

DALÍ Y EL «ÁNGELUS» DE MILLET

LOURDES CIRLOT

Universidad Autónoma de Barcelona

«E n 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 *Ángelus* de Millet. Esta imagen constituye una representación visual muy nítida y en colores. Es casi instantánea y no da lugar a otras imágenes. Yo siento una gran impresión, un gran trastorno, porque aunque en mi visión de la mencionada «imagen» todo corresponde con exactitud a las reproducciones que conozco del cuadro, ésta se me «aparece» absolutamente modificada y cargada de una tal intencionalidad latente, que el *Ángelus* 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»¹. Es evidente que con estas palabras Dalí pone de manifiesto cuándo y de qué modo el *Ángelus* (1857-1859)² de Jean-François Millet supone para él un trastorno profundo que desencadena en él un interés enorme. Por ese motivo durante cuatro años, entre 1932 y 1936, Dalí escribirá en torno al tema del *Ángelus* y además realizará toda una serie de obras pictóricas, objetuales y grabados que tendrán como referencia clara la pintura de Millet. En ningún caso se tratará de copiar literalmente la obra del artista naturalista francés, sino de tomarla como punto de arranque para sus propias investigaciones, tanto teóricas como prácticas.

Desde un punto de vista teórico la aportación más significativa llevada a cabo por Dalí en el seno del surrealismo, durante los años en que vivió en París, es, sin duda, la elaboración del método paranoico-crítico. El propio André Breton manifestaría en más de una ocasión la gran importancia del pintor catalán. El crítico e historiador del arte José Pierre llegaría a afirmar en su artículo «Breton et Dalí» lo siguiente: «La paranoia-critique tend donc à supplanter purement et simplement l'automatisme qui, rappelons-le, est la pierre angulaire du surréalisme»³.

Salvador Dalí publicó un primer texto en la revista surrealista *Minotaure* en 1933, titulado «Intepretación paranoico-crítica de la imagen obsesiva del *Ángelus*

de Millet». Es conocido el interés de Dalí por el psicoanálisis freudiano y de ello han quedado numerosos documentos. Ya en sus años de formación en Madrid leía las obras de Sigmund Freud y de manera especial aquellas relacionadas con la interpretación de los sueños. Algo más tarde, afincado ya en París, a partir de 1929, tendría ocasión de conocer a uno de los psicoanalistas más importantes de la época, Jacques Lacan, quien leyó su tesis doctoral en la universidad parisina en 1932. El título de la misma fue: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*⁴.

Lacan solía frecuentar el círculo surrealista y, por tanto, no resulta extraño que Dalí supiera rápidamente de ella y que, con toda probabilidad, tuviera acceso a dicha obra. Tal y como advierte Lacan en su tesis, los rasgos esenciales inherentes a la descripción de las psicosis paranoicas habían sido ya definidos por Kräpelin, quien describía dos órdenes de fenómenos en dichas psicosis: los trastornos elementales y los delirios. Mientras que en los primeros señala la ausencia o el carácter esporádico de las alucinaciones, aunque pueden darse las llamadas «experiencias visionarias» —tanto durante la vigilia como en el sueño—, los delirios, en cambio, son elaborados intelectualmente y con ellos el enfermo se construye una especie de visión del mundo.

Partiendo del conocimiento de tales aseveraciones, así como del conjunto de la obra lacaniana, Dalí elabora la denominada actividad paranoico-crítica y los fenómenos paranoicos. En cuanto a la primera afirma que se trata de:

Un método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes⁵.

La actitud paranoico-crítica organiza y objetiviza de manera exclusivista las posibilidades ilimitadas y desconocidas de asociación sistemática de fenómenos subjetivos y objetivos que se nos presentan como solicitudes irracionales a favor exclusivo de la idea obsesiva. La idea paranoico-crítica descubre por medio de ese método unos «significados» nuevos y objetivos de lo irracional, traspasa tangiblemente el mundo mismo del delirio al plano de la realidad⁶.

Por fenómenos paranoicos, Dalí entiende las «imágenes bien conocidas de doble figuración —la figuración puede ser teórica y prácticamente multiplicada— todo depende de la capacidad paranoica del autor»⁷.

Una vez planteadas las cuestiones básicas relativas al pensamiento lacaniano y a su asimilación por parte de Dalí, puede accederse al estudio metodológico aplicado por el artista catalán al *Ángelus* de Millet. Para Salvador Dalí el gran tema mítico que plantea Millet en su obra es el de la muerte del hijo de los campesinos representados en el cuadro. Con objeto de corroborar su hipótesis Dalí pidió una radiografía del cuadro al Museo del Louvre que es donde se hallaba la pintura. Tras reiterar su petición en varias ocasiones, finalmente optaron en el museo por acceder a tal petición. En la radiografía surgía una mancha cuadrangular

negra bajo el cesto que se ve a los pies de los campesinos, tal y como había sospechado Dalí. Para éste, Millet debió tapar lo que en un primer momento correspondería a un pequeño ataúd con los restos del hijo muerto, con objeto de eliminar el intenso efecto dramático que el cuadro hubiera podido causar en un determinado público.

La escena presenta una atmósfera tan cargada de misterio y a la vez tan dotada de un sentimiento trágico que fácilmente puede relacionársela con la propia idea de la muerte. Al observar con detenimiento la pintura puede apreciarse que una angustia profunda se ha apoderado de los dos personajes que ocupan el centro de la composición y que, por otra parte, ambos parecen estar esperando que algo pueda suceder de un momento a otro.

Con objeto de sistematizar el estudio del *Ángelus* de Millet de acuerdo con la metodología paranoico-crítica, Dalí establece tres niveles, integrados por distintas fases. El primer nivel, el *descriptivo* está constituido por el fenómeno delirante inicial, así como por los fenómenos delirantes secundarios. Dicho fenómeno delirante inicial es aquel en el que el artista expone su trastorno profundo al presentársele de súbito en junio de 1932, la imagen nítida del *Ángelus* de Millet, tal y como se plantea al comienzo de este texto. Seguidamente Dalí enumera una serie de fenómenos delirantes secundarios, constituidos por fantasías de carácter obsesivo como los acoplamientos de guijarros, la colisión con el pescador o las «visiones» del *Ángelus*, tanto durante fantasías diurnas, como durante sueños o experimentos.

El segundo nivel es el *interpretativo* y en él Dalí establece unas premisas que le llevan a poder asegurar que en el cuadro del artista francés del siglo XIX ocurre algo que no puede asumirse a través de la simple contemplación de la pintura, sino que requiere un análisis profundo y minucioso, con objeto de poder llegar a realizar interpretaciones posibles del mensaje que la obra conlleva.

Dalí señala, además, como premisas previas a la fenomenología del *Ángelus* las siguientes: como cuadro ha batido todos los records de reproducción; se trata de una obra que llevó a un individuo a arremeter contra ella en verano de 1931, en el Louvre, rompiéndola; el propio Van Gogh estaba obsesionado por la obra de Millet en general y en el momento más grave de su enajenación copió muchas de las pinturas de Millet.

La iconografía del cuadro de Jean-François Millet, el *Ángelus*, es muy simple. En un campo con una línea de horizonte bien marcada y un tanto elevada aparecen dos personajes: un hombre y una mujer. Ambos se hallan concentrados en sí mismos. A los pies, entre los dos, se halla un cesto. Detrás de la mujer se ve una carretilla de las que se utilizan en el campo para realizar determinadas tareas. Junto al personaje masculino puede verse, clavado en el suelo, un útil de trabajar

la tierra en disposición vertical. La gama cromática no es exaltada y cubre desde tonalidades ocre-amarillentas hasta las azules-grisáceas reservadas a la zona del cielo. Pese a la verticalidad de los personajes, la sensación que emana del cuadro es de total estaticismo y prevalece la horizontalidad que comporta la clara y definida línea del horizonte.

En dicha iconografía Dalí subraya la importancia de la asociación del cuadro de Millet con todos los recuerdos crepusculares de su infancia. Ratifica que hasta que tuvo catorce años sus poemas sólo giraron en torno a dos temas, el del crepúsculo y el relativo al canto de los insectos.

A Dalí le llama poderosamente la atención la actitud expectante de la figura femenina. Esta quietud comporta, desde su punto de vista, una agresividad indiscutible, asociándola a los saltos de ciertos animales y sobre todo a la actitud propia de la mantis religiosa.

Interpreta en este apartado todos los fenómenos delirantes secundarios, llegando a la conclusión de que prácticamente en todos y cada uno de ellos existe una referencia a la sexualidad e incluso al propio acto sexual que en aquella época le producía verdadero terror⁸.

Para finalizar establece Dalí un tercer nivel de síntesis e interpretación profunda de la obra, distribuido en tres fases diferenciadas. Dalí explica en la primera de tales fases que en el ambiente crepuscular en el que se encuentran sumergidos los dos personajes enfrentados del *Angelus* se percibe una clara tensión. Se trata de un momento de espera que anuncia una inminente agresión sexual. La figura femenina adopta la postura expectante de la mantis religiosa, antes del cruel acoplamiento que conlleva la muerte del macho. El hombre —hijo— se halla subyugado por el erotismo que se desprende de la mujer —madre—. La postura del sombrero, siguiendo las tradiciones populares, expresa la vergüenza que el personaje experimenta ante su virilidad.

En una segunda fase, el hijo realiza el coito con su madre por detrás. Esta acción, para Dalí, queda plasmada simbólicamente a través de la carretilla representada. La carretilla alude a la erección, tracción y locomoción rápida.

Quizás de todo cuanto se ha dicho hasta ahora esta interpretación daliniana pueda parecer la más osada y, en cierto modo, pueda llegar a pensarse que carece de fundamento, sobre todo en relación a la obra pictórica de Millet. Sin embargo, el propio Dalí expone de forma convincente que Millet en más de una ocasión había llevado a cabo obras —poco conocidas y poco difundida— que rozan con el erotismo. Una obra clarificadora al respecto podría ser la titulada *Précaution maternelle*, en la que una madre ayuda a orinar a su hijo pequeño, a la puerta de su casa.

En la tercera fase apunta Dalí que el personaje masculino ofrece un aspecto sumamente angustioso «como muerto de una forma latente» o «como muerto de antemano»⁹. Para Salvador Dalí, el sentimiento de angustia profunda se debe, ante todo, a que él mismo se identifica con el personaje del *Ángelus*.

Esta obra expresaría, por tanto, el ancestral mito de la destrucción del hijo, al igual que sucede con Abraham e Isaac, el Padre Eterno y Jesucristo, Saturno que devora a sus hijos o incluso Guillermo Tell.

Es indiscutible que tan exhaustivo y complejo proceso interpretativo inherente al método paranoico-crítico conlleva no pocas dificultades de aplicación, pero no por ello, desde luego, resulta menos verídico o válido. En realidad toda metodología interpretativa iconográfica es sumamente compleja—ya lo demostró ampliamente Erwin Panofsky— pero también es cierto que la cantidad de ideas que se generan a través de su aplicación pueden resultar, no sólo decisivas para comprender una obra y a su autor, sino también porque, por lo general, son sumamente atractivas y suponen un interés adicional para el público que se enfrenta a la obra.

Dalí no solamente desarrolló desde una perspectiva teórica el método paranoico-crítico, sino que además lo desarrolló realizando determinadas obras que si bien, no son «copias» del original de Millet, sin que hubiera existido previamente el *Ángelus*, jamás habrían sido llevadas a cabo, puesto que están pensadas a modo de interpretaciones plásticas de dicha obra.

Aunque Dalí afirme que fue el mes de junio del año 1932 cuando se presentó de súbito en su espíritu la imagen del *Ángelus* de Millet, existen algunos factores a tener en cuenta que podrían conectar con la aparición de dicha imagen que datan de algunos años antes. En primer lugar, Dalí, que como dice, asume su asociación con el personaje masculino del *Ángelus*, ya había tenido la desagradable experiencia del rechazo de su padre en 1929 cuando apareció en su vida Gala.

La venganza de Dalí con respecto a la figura paterna fue inmediata. Así en la fotografía que le hiciera su amigo Luis Buñuel en Cadaqués ese mismo año 1929, en la que puede verse a un joven Dalí con la cabeza rapada y encima de ella un erizo, el artista no dudó en adoptar la personalidad del amenazado hijo de Guillermo Tell. De este modo denunciaba las intenciones castrantes y «asesinas» de su padre, al igual que lo haría poco después, ya instalado con Gala en París, en la famosa serie de pinturas dedicadas a Guillermo Tell, que no es otro que su propio padre, al cual suele representar con el rostro de Lenin.

Por lo que se refiere a la iconografía relacionada con el *Ángelus*, creo que es posible señalar como punto de arranque de la misma el último fotograma de la película, relizada en 1929 con Buñuel, *Un chien andalou*, en el cual pueden verse

dos figuras semienterradas en la arena de la playa, cuyas poses recuerdan mucho las adoptadas por los campesinos del *Ángelus*. Así, por consiguiente, creo poder afirmar que, aunque según Dalí, la imagen del famoso cuadro de Millet se le apareciese en junio de 1932, en su inconsciente, cuando menos, se hallaría mucho antes. No hay que olvidar, por otra parte, que tal y como Dalí explica en *Mi vida secreta*, en su colegio había una reproducción del *Ángelus* colocada en el pasillo por el que pasaba todos los días al ir a su aula. Con toda probabilidad desde su infancia esa reproducción se encontraría en su mente, aun cuando él no fuese consciente de ello.

A mi modo de ver, si tenemos en cuenta la fotografía que Buñuel le hiciera, así como el mencionado fotograma de *Un chien andalou*, el *Ángelus* comienza a revelársele a Dalí en verano de 1929, justo el momento de su encuentro con Gala, que tenía unos diez años más que él. Ese «encuentro fortuito» a la manera de Lautréamont será el que desencadene toda una serie de hechos realmente decisivos para el devenir de los próximos años de su vida: la ruptura con su familia, el alejamiento del hogar paterno, la marcha de Cataluña, el afincamiento en París, el inicio de su intensa relación amorosa con Gala, su contacto con los surrealistas, su integración en el surrealismo... En fin, se trata de un cambio realmente muy importante en su vida que no pudo por menos que dejar una huella profundísima en su obra.

El método paranoico-crítico es, pues, una creación desencadenada por toda esa suma de experiencias nuevas, entre las que, por supuesto, el amor aparece como la esencial, pero, desde luego, no la única. En esa época —inicios de los años treinta— son muchas las obras en las que el amor y la sexualidad afloran explícitamente en su iconografía, pero, al mismo tiempo, otra temática, a veces tan sólo de un modo latente, aparece cada vez con mayor fuerza. Se trata del tema de la muerte que culmina en la pintura dedicada al tema, *El caballero de la muerte* del año 1935 que conecta a su vez con ciertas obras del simbolista Arnold Böcklin, tan admirado por Dalí.

El binomio amor-muerte adquiere especial vigor en los planteamientos que giran en torno a la aplicación del método paranoico-crítico a la pintura del *Ángelus* y, por tanto, a las propias obras dalinianas que toman dicha pintura como punto de partida para desarrollar determinados aspectos, tal y como se pone de manifiesto en: *Atavismos del crepúsculo* (1933-34), *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* (1933), *El Ángelus arquitectónico de Millet* (1933), *Gala y el Ángelus de Gala, precediendo la llegada de las anamorfosis cónicas* (1933), *Retrato de Gala o el Ángelus de Gala* (1935), *Grabados para Los Cantos de Maldoror de Lautréamont* y en el objeto, *Busto retrospectivo de mujer* (1933). Incluso se llegó a publicar en 1935 en el número 6 de la revista *Minotaure* una fotografía de Dalí subido sobre un taburete, interpretando el *Ángelus*. Para tal interpretación el artista se había disfrazado colocándose sobre el traje unas telas que le cubrían la cabeza y el

tórax, en las que aparecían personajes claramente vinculados a los de la obra de Millet. En el fondo, puede decirse que su interpretación rozaría con lo que más tarde se conocería como *happening*.

En la segunda mitad de los años treinta suceden toda una serie de acontecimientos que lentamente apartan, al parecer, a Dalí de su obsesión por el *Ángelus*. Su visita a EE.UU. en 1937, su alejamiento del núcleo surrealista debido a sus ideas políticas, su enemistad con Breton, así como su definitiva marcha a Norteamérica en 1939 con el advenimiento de la segunda guerra mundial.

En ese período parece ser que los originales de su texto en francés en torno a *El mito trágico del Ángelus de Millet* se perdieron. Dalí no los recuperaría hasta 1963, fecha en la que por primera vez publicaría el texto el editor Jean-Jacques Pauvert.

Resulta realmente sorprendente que, gracias a esa publicación, el tema vuelva a interesar a Dalí que le dedica nuevas pinturas como *La estación de Perpignan* (1965), en la que surgen claras alusiones al *Ángelus*, así como a sus propias obras anteriores dedicadas a dicha temática. La revitalización del *Ángelus* vuelve a generar toda una serie de aportaciones novedosas por parte de Dalí que muestra así una vez más el poder que la pintura originaria de Jean-François Millet ejercería sobre él.

A lo largo de la historia del arte han sido muchos los artistas que han recurrido a la copia de obras de arte del pasado. Siempre fue una práctica que tuvo como finalidad la de aprender de los grandes maestros de épocas anteriores. Sin embargo, a finales del siglo XIX, precisamente en París, en la escuela de Bellas Artes, el pintor simbolista Gustave Moreau que fue director de la misma hasta la fecha de su muerte en 1898, desarrollaba un tipo de docencia muy peculiar y distinto al de otros profesores coetáneos. Para Moreau la idea de copiar literalmente una obra de arte de otro artista, por muy bueno que éste pudiera ser, no implicaba, en modo alguno, llegar a ser como él, sino más bien al contrario. Él recomendaba a sus alumnos que no imitasen ninguna pintura de los maestros, sino que se fijaran bien en ella, reflexionaran y así, al llegar a su taller, fueran capaces de desarrollar de manera creativa una idea similar a la que había conducido a la creación al artista del pasado.

Como se sabe, uno de los alumnos más aventajados de Moreau fue Henri Matisse, quien llevó a sus máximas consecuencias la idea de no imitar y, gracias a ello inventó el fauvismo. Tras los logros de los fauves y de otros artistas vanguardistas de la primera mitad del siglo XX la noción de *mimesis* quedó absolutamente desprestigiada y, por tanto, no existen ejemplos de verdaderas copias en todo el arte de la modernidad. En cambio, sí se encuentran muchas referencias al arte de otras épocas en manifestaciones vanguardistas. Es evidente

que Picasso, Miró, Ernst, Masson y el propio Dalí, en el seno del surrealismo, se dejaron influir por determinadas pinturas de artistas de tiempos pasados. No obstante, en sus obras siempre existe un distanciamiento con respecto al original. En el fondo, se llega a la conclusión de que, por lo general, se trata de interpretaciones de aquellas obras. En concreto, en el caso de Dalí con respecto a Millet, resulta evidente el enorme interés que la obra de este artista le suscita, no sólo el *Ángelus*, sino otras muchas realizaciones suyas. Dalí las estudia e investiga los temas hasta llegar a elaborar un método para interpretar la iconografía de Millet.

Las interpretaciones diversas que Dalí da a la pintura original pueden llegar a ser aplicadas a algunas de las «copias» que él lleva a cabo, pues en ambos casos las ideas plasmadas responden a la voluntad de los dos artistas, Millet y Dalí, de evocar a través de sus pinturas temas tan trascendentes como puedan ser el del amor y la muerte.

¹ S. Dalí, *El Mito trágico del «Ángelus» de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1978, p. 25.

² J. -F. Millet, *L'Ángelus* (1857-1859), óleo sobre tela, 55'5 x 66 cm, Musée d'Orsay, París.

³ J. Pierre, «Breton et Dalí», Catálogo de la exposición retrospectiva de Salvador Dalí, 18 diciembre 1979-14 abril 1980, Centre Georges Pompidou, París, p. 140.

⁴ J. Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité suivi de premiers écrits sur la paranoïa*, París, Le François 1932. Publicada por primera vez en español en 1976 por la Editorial Siglo XXI, Méjico.

⁵ S. Dalí, *Sí*, Barcelona, Ariel, 1977, p. 23.

⁶ S. Dalí, *op. cit.*, p. 24.

⁷ S. Dalí, *op. cit.*, p. 25.

⁸ Véase R. Santos Torroella, *La Miel es más dulce que la sangre*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 38.

⁹ S. Dalí, *op. cit.*, p. 135-136.