y yo me reí con una nerviosidad tan violenta, que en aquel preciso momento tuvo que ser aún más ofensiva para ella. Pero en lugar de sentirse herida por mi risa, Gala se regocijó. Con un esfuerzo sobrehumano, me apretó la mano, en vez de dejarla caer llena de desprecio, como hubiera hecho cualquier mujer en situación semejante. Su intuición de médium le había hecho comprender el sentido exacto de mi risa, tan incomprensible para los otros. Mi risa no era ‘alegre’, como la de todo el mundo. No había en ella escepticismo o frivolidad, sino fanatismo, cataclismo, abismo y terror. Era la más horrorosa, la más catastrófica de todas las risas, se lo habla dado a entender, y con esa actitud me lancé a sus pies. ‘Mi pequeño’ -me dijo- ‘nunca más nos separaremos.”

El propio Dalí nos da la clave histórica y freudiana de este amor que dominará toda su obra y que sólo se interrumpirá con la muerte: “Ella será mi Gradiva (la que avanza), mi victoria, mi mujer. Pero para ello seria necesario que me curase. Ella me ha curado, gracias a la fuerza indomable e insondable de su amor, cuya profundidad de pensamiento y facultad práctica superan los más ambiciosos métodos psicoanalíticos”

Después de acompañar a Gala a la estación de Figueras, donde ella debía tomar el tren de regreso a París, Dalí se encierra de nuevo en su estudio para concluir el retrato para el que Paul Eluard habla posado. Sin haber tomado todavía un contacto real con los surrealistas, siente que se produce un profundo cambio en sí mismo. Utilizando con gran facilidad y con un dominio magistral todas las técnicas aprendidas, pinta ahora “Fotografías al óleo”, convirtiéndose así, con un cuento de siglo de anticipación, en el santo patrón de los hiperealistas norteamericanos. Pero esa precisión fotográfica pintada a mano la utiliza para transcribir imágenes de sus sueños. Tal representación será una de las constantes en su obra, y sus primeros intentos en ese sentido pueden considerarse un prefacio a sus cuadros surrealistas.

Al mismo tiempo que trabajaba en el retrato de Eluard, Dalí pintó otros cuadros, uno de ellos fue nuevamente motivo de escándalo. Según explica Dalí, el cuadro representa “Una gran cabeza amarilla como la cera, muy encamada las mejillas, largas las pestañas, y con una nariz imponente apretada contra la tierra. Este rostro no tenía boca, y en su lugar había pegada una enorme langosta. El vientre de la langosta se descomponía y estaba lleno de hormigas. Varias de estas hormigas corrían a través del espacio que habría debido llenar la inexistente boca de la gran cara angustiada, cuya cabeza terminaba en arquitectura y ornamentación estilo 1900». El título del cuadro era El gran masturbador (1929). Se trata de una especie de retrato Blando; Dalí tiene toda una teoría sobre lo Blando y lo Duro, fundamento de su estética, que se resume en la fórmula “vida perfecta de la morfología degenerada».

Aunque Dalí asegura ser totalmente impotente, aparece en sus cuadros en su mejor forma. Basta contemplar bajo ese punto de vista el Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de (1934), o El arpa invisible, fina y media (1932), la cabeza brotando eréctil del personaje, sostenida por una muleta, aparece como después de un coito. Dura y blanda a la vez, representa el Instinto sexual, idealizado y sublimado por el arte. La muleta y el monstruoso desarrollo de la sexualidad idealizada, y de la inteligencia imaginativa hinchada de savia son, al mismo tiempo, símbolos de muerte y resurrección, como el acto de amor que renace de sus cenizas para llegar al infinito.

En el período que marca la aparición de Gala y el comienzo de su reinado, se aprecian las mutaciones sexuales que operan en la vida de Dalí y que se manifiestan en sus cuadros, tanto en la oposición de lo “blando” y lo “duro” como en su complementariedad.

En vez de asistir a la inauguración de su primera exposición en Paris (1929), Dalí secuestra a Gala. Enamorados, abandonan la capital francesa dos días antes de la inauguración, llegando a Barcelona y luego a Sitges, balneario pequeño situado unos kilómetros al sur de la capital catalana. Antes de la partida van al estreno de la película “Un perro andaluz”, la crítica es buena, Dalí opina: “la película obtuvo el resultado que esperaba, aniquiló en una sola tarde diez años de vanguardismo pseudointelectual de la posguerra. Esa cosa inmundada que llaman arte abstracto o no figurativo, caía a nuestros pies herido de muerte, para no volverse a levantar, después de haber visto, al comienzo de la película, el ojo de

una joven sajado por una navaja barbera. En Europa ya no había lugar para los rombitos maniáticos del Sr. Mondrian”

Durante mucho tiempo, Dalí mantuvo en secreto, sin duda por respeto a su padre, los motivos que condujeron a la ruptura con su familia. El cuadro *El enigma de Guillermo Tell* (1933), ofrece una primera indicación. Se trataba de una estructura perfecta: “Guillermo Tell es mi padre y yo soy el niño que lleva en brazos, y que en lugar de una manzana, lleva una chuleta sobre la cabeza, quiere comerme. Al lado de su pie hay una nuez con un niño pequeño que es la imagen de Gala, mi mujer. Está constantemente amenazada por ese pie; si este se mueve, aunque sea un poco, puede aplastar la nuez”. Con este cuadro, Dalí salda cuentas con su padre, que lo expulsó de casa por vivir con una mujer divorciada. La otra razón de la ruptura con su padre procede sin duda de un acto surrealista destinado a sorprender a los miembros del grupo. Durante su corta estadía en París, en el mes de noviembre, Dalí habla mostrado a los surrealistas un cromó del Santo Sulpicio, comprado en la rambla de Figueras y que es una estampa del Sagrado Corazón, sobre la que había escrito: “a veces me complace escupir sobre el retrato de mi madre”. Un crítico español publicó esto en un diario de Barcelona, el padre de Dalí al leerlo, lo consideró como un insulto a su esposa fallecida y jamás le perdonó aquel acto vergonzoso. “En muchas religiones escupir es sagrado» justificaba Dalí, pero su padre no aceptaba esa explicación como válida.

El padre de Dalí estaba convencido de que su hijo no duraría mucho tiempo en París. Pero Dalí le demostró lo contrario, y luego en su libro *Diario de un genio* cita la definición de Freud:

Héroe es aquel que se rebela contra la autoridad paterna y la doblega. Aunque Dalí quería darle la espalda a la adolescencia, no podía apartarse del paisaje que lo inspira, así que necesitaba volver allí lo antes posible. En *Pon Lligat* (puerto atado con un nudo), una resguardada bahía cerca de Cadaqués, compró la más destaralada y pobre de las barracas, pagándola -irónicamente- con el producto de la venta de *La vejes de Guillermo Tell* (1931). Cuando supo que se había consumado lo irremediable, que había sido expulsado definitivamente de la morada paterna, su reacción fue cortarse el pelo, como cubriéndose la cabeza con ceniza. A diferencia de Maillol, Miró o Picasso, que estuvieron exiliados, *Pon Lligat* será siempre para Dalí un lugar de refugio, aunque lo describe como uno de los lugares más áridos y melancólicos de la tierra. Por eso se comprende que dicho paisaje aparezca una y otra vez, de forma dolorosa en sus cuadros. Por ejemplo en *El devenir geológico* (1933), *Atavismo del crepúsculo* (1933-34) o *Reminiscencia arqueológica* (1935).

Cuando el dinero se fue agotando, por la quiebra de la galería Goemans o por que el vizconde de Noailles, su mecenas habitual, se había obsesionado demasiado con el arte abstracto, los Dalí se refugiaron en Cadaqués dejando tras sí un París que hervía como la marmita de una bruja. Durante su corta estancia en la ciudad luz, Dalí no descuida jamás arrojar algunos manjares para que conocieran su ausencia. Es lo que él llama consignas ideológicas.

Luis Iturra M.
Licenciado en Arquitectura
Universidad de Chile.