

EL MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO DE DALÍ Y SU APLICACIÓN A LA LECTURA DEL «ANGELUS» DE MILLET

LOURDES CIRLOT

La complejidad de la metodología paranoico-crítica daliniana resulta evidente con sólo leer la obra *El mito trágico del «Angelus» de Millet*,¹ en la que Salvador Dalí expone en tres apartados distintos toda una serie de cuestiones relacionadas con su interpretación de la obra del artista francés del pasado siglo. No obstante, si se tienen en consideración unos factores previos a dicha lectura, ésta se convierte en algo mucho más accesible.

En primer lugar, no pueden olvidarse los datos relativos al interés por parte de Dalí en torno a la paranoia. Desde el año 1929 Dalí se interesó de manera profunda y constante por los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos.²

De la tesis doctoral de Jacques Lacan *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, leída en París en 1932,³ Dalí extrajo elementos importantes que configuraron científicamente su escrito en 1932-35 en relación con la obra de Millet.⁴

Dalí había publicado un primer escrito que giraba en torno a la *Interpretación paranoico-crítica de la imagen obsesiva del «Angelus» de Millet*, en la revista surrealista «Minotaure» el año 1933. Muy poco después aparecía en la misma revista una de las primeras publicaciones de Lacan que trataba sobre el *Problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia*.⁵

1. DALÍ, S. *El mito trágico del «Angelus» de Millet*, ed. Tusquets, Barcelona, 1978.

2. Se trata de la época en que tuvo sus primeros encuentros con Gala en Cadaqués, durante el verano de 1929. Cfr. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, ed. Seix Barral, Barcelona 1984, pág. 38.

3. LACAN, J. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité suivi de premiers écrits sur la paranoïa*, ed. Le François, París 1932. Publicada por primera vez en español en 1976 por la Editorial Siglo XXI de Méjico.

4. El texto de Dalí, al que se alude en la nota (1) desapareció durante la segunda guerra mundial y hasta 1963 no se volvió a encontrar, fecha en que se publicó por primera vez en francés, por el editor Jean Jacques Pauvert.

5. ADES, D. *Dalí*, ed. Thames and Hudson, Londres 1982. Véase el capítulo cuatro dedicado a *Painting and the paranoiac-critical method*, pág. 122.

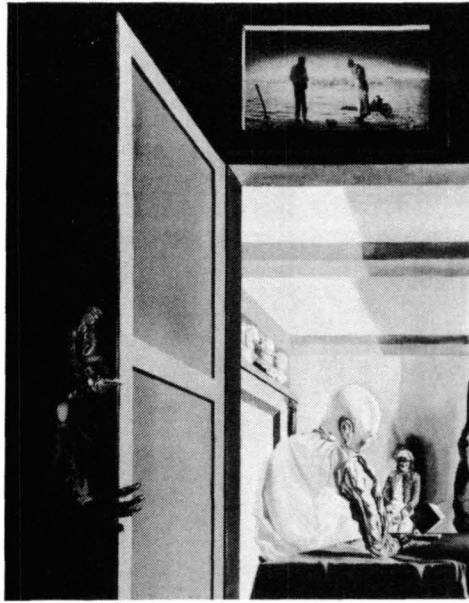


Figura 1. *Gala y el «Angelus» de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas*, 1933, óleo sobre tabla (24 X 18,8 cm), National Gallery de Canadá, Ottawa.

Como advierte Lacan en su tesis, los rasgos esenciales inherentes a la descripción de las psicosis paranoicas fueron definidos por Kräpelin. Este describe dos órdenes de fenómenos en dichas psicosis: los trastornos elementales y el delirio. En los primeros señala la ausencia o el carácter esporádico de las alucinaciones, aunque manifiesta que pueden darse con frecuencia las llamadas «experiencias visionarias», tanto durante la vigilia como en el sueño. En cuanto al delirio se encuentra sistematizado y «es elaborado intelectualmente, coherente en una unidad, sin groseras contradicciones internas», además dice Kräpelin es «una verdadera caricatura egocéntrica de su situación en los engranajes de la vida, lo que el enfermo se construye para sí mismo en una especie de visión del mundo».⁶

Partiendo del conocimiento de tales aserveraciones, así como del conjunto de la obra lacaniana, Salvador Dalí elabora la actividad paranoico-crítica, y los fenómenos paranoicos. En cuanto a la primera afirma que se trata de «*un método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes.*»⁷

«La actitud paranoico-crítica organiza y objetiviza de manera exclusivista las posibilidades ilimitadas y desconocidas de asociación sistemática de fenómenos subjetivos y objetivos que se nos presentan como solicitudes irracionales a favor exclusivo de la idea obsesiva. La idea paranoico-crítica descubre por medio de ese método unos «significados» nuevos y objetivos de lo irracional, traspasa tangiblemente el mundo mismo del delirio al plano de la realidad.»⁸

6. LACAN, J. *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, ed. Siglo XXI, Méjico 1976, págs. 26-27.

7. DALÍ, S. *Sí*, ed. Ariel, Barcelona 1977, pág. 23.

8. DALÍ. S. *Sí*, op. cit. pág. 24.

Por *fenómenos paranoicos*, Dalí entiende las «imágenes bien conocidas de doble figuración —la figuración puede ser teórica y prácticamente multiplicada— todo depende de la capacidad paranoica del autor».⁹

Tras esta breve introducción al pensamiento lacaniano y a su asimilación por parte de Dalí, puede accederse al estudio metodológico aplicado por el pintor al «Angelus» de Millet. Para Dalí el gran tema mítico que plantea Millet en su obra es el de la muerte del hijo de los campesinos representados en el cuadro. Con objeto de corroborar su hipótesis Dalí pidió una radiografía del cuadro que se efectuó en los laboratorios del Museo de Louvre y que permitió observar una mancha rectangular negra bajo la capa de pintura que representa el cesto que se halla a los pies de los campesinos. Según Dalí, Millet debió tapar lo que en un principio correspondería al pequeño ataúd con los restos del hijo muerto, para subsanar los efectos de carácter melodramático que una escena de ese tipo podía provocar en un determinado público. La escena, desde luego, está dotada de un misterio que puede llegarse a relacionar con lo trágico que conlleva la muerte. Realmente si se observa con detenimiento dicha escena, se aprecia que la angustia profunda se ha apoderado de los dos personajes que ocupan el centro de la composición y que, por otra parte, ambos parecen estar esperando algo que de un momento a otro puede acaecer.

Para sistematizar el estudio del «Angelus» de acuerdo con la metodología paranoico-crítica, Dalí establece tres apartados, cada uno de ellos con diferentes fases. El primero de tales apartados corresponde a un nivel puramente *descriptivo*, constituido por un fenómeno delirante inicial y por unos fenómenos delirantes secundarios.

I. NIVEL DESCRIPTIVO

1. Fenómeno delirante inicial

«En junio de 1932 se presenta de súbito en mi espíritu, sin ningún recuerdo próximo ni asociación consciente que permitiera una explicación inmediata, la imagen del *Angelus* de Millet. Esta imagen constituye una representación visual muy nítida y en colores. Es casi instantánea y no da lugar a otras imágenes. Yo siento una gran impresión, un gran trastorno, porque aunque en mi visión de la mencionada «imagen» todo corresponde con exactitud a las reproducciones que conozco del cuadro, ésta se me «aparece» absolutamente modificada y cargada de una tal intencionalidad latente, que el *Angelus* de Millet se convierte «de súbito» para mí en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás ha existido.»¹⁰ Estas palabras iniciales son de por sí lo suficientemente aclaratorias y evidencian el trastorno que le produce ese repentino «encuentro» con la obra de Millet.

9. DALÍ, S. Ib. ídem., pág. 25.

10. DALÍ, S. *El mito trágico del «Angelus» de Millet*, ed. Tusquest, Barcelona 1978, pág. 25.

2. Fenómenos delirantes secundarios

Tras el primer fenómeno delirante Dalí tiene fantasías de carácter obsesivo en torno a la obra de Millet, sin embargo, en ningún momento sueña con la mencionada obra.

2.1. Acoplamiento de guijarros

Dalí pasa varias horas tumbado en la playa, al sol y se distrae realizando acoplamiento de pequeñas piedras que encuentra en la playa. Las piedrecillas dispuestas de distintas maneras adquieren configuraciones diversas y, en un momento dado, Dalí «guiado por el automatismo del juego»¹¹ coloca dos piedras enfrentadas erguidas. La de la derecha posee una forma alargada y su extremo superior se inclina un tanto hacia la otra. La de la izquierda es una piedra perforada por completo y de menor tamaño que la anterior. Al instante esa disposición enfrentada de las piedras y sus características le recuerdan el «Angelus». Ese recuerdo se halla dominado por la intensa emoción que le produce.

2.2. Colisión con el pescador

Después del baño que toma tras la exposición al sol, la imagen del cuadro de Millet aún persiste en la mente de Dalí. Para volver a su casa de Port Lligat tiene que cruzar un prado muy verde lleno de saltamontes y mantis religiosas, también verdes. Hacia la zona central del prado Dalí tropieza con un pescador que iba en dirección opuesta a la suya. A pesar de que desde hacía ya rato se había percatado de la presencia del otro hombre, no puede eludir la colisión con el mismo.

2.3. Visiones del «Angelus»

2.3.1. La primera de dichas visiones se produce en el momento exacto de su colisión con el pescador.

2.3.2. Durante una fantasía diurna experimentada en una excursión al Cap de Creus Dalí imagina, talladas en las rocas más altas, esculturas que corresponden a los personajes del cuadro. Su constitución rocosa les otorga una corporeidad especial llena de grietas y fisuras. La roca correspondiente por configuración y tamaño al personaje masculino era la más dañada por la acción erosiva.

2.3.3. En un sueño que se repite con bastante frecuencia y en el cual la protagonista es Gala, Dalí visita con ella el Museo de Historia Natural de Madrid. En el centro de la sala dedicada a los insectos aparecen, a modo de esculturas de proporciones inmensas, representados los personajes del «Angelus». Cuando Dalí y Gala salen del museo ya se ha hecho de noche. Como música de fondo tan sólo pueden oírse los cantos de los insectos. Dalí sodomiza a Gala a la puerta del museo con una violencia especial.

2.3.4. Realiza una fantasía de las que Dalí llama «experimentales» que consiste en introducir, de manera imaginaria, cuadros conocidos en distintos líquidos. Se le ocurre que en el caso concreto del «Angelus» éste puede sumergirse en leche tibia.

11. DALÍ, S. *El mito ...*, op. cit., pág. 30.

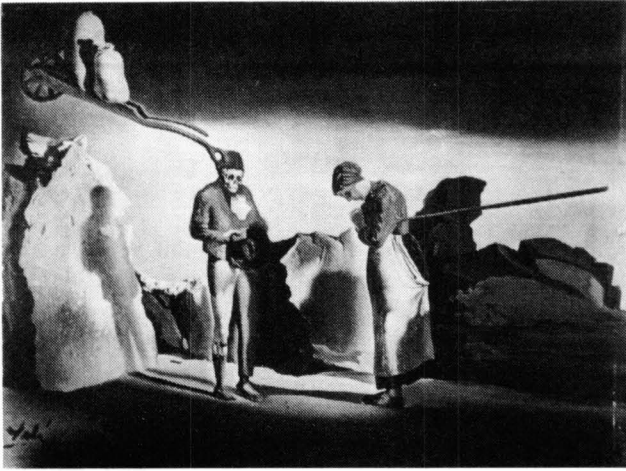


Figura 2. *Atavismos del crepúsculo*, 1933-34, óleo sobre tabla (14,5 X 17 cm), colección privada.

Para lograr introducir el cuadro en el recipiente lleno de leche, debía dejarlo resbalar por una de sus esquinas, con lo cual uno solo de los personajes se mojaría. De momento no recordó cuál fue el personaje que entraba en contacto con el líquido, pero más tarde pensó que forzosamente había de ser el masculino. Por otra parte, con objeto de corroborar esta hipótesis, Dalí planteó la cuestión a sus amigos —Gala, Breton, Lacan, Buñuel y Giacometti— quienes enseguida consideraron la misma solución que él.

2.3.5. En el transcurso de un paseo en automóvil por las calles de Port Lligat, Dalí descubre en un escaparate un juego de café de porcelana. La ornamentación del mismo la constituyen reproducciones del «Angelus» de Millet. Se trata de una visión de carácter obsesivo que le provoca una asociación repentina y turbadora, la de una clueca y sus pollitos.

2.3.6. Entre los papeles amontonados en la biblioteca de su casa Dalí descubre un fragmento de una gran reproducción que representa un montón de cerezas, rojas y amarillentas, que confunde, en una primera visualización, con la reproducción del «Angelus» en una postal. Dalí explica esta confusión como una alucinación que le provoca un intenso choc y un estado de angustia.

Este primer nivel descriptivo concluye con una serie de consideraciones críticas en torno al fenómeno delirante inicial. «La aparición de la imagen del «Angelus» de Millet se presenta ante mis ojos» —dice Dalí— «como una imagen paranoica, es decir, comportando un sistema asociativo que coexistiría con las ideas delirantes propiamente dichas: como consecuencia del choc, de la reacción provocada por la imagen, el objeto se habría cargado, para mí, de un contenido delirante.»¹²

Es importante señalar, antes de pasar al segundo nivel interpretativo profundo, que en el caso del «Angelus» la productividad delirante no se produce visualmente,

12. DALÍ. S. *El mito...*, op. cit. pág. 36.

sino desde un punto de vista psíquico. Así la *forma* no varía en su aspecto externo, sino que varía el *contenido*, o lo que es lo mismo, la carga psicológica inherente al cuadro.

II. NIVEL DE INTERPRETACIÓN

Como introducción a este nivel interpretativo, Salvador Dalí establece unas premisas que le llevan a poder asegurar que en el cuadro de Millet ocurre *algo*, que no puede asumirse a través de la simple contemplación, sino que requiere una fase analítica minuciosa para someterla luego a interpretaciones posibles del mensaje que conlleva la obra.

Como premisas previas a la fenomenología del «Angelus» señala las siguientes:

- como cuadro ha batido todos los records de reproducción.
- se trata de una obra que llevó a un individuo a arremeter contra ella en verano de 1931, en el Louvre, rompiéndola
- el propio Van Gogh estaba obsesionado por la obra de Millet en general, y en el momento más grave de su enajenación copió muchas de las obras de Millet.

La iconografía del cuadro de Jean-François Millet, «El Angelus» es muy simple. En un campo con una línea del horizonte bien marcada y un tanto elevada aparecen enfrentados dos personajes: un hombre y una mujer. Ambos se hallan concentrados en sí mismos. A los pies, entre los dos, hay un cesto. Detrás de la mujer aparece una carretilla, típica de las que se emplean para efectuar las labores en el campo. Junto al personaje masculino, a la izquierda se puede ver clavado en el suelo un útil de trabajar la tierra, en disposición vertical. La gama cromática es tenue y cubre desde tonalidades ocre-amarillentas hasta las azules-grisáceas propias de la zona reservada al cielo. A pesar de la verticalidad de los personajes, verdaderos protagonistas, en el cuadro, la sensación es de un estaticismo absoluto. Prevalece la horizontalidad que comporta la línea definida y clara del horizonte.

En dicha iconografía hay dos elementos que poseen para Dalí un valor enorme. En primer lugar, *asocia* el «Angelus» con todos los recuerdos crepusculares de su infancia. Ratifica que hasta que tuvo catorce años sus poemas sólo giraron en torno a dos temas, el del crepúsculo y el relativo al canto de los insectos.

En segundo lugar, le llama poderosamente la atención la *actitud* expectante de la figura femenina. Esta actitud puede definirse como una quietud que comporta una carga de agresividad indiscutible. La *asocia* a los saltos de ciertos animales y a la actitud de la Mantis religiosa.

Interpretación de los fenómenos delirantes secundarios

1. La realización con guijarros de la playa, de una forma automática, de una imagen análoga a la del cuadro de Millet la *asocia* a las imágenes de menhires y dolmenes prehistóricos. Las perforaciones que ostentan las piedrecillas las relaciona con los elementos fósiles.

La asociación con construcciones prehistóricas es confirmada por el propio André Breton, quien recuerda que en un viaje efectuado a Ile de Sein asimiló, de forma pasajera, una pareja de menhires, al «Angelus» de Millet.



Figura 3. *Reminiscencia arqueológica del «Angelus» de Millet*, 1933, óleo sobre tabla (32 X 39 cm), colección privada.

2. En cuanto al choque que tiene lugar con el pescador en el prado, Dalí lo interpreta, siguiendo a Freud, como un típico acto fallido que simboliza la agresión ancestral sexual.
3. La fantasía de las rocas de la zona del Cap de Creus corrobora las idea de fosilización, descubierta en las figuras del «Angelus», ya expresada en el primer punto. La imagen del personaje masculino vuelve a ser aquí la más dañada y perjudicada, debido a la acción del tiempo.
4. En el sueño en que aparece Gala sodomizada Dalí siente un terror y una angustia propia de la muerte. Por aquel entonces manifiesta que el acto sexual le producía auténtico terror.¹³
5. Por lo que se refiere a la fantasía imaginaria experimental de sumergir el cuadro en leche tibia, se producen en Dalí dos sentimientos de carácter ambivalente:
 - leche tibia como elemento apetitoso y relacionado con deseos eróticos
 - leche relacionada con el peligro y la misma muerte por la asociación que entraña con la madre y que implica, al mismo tiempo, la posibilidad de incesto.
6. El juego de café con las reproducciones del «Angelus» en cada taza y en la cafetera, que el pintor asocia con la clueca y sus pollitos, posee un sentido canibalístico. La clueca-cafetera por su gran tamaño devora al pollito-taza tras la cópula.
7. La confusión que se produce entre la postal con la reproducción del «Angelus» y un fragmento de una reproducción que representa un montón de cerezas está motivada por el hecho de que las cerezas conllevan el despertar agresivo de los deseos de canibalismo y de tipo erótico. En el momento en que aparece de manera instantánea y fulgurante el «Angelus» en el montón de cerezas, Dalí habla de que el fenómeno paranoico se encuentra en su fase de máxima violencia.

13. Cfr. con Santos Torroella quien cita a Dalí en *La miel es más dulce que la sangre*, op. cit. pág. 38: «nunca en mi vida había hecho el amor y me representaba este acto como terriblemente violento y desproporcionado a mi vigor físico, aquello no estaba hecho para mí...», cita extraída de *Mi vida secreta*.

Al tercer apartado corresponde una recapitulación de los niveles anteriores, con objeto de extraer una serie de conclusiones que *demuestren* la validez del método paranoico-crítico como tal.

III. NIVEL DE SÍNTESIS E INTERPRETACIÓN PROFUNDA DE LA OBRA

En este tercer nivel pueden distinguirse tres fases distintas que Dalí las explica de la siguiente manera:

Primera fase:

En el ambiente de crepúsculo en el que se encuentran sumergidos los dos personajes enfrentados del «Angelus» se percibe una marcada tensión. Se trata de un momento de espera que anuncia una inminente agresión sexual. La figura femenina adopta la postura expectante típica de la mantis religiosa, antes del cruel acoplamiento que conlleva la muerte del macho. El hombre —hijo— se halla subyugado por el erotismo que se desprende de la mujer —madre—. La postura del sombrero, según tradiciones populares, expresa la vergüenza que el personaje experimenta ante su virilidad.

Segunda fase:

El hijo realiza el coito con su madre por detrás. Esta acción, para Dalí, queda plasmada simbólicamente a través de la carretilla representada. La carretilla, como elemento simbólico alude a la erección, la tracción y locomoción rápida.

Quizás de todo cuanto se ha dicho hasta el momento, esta interpretación daliniana pueda parecer la más osada y, en cierto modo, puede llegar a pensarse que carece de fundamento. Sin embargo, el propio Dalí expone de forma convincente que Millet en más de una ocasión realiza un tipo de obras —poco conocidas y difundidas— que rozan con el erotismo. Ve en ellas como característica primordial lo que él llama «gesto de riñones» perceptible en los personajes masculinos pintados por Millet. Una obra muy clarificadora al respecto podría ser la titulada *Précaution maternelle* del Museo del Louvre, en la cual una madre ayuda a orinar a su hijo pequeño, a la entrada de la puerta de su casa.¹⁴

Tercera fase:

El personaje masculino ofrece un aspecto sumamente angustioso, «como muerto de una forma latente» o «como muerto de antemano».¹⁵ Para Dalí el sentimiento de angustia profunda se debe, ante todo, a que él mismo se identifica con el personaje del «Angelus».

Esta obra de Millet expresa, por tanto, el ancestral mito de destrucción del hijo:

14. DALÍ, S., *El mito...*, op. cit. págs. 135-136.

15. Ib. idem., pág. 147.

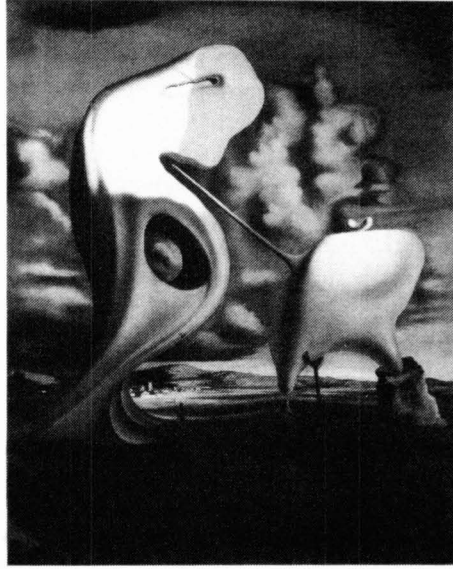


Figura 4. *El «Angelus» arquitectónico* de Millet, 1933, óleo sobre tela (73 X 60 cm), Peris Galleries, Nueva York.

«de Saturno, de Abraham, del Padre Eterno con Jesucristo y del mismo Guillermo Tell devorando a sus propios hijos».¹⁶

A través del estudio del método paranoico-crítico como tal, de sus tres niveles bien diferenciados: *Descripción*, *Interpretación* y *Síntesis e interpretación profunda*, puede advertirse la validez de dicha metodología aplicada a una manifestación artística. El propio André Breton afirmó que Dalí había otorgado al «surrealismo de un instrumento de primerísimo orden consistente en el método paranoico-crítico, y ha demostrado ser capaz de aplicarlo indiferentemente a la pintura, a la poesía, al cine, a la construcción de objetos surrealistas típicos, a la moda, a la escultura, a la historia del arte e incluso, de ser preciso, a toda especie de exégesis».¹⁷

La metodología daliniana no se circunscribe, pues, a la mera teoría, sino que incluso en el caso concreto de su aplicación a una obra como es el «Angelus» desencadenó una larga serie de manifestaciones pictóricas, efectuadas entre 1933 y 1936, principalmente, aunque más tarde, a fines de los años sesenta vuelve a interesarse por el tema.

Una de las primeras obras de Dalí, cuya iconografía se halla no sólo relacionada, sino incluso supeditada al «Angelus» de Millet, es *Gala y el «Angelus» de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas*¹⁸ (ver ilustración

16. DALÍ, S. *El mito trágico ...*, op. cit., pág. 147. Para ampliar información en torno a este tema, véase la obra *La miel es más dulce que la sangre* op. cit., el capítulo titulado *Del perverso polimorfo a Guillermo Tell*, págs. 35-39.

17. DALÍ, S. *Sí*, op. cit., pág. 13. Se trata de una cita con la que el propio Dalí encabeza su libro.

18. *Gala y el «Angelus» de Millet precediendo la llegada de las anamorfosis cónicas*, 1933, óleo sobre tabla (24 X 18,8 cm), National Gallery de Canada, Ottawa.

n.º 1). En esta pintura se observan tres zonas bien diferenciadas. La parte inferior con una zona derecha donde se desarrolla la escena en que Gala, al fondo y de frente al espectador se halla a la espera de algo. Frente a Gala un personaje de espaldas y calvo ocupa el primer término. Toda esta escena está intensamente iluminada y prevalecen los colores cálidos amarillos, ocre y anaranjados. A la izquierda asoma por una puerta que da a la estancia en la que transcurre la escena anterior un personaje extrañísimo; se trata de un anciano musculado con un gran bigote rubio y pobladas cejas. Encima de su cabeza, también calva, aparece una langosta rojiza. Esta parte izquierda se halla en penumbra contrastando vigorosamente con la anterior. La zona superior es mucho más simple, ya que en ella tan sólo se aprecia una reproducción de la pintura de Millet, con ligeras modificaciones. El ambiente que emana de esta realización logra su objetivo de despertar en el espectador una sensación de que algo va a suceder. Ese algo, desde luego, no se desvela, de ahí que el carácter misterioso de la composición persista en reiteradas visualizaciones de la misma.

En los *Atavismos del crepúsculo*¹⁹ (ver ilustración n.º 2) Dalí efectúa variaciones en el tema del «Angelus» de Millet. Propone una escena similar a la del pintor francés, pero con asociaciones claramente paranoicas. El personaje femenino ostenta como prolongación de su espalda un largo palo que debe corresponder al útil de labranza. El hombre, en la composición daliniana ha perdido su rostro y muestra tan sólo una descarnada calavera. Por otra parte, de la zona superior del cráneo emerge una prolongación a modo de carretilla con dos prominentes sacos. La gama cromática empleada es mucho más intensa que la de Millet. Los rojos y anaranjados se contraponen logrando crear un clima muy cercano al miedo.

En *Reminiscencia arqueológica del «Angelus» de Millet*²⁰ (ver ilustración n.º 3) se observan los dos personajes enfrentados ante un paisaje desértico con una línea de horizonte muy baja. Por este motivo, los seres representados adquieren una proporción un tanto agigantada. Sus cuerpos no son humanos, sino que están constituidos por piedras, dispuestas en hileras. Algunas de sus partes se hallan desmoronadas y de ellas surgen formas análogas a las de pequeños cipreses. El carácter de los personajes ha sufrido, por lo tanto, una profunda metamorfosis. Ha sido concebido como una auténtica ruina arqueológica, reminiscencia del pasado. Asimismo los personajes pueden considerarse como elementos fosilizados o de carácter pétreo.

El tema expuesto en *El «Angelus» arquitectónico de Millet*²¹ (ver ilustración n.º 4) modifica profundamente la versión original. En primer término sorprende la trasposición de los personajes. En esta pintura el personaje femenino ocupa la zona izquierda, mientras que el masculino se halla en la parte derecha del cuadro. Los tamaños también han sufrido una alteración importante, ya que el tamaño de la figura femenina es mucho mayor, casi el doble que el del hombre. Los cuerpos están pintados siguiendo la trayectoria típicamente daliniana propia de las denominadas

19. *Atavismos del crepúsculo*, 1933-34, óleo sobre tabla (14,5 X 17), colección privada.

20. *Reminiscencia arqueológica del «Angelus» de Millet*, 1933, óleo sobre tabla (32 X 39 cm), colección privada.

21. *El «Angelus» arquitectónico de Millet*, 1933, óleo sobre tela (73 X 60 cm). Peris Galleries, Nueva York.



Figura 5. *Retrato de Gala o el «Angelus» de Gala*, 1935, óleo sobre madera (32,4 X 22,7 cm), The Museum of Modern Art, Nueva York.

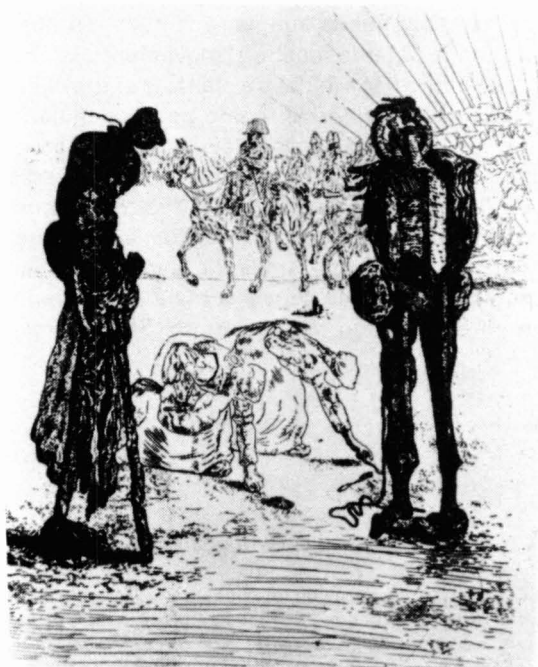


Figura 6. *Grabado para los Cantos de Maldoror de Lautréamont*.

«estructuras blandas». Resulta interesante advertir que esta composición parece exponer la teoría freudiana de los elementos que representan simbólicamente temas sexuales. Así, el personaje masculino ostenta una prolongación larga y recta que va a incidir sobre el femenino. Este presenta una zona resuelta a modo de cavidad, en cuyo interior aparece una forma ovoidea.

Otra obra en la que Dalí vuelve a incluir a Gala, relacionándola con la pintura del maestro francés, es la titulada *Retrato de Gala o el «Angelus» de Gala*²² (ver ilustración n.º 5). En esta pintura aparece en primer término un personaje de espaldas que parece ser el propio Dalí, pero que también puede considerarse como Gala. En un segundo plano está situada la esposa del artista, sentada sobre una carretilla. En último plano aparece, colgado de la pared, un cuadro que reproduce la escena del de Millet, pero con variantes, ya que ambos personajes, en lugar de hallarse de pie, se encuentran sentados sobre la carretilla.

En el prefacio para la exposición la Galerie des Quatre Chemins de París en 1934 Dalí dice: «*L'Angelus de Millet beau comme la reconte fortuite sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie!*»,²³ El famoso verso de Lautreamont le sirve en este caso para encabezar toda una serie de grabados dedicados al tema de los *Cantos de Maldoror* (ver ilustración n.º 6). Dalí lleva aún más lejos que el propio Lautreamont las asociaciones imposibles, colocando delante del verso del poeta las palabras que aluden a la pintura que constituye una auténtica obsesión para él en esa época. Muchos son los grabados en los que aparecen figuras, cuya disposición o bien su propia forma conecta con la del «Angelus». Surgen, pues, toda una serie de asociaciones delirantes en torno a ambos temas.

Para finalizar tan sólo queda apuntar a la cuestión que el método paranoico-crítico de Dalí aportó realmente mucho al movimiento surrealista y así lo reconoció André Breton. José Pierre llega incluso a plantear que la *paranoia-crítica* suplanta al *automatismo psíquico*, considerado como piedra angular del surrealismo.²⁴

No obstante, resulta quizás más adecuado vislumbrar el método paranoico-crítico como una solución dialéctica al automatismo. El carácter ACTIVO propio del delirio aflora en la metodología daliniana y se contrapone al carácter PASIVO inherente al automatismo. La conjugación de ambas metodologías —activa y pasiva— comportaría la máxima ambición surrealista, aquélla que consiste en determinar el punto en el que se llega a verificar la unión de contrarios, tal y como expresa Breton en el Segundo Manifiesto del Surrealismo del año 1930.

Lourdes Cirlot

Professora del Departament
d'Història de l'Art (U. B.)

22. *Retrato de Gala o el «Angelus» de Gala*, 1935, óleo sobre madera (32,4 X 22,7 cm), TheMuseum of Modern Art, Nueva York.

23. Véase el Catálogo de la exposición retrospectiva de Salvador Dalí, celebrada del 18 diciembre 1979 — 14 de abril 1980 en el Centre Georges Pompidou. Ver págs. 331-339.

24. Véase el artículo de J. Pierre, *Breton et Dalí*, del *Catálogo*, op. cit., págs. 131-140.

Concretamente Pierre dice: «*La paranoia-critique tend donc à supplanter purement et simplement l'automatisme qui, rappelon-le, est la pierre angulaire du surrealisme.*» (pág. 140).