

Dalí, ¿qué haces ahí? El personaje daliniano en el NO-DO (1948 – 1980)

Andrea MARIÑO SANMAMED
amsanmamed@gmail.com

Facultad de CC de la Información.
Universidad Complutense de Madrid.
Doctoranda en Comunicación Audiovisual.

Recibido: 05/03/2014
Aceptado: 10/04/2014

RESUMEN

En los estudios dedicados a la figura de Salvador Dalí se ha tendido a dejar de lado la relación –se podría decir que simbiótica- que mantuvo con el NO-DO desde 1948 hasta 1980. A través del análisis de las ediciones NO-DO en que fue noticia Dalí es posible encontrar nuevos rasgos de su personalidad y arte que explican su presencia en el imaginario colectivo español como un personaje imperecedero.

Palabras clave: Dalí, NO-DO, Franquismo, Surrealismo, Personaje.

Dalí, what are you doing there? Dalí's character at NO-DO (1948-1980)

ABSTRACT

In the studies devoted to Salvador Dalí there has been a gap when it comes to the subject of the –one might call symbiotic- relationship that he established with the NO-DO (Spanish post-civil war newsreel) from 1948 to 1980. By analyzing those issues of the NO-DO in which Dalí took part as a newstory, it is possible to find new traits of his personality and art that explain his everlasting presence in the Spanish people's thoughts.

Keywords: Dalí, NO-DO, Francoism, Surrealism, Character.

1. INTRODUCCIÓN

A juzgar por las largas líneas de espera para entrar a la última gran exposición dedicada a Salvador Dalí en el MNCARS *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, el interés por este genial artista no ha menguado tras 20 años de su muerte. Tal vez una razón que podría explicar la persistencia de

la relevancia pública de este artista sería el esmero y detalle que puso el propio Dalí en la creación de su personalidad y en la difusión de sus actividades (sobre esto habla Laia Rosa Armengol en su *Dalí: Icono y Personaje*, Cátedra, 2003).

Por otra parte, así como hay quienes ansiosamente acuden a la llamada de Dalí, hay otros que tienen una relación mucho más compleja con el personaje debido a las ambiguas y conflictivas posturas políticas que adoptó en vida, posicionándose a favor del Franquismo durante su estancia en España, comportándose como un gran amante de la sociedad y sistema estadounidense y francés y, también, mostrándose siempre favorable a la monarquía durante los años de la Transición (Laura Arias Serrano en su artículo "La Guerra Civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí", en *Anales de la Historia del Arte* (Facultad de Geografía e Historia UCM, 2000). Además, añadiendo complejidad al personaje, la gran cantidad de artículos publicados con declaraciones de miembros de su extenso círculo social tienden a sumar más incógnitas que respuestas al enigma que fue Salvador Dalí.

Si bien no tan ambiguo en las opiniones que pueda suscitar, también ha tenido una larga trayectoria dentro del interés del público y de los estudios académicos todo aquello que verse sobre el periodo posterior a la Guerra Civil Española, abarcando los estudios un sin fin de ángulos y temáticas. Tal vez uno de los temas más controvertidos ha sido el de la existencia o no de un Estilo Franquista en el arte de posguerra, así como el desarrollo de las políticas culturales propias del Franquismo¹. También se ha hablado sobre la crítica de arte y su preferencia y, en consecuencia, apoyo por unos estilos sobre otros para la representación de la nueva España bajo el Régimen².

Dentro de estas relaciones establecidas entre el arte contemporáneo y el Régimen franquista también entra en juego el papel de la idea de Lo Español promovida por la dictadura franquista y su difusión internacional a través de exposiciones internacionales de arte español³.

También se ha podido notar que ha habido una corriente de permanente interés y presencia en el imaginario público español del noticiario cinematográfico o NO-DO. En los últimos años se ha dado una proliferación de ediciones DVD y programas especializados -como por ejemplo la serie de documentales *Los Años del NO-DO*, producida por RTVE- dedicados a las ediciones del NO-DO que entre 1943 y 1983 fue posible ver en los cines españoles, dando una idea del profundo sentimiento nostálgico que evocan sus imágenes y el arraigo que tuvieron las mismas dentro de los espectadores.

¹ Ángel Llorente, *Arte e Ideología en el Franquismo (1936 – 1951)*, Visor, 1995.

² Ángel Llorente y Julián Díaz Sánchez *La Crítica de Arte en España (1939 - 1976)*. Istmo, 2004.

³ Alicia Fuentes Vega "Franquismo y exportación cultural. El papel de 'lo español' en el apadrinamiento de la vanguardia" en *Anales de la Historia del Arte* (2011).

Sobre el NO-DO se ha escrito mucho, pero los autores que lo han tratado con mayor profundidad son Vicente Sánchez Biosca y Rafael Rodríguez Tranche con su libro *NO-DO: el tiempo y la memoria* (Cátedra –Filmoteca Española, 2006). Además, el Prof. Rafael Tranche presentó su ponencia, y posterior artículo, “El Huevo y Yo: 30 años de Dalí en el NO-DO” para el ciclo de cursos *Dalí: 1904-2004, los lenguajes de un genio*, organizados por la Fundación Caja Murcia en el año 2004 con motivo del centenario del nacimiento de Salvador Dalí; en dicha ponencia habla sobre la colaboración que existió entre el NO-DO y Salvador Dalí con las múltiples apariciones de éste último en los noticiarios.

Es el objetivo del presente trabajo unir los tres grandes bloques temáticos mencionados, estableciendo nuevas consideraciones sobre la construcción del personaje Dalí a través de su aparición en NO-DO, mediante el análisis de la relación de mutua colaboración y beneficio entre Dalí, el NO-DO y el Franquismo, tomando en cuenta el recibimiento del extravagante artista dentro del mundo cultural, social y político de la dictadura franquista y la maleabilidad del personaje Dalí -siempre capaz de encajar en todos los ambientes que deseara-. Y, también, a través del análisis de algunas de las apariciones de Salvador Dalí en el NO-DO, destacar aquellos aspectos de la personalidad daliniana que aparecen reflejados dentro de sus segmentos en el noticiario cinematográfico español.

2. LO ESPAÑOL, LA CRÍTICA Y LA POLÍTICA CULTURAL DEL FRANQUISMO

Durante la Posguerra española, y siguiendo el modelo de los gobiernos fascistas italiano y alemán, la dictadura franquista dedicó un gran esfuerzo a la realización de actos públicos masivos y al enaltecimiento de una figura central y regidora del destino del Estado, el Caudillo Francisco Franco. Estas estrategias estaban destinadas a la formación de un ideal colectivo y uniforme, marcado por las nociones de catolicismo, imperialismo y militarismo que se transformarían en el ideal de “Lo Español”.

Todos los ámbitos sociales se veían obligados a respetar dicho ideal, incluyendo al mundo del arte que, en un principio, se esperó que fuera de corte realista o clásico y, ante todo, que fuera un arte pleno de sentir religioso o misticismo católico, si bien luego se fueron aceptando manifestaciones artísticas incluso abstractas (p.e: el Informalismo) como representación de lo Español⁴. Junto a esto también se manifiesta el deseo por parte de la clase intelectual de la creación de un lenguaje artístico-cultural representativo del nuevo Régimen (si bien el grupo

⁴ Para un comentario detallado sobre la asimilación de la Vanguardia por el Franquismo: Alicia Fuentes Vega "Franquismo y exportación cultural. El papel de 'lo español' en el apadrinamiento de la vanguardia" en *Anales de la Historia del Arte* (2011), pp. 183 - 196.

de intelectuales impulsor de la idea ya abogaba por esto desde mediados de la Guerra Civil).

La idea de un estilo propio no era precisamente original y ya había sido de sobra adoptada por la Alemania Nazi, la Italia Fascista y la Rusia Soviética; en cualquier caso en España se deseó hacer algo similar si bien nunca se llegó a concretar la configuración de un Estilo Franquista absolutamente cerrado; el problema constante fue la decisión sobre cuál sería la mejor vía estilística siendo la mayormente aceptada la del uso del Neoclasicismo. Dicho estilo se vio desarrollado principalmente en la arquitectura, aunque se tendió a añadir detalles decorativos que remitiesen al emparentamiento entre el franquismo y las viejas glorias imperiales de España, un ejemplo de ésto sería el uso de los chapiteles escurialences, que se pueden encontrar en edificios como el Ministerio del Aire.

Así como en otros aspectos sociales y políticos se dio una fuerte jerarquización, también dentro de las artes se estableció un sistema de gradaciones en importancia de cada disciplina, quedando la arquitectura muy por encima de la escultura y la pintura⁵, será precisamente en la arquitectura que se logre una mayor adhesión al estilo neoclasicista, mientras que en las artes plásticas se tendió más hacia una negación del arte de Vanguardia o, incluso, Impresionista en favor del ensalzamiento del arte Académico. Llegará a ser tal el favoritismo por el arte Académico y Clásico durante una primera etapa de la Posguerra (hasta finales de la década de los '40) que una de las mejores críticas que se podía recibir era la de tener una obra “plenamente contemporánea” a la vez que fiel a la tradición⁶.

Pero los requerimientos para el nuevo arte español no eran únicamente estilísticos, sino que también se buscaba una rehumanización del arte y, en consecuencia, una función social del mismo en tanto a que debía ser asequible intelectualmente por todos aquellos que lo contemplaran; todo esto se puede reducir a la exigencia de un arte figurativo⁷ y, ante todo, opuesto al arte vanguardista que se consideraba materialista y propio de las minorías.

Tomando en cuenta esta deseada función social del arte es lógico que, dentro de la jerarquía de las artes, a la arquitectura le siguiera la pintura mural siendo aquella que no sólo depende de la arquitectura sino que puede llegar más fácilmente a las masas por su monumentalidad; curiosamente no se llegarán a realizar proyectos de grandes murales de narrativa histórico-épica, como se pretendía, siendo el proyecto más avanzado el de José Aguiar para la Secretaría General del Movimiento en Madrid, que aun así quedaría inconcluso⁸.

⁵ El mayor defensor de esta jerarquía será E. Giménez Caballero, importante crítico y teórico del arte del franquismo.

⁶ DÍAZ SÁNCHEZ y LLORENTE HERNÁNDEZ, *La Crítica de Arte en España (1939 - 1976)*. p. 19.

⁷ Se primaba el arte de figuras humanas sobre a otras representaciones como por ejemplo, paisajes o bodegones.

⁸ *Ibidem*. p. 27

Otro aspecto relevante de la búsqueda de la rehumanización del arte por parte de la crítica y la política artística de la inmediata posguerra es la consideración de que para que el arte fuera realmente “rehumanizado” debía tener un factor religioso o, cuando menos, místico. Y como cierre de un círculo que definía el deseado arte nuevo: para ser religioso el arte debía, a su vez, ser naturalista y tradicional.

También existieron aquellos que abogaban por la creación de un arte que fuera ajeno tanto al Academicismo como a las Vanguardias para representar a esta Nueva España, el mayor representante de esta opción sería el crítico Enrique Azcoaga que rechazaba la temática costumbrista del arte clásico y la frivolidad del arte vanguardista, pidiendo lo que llamaba una “tercera vía”.

Si bien el deseado estilo artístico emblemático del Régimen nunca llegó a concretarse, sí que se escribió extensamente sobre él, especialmente en el periódico *Arriba*⁹. La falta de definición del estilo, de acuerdo a Díaz y Llorente, convirtieron al “estilo franquista” en uno más de los asuntos ambiguos de la retórica del Régimen, de manera tal que fue un concepto maleable, que se utilizó de la manera que mejor conviniese a los objetivos deseados; un ejemplo de esto es la utilización del arte “moderno” en exposiciones internacionales para dar una imagen de libertad creativa e intelectual dentro de la dictadura franquista de cara a potencias como Estados Unidos.

El cambio en la crítica y, en consecuencia, en la evolución de la discusión intelectual sobre cuál sería el arte que representaría a la Nueva España se empieza a notar a partir de 1945, no sólo por ser el año en que el Eje Berlín-Roma-Tokio pierde la II Guerra Mundial (dando pie al distanciamiento del Régimen franquista con estas naciones y sus ideales) sino por el nacimiento de un arte renovado en el centro de España, en la llamada Escuela de Madrid con artistas como Pedro Bueno, Álvaro Delgado Ramos o Pablo Palazuelo.

Ya para 1947 se empiezan a ver señales de verdadero cambio en el mundo de la crítica de arte española, cuando tras una exposición de la Escuela de Madrid ésta reciba críticas positivas por su distanciamiento tanto del Academicismo como de las Vanguardias y por favorecer la evolución del arte español. Además, en éste año empezarán a perder fuerza los artistas academicistas, lo que se pudo constatar en la Exposición de Arte Español en Buenos Aires en la que por primera vez se expusieron obras de artistas españoles modernos. Esto no significa que la crítica negativa hacia el arte de Vanguardias haya desaparecido, pero sí se había debilitado y con ellos se abrieron también las puertas para expresiones nuevas en el arte dentro del Franquismo.

El año de 1948 será el de la apertura de la crítica con la creación de grupos como Dau al Set en Barcelona, o la Escuela de Altamira en Santander, los Salones de Octubre y los Ciclos Experimentales de Arte, todos acontecimientos que contribuyeron no sólo a la renovación de la creación artística española sino a su crítica, que comenzó a ser más tolerante frente a las nuevas propuestas,

⁹ *Ibidem.* p. 30.

disminuyendo las condenas al arte de vanguardia. Casi se podría afirmar que no es casualidad que sea precisamente en 1948 que Salvador Dalí y Gala decidan volver a España para instalarse definitivamente en Port Lligat después de su larga estancia en los Estados Unidos.

Es éste un buen momento para abrir un paréntesis en el cual mencionar las actividades de Salvador Dalí en los Estados Unidos entre los años 1934 y 1948 (no fue una estancia continua, sino con periodos de retorno a Europa, pero será en Estados Unidos que obtenga un mayor reconocimiento), pues de forma paralela al proceso que, en España, dio lugar a la Dictadura Franquista y su normalización, se dio el surgimiento, auge y decadencia de Salvador Dalí ante el público estadounidense.

Su primera oportunidad para exponer en los Estados Unidos de manera oficial fue de la mano del Carnegie Institute de Pittsburg en una de sus Exposiciones Internacionales anuales, si bien ya había participado con su *Persistencia de la Memoria* en una exposición surrealista en la Galería de Julian Levy en Nueva York en 1931. Será a lo largo de toda esta década de los años '30 e inicios de los '40 que la figura de Salvador Dalí tenga un mayor ascenso en su aceptación dentro de los ambientes culturales de los Estados Unidos, y es posible afirmar que fuera precisamente debido a la factura hiperrealista de sus cuadros que el público americano sintiera una mayor afinidad hacia este nuevo "ismo" del arte, mucho menos amenazador o confuso que el Cubismo, Futurismo, la Abstracción y otros¹⁰.

Ya con el estallido de la II Guerra Mundial en 1945, y el exilio americano del grupo Surrealista -entre otros muchos renombrados artistas europeos- el público americano tuvo la posibilidad de experimentar de primera mano lo que era el Surrealismo "canónico" lo que llevó a un cierto aumento del desinterés por el arte y la persona de Dalí, no sólo por la llegada de estos nuevos artistas, sino muy probablemente por el tedio que ya generaban las constantes provocaciones dalinianas difundidas no sólo entre los círculos intelectuales sino también diversos medios de comunicación masiva.

De acuerdo a Javier Pérez Segura en su *Scandal & Success*, el catálogo de la gran exposición retrospectiva dedicada por el MoMA a Dalí y Miró ("...la última gran acogida de la obra del artista catalán..."¹¹) sirve como el perfecto ejemplo de la relación contradictoria que se había forjado entre el público y el arte-personalidad de Salvador Dalí: una relación de amor-odio en la que se admira su técnica pero se siente incomodidad ante su personalidad. El cierre del laudatorio prólogo que James Thrall Soby escribe para el catálogo de la retrospectiva del MoMA demuestra en pocas líneas dicha relación:

¹⁰ PÉREZ SEGURA, Javier. *Scandal & Success*. Picasso, Dalí y Miró en los Estados Unidos. España, Eutelequia, 2012, pp.153.

¹¹ *Ibidem*. p. 204.

“¿Es un fenómeno aislado proyectado a la fama por una técnica inusual, una imaginación extraña y un gusto por la publicidad? ¿O refleja, de forma exagerada, la psicología de su época? ¿Es un genio excéntrico o un perfecto impostor?”¹²

Con esta frase queda patente, desde tempranas fechas, la asociación que siempre se hará entre Dalí y la publicidad, a raíz de su pionero y magistral dominio de los medios de comunicación para la autopromoción o, lo que hoy llamamos, el marketing. Dicha asociación de conceptos (arte-publicidad-Dalí) no era necesariamente negativa o crítica en todas las ocasiones en que se mencionaba, lo usual era un sentimiento de indefinición o división entre admirar al personaje, su obra y sus métodos, criticarlo por su mercantilismo o todo a la vez. De cualquier manera, es innegable la influencia que tuvo sobre artistas posteriores, siendo el más evidente Andy Warhol, confeso admirador de Salvador Dalí.

En cualquier caso, ya en esas fechas Gala y Dalí empiezan a tomar conciencia del declive de su popularidad entre el público y los intelectuales de Nueva York y California -donde residían oficialmente- con lo cual deciden retomar el contacto con el Instituto Carnegie de Pittsburg al que habían despreciado en 1939 a la vez que acordaban un extenso reportaje con la revista Life buscando, de nuevo, encontrarse en el centro de la actualidad a toda costa y demostrando el conocimiento que tuvieron de la utilidad de los medios de comunicación para fomentar su popularidad, así como el uso intensivo que hicieron de esa estrategia a lo largo de toda su vida.¹³

A pesar de sus esfuerzos, y tras una temporada de establecimiento de Dalí como un artista “serio” (ya no revolucionario, sino simplemente excéntrico en su actitud y clásico en su arte) en Estados Unidos, la popularidad del artista no era ya lo que deseaba la pareja, así que en torno a 1948 toman la decisión de retornar a España. No existen declaraciones ni escritos que respalden la afirmación tajante de que su vuelta a España respondiera exclusivamente a su declive americano, pero es difícil dudar que haya sido un factor de gran peso para esta decisión.

Retomando el tema sobre las relaciones entre Estado y Arte durante el Franquismo, se encuentra que ya a fines de la década de los ‘40 y principios de la de los ‘50 se ve el mayor avance dentro de la crítica de arte española, con la cada vez mayor aceptación del arte abstracto, basándose en el posible contenido espiritual de este arte; pero esto no significó que el arte más vanguardista se encontrará con un ambiente libre de obstáculos, pues aún existieron críticos academicistas y tradicionalistas que se opusieron a estos nuevos estilos.

Para la mayoría de los historiadores del arte y de la crítica, será la exposición Bienal Hispanoamericana de 1951 aquella en que el Régimen franquista buscará desmarcarse del arte academicista para posicionarse como defensor del arte de

¹² Cita recogida en PÉREZ SEGURA, Javier, *Op.Cit.* p. 207.

¹³ *Ibidem.* p. 209 - 225.

vanguardia, si bien esto no fue más que el primer paso en una dinámica de tolerancia del régimen a expresiones plásticas antes despreciadas con el fin político de dar una apariencia de apertura y libertad creativa hacia la comunidad internacional. Así, siempre que el artista no adoptara una postura claramente opuesta al Régimen o hiciera declaraciones contrarias al mismo, se le permitía crear en el estilo que desease.

Este acuerdo tácito entre artistas y dictadura es sin duda una de las explicaciones más válidas a la presencia de Dalí en la España franquista, de forma tal que contaba con cierta libertad creativa a la vez que el franquismo contaba con el artista más famoso, extravagante y de mayor difusión internacional del momento para demostrar que en España había libertad creativa y de expresión.

Las medidas políticas o legislativas destinadas a la regulación y control del arte plástico producido en España fueron escasas, proviniendo principalmente del Ministerio de Interior (del cual dependía la Sección de Censura) o, más adelante, del Ministerio de Educación. En líneas generales las medidas adoptadas se limitaron a la creación de patronatos y museos, la organización de Exposiciones y Salones Nacionales (que, tradicionalmente, siempre han servido como escaparate del arte deseado por el Estado) y algunos cambios sobre sus reglamentos, así como el fomento de la organización de exposiciones estudiantiles, sindicales, etc.¹⁴

Además, y al contrario que en el caso de la Alemania Nazi, desde el estado dictatorial español no se llegaron a dar directrices sobre qué arte debía hacerse, aunque todo ésto no implica que el Estado no tuviera intervención alguna en el mundo del arte, si bien es válido comentar que su interés en el arte contemporáneo era más bien escaso (en esto puede tener peso el hecho de que en España el arte Vanguardista previo a la Guerra Civil era muy minoritario y sin la fuerza que tuvieron movimientos como Dadá o el Expresionismo en Alemania).¹⁵

La relación entre Arte y Estado existía, mas no de la manera en que lo hizo en otras naciones bajo regímenes totalitarios del momento. Es posible distinguir dos fases en cuanto a la apreciación que hizo la Dictadura sobre el arte. En un primer momento (aproximadamente hasta finales de la II Guerra Mundial) se hizo énfasis desde las organizaciones gubernamentales, como el Ministerio de Interior y sus dependencias, sobre la finalidad propagandística de las manifestaciones artísticas - especialmente radio, literatura y cine, pero también ilustración, arquitectura, escultura, dibujo...- y fue esa actividad la que se potenció, más que la de la creación de un Estilo Franquista o Falangista cerrado (aun así, es importante hacer mención a la intervención de Eugenio D'Ors como Jefe Nacional de Bellas Artes y su intención de crear una Comisión de Estilo.).

¹⁴ Para mayor información sobre el aparato de control cultural del Franquismo consultar: LLORENTE, Ángel, *Arte e Ideología en el Franquismo (1936 - 1951)*. Madrid, Visor, 1995, pp.340.

¹⁵ *Ibidem*.

Luego, en una segunda fase, en torno a la década de los '50, desde las instituciones estatales ya se busca, más bien, un uso instrumental del arte renovado (que no vanguardista) español, incluyendo en su momento a los nuevos movimientos de tipo abstracto, para dar una imagen exterior de libertad, como ya se ha mencionado anteriormente. Es precisamente con este espíritu que se inicia una política de promoción de las Exposiciones Internacionales (como la Hispanoamericana de 1951 o, incluso, la de Buenos Aires en 1948).

La prensa y medios de comunicación masiva serán el medio predilecto del Régimen a través del cual crear y transmitir la cultura, con lo cual serán las publicaciones oficiales las que se encargarán mayormente de la difusión del arte contemporáneo. Un ejemplo específico útil podría ser el del NO-DO con una edición de la Revista Imágenes de 1966 donde da claves al espectador sobre cómo deben interpretarse las más innovadoras técnicas artísticas del momento. Se trata de un documental breve titulado “El Extraño Mundo del Objeto” que habla sobre la historia del arte y su relación con el objeto desde la Antigüedad hasta la actualidad, pasando por las Vanguardias Históricas; se habla sobre la transformación del objeto a través de la obra de distintos jóvenes artistas -españoles y extranjeros- que utilizan técnicas innovadoras tanto en pintura como en escultura, pero la narración que cierra la mención de dichos artistas dice:

“Todos estos movimientos, sin justificación alguna...se explican únicamente como una reacción disconformista de la juventud actual contra un orden de cosas que no les gusta”¹⁶

A continuación se habla sobre cómo el Surrealismo es un arte objetual debido a que muestra al objeto en un contexto ajeno al original, es entonces cuando aparece Dalí en su estudio “creando” arte óptico (aunque realmente parece ser una puesta en escena, Dalí actúa como que pinta, crea, etc. lo que será un recurso frecuente en sus apariciones en el NO-DO) y se introduce una supuesta nueva categoría del mundo del objeto con la pintura a cargo de erizos de mar dirigidos por Dalí y sus bigotes. Finalmente, y como cierre del documental se encuentra la ya mítica escena en la que Gala entronizada junto a un Dalí tocado con barretina desaparece, y Dalí dice en su particular entonación la palabra “Surrealismo”.

De esta manera tenemos un medio de difusión masiva como el NO-DO en el que se deja clara para el público la idea de que el Arte Contemporáneo más vanguardista –action painting, op-art, etc.- debe ser descalificado y tratado como una serie de rebeldías o tonterías juveniles mientras que Dalí se mantiene como un genio del arte español pues continúa trabajando con el objeto, si bien se dan unas justificaciones un tanto enrevesadas para justificar tal distinción.

¹⁶ Imágenes. *El extraño Mundo del Objeto* (1966). Filmoteca Española.

Así, aunque puede resultar sorprendente encontrar la figura de Salvador Dalí y su arte como parte de la maquinaria de propaganda y promoción cultural promovida por el Régimen, no es tan descabellado como parece en primer momento, y el perfecto ejemplo de cómo pueden encajar dos posturas que, en principio, consideramos totalmente opuestas está en el NO-DO, para quien Dalí llega incluso a crear piezas específicas.

El NO-DO:

El NO-DO (Noticieros y Documentales) fue una entidad oficial creada¹⁷ durante la dictadura franquista que constituyó el monopolio de producción y exhibición del noticiario cinematográfico; hablamos de monopolio debido a que su emisión era obligatoria en todas las salas de proyección cinematográfica de España desde 1943 hasta 1975, cubriendo prácticamente la totalidad del Régimen franquista. Es importante resaltar el hecho de que el NO-DO fue hasta 1956 el único medio informativo audiovisual en España, asegurando el control de la información que llegaba a los habitantes.

NO-DO no será el primer noticiario cinematográfico español, pero los intentos previos de realizar noticieros durante la Guerra Civil no le dieron una base o tradición sólida a partir de la cual evolucionar; es así como se forma un pequeño equipo de profesionales con experiencia previa en noticieros como el Noticiario Español, y se cuenta además con la asistencia de miembros de equipos técnicos venidos de noticieros extranjeros, principalmente alemanes, para la realización de NO-DO.

Las dificultades a las que se enfrentaron fueron variadas pero entre ellas una de las que mayor interés presenta para este trabajo es la limitación técnica para el registro sonoro en directo, lo que ocasionará que muchas de las apariciones dalinianas carezcan de las intervenciones directas del artista y cuenten, más bien, con narraciones del locutor como será, por ejemplo, el caso de la edición 297B con la noticia titulada “Un Pintor Español”, de la que desafortunadamente no se conserva el audio original pero sí los guiones. En varias de las noticias dalinianas -y especialmente en el caso de las apariciones más extravagantes, como el “Show de Dalí y las Alcachofas” (1344A)- es más que razonable asumir que el guión que lee el narrador tuvo importantes intervenciones de la mano del propio Dalí. Otro recurso frecuente, si bien no tanto en las noticias sobre Salvador Dalí, era la inclusión de efectos sonoros tales como aplausos, sonido ambiente, maquinaria, etc.

El sistema de producción de NO-DO contemplaba la realización, inicialmente, de una edición semanal aunque muy pronto, desde el número 20, se aumentó a dos ediciones semanales (las A y B) y ya entre 1960 y 1967 se pasa a la realización de

¹⁷ Se crea oficialmente el 17 de Diciembre de 1942 a través de una disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular, que estaba integrada en la FET y las JONS.

tres ediciones (A, B y C)¹⁸. El siguiente avance tecnológico de NO-DO será el uso del color y será precisamente en su edición 1344A que lo introduzcan, con una intervención daliniana titulada “Dalí 1968”. El uso del color, dentro de una misma edición, se solía alternar con el uso de blanco y negro hasta 1977 cuando ya se recurre al color para toda la edición.

Más allá de los noticiarios, NO-DO también realizó otros productos como fueron la revista monográfica Imágenes (que nace en 1945) y los Documentales (a partir de 1955), la obligatoriedad de proyección no aplicaba a estos productos secundarios que se adquirían y proyectaban de forma voluntaria por los dueños de las salas.

Salvador Dalí tendrá su presencia también en estos productos, especialmente en las ediciones de Documentales turísticos que se empiezan a realizar a partir de 1971 en colaboración con el Ministerio de Información y Turismo, en ellos se puede interpretar sus apariciones como un reclamo turístico debido a la fama mundial del artista. Estos productos NO-DO eran regularmente enviados a Hispanoamérica (especialmente Brasil), y Portugal en las décadas de 1960 y principios de los 1970.

Con respecto al aspecto ideológico del NO-DO, resulta obvia la intención de que sirviera no sólo como medio informativo y de control de la información, sino como un importante medio de difusión de la propaganda franquista. Esta función, que puede parecer evidente y de simple ejecución, era realmente complicada debido a la inconsistencia del ideario franquista que no permitía crear una estrategia fija para insertar los valores e ideas que se deseaban transmitir.

Sobre esta idea es importante tomar en cuenta lo dicho por Juan Pablo Fusi en su “Para escribir la biografía de Franco” (Claves de Razón Práctica, 1992)¹⁹, donde resalta el deseo de desmovilización ideológica de la sociedad española por parte del Régimen y el hecho de que Francisco Franco llega al poder sin un plan de gobierno claro sino con una serie de ideas vagas que se repetían de forma constante (Patria, unidad, gobierno fuerte...).

Por otra parte, Biosca y Tranche suman a esa debilidad ideológica la “falta de adecuación entre el franquismo y sus instituciones culturales e informativas”²⁰, estos dos factores dan como resultado que sea imposible llegar a crear un estilo tanto estético como editorial que defina al Franquismo, tal y como sucedió en el caso de la Alemania nazi (modelo que se deseó seguir hasta su derrota en 1945) o el de la Unión Soviética.

Nada de esto impedirá que dentro del mismo NO-DO se busque un estilo propio marcado por sus locuciones, el uso de las imágenes y rótulos, la variación del orden de las secciones entre las distintas ediciones, etc. Otro rasgo distintivo fue la

¹⁸ BIOSCA y TRANCHE, “NO-DO: El tiempo y la memoria” en *Cuadernos de la Filmoteca*, N°1 (1993), p. 49.

¹⁹ Tomado de BIOSCA y TRANCHE, *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem* p.25

presentación de las noticias con un orden que se podría considerar aleatorio, sin tomar en cuenta la relevancia informativa ni siguiendo un discurso determinado.

Se puede resumir entonces que ya que la ideología franquista no era un sistema cerrado y formado a partir de los pensamientos de un solo “creador” -sino que estuvo formado por las aportaciones de distintos miembros de la Falange Española y otros personajes cercanos a Franco- se da un grado de flexibilidad que le permite adaptarse a las más diversas situaciones siempre que se respeten las nociones de Patria (basado en el viejo Imperio), Fe (Iglesia) y Ejército (orden).

Será precisamente ése el marco al cual supieron atenerse los creadores del NO-DO de manera tal que se podría hablar de un proceso de autocensura que rara vez falló. En cuanto a los riesgos que podían asumir con la inclusión de un personaje tan impredecible como Dalí en el NO-DO, es interesante tomar en cuenta las manifestaciones afines al fascismo y al Franquismo que el artista hizo a lo largo de su vida artística y pública.

Las señales de afinidad de Salvador Dalí hacia el Fascismo (y posteriormente el Franquismo) empiezan desde fechas muy tempranas, incluso antes del inicio de la Guerra Civil, cuando aún se le reconocía como uno de los miembros del grupo Surrealista parisino. En aquel entonces, el joven Dalí no hizo ningún esfuerzo en disimular su preferencia por los regímenes totalitarios si bien se podría decir que se trataba de un aprecio estético más que ideológico, después de todo, lo que Dalí valoraba era la imagen de dichos movimientos, sus actos multitudinarios perfectamente escenificados, su imagen, etc., todo lo que el artista relacionaba con la parafernalia monárquica, y que, como es de imaginar, no encontraba en los movimientos comunistas o de izquierdas a los que eran afines por definición los miembros del Surrealismo.

Es así que, al menos en ese momento, el interés de Salvador Dalí en la política (si existe) es algo meramente superficial y orientado a la creación de la mayor polémica posible. Tanto es así que para Febrero de 1934 es expulsado oficialmente por Bréton del grupo Surrealista no sólo por sus laudatorias al nazismo sino por su ataque a la figura de Lenin en el cuadro *El Enigma de Guillermo Tell* (1933), obra realizada, de acuerdo a Laura Arias Serrano, con el interés expreso de crispar a los Surrealistas, siempre fieles a la causa comunista. El efecto de semejante acción no será otro que el de su expulsión oficial de grupo Surrealista el 5 de Febrero de 1934, si bien se siguió exponiendo su obra junto a otros miembros del grupo ya que a aún les era útil el mantener cierto grado de asociación con Dalí dada su magnífica habilidad de autopromoción y capacidad de atracción.²¹

La Guerra Civil Española transcurrió en un periodo de ausencia de Salvador Dalí en España, encontrándose en Londres cuando estalla (Dalí se encontraba allí en la International Surrealist Exhibition), y entre París y los Estados Unidos hasta

²¹ ARIAS SERRANO, Laura, “La Guerra Civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí” en *Anales de la Historia del Arte*. Madrid, UCM, 2000, p. 283 - 309.

el final de la Guerra Civil. Su ausencia no impidió que se manifestara con respecto a los acontecimientos de la Guerra, si bien no se refirió jamás a las motivaciones de la misma o el sufrimiento del pueblo, con lo cual, los comentarios de Dalí sobre la Guerra Civil resultan fríos y distantes, cuando no frívolos.²²

Una excepción podría ser el comentario que hace sobre la muerte de Federico García Lorca, en el que aun sabiendo que fue asesinado por el bando Nacional hace una feroz crítica a la utilización que hace el bando Republicano de la muerte de su viejo compañero de la Residencia de Estudiantes de Madrid:

“Al estallar la revolución —escribía Dalí—, mi gran amigo, el poeta de la mala muerte Federico García Lorca, murió ante un pelotón de ejecución en Granada, ocupada por los fascistas. Su muerte fue explotada con fines de propaganda. Esto era innoble, pues sabían tan bien como yo que Lorca era por esencia la persona más apolítica del mundo. Lorca no murió como símbolo de una u otra ideología política....”²³.

Sería posible, entonces, afirmar que Salvador Dalí se posicionó en todo momento a favor del bando franquista tanto durante la Guerra Civil como en la posguerra, pero si bien todo apunta a ello no hay que olvidar -para comprender la dificultad en entender al personaje- que Dalí siempre se definió como apolítico (pero monárquico) y antihistórico con declaraciones como la siguiente:

“La guerra civil española no alteró ninguna de mis ideas... El horror y la aversión a toda clase de revolución tomó en mí una forma casi patológica. No quería tampoco que me llamasen reaccionario... Pues yo simplemente continuaba pensando y no quería que se me llamase otra cosa que Dalí. Pero ya la hiena de la opinión pública escurriase en torno mío, pidiéndome con la babeante amenaza de sus expectantes colmillos, que me decidiera por fin, que me hiciera stalinista o hitlerista. ¡No, no, no, y mil veces no! ¡Continuaría siendo, como siempre y hasta la muerte, daliniano y únicamente daliniano!”²⁴.

Por otra parte, en entrevistas recientes a personajes reconocidos de su círculo social es posible encontrar otras declaraciones que hacen aún menos segura la posibilidad de afirmar una total filiación política de Dalí a ninguno de los bandos

²² *Ibidem*.

²³ DALÍ, Salvador. *Vida Secreta de Salvador Dalí*. Cita recogida en ARIAS SERRANO, Laura, *Op. Cit* p. 288.

²⁴ *Ibidem*. p 290

que se vieron enfrentados en la Guerra Civil, dando además una explicación para las acciones pro-fascistas de Dalí, como este ejemplo recogido en El Mundo:

“¿Sabes la diferencia entre un esnob y un dandi?» Le preguntó un día Dalí a su amigo Oscar Tusquets Blanca. «El esnob es el que se muere porque le inviten a una fiesta y el dandi el que, una vez invitado, hace lo imposible por que le echen». ... Dalí tenía alma de dandi. «De ahí nace también su aparente fascinación por Franco. ¿Se podía estar más expulsado de la cultura contemporánea que estando a favor del dictador?»”²⁵

Así, entonces, se puede afirmar que Salvador Dalí tuvo constantes manifestaciones favorables al fascismo y, específicamente, al Franquismo. Lo que no resulta tan sencillo de descifrar es la motivación de tales manifestaciones personales, pues podían ser fruto de una honesta afinidad con el ideario franquista, o de una constante búsqueda de impactar y sacudir la opinión del público con respecto a su personaje. Este razonamiento se puede encontrar también el estudio que hizo Laia Rosa Armengol sobre el personaje Dalí, en el que hace mención a la necesidad de tomar en cuenta “la ironía y sutileza daliniana” a la hora de hacer juicios sobre sus declaraciones públicas.²⁶

Sea cual sea la respuesta a este enigma daliniano lo que queda claro es que el Salvador Dalí público fue una construcción constante de un personaje-obra de arte con una serie de rasgos de su personalidad perfectamente desarrollados y definidos. Dichos rasgos han sido extensamente estudiados por Laia Rosa Armengol en su *Dalí: Ícono y Personaje*, y es posible rastrearlos en las ediciones de NO-DO en que apareció a lo largo del periodo de tiempo comprendido entre 1948 y 1981, pues si algo supo hacer Dalí fue difundir su obra (o lo que es igual, a sí mismo) a través de los medios de comunicación masiva siendo el más eficaz, en el caso español, el NO-DO.

²⁵QUÍLEZ, Raquel, “El dandi del Surrealismo”, en www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/Dalí/extravagancia.html

²⁶ ARMENGOL, Laia. *Dalí Ícono y Personaje*. Madrid, Cátedra, 2003, p.209.

Valoración de Apariciones de Dalí en el NO-DO

Las apariciones de Salvador Dalí en el NO-DO, a efectos de este estudio, se podrían separar en unas tres categorías:

- Formales: Aquellas que presentan una noticia sobre la participación de Dalí en algún acto oficial (inauguraciones, exposiciones, imposiciones de honores y medallas, etc.), son las menos frecuentes y las que más se ajustan al formato típico de una noticia NO-DO.

- Performáticas: Aquellas en que Dalí tiene un claro control creativo y que se pueden calificar como piezas artísticas integrales.²⁷

Y, finalmente:

- Mixtas: Aquellas noticias o segmentos en que se da una mezcla de las dos categorías anteriores, uniendo actividades performáticas o happenings junto a, por ejemplo, actos formales de imposición de medallas o en los que se otorguen las llaves de la ciudad al artista.

Por otra parte, y fuera del campo de estudio de este trabajo, están las apariciones de Dalí en los Documentales e Imágenes (productos de distribución nacional e internacional del NO-DO) dedicados al Arte (en el caso de los Imágenes²⁸) y a Turismo (Documentales²⁹), siendo éstos últimos los más interesantes para un futuro estudio sobre el uso que hizo el Franquismo de la imagen y relevancia internacional de Salvador Dalí dentro de su propia campaña de impulso a la industria turística española y la futura creación de la marca España.

Tras su retorno a España, Dalí no esperó mucho para hacer su primera aparición en el NO-DO pues aproximadamente un mes y medio tras su llegada (el 13 de Septiembre de 1948) es el tema central del primer segmento de la edición 297 B, con el título de “Un Pintor Español” que se puede enmarcar dentro de la categoría “Performática” de noticias.

En esta edición encontramos lo que se podría llamar la carta de presentación del artista Salvador Dalí ante el público español, en el contexto del pequeño y, ante todo, tradicional pueblo pesquero en que decide establecer su residencia permanente: Port Lligat. Es precisamente con imágenes de la pareja -Dalí y Gala-

²⁷ “...Su realización fue posible gracias a la amistad que uno de los operadores de la delegación de NO-DO en Barcelona, Francisco Perelló, sostuvo con Dalí...en ellas Dalí se muestra como un actor competente que sabe interpretar y dirigir (como hacía en todo tipo de medios) su propio papel...” TRANCHE, R. “El huevo y yo: 30 años de Dalí en el NO-DO” en Dalí: 1904 - 2004 (2004), p. 59.

²⁸ Filmoteca Española, *Imágenes*: IMAG N 949, IMAG N 1017, IMAG N 1001 e IMAG N 1127.

²⁹ Filmoteca Española, *Documentales NO-DO*: A8283, DV-02863, DV-02707, DV-02757, DV-02804, A-10452.

paseando junto a una pareja de ancianos por la cala de Port Lligat que se abre la noticia, remitiendo a la idea del retorno al origen, al pueblo tradicional, a España.

A lo largo de todo el recorrido de Dalí en el NO-DO es posible encontrar constantes referencias a esa idea de retorno a los orígenes siendo siempre Cadaqués, o Port Lligat un símbolo del principio y el fin del recorrido vital y profesional del pintor. Un constante recordatorio de la permanente vuelta a la técnica realista y tradicional del arte de Dalí, dando un contrapeso a las actividades performáticas más extravagantes del artista dentro del ideario franquista y dentro del formato de la noticia del NO-DO.

A continuación se pasa del mundo bucólico del pequeño pueblo pesquero al universo daliniano de su jardín de Port Lligat, pues tras el paseo por la playa el artista se dirige allí para dedicarse a su labor. Pero no se trata de un escenario habitual del pintor en su taller o en un exterior pintando el paisaje que observa, sino de una cuidada escenografía surrealista claramente dispuesta por Salvador Dalí y en la que el trabajo de cámara está claramente a su servicio, o aún más, bajo su propia dirección.

Este control de la cámara será otra constante de las apariciones dalinianas en el NO-DO, demostrando la confianza y estrecha relación existente entre los operarios y el artista, capaces de realizar trabajos de colaboración integral con resultados de gran calidad y originalidad. Además, demuestra una de las facetas de la personalidad daliniana más reconocidas: su interés por el objetivo de la cámara (tanto fotográfica como cinematográfica) como un ojo mecánico, sin párpados, y voyeur, capaz de captar realidades que el ojo humano es incapaz de percibir.

Dalí sabe a la perfección cómo debe comportarse ante las cámaras y dónde deben situarse éstas para reflejar de la manera más adecuada el universo que quiere presentar al público. En este caso, encontramos su jardín de Port Lligat a modo de taller surrealista, una suerte de escena onírica en la que se disponen elementos típicos de la iconografía daliniana tales como las osamentas, el huevo y las caracolas junto a otros propios del mundo irreal de los sueños (por ejemplo: un hombre, en pie sobre una columna, da de beber al artista) todo dispuesto de una manera que debe parecer trivial pero que claramente no lo es. Todo responde a una idea y un diseño propio de Dalí, en la que Gala ocupa un lugar de honor como su musa, atravesando el lienzo y sirviendo de inspiración directa.

No es sólo el juego de planos y de encuadres el que manifiesta la intervención de la mano de Salvador Dalí, sino también el uso de trucos de cámara como el desdoblamiento de la imagen para indicar, parece, el estado de inspiración en que se encuentra ante la realización de su obra, o la sucesión rápida de planos cada vez más cercanos a los ojos y bigotes del artista, como dos de sus principales señas de identidad, cada una con un sólido sustento teórico.³⁰

³⁰ Para una mejor comprensión de los mismos, se remite a los “Capítulos 1: Los bigotes de Dalí: evolución y significado” y “Capítulo 2: Más allá de los formalismos: los ojos de Dalí”, en ARMENGOL, Rosa, *Op. Cit.*

Vemos al artista en pleno proceso creativo pero a su vez, queda claro que no está realizando una pintura sino que se trata de una actuación, un “hacer que pinta un cuadro” evidenciado no sólo por la postura del artista ante el lienzo atravesado por su esposa, sino por tratarse de una creación artística totalmente alejada de la que realmente caracteriza a Dalí, en cambio se ve un lienzo que parece más cercano al surrealismo abstraccionista de Joan Miró que al surrealismo hiperrealista de Dalí, a eso se suma un detalle en la esquina superior derecha del lienzo que remite a la pintura *matérica* a la que Dalí nunca llegó a afiliarse.

Finalmente, se cierra la noticia con una breve muestra de obras pictóricas de Salvador Dalí, resaltando el bodegón *Cesto de Pan* (realmente titulada *Mejor la muerte que la deshonra*, y realizada en 1945) y otras más propias del estilo Surrealista si bien de realización técnica impecable, como era propio de Dalí, incluyéndose *La Persistencia de la Memoria* (1931). El lienzo conocido como *Cesto de Pan*, reaparecerá en otras noticias de NO-DO, y no es de extrañar pues es la pintura más tradicional del catálogo daliniano sin dejar de ser moderna, así que probablemente fue la pieza que mejor pudo comprender el Régimen y, por tanto, se convertiría en una de sus favoritas.

Todos estos elementos contribuyen a que el espectador tenga la sensación de no encontrarse observando una grabación de hechos propios de la realidad sino, más bien, de presenciar la grabación de un sueño que ocurre dentro de la propia mente de Salvador Dalí. Añadiendo un nivel más de desajuste entre lo que se presenta en imagen y el significado que puede o debe tener, es necesario tomar en cuenta la narración que acompañaba a ésta noticia, y de la cual disponemos gracias a la conservación de los guiones de las ediciones NO-DO más tempranas dentro de la Filmoteca Española.

En el caso de la edición 297B, titulada *Un Pintor Español*, La contraposición de las imágenes y la narración da pie a una nueva sensación de desajuste, tal como si la narración perteneciera a una noticia distinta a la que muestran las imágenes. A una mezcla de imágenes-símbolo de la tradición y de Lo Español con otras enmarcadas en el universo onírico y de la creación del artista se superpone una narración que se atiene al formato tradicional de las noticias NO-DO, con su uso de lenguaje recursivo e hiperbólico, y que se esfuerza en unir a toda costa la extravagancia de Dalí y su obra con el concepto de lo Español.

En la narración se hace hincapié en la importancia de Cadaqués como cuna y centro del “pintor universal” que es Salvador Dalí, y se toma cuidado de cerrar con la relevancia de la perfección técnica de los óleos dalinianos y su “retorno al clasicismo” como el factor que lo convierte en uno de los grandes pintores del panorama artístico internacional.

Con ésto, es posible notar el afán del NO-DO (y del Franquismo) por crear en Salvador Dalí un nuevo símbolo de la Nueva España, gracias a esa facultad del artista ampurdanés de lograr fusionar de manera magistral la tradición pictórica con la vanguardia artística. Ahora bien, cabe destacar que para 1948 el arte de Salvador Dalí -como se demostró en su estada en Estados Unidos- no era tan

vanguardista sino que pertenecía ya, si se quiere, oficialmente a la Historia del Arte y que aun dentro del catálogo de arte daliniano disponible, se escoge para exhibir en el NO-DO las piezas que tienen una mayor conexión con el arte Clásico, especialmente en España, con la muestra destacada de un bodegón que recuerda a aquellos de Velázquez.

Esta idea de ensalzar el clasicismo dentro del arte de Dalí -intentando ignorar o pasar por alto lo extravagante del mismo- se puede observar también en la edición 474A del NO-DO, del 4 de Febrero de 1952 donde, en la sección “Arte y Artistas”, se hace una reseña sobre la llegada de un conjunto de pinturas a la Sociedad de Amigos del Arte (en aquel entonces instalada en el Palacio de Bibliotecas y Museos) para una exposición monográfica de Dalí.

Las imágenes muestran el desembalaje de varias pinturas y dibujos de Salvador Dalí, incluyendo: *Mejor la Muerte que la Deshonra* o *Cesto de Pan* (1945), *La Madonna de Port Lligat* (1950) y el *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951) junto a otros. Los cuadros, según parece, se abren frente a expertos y críticos madrileños quienes rodean y discuten las obras que observan. En la narración se habla de dichos cuadros como “la discutida y pregonada pintura”³¹ de Dalí, dando una idea de cómo se sigue concibiendo su obra como algo novedoso, rompedor de esquemas y abierto a debate.

Es interesante ver, de nuevo, cómo dentro de un muestrario de obras variadas se decide resaltar aquellas más apegadas a los cánones clásicos de la pintura sea técnica, estilística o temáticamente. Y, aún dentro de esta selección, se despeja cualquier duda sobre dónde está el verdadero valor de estas pinturas -esto es, a ojos del NO-DO- con una narración como la que acompaña al desembalaje de la *Madonna de Port Lligat*, que dice:

*“ Al margen de un auténtico comentario crítico cabe subrayar la importancia de este nuevo aspecto de la obra de Salvador Dalí para quien, según sus propias palabras, el lema de la pintura española tiene que ser **misticismo y realismo**. En esta obra descuella el carácter simbólico de los elementos que entran en su composición, y en especial la alusión al pan de la Eucaristía plasmado en bellas imágenes ”*³²

Con ese “Al margen de un auténtico comentario crítico...” el NO-DO se distancia, por respeto y por cautela, de los críticos de arte profesionales que filma en pleno desempeño de su labor para el noticiario, y a la vez se desmarca de la responsabilidad de realizar alguna crítica propia y global sobre el arte de Salvador Dalí.

³¹ NO-DO, Sección “Arte y Artistas” en *Edición 474 A (4/2/1952)* Filmoteca Nacional.

³² *Ibidem*.

Aún así, se admite el comentario sobre lo que a la institución NO-DO (como representantes y difusores de la ideología franquista) parece resultarle más relevante en las pinturas presentadas y esto es, por supuesto, el factor espiritual y tradicional dentro de la pintura daliniana. Se hace el mismo juicio de valor sobre el Cristo de San Juan de la Cruz, resaltando su temática por ser “el magno tema representativo por excelencia de la religión católica” y dejando de lado la mucho más interesante -para la crítica artística- forma que el artista escoge para la representación del crucificado.

A su vez, dan legitimidad al ensalzamiento del tema religioso al citar al propio autor de las pinturas quien, al parecer, hace una rotunda afirmación en favor del arte español como arte místico y realista, de nuevo marcando un distanciamiento con el arte realmente vanguardista de la época, dominado por nombres como Jackson Pollock, Mark Rothko, Yves Klein (quien ya había realizado pinturas monocromas) y pronto también por artistas de la talla de Antoni Tàpies con su arte matérico.

Si bien la calidad de las obras que se presentan en la noticia es indudable, es imposible verlas dentro del contexto de la producción artística contemporánea y no percibir una cierta sensación de anacronía; de nuevo el desajuste entre el universo daliniano y el común se hace patente, pero en este momento sirve como un elemento de engranaje con el aparato cultural franquista (casi inexistente, todo valga decirse) que empezaba a intentar hacerse un espacio en el panorama internacional y, a propósito de esto, se menciona la participación y éxito de estas pinturas de Salvador Dalí en la I Bienal Hispanoamericana que, como ya se mencionó anteriormente, se considera mayormente como el primer gran paso en la apertura de la cultura franquista hacia el exterior y hacia la modernidad artística.

El reportaje no escatima en planos detalle de las obras de arte que más le interesan (pasa fugazmente por aquellas más surrealistas) y jamás presenta al propio Salvador Dalí, en persona, dentro del acto de apertura de sus obras, como es lógico, si tomamos en cuenta que se trata de un momento que se entiende como privado y sólo para las cámaras del NO-DO y los miembros-críticos de la Sociedad de Amigos del Arte, pero aun con la ausencia de imágenes de Salvador Dalí en acción, no se deja por fuera al artista, pues se le da voz a través de la mención de su opinión sobre aquello que debe caracterizar al arte español. Así, esta noticia da claves sobre cómo van encajando las piezas de Dalí el NO-DO y el ideario franquista en una maquinaria perfectamente lubricada y funcional de aprovechamiento mutuo.

Dentro del mismo formato de noticias sobre Salvador Dalí y su arte, pero sin la aparición del personaje Dalí encontramos dos años más tarde la noticia *Exposición de Salvador Dalí*, bajo la sección “Joyas” de la edición 618A del 8 de Noviembre de 1954, o la de la edición del 31 de Enero de 1972 (1517A) en las que se muestran las joyas diseñadas por Dalí inspiradas en su propio arte (como es el caso de la noticia de 1954) o en la ópera Carmen (caso de la noticia de 1972, que se acompaña de la Suite de dicha ópera). Éstas son de especial interés por ser otro

eslabón de conexión con la idealización de la artesanía que hacía el franquismo y que se deja sentir a lo largo de la historia del NO-DO a través de constantes reportajes dedicados a la artesanía tradicional o popular española, pero esto es un tema que sería necesario abordarse de forma mucho más extensa en estudios aparte.

Otro tipo de reportaje sobre Dalí que se repitió en el NO-DO, como mencionamos en la clasificación, sería el de aquellos que unen actos de entrega de honores a Salvador Dalí y actuaciones o performances del mismo claramente diseñadas para las cámaras del NO-DO. Es el caso del homenaje de Gerona a Dalí de la noticia “Dalí en Port Lligat”, presentado en la edición 922A del 5 de Septiembre de 1960, y de la edición 972A del 21 de Agosto de 1961.

En el primero de ellos se trata de un homenaje que se hace a Dalí en su propia residencia de Port Lligat. El reportaje se abre con la llegada de dos emisarios o embajadores gigantes que traen la noticia de su homenaje al artista, quien se encuentra en su jardín de Port Lligat, con atuendo de Rey Dalí entre osamentas mientras, se dice, busca “algo apropiado para rematar su caprichoso atavío”, será Gala quien comunique el asunto al artista quien se introduce en su casa para salir ya elegantemente vestido de traje y acompañado de una larga comitiva de autoridades políticas compuesta de ministros (se trataba del Ministro Gual Villalbí), alcaldes, y otros cargos importantes de la administración local. Aquí vemos dos caras de un mismo personaje: el Dalí Rey y el Dalí formal.

De nuevo encontramos una muestra de la variedad de caras del personaje Dalí, pero lo más interesante en éste caso particular está en el contraste que se marca entre la primera parte de la noticia y la segunda, de manera tal que con el gesto de entrar y salir por una puerta vemos a un mismo hombre siendo dos personas totalmente distintas en un momento que en otro, a este respecto es importante el siguiente comentario extraído del libro Dalí, icono y personaje:

“ Su actitud ante la prensa cambiaba radicalmente cuando, por ejemplo, esperaba una visita Real, como si de alguna manera su comportamiento tuviera que estar a la altura de la situación, como si él mismo necesitara demostrar que, al margen de su apariencia extravagante, también era capaz de comportarse con la seriedad y dignidad requerida en cada momento ”³³

Esa actitud correcta no se reservaba únicamente a los miembros de la realeza o nobleza europea, sino también a las autoridades políticas y a los actos protocolarios en los que se le requiriera y, aún más interesante, demuestra de una forma sintética y gráfica que la idea que se tiene del Dalí saltarín, extravagante y más “surrealista” no era más que un personaje que podía aparecer y desaparecer a gusto del artista. Es una evidencia más de la construcción del personaje Dalí ante el público y, en

³³ ARMENGOL, Laia. *Op. Cit.* p. 225.

este caso, ante las cámaras del mayor medio de comunicación español del momento.

Sirviendo como contraste, el NO-DO será también, como es natural, el medio por el que se difundirán no sólo las locuras del Divino Dalí, sino también sus mayores logros y reconocimientos, esto es, los actos de imposición de medallas que siempre son afrontadas con suma seriedad.

En el caso de la edición mencionada anteriormente (922A) se trataba de la imposición de la Medalla de Oro de Gerona y, cuatro años después será la condecoración con la orden de la Gran Cruz de Isabel la Católica recogida en la edición 1140 B, del 9 de Noviembre de 1964. Se trata de un brevísimo reportaje incluido dentro de la sección “Actualidad Española” en el que se da cuenta del acto de entrega de la Orden y de los discursos emitidos en el mismo por Manuel Fraga Iribarne (en aquel entonces Ministro de Información y Turismo) y Salvador Dalí.

La narración no sólo informa sobre los datos más básicos de la celebración (como que fue realizada en el Saloncillo del Teatro Español) sino que hace un interesante resumen de los discursos, tomando especial interés en las razones para la entrega de estos honores al artista -diciendo que es por su “lealtad a España”- y en las señas de patriotismo que, según la narración se encuentran en el discurso de aceptación de Salvador Dalí. Dicho discurso no se toma en audio directo, pero es citado por el narrador que rescata la siguiente frase: “*El honor que me hace España me obliga a ser mejor cada día y así acepto esta alta condecoración*”, reforzando la idea de la capacidad daliniana de convertirse en el Dalí apropiado para cada ocasión, tanto en apariencia y actitudes, como en palabra.

Cambiando de nuevo el tono a uno más festivo pero aun dentro del contexto de las celebraciones en honor al artista, se encuentra el caso de la edición 972A, del 21 de Agosto de 1961. Se trata de la celebración de una corrida daliniana en honor de, como es obvio, Salvador Dalí. En este caso encontramos una noticia casi totalmente performática, que inicia en la casa del artista en Port Lligat quien vestido con chaqueta de cuero y tocado con una peluca negra se dispone a prepararse para acudir a su homenaje.

En una estancia de su casa expone curiosidades a las cámaras del NO-DO, siendo él mismo la mayor de ellas, mientras se toca la cabeza con un enorme pan de tres picos que asemeja a una montera (aunque el mismo pan se ha asimilado en otras ocasiones a una corona, dando juego a una doble interpretación). Sobre la relación entre el pan y Dalí ya ha escrito Laia Rosa Armengol³⁴, pero en este caso puede resultar más interesante lo que hace a continuación Dalí: coge una pistola con la que “dispara” a un lienzo, realizando lo que llama una pintura taurina.

El juego de agredir al lienzo para crear “arte” puede aludir al action painting o a otras corrientes artísticas del momento que se enfocaban más en la gestualidad y el significado de la misma que en la técnica y en la imagen resultante del proceso de creación del cuadro. A la vez, es posible hacer una conexión entre la idea de

³⁴ ARMENGOL, L. *Op. Cit.* p. 264.

violencia propia del disparar un arma y de la corridas de toros, pero en ambos casos tratándose de una violencia que da como resultado un arte pleno de contenidos conceptuales que tienen como fin la Belleza.

Es importante destacar que de nuevo se recurre a trucos de cámara para completar la performance daliniana, repitiendo el uso del stop motion para hacer aparecer y desaparecer a Dalí en su paseo hacia su homenaje y evidenciando la buenas relaciones que se mantienen entre el artista y los operarios del NO-DO quienes permiten, si se quiere, ser dirigidos por Dalí a la hora de realizar las noticias en las que él sea el centro.

Valga destacar que en esta noticia sí se especifica que se trata de un truco de cámara, mientras que en ocasiones previas (p. ej: edición 711B) se hablaba de un “automatismo psíquico” como causa del movimiento intermitente del artista. Ese cambio de tono de uno más propenso a las explicaciones de tipo mágico a otro más cercano a la realidad puede deberse no sólo al paso del tiempo sino a la diferencia de narradores del NO-DO (siendo que con Matías Prats se utiliza más la entonación a fin de jugar con el sarcasmo, la ironía, etc.) y también, posiblemente, por un cambio en la relación entre Dalí y su imagen dentro del propio NO-DO, en el sentido de que se le trata cada vez más como un personaje curioso y gracioso más que como una gran eminencia.

Como culmen de la intervención daliniana en el NO-DO se podría escoger la noticia titulada “Dalí 1968” de la edición 1344A del 7 de Octubre de 1968 y guarda especial importancia por ser, como se mencionó anteriormente, la primera de las ediciones de NO-DO en que se utiliza el color, y no se hace para toda la edición sino únicamente para este segmento performático ideado por Salvador Dalí. Así, “Dalí 1968” sería la primera Página en Color en la historia del NO-DO y esto puede dar una idea sobre la importancia que se dio a esta intervención, no sólo por tratarse de una creación del Divino Dalí sino por saber que sería el modo más espectacular de presentar semejante novedad técnica en el NO-DO.

De nuevo la acción toma lugar en la residencia de Dalí en Port Lligat, donde realiza lo que hoy se podría interpretar como una especie de híbrido entre la performance y el vídeoarte., y como buena creación daliniana es difícil describir en palabras con lo cual, a continuación se ofrece una transcripción de la narración e intervenciones dalinianas³⁵ en “Dalí 1968” que puedan ayudar a la mejor comprensión del análisis posterior.

³⁵ -Narrador: “Hace esto muchos muchos años allá en Cadaqués, el ave fénix puso un huevo. Bien sabemos que tal pájaro nace de sus cenizas y surgió una especie de caduceo mercurial, reparado de un ala cuyo plasma se condensó en unas redomas más. así nació... ¡Dalí! Todos los años trisiestos, Dalí vuelve a nacer y lo festeja. En este momento tiene ya 6000, está renaciendo en un ovni. En un escarabajo sagrado, traído de las pirámides de Egipto, trae su alma lepidóptera que ahora lanza a los aires.

Fin de la primera parte. Descanso.

Junto a “Dalí 70”³⁶, de la edición 1457B del 7 de Diciembre de 1970, ésta es sin duda la aparición más descabellada de Salvador Dalí en el NO-DO y, entre ambas noticias (Dalí 68 y Dalí 70) se puede ver un abanico muy completo de todas las obsesiones dalinianas, de todas las caras de su personaje y de todos los rasgos de su personalidad múltiple que se habían ido manifestando a lo largo de sus casi 20 años de apariciones en las noticias NO-DO y es que entre ambas ediciones se puede ver al Dalí almirante, al Dalí rey, Divino Dalí, Dalí artista y mago, etc.

Son dos ediciones en las que se puede apreciar, mejor que nunca, la habilidad que tiene Salvador Dalí para concebir una pieza artística por y para la cámara del noticiario oficial del Estado dictatorial español. La maestría de Dalí para dirigirse (y dirigir) a la cámara es innegable, y sin duda era demuestra, una vez más, el increíble control que tuvo el artista para dominar todos los medios de comunicación en que apareciese, pero también en controlar el qué y el cómo se le debería conocer.

Además de esa increíble demostración de dominio del lenguaje cinematográfico para convertirlo en aquello que mejor se amoldara a sus necesidades y de la capacidad para entablar una duradera y exitosa relación de colaboración con el equipo de realización del NO-DO, Dalí logra -con Dalí ‘68- realizar una pieza de vídeoarte con suficientes niveles de interpretación como para marear a cualquiera. Aún así, lo más probable -dada la naturaleza crítica y divertida de Dalí- es que se trate de una sátira a todo el movimiento del arte conceptual y del vídeoarte que había iniciado en torno a 1963 y que tomaba ya un gran impulso para la década de los años ‘70 en Europa.

Dalí nació crecido del todo y se congratula interpretando en un organillo alienígena su gerundio en Re sostenido mayor...Y tras el preludio el Coco dio un claro y políglota discurso.”

-Dalí: “Aquí Dalí. Aquí estoy porque he venido y aquí Port Lligat, porque donde llega Dalí llega ins-tan-tá-nea-men-te Port Lligat. Dalí arrive à Port Lligat et Port Lligat est [ininteligible]. In English this means, everybody knows in the moment Dalí arrives in Port Lligat...”

- N: “El Divino Dalí celebra su éxito con este show Jaimito... muy natural. Ahora Dalí trabaja intensamente para demostrar la epigorcia del círculo. Cuenta para ello con cuatro nimbos, cuatro, llegados de la Osa Mayor, y con un lote de cuatro delicadísimas alcachofas, cuatro.”

-Dalí: “Alcaxofres, al-ca-xo-fres ¡Adieu, adiós muchachos!”

NO-DO 1344A, (7/10/1968). Filmoteca Española - RTVE.

³⁶ Para un análisis sobre Dalí ‘70 y la historia de Dalí en el NO-DO, leer: TRANCHE, R. “El Huevo y Yo” en *Op.Cit.*, 2004.

CONCLUSIONES

Tras el visionado de todas las ediciones del NO-DO en que apareciera o estuviera mencionado Salvador Dalí es posible percibir una serie de constantes que resultan llamativas una vez se analizan en conjunto.

Una de estas constantes es, como ya se mencionó, la utilización de Port Lligat como un símbolo del retorno a la tradición y los orígenes, pero también como el único factor de contextualización, pues si no se nos da la referencia temporal de la fecha de estreno de la edición del NO-DO en la mayoría de los casos es casi imposible ubicarlo cronológicamente. De esta manera los segmentos dalinianos en el NO-DO se enmarcan mayormente en el contexto del pequeño pueblo pesquero pintoresco en el que nada cambia y en el que habita el Divino Dalí, el arte-hombre intemporal.

Dentro de esas actuaciones fuera del tiempo -más no del espacio- desfilan casi todas las características del personaje Dalí excepto, tal vez, aquellas más riesgosas a la hora de enfrentarse al aparato de censura del Régimen (del que el NO-DO no estaba exento), como podría ser sus obsesiones escatológicas y onanísticas.

Por otra parte, se encuentra el posible uso del NO-DO como una suerte de altavoz para las críticas satíricas de Dalí a los nuevos movimientos artísticos (muy en consonancia, además con el Franquismo). Y si bien se podría interpretar esas ediciones (como por ejemplo la 1344 A o la 1142B) precisamente como creaciones dentro de esos nuevos estilos, se conoce que Dalí siempre defendió la técnica pictórica, la tradición y el realismo en el arte siendo éste siempre su lenguaje primario para la expresión artística.

Además, fue un artista con un fundamento poético y argumental escrito muy sólido, con lo cual, la constante utilización de un lenguaje increíblemente enrevesado, cuando no absolutamente ininteligible, da pie al reconocimiento de una nueva dicotomía dentro de los rasgos del personaje/obra de arte que fue Salvador Dalí: una separación clara entre la expresión escrita y la verbal, como si el reconducir sus pensamientos a través de la pluma los ordenara, mientras que la falta de un medio transmisor a la hora de hablar eliminara a su vez ese filtro organizador de palabras y pensamientos. Sería casi como si el Dalí orante obedeciera a las normas del Surrealismo primigenio mientras que el Dalí escritor no, toda una ironía si se recuerda que el Surrealismo nace como un estilo literario y por mucho tiempo se dudó de si sería posible adaptarlo al arte pictórico.

Para representar a su personaje de mil caras Dalí se valió no sólo de su amplio repertorio de gestos y poses sino también de recursos cinematográficos que ayudaban a la creación de su universo particular (la cámara atrás, el stop motion, la superposición de imágenes, etc.) demostrando no sólo su vasto conocimiento del cine a nivel técnico, sino también a nivel de la relación entre el espectador y la imagen cinematográfica..

Salvador Dalí reconoce el potencial del cine para incluir y hacer partícipe al espectador de un universo que de otra manera le resultaría chocante por exceso de

extravagancia. Pero el cine provee de un espacio seguro, un lugar al que el espectador acude voluntariamente para ser asombrado, para creer, para divertirse y para conocer nuevos mundos sean ficticios o no. Así Dalí aprovechó al máximo el espacio que el propio Estado le proporcionó para implantarse en el imaginario colectivo español logrando con ello la inmortalidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FUENTES

- ARIAS SERRANO, Laura. “La guerra civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí” en *Anales de la Historia del Arte*, Madrid, U.C.M, 2000, pp. 283-309.
- ARMENGOL, Laia. *Dalí, icono y personaje*. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 439. Fondo Histórico NO-DO. Filmoteca Española (Madrid).
- FUENTES VEGA, Alicia. “Franquismo y exportación cultural. El papel de "lo español" en el apadrinamiento de la vanguardia” en *Anales de la Historia del Arte*, Madrid, U.C.M, 2011, pp. 183-196.
- LLORENTE, Ángel. *La Crítica de Arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004, pp. 569.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *Arte e Ideología en el Franquismo (1939 – 1951)*. Madrid, Visor, 1995, pp. 340.
- PÉREZ SEGURA, Javier. *Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos (El Instituto Carnegie y otros relatos americanos)*. Madrid, Eutelequia, 2012, pp. 274.
- QUÍLEZ, Raquel. “El dandi del Surrealismo”, en *El Mundo* (edición on-line) www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/dali/extravagancia.html.
- S/A. *Orden de Isabel la Católica, Reglamento y Resumen histórico*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2011, pp. 28.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y TRANCHE, Rafael R.. “NO-DO: el tiempo y la memoria” en *Cuadernos de la Filmoteca*, Madrid, Filmoteca Española, 1993 (núm. 1), pp. 53.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y TRANCHE, Rafael R. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2006, pp. 648.
- TRANCHE, Rafael R. “El Huevo y Yo: Treinta años de Dalí en el NO-DO” en *Dalí: 1904-2004, los lenguajes de un genio*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2005, pp. 237.