

## **DALÍ, MÁS ALLA DE LAS VANGUARDIAS**

### **Manuel Ruiz Zamora**

Declara Ortega en *La Deshumanización del arte*, con una contundencia que ha desgarrado muchos oídos castos a lo largo del siglo, que “dondequiera que las jóvenes musas se presentan, la masa las cocea”<sup>1</sup>. Masa y musas son sin duda conceptos equívocos pero, tal vez porque estas últimas han envejecido ya suficientemente desde que se publicó esa invectiva, no nos provocan extrañeza las multitudinarias peregrinaciones de las primera al Museo Dalí de Figueras. Es cierto que, de entre todas las vanguardias, el surrealismo es la que por sus características formales se acerca más a la comprensión estética del por así llamarlo hombre medio. ¿Pero qué es exactamente lo que embelesa tanto de esas obras a los transeúntes del Museo? ¿No se estará produciendo un monumental equívoco en la comprensión y recepción de esas creaciones por parte de los espectadores que las admiran? El hecho es que si procedemos con un cierto rigor estético esas producciones se nos presentan, salvo alguna obra excepcional de la primera época, como una manifestación de estridente ramplonería artística, una verdadera exhibición de vulgaridad y mal gusto en las que por medio de la espectacularidad y el virtuosismo técnico se adula la abotargada sensibilidad de un público generalmente ignaro en la materia. Digámoslo claramente: desde un punto de vista puramente estético la obra de Dalí no se caracteriza precisamente ni por su valor ni por su originalidad. Y, sin embargo, tal vez esta consideración, realizada desde parámetros estéticos tradicionales, contenga tanto un error de perspectiva con respecto a la obra, como un monumental equívoco con respecto al sentido de la figura de Dalí en la historia del arte. Lo que nosotros pretendemos sostener en este texto es que el valor de la obra del artista catalán reside precisamente en su carácter esencialmente paradójico, o dicho de otra forma: la gran virtualidad de la producción daliniana consiste precisamente en su escaso o nulo valor artístico, de tal forma que cuanto menor es éste mayor es el alcance de Dalí como creador, ya que no como artista. Queremos sostener asimismo que con Dalí se inicia una nueva fase cuya conmensurabilidad con el ámbito del Arte resulta ya completamente imposible, de tal forma que el error, como hemos insinuado, consistiría en la consideración desde categorías estéticas tradicionales (incluyendo dentro de ellas las que se derivan de la

postmodernidad) de una, por así decirlo, fenomenología creativa que se encuentra ya más allá del Arte. Dicho de forma más rotunda y paradójica: el valor de Dalí como artista consiste precisamente en haber dejado de serlo.

## II

Tal vez resulte conveniente para aclarar toda esta parafernalia exponer ciertas ideas de fondo que son las que le insuflan sentido. No es necesario que las artes como tales desaparezcan para que el arte como fenómeno pierda completamente su vigencia. Si hay algo que nos enseña la evolución y la sucesión de los fenómenos de la cultura es que en épocas de crisis agudas resulta perfectamente normal que convivan expresiones agónicas de realidades hasta entonces predominantes con emergencias inéditas que se van definiendo lentamente en el tiempo: probablemente una realidad nueva no deja de ser reconocida en su verdadera novedad hasta que comienza a dejar de serlo. Así pues, no debe causar extrañeza que esas etapas de, por así llamarlas, indefinición histórica sean perfectamente susceptibles de que fenómenos de una naturaleza radicalmente diferente (e, incluso, incompatibles) sean apreciados como expresiones de una misma realidad. Tal es lo que a nuestro juicio ha ocurrido de forma eminente en el siglo XX en el campo de la consideración estética, integrando dentro del mismo saco analítico formas de expresión virtualmente dispares e, incluso, inconmensurables, y estableciendo, por ejemplo, idénticos parámetros de valoración a la hora de enfocar el arte de Rohtko o Chillida, por un lado, y las producciones de un Jeff Coon o nuestro Dalí, por otro, obviando con ello que la forma de creatividad de estos último ya casi no guarda relación alguna o sólo tangencialmente con la de los primeros. En este sentido, la definición de Danto de “arte poshistórico”<sup>ii</sup> para este tipo de manifestaciones se nos revela como profundamente desacertada: si son arte no pueden ser post-históricos, mientras que en el caso hipotético de que efectivamente fueran post-históricos es precisamente porque ya habrían dejado de ser arte. Esperemos, no obstante, que en los próximos epígrafes, con el pretexto de analizar el papel de precursor que significa la figura de Dalí con relación a estas manifestaciones, puedan ir definiéndose con mayor nitidez este conjunto de ideas.

## III

Continuemos para ello sirviéndonos de ese insuperable diagnóstico sobre la irrupción de las vanguardias estéticas que es *La deshumanización del arte*. Uno de los

caracteres más significativos que Ortega detecta en las nuevas manifestaciones de las artes de su tiempo es precisamente su intrascendencia: “Todos los caracteres del arte nuevo pueden resumirse en éste de su intrascendencia”<sup>iii</sup>. Esta intrascendencia se traduce en una especie de constante burla de sí misma de la obra de arte, en una absoluta aversión a cualquier forma de solemnidad, en una específica incredulidad sobre su propia relevancia. Ahora bien, el hecho de que el artista sea consciente de la irrelevancia de su obra no tiene que ser necesariamente incompatible con la inconsciencia sobre la propia irrelevancia de su papel como artista; es más, hasta cierto punto la intrascendencia de la obra no es sino el trasunto psicológico de la sobreabundancia en la conciencia del sujeto creador de su propia trascendencia como artista. En este sentido, es sustancialmente diferente, en lo que a la consideración del arte como realidad se refiere, que la obra de arte pierda importancia porque ésta se transfiere casi en su totalidad a la figura del artista (como nos demostrará más adelante la figura emblemática de Duchamp) a que la obra de arte pierda importancia simplemente porque el arte como fenómeno y el artista como demiurgo privilegiado asuman su inanidad e incongruencia históricas.

Pues bien, esa conciencia de intrascendencia característica de las vanguardias no constituye, sino más bien todo lo contrario, una rémora para el desarrollo del arte como fenómeno histórico. El carácter de juego, de burla, de travesura permite paradójicamente una extensión y revitalización inaudita de las determinaciones formales en las producciones artísticas, contribuyendo con ello a reforzar y a apuntalar una realidad que se encontraba a esas alturas intrínsecamente agotada. Muchas de las más serias manifestaciones artísticas que durante el siglo XX han convivido con otras formas de actividad, desde nuestro punto de vista más novedosas, fueron posibles precisamente gracias a ese carácter de intrascendencia que introdujeron las vanguardias. Este fenómeno, sin embargo, no es esencialmente novedoso: en toda forma de renovación ha de habitar una suerte de espíritu lúdico e incierto, de carácter transgresor e iconoclasta que sólo desaparece cuando estas propuestas consiguen instalarse como formas predominantes en la cultura. Las vanguardias de hecho sólo pierden definitivamente su sentido cuando se olvidan de su carácter irrelevante y adquieren el mismo aire de solemnidad y arrogancia que las corrientes estéticas contra las que se habían rebelado. Esa asunción casi religiosa de la propia importancia nos señala, sin embargo, que en aquella insolencia primigenia habitaba el omnipresente dios escondido del viejo arte y que la revolución de las vanguardias supuso apenas una renovación

formal de las artes, que jamás llegó a consumir aquella radical transformación cultural a que aspiraba. Para entendernos: el carácter transgresor de las vanguardias no sólo no logra desintegrar el ámbito semántico en el que se insertan, sino que más bien lo fortalecen y vivifican con la novedad formal que suponen sus propuestas. Por este motivo, se impone entre los teóricos del arte la imprescindible tarea de desbrozar, de entre la enorme diversidad de emergencias artísticas que se producen en los albores del siglo XX, aquellas que aún se inscriben, si bien con transformaciones substanciales, dentro de lo que aún cabría denominar como “mundo del Arte”, de aquellas otras que comienzan ya a trascenderlo y a situarse en un ámbito inédito, para el cual aún no disponemos de nombre y al que sólo por un parecido de familia continuamos designando con el nombre de “obra de arte”.

¿Cuáles serían las notas que nos permitirían distinguir entre fenómenos que comparten características formales idénticas y que pertenecen, sin embargo, a universos sustancialmente diferentes? Dalí, por ejemplo, puede pasar por un mero surrealista, cuando, como intentaremos demostrar, su forma de entender la creación se sitúa, al menos a partir de la década de los treinta, en un enfoque histórico que apenas guarda relación con el de sus compañeros de generación. Desde esta perspectiva, la muerte del arte, que ya vaticinara Hegel, no tiene por qué significar, tal y como defiende Felix de Azúa, la desaparición de las realizaciones artísticas concretas<sup>iv</sup>: la novela, por ejemplo, que parece haber agotado hasta la extenuación sus propias posibilidades de desarrollo y evolución internas y que, consecuentemente, repite cansinamente unos esquemas completamente estériles, goza, sin embargo, de una salud social y económica realmente envidiable. Creemos, en este sentido, que para ello no sólo es preceptiva la conciencia de inanidad del artista sobre sus propias producciones, sino una lúcida autoconciencia de la propia inutilidad que supone su tarea en un mundo en el que el aura sagrada de las cosas, tal y como vaticinara Benjamin, se consume y, por tanto, desaparece de forma instantánea. Las vanguardias no serían, desde esta perspectiva, sino el luminoso y desgarrado estertor de una realidad que se resiste a morir, puesto que no hay ninguna otra que la sustituya: frente a la imparable desacralización del mundo, frente a la inexorable “pérdida del aura” de las producciones estéticas, las vanguardias suponen un postrero y agónico estremecimiento romántico que se abre ante el abismo de un vacío racional en el que ya sólo predomina aquello que es capaz de sugestionar las capacidades del entendimiento. Dos eminentes artistas, representativos ambos de tendencias diferentes del mundo de las vanguardias, nos van a ayudar a entender el

valor de Dalí como precursor de una fenomenología que supone, ésta sí, una verdadera ruptura con lo que podríamos designar, parafraseando a Heidegger como “la época de la obra de arte”. Esos artistas son Picasso y Duchamp.

#### IV

Entre el primero de ellos y Dalí se han establecido numerosas comparaciones críticas, con una casi unánime consideración de la relevancia artística de Picasso frente a la inanidad de las realizaciones del artista ampurdanés. Aún resuena aquella apreciación que consideraba que una sola línea de Picasso albergaría mayor valor artístico que toda la obra de Dalí. En ello se plasma un equívoco que se ha perpetuado hasta nuestros días en los críticos de arte y el público en general: la valoración desde los mismos parámetros estéticos de realizaciones que, por ser de naturaleza esencialmente distintas, escapan ya a la posibilidad de comparaciones unilineales. En este sentido, mientras la mayor parte de la obra de Dalí difícilmente puede ser valorada en función de patrones relativos al mundo del arte, la de Picasso, por el contrario, no sólo se integra perfectamente dentro de esos contenidos, sino que se alza como la última manifestación realmente genial y creativa de ese mundo. Resulta, por ello, perfectamente legítima la aplicación de la anacrónica categoría de genialidad a la figura y a la obra de Picasso, pero sólo como burla creativa o parodia de sí misma a la de Dalí. De hecho, uno de los rasgos más significativos en la propuesta rupturista de Dalí consiste precisamente en la exhibición impúdica de un comportamiento que no es sino la caricaturización y la parodia de la figura del genio como personaje imbuido de una ridícula conciencia de su propia importancia. Picasso no se vió nunca obligado a representar el papel de genio precisamente porque lo era verdaderamente, y pertenecía a una época en donde el término “genio” aún reviste una significación que se corresponde a una realidad social. Dalí, sin embargo, que aunque prácticamente coetáneo de Picasso, pertenece ya a un universo distinto, más próximo al nuestro, representa de forma estentórea la parodia de una figura históricamente incongruente, cuya privilegiada “escucha del ser” le proporcionaría el derecho a una extravagancia que de sublime, por arte y magia de los birlibirloques del tiempo, devendría en simplemente ridícula. Las constantes alusiones y referencias de Dalí a Picasso pueden albergar en este sentido una ambivalencia psicoanalíticamente interesante: por un lado, constituyen una evidencia de admiración por una creatividad realmente potente y original; y por otro, la conciencia de que esa

creatividad ha devenido en mero anacronismo histórico que el verdadero “artista” ha de encargarse de denunciar.

En Picasso, más que rupturas se producen transformaciones radicales, cuyo resultado conlleva finalmente una extensión, una renovación y un último aliento a la realidad agónica del arte. No se puede, en este sentido, decir que Picasso es aún un artista serio, no porque no sea cierto, sino porque la expresión “artista serio” supone simplemente una tautología. Picasso representa efectivamente la cumbre de las artes del siglo XX, pero no como a menudo se ha afirmado porque sea un revolucionario siempre insatisfecho con sus propios descubrimientos, sino, precisamente, porque esos descubrimientos extienden el territorio de las artes hasta sus últimas fronteras, *sin trascenderlas*. Picasso, se puede afirmar crudamente, no es un genio porque sea un revolucionario, sino porque es un conservador o, más bien, un simple reformista que advierte que para que nada cambie, todo, sin embargo, ha de cambiar. Se puede, por tanto, y se debe juzgar la obra de Picasso desde los mismos parámetros que se juzga la obra, por ejemplo, de Leonardo, con el que, por cierto, guarda ciertas semejanzas esenciales en la inquietud de su búsqueda, pero no se puede, según intentaremos demostrar, hacer lo mismo con la obra de Salvador Dalí. Picasso es definitivamente un genio porque establece los límites a partir de los cuales el arte simplemente deja ya de serlo.

## V

El caso de Duchamp es más complejo y, cabe decir, más interesante, ya que, desde nuestra perspectiva, él constituiría la verdadera mediación entre el arte y el no-arte, el definitivo callejón sin salida en el que desembocan las propuestas radicales de renovación estética: mas allá de él comienza ya un continente inédito. Así pues, si Picasso representa la última extensión del territorio del arte, Duchamp representa específicamente su frontera, la línea en la que desemboca un más acá, que ya no es, y en donde comienza un más allá, que es ya otra cosa. La figura de Duchamp opera efectivamente una verdadera subversión sobre los elementos tradicionales que determinan a una obra como obra de arte. Con Duchamp se produce una ruptura sin precedentes en los códigos básicos tradicionales y sus propuestas suponen siempre ataques implacables contra los dogmas más sagrados de la religión estética y de la estética entendida como religión. Ahora bien, como ocurre en muchas ocasiones, las subversiones operan únicamente sobre aspectos positivos, pero continúan compartiendo

una esencial identidad de pertenencia con el fenómeno contra el que se rebelan. En este sentido, Duchamp sigue siendo un creyente: no ya en los contenidos dogmáticos del arte moderno, pero sí en una suerte de sacralidad que determina la superioridad de unos objetos sobre otros, en función del mero acto salvífico del artista: una democratización (esto es, desacralización) del estatuto ontológico de los objetos llevada hasta sus últimas consecuencias devendría inevitablemente en una desaparición del arte como forma privilegiada o aristocrática de la realidad. Para que exista arte se ha de dar la consideración de que un determinado tipo de silla, por ejemplo, es por su significación superior a otro tipo de sillas de naturaleza más plebeya. Es cierto que con Duchamp se produce una determinada desacralización del objeto hasta entonces considerado como “artístico”, pero detrás de esa desacralización no alienta un espíritu laico sino el alma de un místico que desarrolla una suerte de teología negativa. Podría decirse, empleando la tan a menudo incomprensible expresión de Benjamín, que con las propuestas de Duchamp se opera una ostensible pérdida del aura de la obra de arte, pero sólo para trasladarla, por obra y arte del artista, a los objetos cotidianos. Con ello, Duchamp, perpetra efectivamente una verdadera revolución ontológico-estética, en la que el proletariado de las cosas mudas toma los palacios de invierno de los museos. Ahora bien, como ocurre a menudo en las revoluciones, la mera transferencia del poder no implica necesariamente la modificación de la naturaleza del mismo. En efecto, el arte (pues aún puede continuar hablándose de arte) de Duchamp encarna perfectamente esa forma de subjetividad moderna que nace con Descartes y que alcanza con el superhombre nietzscheano su más alto grado de locura: igual que éste se configura como “el sentido de la tierra”, el artista se erige, en virtud de su simple capricho, en dueño y señor del sentido estético de las cosas. La tragedia, no obstante, de este superhombre consiste en que, al desbaratar la realidad del arte para trasladar todo su poder de sugestión a la figura omnipotente del artista, termina advirtiendo que dicha omnipotencia no es sino el trasunto práctico de una impotencia efectiva de la acción, en un mundo que lo relega al papel de mero bufón del poder. En ese sentido, ese desprecio final que se opera en Duchamp con respecto al arte y la sustitución de éste por las rígidas estipulaciones del tablero de ajedrez viene a revelar con suma claridad la nostalgia del superhombre por la realidad que suponen las normas frente a las ficciones ilimitadas pero estériles que le ofrece su recién conquistado absoluto. De esta forma, el arte, consumado en su íntimo sueño de absoluto y despojado finalmente de todos los límites, termina derramándose indiferenciadamente sobre toda la realidad,

desapareciendo, por tanto, como arte y cumpliendo definitivamente la profecía hegeliana.

## VI

La pregunta que se impone llegados a este punto es si existe vida más allá de la muerte. Hemos visto, sin embargo, que esa muerte no se produce de forma súbita y categórica, sino que se extiende lentamente en un proceso de tenaces reverberaciones que llena todo el siglo XX: muchas de las corrientes y producciones concretas del arte no son sino las fulguraciones finales de una realidad que se resiste a desaparecer. Pues bien, desde nuestra perspectiva, Dalí, si bien emerge desde las profundidades de este magma moribundo, representa ya una realidad sustancialmente nueva y diferente, una realidad que no sólo asume la inanidad del arte sino, por vez primera, la irrelevancia histórica del artista. Al contrario que Duchamp, cuya elevación ontológica del objeto continúa, como hemos visto, subrayando la omnipotencia estética del artista, Dalí, por medio de la evidente ramplonería de sus propuestas materiales y la burda dramatización de la genialidad que exhibe su personaje, evidencia el definitivo traspaso a lo conceptual en el mundo de la creación. Ello supone no sólo una inversión material de una audacia y ambigüedad inauditas, en la que, para entendernos, la presencia física de la obra de arte es imprescindible para su propia negación, sino, en el plano de los contenidos, una verdadera transubstanciación de todos los valores. Dalí se convierte en el primer militante de una estética estrictamente laica y, en ese sentido, en una no-estética, en la que la sacralidad de la obra de arte queda definitivamente abolida, sin la necesidad, no obstante, de optar por la alienación sustitutoria de la propia reproductibilidad técnica.

Para empezar, la lúcida apreciación del papel absolutamente determinante del dinero (esto es, del poder) en el mundo de la creación le van a llevar a convertir su consecución no sólo en parte fundamental del papel del creador, sino en el elemento determinante del proceso creativo. Hacer dinero es hacer arte en modo supremo. En este sentido, la imposición, a partir de los años treinta, del apelativo de *Avida Dollars*, por parte de sus antiguos camaradas surrealistas, revela, por un lado, la profunda incompreensión de éstos de los nuevos retos expresivos que exigen realidades virtualmente inéditas y, por otro, la insufrible hipocresía de un idealismo estrictamente romántico frente a la realidad material que representa el dinero (y, por extensión, de cualquier otra realidad material). Por eso, pensamos que si bien el papel de Gala puede ser, como se ha señalado en numerosas ocasiones, el detonante biográfico de este



proceso de subversión definitiva no es, sin embargo, la causa de que se produzca, la cual responde, a nuestro entender, a razones y análisis de carácter más bien estéticos e incluso filosóficos.

Por otra parte, Dalí advierte como nadie las consecuencias que en el ámbito de la creación supone la irrupción imperativa de las masas, adoptando, al igual que le ocurre con el dinero, una posición puramente creativa, esto es, amoral, frente a los enfoques (baste recordar los de Ortega o los de Adorno, por ejemplo) velada o explícitamente reaccionarios con respecto al fenómeno. Es significativo, en este sentido, cómo Ortega casi lo primero que detecta como carácter distintivo de las nuevas manifestaciones artísticas de las vanguardias es precisamente su marcado carácter elitista. Es un arte, nos dice, no sólo destinado a una forma de hombre substancialmente (casi ontológicamente) diferente del hombre-masa, sino que por sus propias determinaciones obliga al hombre medio a enfrentarse y a aceptar su propia vulgaridad e incapacidad de comprensión de fenómenos destinados a espíritus superiores. El arte nuevo no es un arte democrático. Pues bien, contra estas determinaciones se va a rebelar un Dalí, que no regresa, sin embargo, a cualidades estéticas retrógradas, sino que aprovecha las virtualidades que le ofrecen las formas de reproductibilidad técnica para imponer un equívoco que ya sólo es arte para quien carece de ningún interés por el mismo.

Tal vez, el desencadenante de esta revolución radical en la naturaleza de la creación deba buscarse paradójicamente en la exquisita sensibilidad estética que caracteriza a Dalí, de la cual el famoso incidente con los profesores de la Escuela de Bellas Artes en su época de estudiante no es sino una muestra profética. Nadie como Dalí es capaz de apreciar la verdadera excelencia de una obra de arte. Como buen artista es perfectamente insuperable en sus juicios sobre las realizaciones de los grandes maestros, frente a los cuales se sabe sólo apto para la parodia. La genialidad de Dalí (esto es, su ingenialidad) no estriba, pues, en su arte sino en su exceso de autoconciencia. Frente al gran arte del pasado, Dalí comprende que el arte de su tiempo no es sino, nunca mejor dicho, un mero pasatiempo individual, un entretenimiento con imposibles pretensiones trascendentes. Ello es doblemente cierto y, tal vez, teniendo en cuenta la lucidez con la que se enfrenta a la obra de arte, particularmente trágico, en lo que concierne a su propia producción artística. Consciente, pues, de que la perpetuación de la voluntad artística en un tiempo que ya no la admite no es sino un verdadero fraude histórico, acaba asumiendo que sólo el fraude verdadero puede sustituir el vacío dejado por la muerte del arte. Consecuentemente, se aplica a una incesante reproducción de

obras que sólo por un remoto parecido de familia pueden seguir denominándose como obras de arte y que, sin embargo, extraen de esta confusión todo su valor como producciones que pertenecen ya a una nueva realidad: el fraude perfecto es precisamente aquel que pasa desapercibido como tal y sobre el que, sin embargo, planea incesantemente un cierto aire de sospecha. No se puede determinar de un modo incuestionable que efectivamente nos encontremos frente a un fraude, pero no es posible, sin embargo, desasirse de la sensación de que efectivamente lo estamos. Tal es la impresión que suscita toda la obra del que podríamos designar como segundo Dalí: aquél que después de los años treinta abandona la creencia en una actividad que se le había revelado no sólo como anacrónica sino, asimismo, como imposible y emprende el camino de un juego que, tal vez, sólo podamos comprender en toda su profundidad a partir de los muchos epígonos que lo llevarán (en algunos casos hasta la extenuación) hasta sus últimas consecuencias.

---

<sup>i</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p. 50.

<sup>ii</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

<sup>iii</sup> José Ortega y Gasset, *op.cit.*, p. 90.

<sup>iv</sup> Félix de Azúa, *Diccionario de las artes*, Planeta, Barcelona, 1995.