

El método paranoico-crítico de Salvador Dalí

Virgili Ibarz

Universidad Ramón Llull

Manuel Villegas

Universidad de Barcelona

Resumen

Salvador Dalí, en 1933, analiza los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos y se plantea la posibilidad de un método basado en el poder repentino de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia. Este método se convertiría en la síntesis delirante-crítica que se denominaría «actividad paranoico-crítica».

Dalí se basa en Jacques Lacan que, en 1932, había publicado su tesis *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Según la teoría clásica, el delirio paranoico es una consecuencia de un error de juicio frente a la realidad y, por tanto, de una interpretación falsa. En cambio, Lacan cree que el origen de la paranoia está en una alucinación. La interpretación y el delirio no son dos momentos consecutivos sino coincidentes. Los acuerdos entre la tesis de Lacan y los planteamientos de Dalí son: el origen alucinatorio y la coincidencia entre interpretación y delirio, la potencia creativa de la paranoia, la concreción en formas estructurales repetitivas, etc.

Dalí destaca que el método paranoico-crítico es una actividad espontánea de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes.

Palabras clave: delirio, paranoia, Salvador Dalí, Jacques Lacan.

Abstract

In 1933, Salvador Dalí analysed the inner mechanisms of paranoid phenomena, and thought about the possibility of a method based on the sudden power of systematic associations particular to paranoia. This method would become the delusional-critical synthesis called «paranoid-critical activity».

Dalí based his thoughts on Jacques Lacan, who in 1932 had published his thesis *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. According to classic theory, the paranoid delusion is the result of a misjudgement in front of reality and, therefore, of a false interpretation. On the contrary, Lacan thought that the origin of paranoia is a hallucination. The interpretation and delusion are not two consecutive moments but coincidental. The points of agreement between Lacan's thesis and Dalí's approach are: the hallucinatory origin, coincidence between interpretation and delusion, the creative power of paranoia, development in repetitive structural forms, and so on.

Dalí highlighted that the paranoid-critical method is a spontaneous activity of irrational knowledge, based on the interpretational-critical association of delusional phenomena.

Keywords: delusion, paranoia, Salvador Dalí, Jacques Lacan.

La reciente publicación de la obra completa de Dalí ha facilitado la lectura de los más de ciento cincuenta artículos, algunos inéditos, reunidos en dos volúmenes, que abarcan desde sus primeros textos, publicados en 1919, cuando aún no había cumplido los quince años, hasta los últimos, escritos en 1986, cercana ya su muerte, ocurrida en 1989. Estos simples datos nos permiten hacernos una idea de la heterogeneidad del material publicado en las circunstancias más diversas, en tiempos y con propósitos diferentes. No estamos ante una obra que responda a un plan, sino ante muchas que, a veces, se complementan, pero que otras parecen eliminarse. Cuando a principios de los setenta Dalí se decidió a reunir sus artículos en una antología, *Oui. Méthode paranoïaque-critique et autres textes; Oui 1. La révolution paranoïaque-critique y Oui 2. L'archangélisme scientifique*, lo hizo eliminando una gran parte de este material. Hay ocho artículos que están dedicados de una forma explícita al método paranoico-crítico. Dalí publicó *Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista*, el 1 de junio de 1933, en *Minotaure*, una revista de lujo que ofrece a sus lectores una visión sincrética del arte contemporáneo, con referencias a la psicología. El texto de Dalí es una afirmación del método paranoico-crítico frente a las otras formas de estrategia surrealista. Analiza los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos, y se plantea la posibilidad de un método basado en el poder repentino de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia. Este método se convertiría en la síntesis delirante-crítica que se denominaría «actividad paranoico-crítica».

Dalí se basa en Jacques Lacan, que había publicado su tesis *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (Lacan, 1932). Según la teoría clásica, el delirio paranoico es una consecuencia de un error de juicio frente a la realidad y, por tanto, de una interpretación falsa. En cambio, Lacan cree que el origen de la paranoia está en una alucinación. La interpretación y el delirio no son dos momentos consecutivos sino coincidentes. Los acuerdos entre la tesis de Lacan y los planteamientos de Dalí son, tal como aparecen expuestos en el texto, muchos: el origen alucinatorio y la coincidencia entre interpretación y delirio, la potencia creativa de la paranoia, la concreción en formas estructurales repetitivas, etc.

Debemos señalar que Lacan era lector de las publicaciones surrealistas. Conocía el artículo de Dalí, *El burro podrido*. Es conocida la leyenda de su visita a Dalí interesándose por este artículo, contada por el pintor en el primer capítulo de *Vida secreta de Salvador Dalí* (Dalí, 1944). Por otra parte, Dalí y Lacan colaboraron en el primer número de *Minotaure*.

En junio de 1935, simultáneamente en francés e inglés, Dalí publicó *La conquista de lo irracional*. Es un texto importante porque es un intento de poner en orden las ideas que han ido apareciendo en las conferencias y los artículos anteriores. Es una reivindicación del método paranoico-crítico sin concesiones a las otras tradiciones surrealistas. Defiende el método frente al automatismo y las imágenes de los sueños, en forma de comparación reiterativa.

Dalí compara lo que califica de imágenes «virtuales», «quiméricas», «fantasmas», «recuerdos oníricos», de los que sólo se puede hablar, es decir, las vaguedades producidas por el surrealismo, que ha llegado a su agotamiento, con las imágenes nítidas, fotográficas, al «hecho físico», a la «concreción de la irracionalidad», que permite, en cambio, su método.

André Breton, en *Qu'est-ce que le surréalisme*, ya había expuesto que:

Dalí ha dotado al surrealismo de un instrumento de primer orden en su especie, el método paranoico-crítico, que se mostró ya desde el principio capaz de aplicar indistintamente 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, llegado el caso, a cualquier tipo de exégesis (Breton, 1934, p. 25).

Dalí, apoyándose en la autoridad de Breton, certifica su propia importancia, en un texto que tiene, al tiempo que la francesa, una edición americana.

Dalí destaca que la método paranoico-crítico es una actividad espontánea de conocimiento irracional, basada en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes. La presencia de los elementos activos y sistemáticos propios de la paranoia garantiza el carácter evolutivo y productivo propios de la actividad paranoico-crítica. Precisa que:

La presencia de los elementos activos y sistemáticos no supone la idea de pensamiento dirigido voluntariamente, ni de compromiso intelectual de ningún tipo, ya que, como es sabido, en la paranoia, la estructura activa y sistemática es consubstancial al fenómeno delirante mismo –todo fenómeno delirante de carácter paranoico, aunque sea instantáneo e inesperado, comporta ya «entera», la estructura sistemática, y no hace sino objetivarse a posteriori por la intervención crítica (Dalí, 2005, vol. IV, p. 41).

Podemos comprobar que, una vez más, aunque esta vez sin nombrarlo, Dalí aprovecha la tesis de Lacan para apoyar las suyas. Para Dalí, la actividad crítica interviene únicamente como líquido revelador de las imágenes, asociaciones, coherencias, ya existentes en el momento en que se produce la instantaneidad delirante, y que sólo, de momento, en este grado de realidad tangible, la actividad paranoico-crítica permite sacar a la luz objetiva. La actividad paranoico-crítica es una fuerza organizadora y productora de azar objetivo. La actividad paranoico-crítica no considera de forma aislada los fenómenos y las imágenes surrealistas, sino que los considera incluidos en un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas.

En los archivos de la Fundació Gala-Salvador Dalí de Figueres se conserva un manuscrito mecanografiado en inglés, con algunas anotaciones manuscritas en francés de Dalí, con el título *Visión paranoica*. Enviado a *Harper's Bazar* desde el trasatlántico S.S. New York, el 21 de enero de 1938, pero no fue publicado. Se trata de un texto de presentación ante el público americano y cuyo estilo es perfectamente acorde con el medio en que debía aparecer: una importante revista de moda. Por un lado, Dalí intenta demostrar cómo el método paranoico-crítico puede ser aplicado a la decoración y a la moda. Por otro, reivindica su método frente a las otras tradiciones del surrealismo.

Dalí dice:

Para la temporada de primavera en París, se anuncia la aparición de una revista absolutamente paranoica y «artístico-literaria», que se llamará «Paranoyakinessy» (movimiento paranoico), y esa misma primavera verá la primera noche de «Tristan fou», un ballet que Dalí ha creado para los «Ballets Russes de Montecarlo» (Dalí, 2005, vol. IV, p. 467).

En la Fundació Gala- Salvador Dalí se conserva un manuscrito de Dalí en francés que lleva por título «Paranoiaquinesis. Órgano central de la actividad paranoica- crítica». Se lee: «Director: Gala/Único redactor: Salvador Dalí». Aparece una relación de secciones: «Morfología-Estética-

Gestalt-Teoría-Surrealismo-Psicopatología-Arquitectura-Polución-Imágenes inquietantes-Mitobiología-Moda-Polución-Crítica de los embriones y de la originalidad cotidiana-Filosofía de las estructuras blandas» (Dalí, 2005, vol. IV, p. 1126). Aparece un largo texto dedicado al «por qué de esta revista» que nunca se llegó a publicar. Por otra parte, «Tristan fou» se convertiría después en «Venusberg» y finalmente en «Bacchanale», que sería estrenado en el Metropolitan Opera House de Nueva York, el 9 de noviembre de 1939.

Le mythe tragique de l'Angélus de Millet: Interprétation paranoïaque-critique, aunque aparecido bastante después, está basado en un manuscrito de 1933, terminado en 1938, extraviado en la localidad francesa de Arcachon en 1940, en el momento de la marcha de los Dalí a Norteamérica. En nuestra opinión, es el texto donde aparecen con más claridad las concepciones dalinianas.

Dalí dice:

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 de «El Ángelus» de Millet. Esa imagen constituye una representación visual muy nítida y en colores. Es casi instantánea y no da lugar a otras imágenes (Dalí, 2005, vol. V, p. 419).

Debemos tener en cuenta que Jean-François Millet (1814-1875), pintor francés de la Escuela de Barbizon, especializado en la temática rural, es recordado sobre todo por su muy popular cuadro «L'Angélus» (1857-1859), que representa a una pareja de agricultores orando a la hora del Ángelus, motivo central del texto de Dalí.

El Ángelus se convierte para Dalí en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos subconscientes que jamás haya existido. A Dalí le atraen el enigma y la violencia latentes tras la aparente calma de la pareja rezando en medio del campo.

En un principio no se acuerda del cuadro original, sino de una copia contemplada en su infancia, en el colegio de los Hermanos de la Doctrina Cristiana de Figueres, del que fue alumno. En la *Vida secreta* (Dalí, 1944), recuerda que fue contemplada en la penumbra, precisamente tras la hora del Ángelus, hora que en el exterior dos cipreses parecían convertirse en dos llamas. La pintura le producía una oscura angustia, y el recuerdo de las siluetas inmóviles de los dos cipreses le persiguió durante años. Dalí asocia todos los recuerdos «pre-crepusculares» y «crepusculares» de su infancia a El Ángelus, considerándolos como los más delirantes y los más poéticos.

Dalí expone que, en 1932, un ingeniero en paro en estado de enajenación mental había atacado con un cuchillo, en el Louvre, El Ángelus, e inmediatamente fue internado en un manicomio. El enfermo fue interrogado por Jacques Lacan y obtuvo del mismo ciertas declaraciones que Dalí consideró sensacionales.

El enfermo declaró que, teniendo la intención de destrozar el lienzo más «célebre» del mundo, dudó entre la «Gioconda», el «Embarque para Citerea» de Watteau y «El Ángelus» de Millet, y que después de mucho dudar se decidió por el último. A Dalí le parece muy comprensible y coherente la elección de la Gioconda en razón del valor obsesivo del cuadro. En cuanto al «Embarque para Citerea», la razón es «de orden más bien mecánico». Dalí dice que está preparando un estudio atento y profundo sobre Watteau.

Para Dalí, el misterio de la Gioconda, después de todo lo que Freud nos ha explicado de Leonardo, sólo puede consistir en la atracción incestuosa que esa obra ejerce sobre los neuróticos edipianos. El enigma que se esconde tras la sonrisa de la Gioconda puede identificarse con la sonrisa de la madre, que se convertirá, para cualquier protagonista de Edipo, en la esfinge a la que cada hijo interroga su angustia.

Dalí expone:

El Ángelus se asocia de una manera coherente con la Gioconda por el carácter edipiano que les es común (Dalí, 2005, vol. V, p. 443).

En el matriarcado, la madre quiere sustituir al marido reemplazándole por el hijo. Por ello desearía ser mimada, «balanceada rítmicamente por el hijo». Piensa que el gran tema mítico de la muerte del hijo es el sentimiento esencial que se desprende de El Ángelus.

A Dalí le informaron de que Millet había pintado, entre la pareja de campesinos piadosamente recogidos, un ataúd que contenía a su hijo muerto, a la derecha del cuadro, cerca de los pies de la madre. Un amigo de Millet que residía en París le puso al corriente de la tendencia en contra de los efectos demasiado melodramáticos. Probablemente Millet se dejó convencer y amortajó al hijo muerto con una capa de pintura que representa la tierra. A instancias de Dalí, examinaron El Ángelus con rayos X en los laboratorios del Museo del Louvre. En la placa aparecía una masa oscura en el lugar preciso que Dalí había indicado. Tiene forma geométrica, como un paralelepípedo, cuya perspectiva culmina en la línea del horizonte de El Ángelus.

Dalí piensa que, «hasta nueva orden», ninguna otra explicación, tan provisional como la suya, parece probable. Después de este acontecimiento, Gala le dijo:

Si ese resultado constituyera una prueba, sería maravilloso; pero si todo el libro no fuera más que una pura construcción del espíritu, ¡entonces sería sublime!

Y Dalí contestó:

Yo, personalmente, doy por cierto lo siguiente: este libro es la prueba de que el cerebro humano, y en este caso el cerebro de Salvador Dalí, es capaz, gracias a la actividad paranoico-crítica (paranoica: blanda; crítica:dura), de funcionar como una máquina cibernética viscosa, altamente artística (Dalí, 2005, vol. V, p. 411).

Dalí finaliza el ensayo sobre El Ángelus diciendo que agradecería a los lectores que considerasen los límites estrictos, modestos y muy especiales de su interpretación, que sólo es recomendable por su valor eminentemente experimental. Cree haber aportado sobre este asunto un documento de extrema autenticidad y de haber permitido el esclarecimiento de una parte ínfima del contenido real.

La realidad estaría, en el presente caso, «únicamente “en relación” con los fenómenos delirantes paranoicos y con el ejercicio consciente de la actividad paranoico-crítica sobre estos fenómenos» (Dalí, 2005, vol. V, p. 534). El campo de experimentación lo suministra el caso concreto de la imagen de El Ángelus de Millet. Dalí dice que no le queda sino esperar impaciente los resultados de otras interpretaciones que podrían hacerse sobre el mismo tema.

Sobre las nuevas interpretaciones, para Dalí, es urgente un estudio psicoanalítico que sacaría partido de factores absolutamente desconocidos para él, tales como la vida de Millet, o una investigación estrictamente fenomenológica, o incluso marxista. Todo serviría para suministrarnos una más compleja resultante cognoscitiva. Debemos indicar que, a punto de imprimirse la primera edición de «El mito trágico de El Ángelus de Millet», aparecieron en el libro «L'arte erótica dei grandi maestri» de Bradley Smith, unas ilustraciones eróticas de Millet, que era célebre por sus pinturas religiosas, aunque ocasionalmente trataba temas eróticos, completamente ignorados fuera de su círculo de amigos íntimos. El público, ante sus pinturas eróticas, no habría creído que se trataba del mismo autor de las obras devotas

A pesar de todas las precauciones que tengamos ante la «interpretación surrealista» de El Ángelus, para Dalí, no deben impedir dar al «proceso paranoico» una importancia cada vez más amplia. Los fenómenos «delirantes» participan no sólo de las producciones que encarnan el cambio más hiperestético de los fenómenos de personalidad (fenómeno artístico en general), sino también de los que constituyen los grandes «ensueños paranoicos» de la filosofía y de la historia, e incluso de la investigación científica en la que la actividad experimental alcanza los más altos grados de objetividad.

Bibliografía

- BRETON, A. (1934): *Qu'est-ce le surréalisme?* Bruselas, René Henríquez Éditeur.
- DALÍ, S. (1944): *Vida secreta de Salvador Dalí*. Buenos Aires, Poseidón.
- (1971): *Oui. Méthode paranoïaque-critique et autres textes*. París, Denoël-Gonthier.
- (1979). *Oui 1. La révolution paranoïaque-critique y Oui 2. L'archangélisme scientifique*. París, Denoël, Bibliothèque Mediations.
- (2005): *Obra Completa. Ensayos 1. Volumen IV y Obra Completa. Ensayos 2. Volumen V*. Barcelona, Ediciones Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- LACAN, J. (1932): *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. París, Le François.