

LA "ILUMINACIÓN PROFANA". VANGUARDIA Y AUTOANÁLISIS DE LA PSIQUE (S. Dalí/J. Lacan: en torno a unos ensayos de 1933 en *Minotaure*)

Fernando R. de la Flor
Universidad de Salamanca

De creer a A. Breton, en uno de sus manifiestos de los años treinta¹, los esfuerzos técnicos realizados por los surrealistas estaban particularmente encaminados a multiplicar las vías de penetración en las capas más profundas de la mente.

El surrealismo encontraba así, en este su imperativo categórico –el realizar una suerte de “arqueología del alma”–, la conexión primera con una formación científica ocupada en la misma tarea: el psicoanálisis. Todo el surrealismo, y con él las vanguardias históricas, evolucionarían con la evolución de esta disciplina, tan en sincronía que la misma muerte de Freud, en 1939, supone también –aunque lo sea por otros motivos– la de la liquidación en la historia de este primer momento de la modernidad².

El dispositivo psiquiátrico, las formaciones científicas forjadas, sobre todo, en el análisis de ciertos procesos psicóticos, encontraron así a sus evangelistas entre los intelectuales de la primera mitad de siglo XX³, viniendo a hacer realidad aquella propuesta de Émile Zola so-

1.- “Todos los esfuerzos técnicos del surrealismo desde sus inicios hasta el presente momento han consistido en multiplicar las vías de penetración de las capas más profundas del ámbito mental” (A. Breton, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, en *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 86).

2.- Para esta visión crepuscular del movimiento surrealista en relación a esa fecha, véase W. Benjamin, “El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones*, I, Madrid, Taurus, págs. 43-62.

3.- La metáfora invierte de modo ostensible lo que fueron los términos en que esas relaciones se desarrollaron, pues es bien sabido cómo es el propio Dalí el que, en observación de Julien Green, consideraba a Freud un evangelista de la buena nueva: “Él [Dalí] ha hablado de Freud como un cristiano habla de los Evangelios” (cit. en la obra de J. Green *Dalí*, París, 1933).

bre la necesidad de que los escritores entraran en la modernidad finalmente inspirados por el espíritu científico, al cual habrían de conformar sus producciones, haciéndolas receptivas a las novedades que en torno al conocimiento del hombre aquél aportaba continuamente⁴.

La historia de esas relaciones peculiares psicoanálisis/surrealismo es emblema mismo de lo que ha sido siempre la vinculación ideal entre ciencia y arte, y resulta, desde luego, conocida suficientemente en lo que se refiere a la influencia ejercida por el maestro vienés en la adopción del conjunto de las técnicas de exploración del inconsciente y, en general, de autoanálisis, de que se valieron aquellos vanguardistas, que pudieron llegar a decir que la *poiesis* –la facultad creativa del hombre– alcanza sólo su máxima expresión en el desarreglo de la locura, en el cortocircuito del consciente por la labor del inconsciente, en el trabajo del sueño, finalmente.

Sin embargo, esta confluencia sobre el mismo campo de los procesos mentales anómalos está mucho menos perfilada, desde luego, en el caso de la más compleja relación que los reformadores del psicoanálisis tuvieron con los reformadores del surrealismo. Diríamos de esta relación, todavía sin prejuzgarla, que sus protagonistas, en ambos casos, cumplieron una labor fundamental: por un lado, se sitúan aquellos científicos que, como es el caso de J. Lacan mismo, posibilitan el tránsito de una formación discursiva nacida a finales del siglo XIX al otro lado de la barrera de la modernidad, más allá de esa fecha funeraria que a todos los efectos es 1939; y, por otro, aquellos intelectuales, de los cuales es prototipo Dalí, que re-proyectan también de nuevo, hacia esta segunda mitad de siglo XX, lo que pudo ser salvado del conjunto de experiencias estéticas de las vanguardias históricas⁵.

Situados, pues, en ese punto de fractura que son los años treinta, mi intervención se concentra en describir la conexión que existe entre el postpsicoanálisis y el postsurrealismo, ello a través de las dos figuras que los representan paradigmáticamente (Lacan/Dalí), y a través, sobre todo, del nudo conceptual sobre el que ambos vertieron sus esfuerzos de toda una vida: la comprensión de ese peculiar mecanismo mórbido (?) que es la psicosis.

In te ipso lege

Se me permitirá, pues, emprender una pequeña operación que consiste, sobre todo, en devolver a la psiquiatría moderna lo que a ésta se le debe en punto a lo que es la tarea pri-

4.- Véase É. Zola, *El naturalismo*, Barcelona, Península, 1972, particularmente págs. 56-67.

5.- En un sentido estricto, podemos considerar la teoría daliniana sobre el método paranoico-crítico como la superación efectiva de las primeras técnicas surrealistas –el automatismo, la transcripción oniroide–, que nuestro autor consideraba “acabadas” por los años –1930–, momento en que escribía *L'âne pourri*. Allí se distingue y se separa la actividad paranoica de la simple alucinación superrealista. En *La Conquête de l'Irrationnel* (1935) Dalí escribe explícitamente que las técnicas prototípicas del surrealismo se encuentran “experimentalmente agotadas”, lo cual es otra forma de expresar la misma observación hecha anteriormente (1933) en su “Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante *L'Angelus* de Millet”, donde declara que “el automatismo psíquico puro, los sueños, el onirismo experimental se presentan a nosotros hoy en día en sí mismos como procedimientos no evolutivos”. En el *Journal d'un génie* (1964), recordando lo que fuera la columna vertebral de su disidencia surrealista, Dalí escribe: “Frente al automatismo puro pasivo, yo oponía el pensamiento estimulante de mi famoso método de análisis criptoparanoico que propendía a anular el automatismo y su inherente narcisismo”.

En contra de que el “método” pudo representar una novedad que anulara todas las anteriores técnicas de creación puestas en pie por los surrealistas, se manifestó, ya tardíamente (1953), A. Breton en “El Surrealismo en sus obras vivas”.

mordial del escritor: la exploración de los mecanismos que ponen en pie un discurso. La afirmación de la virtual importancia que para toda la modernidad tiene el decurso de la ciencia y su capacidad de producir la auténtica y final "iluminación profana" (G. Bataille)⁶ se complementa con una segunda misión de estas palabras más: la de establecer el papel central que a estos efectos cubre la figura de un pensador, un ensayista, un filósofo, y en menor medida un pintor, como fue Salvador Dalí⁷. Prototipo, aunque pueda parecer extraño, de rigor intelectual, cosa que al menos estaba clara para contemporáneos suyos como René Cravel, que le dedicó un libro de significativo título: *Dalí o el antioscurantismo*⁸.

Los esfuerzos de recuperación de su figura —central en la definición de una vanguardia hispana— no deben atender tanto ya, en parábola lorquiana⁹, a alabar su "imperfecto pincel adolescente", como a, de nuevo en palabras del poeta, "cantar la firme dirección de sus flechas [dialécticas]"¹⁰.

Para afirmar ese primer postulado en torno a una relación fecunda, Lacan/Dalí¹¹, es preciso, en principio, definir los términos en que se produjo la independencia de este último con respecto a lo que es el pensamiento mantenido por el aparato tradicional del psicoanálisis, en estrecha dependencia de quién fuera su primer fundador: Sigmund Freud. A la más que evi-

6.- Para la versión daliniana de este concepto central en la hermenéutica vanguardista, véase "Le Phénomène de l'extase", *Minotaure*, 1 (1933), pág. 76.

7.- Es Dalí mismo quien autoriza esta visión suya, más como pensador o directamente escritor que como pintor, a pesar de la imagen pública consolidada que viene a contradecirlo. Véase, p. e., en *Rostros ocultos* una de sus muchas declaraciones contundentes a estos efectos: "¡Más pronto o más tarde, todos están destinados a venir a mí! Muchos, inmovibles por mis pinturas, conceden que dibujo como Leonardo. Otros, en pugna con mi estética, reconocen que mi autobiografía es uno de los documentos humanos de la época. Y otros más, mientras discuten la autenticidad de mi *Vida secreta*, han descubierto en mí dotes literarias superiores a la habilidad que revelo en mis cuadros...". En todo caso, Dalí siempre subordinó su praxis pictórica a lo que fue su descubrimiento teórico fundacional: el mecanismo de la paranoia, como reconocía ya en la obra de 1935, *La conquista de lo irracional*: "Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar con el afán de precisión más imperialista las imágenes de la irracionalidad concreta". Véase también a este propósito su conferencia en el MOMA, de 11 de enero de 1935, titulada expresivamente "Pinturas surrealistas e imágenes paranoicas". En cualquier caso, esta visión de un Dalí no pintor, sino en particular "teórico" del Surrealismo, hay que hacerla jugar en el fondo de observaciones como las expresadas por V. Bodini —*Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pág. 29— cuando señala, para el mundo de la vanguardia española: "la carencia absoluta teórica e ideológica, la falta del más pequeño texto o admisión que revele una toma de posición consciente".

8.- La traducción española, en Pequeña Biblioteca *Calamus Scriptorius*, Barcelona, 1978.

9.- F. García Lorca, "Oda a Salvador Dalí", *Revista de Occidente*, 34 (1960), págs. 52-58.

10.- No diremos que esta percepción del Dalí escritor, ensayista, no se halla extendida hoy entre los filólogos; a ello han contribuido decisivamente los recientes trabajos de G. Carnero: "El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista", *Ciencia y Razón*, 12 (1983), págs. 57-79; "La prehistoria del superrealismo", *Revista de Occidente* (1984), págs. 62-74; "La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 431 (1986), págs. 119-126, e "Imaginación creadora y conocimiento irracional del objeto", en AAVV, *Studi in memoria di G. Allegra*, Pisa, Gruppo Editoriale Internazionale, 1992, págs. 81-89.

11.- Relación que ha sufrido en los últimos tiempos un cierto número de interpretaciones que no han logrado establecer con claridad la influencia ejercida por uno sobre otro; véase A. Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, París, Gallimard, 1974; A. González García, "El método paranoico-crítico", en A. Bonet Correa (Ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 173-181, y, sobre todo, P. Schmitt, "Dalí et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoïaque", *Confrontation. Art et desordre*, 4 (1980), págs. 129-135.

dente y sobredimensionada influencia de Freud sobre Dalí¹², en una primera etapa en la que éste reconoce explícitamente el papel fundante de la palabra de aquél, que le ha comunicado un auténtico “vicio de la (auto)interpretación”, hay que responder aquí, hoy, con otra evidencia no de orden menor: la de la individuación de lo que fue ruptura explícita con la ortodoxia freudiana y con una constatación derivada de aquélla: la de que toda la exploración daliniana por el campo de la psicosis, que abarca en términos generales su producción escrita —que se abre con su artículo sobre “San Sebastián, F. García Lorca”, en 1927¹³, y se cierra simbólicamente con la octavilla denominada “Mi revolución cultural”, distribuida en los barrios universitarios parisinos el 17 de mayo de 1968—, representa en términos técnicos una superación de las teorías de Freud. La concepción de ciertos mecanismos creativos, a los que, debido a su coherencia, el artista catalán pudo llamar “método” (método paranoico-crítico) es tan independiente de toda formulación freudiana (e, incluso, tan ajenos al pensamiento terapéutico y, en general, restaurador de la normalidad perdida, que tenía el fundador del psicoanálisis) que con toda razón Dalí pudo llegar treinta años después a las barricadas del mayo francés diciendo en nombre propio:

Yo apporto a la nueva revolución aquello de que dispongo: es decir, mi método paranoico-crítico, singularmente adaptado, me parece, a la naturaleza felizmente irracional de los acontecimientos que ocurren¹⁴.

1938-1939, de nuevo, es la fecha de simbolismo polivalente. Momento de la entrevista Freud/Dalí: donde el primero declara sentirse subyugado por la presencia del español; donde el segundo realiza un retrato premonitorio de la muerte del científico, realmente ocurrida en ese mismo año de 1939, y, lo que es más importante, donde Dalí *no* logra hacer que su teoría sobre la psicosis paranoica sea escuchada por el psicoanalista, que le concede una importancia secundaria en el panorama global de los fenómenos anómalos y su vinculación con la creación artística¹⁵.

12.- Un monumento a esta influencia lo constituye el libro de R. Santos Torroella *La miel es más dulce que la sangre*, Barcelona, Seix Barral, 1984. Pero el propio S. Dalí referirá siempre esta influencia a un tiempo, a un período liquidado al final de la década de los treinta: “Durante el período surrealista, he deseado crear la iconografía del mundo interior, el mundo de lo maravilloso, de mi padre Freud” (en *Manifiesto de la antimateria* —1958—. Cit. por el Catálogo *400 obras de 1914-1983 de Salvador Dalí*, Madrid/Barcelona, Museo Español de Arte Contemporáneo/Palau Reial de Pedralbes, 1984, pág. 196).

13.- *L'Amic de les Arts*, Año II, n.º 16 (31 de julio, 1927), págs. 52-54.

14.- “Ma révolution culturelle”, en *Oui*, París, Denoël, 1971, págs. 128-134.

15.- S. Dalí se dotó de una explicación para esta renuencia de Freud a admitir las tesis de su discípulo ya en plena vena heterodoxa. Lo explica en sus *Confesiones inconfesables* (Barcelona, Bruguera, 1975, pág. 177), donde afirma: “Yo hubiera podido ser para él la prueba viva y fundamental de que la paranoia, precisamente una de las formas más extraordinarias del inconsciente irracional, puede animar perfectamente los mecanismos racionales y fertilizar lo real con una eficacia tan considerable como la lógica experimental. El delirio paranoico-crítico es una de las fórmulas más fascinantes del genio humano. Freud, sin duda, era demasiado viejo para replantearse estos temas y abrir el campo a nuevas experiencias”. Véase todo lo referido a las condiciones de este encuentro Freud/Dalí allí mismo, en *Confesiones...*, págs. 175-178.

Por otro lado, resultan muy escasas las referencias de S. Freud al delirio paranoico, y todas ellas se concentran en el análisis que realizó sobre la peculiar estructura paranoica que presentaba una obra como la *Gradiva* de Jensen (véase la traducción de la novela y el ensayo en sí mismo en Barcelona, Grijalbo, 1977). Dalí, que estudió este tipo de análisis, así como los practicados por el psicoanalista sobre la conflictividad anímica que revelan las producciones de Miguel Ángel y Leonardo (recogidos en el volumen *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1979), concibió su análisis del “Angelus” como una contestación y, en definitiva, como un ir más allá de los postulados freudianos.

LA "ILUMINACIÓN PROFANA"

Escucha negada por el psicoanálisis de factura tradicional, que hay que hacer jugar a la distancia de diez años, es decir, hacia 1929, con esa otra constatación, esta vez realizada por otro de los padres fundadores del espíritu moderno –André Breton– que saludaba la llegada de Dalí en términos inequívocos afirmando que

Acaso sea con Dalí con quien por vez primera se han abierto de par en par las ventanas mentales¹⁶.

Pero este reconocimiento que la vanguardia también tradicional realizó sobre uno de sus hijos más preclaros (y como se demostraría, más rebeldes también) no es sino la parte visible de un reconocimiento que Dalí cosechó más reservadamente en otro ámbito de, si cabe, más difícil acceso: me refiero, claro está, al ámbito científico, al núcleo duro de quienes hemos definido como reformadores del psicoanálisis, cuya cabeza visible es Jacques Lacan, pero cuyo centro de investigación se articuló en torno a los médicos de *Evolution psychiatrique*¹⁷.

Cuando en 1966 Jacques Lacan publica el volumen primero de sus célebres *Escritos*, los cuales marcan su aventura indepediente con respecto a la comunidad ortodoxa freudiana, de la cual fuera a la postre expulsado, no olvidará en el primer párrafo de los mismos mencionar a otro expulsado también (esta vez de la ortodoxia surrealista), con el cual declara haber compartido los inicios mismos de su pensamiento (en soledad exquisita: pues sólo le acompañaban en su evolución, aparte de Dalí, Crevel y, como escribe textualmente, el clavecín de Dennis Diderot)¹⁸.

Paranoico, es decir, poético

Con intensidad desde 1928, al menos, y conociendo su momento culminante con el ensayo aplicado al "Angelus" de Millet, que podemos situar hacia 1932¹⁹, Salvador Dalí elabora una compleja arquitectura conceptual y vital en torno a la psicosis paranoica, ello en extrema proximidad teórica (como Lacan asegura) con los avances científicos que la medicina clínica realizaba en este mismo campo. Sin el auxilio de la praxis científica, no existiría ese cuerpo especulativo al que conocemos hoy como método paranoico-crítico daliniano, pero es justo observar –y a ello nos aplicamos– en qué medida la reflexión del artista avanza los frutos más tardíos que cosecha la psiquiatría y en qué medida, también, la densidad y vastedad

16.- Palabras de André Breton en la presentación, en 1929, de lo que fue la primera exposición de S. Dalí en París, Galerie Goemans (20 noviembre-5 diciembre).

17.- Esa atención y mutua interacción entre el dispositivo científico psiquiátrico y la obra de Dalí, no es la única dirección en la que se puede extender la importancia de su "método", como ha demostrado el reciente trabajo de J. A. Ramírez –"El método iconológico y el paranoico-crítico", en *Actas del VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Cáceres, Editora Regional, 1993, págs. 891-895–, el "descubrimiento" de S. Dalí aparece puntualmente vinculado en estas páginas a la emergencia de otra disciplina científica: en este caso, la iconología.

18.- La frase relativa a S. Dalí puede encontrarse en la primera edición en español –*Escritos I*– del año 1971, México, Siglo XXI, pág. 3.

19.- La fecha de redacción de este texto capital del método daliniano –*El mito trágico del Angelus de Millet*– permanece en el terreno de las conjeturas, así como la pérdida del manuscrito original durante la invasión alemana de Francia y lo que fue luego su "milagrosa" aparición en la editorial francesa Jean-Jacques Pauvert, en 1963. Véase la versión española en Barcelona, Tusquets, 1978. En concreto, sobre el mismo libro, cf. L. Cirlot, "El método paranoico-crítico de Dalí, su aplicación a la lectura del *Angelus* de Millet", en *D'Art*, 11 (1985), págs. 301-312.

de la concepción daliniana del fenómeno revienta la matriz científica y se expande por territorios que, como los de la tecnología de la creación artística, no pueden ser circunscritos por las formaciones del saber experimental entregadas *per se* a la curación y reducción de la anomalía.

La paranoia, aquello que ha podido ser definido también como una suerte de “locura que razona”, aparece, pues, como el centro activo que organiza el total de las estrategias discursivas del sujeto creador que fue Dalí, y de esa paranoia misma puede decirse que se convierte en una suerte de elección vital, haciendo de ese complejo que la psiquiatría trata de erradicar el sistema máximo a que puede llegar la expresión del conflicto radical que anima el alma humana²⁰.

He aquí, pues, la primera divergencia –pero en modo alguno la última– que cabe establecer entre los textos dalinianos y aquello que es el objeto concreto del conocimiento freudológico y, en general, psiquiátrico. Lo diré brevemente: mientras la psiquiatría tiene como misión hacer pasar toda la estructura conflictiva de lo inconsciente a lo consciente, el trabajo daliniano invierte los términos de lo que sería la aventura de una cura de realidad, para terminar reivindicando, como máximo nivel de aspiración humana, ese tipo especial de locura (locura productiva) que sólo desde finales del siglo XIX va a tener nombre y sintomatología específica: la paranoia²¹.

El delirio en que se sustantiva toda patología paranoica se convierte, así, en la novedosa propuesta daliniana, no en un síntoma a tratar, sino, antes bien, en un modelo de comportamiento productor a conquistar²². Podemos decir de esta llamada a la irrupción de la irracionalidad en el diseño de lo real que ella misma sintetiza todo lo que constituye una aspiración “fuerte” a la modernidad, al verdadero cambio de paradigma, cuya prehistoria misma abriría un día A. Rimbaud (*Iluminaciones*) cuando escribía que estaba avanzando como artista porque se estaba convirtiendo, por fin, en un loco, pero cuyo sistema final le corresponde verdaderamente a Salvador Dalí describir y cerrar con una memorable paradoja que da cuenta a la perfección de la complejidad interna de su método:

La única diferencia –dijo muchas veces– entre un loco y yo es que yo no estoy loco.

El gigantesco trabajo de construcción en términos razonables del potencial conceptual que oculta esta paradoja fue realizado por Dalí en sus textos programáticos de los años 1930 –de “Posición moral del Surrealismo” y “El asno podrido”, donde se anuncia “la voluntad ferrozmente paranoica de sistematizar la confusión”²³, a través también de películas como *El*

20.- Esa separación entre la paranoia textual y la vital parece pertinente. Para el caso exclusivo de la primera puede verse A. Van de Pas, “Salvador Dalí: práctica de la paranoia-crítica textual”, en AAVV, *Dalí scriptor*, Barcelona, Fundación Caixa, 1989, págs. 103-115.

21.- El término designa en la psiquiatría antigua todo género de locura, y es a partir de Kraepelin, en 1899, cuando su definición queda reducida a un ámbito peculiar, que es el que todavía utilizamos. Jacques Lacan, en su tesis doctoral del año 1932 –*De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*– termina por circunscribir en términos psiquiátricos la anomalía (véase una traducción de esta tesis en México, Siglo XXI, 1976). En su relación con los problemas de creatividad considerados *in extenso*, véase J. Chasseguet-Smirgel, “Contribution a l'étude de la paranoia”, en *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, París, PBP, 1971, págs. 116-167.

22.- Cf., en este sentido, P. Ilie, “Del bioculturalismo a la paranoia crítica”, en *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1992.

23.- S. Dalí, “La posición moral del Superrealismo”, en *Helix*, 10 (1930), pág. 4; “L'Âne Pourri”, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1 (1930), págs. 9-12.

perro andaluz²⁴; en poemas como "El gran masturbador"²⁵ o "Una pluma que no es tal pluma..."²⁶; por supuesto, también en sus pinturas de primera época, como "Gala y el *Angelus* de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas", pero, en cierto modo, todo ello no culmina hasta el ensayo de 1933 —la "Interpretación paranoico-crítica de la imagen obsesiva del "Angelus de Millet"—, que, a su vez, es la matriz de un texto que sólo más tarde conocerá su redacción completa: el *Mito trágico del "Angelus" de Millet*.

Si reducimos la fantástica variedad de textos e intertextos dalinianos sobre su famoso método paranoico-crítico, despreciando incluso el análisis de un escrito teórico, a nuestros efectos tan expresivo, como su *Declaration of the Independence of the Imagination and the rights of Man to his own madness*²⁷, a ese solo pequeño texto que sobre el cuadro de Millet figuró en el número 1 de la revista *Minotaure*²⁸ de 1933, es, de alguna manera, para ser fieles a los postulados que nos exige la genealogía misma del proceso que describimos. Acorde con ello, la primera y más completa emergencia de lo que es el "descubrimiento" daliniano se halla, pues, en *Minotaure*, la revista francesa en cuyo primer número Lacan, Callois y Dalí se repartieron la gran tarta de la paranoia. Los artículos de estos "cruzados de la vanguardia" se hallan trenzados por una línea dialéctica, en la cual Roger Callois aportaba los materiales sobre los que se construye un inconsciente colectivo²⁹; Lacan exploraba la vinculación entre creación y paranoia³⁰ y Dalí cerraba el círculo al proponer a la paranoia como un sistema de interpretación y una forma saturada y artística de vivir la realidad (o, en otro sentido: la manera de "sistematizar la confusión y de contribuir al descrédito total del mundo de la realidad")³¹.

La proximidad física de los textos de Dalí y Lacan explota en una divergencia real, cosa que el trato versallesco que científico y artista se dispensaban no puede ocultar. El núcleo duro de esta divergencia lo constituye el hecho mismo de que Lacan, miembro de un dispositivo científico que tiene por objeto la curación del individuo, es tributario de una definición de la locura por el conjunto de sus negaciones. Para él, como para la ciencia a la que sirve, la paranoia es el producto de una alteración del campo de la percepción, alteración que va acompañada de una disfunción en las intuiciones espacio-temporales, concluyendo que estos rasgos fundamentales de la vivencia paranoica la excluyen de la deliberación ético-racional y, a la postre, de toda posibilidad de libertad humana.

Frente a esta visión, cuyo desenlace anunciado por el propio Lacan, esta vez en *Minotaure*³², es esa singular figura de crimen paranoico, Dalí construye una apología de la enfer-

24.- Sobre esta película y sus elementos paranoicos, véase J. Talens, *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 1989.

25.- En *Oui*, págs. 112-128.

26.- "... sino una diminuta hierba, representando un caballito de mar, mis encías sobre la colina y al mismo tiempo un hermoso paisaje primaveral", en *Gaceta literaria*, 56 (1929). Sobre la influencia del psicoanálisis en estos poemas, véase A. Sánchez Rodríguez, "Los poemas del primer Dalí (1927-1929)", *Ínsula*, 515 (1989), págs. 5-7.

27.- *The Art Digest*, vol 13, n.º 19 (1939), pág. 9.

28.- "Interprétation paranoïaque-critique de l'Image obsédante l'Angelus de Millet. Prologue".

29.- El artículo iluminador que Dalí integró en su concepción de la violencia sexual atávica se denomina "La mante religieuse. De la Biologie à la Psychanalyse", *Minotaure*, 5 (1934), págs. 23-26. Dicho trabajo de Callois formó parte del libro *El mito y el hombre*, México, Siglo XXI, 1988. Fue seguido de "Mimetisme et psychasténie légendaire", *Minotaure*, 7 (1935), págs. 5-10, texto que contiene continuas referencias a la *Femme visible* de S. Dalí.

30.- "El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia", en *De la psicosis paranoica...*

31.- "Nouvelles considerations...", pág. 65.

32.- Cf. "Motivos del crimen paranoico", *Minotaure*, 3 (1933), págs. 57-65.

medad y la locura en tanto que vía privilegiada de volcar por fin los contenidos del inconsciente sobre la mecánica de lo real, operando en ésta el descrédito que el mismo Max Ernst preconizaba cuando escribía que

No podemos sino desear que el delirio alcance mayores proporciones y haga mayores estragos³³.

En *La conquista de lo irracional* (1935) aparecía, pues, definida esta virtualidad, digamos positiva, que le cabe al delirio paranoico en tanto que éste traspasa tangiblemente el mundo mismo del delirio al plano de la realidad³⁴. No todo en esta visión arcangélica de la psicosis procede de la voluntad sistematizadora del propio Dalí, pues hay que reconocer, y de ahí la complejidad de pronunciarse en cuanto a las verdaderas influencias que los dos pensamientos mantienen, que el propio trabajo de Lacan le ofrecía al artista las pautas mismas sobre las que desenvolver el método en zonas concretas del mismo, como cuando el psiquiatra reconocía abiertamente que esta forma de locura a la que denominamos paranoia era

Particularmente fecunda en modos de expresión simbólicos, dotados de una significación intencional eminente y de una comunicabilidad tensional muy elevada³⁵.

Hay que recordar a estos efectos cómo en otros párrafos de su artículo sobre el problema del estilo y las formas paranoicas de la experiencia, Lacan hacía una afirmación de la que no podemos prescindir si queremos entender el complejo ensayo que Dalí le dedicara al "Angelus" de Millet. Para el psicoanalista, la vivencia paranoica y la concepción del mundo engendrada por ella "nos parece indispensable para la comprensión de los valores simbólicos del arte". Y en lo que podemos afirmar que es una vuelta de tuerca en estos argumentos, que avalan lo que llamaríamos la utilidad de la locura para el artista, llega a afirmar la calidad "paranoica" de muchas de las conductas artísticas (entre ellas la de Rousseau) y, sobre todo, relaciona esta disfunción cerebral con las más turbadoras obras de arte de todos los tiempos (de la cual puede ser digno representante, junto con el "Angelus"³⁶, la "Monna Lisa"³⁷ o "La encajera" de Vermeer³⁸, la figura del Quijote, desde siempre tratado por la frenología clásica como representación virtual de una paranoia prototípica³⁹).

33.- En A. Bonet Correa (Ed.), *El Surrealismo*, pág. 181.

34.- O, al menos, de situación de equipolencia entre las distintas fuerzas en juego, como se puede leer en *La conquête de l'irrationnel* (París, Éditions Surréalistes, 1935, pág. 90): "En la paranoia lo que está en juego es que el mundo imaginativo y el de la irracionalidad concreta son de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, de la misma dureza, de la misma densidad persuasiva, cognoscitiva y comunicable, que la del mundo exterior de la realidad fenoménica".

35.- J. Lacan, *El problema del estilo...*

36.- Sobre este cuadro, aparte, obviamente, de todos los textos que le dedicó Dalí, puede verse la entrevista de E. Vila-Matas, "Salvador Dalí: el *Angelus* de Millet es un cuadro único", *Culturas*, Suplemento de *Diario 16* (12 nov. 1988).

37.- Sobre este icono y su proclividad a ser leído históricamente como delirio paranoico y cuadro con clave, véase S. Dalí, "Why they Attack the *Monna Lisa*?", *Art News*, 62, n.º 1 (1963), págs. 36, 63-64.

38.- Cf. S. Dalí, "La encajera. Aspectos fenomenológicos del método paranoico-crítico", en *Catálogo. Cua-trocientos obras...*, págs. 194-196.

39.- Véanse a este respecto dos estudios que S. Dalí, infatigable devorador de literatura psiquiátrica, pudo haber leído: A. Hernández Morejón, *Bellezas de la medicina práctica descubiertas por... el ingenioso caballero D. Quijote de la Mancha*, Madrid, Tomás Jordán, 1836, y E. Pí y Molist, *Primores de Don Quijote en el concepto médico-sicológico y consideraciones generales sobre la locura para un nuevo comentario de la inmortal novela*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1886. Otro personaje de tipología "paranoica", Madame Bovary, dio nombre a un complejo específico dentro de este estado mórbido; véase el antiguo, pero imprescindible, libro de J. de Gaultier, *Le Bovarysme*, París, Mercure de France, 1902.

Delirio y verdad

Delirio y verdad, según la fórmula que encontramos en esa novela paranoica estudiada por Freud, la *Gradiva* de Jensen, se presentan como fenómenos del espíritu reunidos en una sola expresión organizada de modo lógico en el síndrome paranoico:

Es un triunfo del espíritu el poder expresar en una misma fórmula el delirio y la verdad.

Esa síntesis, expresada también por la fórmula que a veces recibe la paranoia en tanto que locura razonante, irracionalismo concreto o delirio de interpretación, es la síntesis suprema que cabe establecer en el territorio del arte, y corresponde a Dalí el haber teorizado (y más: hecho visible a las masas) este encuentro paradójico entre las estructuras de lo irracional y la organización racional del mundo.

Dalí explotó otras positividads emboscadas en el fondo de una articulación paranoica del mundo⁴⁰. Entre ellas quiero destacar, para no dejar totalmente deshilvanada mi alusión al Callois del artículo de *Minotaure*, que la paranoia produce también una singular conexión con los mundos atávicos, con las soterradas estructuras folclóricas, con los mitos fundantes de la constelación humana⁴¹. Lacan refrenda ese descubrimiento que el análisis realiza en el fondo de la mente del perturbado, donde encuentra, como en un depósito arqueológico, una formación de verdad preológica; pero para ser justos con el pensamiento freudiano, al que hace un momento dábamos como liquidado en los finales del tercer decenio de nuestra era, hay que decir que es a Freud mismo a quien debemos la más clara formulación de esta existencia de un depósito de sagrado, que sólo hoy es dable conocer en el análisis de la mente alienada. En efecto, como escribía el teórico:

Las fuerzas productoras de mitos de la humanidad no se han extinguido, sino que crean hoy, en las neurosis, los mismos productos psíquicos que en las épocas más antiguas⁴².

El trabajo de Dalí con la paranoia no hubiera sido completo si al mismo tiempo que construyó su teoría sobre las positividads fuertes que la paranoia le ofrecía, no hubiera borrado cuidadosamente las huellas de las perversas fuerzas que la desencadenan en todo hombre⁴³. Los silencios elocuentes en el plano textual que Dalí mantuvo es un factor que le

40.- "Al estilizarse en ilusiones poéticas, la megalomanía paranoica recibe un uso epistemológico revolucionario. Pasa a ser un medio de mostrar la incertidumbre -arbitrariedad- del sentido de la realidad, que siempre adopta una forma ilusionista -engañoso- paranoica, es decir, inherentemente poética. Así pues, las ilusiones megalomaníacas de Dalí demuestran que el espectador es también un caso de paranoia. El arte de Dalí se venga del mundo a causa de la propia perturbación de su personalidad (D. Kuspit, "Constructing the Obscene Salvador Dalí's Arts", *Arena*, 3 (1989), pág. 54.

41.- Véase R. Callois, "La mante...". Para el análisis de una poética daliniana montada sobre las pulsiones más atávicas del inconsciente colectivo, confinando con el territorio del animal y del insecto, véase el imprescindible trabajo de J. A. Ramírez "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza", *La balsa de la medusa*, 12 (1989), págs. 59-111.

42.- S. Freud, "Historiales clínicos", en *Obras completas*, vol 2, t. XVI, pág. 136. La idea general conductora de S. Freud es la de que la patología es el motor del arte. Esta concepción animó sus ya citados estudios de arte, *Psicología del...*

43.- Algunas pruebas de este "lado negro" que la paranoia tuvo en la biografía de S. Dalí comienzan a aparecer con su muerte: por ejemplo, la existencia de un abuelo paterno -Galo Dalí-, paranoico y suicida, sobre el que el locuaz Dalí nada dijo, y que ha sido objeto de una brillante exhumación y de unas observaciones, pertinentes a nuestros propósitos, por Ian Gibson, "¿Un paranoico en la familia?", en *Babelia*, Suplemento de *El País* (9 abril de 1993).

aparta también activamente del panorama desolador y represivo que de esta "enfermedad" traza Lacan, para quien el delirio paranoico está firmemente asociado con un conflicto irresuelto de homosexualidad latente⁴⁴.

Toda la arquitectura compleja de las relaciones Lorca/Dalí y de los textos que de una y otra parte las recubren decorativamente —desde el comentario al San Sebastián andrógino de Dalí a la oda homófila a Salvador Dalí de García Lorca— entran en dialéctica con lo que fue para aquel primero el motor mismo que activó su particular mecánica paranoica⁴⁵. Es más, toda la utilización posterior, en tantos textos autobiográficos, de esa pieza retórica que a todos los efectos es Gala, se inserta en este mecanismo de huida y represión de la realidad hacia una construcción imaginaria de carácter delirante —la Madonna de Port Lligat⁴⁶—, que termina imponiéndose como una evidencia, como una locura razonante, en el espacio de escucha. Lo que, en suma, nos obliga a aceptar lo que sólo parece una *boutade*: "la vida de Salvador Dalí considerada como obra de arte".

Uno no puede dejar de maravillarse ante ese espectáculo de la desconcertante violencia imaginativa con que el espíritu paranoico puede proyectar la imagen de un mundo interno y sólo propio en un territorio exterior que compartimos todos⁴⁷.

La metáfora misma de esa imposición del delirio creativo frente a los derechos de la realidad la construye el propio Dalí cuando, cerrando sus trayectorias discursivas y, en general, haciendo una recapitulación última de su vida, llega a exclamar:

Una cosa es absolutamente cierta: y es que con el método paranoico-crítico he ganado todo el dinero que posco⁴⁸.

44.- Cf. I. Gómez, "Análisis psicológico de la perturbación daliniana", *Artes Plásticas*, 59 (1984), págs. 8-17, y, también, R. Santos Torroella, "En torno al psicodrama daliniano", en A. Bonet Correa, *El Surrealismo*, págs. 163-171. Alucinación del hombre en la mujer, cuyas claves teóricas Dalí supo vestir de fantasías oníricas, por ejemplo en "Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles", *Minotaure*, 9 (1936), págs. 60-61.

45.- "Esta ambivalencia que hay en Dalí entre una homosexualidad siempre latente, en cuya trampa se sabía vulnerable, y el temor que, sin embargo, le inspiraba, aunque no siempre se sintiera con fuerzas para resistirlo, es lo que en el fondo y con fuerza se contiene disimuladamente en su aceptación de la paranoia como ley de su pintura —sería mejor decir de sus inspiraciones, tanto pictóricas como literarias—, una ley que comienza a tomarse, aunque sea oblicuamente, a manifestarse, en este mito o leyenda autobiográfica de San Sebastián y en su correspondencia con Lorca, coetánea de su ensayo así titulado" (R. Santos Torroella, "San Sebastián...", pág. 37).

46.- Véase, sobre este aspecto particular, M. D. Muntané, *Dalí y Gala: historia de una paranoia nihilista*, Barcelona, Muntané, 1984.

47.- Naturalmente, el propio S. Dalí tenía una visión "épica" de lo que había sido, en palabras suyas, la "heroica realización de mi deseo" (en *Vida secreta de Salvador Dalí*, pág. 105). Para este aspecto de la fascinación que produce Dalí y lo daliniano, véase E. Lafuente Ferrari, "Presencia y magia de Salvador Dalí", en *De Trajano a Picasso*, Madrid, Orbis, 1962, págs. 452-463. La vinculación que todo ello presenta con el procedimiento de la paranoia crítica ha sido estudiada en un trabajo inédito por H. Ehrlicher, "La escritura paranoico-crítica o cómo transformar el mundo en Dalí" (Biblioteca del Departamento de Historia de la Literatura Española, Universidad de Salamanca).

48.- Conversación con Philippe Bern, en 1969, con motivo de la inauguración por Salvador Dalí de la *Conférence du Stage* de París. Reproducida en el catálogo *Cuatrocientos...*, pág. 199.