



Millet, *L'arbre arraché*.

Es la prueba furibunda de la tesis del mito trágico del Angelus de Millet: bajo las apariencias de cursilería sentimental se oculta el huracán de un alma capaz, en plenas tempestades anímicas, de arrancar a la más corpulenta de las encinas milenarias (S.D.).

Salvador Dalí

EL MITO TRAGICO DEL "ANGELUS" DE MILLET

Documentación gráfica
de Robert Descharnes

Edición a cargo de
Oscar Tusquets

TUSQUETS
EDITORES

Título original: *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet*

1.ª edición: marzo, 1978

2.ª edición: junio, 1983

3.ª edición: febrero, 1989

© 1963 Jean-Jacques Pauvert, éditeur

Traducción de Joan Viñoly

Diseño de la colección: Clotet-Tusquets

Diseño de la cubierta: Clotet-Tusquets

Reservados todos los derechos de esta edición para

Tusquets Editores, S.A. - Iradier, 24 - 08017 Barcelona

ISBN: 84-7223-988-8

Depósito legal: B. 4.506-1989

Libergraf, S.A. - Constitución, 19 - 08014 Barcelona

Impreso en España

Indice

- P. 9 *Nota a la edición española*, Oscar Tusquets
- 11 Prólogo a la edición original francesa
- 21 Primera parte
Descripción del fenómeno delirante inicial
Descripción de los fenómenos secundarios producidos alrededor de la imagen obsesiva
Consideraciones críticas del fenómeno delirante inicial
- 43 Segunda parte
Fenomenología del *Angelus*
Actividad paranoico-crítica ejercida sobre los fenómenos secundarios
- 119 Tercera parte
El mito trágico del *Angelus* de Millet
Conclusión
- 153 Apéndice
Explicación de una ilustración de los *Cantos* de Maldoror
- 163 Notas

El guión «secreto» más trastor-
nador para aquel que se atre-
vâ con el film más ambicioso
S. D.

Nota a la edición española

El núcleo central de este libro lo constituye el manuscrito original de Dalí desaparecido en el año 1941, reencontrado y publicado en Francia por el editor Jean-Jacques Pauvert en 1963.

Este texto, uno de los mejores del pintor y el más representativo de su método paranoico-crítico, ha sido reproducido tal cual, corrigiendo únicamente algún error apreciado hoy.

Para esta edición española, Salvador Dalí ha ido recogiendo abundante material gráfico que se publica aquí por primera vez completo, junto a comentarios suyos surgidos durante la elaboración conjunta de esta edición.

El entusiasmo de Salvador y el método y paciencia de Robert Descharnes han convertido estas páginas en una auténtica primera edición mundial de lo que, creo, pasará a ser un clásico del surrealismo.

Oscar Tusquets



Dalí en erección incipiente al hacerse fotografiar disfrazado de *Angelus*.

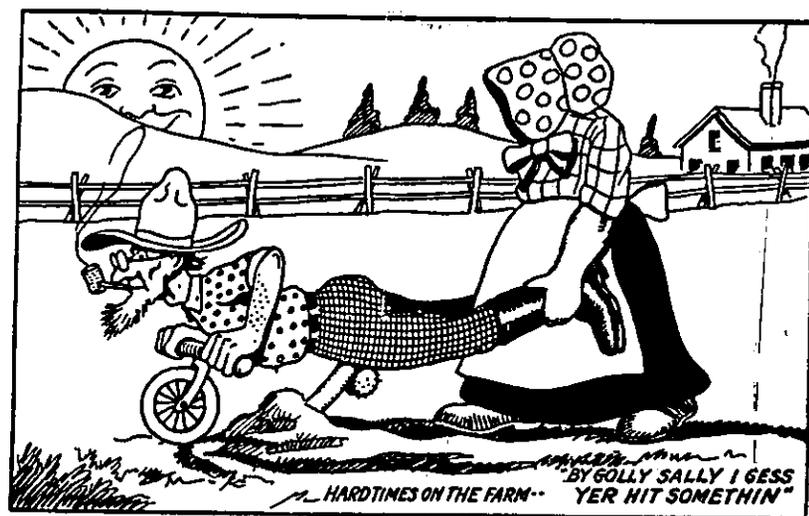
Prólogo a la edición original francesa

La ley moral debe ser de origen divino, ya que, antes de las Tablas de Moisés, ya estaban contenidas en los códigos de las espirales genéticas.¹

S. D.

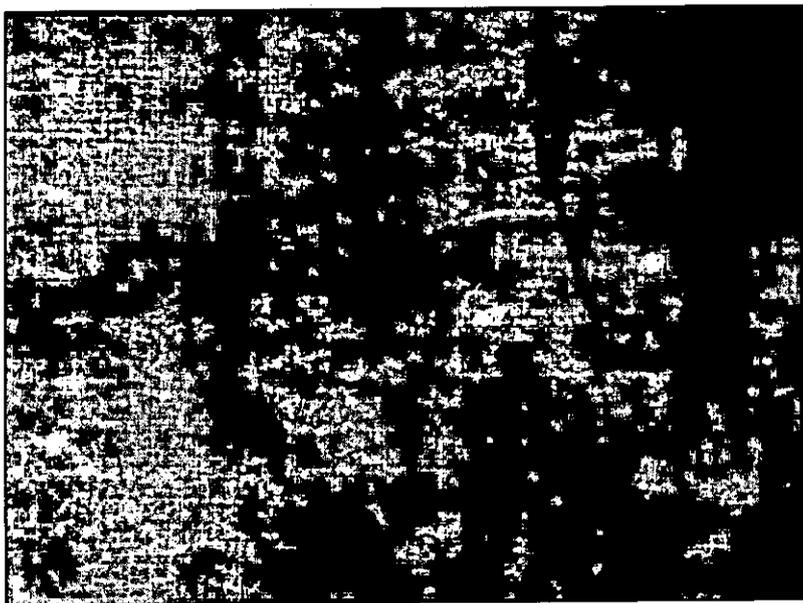
El manuscrito de este libro se perdió en el momento de nuestra partida de Arcachon, unas horas antes de la ocupación alemana. Recuperado de nuevo hoy, luego de veintidós años, lo he releído y he decidido publicarlo tal cual, sin cambiar ni una coma.

Entre tanto había reunido toda una red de informaciones agobiantes sobre «el erotismo, rural», que debía concluir con mi película de aquel momento, *La carretilla de carne*. Ya se sabe que los campesinos, dentro de la dureza de sus labores, sobrepasados por la fatiga física, tienden a erotizar, mediante una especie de «cibernética atávica», todos los instrumentos de trabajo que caen en sus manos, y la carretilla constituye «el fantasma supremo, deslumbrante», debido a su estructura antropomórfica y a sus posibilidades de «funcionamiento simbólico». Con este espíritu propongo a mis lectores el último documento que pude encontrar, imagen folklórica de los pioneros americanos (p. 12), como primera y exhaustiva ilustración del prólogo de mi *Mito trágico del Angelus de Millet*.

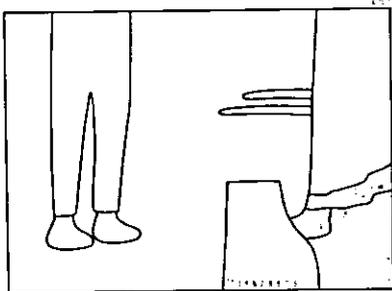


Observémosla. Esa madre, que podría muy bien ser una variante de la madre fálica con cabeza de buitres de los egipcios, utiliza a su marido extrañamente «despersonalizado» en carretilla con el fin de *enterrar* a su hijo al mismo tiempo que se hace fecundar, siendo ella misma la *tierra-madre* nutridora por excelencia. «La imagen doble» del falo-cactus se nos presenta como una alusión sin equívoco al deseo de castrar al esposo, quien, privado de este modo de su virilidad y reducido al estado de simple vehículo de productividad social, ya no puede servir de pantalla, ni dañar, dentro de las relaciones directas madre-hijo, o sol naciente del matriarcado absoluto. En el matriarcado, la madre quiere sustituir al marido reemplazándole en todas sus «situaciones»; en el presente caso, en su situación de carretilla. Por ello desearía jugar, ser *mimada*, *balanceada rítmicamente*, *carretilla*, *por su hijo*, él mismo en el cénit de su fuerza «heroica» de universitario deportivo donde conoce en el matriarcado un período muy corto de idolatría maternal un poco antes de sufrir, a su vez, la suerte de su padre, en el momento en que va a convertirse en *marido*.

Ese gran tema mítico de la muerte del hijo, sentimiento esencial que se desprendía de mi *Mito trágico del Angelus de Millet*, me fue confirmado, una vez terminada mi tesis, sin que pudiera verificarlo personalmente en estos últimos tiempos. Me informaron, de que, en efecto, Millet había pintado, entre los dos campesinos piadosamente recogidos, un ataúd que contenía a su hijo muerto, a la derecha, cerca de



Radiografía de la parte inferior del *Angelus*, realizada en el laboratorio del Museo del Louvre, a petición de Salvador Dalí. A los pies de la mujer, una masa oscura que sería el ataúd ante el cual están rezando los dos personajes y que Millet habría suprimido siguiendo el consejo de un amigo.



los pies de la madre. Según cierta correspondencia, un amigo de Millet que residía en París le habría puesto al corriente de la evolución del gusto en la capital y la creciente tendencia en contra de los efectos demasiado melodramáticos. Probablemente Millet se dejaría convencer y amortajó al hijo muerto con una capa de pintura que representaba la tierra. Con lo que se explicaría la angustia «inexplicable» de esas dos figuras solitarias, unidas de hecho por el elemento argumental primordial que estaba ausente, «escamoteado» como dentro de un collage al revés.

Si fuera cierto, e incluso en el caso de que, antes de pintarlo de nuevo, Millet hubiera querido rascar o borrar el ataúd, debían subsistir algunas marcas en el lugar de la «corrección».

Hace algunas semanas, y por primera vez, examinaron el *Angelus* con los rayos X en los laboratorios del museo del Louvre. Cuando llegué al museo, un poco tarde, ya estaban allí mi amigo y editor de este libro, Pauvert, enseñándole a la señora Urs, directora del laboratorio, una masa oscura aparecida en la placa en el lugar preciso en que yo les había indicado. Era una masa de forma geométrica que puede asimilarse fácilmente a una especie de paralelepípedo cuya perspectiva culminaría en la línea del horizonte del *Angelus*. Hasta nueva orden, ninguna otra explicación, tan provisional como la mía, parece probable.

Después de ese acontecimiento, Gala me 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!». 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.

Del constreñimiento feroz de los coeficientes de elasticidad y de la viscosidad jesuíticas por las estructuras éticas implacables de las tablas de la moral nacen las grandes obras de arte.

1963



Primera parte

Descripción del fenómeno
delirante inicial

Descripción de los fenómenos
secundarios producidos alrededor
de la imagen obsesiva

Consideraciones críticas del
fenómeno delirante inicial



Dalí, disfrazado de *Angelus*, en plena actuación.

Características fenomenales del Angelus. — Contraste inexplicable entre la celebridad «delirante», los efectos obsesivos del *Angelus* y el aspecto miserable e insignificante del cuadro. Falta absoluta de razones válidas que justifiquen esos efectos. — Hiper-originalidad del *Angelus* desde el punto de vista de la composición. — Fenómeno de composición único en la historia de la pintura. — Antecedentes psicopatológicos del *Angelus*. — Bajo el simulacro insípido, inofensivo del *Angelus* «algo ocurre». — Relaciones entre las «angustias incomprendibles» provocadas por el *Angelus* y el *Retorno del hijo pródigo* de De Chirico. — Traición de los pensamientos involuntarios en Millet y Leonardo. — Determinación del «ambiente» del *Angelus*. — Los atavismos del crepúsculo. — La representación del crepúsculo es propicia a la eclosión de «fantasmas fósiles». — Nostalgia atávica y crepuscular en Fabre. — Animalidad cruel de las costumbres antediluvianas. — Dialéctica de los atavismos del «crepúsculo auroral» del mundo. — La actitud expectante de la mujer en el *Angelus*: la actitud espectral de la mantis religiosa. — Atavismos de la mantis religiosa. — La actitud de plegaria (manos juntas bajo el mentón) en las posturas de la iconografía histórica. — Exhibicionismo. — Espera. — Expectación. — Agrésión inminente.

Ese fenómeno delirante inicial típico, aunque muy degenerado en la actualidad, se llama pop-art, representando de este modo la nueva tendencia moral del arte de vanguardia.

S. D.

Las notas en cursiva fueron inspiradas a Salvador Dalí por la corrección de las pruebas de este libro.
(Nota del Editor.)

1.

Descripción del 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. Esa 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.

La admiración y la súbita atracción que sentí por ese cuadro contrastaba con la pobreza, si no con la ausencia casi absoluta de medios inmediatos (explicativos o incluso líricos) que me hubieran permitido objetivar, por poco que fuera, el gravísimo y violentísimo trastorno de que había sido causa. La existencia de ese trastorno me alejaba de cualquier intento de proselitismo que preveía ineficaz; este sentimiento me sería corroborado más adelante por el «ferviente» escepticismo que mis amigos manifestaron ante mi brusca admiración por el *Angelus*.

Muy lejos de compartirla, objetaban con insistencia (y justicia) la vaguedad e inconsistencia evidente de las apologías fallidas a las que yo me arriesgaba tímidamente y sin demasiada convicción. Sin embargo, puedo afirmar que yo «ya sabía» casi todo sobre la transformación del cuadro; comprendía, veía con toda claridad «de qué se trataba». La interpretación que posteriormente debía tomar cuerpo, me refiero a la interpretación del *Angelus*, o mejor, mi futura tentativa de interpretación, estaba ya enteramente «presente» y «evidente» en mi espíritu en el momento del fenómeno delirante inicial; estaba lúcidamente «contenida» en éste. Pero, si para que apareciera objetivamente el «rostro paranoico» (pág. 27) bastaba con indicar por la punta de un lápiz las diversas organizaciones asociativas suministradas por los pretextos «plásticos-figurativos», para que apareciera objetivamente el nuevo «drama delirante» que surgía del *Angelus*, había que hacer brotar los mismos sistemas asociativos pero no ya en el «campo formal», sino en este otro, mucho más inalcanzable y complicado, en el de las representaciones y fenómenos psíquicos.

2.

*Descripción de los fenómenos producidos
entorno a la imagen obsesiva*

A partir del fenómeno delirante inicial que acabamos de señalar y comentar, el *Angelus* de Millet adquiere una forma netamente obsesiva. Interviene con una notable «insistencia exclu-



Salvador Dalí, *Visage paranoïaque*, 1934-35.

sivista» en mi pensamiento, mezclándose bajo varios aspectos y variantes al desarrollo de mis fantasías y devaneos. Por el contrario, no sueño en absoluto con el *Angelus*.

Primer fenómeno delirante secundario: transcurro varias horas al sol, ocupado en la confección de una multitud de pequeños objetos «monumentales», es decir que procuro imaginarlos aumentados a enormes proporciones. Para este juego, utilizo diversos emplazamientos, acoplamientos y «situaciones» de guijarros y piedras de la playa. Estas piedras son extremadamente variadas, complejas; son ricas, por sí mismas, de una sorprendente infinidad de pequeños conflictos plásticos y «evocadores». La mayoría de ellas tiene formas extraordinariamente suaves, redondeadas, pulidas a lo largo de los siglos por la acción mecánica de las olas; estas piedras, aunque mucho más irregulares que los guijarros, llegan a producir ilusiones de consistencia casi carnal; otras, al contrario, roídas por la erosión, ofrecen formas descarnadas; acribilladas de agujeros, presentan superficies torturadas y dinámicas que recuerdan extraños esqueletos de animales en actitudes feroces. El fino polvo de mica, que hace resplandecer sus aristas cortantes, presta a su contorno la acuidad fulgurante y dura de las precisiones metálicas. Disfruto mucho del efecto de los guijarros de contornos redondeados y carnosos que simplemente he colocado unos sobre los otros, intentando a la vez hacer coincidir sus concavidades y convexidades según poses evocadoras de los acoplamientos del



Postal.
El Angelus de las violetas (S.D.).

amor. Pero de repente me estremezco: guiado por el automatismo del juego, acabo de colocar dos piedras erguidas, una ante la otra: la de la derecha, especie de guijarro alargado por su extremidad superior, ligeramente inclinado hacia la otra piedra; la de la izquierda, completamente perforada, la mitad más pequeña que la otra cuya forma recuerda vagamente una silueta humana. Esta disposición totalmente involuntaria de las dos piedras me ha recordado al instante, y este hecho me causa la más viva emoción, la pareja del *Angelus* de Millet. Los dos personajes me parecen interpretados con una sorprendente «adecuación», aunque no me explique en modo alguno el aspecto insólito del personaje totalmente acribillado de agujeros y tanto más pequeño en relación al otro que en el cuadro. Por el contrario, el guijarro asociado a la figura femenina me parece corresponder a aquélla, justificarse de una forma razonable e incluso «naturalista», no sólo por su morfología redondeada, sino también por la inclinación hacia adelante que reproduce, aunque de una forma exagerada, la postura de la cabeza de la figura femenina del *Angelus*.

El sentimiento de esta exageración contribuye, no obstante, a hacerme consciente del carácter netamente delirante de la asociación de ideas de la que forma parte.

Segundo fenómeno delirante secundario: luego del baño que sigue a este juego y durante el cual el recuerdo visual del *Angelus* persiste en el curso de la natación, tengo que cruzar, para volver a Port Lligat, un prado bastante amplio,

de hierba gruesa y carnosa. En ese prado —que constituye una mancha en el paisaje calcinado y árido de Port Lligat— abundan los charcos de agua estancada donde no es raro ver saltar a las ranas. También lo pueblan una gran cantidad de saltamontes de color verde y sobre todo grandes mantis religiosas, verdes también, del mismo verde que la hierba, lo que a menudo me ha hecho pensar en un probable fenómeno de mimetismo. Hacia el centro del prado tropiezo con un pescador que viene en sentido contrario. A ese pescador le he visto desde lejos y sin embargo ahora siento todo lo que había de inevitable en ese tropiezo, en razón de la torpeza coincidente que nos hemos impuesto involuntariamente para interceptarnos el paso, realizando los dos gestos idénticos y que se correspondían como los de un solo hombre y su imagen en el espejo.

7

1.º En el momento de la colisión con el pescador (colisión absurdamente violenta, como consecuencia de la brusquedad de la última tentativa para evitarnos), vuelvo a ver con toda claridad el *Angelus* en el que había dejado de pensar desde mi regreso. Debo añadir que, antes de ver al pescador que venía en sentido contrario, tenía la mirada fija en la hierba del suelo, esquivando a los pequeños insectos y en particular intentando escapar de los ataques de los saltamontes por los cuales siento una fobia de un poder aterrizante total; de modo que vi al pesca-

dor relativamente cerca, aunque a suficiente distancia como para esquivarle.

- 2.º Durante una breve fantasía a la que me había abandonado en una excursión al Cap de Creus, cuyo paisaje mineral (al N.O. de Cataluña) constituye un auténtico delirio geológico, imaginé talladas en las rocas más altas las esculturas de los personajes del *Angelus* de Millet. Su situación espacial era la misma que en el cuadro, pero estaban totalmente cubiertas de fisuras. Muchos detalles de las dos figuras habían sido borrados por la erosión, lo que contribuía a remontar su origen a una época muy remota, contemporánea al mismo origen de las rocas. Era la figura de hombre la más deformada por la acción mecánica del tiempo; sólo quedaba de él el bloque vago e informe de la silueta que se convertía por ello en terrible y particularmente angustiada.
- 3.º Durante un largo sueño (que se repite con bastante frecuencia) en el que ví, 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 con-

templar sin pavor la pareja turbadora del *Angelus*, reproducida en una escultura de colosales dimensiones. A la salida, sodomicé 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.

- 4.º En el curso de una fantasía experimental que consiste en sumergir, imaginariamente, cuadros conocidos en líquidos diversos para computar «el efecto» (representación) que podría resultar, se me presenta como una idea especialmente turbadora sumergir la mitad del *Angelus* en un cubo de leche tibia. Ahora ya no recuerdo en qué postura había que poner el cuadro para poder hacerlo; evidentemente había que dejarlo resbalar en sentido longitudinal, pero he olvidado por completo si el personaje sumergido era el hombre o la mujer. Pero, si en la actualidad me hago esa pregunta, veo con absoluta claridad que debe ser el hombre. Esta evidencia puede ser, por supuesto, función de los descubrimientos, muy apreciables ya, que me había suministrado mi trabajo de interpretación y de asociación, a pesar del absoluto carácter de abstracción que yo confería a todo lo que ya sabía. Pero podría justificarse

incluso mediante el mismo funcionamiento del mecanismo paranoico, ya que éste se ha manifestado capaz de objetivar incluso las asociaciones del azar objetivo, determinado, como veremos más adelante, por las asociaciones anteriores. Sea como fuere, la unanimidad de los amigos consultados sobre este punto es sorprendente: Gala, Breton, Lacan, Buñuel, Giacometti; no podían concebir la inmersión parcial del cuadro, si no era el hombre el personaje sumergido.

- 5.º Paseando en automóvil, en el crepúsculo, por una calle de Port de la Selva, un pueblecito próximo a Cadaqués, veo en un modesto escaparate un juego de café completo, de porcelana, cuyas tazas están ornamentadas con una reproducción en color del *Angelus*, inscrita en forma circular, en halo. Siento una impresión considerable porque, además, la repetición del tema da a la imagen obsesionante un carácter estereotipado atroz y trastornador. Los pequeños *Angelus* de Millet, repetidos dos veces en cada una de las doce tazas (una reproducción en cada lado), me parecen absolutamente irresistibles, y de una tal violencia irracional que les digo a mis amigos: «Es para volverse loco». La estereotipación obsesiva del juego de café aumenta gracias al doble trastorno causado por el *Angelus* reproducido en la cafetera, naturalmente a una escala mayor. De súbi-

to el juego de café me hace el efecto inexplicablemente angustiante de una clueca rodeada de sus pollitos. El aspecto de pollito que toman las tazas está reforzado por el de las reproducciones del *Angelus* que, mucho más pequeñas que la propia taza, del cadmio de que están hechas en el centro, van disminuyendo de intensidad hacia los bordes pasando por el amarillo huevo que representa el crepúsculo para esparcirse concéntricamente en el blanco envólvente de la porcelana, de modo que todas esas circunstancias de degradación características de los colores concurren en una representación muy realista de la frágil bola de pelusa amarilla del polluelo.

- 6.º Descubro, entre los papeles en desorden de mi biblioteca, un fragmento de una gran reproducción que representa un montón de cerezas, unas rojas, otras amarillas o amarillentas. Aunque el trozo visible de la fotografía sea mucho mayor que la tarjeta postal en color del *Angelus* que me sirve de referencia para ese estudio, y aunque el tema de las cerezas esté expresado de una forma muy clara y realista, confundo por unos segundos, pero con la fuerza visual total, el mencionado fragmento de la foto con mi tarjeta postal del *Angelus*. La confusión tiene toda la evidencia visual de una alucinación y me provoca un *choc* muy violento, acompañado de angustia.

3.

Consideraciones críticas sobre el fenómeno delirante inicial

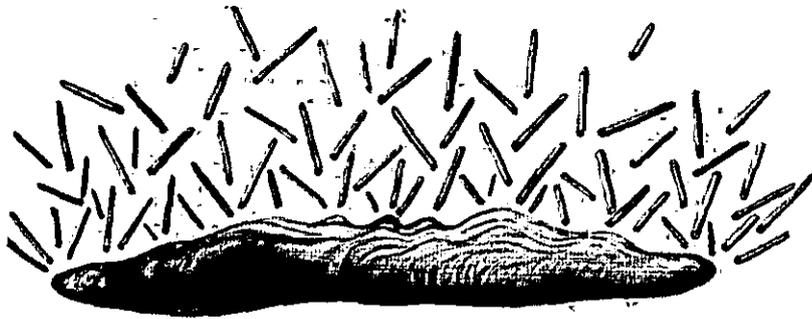
En junio de 1932 se presenta de súbito a mi espíritu, sin ningún recuerdo próximo ni asociación consciente que permitiera una explicación inmediata, la imagen del Angelus de Millet. Esa imagen constituye una representación visual muy nítida y en color. Es casi instantánea, etc...

La aparición de esta imagen presenta características parecidas a las de toda una serie de visiones que experimentalmente y muy a menudo intento provocarme y que se producen también a pleno día, en los momentos que aparentemente son más anónimos, más inesperados, pero, de hecho, muy en especial, en las circunstancias en que mi actividad se ve requerida por ocupaciones mecánicas. Siempre son imágenes de recuerdos muy concretos de cosas reales, sin modificaciones aparentes, aunque cargadas de una emoción lírica o afectiva muy viva y absolutamente incomprensible.

Este tipo de visiones está muy lejos de esa emoción absolutamente excepcional que me causa la del *Angelus*. Esta última visión era mil veces más intensa y aguda que aquéllas que, insisto, favorecen con bastante frecuencia mi vida cotidiana. Pero no querría anticiparme sobre las agobiantes circunstancias de verdadera «fuerza» con las que el *Angelus* empezó a intervenir, de repente, en mi imaginación.

A esas imágenes de recuerdos, surgidas instantáneamente en mi pensamiento, debo añadir la descripción de otras imágenes que surgen en circunstancias bastante parecidas, pero que se distinguen, primero, por su extrema rareza, por el carácter del todo inédito que toman en la representación y sobre todo por el nivel de intensidad que alcanzan en la ilusión visual. Esa intensidad es comparable a la que acordaba en un principio a la imagen delirante del *Angelus*. Por eso me parece útil dar detalles más precisos sobre la naturaleza de esas imágenes que podrían estar relacionadas con la que nos ocupa. Esta relación, a mi modo de ver, residiría en una determinada presencia de *coexistencia sistemática con el hecho delirante* fácil de percibir al primer examen, y que bastaría para demostrar los comportamientos sospechados y probables del mecanismo paranoico.

Las imágenes en cuestión² deben ser absolutamente sorprendentes por el hecho de que son imágenes (contrariamente a las precedentes) absolutamente desconocidas. Su posibilidad concreta de neologismo se impone por la extrema originalidad global y analítica, y por la rareza extrema de su aspecto delirante. El sentimiento de lo «nunca visto» que caracterizaba a la imagen primordial me decidió a transcribirlas inmediatamente para utilizarlas en mis cuadros. Como se producen muy de vez en cuando me ha parecido adecuado retenerlas y conservarlas todas, excepto algunas infinitamente complicadas y tan precisas en la enloquecedora minuciosidad laberíntica de sus partes que su descripción me llevaría a escribir



--- ¿Y eso qué es? Esta imagen instantánea asociada al Angelus, a pesar del tiempo transcurrido, sigue angustiándome.

S. D.

Imagen instantánea asociada al Angelus (véase nota pág. 169).

centenares de páginas y su realización práctica me obligaría a un trabajo sobrehumano, hasta tal punto son ricas e infinitas en sus detalles microscópicos, sin que por ello resulten menos nítidas que la imagen de un objeto real que hubiera permanecido unos segundos ante mis ojos.

La simple constatación de los desplazamientos, analogías y relaciones permite llegar a la conclusión de una coherencia continuada en el encadenamiento de las imágenes a las que acabo de referirme y que han sido retenidas y utilizadas en mis cuadros (su descripción y su examen sucinto están transcritos en una nota). Esas imágenes sorprenden de inmediato —sin que sea necesario un estudio analítico más profundo— por la sistematización evidente de su contenido delirante.

De modo que la naturaleza de esas imágenes corroboraría de una manera concreta la noción que podríamos hacernos de la imagen paranoica en general: en ella habría una sistematización en sentido evolutivo que coexistiría con el núcleo de las ideas delirantes y constituiría una parte consustancial de él. La idea delirante se presentaría como portadora en sí misma del germe y de la estructura de la sistematización: de ahí el valor productivo de esa forma de actividad mental que se encontraría no sólo en la base misma del fenómeno de la personalidad, sino que, incluso, constituiría su forma más evolucionada de desarrollo dialéctico.

La aparición de la imagen del Angelus de Millet se presenta ante mis ojos 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 (ya que, aunque en la visión de la mencionada imagen todo correspondía a la realidad de las reproducciones que conocía del cuadro, se me aparecía, con todo, cargada de una tal intencionalidad latente que el *Angelus* de Millet se convertía, de repente, en la obra pictórica más trastornadora, más enigmática, más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás haya existido). La imagen se me aparecía como «diferente», y esta diferencia bastaba para suministrar el contenido delirante anteriormente anunciado.

Naturalmente, la diferencia en cuestión no podía confundirse con un simple cambio de apreciación de orden intelectual, razonado, sobre el mencionado cuadro. Por el contrario había surgido de forma súbita y espontánea, la emoción y el trastorno experimentados eran excesivos e incapaces de justificarse de momento mediante explicación lógica alguna. Se trataba exactamente del contraste entre la imagen delirante y el aspecto inmutable de la imagen conocida; esta última contenía en estado latente asociaciones que permiten y justifican la irrupción súbita de la primera, así como ciertas asociaciones del paisaje africano contienen en estado latente la imagen que el mecanismo paranoico debía asociar sistemáticamente y hacer surgir al instante, a saber, la imagen paranoica pintada por Picasso.

En el caso del *Angelus*, la productividad delirante no es de orden visual sino sencillamente psíquico. No es la imagen que cambia desde el punto de vista morfológico, sino que, desde el punto de vista del argumento, desde el punto de vista del drama, es posible (como en el caso del rostro paranoico) objetivar y hacer comunicable una transformación completa. Es lo que voy a intentar poner de manifiesto, no siguiendo con el lápiz el contorno de las formas y resaltando las asociaciones que componen el rostro surgido del paisaje africano, sino señalando y describiendo, con la ayuda de los fenómenos delirantes secundarios, las asociaciones que bastan para hacer surgir el drama insospechado, escondido bajo las apariencias más hipócritas del mundo, dentro del simulacro obscuro, enigmático y amenazante de la plegaria crepuscular y desértica que oficialmente se denomina aún con ese nombre impreciso y encubridor: el «*Angelus*» de Millet.



Salvador Dalí, *L'Angélus architectonique de Millet*, 1933.

Segunda parte

Fenomenología del *Angelus*

Actividad paranoico-crítica ejercida
sobre los fenómenos secundarios



Postal.

Fenomenología del 'Angelus'

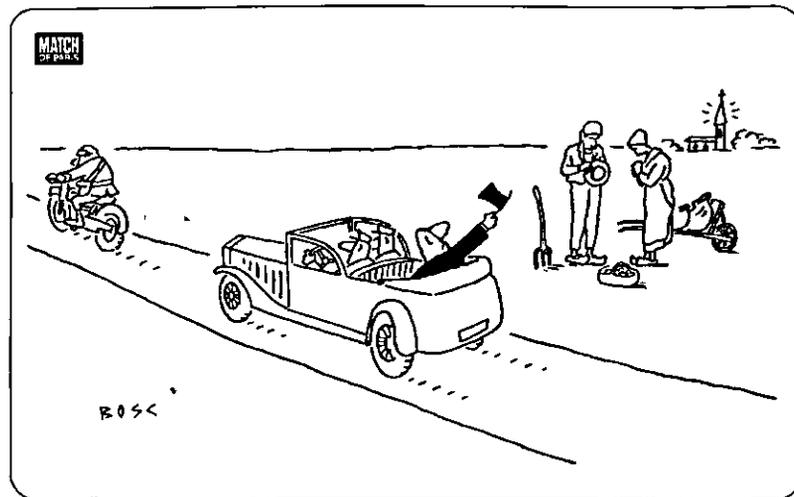
Interpretación paranoico-crítica de los fenómenos secundarios.

Nada más sorprendente, desde el punto de vista materialista, que la indiferencia y la desconsideración de que ha sido objeto ese «fenómeno» único en el género: el poder obsesivo que ha ejercido en el «mundo entero» y en la imaginación de las masas, la imagen aparentemente «insignificante» del *Angelus* de Millet. El cuadro ha batido todos los récords de reproducción a los que podrían aspirar las imágenes más generosamente prodigadas. Si se realizara una estadística sobre este asunto, no haría más que aumentar, me imagino, el porcentaje impresionante de su repetición, pero, a falta de esa estadística, no puedo dejar de mencionar varios hechos que ponen en evidencia esa excepción única, es decir la importancia exclusiva que ha tomado el *Angelus* en detrimento de las otras imágenes en la imaginación popular.

¿Debo evocar clarísimos recuerdos de infancia que me muestran en Cataluña el *Angelus* de Millet sumido en estado de epidemia (epidemia que dura aún y perdura incluso en la imagen inconexa y absurda, como la de viviendas de militantes anarquistas fotografiadas por la policía después del descubrimiento de artefactos explosivos que escondían), o la constatación del mismo hecho indiscutible en Francia, o incluso los testimonios que nos llegan del desarrollo del mismo fenómeno intensivo en Rusia?... Es



El hijo se funde como la nieve (S.D.).



Lo pasajero y lo inmutable (S.D.).

evidente que el *Angelus* se presenta siempre con ese carácter obsesivo, de hiper-evidencia mórbida y, hasta cierto punto, siempre delirante. El escultor Alberto Giacometti me cuenta que el verano pasado, al pasar por un pueblecito suizo de alta montaña, tuvo la ocasión de ver a un vendedor ambulante cuyo asno estaba cargado de cromos con reproducciones de imágenes y cuadros célebres. Los campesinos que había visitado, con una unanimidad que no dejó de sorprenderle, se habían reunido (sin excepción) para comprarle la reproducción del *Angelus* de Millet; y todo ello se agrava aún por el hecho de que todos esos campesinos ignoraban hasta ese momento la existencia de la imagen en cuestión, así como la de las restantes imágenes del lote.

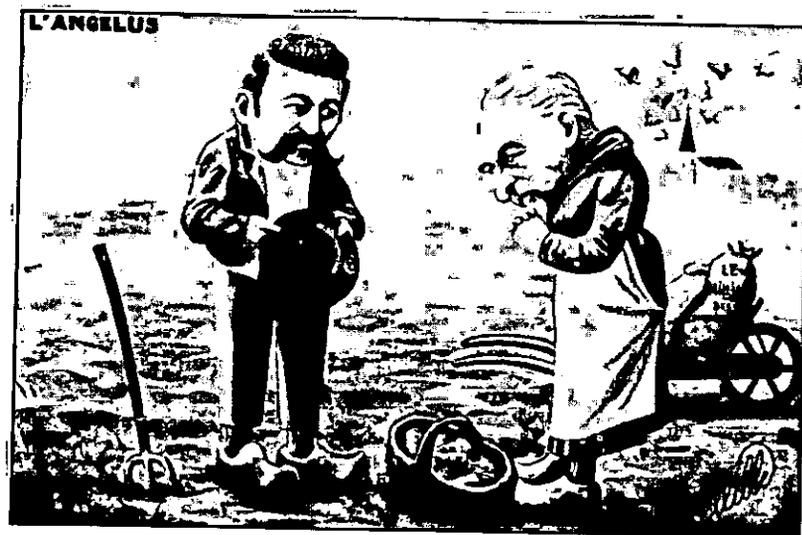
En el curso del mismo verano, un hombre, en un ataque de locura, rompe en el Museo del Louvre el *Angelus* de Millet e inmediatamente es internado en un manicomio.³ No se puede dejar de confrontar el caso de este hombre con el de Van Gogh, obsesionado por Millet en el momento más grave de su locura, hasta el punto de que la obsesión le empujó a copiar a su manera varios cuadros de Millet según unas reproducciones en postales.

Debe insistirse por otra parte en la repetición automática de los dibujos de los zapatos en los cuadros de Millet. Y finalmente conviene mencionar la consecuencia de los fenómenos delirantes que experimenté *personalmente* y que constituyen el tema central de la presente obra.

¿De qué modo explicar, conciliar esa unani-



Lo transitorio y lo eterno (S.D.).



El frenesí político de la pareja (S.D.).

midad obsesiva, esa violencia innegable ejercida sobre la imaginación, esa fuerza, esa eficacia absorbente y exclusivista en el reino de las imágenes? ¿Cómo conciliar, insisto, esa fuerza, esa furia de las representaciones con el aspecto miserable, tranquilo, insípido, imbécil, insignificante, estereotipado, convencional al límite del *Angelus* de Millet? ¿Cómo un antagonismo tal no ha sido motivo de inquietud? Desde este momento ninguna explicación puede parecernos válida si seguimos creyendo que un cuadro así no quiere decir nada o «casi nada». Estamos convencidos de que a tales efectos deben corresponder causas de cierta importancia y de que, en realidad, bajo la grandiosa hipocresía de un contenido de lo más manifiestamente azucarado y nulo, *algo ocurre*.

Me parece oportuno, antes de proseguir ese estudio, llamar la atención del lector sobre otro fenómeno que ha pasado muy desapercibido y que, sin embargo, es de una absoluta evidencia. Me refiero a la originalidad total, trastornadora y sin precedentes en la historia del arte, de la composición y de la «situación» del *Angelus*. Es un hecho el que este cuadro no se parezca a ningún otro. Jamás (y bajo ningún pretexto) han sido dispuestos, en pintura, en un espacio desértico, a la hora del crepúsculo, un hombre y una mujer «de pie», «inmóviles», «verticales» uno ante el otro, sin mediarse palabra ni comunicados con gesto alguno, sin que uno vaya al encuentro del otro..., etc. Para asegurarme revisé pacientemente y lo más metódicamente posible las reproducciones de las obras que ilus-



TEXTE ET PHOTOS: J.C. MÉZIFRES

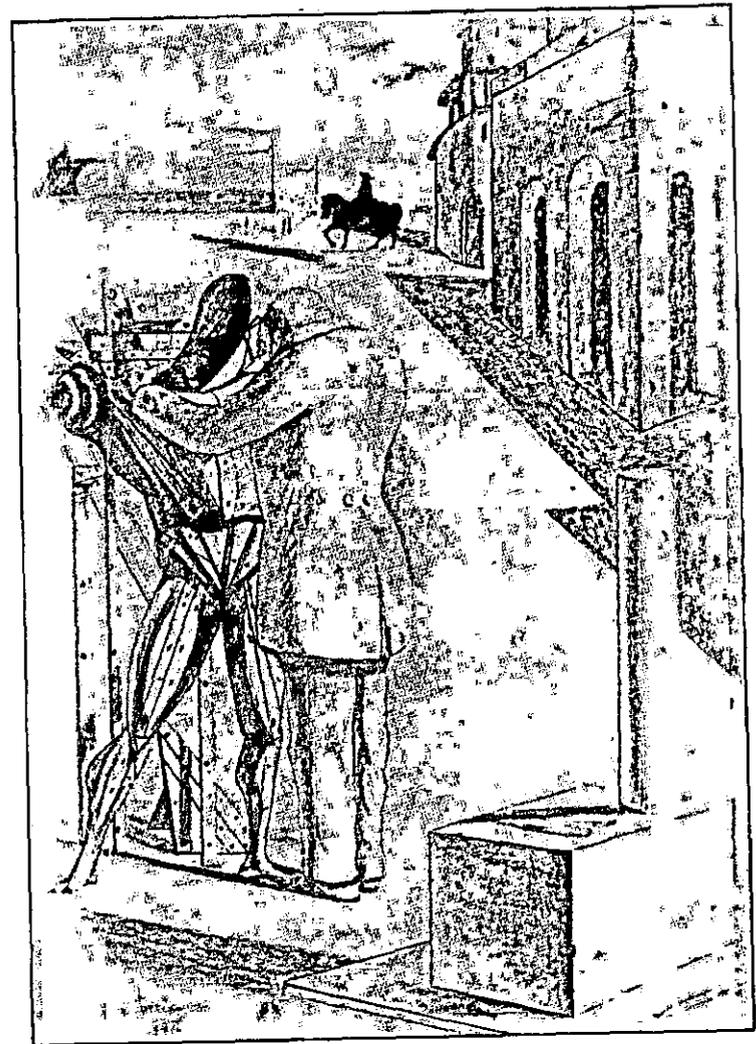
El bumo hipócrita del Angelus (S.D.).



Comienzo hiperrealista naïf del Angelus (S.D.).

tran la historia de la pintura sin lograr encontrar una «situación» tal, sin descubrir ninguna composición más o menos similar o «comparable»; un estado de cosas tal se hace más raro y excepcional si se considera, por el contrario, que, para cualquier obra pictórica, de la época que sea, es relativamente fácil encontrar por docenas cuadros susceptibles de ser agrupados bajo las mismas características de composición: éstas forman casi siempre verdaderas series típicas, las cuales se alternan periódicamente a lo largo de la evolución de la historia de las diferentes escuelas. Desde este punto de vista de la composición y de la situación que acabamos de examinar, pero sobre todo en función del malestar particular característicamente angustioso que me producen, había asociado yo, al principio, el *Angelus* con el *Retorno del hijo pródigo* de De Chirico y con el dibujo reproducido en el libro de Prinzhorn (pág. 56). Cabe, sin embargo, señalar aquí las notables diferencias. Los maniquíes (sin prejuicio de su condición inanimada), lejos de la verticalidad necesaria, tienen un movimiento de «uno hacia el otro» que cambia el propio sentido de la composición; ocurre lo mismo en el dibujo de Prinzhorn, donde la presencia de la habitación adquiere aún más gravedad con gestos y actitudes totalmente distintos a los del *Angelus*. Es asimismo cierto que estas dos imágenes se me aparecen aún hoy teñidas de una angustia y de un malestar que me impresionan por la posibilidad de una analogía de conflicto entre ellas y el *Angelus*.

Para acabar con esas cuestiones prelimina-



De Chirico, *Le retour de l'enfant prodigue*.



Prínzhorn, *Deux personāges*.

res, es indispensable que insista en la falta absoluta de «cohesión intelectual» que presenta la obra de Millet; en este caso se trata de una falta de control que, como su contrario, la ciencia suprema de los controles intelectuales tal como la encarna Leonardo, se expone en particular a las traiciones automáticas e involuntarias. Las obras de Millet que descubro hoy constituyen claros antecedentes de las tendencias eróticas manifiestas de su autor, tendencias que, como vamos a ver, parecen presidir el contenido latente del *Angelus*. De este modo el cuadro de la página 136 nos propone un ejemplo directo del enigma del pene, el de la pág. 59 un paralelismo confundible con el célebre *La Virgen y el Niño* de Leonardo que contiene el invisible buitre descubierto por Freud, en *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*. Las situaciones respectivas de los dos personajes ofrecen las mismas evidentes características de condensación. Las del hijo y de la madre sorprenden a primera vista por su riqueza simbólica. Desde el punto de vista figurativo, la disposición disociativa y neológica debido al claro-oscuro, permite incluso suponer en los dos casos la presencia secreta de la misma clase de flora y fauna atávicas y voraces.

Después de esas breves alertas introductorias, pasemos al examen crítico lo más metódico posible del *Angelus*. Empezaremos por el examen del ambiente general del cuadro, es decir, el examen del elemento global y determinativo del crepúsculo.



Leonardo da Vinci, *La Virgen, el Niño y Santa Ana*.



Millet, *Lès Moissonneurs* (fragmento).

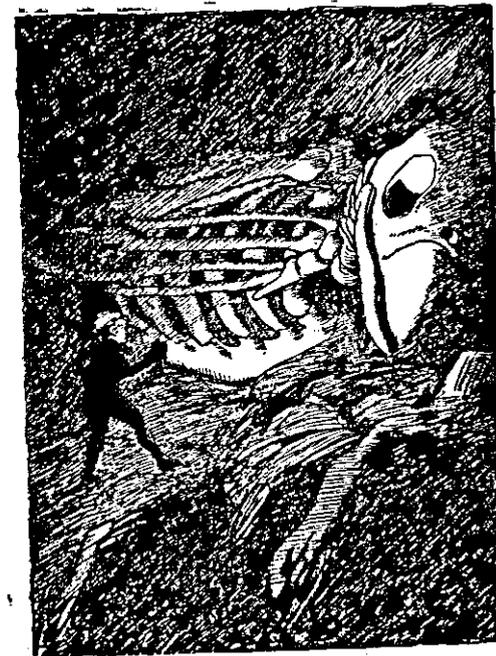


Salvador Dalí, *El atavismo del crepúsculo*, 1933-34.

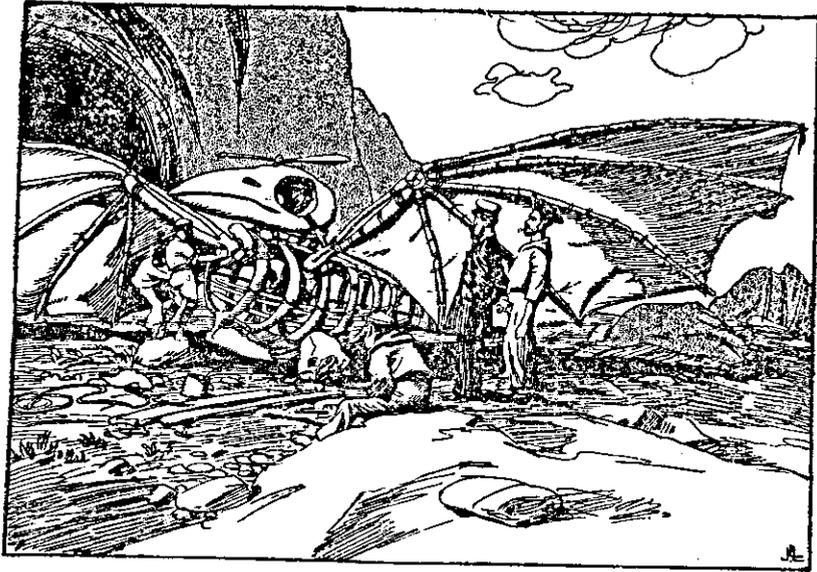
Los atavismos del crepúsculo

Recuerdo perfectamente que el *Angelus* me afectó muy en especial en mi infancia. Como consecuencia de mi formación intelectual y artística, el cuadro se vio más tarde mezclado en las jerarquías más descalificadas e inoperantes de la actividad espiritual, y, resurgió del olvido; me ocurrió lo mismo que con las maravillosas arquitecturas *Modern-Style* que intento vengar de un largo y vergonzoso rechazo. Al *Angelus* de Millet asocio todos los recuerdos pre-crepusculares y crepusculares de mi infancia, considerándolos como los más delirantes, o dicho de otro modo (comúnmente hablando), los más poéticos. En el instante de esa transición luminosa el canto de los insectos adquiría para mí una enorme importancia sentimental; muy a menudo, al final de los días de verano, abandonaba las calles de la ciudad para ir a escuchar en los campos el ruido de los insectos y sumirme en los infinitos ensueños en los que el tema de las hipótesis y de las imaginaciones relativas en la época terciaria volvían a presentarse con insistencia. De este modo el crepúsculo y el canto de los insectos constituyen el leitmotiv obsesivo tanto de las prosas poéticas como el de los raros poemas ritmados que escribí hasta la edad de catorce años. A veces incluso, en el curso de mis paseos crepusculares, esos poemas tomaban forma oral, improvisados declamatoriamente en un tono casi siempre elegíaco. Recuerdo una de esas declamaciones que me entusiasmó en especial por su brillantez, en la que expresaba la

nostalgia irreparable del fin de las épocas carboníferas con la desaparición de su fauna y de su flora (el aspecto hipotético y grandioso me atraía poderosamente) y la gradual aparición de la civilización humana destruyendo progresivamente el estado de virginidad del mundo, y arruinando de este modo el ideal que me llevaba hacia un panteísmo puro e integral que se remontaba a los orígenes del universo. Ese universo, beneficiándose de un retroceso milenario y del romanticismo de sus fantásticos cataclismos geológicos, de sus desproporcionadas violencias fisiológicas, era ideal para mi refugio imaginativo. He podido constatar que atavismos parecidos, provocados por el sentimiento crepuscular, se observan incluso en los literatos más descalificados. Así es cómo, en España, un lamentable escritor de cuentos para niños llamado Folch i Torres, ha conseguido, abandonándose a la idea, imaginar el descubrimiento de los restos de un inmenso pájaro terciario en una isla abandonada. Los supervivientes de una catástrofe aérea lo utilizan para evadirse colocando en la carcasa del fósil los restos del motor y diversos accesorios del avión destruido. Recuerdo, en la época en que este cuento me fue leído en voz alta por mi madre en el curso de una convalecencia, que me impresionaron diversas descripciones del crepúsculo, el descubrimiento extremadamente trastornador del fósil y el nacimiento de una vida nueva. Y concretamente me emocionó hasta las lágrimas el episodio del abandono de la isla llena de rocas inmensas, «la isla de los fósiles», lugar que siempre he asociado y localizado en el pai-



Ilustraciones de J. Llaverías para la edición original de *El gegant dels aires* de Folch i Torres que impresionaron a Dalí en su infancia.





saje del *Câp dē Crēus* que (quiere recordarlo) sirve de marco a una de las fantasías que gravitan alrededor del *Angelus*.

Pero nada hay más revelador acerca de los posibles «atavismos del crepúsculo» que el examen, incluso sin excesiva profundidad, de la literatura de ese «cartero Cheval» de la entomología que era Fabre. En él las descripciones del crepúsculo adquieren una importancia poética, afectiva. A menudo me había sentido intrigado, mucho antes de entrar en el orden de las constataciones actuales y desde la primera lectura de las obras de Fabre (hará unos seis o siete años), por la complaciente repetición en su obra del tema crepuscular, el tono panteísta que arrastraba a sueños cósmicos, la nostalgia y el sentimiento de la pesadumbre elegíaca. Está claro que la descripción de un insecto evoca siempre en él analogías atávicas: «¡Qué mundo tan singular el de los locústinos, uno de los más antiguos animales sobre tierra firme y, como la escolopendra y el cefalópodo, un representante "retrasado" de las antiguas costumbres!».

La existencia de los «atavismos del crepúsculo», independientemente de los datos complementarios que seguirán, nos parece en acuerdo con la noción de un «proceso relativo» del devenir según el cual «la aurora del mundo sólo puede aparecérsenos "dialécticamente" como crepuscular». Esa noción viene corroborada por la real «extinción» del verdadero crepúsculo de la fauna y de la flora de esa aurora, de modo que el sentimiento de extinción lo domina todo.



Postal.

La actitud expectante de la mujer

Además del erotismo simbólico de sobras conocido de los éxtasis místicos a los que corresponde la actitud de la mujer en el *Angelus*, se me acordará que la posición de las manos cruzadas bajo el mentón, dejando al descubierto especialmente las piernas y el vientre, es una actitud frecuente, incluso estereotipada en las poses histéricas de las esculturas y en particular de los «objetos de arte» de bazar. La nostalgia que traduce está en relación con los sentimientos crepusculares que ilustran con tanta abundancia las postales en las que desnudos con la misma actitud se destacan sobre una puesta de sol. Esa actitud comporta a mi modo de ver un factor exhibicionista, un factor expectante y un factor de agresión clarísimos. Está claro que se trata de la típica postura de espera. Es la inmovilidad que preludia las violencias inminentes. Es también la clásica actitud de los saltos de animales, es la común al canguro y al boxeador; y, sobre todo, la que ilustra con resplandor la mantis religiosa (actitud espectral). Y de nuevo el sentimiento atávico común frente a un insecto como éste y al hombre se pone de manifiesto en ese pasaje de Fabre: «La mar, primera nodriza de la vida, conserva aún, en sus abismos, muchas de esas formas singulares, discordantes, que fueron los intentos de la animalidad; la tierra firme, menos fecunda, pero más apta para el progreso, casi ha perdido por completo sus extrañezas de antaño. Lo poco que le queda pertenece sobre todo a la serie de los insectos primitivos, insectos con capacidad muy

limitada, de metamorfosis muy someras, casi nulas. En nuestras regiones, en el primer rango de esas anomalías antomológicas que hacen pensar en *las poblaciones de los bosques carboníferos*, se encuentran los mantianos, de los que forma parte la mantis religiosa, tan curiosa por sus costumbres como por su estructura. También ahí se sitúa la empusa (*empusa pauperata*, Latr.), objeto de este capítulo... Etc... Lo que precede me parece suficiente para examinar, a través de los diversos fenómenos descritos —fenómenos que se producen a través de la imagen obsesiva, el elemento generador al que hemos convenido en llamar los «atavismos del crepúsculo» y el séquito de fantasmas crueles que se injertan en el simulacro genérico de este sentimiento originario.

- 1.º —*Transcurro varias horas desnudo al sol (elemento que favorece las asociaciones de primitivismo, panteísmo, animalidad) ocupado en la confección de una multitud de pequeños objetos «monumentales», es decir que procuro imaginarlos aumentados a enormes proporciones. Para este juego, utilizo diversos emplazamientos, acoplamientos y «situaciones» de guijarros y piedras de la playa.*

Esos monumentos estaban asociados necesariamente (incluso de una manera involuntaria) a los dolmens, menhires y otros vestigios prehistóricos. El sentimiento y la intención antropomórfica que yo les confería, junto a las dimensiones colosales con que me los imagina-

ba, podrían referirse aun a mi afición por la evocación de la fauna terciaria.

Estas piedras son extremadamente variadas, complejas; son ricas, por sí mismas, de una sorprendente infinidad de pequeños conflictos plásticos y «evocadores». La mayoría de ellas tiene formas extraordinariamente suaves, redondeadas, pulidas a lo largo de los siglos por la acción mecánica de las olas; estas piedras, aunque mucho más irregulares que los guijarros, llegan a producir ilusiones de consistencia casi carnal; otras, al contrario, roídas por la erosión, ofrecen formas descarnadas; acribilladas de agujeros, presentan superficies torturadas y dinámicas que recuerdan extraños esqueletos de animales en actitudes feroces. El fino polvo de mica, que hace resplandecer sus aristas cortantes, presta a su contorno la acuidad fulgurante y dura de las precisiones metálicas.

En este caso el sentimiento «fósil» de animales ancestrales, acompañado de la noción de los primeros intentos de animalidad, surge únicamente de una forma implícita, aunque se deduzca de una manera espontánea del contexto.

Disfruto mucho del efecto de los guijarros de contornos redondeados y carnosos que simplemente he colocado unos sobre otros, intentando a la vez que coincidan sus concavidades y convexidades

según poses evocadoras de los acoplamientos del amor. (Situación que, más adelante, veremos cómo se identifica con la posición intencional de los sacos sobre la carretilla, tal como los consideraremos en el momento en que lleguemos al examen de los accesorios.) Esa repetición de los guijarros prepara la intensidad y la localización de la evocación siguiente.

Pero de repente me estremezco: guiado por el automatismo del juego, acabo de colocar dos piedras erguidas, una ante la otra: la de la derecha, especie de guijarro alargado por su extremidad superior, ligeramente inclinada sobre la otra piedra; la de la izquierda, completamente perforada, la mitad más pequeña que la otra cuya forma recuerda vagamente una silueta humana. Esta disposición totalmente involuntaria de las dos piedras me ha recordado al instante, y este hecho me causa la más viva emoción, la pareja del Angelus de Millet. Los dos personajes me parecen interpretados con una sorprendente, etc...

En este caso el dualismo de la roca agujereada y del guijarro redondeado se concretiza de una manera manifiesta en el dualismo de los dos personajes, sobre los cuales volveremos seguidamente. Limitándonos provisionalmente a los «atávismos del crepúsculo», observemos el modo en que los personajes del *Angelus* se identifican de una manera progresiva con

las nociones atávicas. Acaban de aparecernos bajo el aspecto de piedras, interpretación que me parece particularmente sorprendente. La noción del *Angelus* fósil, que en lo sucesivo no cesará de confirmarse y agravarse, es, en la evocación presente, de una inminencia indiscutible, aunque no me explique en modo alguno el aspecto insólito del personaje totalmente acribillado de agujeros y tanto más pequeño en relación al otro que en el cuadro. Por el contrario, el guijarro asociado a la figura femenina me parece corresponder a aquella, justificarse de una forma razonable e incluso «naturalista», no sólo por su morfología redondeada, sino también por la inclinación hacia adelante que reproduce, aunque de una forma exagerada, la postura de la cabeza de la figura femenina del *Angelus*. El sentimiento de esta exageración contribuye, no obstante, a hacerme consciente del carácter netamente delirante de la asociación de ideas de la que forma parte. La evocación de la imagen del *Angelus* ha sido precedida por el juego del acoplamiento de las piedras de las cuales la imaginación monumental no puede ser otra que la de los menhires y de los dolmens.

André Breton recuerda, durante un viaje a Sein (Finisterre), haber asimilado de una forma pasajera el *Angelus* de Millet a una pareja de menhires (pág. 74) que constituyen, me dijo, los únicos vestigios de construcciones megalíticas de toda la isla. Cree Breton que esa asociación pudo haber sido provocada tanto por el aspecto desolado del lugar —el cielo gris, la hierba rala— como por la incoherencia de las dos pie-



102 ILE DE SEIN. — Les Causars, Menhirs. — ND

Postal.

dras, irguiéndose a unos metros del muro de la nueva iglesia y, en consecuencia, relacionables por contigüidad con el doblar de las campanas. Aunque esta asociación, no le llevara conscientemente a la diferenciación sexual de los menhires considerados, me dijo que, volviendo atrás, estaba tentado a darme la razón en todos los puntos de mi interpretación, considerando, por una parte, el malestar que le causó el nombre de la isla, la emoción que le despierta la manera de vestir local de las mujeres —el tocado negro de luto perpetuo— y, por otra parte, el recuerdo casi fotográfico que guarda de una roca que puede verse no lejos de allí, que lleva el nombre —y que realmente tiene todo el aspecto— de *Esfinge*.

La evocación de la figura del hombre, mucho menor que la de la mujer, totalmente acribillada de agujeros, indica una diferenciación de estado entre los dos personajes de la pareja, de modo que el hombre se presenta en estado de ruina, disminuido, en un estado de neta inferioridad respecto al guijarro redondeado, evocador de la figura femenina, la cual, por el contrario, está exagerada en el sentido de la redondez y de la carne.

Luego del baño que sigue a este juego y durante el cual el recuerdo visual del Angelus persiste en el curso de la natación tengo que cruzar, para volver a Port Lligat, un prado bastante amplio, de hierba gruesa y carnosa. En ese prado—que constituye una mancha en el paisaje calcinado y árido de Port-Lligat— abundan

los charcos de agua estancada donde no es raro ver saltar a las ranas. También lo pueblan una gran cantidad de saltamontes de color verde y sobre todo grandes mantis religiosas, verdes también, del mismo verde que la hierba, lo que a menudo me ha hecho pensar en un probable fenómeno de mimetismo.

Las hierbas gruesas y carnosas pueden asociarse perfectamente a las nociones infantiles de la flora antediluviana. Además yo ya había imaginado varias veces el aumento de la hierba del prado con vistas a la reconstrucción de un paisaje terciario. Otra representación infantil de esa época geológica se basaba, para mí, en el parecido, o más exactamente, en la especie de ósmosis que yo daba por establecida entre el reino animal y el reino vegetal de entonces. Dicho de otro modo, las plantas de aquellas épocas tenían para mí todas las características carnales y morfológicas de los grandes animales desaparecidos, y éstos el aspecto de los grandes vegetales. Esta representación debía estar motivada, además, por una ilustración en color que me había impresionado mucho en mi infancia. Representaba a un inmenso animal terciario devorando un vegetal de la misma talla. La imagen me hacía pensar más bien en la batalla de dos animales prehistóricos, hasta tal punto me parecía que coincidían la morfología y la estructura de uno y otro. Esta analogía prosigue en mi paseo de vuelta de Port Lligat mediante la consideración del supuesto mimetismo entre las hierbas gruesas y las ra-

nas, saltamontes y mantis del mismo color que las hierbas; esos diversos animales presentan, por otra parte, un carácter atávico y un parecido reconocido con los monstruos ancestrales.

Hacia el centro del prado tropiezo con un pescador que viene en sentido contrario. A ese pescador lo he visto desde lejos y sin embargo ahora siento todo lo que había de inevitable en ese tropiezo, en razón de la torpeza coincidente que nos hemos impuesto involuntariamente para interceptarnos el paso, realizando los dos gestos idénticos y que se correspondían como los de un solo hombre y su imagen en el espejo.

- 1.º *En el momento de la colisión con el pescador (colisión absurdamente violenta, como consecuencia de la brusquedad de la última tentativa para evitarlos); vuelvo a ver con toda claridad el Ángelus en el que había dejado de pensar desde mi regreso. Debo añadir que, antes de ver al pescador que venía en sentido contrario, tenía la mirada fija en la hierba del suelo, esquivando a los pequeños insectos y en particular intentando escapar de los ataques de los saltamontes por los cuales siento una fobia de un poder aterrador total; de modo que vi al pescador relativamente cerca, aunque lo bastante lejos como para esquivarle.*

El hecho de esperar a los posibles insectos y

de mirar con fijeza a la hierba, junto con las representaciones provocadas por esa espera y ese espectáculo, creo que tiene una cierta relación con el acto fallido cuya relación sigue inmediatamente a la exposición de esas circunstancias. Así acabamos de notar el carácter ancestral de las representaciones ocasionadas muy probablemente por el aspecto del prado antes descrito, y precisamente el acto fallido que de ello resulta es de éstos que han sido definidos y catalogados por Freud como características indiscutibles del atavismo. Según Freud, se trataría de la repetición estereotipada y convertida en símbolo de la agresión sexual ancestral, costumbre que debía revestir una fuerza, una importancia extrema en los primeros seres humanos. Ese acto fallido se reproduce diariamente en las aceras entre individuos que caminan en sentido contrario y llamados a cruzarse; su carácter estereotipado ha abolido la importancia de la diferenciación de los sexos, y su valor simbólico sólo se confirma por el hecho de que el mencionado fenómeno puede producirse (incluso es frecuente observarlo) entre un peatón y un automóvil que evolucionan en sentido contrario: la distancia suficiente que les separa no evita el choque, en razón de las evoluciones simétricas que realizan con la voluntad de evitar la colisión.

2.º *Durante una breve fantasía a la que me había abandonado en una excursión al Cap de Creus, cuyo paisaje mineral (al N.O. de Cataluña) constituye un auténtico delirio geológico, imaginé talladas*

en las rocas más altas las esculturas de los dos personajes del Angelus de Millet. Su situación espacial era la misma que en el cuadro, pero estaban totalmente cubiertas de fisuras. Muchos detalles de las dos figuras habían sido borrados por la erosión, lo que contribuía a remontar su origen a una época muy remota, contemporánea al mismo origen de las rocas. Era la figura de hombre la más deformada por la acción mecánica del tiempo; sólo quedaba de él el bloque vago e informe de la silueta que se convertía por ello en terrible y particularmente angustiosa.

Esta fantasía no hace más que corroborar la noción «fósil» que hemos descubierto en la pareja del *Angelus*. Las fisuras de los dos personajes, su casi desaparición, su coexistencia originaria con las rocas sirven las representaciones atávicas que, de una manera progresiva, nos vemos obligados a hacer depender de la intencionalidad crepuscular del *Angelus*. Aquí la erosión y la ruina geológica están sustituidas por las ruinas luminosas; la caída del día ha desaparecido y está apagada en las dos figuras del cuadro, inspirando el mismo sentimiento de supervivencia ancestral.

Volvemos a encontrar, en esta fantasía, a la figura del hombre disminuida, característica que nos había sorprendido anteriormente por su carácter delirante. El aspecto incomprensible de la piedra agüjereada y carcomida por la erosión, mucho más pequeña que la que repre-

senta a la mujer, se identifica por completo con la actual representación de la figura del hombre, *la más deformada por la acción mecánica del tiempo*. El aspecto sorprendente de la primera piedra, evocadora de la figura del hombre, formaba parte, evidentemente, del mismo sistema de representaciones que la actual escultura de la roca, pero a las simples nociones de «agujereada» y disminuida (que ya implican una idea muy clara de ruina) se añaden ahora las, mucho más completas, de extinción, de desaparición, desfiguración, circunstancias éstas que parecen aclararse por el contenido psíquico y por la riqueza que se desprende a la última consideración: *sólo quedaba de él el bloque vago e informe de la silueta que se convertía por ello en terrible y particularmente angustiosa*. Esa angustia nos parece confirmar los vestigios del sentimiento de muerte que, se advina fácilmente, empezamos a sospechar en las particularidades ruinosas bajo las que acaba de aparecerse nos el personaje masculino.

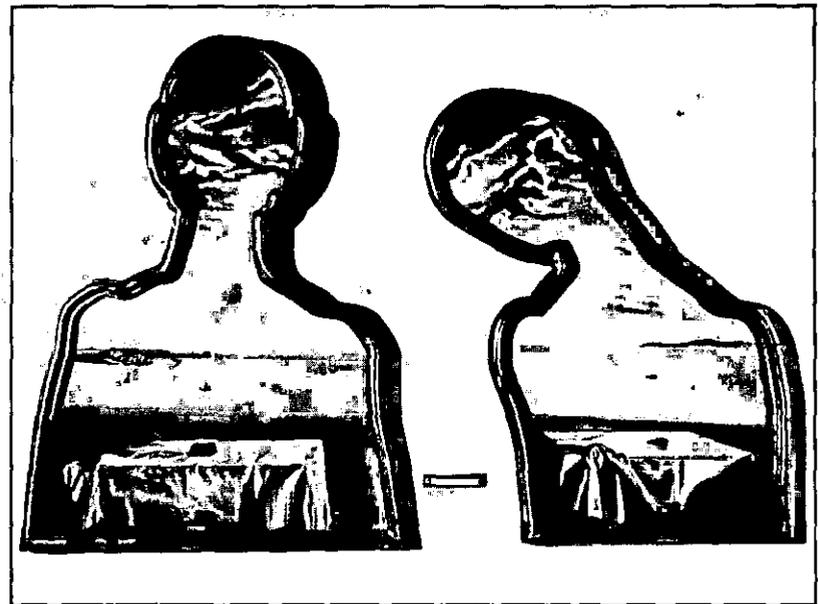
3.º *Durante un largo sueño (que se repite con bastante frecuencia) en el que vi, pero esta vez a Gala como protagonista, determinados momentos excepcionalmente líricos de mi adolescencia, en Madrid, visitaba con ella el Museo de Historia Natural en el momento del crepúsculo. La noche caía prematuramente en las amplias salas, cada vez más sombrias; del museo. En el centro exacto de la sala de los insectos, era imposible contemplar sin pavor la pareja turbado-*

ra 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.

Este sueño parece recordar de una forma perentoria las intenciones de todas las representaciones anteriores en una especie de síntesis argumental mucho más compleja y cuyo valor se debe, como veremos en seguida, al hecho de que, por provisional y aproximativo que sea, a causa de los trastornos de sustitución, es sin embargo extremadamente lúcido y ya completo. La aparición de Gala en las circunstancias especiales del sueño está cargada de un sentido afectivo muy claro; se trata de «revivir» en compañía, cuya algunos momentos excepcionalmente líricos de mi adolescencia en Madrid. Es una época en que viví bajo el terror del acto del amor, al que confería caracteres de animalidad, de violencia y ferocidad extremas, hasta el punto de sentirme completamente incapaz de realizarlo, no sólo a causa de mi supuesta insuficiencia fisiológica, sino también por miedo a su fuerza aniquiladora, que me hacía creer en consecuencias casi mortales. Este terror se había apoderado de mí con violencia durante el principio de mis relaciones con Gala, principio

que marcaba una crisis decisiva en mi vida erótica ya que el amor de Gala debía operar una verdadera cura psíquica; los recursos de ese amor sobrepasaban en intuición vital los más sutiles conocimientos del tratamiento psicoanalítico. En el presente sueño se observará la forma en que revivo la escena de violencia, de bestialidad y salvajismo en el acto de sodomización de Gala en la puerta del museo. Las circunstancias de ese acto están muy cerca de mis teorías eróticas infantiles; además, guardan una relación indiscutible con las ferocidades psicológicas terciarias que, como sabemos, ocupan un lugar privilegiado en esas teorías. El sentimiento de aniquilación se acrecienta por las circunstancias del baño de sudor, del calor «asfixiante», de la coincidencia crepuscular, y el sueño se refiere para colmo a escenas realmente vividas al principio de mis relaciones con Gala.

Los «atavismos del crepúsculo» presiden aún el desarrollo del sueño. De este modo, el Museo de Historia Natural es visitado con Gala en el momento del crepúsculo e incluso se especifica que ese crepúsculo es «prematureo» en el interior del museo. En la sala de los insectos (que hemos visto cómo se asociaba al crepúsculo por el intermediario de las representaciones atávicas) es donde contemplamos la pareja del *Angelus* reproducida en dimensiones colosales. Esa pareja sustituye, rigurosamente, al diplodocus que, en este mismo museo, en el mismo sitio, me había interesado extraordinariamente. La noción de escultura se vincula, como anteriormente he señalado, a la noción



Salvador Dalí, *Couple aux têtes pleines de nuages*, 1936.

Dalí y Gala protagonizando el Angelus (S.D.).

«fósil», aspecto que también he señalado, que no cesa de intervenir en la constitución de cada nuevo fenómeno delirante. El pavor que nos provoca la observación de la pareja conecta con «la angustia terrible y particular» que, en el análisis del fenómeno precedente, hemos visto nacer en ocasión de los vestigios del sentimiento de muerte, sentimiento que, en el presente sueño, estaría totalmente legitimado por mis teorías infantiles que atribuyen al acto del amor consecuencias casi mortales. Pero, en el momento en que se descubre la identificación flagrante de Gala y yo con los dos personajes del *Angelus*, es cuando aparece el objeto coherente del sueño. Esa identificación se nos presenta con la apariencia de una verdad indiscutible, que corroborará plenamente la sucesión de mis presentes investigaciones. En el sueño, Gala y yo, bajo la tiranía de los «atavismos del crepúsculo», resucitamos en cierto modo el acto ancestral con toda su originaria bestialidad, ilustrando de este modo —gracias a nuestra identificación con la pareja del *Angelus*— la verdadera intencionalidad del acto en cuestión. El terror que nos causa su aparición en el marco del museo corresponde, como ya se ha señalado, al terror de la muerte, de la muerte que, supongo, no puede ser otra cosa que la consecuencia de ese acto feroz, eminentemente trágico y desproporcionado para mis capacidades fisiológicas y vitales. Siempre había pensado que el destino del macho de la mantis ilustraba mi propio caso frente al amor. La aparición del *Angelus* en la sala de los insectos puede estar relacionada con el recuerdo de las mantis que ob-



Salvador Dalí, *Gala et l'Angelus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphes coniques* 1933.

El Angelus, antídoto del bogavante (S.D.).

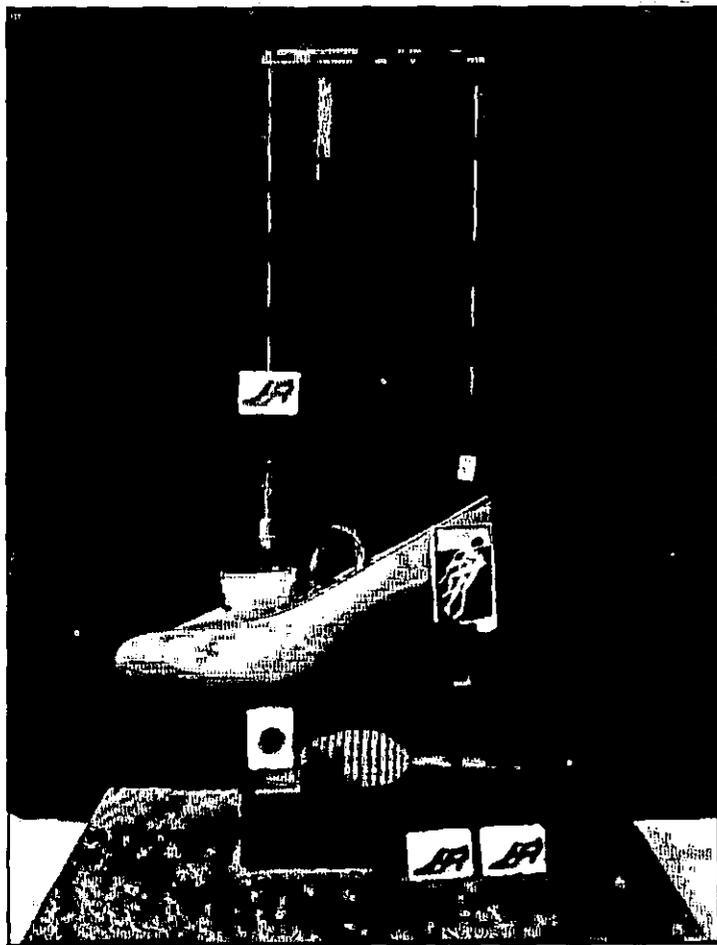
servé al visitar la sala; por otra parte, recordaremos que, si habíamos insistido en la actitud característica de la mujer del *Angelus*, fue precisamente porque esa actitud nos pareció corresponder a la actitud expectante y espectral de la mantis religiosa. Es precisamente este insecto el que veremos ilustrar de una forma deslumbrante el mito trágico contenido en el *Angelus* de Millet.

4.º *En el curso de una fantasía experimental que consiste en sumergir, imaginariamente, cuadros conocidos en líquidos diversos para computar «el efecto» (representación) que podría resultar, se me presenta como una idea especialmente turbadora sumergir la mitad del Angelus en un cubo de leche tibia. Ahora ya no recuerdo en qué postura había que poner el cuadro para poder hacerlo; evidentemente había que dejarlo resbalar en sentido longitudinal, pero he olvidado por completo si el personaje sumergido era el hombre o la mujer. Pero, si en la actualidad me hago esa pregunta, veo con absoluta claridad que debe ser el hombre. Esta evidencia puede estar perfectamente en función de los descubrimientos, muy apreciables ya, que me había suministrado mi trabajo de interpretación y de asociación, a pesar del absoluto carácter de abstracción que yo confería a todo lo que ya sabía. Pero podría justificarse incluso por el mismo funcionamiento del mecanismo paranoico, ya*



Salvador Dalí, *Portrait de Gala — Angelus de Gala*, 1935.

Por primera vez en el mundo, el Angelus sentado (S.D.).



Salvador Dalí, *Objeto surrealista de funcionamiento simbólico*, 1931.

que éste se ha manifestado capaz de objetivar incluso las asociaciones del azar objetivo, determinado, como veremos más adelante, por las asociaciones anteriores. Sea como fuere, la unanimidad de los amigos consultados sobre este punto es sorprendente: Gala, Breton, Lacan, Buñuel, Giacometti, Colle, no podían concebir la inmersión parcial del cuadro, si no era el hombre el personaje sumergido.

Toda esa fantasía experimental nos enfrenta a representaciones absolutamente nuevas, aunque todas ellas posean antecedentes bien determinados. El elemento de la leche tibia interviene con mucha frecuencia en mis fantasías. Figura (en tanto que elemento principal) contenido en un vaso en el interior de un zapato de mujer en mi primer «objeto surrealista de funcionamiento simbólico». Asimismo ocupa un lugar simbólico muy claro en el argumento de mi «Ballet Portugués». A este respecto tendría que volver a recurrir a las teorías infantiles, lo que marca de por sí el carácter regresivo de su intervención: un recuerdo muy antiguo fue antaño para mí el punto de partida de una teoría errónea acerca del canguro —se trataba de un libro infantil con grandes láminas en colores—. Todas esas láminas que me habían impresionado mucho y que todavía hoy permanecen imborrables en mi memoria, serán descritas a continuación. Una de ellas, que me producía una impresión agradable y desagradable a la vez, representaba a unos cachorros de canguro, en la

bolsa de su madre; como el fondo de la bolsa era blanco, los tres canguritos parecían nadar, hasta tal punto que estuve convencido de que flotaban en la bolsa llena de leche. La teoría según la cual los canguros transportan a sus pequeños en una bolsa llena de leche mantuvo por mucho tiempo, para mí, su valor; me hacía una idea muy confusa de la comunicación de la bolsa con el interior del animal. El malestar que experimentaba ha quedado asociado, más tarde, al espectáculo de los pequeños surgiendo de la espalda de la Pipa, imagen que en la actualidad me impresiona aún hasta el escalofrío. En el mismo libro una imagen representaba un combate de hormigas rojas y de hormigas negras; otra imagen, un árbol gigante del que se extraía un líquido. Había también un paisaje de ruinas egipcias (ese recuerdo sirvió para la elaboración de mi cuadro «El Hombre invisible»). Por otra parte, en el texto del mismo libro, se trataba del árbol del pan, cosa que me sorprendió enormemente. Todas esas imágenes han intervenido con mucha fuerza en mis imaginaciones posteriores. En mis teorías y fantasías infantiles, relacionadas con la época terciaria, los grandes lagos y las corrientes cálidas o incluso hirvientes, ocupaban un lugar análogo a la de los grandes vegetales portadores de leche. Y eso provenía del hecho de que yo había utilizado, para la reconstrucción de la fauna ancestral, un pequeño vegetal, muy común en los alrededores de Figueras, llamado «leche de Santa Teresa». El más mínimo seccionamiento, la más mínima rotura de sus ramas determinaba el copioso fluir de una sustancia muy parecida

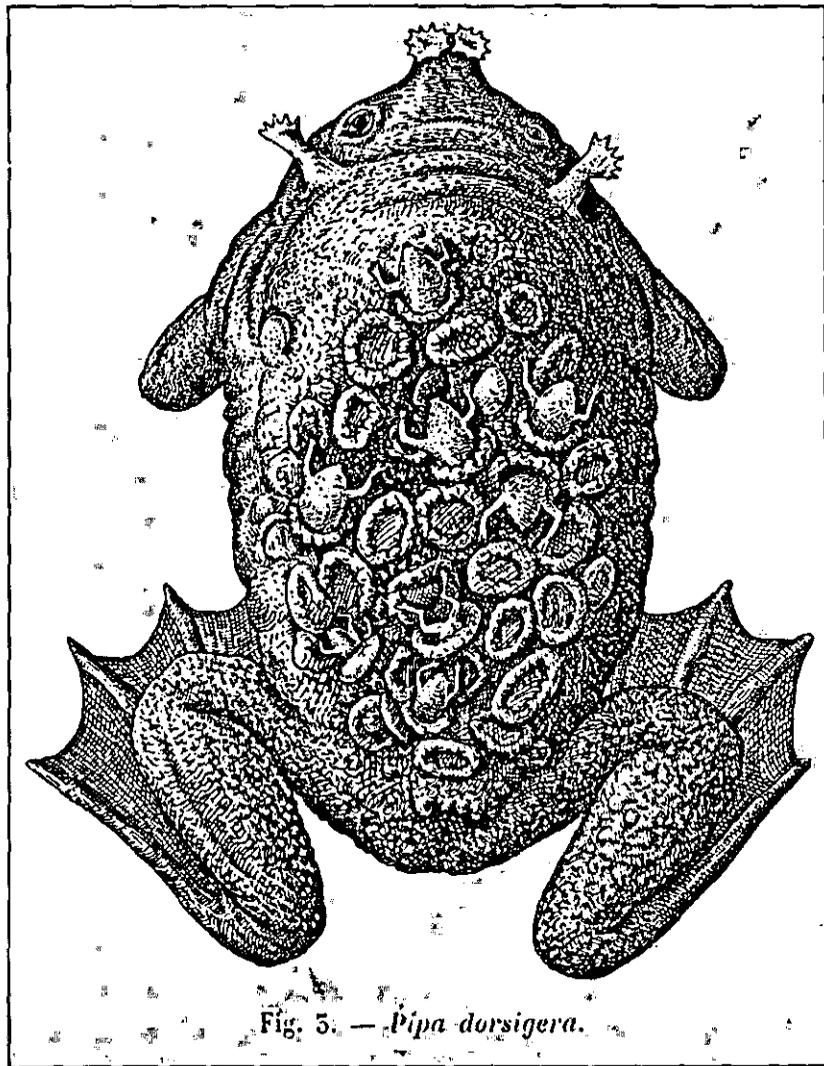


Fig. 5. — *Pipa dorsigera*.

Pipa Dorsiguera.

a la leche. Ese vegetal muy carnoso —de aspecto muy parecido a los especímenes de la flora terciaria que conocía por las imágenes—, que coincidía, por la extrañeza de su particularidad, con lo que me habían enseñado de la mencionada flora (parece ser que los vegetales contenían en abundancia líquidos variados, venenosos o nutritivos), era pues, como decía, tomado muchas veces como modelo para mis reconstrucciones paleontológicas, reconstituciones efectuadas con una rabia de paciente minuciosidad, con un rigor extremo. La impresión agradable y desagradable a la vez que, como vimos, me provocaba la representación de los canguros sumergidos en la leche contenida en la bolsa materna es absolutamente del mismo orden que la que siento ante la idea de sumergir el *Angelus* en un cubo de leche, o ante la leche en general. La representación de la leche se me presenta ante mis ojos como esencialmente ambivalente. Por un lado, la leche me parece muy apetitosa e íntimamente unida a los deseos eróticos: a este respecto, nada sería más legítimo que invocar la fijación edípica, que reviste para mí características extraordinariamente importantes y determinantes. Por otro lado, la leche esconde un sentimiento muy acusado de peligro y de muerte; esta última representación, que puede relacionarse aún con la defensa simbólica de la leche materna dentro del horror del incesto, se explica también por representaciones muy poderosas surgidas de las particularidades atribuidas al vegetal que acabamos de considerar, en el curso de mis paseos infantiles por los alrededores de Figueras.

En realidad, mi madre me había prohibido tocar e incluso aproximarme a ese vegetal, del que quería convencerme que era venenoso por simple contacto; casi en la misma época me habían impresionado ciertos relatos de los niños de la escuela que me aseguraban que, fro-tado con leche de Santa Teresa, el pene adquiría proporciones enormes que causaban la muerte. Este sentimiento de muerte, como vamos a comprobar, está ilustrado en el *Angelus* por la figura femenina cuyas características maternas me parecen muy precisas ya. Hemos asociado la actitud expectante de la mantis con la del canguro tal como aparece, en especial, en la lucha durante la cual adopta posturas de boxeador. En el canguro los signos atávicos son igualmente muy expresivos; además, define un tipo animal de una inquietante rareza zoológica, que se presta a toda clase de fantasías y que favorece la eclosión de los fantasmas maternos por la ilustración excepcional y trastornante que ofrece de las representaciones intrauterinas. La figura masculina del *Angelus*, sumergida en la leche tibia, se me presenta como la imagen de un hombre engullido, ahogado, muerto en el elemento materno, dentro de la tibieza materna y esa tibieza corresponde al aspecto deseable que nos revela el erotismo originario y temido. Es de notar que, en el análisis del fenómeno delirante anterior en el que hemos visto realizarse la identificación de Gala y yo con la pareja del *Angelus*, Gala ocupaba en realidad el lugar de mi madre, a quien debo mi terror hacia el acto sexual y la creencia de que me llevaría fatalmente a mi total aniquilación. Po-

dría encontrarse, en el origen de ese terror, un incidente traumático decisivo, de un salvajismo excepcional que ocurrió durante mi primera infancia y que está muy ligado al complejo de Edipo. Se trata, dentro de la especie, de un recuerdo o «falso recuerdo» de mi madre chupando, devorando mi pene. La inmersión del personaje del *Angelus*, es decir de mí, en la leche materna, sólo puede interpretarse (con la ayuda de lo que los objetos surrealistas de funcionamiento simbólico nos han enseñado acerca de las preocupaciones de líquidos que sirven de intermediarios entre los deseos evidentes de canibalismo) como la expresión del temor de ser absorbido, aniquilado, devorado por la madre. Esa aniquilación del hijo engullido en la leche no hace sino confirmar el estado negativo de ruina o de disminución observado en el momento del análisis del primer fenómeno delirante secundario, en el que se produce la evocación incomprensible del hombre por medio de la piedra agujereada, mucho más pequeña, estado que no hace más que agravar, en consecuencia, la introducción de los elementos característicos de la muerte: desaparición, desfiguración, sentimiento de angustia y de terror que ya hemos identificado con el sentimiento de muerte en el curso del análisis de los fenómenos delirantes que preceden.

5.º *Paseando en automóvil, en el crepúsculo, por una calle de Port de la Selva, un pueblecito próximo a Cadaqués, veo en un modesto escaparate un juego de café*

completo, de porcelana, cuyas tazas están ornamentadas con una reproducción en color, del Angelus, inscrita en forma circular, en halo. Siento una impresión considerable porque, además, la repetición del tema da a la imagen obsesionante un carácter estereotipado atroz y trastornador. Los pequeños Angelus de Millet, repetidos dos veces en cada una de las doce tazas (una reproducción en cada lado), me parecen absolutamente irresistibles, y de una tal violencia irracional que les digo a mis amigos: «Es para volverse loco». La estereotipación obsesiva del juego de café aumenta gracias al doble trastorno causado por el Angelus reproducido en la cafetera, naturalmente a una escala mayor. De súbito el juego de café me hace el efecto inexplicablemente angustioso de una clueca rodeada de sus pollitos. El aspecto de pollito que toman las tazas está reforzado por el de las reproducciones del Angelus que, mucho más pequeñas que la propia taza, del cadmio de que están hechas en el centro, van disminuyendo de intensidad hacia los bordes pasando por el amarillo huevo que representa el crepúsculo para esparcirse concéntricamente en el blanco envolvente de la porcelana, de modo que todas esas circunstancias, de degradación características de los colores concurren en una representación muy realista de la frágil bola de pelusa amarilla del polluelo.



El juego de café, las cerezas y el *Angelus*.

En presencia de las asociaciones instantáneas que confieren un valor excepcionalmente coherente al presente «fenómeno delirante», nos vemos sorprendidos por la gravedad que presenta aquí la intervención predominante y, podríamos decir, organizada del «azar objetivo». Incluso suponiendo que apartemos la hipótesis de la intervención de ese azar objetivo, nada puede impedir la formación de la hipótesis más grave aún según la cual la asociación sistemática, producto de la potencia paranoica, sería hasta cierto punto una actividad productora de «azar objetivo». Ante la sucesión de coincidencias que se imbrican para ilustrar instantáneamente mi espíritu, con la más poderosa realidad, las ideas delirantes de mi obsesión, sólo podemos quedarnos mudos. De este modo el elemento crepuscular se impone de entrada bajo la forma de crepúsculo real durante el cual atravieso Port de la Selva, mientras que el carácter y la intencionalidad atávicos se me proponen de inmediato por el mismo nombre del pueblo. Ese nombre me suministra dos argumentos, los dos de extrema evidencia: Port de la Selva significa literalmente «Puerto de la Jungla». A este respecto debo recurrir a dos recuerdos de infancia: el primero se refiere a la ascensión a una colina de los alrededores de Figueras, cuya cima está cubierta de una vegetación muy espesa. Mi padre, con el que hacía esa excursión, para que le encontrara gusto, la designaba con el romántico nombre de «excursión por las tierras vírgenes» (título español del *Libro de la selva* de Kipling, que en aquel entonces me leían en voz alta). Un día me contó

que ese lugar salvaje, durante las épocas antediluvianas, había constituido el fondo del mar y me lo quiso demostrar haciéndome constatar la presencia de moluscos fósiles encontrados en los alrededores. Uno de ellos, sobre su mesa de notario, servía de pisapapeles. Ese fósil recordaba con toda exactitud un sexo femenino. Más tarde, cuando aprendí el nombre obscuro que le daban los campesinos, me sorprendió enormemente. Desde entonces el mar se me apareció como engullendo sin cesar, atávicamente, la jungla, ilusión alimentada por el retorno de la representación del fondo del mar (aún en la actualidad) ante cualquier inminencia en la que el mar pueda parecerme lógicamente fuera de lugar.

El segundo recuerdo, además de reforzar los fantasmas atávicos, nos permite especialmente identificar los sentimientos de animalidad, de violencia y de erotismo que hemos visto en juego. Se trata, una vez más, de un cuento para niños llamado «La Por de la Selva»; Port de la Selva sin la «t» significa «El miedo de la jungla». El argumento de este cuento era la supervivencia de un monstruo terrible que aterrorizaba a la jungla y a sus habitantes; el héroe conseguía al fin vencerlo y acabar con el peligro de la población, etc... Una de las ilustraciones representaba al monstruo saliendo por una ventana. Se veía una parte de la cabeza y una de sus garras. Destrozaba a los niños en sus cunas antes de que la madre, apareciendo en camión, pudiera salvarlos. Esa mujer, con los senos muy destapados, figura entre las representaciones eróticas preferidas de mi prime-

ra infancia, y la identificaba, sin duda alguna, con mi madre. Estimo que en este caso estamos en plena posesión del sentimiento generador: los atavismos del crepúsculo. El cuento en cuestión nos suministra directamente (sin necesidad de analizarlo) el elemento de terror, desencadenado por el monstruo, a la vez que el elemento erótico determinado precisamente por la imagen de la madre. Aunque más violenta, la emoción que me causa el juego de café decorado con el *Angelus*, es de la misma naturaleza que la que provocó en mí el fenómeno delirante inicial. Para mí, este juego de café, descubrió en el crepúsculo de Port de la Selva en las circunstancias anteriormente descritas, es terriblemente explicativo, al mismo tiempo que me parece en sí tan delirante y tan irracional; que siento que «me da vueltas la cabeza». Tengo que confesar que, en el momento de escribir estas líneas y sobre todo las que vendrán a continuación, reconozco que «hay razones para ello», pero ¿cómo apartarse de la realidad objetiva de los hechos, del encadenamiento involuntario de sus posibles e irrefutables asociaciones, cómo negar su vida propia en la imaginación humana? No es culpa mía si en 1932, mucho antes de que se produjera el fenómeno delirante inicial, bajo la forma de la aparición de la imagen trastornadora del *Angelus*, había determinado ya y definido los «objetos surrealistas de funcionamiento simbólico» entre los que podían incorporarse objetos familiares. De la incomprensible atracción que sentíamos por su funcionamiento y su manejo se derivaba para nosotros el desencadenamiento de los fan-

tasmas perversos que participaban del simbolismo erótico —eso explica, por ejemplo, una nueva interpretación del favor de que goza a los ojos de los escolares el electroscopio, interpretación comunicada por André Breton. No es culpa mía, insisto, si más tarde, llevado a la concepción de la última fase evolutiva de esos objetos, descubrí en su origen una cierta intención de canibalismo, de un canibalismo que tendía a exteriorizarse por la presencia obsesiva y significativa en ellos de elementos comestibles, de metáforas intestinales o de constituyentes sometidos a condiciones físicas que les hacen en cierto modo digestibles, etc... A partir de este momento empecé a ocuparme de la existencia de esos «seres-objetos» de los que propuse por prototipo el maniquí de cera con la nariz de azúcar pegada y el hijo de Guillermo Tell, con la manzana sobre la cabeza, manzana que lo hacía comestible al renovar, bajo un aspecto más silvestre, el extraño mito de ambivalencia caníbal de Saturno devorando a sus hijos. Para los que conozcan en detalle la evolución práctica y teórica de los objetos surrealistas, nada más claro que el sentido de esa cafetera dominando a su entorno, femenina por su aspecto redondeado, maternal, («*el juego de café me provoca el efecto inexplicablemente angustioso de una clueca rodeada de sus polluelos*»). La intervención de la cafetera destinada a llenar las tazas de café, o de café con leche, sólo puede hacer surgir ante nuestros ojos, la idea de hacer comestible a la propia taza, de devorarla, pues me parece fuera de duda que, para personas suficientemente pervertidas poé-

ticamente, el acto de verter el café, siempre especialmente solemne y de primera importancia en el «ceremonial» neurótico, no sólo comporta el acto práctico, inmediato, de ingerir el líquido, sino también el de, más delirante aún, hacer simbólicamente al objeto.—la propia taza— comestible (lo que responde a los deseos, tumultuosos y exigentes en el hombre, del «canibalismo de los objetos»). Recapitulemos: el juego de café de Port de la Selva hace reaparecer el mito trágico del *Angelus*. Como representaciones y verificaciones de los atavismos del crepúsculo surgen los vestigios de bestialidad, de erotismo y de terror que aparecen a la luz en el cuento del «Miedo de la selva», así como la suposición latente del acto simbólico de verter con la cafetera el café en la taza. Este último acto adquiere ante nuestros ojos la significación de un acoplamiento desproporcionado y brutal de la cafetera y la taza, es decir de la madre y el hijo, y este último, como consecuencia del acto sexual, deberá ser devorado por la madre, como tende a confirmarlo lo que acabamos de decir acerca de *la teoría surrealista sobre los objetos*. Un análisis metódico de las representaciones simbólicas, a mi modo de ver las más próximas y evidentes a partir del acto de verter con una cafetera el café en la taza, es decir, un análisis que permitiera la comprensión simbólica del funcionamiento de los mencionados instrumentos, aclararía, espero, a aquellos lectores que aún no están familiarizados con las teorías surrealistas sobre los objetos. Les ayudaría a convencerse de la veracidad de lo que acaba de enunciarse y que

aún podría parecerles arbitrario. Aunque esa arbitrariedad no es más que aparente, no querríamos proseguir con el pretexto demasiado cómodo de «evidencia poética».

El hecho de verter con la cafetera el café en una taza, como toda acción efectuada con un objeto sobre todo objeto, fuera de las razones prácticas, conscientes y habituales que lo determinan, supone y esconde siempre razones y necesidades simbólicas, inconscientes, de orden casi siempre erótico y mágico, que operan influenciando o metamorfoseando la naturaleza o las condiciones del objeto sometido a la intervención. La varita mágica representa la estereotipia típica del objeto con el que *se interviene; se actúa* para obtener la trasubstanciación, la aniquilación, el paso a una nueva vida de los objetos, de todo lo que por ella ha sido «tocado». Cualquier objeto que interviene sobre otro se comporta simbólicamente, a modo de varita mágica al servicio de los deseos, fantasmas y representaciones inconscientes. El hecho de verter con una cafetera café en una taza supone de inmediato una nueva comunicación que acaba de establecerse entre los dos objetos. Esa comunicación influencia y metamorfosea el objeto de la intervención, es decir, la taza. ¿Quieren saber cómo se modifica la taza por el hecho de la acción de la cafetera? Bastará con observar que el cambio se opera en dos sentidos aparentemente inversos, contradictorios, pero que, con igual y coherente valor, se prestan los dos al esclarecimiento de nuestra tesis. *Primero*, constatamos un aumento relativo de las per-

sonalidades, determinado por la llamada a una nueva vida de la taza; *en segundo lugar*, asistimos a una despersonalización, a una aniquilación de la taza determinadas por el primer cambio. Para volver al primer caso, en el momento en que la cafetera empieza a verter su líquido en la taza, ésta parece adquirir de súbito una personalidad distinta, más acentuada y compleja. Esa personalidad está en función de la nueva vida que acaba de determinarse por la introducción del líquido que empieza a llenarla modificándola profundamente, tal como ya dijimos. Pero está claro que la intervención de ese nuevo elemento es, al mismo tiempo, de naturaleza tal que despersonaliza la taza, ya que el «cambio» se efectúa en la medida en que esa última participa de una manera creciente (en la medida en que se va llenando) de las propiedades de la cafetera. De modo que el aparente cambio de personalidad, que primero parecía que se había operado en provecho exclusivo de la taza, en realidad se efectúa de una forma paradójica, en detrimento de la personalidad de la taza, y las propiedades nuevas que ésta acaba de adquirir están determinadas especialmente por el elemento líquido común a los dos objetos. De forma que la taza es modificada, desnaturalizada por el líquido vertido, que, al colmarla, ha ocupado exactamente su lugar y lo ha sustituido por un simple volumen ingerible. Ante los deseos nutritivos, siempre despertados por las representaciones comestibles, el recipiente (la taza) es aniquilado, o al menos identificado, con su contenido. Vemos claramente cómo la acción de la cafetera desperso-

naliza la taza hasta el punto de reducirla a un volumen líquido, de la que ella es generadora y que reabsorbe y devora a la taza luego de haberle dado la vida, por el propio hecho de que ella ha «tomado», para darle esa vida, su propia sustancia vital. «La madre devora a su hijo»: es lo que se desprende (como lo hemos señalado de paso), al término de la representación de acoplamiento incestuoso de una manera directa del aspecto visual del conflicto mecánico que ofrecen los dos objetos en el momento de su utilización. *Gracias al funcionamiento simbólico de la cafetera se ilumina con dulce tibieza materna la nostalgia del canibal. «Las tazas serán devoradas.»*

Pero la minucia de las presentes asociaciones nos sensibiliza los más finos matices de coherencia del fenómeno. La impresión de angustia que yo siento al constatar la desproporción, «trastorno» de dimensiones, que existe entre el *Angelus* reproducido en la cafetera y los *Angelus* reproducidos en las tacitas, es de la misma naturaleza que la emoción que experimenté en el momento del primer fenómeno secundario, al evocar la piedra más pequeña y agujereada representando al hijo. La idea de «pollito» deriva, como vimos, de las redondeces que representan las «parejas-hijo» de las tazas e ilustra también la noción de debilidad y de inferioridad vital y fisiológica que acabamos de ver cómo se coordinó con coherencia en el curso de los otros fenómenos. Esa idea adquiere aquí una forma de imagen muy sorprendente y apropiada a la idea infantil que, como sabemos, me

había hecho yo sobre el acto sexual. Enlaza y aclara el sentimiento materno (particularmente «intra-uterino») introducido por la consideración de la bolsa ventral del canguro. La bolsa estaría llena de leche y en ella estarían sumergidos los pequeños. Pero la repetición insensata del *Angelus* en el juego de café, es todavía sorprendente en varios aspectos. En primer lugar ilustra «de golpe» la virtud de profusión angustiosa, tan conocida, de la mencionada imagen; en segundo lugar ilustra también, como ya se ha indicado, el carácter realmente violento de estereotipia que se descubre, muy influyente, en la base del sentimiento de lo «ya visto» y «conocido» que comporta en gran parte el aspecto de irreparable «evidencia» bajo el que el *Angelus* tende, a imponérsenos. Y es que, efectivamente, este carácter realmente violento de estereotipia, contribuye a dar una mayor libertad y un mayor vigor a las determinaciones afectivas y ello en razón directa a la importancia tomada por el elemento de repetición obsesiva. La estereotipia en el caso presente estaría cargada (a consecuencia de la intervención de otras determinaciones de orden asociativo) con una significación emotiva independiente (de la que sólo señalaré la presencia sintomática) muy propicia a las transiciones de luz y en especial a la del crepúsculo. Es esa significación particular la que culmina en los sentimientos melancólicos y adquiere todo su relieve en ciertas manifestaciones características de la psicosis maniaco-depresiva.

Determinado esto, el fenómeno delirante constituido a partir del descubrimiento del jue-

go de café en Port de la Selva, creo que guarda relación con la «fantasía experimental», analizada anteriormente, que consistiría en sumergir al *Angelus*, o concretamente al personaje masculino del *Angelus*, en un cubo de leche tibia. La representación de la «leche» aparece como consubstancial a la del café en el momento de llenar la taza, en el momento en que, en cierto modo, el café engulle simbólicamente la imagen del *Angelus*, aunque permanezca ésta visible en el exterior de la taza. Por otra parte, es evidente que las dimensiones y personalidades respectivas, bien determinadas y características de la taza y de la cafetera, exigen que el *Angelus*-madre sea, por extensión, el reproducido en la cafetera, y el *Angelus*-hijo, el reproducido en la taza. De esta forma se corrobora la noción del hijo engullido y aniquilado por el elemento materno y precisado el conflicto que presentíamos concretamente en el momento de examinar la «fantasía experimental» en cuestión. Esa fantasía, como acabamos de observar, no constituía nada en absoluto sin la sorprendente anticipación imaginativa sobre lo que, algo más tarde, sería ilustrado por el descubrimiento del juego de café de Port de la Selva, rodeado de todas las violentas circunstancias del azar objetivo que confieren un carácter tan enigmático y grave a los problemas aquí tratados.

6.º *Descubro, entre los papeles en desorden de mi biblioteca, un fragmento de una gran reproducción que representa un montón de cerezas, unas rojas, otras*



Postal.

amarillas o amarillentas. Aunque el trozo visible de la fotografía sea mucho mayor que la tarjeta postal en color del Angelus que me sirve de referencia para ese estudio, y aunque el tema de las cerezas esté expresado de una forma muy clara y realista, confundo por unos segundos, pero con una fuerza visual total, el mencionado fragmento de la foto con mi tarjeta postal del Angelus. La confusión tiene toda la evidencia visual de una alucinación y me provoca un choc muy violento, acompañado de angustia.

La primera asociación casi inmediata, que me permite relacionar el fenómeno actual con el precedente, se basa en lo que, tanto en uno como en otro, pone en juego el elemento de repetición y de estereotipia cuya importancia ha sido señalada en su momento. Es innegable que ese parecido se impone. Un montón de cerezas no es más que la repetición continuada de un mismo elemento, elemento que, aquí, es la pareja. Esta pareja, como ya sabemos, es también el elemento del que hemos observado la repetición en el caso de las tacitas de café. La analogía, muy simple, es fácil de proseguirla dentro de la vía de la identificación: un juego de café, en cuyas tazas están representadas en cada una dos parejas del *Angelus*, se asocia por parecido, hasta el punto de que pueden identificarse con un montón de cerezas, ya que ese montón supone asimismo una gran reunión, un montón de parejas. Me parece de interés obser-

var, además, entre las parejas de cerezas y la del *Angelus* ciertas analogías muy primarias, que, de inmediato, saltan a la vista y refuerzan incluso las precedentes. Sabemos que las imágenes del *Angelus* reproducidas en las tazas de café estaban circunscritas a unos «halos»; basta decir que desde el punto de vista estrictamente visual, el conjunto de las tazas se presentaba como una repetición de halos. Esos halos, que, como ya se dijo, son rojo cadmio y amarillo, colores que dominan en la imagen, se nos aparecen aproximadamente como amarillo cadmio, color que resulta también de la síntesis visual de las cerezas rojas y de las amarillas y amarillentas. De modo que cada taza tende a metamorfosearse, ante nuestros ojos, en una pareja de cerezas, en razón del aspecto tan nítido de la silueta de ésta y de su «disposición», esa pareja de cerezas se nos aparece como «destacándose» del conjunto de una manera excepcionalmente límpida, y su silueta se destaca con personalidad sobre los elementos del entorno. Está extraordinariamente aislada. Y ese aislamiento en cierto modo suspendido, ese aislamiento simétrico de la pareja inmóvil de cerezas inclinadas de una manera latente una hacia otra que se comunican por el tronco que las une vital y casi invisiblemente, nos inspira precisamente el mismo «sentimiento» que aquel aislamiento simétrico de la pareja del *Angelus*, también ella como en suspensión, destacándose con una personalidad inconfundible del ambiente del entorno, inclinados los dos personajes uno hacia otro y unidos en secreto por un lazo invisible de vida, por el mismo

lazo vital e incestuoso que une a la pareja gemela de cerezas.

El elemento de repetición actúa, en el fenómeno de las cerezas, por intermedio de esos factores de acumulación, de superposición y de coincidencia en la estereotipia que conducen a la amplificación progresiva de esta misma. Esta estereotipia que está, como ya sabemos, en razón directa a la libertad y fuerza de las representaciones afectivas, actuará en sentido inverso, pero siguiendo las mismas características que en la producción del fenómeno de lo «ya visto». Creo necesarias algunas aclaraciones sobre lo que yo entiendo por fenómeno «inverso» de lo «ya visto». Sabemos que el psicoanálisis explica el fenómeno de lo «ya visto» por la proyección en el mundo exterior de lo que ya había sido visto de una manera inconsciente; de tal forma que según ese mecanismo, todo lo que, mientras dura la evocación del conflicto inconsciente, cae bajo la percepción, aparece como algo visto «exactamente» otra vez, cuando en realidad se trata sencillamente de una superposición en el inconsciente de dos conflictos psíquicos análogos.

El sentimiento muy especial de estereotipia provocado por el *Angelus* (sentimiento de «conocido de toda la vida» en vez del de lo «ya visto») estaba ilustrado por la repetición insensata de la imagen en la taza. Se enriquece, en el fenómeno idéntico del montón de cerezas, con características mucho más importantes e «inconfundibles» (idea soñada por un instante



Carl Langhorst, München.

Vorlag von J. Spiro, Berlin W, 30.

Familienbildnis.

—angustia—; rapidez, lucidez extrema del fenómeno). Esas características, decíamos, parecen concordar con bastante precisión con las principales características inherentes al fenómeno de lo «ya visto». Quizá sería apropiado avanzar una hipótesis totalmente provisional según la cual en determinadas circunstancias bastante complejas (en las que el factor del «azar objetivo» podría intervenir perfectamente), el fenómeno de lo «ya visto» sería reversible. O, si se prefiere, la hipótesis según la cual, al contrario de lo que ocurre con lo «ya visto», un determinado número de circunstancias y coincidencias en el mundo objetivo, ciertas «superposiciones» y colisiones de objetos, serían capaces, en el individuo, de motivar una superposición de representaciones «análogas»; desencadenarían por unos instantes la confusión de lo real con lo imaginario, acompañada de una clarividencia interpretativa que comportaría la ilusión de lo «ya conocido». Este fenómeno estaría estrechamente unido al mecanismo del fenómeno paranoico, ya que el cambio súbito que confiere al mundo objetivo, lejos de tener que recurrir a la interpretación (tal como sería en el caso del fenómeno de lo «ya visto»), es, él mismo, de carácter interpretativo. No dudaré en clasificar alrededor del mencionado fenómeno a toda una legión de otros fenómenos casi tan violentos; los alinearía con el nombre genérico de «fenómenos de evocación racional instantánea», fenómenos muy poco conocidos, entre los cuales se sitúan, a mi modo de ver, primeramente esos fenómenos tan incomprensibles y tan poco estudiados como (para citar únicamente el princi-

pal) «el capricho» y su variante: «el deseo irracional».

La aparición instantánea, fulgurante, del *Angelus* en el montón de cerezas es para mí como el fenómeno paranoico generado en su máxima violencia. Es de aquéllos cuyos mecanismos secretos de asociación, especialmente matizados y complejos, se me escapan en gran parte. La productividad interpretativa, contenida en el fenómeno delirante de las cerezas, se presenta, como siempre, con esa extrema lucidez sistemática a la que nos ha acostumbrado la potencia asociativa de los contenidos delirantes paranoicos. Realmente, el «fenómeno de las cerezas» resume totalmente, pero ahora de una manera grandiosa, llena de violencia, el mito trágico que hemos visto surgir, de una forma cada vez más persuasiva, de cada uno de los fenómenos delirantes que se producen alrededor de la «imagen obsesiva». Recordamos que, en el curso de las últimas conclusiones formuladas acerca de las tazas, constituimos la parte de ese fenómeno de extensión que reducía a todas las parejas del *Angelus* reproducidas en las tacitas a *Angelus*-hijo, y limitaba la atribución materna a la de las parejas reproducidas en la cafetera; debemos insistir también sobre esa particularidad ya conocida por nuestros lectores, a saber, que la estereotipia de todos los elementos «hijo» permite una mayor libertad de desplazamiento y de identificación, libertad siempre en relación directa con el rigor, la coacción y la violencia de las representaciones y fenómenos afectivos, como ya se seña-

ló. El conjunto de las parejas del *Angelus*, es decir el montón de *Angelus*-hijo constituido por la multiplicidad de dos parejas de cada taza se identifica, tal como hemos indicado varias veces, con el conjunto de las parejas de *Angelus*-hijo representadas también por las cerezas. De modo que las cerezas representan la estereotipia del hijo. Así, la identificación con las cerezas presenta un valor raro y decisivo en razón del despertar agresivo de los deseos de canibalismo que pasan por ellas; y, por otra parte, está extremadamente cargada de factores eróticos a consecuencia de los numerosos recursos simbólicos que caracterizan el aspecto muy rico y condensado de esa fruta. La representación de las cerezas comporta de inmediato, con una ferocidad unánime, el fantasma deslumbrador y aniquilante de los dientes. Se trata de un tema obsesivo clásico del pensamiento popular cuyo ejemplo se ha prodigado en la jerarquía más evolucionada del mencionado pensamiento, nos referimos a la tarjeta postal.

La identificación de las parejas-hijo del *Angelus* con las cerezas, lejos de constituir un fenómeno nuevo, puede considerarse como una simple modificación que surge en la naturaleza de las tazas, como una nueva representación que se añade a las representaciones usuales de aquéllas para reforzar, agravar y determinar sin rastro de eufemismo la significación comestible que nosotros ya le atribuimos, de manera que se pusieran de manifiesto (hablando en imágenes) los verdaderos dientes del caníbal, accesible ahora a la imaginación, gracias a las



1. - Papillons Pasticiens
ou à des dents vestales.
Papillons aux vivants estiles.

2-4



La traición canibal de la pareja de cerezas (S.D.).



Postal.

primeras representaciones comestibles suministradas por la intervención del elemento líquido, que adquiere de este modo un carácter meramente provisional e intencional. Señalemos aún que el «cambio» producido por este fenómeno de las cerezas es parcial, ya que sólo afecta a las tazas (o sea al elemento hijo) que metamorfosea en cerezas más tentadoras, más inevitablemente propicias a la verdadera furia de los dientes que sólo pueden ser, digámoslo de una vez por todas, los auténticos y terribles dientes de canibal de la cafetera, las magníficas y terribles mandíbulas de la madre.

Tercera parte

El mito trágico del *Angelus*
de Millet

Conclusión: posibilidades hipotéticas y nuevos métodos de investigación científica fundamentados en la actividad paranoico-crítica

El mito trágico del Angelus de Millet

«...Lo poco que hemos aprendido sobre las costumbres de la mantis concuerda escasamente con lo que podría hacernos suponer la denominación popular. Según el término *Prego-Dios*, nos imaginábamos a un insecto plácido, devotamente recogido, y en cambio nos encontramos en presencia de un canibal, de un feroz espectro devorando el cerebro de su víctima desmoralizada por el terror. Y no es éste el aspecto más trágico. En las relaciones entre los suyos, la mantis nos reserva unas costumbres tan atroces que no las encontraríamos ni entre los arácnidos, que tan mala fama tienen en ese aspecto...»

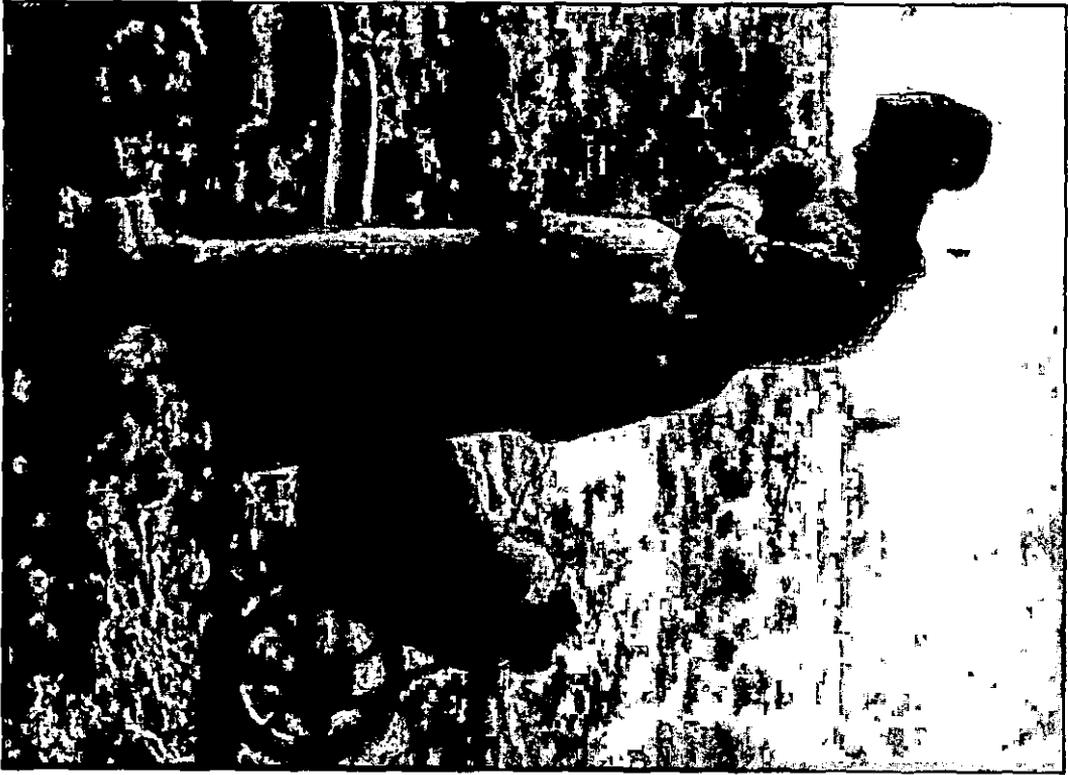
«...Si bien el pobrecito es apreciado por la hembra como vivificador de los ovarios, también lo es como pieza de caza de gran calidad. Durante el día o, a lo más tardar, al día siguiente, es atrapado por su compañera que empieza a comérselo por la nuca, según los usos y costumbres, y luego, metódicamente, a pequeñas dentelladas, se lo traga, dejando sólo las alas. No es éste un caso de celos de serrallo entre parejas, sino una apetencia depravada...»

«...El amor es más fuerte que la muerte, se ha dicho. Tomado al pie de la letra, jamás el aforismo recibió una confirmación más brillante. Un decapitado, un amputado hasta medio pecho, un cadáver persiste en querer ofrecer la vida. No cesará hasta que sea roído por el vientre, donde tiene los órganos procreadores.

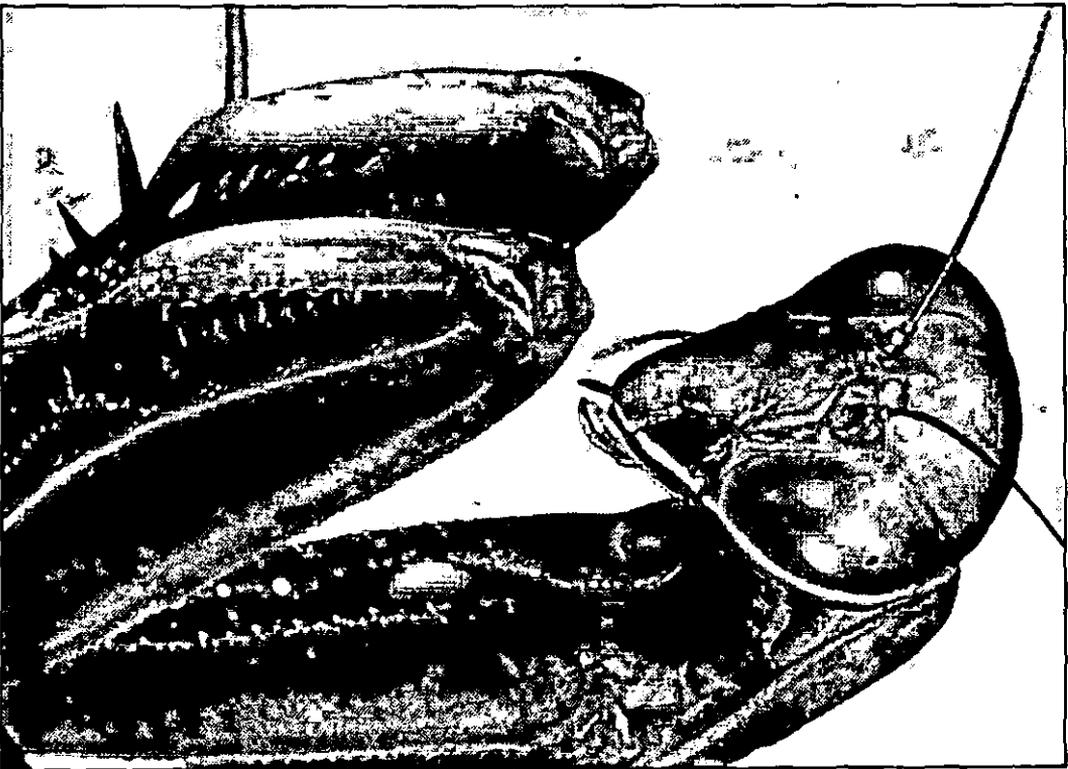
«Comerse al macho después de consumida la boda, devorar al enano sin fuerzas, desde este momento inútil, pueden entenderse, hasta cierto punto, en el caso del insecto poco escrupuloso en materia de sentimiento; pero zampárselo durante el acto, eso sobrepasa todo lo que sería capaz de soñar una imaginación atroz. Yo lo he visto, con mis propios ojos, y todavía no he salido de mi asombro...»

«...Quizás sea una reminiscencia de los tiempos geológicos, cuando, en la época carbonífera, el insecto se destrozaba en un celo monstruoso. Los ortópteros, de los que forman parte los mantinos, son los primeros del mundo entomológico. Burdos, incompletos, en transformación, vagaban por los helechos arborescentes, ya en flor, cuando todavía no existía ninguno de los insectos de delicadas metamorfosis, mariposas, escarabajos, moscas, abejas. Las costumbres no eran agradables en esos tiempos de fogsidad ansiosa de destruir a fin de producir; y las mantis, débil recuerdo de los antiguos espectros, podrían continuar los amores de antaño...»

*(Las costumbres de los insectos,
J. H. Fabre)*



Miller, *El Angelus* (fragmento).



Mantis Religiosa.

Mientras buscábamos la fotografía del «banquete nupcial» de la mantis, nos comunicaron, a través de la agencia Atlas-Foto, las respuestas de uno de sus corresponsales, un entomólogo belga, el doctor en ciencias J.-P. Vanden Eeckhoudt, que fue transmitida de inmediato al señor Salvador Dalí. Su gran interés le confería un lugar en esa obra por lo que agradecemos a J.-P. Vanden Eeckhoudt que nos haya autorizado la reproducción. (Nota del Editor.)

«...No puedo enviarle esa fotografía, pues sería falsa. En realidad ese banquete nupcial no existe en la naturaleza; sólo se produce en cautividad, cuando las costumbres del animal se ven totalmente perturbadas. Sé que hace cien años, como consecuencia de las observaciones de Fabre que operaba sobre animales en cautividad, los mejores autores han repetido por todas partes esa historia inexacta; pero no porque una leyenda tenga sólidas raíces voy a colaborar en hacerla arraigar; al contrario, me esfuerzo en mis publicaciones y mis conferencias en restablecer una visión más exacta de los hechos: en condiciones naturales, el banquete nupcial de la mantis no existe... Le saluda, etc...

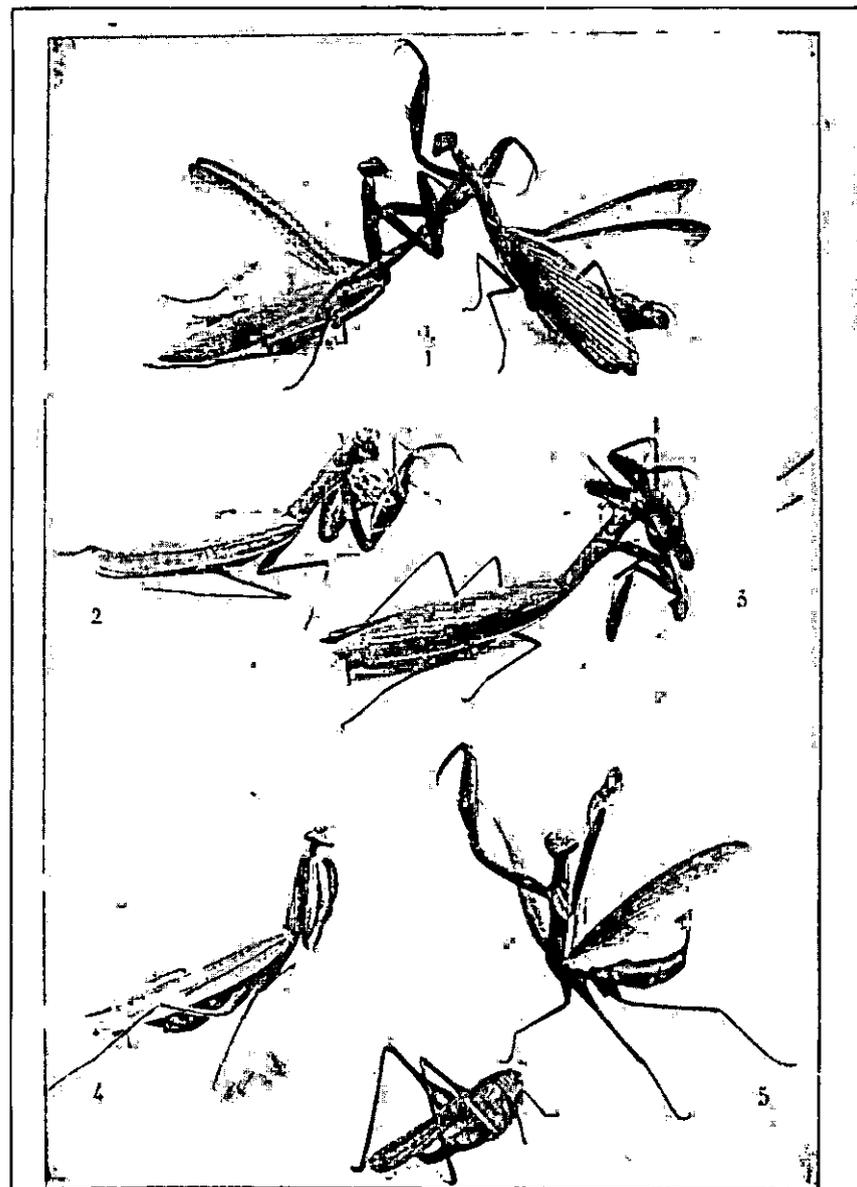
J.-P. Vanden Eeckhoudt, Dr. en C.»

Esa carta apoya magníficamente mi tesis: las costumbres de los campesinos, bajo la imposición restrictiva y feroz de la moral, los reducen a un estado de verdadera cautividad.

S.D.

Las hermosas costumbres caníbales (S.D.).

→
1. La Mantis, riña entre hembras. — 2. La Mantis devorando un grillo. — 3. La Mantis devorando su pareja tras el apareamiento. — 4. La Mantis, en actitud de oración. — 5. La Mantis, en actitud espectral.



Mant.

1. La Mante, rixe entre femelles. — 2. La Mante dévorant un criquet. — 3. La Mante dévorant son mâle après la parade. — 4. La Mante en son attitude d'oraison. — 5. La Mante en son attitude spectrale.

Una vez expuestas las asociaciones interpretativas 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*. Estamos en presencia de un cuadro con un gran argumento, en el que, como en el *Embarque para Citerea* de Wateau, se representan varias escenas que corresponden a situaciones consecutivas. Si relaciono el *Angelus* con el *Embarque para Citerea* (cuadro totalmente surrealista), es porque considero que existen entre las dos obras varios parentescos extraordinarios y sorprendentes. Me limitaré al que me parece más típicamente determinante: el hecho de que los dos abordan el problema fundamental de las imágenes y representaciones instantáneas «determinadas» en función de las nociones del «devenir temporal-argumental». En el *Angelus* los trastornos y colisiones de la memoria ante el «tiempo argumental» se solucionan «oníricamente», es decir, en función del «tiempo psíquico», mientras que en el *Embarque para Citerea* la solución es de un orden más «relativista»; está fundamentada en un «sistema de referencias instantáneas», destinadas a fijar las nociones comparativas irracionales del tiempo, es decir las nociones concretas del tiempo. Las soluciones reclamadas en los dos casos son igualmente dialécticas —el «malestar» y la «violenta evidencia» incomprensibles que caracterizan a los dos cuadros son fundamentalmente de la misma naturaleza—; lo que los diferencia es la forma distinta con que cada uno de ellos pro-

cede a la verificación «mecánica» y en cierto modo «espacial» del problema argumental. Acabamos de decir que el problema argumental del *Angelus* se resuelve oníricamente. Esto es reconocible por medio de los elementos de «condensación», «sustitución» y «desplazamiento» que permiten y hacen posible la existencia implícita para esa tela de un amplio argumento de fases consecutivas muy diferenciadas «contenidas» en una imagen instantánea, y esa imagen puede conocerse visualmente de un solo golpe, siendo excepcionalmente sencilla y aparentemente desprovista de la más mínima acción. Nos quedan por describir las fases sucesivas del desarrollo argumental, constitutivas del mito.

Primera fase: destacándose a contraluz del ambiente crepuscular que determina los sentimientos atávicos, los dos turbadores simulacros obsesivos encarnados en la pareja del *Angelus* permanecen uno ante otro. Es un momento de espera y de inmovilidad que anuncia la inminente agresión sexual. La figura femenina —la madre— adopta la postura expectante que identificamos con la postura espectral de la mantis religiosa, actitud clásica que sirve de preliminares al cruel acoplamiento. El macho —el hijo— está subyugado y como privado de vida por la irresistible influencia erótica; permanece «clavado» en el suelo, hipnotizado por el «exibicionismo espectral» de su madre, que lo aniquila. La posición del sombrero, cuyo simbolismo es de los más conocidos y de los más indiscutibles en el lenguaje de los sueños, denuncia el estado de excitación sexual del hijo e



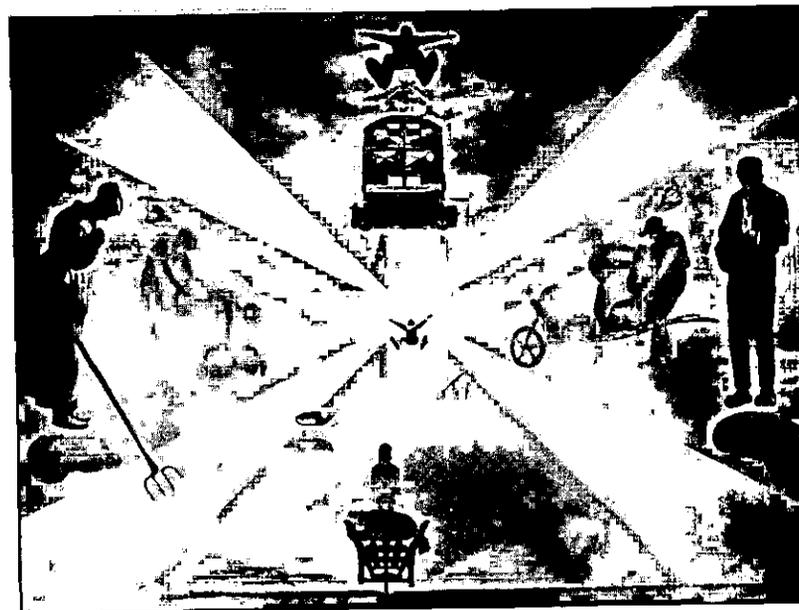
Millet, *El Angelus* (fragmento).



...y el sombrero no cae... (Postal).

ilustra el propio acto del coito; sirve también para definir una actitud vergonzosa ante la virilidad. No creo necesario volver a insistir sobre la evidencia simbólica de todos esos factores; además, el documento excepcional suministrado por las postales para el estudio del pensamiento inconsciente popular, nos ayuda aclarando considerablemente nuestra afirmación (pág. 129). En esa misma fase del drama, el hombre y la mujer están unidos por el lazo atávico que hemos estudiado en uno de los fenómenos delirantes y que consiste en la especie de atracción estereotipada que hace que dos individuos que andan en sentido inverso choquen a pesar de su voluntad. Es imposible imaginar a una de las siluetas del *Angelus* cambiando de sitio, o sometida al menor movimiento, sin que ese movimiento sea exacta y sincrónicamente repetido por la otra silueta, como si uno no fuera más que la imagen reflejada del otro. Después del momento de espera inmóvil sólo puede concebirse el movimiento inminente que únicamente podría consistir en el encuentro y la colisión brutal que observaremos a continuación.

Segunda fase: el hijo efectúa con su madre el coito por detrás, reteniendo con sus manos, a la altura de sus riñones, las piernas de la mujer. Se trata de la postura que revela en su más alto grado la animalidad y el atavismo. Esa representación nos la suministra el cuadro por medio de uno de los objetos accesorios, la carretilla, cuya personalidad erótica es de las más indispensables. Además de las metáforas antro-



Salvador Dalí, *El Angelus de Millet o la Estación de Perpinyà*, 1965.
Prueba por San Andrés del estado de hibernación del Angelus (S.D.).



Millet, *Dibujo*.

Lo cierto es que sin Millet, Seurat no habría jamás podido existir estéticamente, estilísticamente; Seurat no hizo más que caricaturizar la monumentalidad de los volúmenes atmosféricos y sublimes de Millet.

S. D.



Postal.



El complejo de impotencia (S.D.).

pomórficas de una extrema complejidad y de una extrema riqueza que implica, la carretilla está cargada de una intencionalidad muy concreta y particular. Así, en la serie de fantasmas típicos de erección: vuelo, patinaje, locomoción rápida, etc... sabemos que la tracción animal, tan frecuente en las obsesiones de los pintores y dibujantes, tracción penosa (caballo tirando de una pesada carreta con esfuerzos paroxísticos en lo alto de una costa) simboliza, por el esfuerzo desmesurado que se presta a la realización del acto sexual, los complejos de impotencia o de debilidad sexual. La carretilla se sitúa entre esas últimas representaciones; es más directa que aquéllas, que comportan elementos sustitutivos suministrados por el elemento de *tracción animal*. Esa circunstancia, decíamos, confiere al acto del coito un carácter de extremo e insuperable esfuerzo físico, absolutamente feroz y desproporcionado, que ilustra también el elemento de la «horca clavada en la tierra arada».

Creo que tampoco me equivoco en el reconocimiento y la identificación de la naturaleza inconfundiblemente característica de ese «gesto de riñones» que obsesiona y determina todos los gestos masculinos importantes en la obra de Millet. Ese gesto, que se traiciona, de una forma larvaria, tímido en el niño al que sacan hasta el umbral de la puerta para que orine, culmina en otro lugar en un desesperado y brutal «golpe de riñones» (pág. 137) cuyo furor particular no puede justificarse, a mi modo de ver, por la ejecución de ningún trabajo del campo, por rudo que nos pueda parecer, ni, *a fortiori*,



T.2894 - MUSÉE DU LOUVRE
MILLET - *Précaution maternelle*

Millet, *Précaution maternelle*.



Millet, *Le Vanneur*.



Millet, *La nymphe entraînée par les amours*

La libido triunfal de Millet (S.D.).



Millet, *Les Botteleurs.*

por el hecho de recoger la paja (pág. 139), a pesar de la mejor voluntad de acordar a esa sustancia el mayor crédito en el sentido de las posibilidades de resistencia, de obstáculo, de excitación y de lucha. Para volver a la carretilla del *Angelus*, insistiré aún sobre el significado que adquiere la posición de los dos sacos, posición exactamente paralela a la de los dos personajes sentados en la ilustración (pág. 133), «Beso en carretilla», la cual rinde cuentas admirablemente de todas las circunstancias y particularidades de los fenómenos de condensación y de desplazamiento simbólicos que determinan la presencia intencional de ese objeto en el cuadro. A ese respecto, no me parece despreciable destacar el hecho, análogo en todos sus puntos, de la marcadísima fijación fetichista y manifiesta del cartero Cheval sobre su carretilla. Compone esos versos dedicados a ella (es la carretilla la que habla):

Ahora su obra está concluida
 Disfruta en paz de su labor
 Y en su casa, yo, su humilde amiga
 Ocupo el lugar de honor.

De hecho, esa carretilla, una vez más, ocupa un lugar privilegiado en el «Palacio ideal», realización delirante cuyo carácter eminentemente regresivo y libidinoso no puede pasar desapercibido, y que, aunque evoque períodos de la estereotipia hindú, no por ello deja de presentarse ante mis ojos como el verdadero y único «palacio fósil» existente.



Cheval, Auteur du Palais - Reproduction Interdite

Je suis la fidèle compagne
 Du travailleur intelligent
 Qui chaque jour dans la campagne
 Cherchait son petit contingent.
 L'Auteur du Palais.

HAUTERIVES (Drôme)
 L'Auteur du "Palais Idéal" et sa Bouquette légendaire

El cartero Cheval.

La segunda fase que acabamos de describir (y de la que nos han alejado ligeramente indispensables precisiones que afectan al elemento, determinante en extremo, de la carretilla) está claramente ilustrada, a mi modo de ver, por la imagen (pág. 133) que ayuda de una forma minuciosa y matizada, al desarrollo de nuestra tesis.

Tercera fase: como en el amor de la mantis, la hembra devora al macho después del acoplamiento... Esa última fase, como recordaremos, es la que ha sido estudiada con más minuciosidad en el curso del análisis de los fenómenos delirantes «de las tazas» y de «las cerezas». Limitándome al cuadro, sólo puedo, después de todo lo que precede, evocar la intuición poética del lector. Hay ciertas determinaciones, como la del elemento materno, que nos ofrece la asociación de los sacos, de la tierra cultivada, de la cesta, etc... que no juzgo suficientes, sobre las que no quiero insistir y que, a fin de cuentas, no deseo ni tan sólo que sean tomadas en consideración. Renuncio también a precisar, en esta ocasión, nociones como la del sentimiento de muerte que, aunque las tenga por ciertas, son de un orden demasiado general para la presente obra. Prefiero, como ya dije, limitarme, en tanto que fenómenos, a las impresiones estrictamente líricas producidas en mi persona por el *Angelus*. Reconozco así, con una extrema evidencia, que el personaje masculino se me aparecía, desde el principio de la primera escena de expectación, bajo un aspecto trastornador, angustioso: lo veía «como muerto de



GOING TO WORK.

Jean François Millet.

Millet, *Allant au travail.*

Yendo hacia la muerte (S. D.).



539. Ny Carlsberg Glyptothek. Millet. Brændhuggeren og Døden.

El Hombre Cargado de un Fajo, el Hombre Carretilla, la madre, la hoz aún clavada... todo ello debería ser filmado, con el lenguaje secreto propio de Millet, por Michelangelo Antonioni, especialista único de la «obsesión de la pareja».

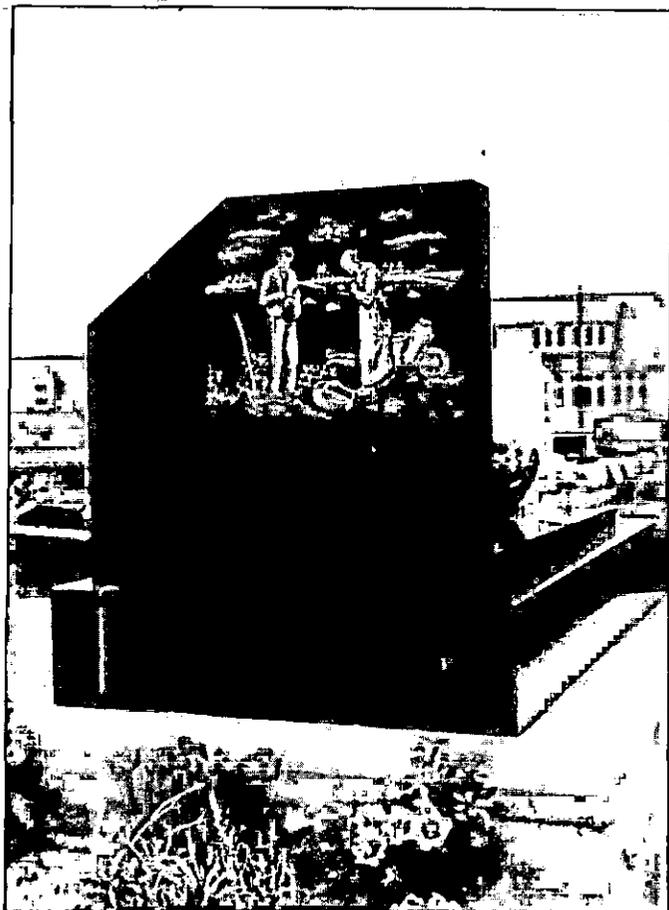
S.D.



Les Marionnettes de la fête du « Courrier Français ».

Dessin de F. Lecomte.

Historia, paso a paso, del Angelus de Millet a la guillotina, en comic (S.D.).



Cementerio de Quinéville (Manche).

Más claro, una tumba (S.D.).

una forma latente», «como muerto de antemano». Esa impresión sólo puede estar relacionada con mi identificación con el mencionado personaje, que ya ha sido suficientemente aclarada. No querría, para finalizar, dar la impresión de subestimar excesivamente la intuición lírica o puramente sensible del lector volviendo con detalle sobre los factores de «extinción», de «sentimiento monumental fúnebre», de «inmovilidad» activa en la mujer, pasiva y aniquilada en el hombre y otras circunstancias y factores de «ambiente argumental», cuya prodigiosa resolución en el cuadro, por onírica que sea, contribuye con la misma fuerza a hacer surgir, de la imagen insípida y estereotipada del *Angelus* de Millet, la variante maternal del mito inmenso y atroz de Saturno, de Abraham, del Padre Eterno con Jesucristo y del mismo Guillermo Tell devorando a sus propios hijos.

Conclusión, posibilidades hipotéticas de nuevos métodos de investigación científica basados en la actividad «paranoico-crítica»

Sin ceder a la más mínima ambición generalizadora y totalizadora, le agradecería al lector que considerase los límites estrictos, modestos y «muy especiales» de ese trabajo que —no hago más que esforzarme en establecer y proclamar— sólo es recomendable por su valor emi-

nementemente experimental. Esa declaración no debe tomarse en sentido exclusivista ni quiere parecer hecha a expensas de otras experimentaciones, entre las cuales, la que es objeto de la presente obra adquiriría una importancia muy relativa. Dicho esto, quede claro que no considero (ni mucho menos) mis investigaciones susceptibles de agotar el contenido real del *Angelus* de Millet. Simplemente creo haber aportado sobre este asunto un documento de «*extrema autenticidad*» y haber permitido, por eso mismo, el esclarecimiento de una parte ínfima (si se quiere) de ese 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 esos fenómenos; el campo de experimentación lo suministra el caso concreto de la imagen del *Angelus* de Millet. De modo que no me queda sino esperar impaciente los resultados de los experimentos análogos o nuevos que podrían hacerse sobre el mismo tema. La coincidencia total, parcial, o el franco desacuerdo de esos resultados con los míos, no hará más que contribuir al planteamiento de los principios de las próximas síntesis (permitiendo en cierto modo la conciliación de las verdades relativas y parciales que podrían haberse desprendido del ejercicio, aislado o en común, de varias actividades analíticas) así como de análogos, múltiples o contradictorios métodos de conocimiento.

Nada más urgente, a este respecto, que un análisis psicoanalítico, que sacaría partido de factores absolutamente desconocidos por mí,

tales como la vida de Millet (que ignoro por completo) o un estudio, una investigación estrictamente fenomenológica, o incluso marxista, etc... Todo serviría para suministrarnos una más compleja resultante cognoscitiva.

Pero todas las precauciones oratorias que tomaría ante el tema de la «*experimentación surrealista*» que constituye esencialmente la presente obra, no impide en modo alguno dar al «*proceso paranoico*» una importancia cada vez más amplia y envolvente. El carácter esencialmente «*productivo*» y exclusivista de esos fenómenos delirantes creo que «*participa*» —como actuando dentro de su propia base— no sólo de las producciones de las que se admite que encarnan el cambio más hiperestésico y agudo de los fenómenos de la personalidad (fenómeno artístico en general), sino también de las que constituyen los grandes «*ensueños paranoicos*» de la filosofía y de la historia, e incluso de las de la investigación científica en las que la actividad experimental alcanza los más ambiciosos grados de objetividad. A este respecto, ¿cómo negarse al uso de ciencias tales como el psicoanálisis, ciencia de «*los delirios genialmente sistematizados*» (sin que en ese caso delirio comporte el menor sentido peyorativo, por supuesto)? ¿Cómo, me pregunto yo, no discernir la presencia del mecanismo paranoico en el fenómeno extraordinariamente determinante de la elección «*experimental*» que preludia las investigaciones de las ciencias naturales? ¿Cómo, insisto, no actuaría, en el caso que nos ocupa, ese mecanismo, cuando el estudio de las particularidades delirantes paranoicas nos hace asistir



A punto de imprimir esta edición, han aparecido, en el libro *L'arte erotica dei grandi maestri* de Bradley Smith, estas ilustraciones de Millet que, como los elementos desconocidos en la tabla de Mendeleiev, rellenan los huecos previstos en la hipótesis daliniana, demostrándola de forma espectacular. Por deseo de Dalí, hemos reproducido exactamente el pie que figura en dicha edición italiana. (O. T.)



Jean François Millet, celebre per i suoi dipinti sommessamente religiosi quali l'Angelus e L'uomo con la zappa, era uno degli artisti più contraddittori del diciannovesimo secolo. A volte trattava anche temi erotici, che erano completamente ignorati tranne che dall'intima cerchia di conoscenti. Il pubblico, messo di fronte all'arte erotica de Millet, proverebbe difficoltà nel credere che si tratti dello stesso autore delle opere devote.

a un cambio esencial del mundo-objetivo, cambio que se presenta como súbito, y que absorbe, por su poder asociativo instantáneo, toda nuestra atención y afectividad, las cuales quedan irresistiblemente fijadas en un «determinado» número de hechos y objetivos, en detrimento y exclusión de todo el resto? Me parece que tales fenómenos, que comportan esas violentas determinaciones de elección, no pueden darse en vano, no pueden, en un grado más o menos acentuado, no intervenir en ese factor, a mi modo de ver condicional de la experimentación científica, que, para emplear las propias palabras de E. Schrödinger, consiste en «la disposición momentánea de nuestro interés y de su influencia determinante en la dirección del trabajo posterior».

El fenómeno paranoico que, en el campo poético, hace tangible y reconocible objetivamente la propia dialéctica del delirio surrealista, ese fenómeno paranoico, repito, verdadera dialéctica del delirio surrealista, sólo puedo entenderla en la actualidad (situada en el campo de las ciencias naturales) como el equivalente poético de esa «conciliación» de todo lo más irreconciliable, como esa claridad diáfana, nacida del enmarañamiento y del acercamiento de los más irreductibles y distantes antagonismos, como la suma de la «dialéctica concreta» objetivada en esa teoría grandiosa cuya altura especulativa no nos es accesible más que intuitivamente y que se llama la «teoría restringida de la relatividad».

Apéndice

Explicación de una ilustración de Los Cantos de Maldoror

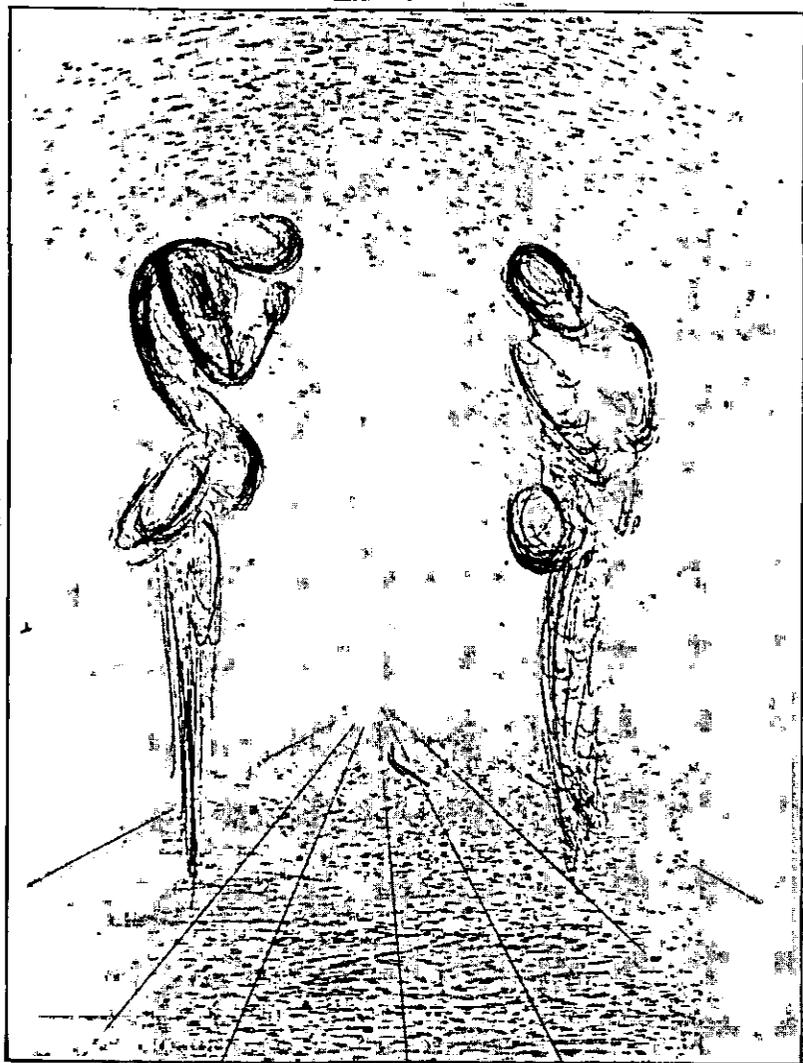


Salvador Dalí, Ilustración para *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, 1933-34.

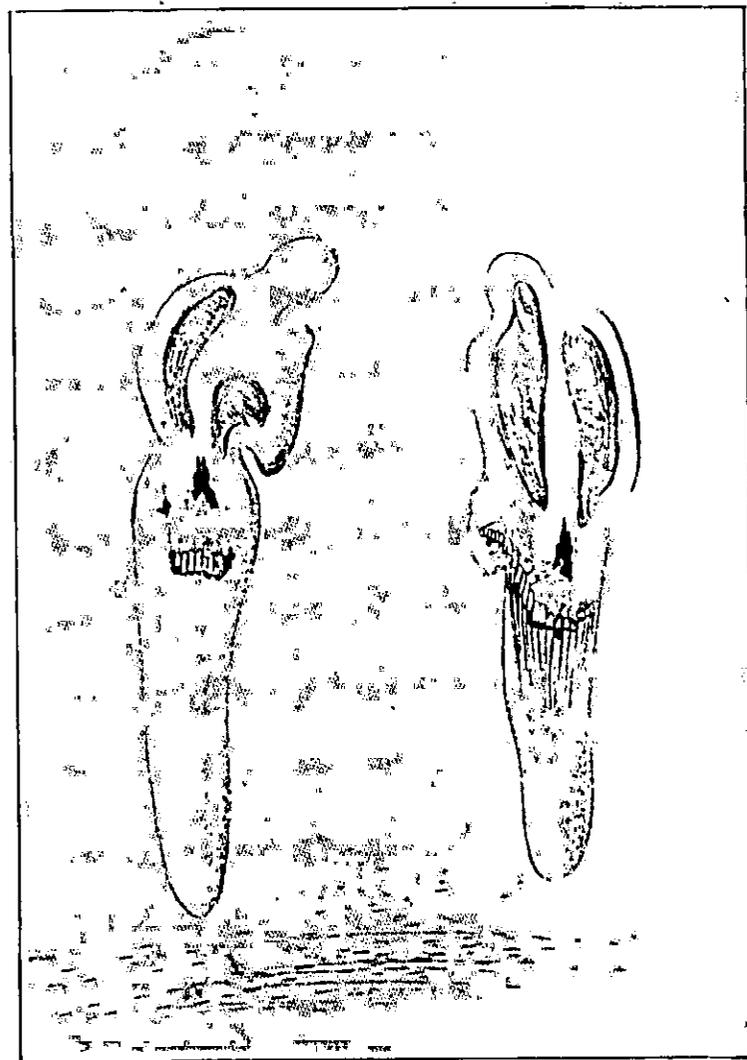
¡El *Angelus* de Millet, hermoso, como el encuentro fortuito en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas!

«Es demasiado evidente que el "hecho ilustrativo" no puede restringir en absoluto el curso de mis ideas delirantes, sino que, al contrario, las expande. Se trata pues, en mi caso, de ilustraciones paranoicas y debo excusarme en estas páginas del grosero pleonasma que ello supone. En efecto, y tal como he tenido a menudo el placer y la paciencia de repetirlo a mis lectores, el fenómeno paranoico no sólo es aquél en que se resumen por excelencia todos los factores "sistemáticos asociativos", sino incluso aquél que encarna la más "idéntica" ilustración "psíquico-interpretativa". La paranoia no siempre se limita a formar parte "de la ilustración"; aún constituye la verdadera y única "ilustración literal" conocida, es decir, "la ilustración interpretativa delirante" — cuya "identidad" se manifiesta siempre a posteriori como factor consecuente de "la asociación interpretativa".»

Ninguna imagen es capaz de ilustrar más «literalmente», de una manera más delirante, Lautréamont, y *Los Cantos de Maldoror* en particular, que la que fue realizada hará unos 70 años por el pintor de los trágicos atavismos caníbales, de los ancestrales y terroríficos encuentros de carnes dulces, blandas y de buena calidad: me refiero a Jean-François Millet, ese pintor incommensurablemente incom-



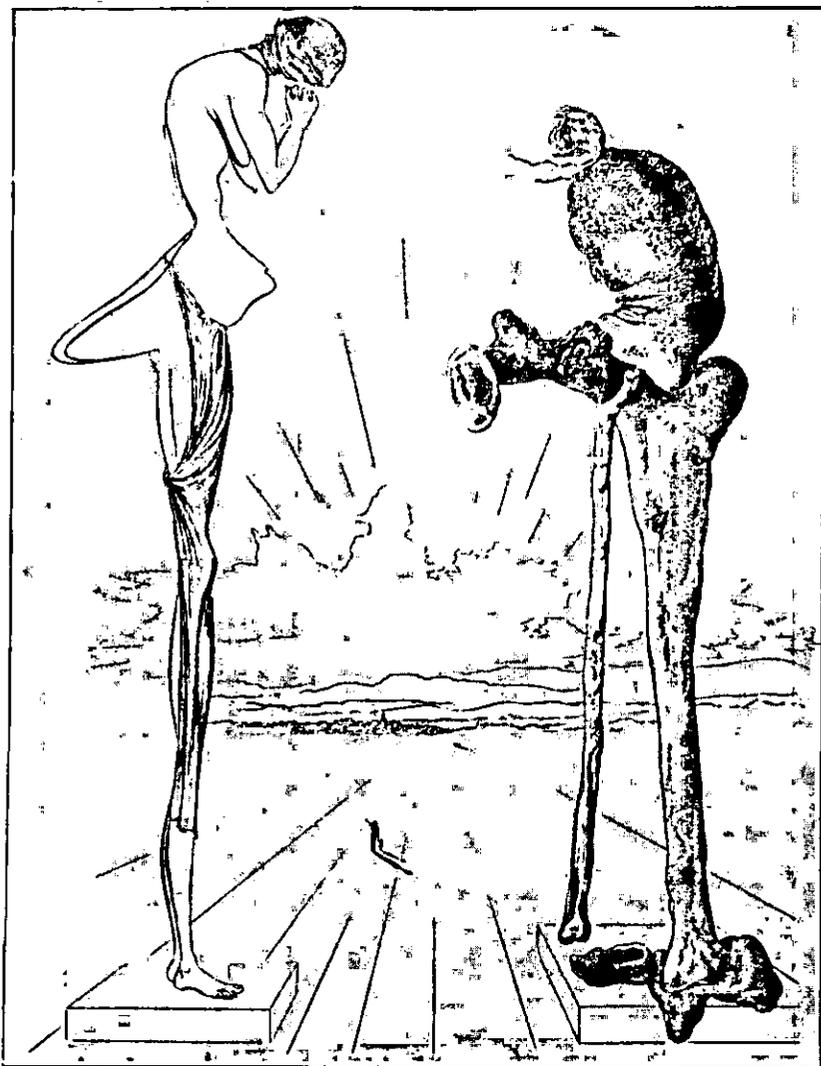
El Angelus de la aurora (S.D.).



Cráneos Angelus (S.D.).

prendido. Es precisamente el mil veces famoso *Angelus* de Millet que, a mi modo de ver, equivaldría en pintura al conocido y sublime «encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas». Realmente creo que nada puede ilustrar tan literalmente, de una manera tan atroz e hiperevidente, ese encuentro como la imagen obsesiva del *Angelus*. El *Angelus* es, que yo sepa, el único cuadro del mundo que comporta la presencia inmóvil, el encuentro expectante de dos seres en un medio solitario, crepuscular y mortal. Ese medio solitario, crepuscular y mortal desempeña, en el cuadro, el papel de la mesa de disección en el texto poético, pues no sólo la vida se apaga en el horizonte, sino que incluso la horca se sumerge en esa real e insustancial carne que ha sido, para el hombre de toda la vida, la tierra labrada; se hunde en ella, digo, con esa intencionalidad golosa de fecundidad, propia de las incisiones deleitables del bisturí que, como todo el mundo sabe, no hace sino buscar secretamente, bajo diversos pretextos analíticos, en la disección de cualquier cadáver, la sintética, fecunda y alimenticia patata de la muerte; de ahí ese constante dualismo, sentido a través de todas las épocas, de tierra labrada-alimento, mesa para comer —tierra labrada que se alimenta de ese estiércol dulce como la miel que no es otro que el de los auténticos y amoniacales deseos necrofilicos—, dualismo que nos lleva a considerar finalmente la tierra labrada, sobre todo agravada por el crepúsculo, como la más bien servida mesa de disección, la que, de entre todas las demás, nos





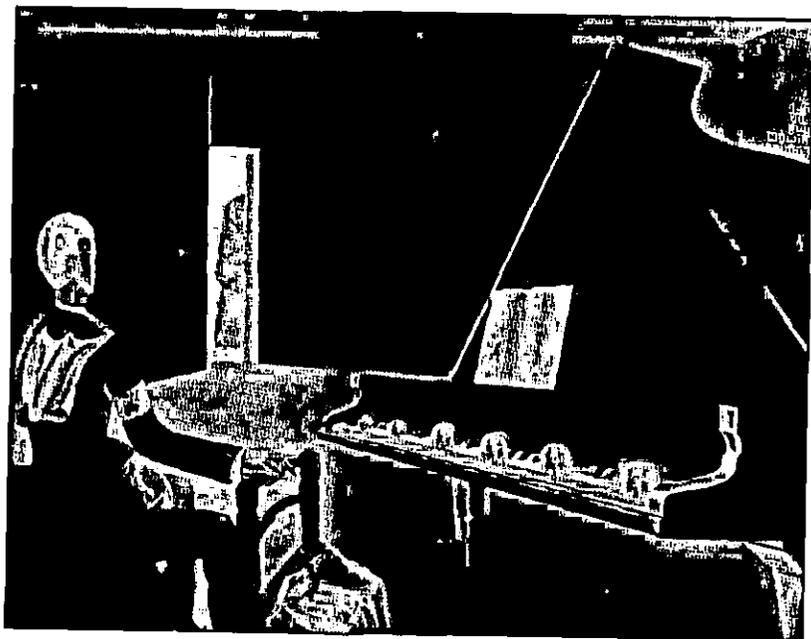
El sombrero cuelga de la erección suprema del hueso atávico (S.D.).

ofrece el cadáver más garantizado y apetitoso, condimentado con esa trufa fina e imponderable que sólo se encuentra en los sueños nutritivos constituidos por la carne de los hombros emblanecidos de las amas hitlerianas y atávicas, y con esa sal incorruptible y excitante, hecha del frenético y voraz bullicio de las hormigas, que debe comportar cualquier auténtica «putrefacción insepulta» que se respete y pueda ser digna de este nombre. Si, como pretendemos, la «tierra labrada» es la más literal y la más ventajosa de todas las mesas de disección conocidas, el paraguas y la máquina de coser se habrían transformado en el *Ángelus* en figura masculina y figura femenina, y todo el malestar, todo el enigma del encuentro provendrían, según mi modestísima opinión —independientemente del malestar y del enigma que ya sabemos que están determinados por el «lugar» (tierra labrada, mesa de disección)—, de las particularidades idénticas contenidas en los dos personajes, en los dos objetos, de donde deriva todo el desarrollo argumental; toda la tragedia latente del encuentro expectante y preliminar. El paraguas —tipo de «objeto surrealista de funcionamiento simbólico»—, a consecuencia de su flagrante y conocido símbolo de erección, es indiscutiblemente la figura masculina del *Ángelus* que, como tendrán la amabilidad de querer recordar, en el cuadro intenta disimular —sin conseguir más que ponerlo en evidencia— su estado de erección por la posición vergonzosa y comprometedor de su propio sombrero. Ante él la máquina de coser, símbolo femenino conocido por todos, extremada-

mente caracterizado, llega a proclamar la virtud mortal y caníbal de su aguja, cuyo trabajo se identifica con esa perforación superfina de la mantis religiosa «vaciano» al macho, es decir vaciando su paraguas, transformándolo en esa víctima martirizada, lacia y depresiva, en que se convierte cualquier paraguas cerrado después de la magnificencia de su funcionamiento amoroso, paroxístico y tenso de unos momentos antes. Es cierto que, detrás de las dos figuras del *Angelus*, es decir detrás de la máquina de coser y del paraguas, los recolectores sólo pueden seguir recogiendo con indiferencia, convencionalmente, los huevos en el plato (sin el plato), los tinteros, las cucharas y toda la vajilla que las últimas luces del crepúsculo, a esa hora, hacen relumbrante, exhibicionista, y ni una costilla cruda, tomada como modelo medio de los signos comestibles, ha sido depositada en la mesa del macho, mientras ya la silueta de Napoleón «el hambriento» se forma y se dibuja súbitamente en las nubes del horizonte, ya le vemos acercarse, impaciente, a la cabeza de su cabalgata para recoger la costilla en cuestión, la que, en realidad, de verdad, sólo está destinada propiamente hablando a la aguja, fina de lo más fino, terrorífica de lo más terrorífico, bella de lo más bello, de la máquina de coser espectral, clandestina y en magnífico estado.

¡EL *Angelus* DE MILLET, HERMOSO, COMO EL ENCUENTRO FORTUITO EN UNA MESA DE DISECCIÓN, DE UNA MÁQUINA DE COSER Y UN PARAGUAS!

Notas



Salvador Dalí, *Composition-Evocation de Lénine*, 1931.

1. La de la estructura molecular del ácido desoxiribonucleico.

2. En 1929, por primera vez, se me apareció con nitidez una de esas imágenes, sucediéndose probablemente a muchas otras, aunque no logre encontrar antecedentes en mi memoria. Se produce en Cadaqués, mientras remo con violencia y, consiste en una forma blanca iluminada por el sol, alargada y cilíndrica, con los extremos redondeados, ofreciendo varias irregularidades. Esa forma está acostada en el suelo marrón-violáceo. Todo su contorno está erizado de pequeños bastoncillos negros que parecen estar en suspensión en todos los sentidos, como bastones volantes.

En 1932, a la hora de acostarme, veo el teclado azulado, reluciente, de un piano cuya perspectiva me ofrece en resumen una serie decreciente de pequeñas auréolas amarillas y fosforescentes rodeando el rostro de Lenin. Esa imagen se produce en el momento de meterme en cama, antes de apagar la luz. No comporta consecuencia alguna y no es el resultado de otras imágenes. Demasiado lejos del presueño, no me parece clasificable entre las imágenes hipnagógicas.

En las mismas circunstancias, diez días más tarde, veo un pan en cuyo dorso están incrustados una hilera de tinteros con sus portaplumas de diversos colores inclinados en todos los sentidos. Debajo del pan penden, en la punta de innumerables cordelillos, pequeños rectángulos de papel blanco. La aparición de esa imagen la tuve en un estado de semi-somnolencia, o en un estado muy próximo a éste, y en el momento en que proseguía un devaneo para la invención de relojes surrealistas; denomino a esa imagen: reloj hipnagógico. Inmediatamente realizo un objeto yuxtaponiendo por asociación posterior a un pan real las imágenes repetidas de tinteros comportando plumas inclinadas en diversos sentidos.

Finalmente, a finales del verano de 1932, al levantarme precipitadamente de la mesa para ir a tumbarme en el diván, veo una hilera de tinteros alternados con huevos fritos sin el plato. Esa imagen, descrita anteriormente, estaba destinada a ocupar un lugar en el paisaje para formar el cuadro: *La nostalgia del caníbal*.

3. El doctor Jacques Lacan, que tuvo que interrogar a ese enfermo, obtuvo del mismo ciertas declaraciones que consideramos "sensacionales". De esas declaraciones resulta, en efecto, que el *Angelus*, en el espíritu del autor de la agresión que nos ocupa, es invariablemente asociado al *Embarque para Citerea* (no hace falta decir que la seguridad de esa asociación que le dio el alienado a Lacan es muy posterior a mi asociación personal, registrada en las primeras notas que redacté sobre el *Angelus*). El enfermo declara que, teniendo la intención de destrozarse el lienzo más "célebre" del museo, dudó entre la *Gioconda*, el *Embarque para Citerea* y el *Angelus* de Millet y que, después de mucho dudar, se decidió por ese último. La elección de la *Gioconda* entre las obras que él había seleccionado nos parece muy comprensible y coherente en razón del valor obsesivo del cuadro: el valor se basa en el conocido "misterio" de la *Gioconda* que, después de todo lo que Freud nos ha explicado de Leonardo, sólo puede consistir en la atracción incestuosa que esa obra ejerce en los neuróticos edipianos. Para ellos, es evidente que una representación de este tipo puede únicamente presentarse y entenderse como la expresión del tipo ideal de belleza descable y que reúne todos los atributos maternos más caracterizados. El enigma que, en todos los tiempos, se pretendió esconder tras la sonrisa de la *Gioconda* sólo puede identificarse con el enigma de la sonrisa de la madre, que se convertirá, para cualquier protagonista de Edipo, en la esfinge a la que cada hijo interroga su angustia.

El *Angelus* se asocia, pues, de una manera coherente con la *Gioconda* por el carácter edipiano que les es común y que, en el *Angelus*, hemos intentado poner de manifiesto de una manera detallada. En cuanto al *Embarque para Citerea*, que completa la maravillosa trilogía compuesta por la elección del alienado, hemos visto (sin que haya sido necesario insistir en la sobrestimación manifiesta de la celebridad de ese lienzo —es interesante recordarlo únicamente como síntoma) cuál es la razón fundamental de la asociación con el *Angelus*; pero nos urge decir que esa razón, de orden más bien "mecánico", no era, por supuesto, la única, ni tan sólo la más chocante ni la más decisiva en el acercamiento de las dos telas. La búsqueda de otras razones me llevaría extraordinariamente lejos; por otra parte, me obligaría a anticipar, sobre el estudio extremadamente atento y profundo que me propongo realizar sobre Watteau en mi próximo libro: *La pintura surrealista a través de los tiempos*, del que la presente obra no constituye más que una de sus partes.



Marcel Duchamp, *La Gioconda*.



Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*.

Muy recién, prosiguiendo la creación de un objeto surrealista, veo, al término de un proceso imaginativo bastante largo —y sin embargo muy alejado de las imágenes instantáneas que le preceden— una larga salchicha de tela, con el fondo blanco por un lado, y presentando, por el otro, motivos decorativos de colores muy vivos. La parte blanca debía comportar una hilera de *Angelus* de Millet, tal como los había observado en las tazas, es decir inscritos en un círculo cuya tinta se difuminaría hacia el exterior en el blanco de la tela. En el lugar que corresponde, en el cuadro, a la horca clavada en la tierra estaría cosido un portaplumas con la plumilla. Esa última fantasía me ha ayudado mucho a concebir el desarrollo sucesivo de un mismo pensamiento, cuyas etapas fugaces e instantáneas de su evolución aprehendía de tiempo en tiempo. La sistematización de los contenidos delirantes de toda esa serie de visiones me parece evidente en razón de las asociaciones que establecí luego. La forma blanca y alargada corresponde morfológicamente, con toda exactitud, a la del pan, mientras que su color blanco se distingue del color de ese pan. Los bastoncillos en suspensión corresponden, por sus distintas posiciones y sus direcciones, a las de los portaplumas en los tinteros situados en el pan. La distribución en sentido longitudinal, introducida por la forma inicial, subsiste en la disposición de las imágenes de Lenin a lo largo del piano, cuyo teclado reluciente y azulado corresponde también a la distribución de los tinteros siempre en el mismo sentido longitudinal y en fila. Aquí, además, vuelve a aparecer el color blanco del teclado, arrastrando una forma blanca y alargada que corresponde a la forma blanca de la imagen inicial. Sobre esa forma, aparecen las teclas negras como bastones distribuidos a lo largo del teclado. El carácter de distribución en fila persiste en la alienación de los tinteros alternados con los huevos fritos. Los tinteros negros corresponden a las teclas negras del piano y los portaplumas nos remiten a los tinteros que formaban parte en la composición del reloj hypnagógico. El blanco de los huevos corresponderá esta vez al blanco de la forma primera, al blanco del teclado y a la tela blanca del objeto sobre el que debían estar pintados los *Angelus*. Las cabezas de Lenin con la auréola amarilla figurarían las yemas de los huevos fritos, alternados con los tinteros, y corresponderían también a la imagen amarillenta del *Angelus* difuminándose ligeramente en el blanco como los huevos fritos. Esa analogía fue descubierta inmediatamente después del hallazgo del juego de café de Port de la Selva.

4. *Babaouo*, Editions des Cahiers Libres, 1932.

5. En francés "Baiser en brouette". La palabra "baiser" tiene en francés dos sentidos: 1) beso (substantivo) o besar (verbo) y 2) fornicar. (Nota del Traductor.)

