

Dalí y la posmodernidad

@Anna Maria Guasch (2005)

Ediciones de la Universidad de Barcelona, pp. 135-145

No, Dalí no es un artista posmoderno, aunque a lo largo de esta conferencia acometeremos la tarea de demostrarlo por vía de la palabra y de un concepto, la aporía, que en la antigua filosofía griega significa “situación sin salida” o problema de difícil solución. En la aporía de “Aquiles y la tortuga” se dice que Aquiles, el de los pies ligeros, nunca alcanzará a una tortuga, dado que cuando el corredor llegue al lugar donde la tortuga se hallaba en el momento inicial, el animal habrá tenido tiempo de moverse y avanzar cierta distancia. Utilizando este símil no creemos llegar a demostrar que Dalí sea posmoderno tal como pretende anunciar el título de nuestra conferencia. Pero aprovecharemos esta “imposibilidad” de movimiento para desde el razonamiento, desde la “igualdad de conclusiones contrarias” (al modo como Aristóteles usaba el viejo concepto de aporía) o desde la kantiana “antinomía” aportar al menos algunas hipótesis que nos descubran el “rostro” posmoderno de Dalí, aún y siendo uno de los grandes “mitos” de la modernidad.

Dalí es, quién lo puede obviar, uno de los reconocidos “mitos” de “artista moderno” que se ajusta a la perfección a aquellas adjetivaciones que en fecha de 1873 en *Le peintre de la vie moderne* formulara Charles Baudelaire¹ para definir al “pintor de la vida moderna”: un artista viajero, cosmopolita, hombre de mundo, *flaneur*, ciudadano espiritual del universo y en definitiva, niño. Y en este sentido el genio que, según Baudelaire, era uno de los máximos atributos de este artista moderno no sería otra cosa que la niñez recuperada a voluntad, la niñez “dotada de órganos viriles” y de “espíritu analítico”. El propio Dalí en su *The Secret Life of Salvador Dalí by Salvador Dalí* (1942)² se nos revela a sí mismo como un pintor socialmente rebelde, políticamente radical, inocente, idealista y puro y nos confiesa una vocación artística clara para “actuar desde la genialidad”. Y es así como en virtud de su genio y paranoia

¹ Hemos consultado la edición Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, librería Yerba, 2000.

² *The Secret Life of Salvador Dalí by Salvador Dalí*, Nueva York, Dial Press, 1942. Hemos consultado la edición catalana del texto, *Vida secreta de Salvador Dalí per Salvador Dalí*, Figueres, Dasa Ediciones, 1981.

Dalí crea una cosmogonía “absolutamente original” incluidas todas las regiones de ésta: la moral, la filosofía, la religión y las ciencias naturales que comprende bajo la influencia de su vulnerable excentricidad. Porque también para Dalí, como ocurría con el “pintor de la vida moderna” de Baudelaire lo único que puede dar expresión a la modernidad es la “imaginación creativa” para la que sólo cuenta el riesgo y la dificultad. De ahí el carácter “heroico” de la modernidad y del propio Dalí: el artista es “moderno” por elección heroica ya que la modernidad es un terreno lleno de dificultades y peligros.

I

Dalí, artista moderno

Dalí, como buen artista moderno comparte la glorificación de la actualidad y el culto a lo novedad y a lo extraño que caracteriza a los artistas de las primeras vanguardias y que explicará la eclosión continuada de estilos e ismos, rupturas estilísticas y cambios radicales en la forma. De ahí el paso siempre calculado e imaginativo de Dalí por los distintos “ismos” de principios de siglo desde el cubismo, el futurismo, la pintura metafísica, el dada hasta el surrealismo. Parece en este sentido que el primer contacto de Dalí con las vanguardias estéticas europeas se produjo en Figueres, a través del seminario *L'Alt Empordà* que en 1920 publicó la conferencia de Guillaume Apollinaire “L'esprit nouveau et le poète”, conferencia en la que éste aplica el término de vanguardia como sinónimo de *esperit nouveau*, y lo hace para aludir a todas las nuevas escuelas, desde el fauvismo, el cubismo, el futurismo y en cómo sus programas estéticos se definen por su rechazo al pasado aplicando el lema anarquista de Bakunin de “destruir es crear”.

Dalí es además uno de los máximos exponentes del que se considera como el movimiento en el que se epitomiza la idea de una modernidad extrema y de su espíritu autoexcluyente y destructivo: el surrealismo. A Dalí seguramente le fascinó el dogma de André Breton, que a la vez éste recogió de Rimbaud, de “hay que ser absolutamente moderno” que convirtió al surrealismo en un “nuevo génesis” después del diluvio, en una “Edad de Oro” reencontrada. Y también a Dalí el surrealismo le proporcionó el marco ideal para poner en práctica el lema del Conde de Lautrémont, auténtico manifiesto de belleza convulsa del surrealismo, del “encuentro turbador” que, refiriéndose al héroe Maldoror, hablaba de su belleza como el “encuentro casual sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas”.

Todo ello forma parte de la historia oficial y canónica de Dalí, de la mitologización de Dalí como uno de los máximos exponentes de la modernidad estética. Pero, tal como intentaré demostrar, una relectura de Dalí cercana a lo que Walter Benjamin³ denomina el “inconsciente óptico” (será gracias a la fotografía y al uso de la cámara lenta y las ampliaciones, nos dice Benjamin, que accedemos al “inconsciente óptico de la misma manera que accedemos al inconsciente pulsional gracias al psicoanálisis) nos revela rasgos, premoniciones, fisuras y discontinuidades que nos llevan a pensar que algunas de las actitudes, de los gestos y de las obras de Dalí pueden considerarse claramente anticipadores de actitudes, gestos y obras de artistas posmodernos que, todo lo contrario de Dalí, ya no creen en la categoría de progreso, que no están interesados en la existencia de una verdad esencial y única, una verdad a la que se sólo se accede por medio de la “razón crítica” que se autoexamina y se constituye a partir de la negación pero que, como Dalí, apuestan por la pluralidad, una pluralidad “liberalizadora” que se libera de los grandes relatos y cree en una multiplicidad de campos divergentes y hasta contradictorios.

II

Dalí apropiacionista.

Empecemos nuestra aporía por un primer capítulo de Dalí apropiacionista, el que engullía visualmente todo lo que le sorprendía y subyugaba y no siempre lo “dalinizaba irreversiblemente” como ha proclamado alguno de sus biógrafos, el que le

³ Walter Benjamin, “Breve historia de la fotografía” (1931), en W. Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 21-55.

llevaría a afirmar: “El que no es tradición es plagio”, o “Todo me afecta, nada me cambia”,

En Dalí se produce una gran paradoja : entre un artista vinculado a la noción romántica de sujeto, defensor a ultranza de los conceptos de inspiración, determinación, evolución y del modelo del creador aurático de obras de significados únicos pero que, en un procedimiento claramente citacionista, deja de interesarse por el futuro y vuelve la mirada atrás para así descubrir la historia, la historia como un tesoro escondido en la que uno puede excavar para apropiarse y confiscar elementos artísticos.

En este sentido, resultan muy esclarecedoras las ideas que Dalí publicó en el catálogo de la que será su primera exposición individual en noviembre de 1925 en las galerías Dalmau de Barcelona, ideas extraídas del que por aquel entonces era su libro de cabecera , *Pensées* de Ingres: “Aquel que no se quiera servir si no del propio ingenio, pronto se verá reducido a la más miserable de las imitaciones, que es la de sus propias obras”

Esto es lo que, por ejemplo, llevaría a Dalí muchos años después a copiar íntegramente páginas enteras de *Locus solus* de su admirado Raymond Roussel en su *Carta abierta a Salvador Dalí* (1966)⁴ una “cita apropiacionista y posmoderna de Roussel, en una actitud que abiertamente lo aproxima a Jorge Luis Borges en su texto *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939)⁵ en el que Borges nos cuenta la historia de un actor ficticio Pierre Menard, un simbolista, devoto de Poe y contemporáneo de William James que se propuso ser de alguna manera Cervantes y llegar al Quijote . Y para hacerlo más que componer “otro” Quijote, compuso “el” Quijote, para lo que no dudó en copiar palabra por palabra y línea por línea los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós .

Dalí puede considerarse la otra cara de la moneda del proteico Picasso al que sin embargo tanto admirará (la relación Picasso-Dalí supera en este sentido el mero apropiacionismo) pero con el que tanto disenterá: “A aquellos –escribió Dalí- que no únicamente preconizan la revolución total, sino que lo quieren cambiar todo, como mi compatriota el genial Picasso, no son si no unos horribles cornudos. A instancias de

⁴ Salvador Dalí, *Lettre ouverte à Salvador Dalí, avec 33 dessins de l'auteur*, París, Albin-Michel, 1966.

⁵ Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en Brian Wallis (ed.), *El arte después de la modernidad*, Madrid, Akal./Arte Contemporáneo, 2001, pp. 3-13.

Picasso , pretenden que todo salte, destrozan la tradición, suprimen la perspectiva y , al final, son infieles respecto a sí mismos (...). Es mucho mejor copiar y corregir con muy pocos toques , en lugar de proceder a transformarlo todo”.

Quizás una de las obras más interesantes de esta relación Picasso-Dalí es la *Academia neocubista* de Dalí (1926) en la que éste se inspira en la obra de Picasso *Estudio con cabeza de yeso* (1925). Aquí el “nuevo cubismo” daliniano (Dalí utiliza la palabra neocubismo para reconocer el doble debito al cubismo de Picasso y a su estilo neoclásico) es una reelaboración de las bañistas del período clásico regresivo de Picasso y obras postcubistas de Picasso de los años 20. El rostro, el brazo, el instrumento del brazo se parecen al cuadro de Picasso. Pero aquí sabemos que el protagonista es San Sebastián, que tenía un papel clave en el imaginario común de Dalí y Lorca en la época.

Al margen de esta relación Picasso-Dalí que puede considerarse una recreación de la figura edípica del Padre que perseguirá a Dalí a lo largo de su vida (recordemos que en 1951 con motivo de la I Bienal Hispanoamericana de Arte Dalí pronunció una conferencia al Teatro María Guerrero de Madrid “Picasso y yo”, en la que entre otras cosas dijo “Si al Sol no le importa un moco el comunismo de Picasso a mi tampoco”) lo cierto es toda la obra de Dalí está recorrida de préstamos, de referencias, de citas, de apropiaciones que lo hacen convertir en un “sujeto débil” , un sujeto, al decir del filósofo Gianni Vattimo⁶, claramente posmoderno que se opone a la ética, aun metafísica del desarrollo, del crecimiento y de lo *novum* como valor último. Este es un pensamiento definido por el concepto de fruición (*el andeken* heideggeriano), de rememoración de formas espirituales del pasado y a la vez de contaminación de los múltiples contenidos del saber contemporáneo que nada tendría que ver con la superación crítica propia de la modernidad y con un pensamiento fuerte, un pensamiento que como el de Picasso se sabe dominante, impositivo, universalista, atemporal, agresivamente auto-controlado.

Son muchas las obras de Dalí que explican su pasión apropiacionista o, mejor, citacionista , tomando como modelo la “cita bibliográfica” y como la metodología la fragmentación, como la serie de pinturas dedicadas al Ángelus de Millet , la *Metaforfosis de Narciso* (1937) apropiada de la obra *Narciso* de Caravaggio (1600) , *La Costurera de Vermeer* (1954-1955) a partir de la obra de idéntico título y de idéntica

⁶ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985), Barcelona, Gedisa, 1994.

iconografía de Vermeer (1669-1670), *La Madonna Sixtina* (1958) a partir de la *Madona Sixtina* de Rafael (1513-1514), pero quizás una de los ejemplos más paradigmáticos en este sentido es la obra *Apoteosis del dólar* (1965) (**fig.1**), una obra en la que se reflejan muchas influencias y presencias artísticas: Praxíteles, Velázquez, Vermeer, Duchamp, Watteau, Fortuny y Meissonier presididas por las curvas barrocas del símbolo del dólar (el tema de la obra está inspirado en la idea que le proporciona el anagrama que le dedicó Breton: *Avida dollars*).

La *Apotesosis del dólar* es a su vez exponente del concepto posmoderno de la alegoría cercano a la vez al impulso deconstructivista. En la estructura alegórica, como sostiene Craig Owens⁷, un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación. La imaginería alegórica es siempre una imaginería usurpada: el alegorista no inventa imágenes, las confisca. Reivindica su derecho sobre lo culturalmente significativo, presentándolo como su intérprete. Y en sus manos la imagen se transforma en otra cosa (*allos*=otro + *agoreuein*=hablar). Y en lugar de establecer un significado original que pudiera haberse extraviado o oscurecido (la alegoría no es hermeneútica), más bien lo que hace es añadir otro significado a la imagen, suplantando al significado antecedente. Y es así como en la obra comentada Dalí mira atrás, glorifica el clasicismo, el barroco, el *pompier* y Duchamp en un intento de refundar la pintura a partir de la historia del arte premoderno.

III

Dalí y la cultura de masas

Hace pocos meses tuvimos la oportunidad de admirar en Barcelona una de las más interesantes y bien trabadas exposiciones con motivo del “Año Dalí”: *Dalí. Cultura de masses*⁸ en la que se presentaba a Dalí como uno de los pocos “ejemplares de la modernidad” (una modernidad básicamente centrada en el tema de la autonomía adorniana del arte) que tanto en el período anterior a la primera guerra mundial, como “más heroicamente” (debido a las teorías radicales greenbergianas) tras la Segunda Guerra Mundial había buscado un acercamiento entre la alta y la baja cultura a partir de una supresión de las jerarquías, de la distancia entre el arte y la vida cotidiana. Porque

⁷ Craig Owens, “El impulso alegórico. Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en B. Wallis, *op. cit.*, 203-237.

⁸ Félix Fanés, *Dalí. Cultura de masas* (cat. exp.), Barcelona, CaixaForum, 2004.

si partimos del supuesto de que la condición posmoderna, en su constante desafío del arte elevado y en su defensa a la “industria cultural”, encuentra unas primeras fisuras en el arte pop, en lo que Danto denomina el “fin del período histórico del arte”, tenderemos a convenir que en esta genealogía de la condición posmoderna y junto a la figura de Duchamp (con el que Dalí mantiene tantos vínculos, entre otros, la concepción de la pintura como una máquina mental o su concepción del erotismo) deberíamos situar al Dalí de la “cultura de masas”, al Dalí interesado por diversos aspectos del mundo contemporáneo (la fiesta, la ciudad, los automóviles, los teléfonos, la publicidad, la Coca-Cola), al Dalí inmerso en el mundo del cine, al diseñador de moda, al Dalí realizador fotográfico, al Dalí ya no pintor o escritor, sino creador de objetos ligados a la actividad económica. Quizá la obra más destacada para ilustrar esta poética de desplazamientos es el óleo *Poesía de América. Los atletas cósmicos* (1943) (**fig.2**) donde en un contexto italianizante (el modelo compositivo proviene de unos desposorios de la Virgen de Rafael) aparece una botella de Coca Cola, casi 20 años antes de que la introdujeran Rauschenberg y Warhol en sus obras. Volvemos a encontrar una mezcla de elementos renacentistas y otros contemporáneos (jugadores de fútbol americano). La fusión de la tradición italiana, como máximo exponente de la alta cultura visual, con temas modernos, propios del consumo más vulgar (Coca Cola, deporte) ilustra bien la intención del pintor de poner de manifiesto la coexistencia, quizás por primera vez en la historia de la humanidad, de dos culturas en una misma civilización y de intervenir directamente en el campo de la cultura popular por medio del diseño de productos solicitados por la industria (cine, moda, publicidad)

Dalí en ésta y en otras obras como *Shirley Temple, el monstruo sagrado más joven del cine contemporáneo* (1939) en efecto fue un mal hijo de Adorno cuando en su *la Industria Cultural reconsiderada* no dudó en liderar la defensa del “arte elevado” en su crítica a la industria cultural, industria que obliga, al decir de Adorno, a los ámbitos del arte elevado y bajo, tradicionalmente separados, a caminar juntos.

En este mismo orden de cosas resulta curioso como en el mismo año en que el gran defensor del “purismo” de la modernidad Clement Greenberg en su artículo “Vanguardia y Kitsch” (1939) considerada a Dalí como uno de los máximos exponentes del kitsch antimoderno, y representante de una tendencia “reaccionaria” se produjera la apoteosis del pintor en la escena artística de Nueva York y a la vez el principio de su decadencia, anticipándose al efecto Warhol de tres décadas después. Su exposición de 1939 en la que mostró *El enigma sin fin* (1938), tuvo un éxito comercial enorme.

Todas las obras menos una se vendieron por la considerable suma de 25 000 dólares, lo cual hizo exclamar a un crítico: “En un artista, exponerse a verse asociado continuamente con los que entienden de dinero es sospechoso” Y el mismo año Breton condenó al pintor por su “posición política contrarrevolucionaria” y por la fácil reelaboración de “viejas fórmulas”: “La profunda y verdadera monotonía amenaza a Dalí . A fuerza de querer refinar su método paranoico se observa que empieza a pasar a un divertimento de la categoría de palabras cruzadas” , escribió Breton en *Minotaure*(1939).

Y en fin, 1939 marcó la entrada de Dalí, con gran repercusión pública, al mundo del escaparatismo (escaparates para la firma Bonwit Teller) y a partir de ahí su nombre se vinculó desde los artículos de moda (diseños de sombreros y vestidos de noche), a la producción de joyas , a la publicidad, al perfume o al diseño de piezas de mobiliario (sofá labios de Mae West). Dalí y su empeño de vincular su arte, su personaje público y sus intereses comerciales llevó a los críticos, tanto los de la prensa especializada como de la popular no sólo a acuñar el apelativo de “ávida dollars”, sino en ver en su trabajo una forma encubierta de “entretenimiento de masas”, anticipándose en unos años al “efecto” Warhol. Y en este sentido no sólo resulta posible relacionar a Dalí con el Warhol de los “15 minutos de gloria”, sino con la generación de artistas simulacionistas de los años ochenta para los que cobró entero sentido este mensaje: “Dejad paso a los artistas de los próximos quince minutos”. Entre estos simulacionistas citaríamos a Meyer Vaisman y Ashely Bickerton en cuyas esculturas murales y cuadros-objeto incorporaban “hiperrealizaciones o caricaturas del objeto de arte tradicional”, a Peter Halley con sus abstracciones que pretendían analizar las similitudes entre el espacio social, el arquitectónico y el informático y , en especial, a Jeff Koons con sus objetos-mercancías cuyas estrategias de presentación simuladoras de las habituales en las fruslerías y en los gadgets (el tren del whisky de Jim Beam y los conejitos hinchables de Play Boy) y que nos recuerdan obras de Dalí como *Teléfono-langosta* (1936) (**fig.3**) o *Perfume Dalí* (1981).

Buena parte de la crítica de los años ochenta se cebó con estos artistas que como en los años cuarenta había ocurrido con Dalí en Nueva York habían despertado tanto interés y sustanciosos beneficios económicos, calificándolos de arribistas, hipócritas y promocionales, cuyo único objetivo era el dinero fácil y rápido. Y creemos que tanto a Dalí como a esta generación de artistas posmodernos les encaja a la perfección la denominación de “artistas de la razón cínica” , entendiendo por razón cínica una “falsa

conciencia ilustrada” y un coqueteo con la esquizofrenia, una formulación que reproduce fielmente la posición del sujeto en gran parte del arte contemporáneo. Según Peter Sloterdijk⁹, el cínico sabe que sus creencias son falsas pero sin embargo se aferra a ellas movido por la autoprotección, como una manera de afrontar las contradictorias demandas que se le formulan. Esta duplicidad recuerda la ambivalencia del fetichismo de Freud ; un sujeto que reconoce la realidad de la castración o el trauma (o bien del conflicto estético o la contradicción política) pero la rechaza. Sin embargo, el cínico no tanto rechaza esta realidad como hace caso omiso a ella, y su estructura hace de él alguien casi impermeable a la crítica ideológica.

Dalí, además, compartiría con estos artistas de la “razón cínica” una cierta pasión por el simulacro en tanto en cuanto ya no produce el modelo como original, sino que pone en tela de juicio la misma noción de copia y modelo. ¿Cómo si no explicar el método paranoico –crítico de Dalí como una gran hiperrealidad en tanto en cuanto recoge la realidad que vemos, la que imaginamos, la que soñamos, la que se genera a través de nuestros paranoicas ?. Una hiperrealidad que no deja de ser una ficción, un simulacro , una apariencia en la que se pierde toda la relación con la realidad y en la que los signos en lugar de ser representaciones de la realidad (incluyendo la consiguiente distorsión, idealización o ilusión) se convierten en simulaciones de la misma, donde la imagen se convierte en más real que la propia realidad, anticipándose a las propias ideas de Baudrillard : “El objeto-dice Baudrillard- ha perdido su función: el consumismo agresivo ha hecho que del objeto sólo interese su imagen, una imagen artificial que sofisticadas técnicas de marketing se encargan en publicitar para provocar su consumo por la vía erótica del deseo”. Y es desde este punto de vista que se podría entender esta especial surrealidad de Dalí en la que se rompen las fronteras entre apariencia y realidad, signos y objetos. Es como si símbolos, signos y palabras aparecieran divorciados de la experiencia directa no para crear un mundo de surrealidad sino para crear un mundo paralelo desconectado , desmaterializado pero más real que la vida cotidiana. Es como oponer al mundo “desencantado de lo real” el mundo “encantado de la seducción”, entendiendo por seducción lo que está más allá de toda realidad, la hiperrealidad “irreal”.

IV

⁹ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Taurus, 1989, vol. 1, p. 34.

Dalí y lo abyecto

En *Comment on devient Dalí* (1973) ¹⁰ Dalí nos dejó el testimonio de su pasión escatológica con la que ya había experimentado desde su juventud(me remito a los primeros contactos de Dalí con el mundo de la inmundicia, la célebre anécdota del murciélago cubierto de hormigas encontrado en un lavadero). En este texto , Dalí imaginó una gigantesca torre de Babel en la cual “cada habitante que quería defecar lo hacía directamente y jerárquicamente sobre el habitante del piso inferior que se quería alimentar”. Dalí habla aquí de defecar sobre la boca de otro habitante situado más abajo un “excremento muy nutritivo “comparable a la miel de las abejas”, el cual , a su vez haría lo mismo con el habitante situado en una posición inferior. Y tal como afirmó Dalí esto haría posible que todo el mundo se alimentara sin tener que trabajar, lo cual, además conseguiría desde el punto de vista social un equilibrio perfecto.

De todos es bien conocida la pasión de Dalí por lo putrefacto forjada en sus años en la Residencia de Estudiantes en Madrid al lado de Lorca y Pepín Bello, al cual se atribuye la invención del término. La obra *La miel es mas dulce que la sangre* de 1927 (**fig. 4**) ilustra muy bien esta pasión por lo podrido (asno putrefacto) , en un momento en que Dalí anunciaba con entusiasmo el inicio de una nueva órbita, equidistante entre el cubismo y el surrealismo por un lado y de un arte primitivo al “modo de Bruegel” por el otro. Y también a este mismo ámbito pertenece la obra *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère* (1929) (**fig. 5**) considerada un auténtico sacrilegio en el contexto familiar y también entre ciertos sectores cercanos a Dalí como Eugenio d’Ors que calificó de intolerable la incorporación del “Sagrado Corazón de Jesús” . Y es que, aunque siempre mantuvo “oficialmente “ una actitud distante con Bataille lo cierto es que hay una parte muy importante del pensamiento de Dalí que le vinculan con el concepto de informe de Bataille y que lo sitúan claramente como precursor de otro de los capítulos de la posmodernidad, el conformado por el discurso de lo abyecto.

Ya sabemos que Dalí, alineándose con Breton manifestó en todo momento su aversión al pensamiento de Bataille . Dalí impidió a Bataille que reprodujera su pintura *El juego lúgubre* (1929) (**fig.6**), para ilustrar el artículo de Bataille del mismo título publicado en el número 7 de la revista *Documents*¹¹ –finalmente Bataille publicó

¹⁰ Salvador Dalí y Andre Parinaud, *Comment on devient Dalí*, París, Robert Laffon, 1973 (traducido como *Confesiones inconfesables*, Barcelona, Bruguera, 1975).

¹¹ Georges Bataille, “Le jeu lugubre”, en *Documents*, vol.1, nº 7, 1929, pp. 369-372.

el “esquema psicoanalítico de las figuraciones contradictorias del tema”.(fig.7). Pero lo cierto es que ya en *El juego lúgubre*, Dalí materializa el complejo de inferioridad o de castración con la presencia de unos calzoncillos manchados de excrementos y en general elementos anales y escatológicos que nos hacen pensar en su obra en la vertiente coprófaga del desperdicio, tal como podemos leer en su recopilación de textos publicada en 1930, *La mujer visible*, llena de alusiones excrementicias con algunos apuntes coprófagos: “En el juego lúgubre yo hacia mi presentación con la mierda, lo que, desde el punto de vista del psicoanálisis, sería interpretado más tarde como el feliz presagio del oro que amenazaba –¡felizmente!- derramarse sobre mí”.

¿Cómo no relacionar a Dalí con el pintor-excremento que es así como Breton denominó al disidente Bataille a raíz de la publicación del *Segundo Manifiesto Surrealista* en 1929? . Y es bajo esta perspectiva que se explicarían algunos de los objetos de Dalí en los que no sólo recuperará la vía del ready made sino se situará muy cerca de lo “uncanny” en una vía similar a la utilizada por la generación de los artistas abyectos de la posmodernidad, que como Mike Kelley, Paul MacCarthy, Cindy Sherman, Robert Gober, Sarah Luchas o John Miller se deleitan en lo “siniestro”, es decir, aquello que aunque debe quedar oculto y secreto acaba manifestándose o aquello que, aún siendo familiar, íntimo, apacible, hogareño es susceptible de alcanzar lo extraño, lo inquietante y lo horroroso.

No resulta tan extraño como en una exposición *The Uncanny* (2004) comisariada por el artista Mike Kelley¹² se incluyeran obras de Dalí, como *Busto de mujer retrospectivo* de 1933 (figs. 8 y 9) en la que Dalí en una lectura oblicua y anamórfica del surrealismo presenta la combinación entre un busto femenino de porcelana, una barra de pan, una mazurca y una copia en bronce que representa los personajes del Ángelus de Millet, obra que Dalí considera perturbadora, enigmática, rica en pensamientos inconscientes y en contenidos latentes.

De ahí los contactos entre Dalí y otro de los conceptos clave a la vez en el pensamiento batalliano y en el discurso de lo abyecto: el de lo informe: “Lo informe – sostiene Bataille en la revista *Documents*- no es únicamente un adjetivo con un sentido concreto, sino un término que sirve para desclasificar; no es un motivo estable al que

¹² Mike Kelley, *The Uncanny* (cat. exp.), Colonia, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2004.

uno se puede referir o un tema simbolizable, una calidad dada, sino un vocablo que permite operar en un desorden o desclasificación, en el doble sentido de rebajamiento y de desorden taxonómico. Lo informe no es nada en sí mismo, sólo tiene una existencia operatoria: es algo preformativo, como la palabra obscena, cuya violencia no tiene que ver tanto a lo que el se refiere que a su propia proliferación. Lo informe-concluye Bataille –es una operación”¹³.

Y es bajo este prisma que habría que entender no ya tanto obras u objetos de Dalí sino acciones preformativas en la línea de este “informe” batalliano o del “escupitajo” de Michel Leiris. De ahí el recurso por parte de Dalí a la “baba” (algo viscosos y repulsivo) como respuesta a un estímulo satisfactorio. La alusión al esperma como promesa de felicidad y abundancia económica en el futuro, la alusión a los excrementos y en menor medida a los mocos, al vómito, a la sangre dominan algunos de sus escritos aunque siempre con alusiones alquímicas. Incluso Dalí, en un episodio poco conocido y escasamente documentado que tuvo lugar en 1929, utilizando su cuerpo como lienzo, se embadurnó de diferentes sustancias extrementicias para llamar la atención de Gala: “Me afeité las axilas. Pero como no conseguía el efecto azulado ideal que había observado por primera vez en las madrileñas elegantes, fui a buscar un poco de azul, lo teñí con polvos y me teñí las axilas con la mezcla. Durante un momento el efecto era muy bonito, pero de pronto el sudor hizo que la pintura se corriera dejando un rastro azulado a lo largo del torso. Me sequé las axilas y la piel se enrojeció con el frotamiento. Entonces tuve una idea nueva que me pareció excelente y digna de mí. Comprendí que no me convenía un azul artificial, ni el actual rosa brillante. En cambio, sangre coagulada y seca, en esta parte del cuerpo, daría sin duda una impresión extraordinaria. Había ya una pequeña mancha de sangre sobre un corte que me había hecho al afeitarme, y era la prueba y la muestra de lo que yo me proponía. Así sin más, cogí la máquina de afeitar y empecé de nuevo, haciendo más fuerza con la hoja para hacerme sangre. En pocos segundos tuve las axilas llenas de sangre. Sólo faltaba que se coagulase y comencé a poner un poco en todas partes, especialmente en las rodillas. La sangre de las rodillas fue lo que más me gustó y no pude resistir la tentación de aplicar un pequeño corte en una de ellas. ¡Qué trabajo!”.’.

¹³ Georges Bataille, “Le bas matérialisme et la gnose”, *Documents*, vol. 2, nº 1, 1930, pp.1-8.

Relación de ilustraciones

Fig. 1. *La apoteosis del dólar*, 1965.

Fig. 2. *Poesía de América. Los atletas cósmicos*, 1943.

Fig. 3. *Teléfono-langosta*, 1936

Fig. 4. Estudio para *La miel es más dulce que la sangre*, 1926.

Fig. 5. *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère*, 1929.

Fig. 6. *El juego lúgubre*, 1929.

Fig. 7. Georges Bataille, “Esquema psicoanalítico de las figuraciones contradictorias del tema”, (*El juego lúgubre*, 1929).

Fig. 8. *Busto de mujer retrospectivo*, 1933.

Fig. 9. *Busto de mujer retrospectivo* en la exposición *The Uncanny*, 2004.

Ilustraciones

Fig. 1. *La apoteosis del dólar*, 1965. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

Fig. 2. *Poesía de América. Los atletas cósmicos*, 1943. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

Fig. 3. *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère*, 1929. Centre Gorges Pompidou MNAM, Paris.

Fig. 4. *El juego lúgubre*, 1929. Propiedad privada.

Fig. 5. Georges Bataille, “Esquema psicoanalítico de las figuraciones contradictorias del tema”, (*El juego lúgubre*, 1929).

Fig. 6. *Busto de mujer retrospectivo*, 1933. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

∴