

Figuración, narración, liberación: El método paranoico-crítico de Salvador Dalí

BRAD EPPS

HARVARD UNIVERSITY. CAMBRIDGE

Todos los valores concretos de la pintura moderna seguirán siendo eternamente traducibles a nivel material en eso que yo personalmente siempre he amado: ¡El dinero!
Salvador Dalí, *Los cornudos del viejo arte moderno*

“Don Quijote era un loco idealista. Yo soy loco catalán. Es decir, una locura con mucho sentido comercial”¹. Así dice Salvador Dalí, también conocido, en una célebre pulla anagramática de André Breton, como “Avida Dollars”². El éxito comercial, la conversión del arte en mercancía y de la creatividad en capital, marcan a Dalí de una forma tan explícita, tan descarada, que muchos críticos e historiadores del arte lo evitan, o lo desprecian, como si pudiera mancharlos. Estas manchas no son las del semen evocado en *El gran masturbador* (1929) ni las del excremento visible en *El juego lúgubre* (1929) que fascinaban a Georges Bataille³ casi tanto como inquietaban, o repelían, a André Breton; son, más bien, las manchas doradas, y no siempre tan visibles, del dinero. El dinero es tan perturbador, al menos en lo que atañe al arte, que el toque de

¹ *Diccionario privado*, 26.

² En una entrevista radiofónica de 1952, André Breton se refiere a los cuadros de Dalí, “[c]uadros que valían más que la celebridad completamente americana de la que disfrutaban actualmente [y que] no son los únicos trofeos de esta exploración sin retorno [que fue el surrealismo]” (*Entretiens* 158). En las palabras de Breton, esta exploración “nos ha valido” “trofeos” como *Un chien andalou* y *L'Age d'or*; entre otros. Lo que me interesa aquí no es sólo el valor de una cita del cabeza, o papa, del movimiento surrealista, sino también el interés que dicha cabeza tiene, o puede tener, en emitir y establecer valores. El valor de Dalí, el valor verdadero y auténtico, tal y como lo formula Breton, se sitúa fuera de los Estados Unidos y fuera del presente. El auténtico valor, parte de una exploración sin retorno, se sitúa, en cambio, en Europa y, lo que más, en el pasado. El valor que Breton le concede a Dalí es el valor de cierto pasado europeo: el pasado de la modernidad, el pasado de la vanguardia. Hablando en 1952, Breton sugiere que el único valor que le queda a Dalí es un valor falso, inauténtico, loca e insanamente comercial. Más de cuarenta años más tarde, poco parece haber cambiado, por lo menos en lo que respecta a Dalí. Según la mayoría de los críticos, sus “mejores obras,” las de verdadero valor, datan de los años veinte y treinta y se contrastan con obras “atómico nucleares” como *El torero alucinógeno* (1968-70), *La desintegración de la persistencia de la memoria* (1952-54), y *Virgen joven suto-sodomizada por su propia castidad* (1954) y con obras religiosas como *El Cristo de San Juan de la Cruz* (1951) y *La cena* (1955), todas ellas indicativas de un curioso mesianismo nuclear, una reconciliación del valor de la fe con el valor de la ciencia.

³ Véase “Le jeu lugubre.”

Midas de que tanto se jactara Dalí es, para muchos especialistas, practicantes, y profesionales del arte el toque de la muerte: o peor aún el toque de la falsedad. De los llamados artistas de vanguardia, el “conocedor,” *le connaisseur*, se queda con Miró, o Max Ernst, o de Chirico, artistas cuyo éxito, a estas alturas innegable, parece de alguna forma más discreto. Mientras estos artistas siguen rodeados de una aureola de autenticidad, Dalí se nos presenta como un artista cuyo sentido, locamente comercial, es eminentemente “inauténtico,” como un traficante cuya moneda, por ser tan explícita, es falsa. Claro está que no siempre fue así: el propio Breton estimaba, en un principio, la obra de Dalí y valoraba, de modo especial, el método paranoico-crítico. A este método llegaré en seguida, pero no sin insistir antes en el problema del valor (y quizás en el valor del problema del valor) en sus múltiples vertientes estéticas, políticas, éticas, y económicas. Semejante multiplicidad, como espero demostrar, es crucial, no sólo para el método paranoico-crítico sino también para un entendimiento más intenso del arte en general, y no debe perderse de vista.

Es decir, no sólo es cuestión de retener la imagen del *Angelus* de Millet (1857-59) al contemplar toda una serie de imágenes en las que el rezo campesino se transforma en un abrazo devorador reminiscente de una mantis religiosa; en una alegoría de la muerte (*Atavismo crepuscular*, 1933-34); en una especulación sobre el retrato de la mujer querida (*El Angelus de Gala*, 1935); y en diversos monumentos —a veces astillados (*Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet*, 1935), a veces erosionados (*Ruinas atávicas después de la lluvia*, 1934)— a lo que Dalí llama la voracidad heterosexual. Tampoco es sólo cuestión de retener toda una diversidad de imágenes dentro de un solo cuadro: de ver los rostros ocultos en *Impresiones de África* (1938), cuadro que recoge el título de un libro de Raymond Roussel y que recoge, o intenta recoger, el retrato de Gala, la musa-amante-esposa del pintor; de ver cómo un perro es un frutero, y cómo la base del frutero es una mujer sentada, y cómo una mesa es todo un paisaje en *Aparición de un rostro y un frutero en una playa* (1938); de ver la metamorfosis plasmada en *La metamorfosis de Narciso* (1937) de forma que tanto la permanencia como el movimiento del mito se respetan; y de ver el deseo plasmado, y acomodado, en *Acomodaciones del deseo* (1929) de forma que las ideas fijas fluctúan. No es, repito, sólo cuestión de retener estas imágenes a fin de apreciar su sentido y valor, sino también de retener, entre todas estas imágenes, la imagen excesiva, extrapictórica, del sentido y del valor comerciales.

Desde una perspectiva, al menos, el valor de Dalí podría estribar en la materialización y la exposición de una gran diversidad de imágenes y sentidos del valor: el valor de uso y el valor de cambio, el valor estético, el valor crítico, y el valor como signo de fuerza, descaro, o desvergüenza. Así retenidos, estos sentidos e imágenes no se resuelven en una especie de meta-valor sino que persisten en la confusión o, como dice el propio Dalí, “en la voluntad violentamente paranoica de sistematizar la confusión”⁴. La confusión daliniana,

⁴ “Posición moral del surrealismo,” en *¿Por qué se ataca a La Gioconda?*, p. 101.

como veremos, es más activa que pasiva y más metódica que caótica (aunque sin descartar la pasividad y sin llegar a la resolución). Dicho esto, no quiero sugerir que esta falta de resolución, por metódica y activa que sea, se resuelva a su vez en un valor sin réplica o respuesta. Esto es importante, porque mientras Dalí presenta la confusión, multiplicidad, e irresolución como valores o anti-valores; mientras se sirve de estereotipos y generalizaciones (por ejemplo, el sentido comercial de los catalanes) para estilizar algo diferente, traza una trayectoria que es casi siempre la misma y que pretende ser casi siempre, y para casi todos, del mismo gran valor. Esta trayectoria, coherente y lineal tal vez a su pesar, va de la figuración y la narración a la liberación: liberación, entiéndase bien, en un sentido daliniano. Este y otros sentidos dalinianos son los que quisiera explorar aquí y ahora a través de una breve exploración del método paranoico crítico.

Basándose en un peculiar “modo de visualización,” Dalí va, según André Breton, “de conquista en conquista”⁵. Este modo de visualización es, como ya he indicado, el del método paranoico-crítico; y esta conquista es, de forma global, la conquista de lo irracional, título del ensayo publicado en 1935 en el que Dalí presenta de forma más completa y rigurosa su método. Pretender elucidar dicho método puede parecer una locura quijotesca, incluso una forma de violencia, ya que Dalí profesa la oposición a la simplificación. Como afirma en el ensayo antes mencionado, “si hay una cosa cierta, es que odio, bajo todas sus formas, la sencillez”⁶. Este odio a la sencillez, articulado de forma harto sencilla, es tan irónico como serio. Dalí, en sus escritos y sus cuadros, en sus diseños y sus dibujos, recurre una y otra vez a la dificultad: imágenes que parecen no encajar, manchas y borrones que pueden ser deliberados o accidentales, palabras de una ortografía singular, lenguas de autonomía dudosa. El traductor al inglés de la *Vida secreta de Salvador Dalí*, tal vez la más célebre de toda una serie de obras autobiográficas, declara que “el manuscrito del señor Dalí, en cuanto a escritura, ortografía y sintaxis, es probablemente uno de los documentos más fantásticamente indescifrables que hayan salido nunca de la pluma de una persona dotada de un sentimiento real del valor y el peso de las palabras, imágenes verbales, estilo”⁷. El afán por parte de traductores y editores de “corregir” el lenguaje de Dalí, de adaptarlo a las normas vigentes en castellano, catalán, inglés, o francés (los cuatro idiomas en los que Dalí más se expresaba), de *facilitar* la lectura al suprimir las inconsistencias e imprecisiones léxicas y gramaticales se da también en el campo pictórico e interpretativo. El propio Dalí lo reconoce, y responde al afán de saber lo que significan sus imágenes preguntando: “¿cómo queréis que las comprendan [los demás] cuando yo mismo, que soy quien las ‘hago’, tampoco las entiendo?”⁸. Esta pregunta es, por su parte, significativa, ya que Dalí afirma su autoridad negándola: no entiende las imágenes que hace, pero es, después de todo, él quien las hace; por

⁵ *Entretiens*, p. 158.

⁶ “La conquista de lo irracional”, p. 20.

⁷ *Vida secreta*, p. 81, nota.

⁸ “Conquista”, p. 20.

lo tanto, si él no las entiende, si él *afirma* que no las entiende, no las puede entender nadie. Dalí prodiga esta táctica (que no es exclusivamente suya, claro está). Es, dicho sea de paso, una de las tácticas que utiliza para guardar la ilusión de su superioridad dentro de una liberación, o libertad, supuestamente más amplia, más *generosamente* popular.

Ahora bien, para un hombre que no cesaba de declararse un genio, no es extraño que la negación de la autoridad constituyera su más ladina afirmación. Tampoco es extraño que un artista con tanto sentido comercial, tan en casa en el capitalismo, tuviera una concepción restrictiva de la liberación y la libertad. Con todo, la dificultad de la significación persiste, y esto de manera metódica. El método paranoico-crítico es, o pretende ser, como todo método, sistemático. No se trata de lo que Dalí llama, casi siempre despectivamente, el sistema de la intuición lógica, sino un sistema, y por extensión un método, cuyas coordenadas se extienden más allá de la racionalidad consciente. De nuevo, si Dalí afirma no entender las imágenes que “hace”, esto no quiere decir que carezcan de significado. “Al contrario,” dice, “su significado es tan profundo, complejo, coherente e involuntario, que escapa al simple análisis de la intuición lógica”⁹. Y ocurre así quizás no tanto en un cuadro que se titula *El enigma sin fin* (1938) como en el nombrado, enigmáticamente, *Imagen paranoica* (1935). El significado de la irracionalidad y el delirio, de la alucinación y la confusión, de la multiplicidad y la irresolución: todo esto es, según Dalí, lo que está en juego, primero en la paranoia y luego, a partir del año 1933, en el método paranoico-crítico. Los términos y su desarrollo son importantes. A los ojos de Dalí, la paranoia es menos un delirio de persecución que lo que él llama un “delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática”¹⁰. Dicho de forma odiosamente sencilla, la paranoia implica cierta confusión de formas y figuras que hace que sea posible ver una figura en otras y, cómo no, otras figuras en una. Dalí no es el primero o el único en proceder así, sólo hace falta pensar en la doctrina de la santísima trinidad, el tres en uno del misterio divino, tan importante para algunas de las últimas obras del pintor. En un plano menos elevado, los “fenómenos paranoicos” enumerados por Dalí incluyen la “doble figuración” y “la renovación de ideas obsesivas”, así como la anamorfosis y “la irritación fosfenomémica”¹¹. La anamorfosis significa, como su nombre indica, la re-formación de formas y, por tanto, la posibilidad de percibir una figura de manera diferente según y cuándo se mira. La importancia del momento y de la posición, del tiempo y del espacio, del objeto y del sujeto, se da también en la irritación fosfonémica. El fosfeno es ese punto luminoso que a veces “se forma” al abrir o cerrar los ojos, por lo general después o antes del sueño. La irritación fosfonémica es, pues, la voluntaria producción de fosfenos, de puntos de luz, que trastornan, en parte, la integridad y fijeza de la imagen.

⁹ “Conquista”, p. 20.

¹⁰ “Conquista”, p. 23.

¹¹ “Conquista”, pp. 25, 21.

Según Dawn Ades, semejante procedimiento tiene una marcada afinidad con el *frottage* de Max Ernst quien, por su parte, recuerda cómo Leonardo de Vinci miraba fijamente toda una constelación de objetos —manchas de muros viejos, nubes, cenizas, arroyos, entre otros— hasta que salían batallas, paisajes, y escenas fantásticas¹². Leonardo es importante porque, con otros artistas “clásicos” como Velázquez y Vermeer, es el modelo de la precisión, la exactitud, el detallismo, y el divisionismo que, junto a la espontaneidad asociada con el automatismo del primer surrealismo (a saber, la escritura automática, el cadáver exquisito, etc.), configuran la obra pictórica de Dalí. Un ejemplo “obsesivo” de este detallismo casi imperceptible es la aguja de *La encajera* de Vermeer (c. 1665), objeto que aparece también en la primera y la última películas de Luis Buñuel, *Un chien andalou* (en colaboración con Dalí) y *Cet obscur objet du désir*. El detallismo es importante no sólo porque requiere la atención del espectador sino también porque contribuye a lo que Dalí presenta como la libertad de la interpretación, ese proceso supuestamente delirante e interminable de asociación, (re)figuración, y (re)formación¹³. En uno y otro escrito, Dalí critica la receptividad, la pasividad, y la falta de atención asociadas, quizás ingenua o engañosamente, con el automatismo, y aboga por un retorno a diversas técnicas que cierta modernidad desestima. Así, pues, “el ilusionismo del arte imitativo más abyectamente arribista e irresistible, los hábiles trucos del *trompe-l'oeil* paralizante, el academicismo más analíticamente narrativo y desacreditado, pueden convertirse en jerarquías sublimes del pensamiento al acercarse a las nuevas exactitudes de la irracionalidad concreta”¹⁴. El objetivo es, en otros términos, “pintar realistamente según el pensamiento irracional”¹⁵. Si Dalí carga aquí las tintas, rechazando determinados elementos surrealistas por ser “no evolutivos” y recurriendo a determinados elementos realistas para reafirmar la evolución del surrealismo en un plano superior, es porque se dirige no a un público general, sino a un público surrealista. Con el paso de los años este público se expandirá a la vez que el sentido comercial del propio Dalí, pero por un tiempo —un tiempo que puede considerarse la edad de oro del surrealismo— Dalí puede criticar desde dentro el surrealismo de Breton y compañía.

¹² Ades, *Dalí*, p. 119. Aunque no lo cita, la descripción que da Ades es la misma, casi verbatim, de la que da Breton en una de sus entrevistas radiofónicas, *Entretiens*, p. 158.

¹³ Es interesante notar que alguien tan diferente de Dalí como JEAN-PAUL SARTRE también aprecia a VERMEER por el sentido de libertad que encuentra en su “realismo” detallista. Según SARTRE, “[I]e réalisme de Vermeer est si poussé qu'on pourrait croire d'abord qu'il est photographique. Mais si l'on vient à considérer la splendeur de sa matière, la gloire rose et veloutée de ses petits murs de brique... on sent tout à coup au plaisir qu'on éprouve, que la finalité n'est pas tant dans les formes ou dans les couleurs que dans son imagination matérielle...; avec ce réaliste nous sommes peut-être le plus près de la création absolue puisque c'est dans la passivité même de la matière que rencontrons l'insondable liberté de l'homme,” p. 63. La pasividad de la materia, tan minuciosamente detallada, estimula la actividad, la libertad, del espectador: su imaginación material. Las resonancias con Dalí son considerables y, dado el proyecto “comprometido” de SARTRE, curiosas.

¹⁴ “Conquista”, p. 21. Los ejemplos de estas técnicas abundan: el ilusionismo de *Soledad paranoico-crítica* (1935), el *trompe-l'oeil* de *Afuera de la villa paranoico-crítico* (1936), y el academicismo de *El carro fantasmal* (1933).

¹⁵ “Conquista”, p. 21.

Criticar es aquí el término operativo, y hasta cierto punto correctivo. La palabra “crítica” procede de la palabra griega “*krinein*” que quiere decir “separar.” Lo que la crítica añade a la paranoia es entonces la separación o distancia necesarias para definir y discriminar, para evaluar. Esto es importante porque la paranoia, llevada al extremo, podría implicar la asociación indiscriminada y la confusión indefinida, cualidades que Dalí asocia, muy discriminadamente, con el arte abstracto. Y si Dalí odia, bajo todas sus formas, la sencillez, odia también la complicación en la que las formas dejan de ser figurativas. Odia el expresionismo abstracto y el llamado estilo internacional; odia “este arte moderno fanático de la pulcritud esterilizada, de las formas funcionales y de las superficies asépticas” y el arte moderno cuyo valor reside en “parecer recién salido de una excavación y similar los accidentes de la pátina y de la decrepitud truculenta”¹⁶. Odia a Le Corbusier y, si se dignara a mencionarlo, seguramente odiaría a Antoni Tapies. Estos odios no son ociosos; como ya he indicado, Dalí ve en la figuración la posibilidad de la narración y, más allá, la posibilidad de la liberación: posibilidades que se multiplican al multiplicarse las figuras que les dan pie. Según Dalí, “toda la preocupación crítica de los surrealistas se ejerce justamente en *hacer valer* ... el sueño, así como todos los estados pasivos y automáticos al nivel mismo de la ‘acción’, hacerlos intervenir, en especial, ‘interpretativamente’ en la realidad, en la vida”¹⁷. Con razón o sin razón, Dalí interpreta la abstracción como el colapso de esa posibilidad de intervenir en la realidad. Tal y como la entiende Dalí, la abstracción, o tal vez mejor la no-figuración, implica la invalidez de la referencialidad y, por tanto, la ausencia de vías de comunicación entre la psique, la obra de arte, y el mundo. Incluso este fenómeno lo percibe Dalí de más de una forma: por un lado, los signos pictóricos están demasiado separados del referente; por otro lado, los signos pictóricos están demasiado *poco* separados los unos de los otros. Tan faltos de separación están que para Dalí resulta imposible distinguir y discriminar figuras, incluso de forma anamórfica. Podríamos preguntarnos por qué Dalí no hace ante una obra de Jackson Pollock, Manolo Millares, o Robert Motherwell lo que Leonardo hacía ante un muro manchado, pero sólo si nos olvidáramos de la enorme importancia de la voluntad y del deseo. A diferencia de Leo Bersani, en su lectura magistral de artistas “pobres” como Mark Rothko, Dalí no entiende cómo alguien podría desear empobrecer la significación, reducir su campo de actividad; no entiende cómo el hacedor, incluso el que no lo entiende todo, podría dejar de enriquecer el mundo, el mundo del arte, y el mundo del artista¹⁸.

Si Dalí anuncia en 1929 su deseo de “sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad” (“Nuevas consideraciones” 144) es, en última instancia, para asegurar, y asegurarse, un crédito mayor. Con un método que no es ni dadaísta ni abstracto ni mucho menos políticamente

¹⁶ *Los cornudos*, pp. 73, 75.

¹⁷ “Nuevas consideraciones”, p. 148.

¹⁸ Según BERSANI, el poder de un pintor como ROTHKO o de un escritor como SAMUEL BECKETT estriba en la negación de “significar” y así de “enriquecer” la vida de espectadores y lectores.

comprometido (dos ejemplos de esto último son *El enigma de Guillermo Tell*, 1933 y *Alucinación con seis apariciones de Lenin sobre un piano*, 1931), Dalí busca, aunque no sencillamente, enriquecer el mundo de la realidad al hacerlo comunicable con el mundo de la irracionalidad. Con esto volvemos al problema del delirio metódico, de la locura sistemática, y de la irracionalidad concreta. Aquí tampoco se encuentra solo Dalí, porque implícito en este problema está el problema, por decirlo así, del inconsciente. Si para Jacques Lacan el inconsciente está estructurado como un lenguaje, para Dalí es un lenguaje profundamente pictórico, el lenguaje de las imágenes. La referencia no es casual porque tanto Dalí como Lacan se interesaban por la paranoia, y llegaron incluso a publicar sendos artículos en el mismo volumen, el primero, de la revista surrealista *Minotaure* (1933).

Para Dalí, la obra de Lacan, en especial su tesis doctoral, “da cuenta cabal de la hiperagudeza objetiva y ‘comunicable’ del fenómeno [aquí la paranoia] gracias al cual el delirio cobra ese carácter tangible e imposible de contradecir que lo sitúa en las antípodas de la estereotipia, el automatismo y el sueño”¹⁹. Ese carácter tangible, objetivo, y comunicable del delirio es, para Dalí perfectamente compatible con el carácter material y concreto de la pintura. De ahí que se pueda hablar de un movimiento, o traducción, del espacio psíquico al espacio pictórico, o como dice Dalí, de una “materialización concreta en la realidad corriente”²⁰. La realidad corriente debe entenderse como realidad común y como realidad en flujo: o sea, como realidad que corre. Dalí se refiere a Heráclito, o más concretamente al “llanto de Heráclito,” para dar una idea más fija de esa realidad corriente, así como para dar una idea aparentemente más histórica de lo que él presenta como la “perpetua y sincrónica materialización física de los grandes simulacros del pensamiento”²¹. Sólo señalaré de pasada que la cuenta que Dalí pretende dar de la realidad corriente es también una cuenta corriente: que la materialización concreta del delirio, de la locura, es, entre muchas otras cosas, profundamente económica. Los cuadros que son la “objetivación” de la irracionalidad son objetos de consumo comercial.

El consumo es una de las metáforas más caras al pintor. En *Los cornudos del viejo arte moderno*, Dalí ensalza la posibilidad de “comer, de la forma más real, el objeto de deseo”²². En este texto, langostas a la americana, manos de cerdo gratinadas, y costillas succulentas simbolizan, de forma decididamente idiosincrática, la espontaneidad, el uso de modelos, y el azar, respectivamente, teniendo en cuenta que el azar es para Dalí “ese punto medio de suavidad entre el ‘modelo’ y la ‘espontaneidad’”, entre la objetividad académica y el automatismo surrealista²³. En “La conquista de lo irracional,” los surrealistas, sobre todo cuando abandonan la pasividad del automatismo puro y abrazan la activi-

¹⁹ “Interprétation”, p. 66.

²⁰ “Conquista”, p. 22.

²¹ “Conquista”, p. 29.

²² *Los cornudos*, p. 57.

²³ *Los cornudos*, p. 118.

dad metódica de Dalí, son “caviar, y el caviar, créanme, es la extravagancia y la inteligencia misma del gusto”²⁴. Estas metáforas gastronómicas y culinarias, por apetecibles que sean, distan mucho de cubrir todo el campo conceptual del consumo. Queda, por supuesto, el consumo como voracidad carnal, como canibalismo, como incorporación de objetos, acepciones todas corrientes en el surrealismo (véase *Canibalismo otoñal*, de 1936, donde el consumo está relacionado con la guerra civil). Queda, también, el consumo como contraste y complemento de la producción, incluso como motor y estímulo de la producción. El consumo no es, o no tiene que ser, para Dalí, pasivo, sino activo, productivo, e incluso liberador. Esta última es, sin duda alguna, una proposición bastante embarazosa, ya que apela abiertamente al mercado, lugar inhóspito, como bien se sabe, para todo arte digno de llamarse auténtico.

Aquí es donde podríamos considerar, de modo más detenido, un cuadro donde el método paranoico-crítico “va al mercado”. El cuadro se titula *Mercado de esclavos con busto invisible de Voltaire* y data de 1940, cuando el sentido comercial de Dalí ya ha sido más que probado. Como en muchos cuadros, aparece la figura de Gala, parcialmente de espaldas y en una posición clásicamente contemplativa. El objeto de su contemplación es un conjunto de figuras humanas agrupadas en el espacio de un edificio arruinado; pero también es un busto, hecho de tres de las figuras humanas y de un espacio blanco, uno de los boquetes en el arco arruinado. Este busto, basado en una escultura de Houdon, se identifica como el de Voltaire, filósofo de la Ilustración. Pero lo que se ilustra, lo que se escenifica, aquí es una oscilación entre fondo y forma, o más específicamente entre el fondo ruinoso de lo que se designa como un mercado de esclavos —el más descaradamente brutal de los mercados— y la forma escultórica de uno de los grandes promotores de la libertad humana. Conviene recordar, sin embargo, que Voltaire no es Rousseau, que el primero es más escéptico, si no más cínico, que el segundo, y que este escepticismo se extiende, de manera persistente, a la idea del pueblo ilustrado y de la masa contemplativa. Voltaire creía, tal vez a pesar suyo, en lo que se podría llamar una Ilustración parcial: no todos los seres humanos pueden ser “ilustrados” (y quizás ninguno lo puede ser de forma total y constante) y el mal (la miseria, la injusticia, la violencia, el odio, la ignorancia, etc.) no desaparece simplemente al ser iluminado. Ernst Cassirer resume la visión de Voltaire, sobre todo después del terremoto de Lisboa de 1755, diciendo que el filósofo cree que “[e]s una ilusión insensata pretender cerrar los ojos ante el mal que nos asalta con toda su fuerza inmediata”²⁵. La imagen, tan visual, de la insensatez de cerrar los ojos y no ver (o no querer ver) los males del contexto sociohistórico es oportuna, como veremos, en el contexto del arte de Dalí.

En lo que respecta al mal, Dalí, al menos en *Mercado de esclavos*, tampoco se muestra cándido: una figura—cuyos ojos no vemos pero que recuerda a

²⁴ conquista”, p. 19.

²⁵ Cassirer, p. 170.

Gala—contempla una masa de figuras en un lugar ruinoso y mercantil, quizás ruín y mercantil, y a la vez contempla el busto de otro, Voltaire, que en su momento contempló la ruina y opresión y locura y estupidez de los seres humanos. El contemplador de antaño, Voltaire, no se libera, pues, de ser contemplado, a su vez, dentro de un contexto de ruina y comercio. Es una contemplación compleja—dirigida y libre, pasiva y activa, marcada por el juego y por la complicidad—ya que tanto el busto de Voltaire como el mercado de esclavos aparecen y desaparecen, *el uno con y contra el otro*, de forma insistente. El juego anamórfico, tan importante para el método paranoico-crítico, es aquí devastador. Jacques Lacan, en *Le Séminaire XI*, contempla *Los embajadores* de Hans Holbein (1533) y nos recuerda que uno de los objetos clásicos de la anamorfosis es la calavera de la vanidad²⁶. En el cuadro de Holbein, dos hombres, rodeados por un rico decorado, se encuentran a la vez rodeados de muerte. Todas sus posesiones, sus cargos y privilegios, sus aparatos científicos e instrumentos musicales, sus libros y globos, sus ropajes y obras de arte, llevan, según esta obra, el sello de la muerte. En la obra de Dalí, inserta en una corriente comercial como todas las demás, el busto de Voltaire ocupa el lugar de la calavera de la vanidad y Gala, parcialmente retratada, el lugar del sujeto que contempla la vanidad. Este traspaso de lugares es, como bien sabe Dalí, ilimitado: porque nosotros ocupamos el lugar contemplativo que es el de Gala, muerta como referente real y viva, aunque ilusoria e imposible, en la obra de arte; y al ocupar este lugar ocupamos, a través de la contemplación, el lugar antes ocupado por Voltaire, muerto también y conservado sólo como una estatua; ocupamos, además, y de modo especialmente brutal, el lugar de estos otros observadores, los esclavos, observados apenas entre las apariciones y desapariciones de Voltaire y Gala, entre una fuente de la ilustración y una fuente de la inspiración.

Contemplado así, el cuadro de Dalí expone, de modo sutil y abismal, descarado y superficial, paranoico y crítico, el valor de la obra de arte en la realidad corriente. Este valor puede fluctuar según el momento y la perspectiva. Ahora y aquí, vemos el arte dentro del arte, el busto de Voltaire y el seno de Gala, vemos una mesa con un frutero en el que una figura humana se ofrece, tentadora, al consumo. Ahora y aquí, vemos el mercado de esclavos detrás, a través, y dentro del arte, vemos el comercio y la opresión, la ruina y el éxito. Casi me atrevería a decir que vemos la concretización de una irracionalidad reconocida y denunciada por Walter Benjamin: a saber, que todo documento de la civilización es también un documento de la barbarie²⁷, que toda materialización de la belleza queda irremediabilmente manchada por la materialidad, taimadamente velada y negada, del mercado. Tenemos la libertad, ofrecida y diri-

²⁶ En *Le Séminaire XI*, LACAN dedica todo un capítulo (toda una lección) a la anamorfosis. La calavera del cuadro de Holbein le recuerda a LACAN “ce pain de deux livres que Dalí, dans l’ancien temps, se complaisait à poser sur la tête d’une vieille femme, choisie exprès bien miséreuse, crasseuse, et d’ailleurs inconsciente, ou encore les montres molles du même, dont la signification n’est évidemment pas moins phallique que celle de ce qui se dessine en position volante au premier plan de ce tableau [de Holbein],” p. 102.

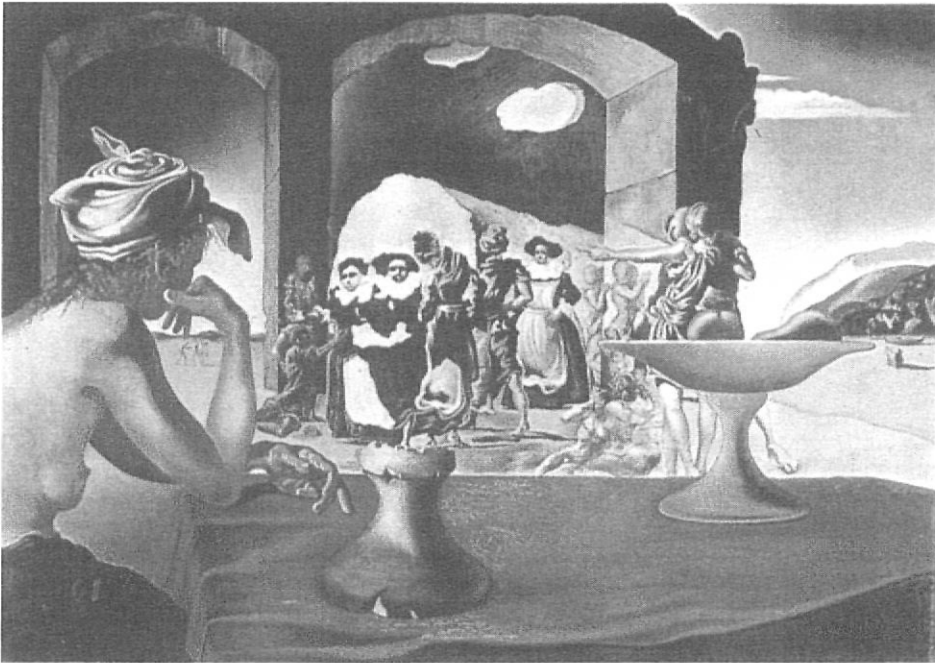
²⁷ Benjamin, “Tesis,” p. 81.

gida en gran parte por Dalí, de ver o no ver, aquí y ahora, determinadas figuras, de narrar o no narrar determinadas historias. Tenemos la libertad, en otras palabras, de ver la falta de libertad en el seno del libre comercio, de ver el sentido comercial de Dalí a la luz, o sombra, de la calavera de la vanidad. Pero también tenemos la libertad de ver, tal vez a contraluz, estas otras obras de arte —las que pretenden liberarse totalmente del comercio, las que valoran los “verdaderos” pensadores y críticos e historiadores del arte— como obras de una vanidad oculta, como cadáveres de una exquisitez terrible. Es a la luz de este tipo de obras “auténticas” donde la inautenticidad de la obra de Dalí se convierte, o puede convertirse, en uno de sus valores más auténticos.

BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn. *Dalí*. London: Thames & Hudson, 1982.
- BATAILLE, Georges. “Le jeu lugubre.” *Documents* 7 (1929): 297-302.
- BENJAMIN, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. In *Angelus novus*. Trad. H. A. Murena. Barcelona: Edhasa, 1971. 77-89.
- BERSANI, LEO & ULYSSE DUTOIT. *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais*. Cambridge, Massachusetts: Harvard U. P., 1993.
- BRETON, André. *Entretiens*. París: Gallimard, 1969.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de la Ilustración*. Trad. Eúgenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1943.
- DALÍ, Salvador. *Diccionario privado de Salvador Dalí*. Madrid: Altalena Editores, 1980.
- “La conquista de lo irracional.” En *Sí*. Trad. Gloria Martinengo. Barcelona: Ariel, 1977.
- “Interprétation paranoïaque-critique de l’image obsédante *L’Angelus* de Millet”. *Minotaure* 1 (1933): 65-67.
- *Los cornudos del viejo arte moderno*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Tusquets, 1990.
- *El mito trágico del “Angelus” de Millet*. Ed. Oscar Tusquets. Barcelona: Tusquets, 1989 ed.
- “Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista.” En *¿Por qué se ataca a La Gioconda?* Trad. Edison Simons. Madrid: Siruela, 1994. 144-148.

- “Posición moral del surrealismo”. En *¿Por qué se ataca a La Gioconda?* Trad. Edición Simons. Madrid: Siruela, 1994. 101-104.
- *Vida secreta de Salvador Dalí*. Trad. José Martínez. Figueres: DASA Edicions, 1981.
- LACAN, Jacques. “Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l’expérience”. *Minotaure* 1 (1933): 68-69.
- *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. París: Seuil, 1973.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature?* París: Gallimard, 1948.



Slave Market with Invisible Bust of Voltaire, 1940
Marché d’esclaves avec apparition du buste
invisible de Voltaire
Oil on canvas, 46,5 x 65,5 cm
Collection of Mr. and Mrs. A. Reynolds
Morse, Loan to the Salvador Dalí Museum,
St. Petersburg (Fla).



TAV. XXXIX.

GLI AMBASCIATORI JEAN DE DINTEVILLE E. GEORGES DE SELVE. Londra, National Gallery [n. 83]
Assieme (cm. 206 x 209).