

EL METODO ICONOLOGICO Y EL PARANOICO-CRITICO

Juan Antonio Ramírez
Universidad Autónoma de Madrid

Empecemos con dos sueños. El primero de ellos lo ha contado el eminente profesor Santiago Sebastián, célebre entre nosotros por su defensa apasionada y constante del método iconológico. En la «justificación» que precede a *La clave del Guernica* describió el azaroso camino que le condujo a su propia interpretación de la obra de Picasso:

«En las Navidades de 1980, en Valencia, al replantearme la posibilidad de una lectura, vi el cuadro con más nitidez y con el convencimiento de que era una obra de fondo literario, es decir, con trama argumental. Pero, ¿dónde estaba la clave?. La casualidad hizo que llegara a mis manos un libro viejo con la temática de la Guerra y la Paz. A la hora de dormir hojeé las láminas, luego, entre sueños, alcancé a vislumbrar la relación entre el «Guernica» y una de las ilustraciones contenidas en el mencionado libro: «Los horrores de la guerra», la obra de Rubens de la Galería Pitti, de Florencia. Mi satisfacción fue grande al tener la seguridad de haber encontrado la clave del cuadro de Picasso, que tanto me preocupaba en aquellos días»¹.

El otro es de Salvador Dalí. En la cadena de fenómenos asociativos que le permitieron «explicar» el *Angelus* de Millet, el pintor catalán concedió una importancia extraordinaria a algo que se le reveló durmiendo:

«Durante un largo sueño (que se repite con bastante frecuencia) en el que vi, pero esta vez a Gala como protagonista, determinados momentos excepcionalmente líricos de mi adolescencia; en Madrid visitaba con ella el Museo de Historia Natural en el momento del crepúsculo: La noche caía prematuramente en las amplias salas, cada vez más sombrías, del museo. En el centro exacto de la sala de los insectos, era imposible contemplar sin pavor la pareja turbadora del *Angelus*, reproducida en una escultura de colosales dimensiones. A la salida, sodomiceé a Gala en la misma puerta del museo, a esa hora desierto. Realizaba este acto de una manera rápida y en extremo salvaje, rabiosa. Los dos

nos deslizábamos en un baño de sudor, al término asfixiante de aquel crepúsculo de verano ardiente en el que ensordecía el canto frenético de los insectos»².

No creo necesario ahora extenderme en el papel que ambos sueños han jugado para elaborar las teorías respectivas de estos dos autores. Reconozco que los contextos culturales y las referencias de cada uno de ellos son completamente diferentes.

Pero esta aparición del sueño providencial como algo que ilumina la conciencia y da «la clave» de una interpretación, puede servirnos como un primer síntoma revelador por la aproximación que pretendemos.

Sobre el método iconológico existe una amplísima literatura. En un trabajo de esta naturaleza no podríamos superar, desde luego, las explicaciones sintéticas más divulgadas³. Tal vez sea cierto que Ernst Cassirer ejerciera una gran influencia sobre Panofsky y sobre los otros «iconólogos», pero no se ha insistido lo suficiente en que el mismo Aby Warburg (1866-1929) es contemporáneo de Sigmund Freud (1856-1939). De hecho, nace diez años después y muere una década antes que el psicoanalista vienés. Más que estudiar la poco probable influencia de los ensayos de Freud sobre arte y literatura en los planteamientos de Warburg, me interesa destacar cómo una actitud similar ha podido pasar inadvertida a causa de la aparente heterogeneidad de los objetos de estudio. La gran aportación de Freud consistió en demostrar cómo la vida consciente estaba condicionada por la compleja vida «soterrada» del inconsciente. Conflictos, deseos insatisfechos, situaciones vividas (y olvidadas) en la infancia remota, perviven o reemergen periódicamente mediante un rico repertorio simbólico cuyo funcionamiento intentó el gran psiquiatra describir. El psicoanálisis clásico es como un interminable desvelamiento. El terapeuta, arqueólogo del alma ajena, desentraña el significado de unas «imágenes» cuyo sentido es impenetrable o simplemente incongruente para su propio destinatario y productor.

Es obvio que Freud se ocupó de la pervivencia a través del tiempo de signos que habían dejado de ser significantes para la conciencia racional de los pacientes. O sea, lo mismo que Warburg y sus discípulos hicieron respecto a las imágenes visuales en el conjunto de la vida social. La gran preocupación de este grupo de estudios fue demostrar cómo la cultura clásica se filtró de un modo complejo y azaroso, a través del largo periodo medieval, para reemerger convenientemente amañada en la Edad Moderna. Digamos que el historiador aísla los temas y estudia sus transformaciones a través del tiempo; le interesa especialmente el modo como la ideología, las conveniencias y los constreñimientos de toda índole, inciden sobre ellos, y los hacen eventualmente significar «otra cosa». La historia según la escuela de Warburg parece tener una infancia feliz (la antigüedad), una adolescencia traumática (la Edad Media) y una madurez (el Renacimiento) sobre la cual actúa preferentemente el «analista».

La semejanza puede resultar más plausible considerando que el mismo Aby Warburg fue un ser complicado, propenso a la neurosis. De hecho, estuvo recluido en diversas instituciones para enfermos mentales entre 1918 y 1923. Estos problemas personales, y su tentativa juvenil de estudiar medicina, contribuyeron a acercarle al psicoanálisis. Es evidente que se sintió atraído por el lado oscuro, oculto y desconocido de la existencia humana. ¿Cómo olvidar que, gracias a su ejemplo, la astrología y todos los aspectos de la tradición esotérica entraron en la historia del arte? Freud y Warburg son hijos del «fin de siglo», dos hermanos, en el terreno del pensamiento, del simbolismo artístico-literario.

Fritz Saxl, el albacea espiritual de Warburg, concedió una gran importancia a la estancia juvenil de su maestro entre los indios de Nuevo Mexico (1895-96): «Fue un viaje hacia los prototipos. El Primer Renacimiento había encontrado sus modelos de la antigüedad pagana; y para lograr una idea del paganismo clásico, el historiador no puede hacer nada mejor que ir a un país pagano»⁴. Así pues, Warburg, historiador del arte y de la cultura occidentales, recibió un entrenamiento antropológico. Como harán más tarde los surrealistas, buscaba en los primitivos americanos el arsenal simbólico y mítico que le permitiera explicar mejor las contradicciones del mundo «civilizado». Es muy significativo que, para probar a los médicos de su hospital que había recobrado la salud mental, eligiera dar al resto de los pacientes una conferencia sobre los rituales de la serpiente entre los indios que había estudiado en su juventud⁵.

Ahondar en estas concomitancias nos obligaría a investigar con detenimiento un aspecto que ahora sólo podemos insinuar: ¿Cuál era el motor de la actividad artística?. Cuando se repasa el conjunto de temas y el modo como los han tratado, nos damos cuenta de que, para Warburg y lo suyos, el universo simbólico occidental aparece como un repertorio limitado. Este habría sido

elaborado con una pureza relativamente edénica en la antigüedad, y luchó por sobrevivir en el medio represor que impuso el cristianismo. La venganza inconsciente de estos judíos «liberados» germánicos contra la religión de los gentiles no consistió en fomentar una imposible (e indeseable para ellos) exaltación de la tradición rabínica, sino en desplegar una visión tácitamente paradisiaca del mundo pagano. Freud, por cierto, adoptó una terminología grecorromana y habló del complejo de Edipo, del super ego, etc. Las resistencias al principio del placer, impulso original del ser humano, parecen sustentar los cambios acaecidos a las imágenes de la antigüedad (Warburg) y las transformaciones simbólicas del inconsciente (Freud).

El nexo entre la dimensión subjetiva y el estudio científico de la historia humana estaba claro para Aby Warburg, mucho más comprometido personalmente con el pasado de lo que se ha solido imaginar. «A veces me parece -escribió en su *Diario* el 3 de Abril de 1929- Como si, en mi papel de psichistoriador (Psychohistoriker) tratase de diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental a través de sus imágenes en un reflejo autobiográfico. La ninfa extática (mánica) de un lado y el afligido río-dios (depresivo) de otro...»⁶. Es obvio que las grandes obsesiones de su vida intelectual no pueden explicarse del todo al margen de los propios conflictos vitales: la «ninfa» clásica, la muchacha que avanza con rapidez liberándose de los constreñimientos represores de la norma clásica, fue para Warburg un tema recurrente. Gombrich ha señalado la conciencia de esta obsesión con la explosión curvilínea del art nouveau, de modo que una determinada lectura finisecular de Botticelli no sería ajena a la evolución del arte más avanzado de su época. Pero Aby Warburg fue mucho más allá: uno de los paneles con fotos de su obra *Mnemosyne* (inacabada a su muerte, en 1929) presentaba imágenes del cuento maravilloso de la «muchacha que avanza», la «traedepresa» («das Märchen von Freulein Schnellbring»); allí había relieves de la antigüedad, obras de Filippo Lippi, Ghirlandajo, Rafael, Agostino Veneziano, etc; y junto a todo este material artístico, la fotografía de una campesina italiana contemporánea «similar» a los modelos del pasado⁷. En este panel, como en los estudios que hizo sobre los modelos del *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, puede detectarse una curiosa similitud con el método de Dalí: las imágenes parecen tener una misteriosa persistencia a través del tiempo, como si en cada una de ellas latieran todas las demás. ¿Es la voluntad «paranoica» de quien las mira la que hace posible su resurrección?.

Pero antes de seguir quiero señalar una cadena de consecuencias que no me parece casual. En 1903 apareció la primera edición de la novela de W. Jensen *Gradiva, ein pompejanisches Phantasiestück*, cuyo tema parece una recapitulación ficticia de los problemas que preocuparon a Warburg: un joven arqueólogo alemán, seducido por un relieve antiguo que representa a una

muchacha que avanza (sería, evidentemente, una «Schnellbring»), emprende sin saber muy bien por qué un viaje hasta Pompeya: allí descubrirá una materialización en carne y hueso de esa figura esculpida, la cual resulta ser la antigua niña de sus amores infantiles. El arqueólogo, más que encontrar la pasión, la «desentierra» de sus recuerdos inconscientes, como quien reconoce un arquetipo redivivo. Esta curiosa obra literaria es conocida principalmente por haber motivado un enjundioso análisis psicoanalítico por parte de Sigmund Freud, publicado por primera vez en 1907⁹ y también por los varios comentarios y obras pictóricas que le dedicó Salvador Dalí a partir de 1931¹⁰.

Ahora bien, Warburg había publicado en 1903 su estudio sobre las grandes pinturas mitológicas de Botticelli, en el cual se encuentra el germen de su preocupación por «la ninfa que avanza»¹¹. Jensen pudo haber conocido este importante ensayo y haberse inspirado en él, pero tampoco es improbable que Warburg leyera después con apasionada curiosidad esa novela de su compatriota, que tanto podía recordarle, por cierto, a su propia historia amorosa¹². Tal vez la ficción literaria de Jensen reforzó su interés por el tema de la ménade como expresión del anhelo de libertad y de pasión, filtrándose a través de la Edad Media y el Renacimiento hasta llegar al mundo contemporáneo. Vemos que, con este asunto, un lazo tan secreto como poderoso liga al fundador de la iconología, al padre del psicoanálisis y al inventor del método paranoico-crítico. Sólo una investigación pormenorizada permitiría dilucidar hasta qué punto fueron conscientes de su conexión recíproca los diferentes protagonistas de esta historia.

Conviene recordar ahora la veneración de todos los surrealistas por el célebre fundador del psicoanálisis. Salvador Dalí logró entrevistarse con él y le hizo un retrato que, según declaraciones del pintor, preludiva la muerte inmediata del modelo. Parece que Freud quedó muy impresionado por su interlocutor, a quien vio como un ejemplo perfecto del fanatismo español. En todo caso, se mostró dispuesto a rectificar la idea negativa que siempre había tenido de sus incómodos admiradores surrealistas¹³. Esto no es extraño, dada la enorme inteligencia de Dalí y su reconocida habilidad técnica. Sabemos que había leído desde su primera juventud, en la Residencia de Estudiantes, las principales obras de Freud. Sus ideas estaban bien trabadas, y es muy conocido también su encuentro con Jacques Lacan, cuyos descubrimientos psicoanalíticos podrían haber sido inspirados por algunos escritos de Dalí¹⁴.

El método paranoico crítico, sistematizado por el artista catalán desde 1929, parte de la tradición psicoanalítica freudiana, pero la supera en muchos aspectos. *L'Anepourri* es el primer artículo en el que Dalí define claramente su posición intelectual. "Yo creo -dice en él- que está próximo el momento en el que por un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento,

será posible (simultáneamente al automatismo y otros estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad»¹⁵. Se pretende, pues, dejar atrás las técnicas de la escritura automática que implicaban una cierta supeditación del resultado estético (artístico o literario) a un dictado interior enigmático y sorpresivo, para sustituirlas por procedimientos que permitan la objetivación del delirio. Dicho de otra manera: la voluntad consciente y racional no intenta «corregir» la visión paranoica, sino imponerla al mundo, materializarla. Se trata de una exaltación de los fantasmas y de los mecanismos sustitutorios del inconsciente. La mente analítica interviene, más que para elucidarlos, para representarlos. Gracias a un proceso «netamente paranoico» es posible para Dalí obtener o reconocer imágenes dobles o triples, representaciones de un objeto que, «sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente»¹⁶.

Cuando se leen estas palabras pensamos siempre en cuadros como *El hombre invisible* (1929-33), *La metamorfosis de Narciso* (1937), *El enigma sin fin* (1938), etc. Pero no debemos pasar por alto que la doble o triple imagen se corresponde con la exigencia de una doble o triple lectura por parte del espectador. Dalí sabía que la obra artística siempre significa cosas que deben ser desveladas mediante el examen y una inspirada intuición. «El hecho de que yo mismo, en el momento de pintar, —escribió— no comprenda la significación de mis cuadros, no quiere decir que esos cuadros no tengan ninguna significación: al contrario, su significación es tan profunda, compleja, coherente, involuntaria, que escapa al simple análisis de la intuición lógica». El acto de pintar es, desde el punto de vista de la interpretación, prácticamente irrelevante. Se necesitan análisis especializados, científicos y objetivos. Así es como «toda explicación surge, pues, *a posteriori*, una vez que el cuadro existe ya como fenómeno»¹⁷. Está claro que todos, desde el artista que mira su propia obra hasta el último espectador, somos invitados a comportarnos como historiadores del arte. De hecho, Dalí percibió muy pronto las repercusiones de su método en el campo de nuestra disciplina cuando escribió en 1935: «La historia del arte está, pues, por rehacerse siguiendo el método de «la actividad paranoico-crítica»; según este método, cuadros tan diferentes, aparentemente, como la *Gioconda*, el *Angelus* de Millet, y el *Embarque para Citera* de Watteau, representarían exactamente el mismo asunto, querrían decir exactamente lo mismo»¹⁸. La proximidad global de este procedimiento con el que sistematizó Panofsky no debe ser pasada por alto.

Veámoslo con mayor detenimiento. Dalí aplicó su método para el análisis de una obra muy conocida de la historia de la historia del arte, el *Angelus* de Millet. Sobre esta pintura acabó escribiendo un libro extraño y fascinante donde confluyen casi todas las obsesiones

dalinianas. Aparte de ofrecernos interesantes pistas para comprender muchas de sus pinturas, explícita mejor que en sus textos teóricos cuál es el procedimiento a seguir cuando se trabaja como «historiador del arte». La primera parte de la obra está consagrada a la exposición de los datos preliminares: sueños, asociaciones de imágenes, «sospechas», y todo tipo de informaciones susceptibles de ser utilizadas para reforzar la interpretación de la pintura de Millet que va a proponer. «Una vez expuestas las asociaciones interpretativas — dice Dalí — que aseguran la coherencia sistemática de los fenómenos delirantes examinados, el lector está lo bastante preparado como para seguirme en la exposición metódica y resumida del mito trágico contenido en el *Angelus*»¹⁹. Y a continuación expone el significado de la pintura sintetizándola en tres fases claramente diferenciadas: la primera es expectante y preludia la agresión sexual; la segunda se corresponde con el coito por detrás del hijo con su madre; en la tercera la hembra, como la mantis religiosa, devora al macho después del acoplamiento. Ya sé que este resumen es demasiado incompleto para quienes no hayan leído el libro. Lo importante es reconocer a estos tres «momentos» como instancias sucesivas de una interpretación que no olvida la naturaleza simultánea de los elementos de una pintura. Ciertamente, tras la lectura de Dalí podemos ver el *Angelus* de Millet como un «relato» en tres actos, aunque estos episodios representan más bien tres etapas en un proceso de desciframiento que parece avanzar desde lo más fáctico y evidente hasta lo más oculto y complejo.

Veamos ahora el caso de Panofsky. No parece necesario aludir aquí a su ingente producción histórico artística, pero sí es importante recordar el modo como sistematizó el método iconológico, una de sus mayores contribuciones a la teoría del arte. Panofsky describe distintos niveles de significados: el fáctico y el expresivo (ambos serían primarios o naturales) se diferenciarían de otro, secundario o convencional, que implica una interpretación. Finalmente, menciona el significado intrínseco o contenido al cual define «como un principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible, y determina incluso la forma en que el hecho visible toma forma». Para Panofsky, «este significado intrínseco o contenido está... tan por encima de la esfera de las violaciones conscientes como el significado expresivo está debajo de esta esfera»²⁰. Parece que, de alguna manera, (y esto es importante para los objetivos de este trabajo) el inconsciente «explica» en última instancia todos los niveles del significado.

Lo anterior vale para cualquier manifestación visible que conlleve algún sentido, y por esto Panofsky pone el ejemplo (banal para la época en que publicó su texto por primera vez) de alguien que saluda por la calle quitándose el sombrero. Cuando lo aplica al análisis de las obras de arte, precisa muchas cosas recurriendo a su experiencia como historiador de casos concretos. Así

surge su famosa distinción entre iconografía e iconología. La primera disciplina serviría para identificar las «imágenes, historias y alegorías»²¹. La segunda se ocuparía de ese contenido «que constituye el mundo de los valores simbólicos»²². Mientras el análisis iconográfico requiere un buen conocimiento de las fuentes literarias, la interpretación iconológica se apoya en lo que Panofsky llama la «intuición sintética»²³.

Pero la similitud con el método de Dalí, es mayor si tenemos presente que la concepción de Panofsky se sintetiza en un cuadro sinóptico donde se muestra con notable claridad didáctica que la interpretación artística se efectúa mediante un proceso en tres fases claramente diferenciadas: el historiador procede desde lo más evidente, descriptivo y elemental avanzando hasta lo más oculto y simbólico. El tercer nivel del análisis iconológico implica desvelar conceptos y asociaciones ancestrales. Equivale al desciframiento de los símbolos inconscientes del paciente en el método psicoanalítico, y al hallazgo del auténtico «mito trágico» en la «tercera fase» daliniana. La lectura de la obra artística, tanto para el método iconológico como para el paranoico-crítico, se despliega como un tríptico, o como un drama en tres actos. El propósito implícito es demostrarnos, al modo de un buen relato policíaco, que nuestras ingenuas suposiciones estaban equivocadas. El investigador genial, siguiendo las pistas más insospechadas, encuentra «la clave» del caso y nos deja, como lectores y espectadores, sorprendidos y maravillados.

Quisiera haber probado con todo lo anterior el parentesco existente entre dos tradiciones intelectuales: la histórico artística del Instituto Warburg, y la que conduce de Freud al surrealismo de Dalí. Pero debemos esclarecer todavía algunos problemas cronológicos. ¿Quién influye sobre quién? ¿Es esta una similitud meramente casual? ¿Cuáles son las eventuales diferencias entre ambos métodos interpretativos?

Respecto a lo primero, conviene establecer algunas matizaciones. Warburg conoció las obras de Freud pero no creo que ocurriera al revés²⁴. El fundador del psicoanálisis y algunos de sus discípulos disidentes (Jung en especial) fueron estudiados con atención por todos los investigadores de la órbita del Warburg Institute²⁵. Aunque no se puede afirmar que la iconología sea una mera aplicación de las ideas de Freud, no me cabe duda de que ha acusado la influencia difusa del psicoanálisis más que ninguna otra metodología histórico artística. En cuanto a la sistematización de Panofsky y a su parentesco con la de Dalí, la situación es diferente. No conozco pruebas de que el alemán tuviera a principios de los años treinta ninguna afición por la literatura surrealista, pero es sorprendente comprobar que la primera redacción de su trabajo teórico se publicó en 1932, unos meses antes de que Dalí diera a conocer en *Minotaure* un adelanto de su libro sobre el *Angelus*²⁶. Es indudable que ambos trabajos fueron elaborados casi simultáneamente sin que existiera entre sus autores

ningún contacto intelectual directo. Pero Dalí, lector infatigable, sí pudo haber conocido previamente algunas de las publicaciones de Warburg o de sus seguidores. El pintor era doce años más joven que Panofsky y no me parece descabellado imaginarle asumiendo de modo semiconsciente ciertos modos de trabajo elaborados por los iconólogos.

Mantengo, pues, la hipótesis de una influencia pendular: en un primer momento Freud influye sobre Warburg; en un segundo estadio, la escuela iconológica contribuye a que Dalí defina mejor su método paranoico-crítico. Pero no es necesario aceptar esta segunda parte para explicar las coincidencias: la iconología y la paranoia-crítica parten de un rechazo común del pensamiento dialéctico. Pese a la veneración formal de André Breton por Hegel, Dalí se sitúa en las antípodas. Su método no opera por síntesis entre posiciones contrarias sino por superposiciones, deslizamientos, metamorfosis y fusiones²⁷. Resulta sorprendente que haya podido engañar a sus agudos amigos surrealistas en el momento en que todos ellos se aproximaron formalmente al marxismo. Creo que es en función de todo esto interpretar su reiterada aspiración a «contribuir al descrédito total del mundo de la realidad»²⁸. Algo parecido sucede con Warburg y sus sucesores, cuyas simpatías por la línea Hegel-Marx, en caso de existir, han sido cuidadosamente disimuladas. Su preferencia por las investigaciones diacrónicas se ha traducido también en una pasión por los «deslizamientos» de formas y de significados. La mente, como la vida de las imágenes, opera por contigüidad y no por oposición. Cabe suponer por lo tanto, que unas premisas intelectuales similares hayan conducido ha elaboraciones teóricas paralelas y hasta cierto punto convergentes.

Hasta cierto punto. No se me oculta que al método paranoico crítico se le ha concedido un valor meramente poético, en tanto que el iconológico ha alcanzado una inexpugnable posición académica. Mientras el primero sería desvarío humorístico de un artista extravagante, el segundo entraría en el sacrosanto dominio de la ciencia. Esto puede deberse a que Panofsky tuvo muy encuentra lo que llamó el "principio corrector de la interpretación"²⁹ y que consiste, básicamente, en un buen conocimiento de los estilos, de los tipos, y de los "síntomas o símbolos culturales en general". O sea, que para evitar interpretaciones erróneas de la obra de arte, el estudioso debe poseer un importante bagaje de conocimientos históricos, literarios y filosóficos de toda índole. Dalí no exige tanto. Podría decirse, a primera vista que la erudición diferencia formalmente al método iconológico del paranoico-crítico.

Pero ¿cambiarían muchas notas a pie de página el valor intelectual de *El mito trágico del Angelus de Millet*? ¿Qué pensaríamos, por el contrario, de algunos estudios iconológicos si prescindieramos de la parafernalia erudita que los acompaña? El método de Dalí testimonia una clara voluntad de materializar el delirio. La mejor

demostración de su carácter científico residiría en la contundencia con que la interpretación paranoica se impone en la realidad. Se trata de una verificación compleja y sutil. La razón habitual, considerada demasiado estrecha, es superada por la intuición poética. ¿No podríamos describir de un modo similar el estadio previo, el que precede a la "confirmación" científica en un trabajo iconológico normal?. Sabemos que, en este caso, cabe la posibilidad de manejar de un modo delirante pero irreprochable todo el acopio, virtualmente inmenso, de datos eruditos aportados para la investigación. El principio corrector imaginado por Panofsky sería así, no sólo ilusorio, sino ingrediente esencial para la lectura paranoica-crítica. El aparato académico disimularía la similitud intelectual de un trabajo así con las aspiraciones teóricas que expresó Dalí. Llamaremos a este método, que se reclama conscientemente heredero de Panofsky mientras paga un tributo inconsciente al genial artista catalán, iconológico-paranoico. Su importancia es excepcional: extendido hoy por las universidades de todo el mundo, parece haber alcanzado una posición dominante respecto a las otras opciones metodológicas. No creo que nuestro artista catalán haya soñado en vida con semejante triunfo intelectual.

Esta síntesis singular entre la escuela de Warburg y la herencia daliniana puede ser vista con ceño fruncido por la sospecha o bien, como yo prefiero, con un guiño de complicidad. En cualquier caso, es bueno reconocer que la iconología (y todo el conjunto de la ciencia) no se aleja tanto como parece del delirio objetivo: de la tradición surrealista. Los métodos, en sí mismos, tienen una validez relativa. Para el historiador del arte, como para el artista mismo, lo importante es la calidad de los resultados, y eso es algo que se incrementará siempre que seamos capaces de sazonar nuestro trabajo con elevadas dosis de lucidez sin olvidar del todo el sentido del humor.

NOTAS

(1) Santiago Sebastián López, *La clave del Guernica. Lectura iconográfico-iconológica*. Museo e Instituto Camón Aznar, V-separata, Zaragoza (1981), pp. 7-8.

(2) Salvador Dalí, *El mito trágico del "Angelus" de Millet*. Tusquets, Barcelona 1989, pp. 32-33.

(3) Cfr. Giulio Carlo Argan y Maurizio Fagiolo, *Guida a la storia dell' arte*. Sansoni Università, Florencia 1974, pp. 35-38; F. Checa Cremades, M. S. García Felguera y M. Morán Turina, *Guía para el estudio de la historia del arte*. Cátedra, Madrid 1980, pp. 43-49; Guido Morpurgo-Tagliabue, *La estética contemporánea*. Ed. Losada S.A., Buenos Aires 1971, pp. 439-443. Sobre el pensamiento de Warburg propiamente dicho las obras capitales son escritos completos (*La rinascita del paganesimo antico*. La Nuova Italia, Florencia 1980) y la monografía que le

dedicó E. H. Gombrich (*Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Phaidon, Oxford 1986).

(4) Frtz Saxl, "La visita de Warburg a Nuevo Méjico.: En *La vida de las imágenes*. Alianza, Madrid 1989, p. 291.

(5) Cfr. E. H. Gombrich, *Aby Warburg...* Op. Cit., p. 216.

(6) E. H. Gombrich, *Aby Warburg...* Op. Cit., p. 303.

(7) E.H. Gombrich, *Aby Warburg...* Op., p. 297 y lámina 57.

(9) Cfr. Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Grávida de W. Jensen précédé de Grávida fantasie pompéienne par Wilhelm Jensen*. Ed. Gallimard, 1968.

(10) Cfr. J. A. Ramírez, "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza". *La balsa de la Medusa*, núm. 12, 1989, pp. 108-111.

(11) Cfr. Warburg, "La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Ricerche sull'antichità nel primo rinascimento italiano" (1893). En *La rinascita del paganismo antico*. Op. Cit., pp. 1 y ss.

(12) Aby Warburg conoció en Florencia a la joven artista Mary Hertz, que sería más tarde su esposa. Ambos eran de Hamburgo pero tuvieron que "encontrarse" en la tierra de la antigüedad clásica, como quien hace una excavación perforando el duro suelo de las convenciones burguesas y religiosas de las familias respectivas. Cfr. Gombrich, *Aby Warburg...* Op. Cit. pp. 44 y ss.

(13) Dalí cuenta esta entrevista en varias ocasiones, proporcionando abundantes detalles en *Diario de un genio*. Tusquets eds., Barcelona 1988. pp. 180-184.

(14) Cfr. Patrice Schmitt, "Dalí et Lacan dans leurs rapports á la psychose paranoíque". *Confrontations*, núm. 4, Paris, Otoño de 1980, pp. 129-136.

(15) Salvador Dalí, "L'Ane pourri". *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 1, (1930), p. 9.

(16) *Ibidem*, p. 10.

(17) S. Dalí, *La conquete de l'irrationnel*. Eds. Surréalistes, Paris 1935, p. 12.

(18) S. Dalí, *La conquête de l'irrationnel*. Op. Cit.,

p.19.

(19) S. Dalí, *El mito trágico...* Op. cit., p 126.

(20) E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*. Alianza, Madrid 1972, p. 15.

(21) Panofsky, *Estudios...* Op. cit., pp. 16 y 21.

(22) E. Panofsky, *El significado en las artes visuales*. Eds. Infinito, Buenos Aires 1970, p. 46.

(23) E. Panofsky, *El significado..* Op. Ciot., pp. 46-47.

(24) Gombrich compara puntualmente a Warburg con Freud, pero no plantea la similitud fundamental. Aunque no existe una certidumbre sobre este punto, supone que el conocimiento de Freud por parte de Warburg fue más bien tardío, "when he disliked and rejected his emphasis on sexuality". Cfr. E. H. Gombrich, *Aby Warburg...* Op. Cit., p., p. 184. ¿Podría relacionarse este rechazo "formal" del psicoanálisis freudiano con la dificultad de asumir los propios problemas que ese método le revelaba?. No debería descartarse, pues, una influenciiana de Freud. La incapacidad de Warburg para reconocerla conscientemente podría haber sido una secuela de su propia enfermedad mental.

(25) Recuérdese el luminoso estudio de Ernst Gombrich, tan revelador para confirmar nuestras sospechas. *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura y a la luz del psicoanálisis*. Barral Eds., Barcelona 1971. (Publicado originalmente en 1966).

(26) E. Panofsky, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst". *Logos*, XXI, 1932, pp. 103-119. Su reimpresión en la primera edición de los *Studies in Iconology* tuvo lugar en 1939, y la de *Meaning in the Visual Arts* data de 1957. El artículo de Salvador Dalí "Interprétation Paranoíaque-critique de l'image obsédante "L'Angelus" de Millet" apareció en el número 1 de *Minotaure* (1933), pp. 65-67.

(27) Vid. mayores precisiones en J. A. Ramírez, "Dalí: Lo crudo y lo podrido..." Op. Cit., pp. 103-108.

(28) S. Dalí, *La femme visible*. Eds. Surréalistes, Paris 1930. Citado también en el artículo "Interpretación..." Op. Cit., p. 65.

(29) E. Panofsky, *El significado...* Op. Cit., p. 47.

SUMMARY

The author establishes an approximation between the iconological method and the paranoic-critic by starting with the role in which both play the oneiric. He reminds us of Aby Warburg, the contemporary of Sigmund Freud, the contributions of the German psychologist and what his followers put into manifestation -for example, how conscious life is conditioned by the unconscious. Novelty forms the explanation of the paranoic-critic method systemized by Dalí in 1929 by following the psychonalitical freudian tradition. The autor is conscious of the diverse presentations of both methods. The iconological possesses prestige for the academic recognitions of its cultivators while the paranoic is no more than poetic. With this, the extravagant painter did not pretend delirium but actually realized it. Iconology is very similar to surrealist tradition.