

RUFFA, Astrid: *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité «paranoïaque-critique» dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, Saint-Etienne, Les presses du réel, 2009, 592 pp.

Con esta nueva publicación dentro del campo de la investigación daliniana no sólo se intenta cubrir un hueco en los trabajos sobre el periodo surrealista de Salvador Dalí sino, sobre todo, abrir puertas para futuros estudios sobre el proceso de sus creaciones literarias. En su trabajo de tesis publicado veinte años después de la muerte de Dalí, Astrid Ruffa propone un acercamiento a una parte de la obra daliniana con un método totalmente innovador: nos ofrece un estudio muy riguroso de los textos literarios surrealistas de Dalí basándose en las teorías semióticas de Charles S. Peirce, así como en el imaginario fotográfico o en la teoría de la relatividad de Einstein. De hecho, como explica en su introducción, se trata de «restituir las condiciones de producción e identificar la lógica de escritos que se han nutrido de aportaciones múltiples, con el fin de ofrecer una nueva lectura de obras de las cuales no sabemos ya reconocer las metas históricas y cognitivas» (p. 14).

En la primera parte («Un projet surréaliste placé sous le signe de l'icône», pp. 31-269) la autora aborda la relación entre André Breton y Dalí, detallando las concepciones artísticas del uno y del otro. Para ello, se apoya en el modelo semiótico de Peirce<sup>9</sup> del cual nos da un breve resumen. La definición de las tres categorías de signos elaborada por el lingüista americano (icono, índice y símbolo) le permite situar a estas dos figuras surrealistas en función de su modo fundamental de percepción. Así, el método de creación de Breton se basa en un régimen indicial mientras que el de Dalí se construye sobre un proceso de iconización de los datos percibidos. Dicho de otro modo, para el jefe del grupo francés la experiencia surrealista no es sino la puesta en marcha de un automatismo psíquico que permite la apropiación de manera pura y objetiva del dato subconsciente antes de toda interpretación lógica y de toda implicación individual. Para Dalí, el automatismo psíquico se sitúa dentro de un delirio, la paranoia, y consiste en re-elaborar sistemática y automáticamente cualquier fenómeno percibido según el orden instituido por la idea obsesionante. En esto consiste esencialmente el método «paranoico-crítico». Ambas concepciones teóricas pueden vislumbrarse en los diversos manifiestos de Breton y Dalí que parecen contestarse mediante ecos intertextuales, ilustrando un conflicto que va consolidándose a medida que pasan los años. Por un lado Ruffa pone de relieve la construcción indicial de los dos *Manifiestos del surrealismo* (1924 y 1930) y, por otro, muestra cómo se desarrolla, a través de los textos dalinianos<sup>10</sup>, una verdadera red asociativa gracias al régimen semiótico del icono. La ruptura se hace más patente a partir de 1935: poco a poco Dalí va desautorizando al grupo surrealista para subrayar más su propia superioridad.

<sup>9</sup> PEIRCE Charles, S.: *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>10</sup> Ruffa se centra esencialmente en dos textos tomados de *La mujer visible* (1930): «La cabra sanitaria» y «El burro podrido» y en *La conquista de lo irracional* (1935).

Vienen luego dos partes en las cuales Ruffa se interesa en dos imaginarios en que se inspiró directamente el artista al concebir su método «paranoico-crítico»: la fotografía y la noción de espacio-tiempo.

Siempre al tanto de las novedades en tecnología y ciencia, Dalí se interesó muy temprano en el ejercicio de la fotografía y en su potencia creadora. De hecho, no fue en absoluto un caso aparte ya que las vanguardias y sobre todo el surrealismo se apasionaron por esta tecnología desde su aparición. En este primer imaginario estudiado por Astrid Ruffa («Le paradigme photographique et la surenchère de la dimension iconique», pp. 271-381) se oponen otra vez dos visiones surrealistas: si Breton considera la fotografía como huella física del objeto, como un «índice», Dalí la concibe como un «ícono», una representación analógica del mundo. La autora del trabajo establece un paralelo entre el funcionamiento de la cámara y el paradigma fotográfico visto por el catalán: en ambos casos tenemos primero la inscripción de la imagen (en la película o en la retina) y luego el revelado (gracias al líquido revelador o al trabajo consciente del sujeto que revela la imagen delirante y objetiva el *fantasme*). A lo largo de estos años, Dalí pasará sucesivamente por tres visiones artísticas. En la primera, la fase antiarte maquinista (1927-1928), utiliza el lenguaje fotográfico y cinematográfico para vehicular ideas innovadoras en Cataluña; lo que quiere es ver la realidad de los objetos fuera de todo estereotipo mediante la elaboración de una visión objetiva. Viene luego el periodo del antiarte surrealista (1928-1929) en el que el dispositivo fotográfico se utiliza para pensar de otra manera el proceso perceptivo y creativo. Dalí propone una concepción de la imagen surrealista que combina máquinas ópticas e imaginación pura. Por último, tenemos la actividad «paranoica-crítica» a partir de 1930, momento en que el automatismo pasa de pasivo a activo. Según nos dice la autora, es en este momento cuando Dalí insiste en la «hipersubjetividad de la vista y su vínculo inextricable con la objetividad» (p. 366). Con esta iconización extrema del proceso de producción de la imagen, Dalí descubre un medio eficaz para revelar lo que es latente y para conferir un carácter concreto a sus propios delirios.

A partir de 1927, como lo subraya Ruffa en su tercera parte («Pour un imaginaire scientifique de type iconique», pp. 383-515), Dalí empieza a interesarse en la objetividad del método científico: se inspira en los artículos de Gino Severini y en la revista *L'Esprit nouveau*, conocida por reivindicar una colaboración entre arte y ciencia. Sin embargo, será la lectura de las teorías de Einstein la que tendrá más relevancia en su arte. Entra en contacto con estos escritos en la Residencia de Estudiantes gracias a conferencias y a una serie de revistas. Mediante el análisis de varios artículos, Ruffa demuestra cómo Dalí consigue convertir la teoría del espacio-tiempo en un verdadera fuente de inspiración que le permite asentar su método «paranoico-crítico»: el espacio-tiempo psíquico se convierte en una fuerza material capaz de actuar sobre los cuerpos. Ahora el deseo no es sino una curva y el espacio físico se asimila completamente al espacio psíquico. En 1935, Dalí amplía el alcance del modelo de Einstein asociándolo al contra-modelo de Kant. Opone así dos modos de aprehensión: la intuición pura y la irracionalidad concreta, oposición que se encuentra en *La conquista de lo irracional* (1935). Yendo aún más lejos en el

desarrollo de su pensamiento, Dalí ve al artista como a una especie de mago: gracias a la omnipotencia de sus deseos, logra animar los cuerpos para transformar la realidad. Ruffa acaba ejemplificando el funcionamiento del método «paranoico-critico» a través del análisis del poema *La metamorfosis de Narciso* (1937) así como del cuadro homónimo que le acompaña. En éste, la idea curva del deseo se encuentra en la posición de Narciso inclinado sobre el lago pero está también en el texto: el dios de la nieve, «su cabeza deslumbrante inclinada sobre el espacio vertiginoso de los reflejos se derrite de deseo», o la pareja heterosexual «en las famosas posturas de la expectación preliminar». Una silepsis encarna lo que sería una imagen doble en pintura : «tiene una cebolla en la cabeza» remite en el sentido propio a un bulbo del cual podrá nacer una flor pero también, en la expresión catalana, designa el concepto psicoanalítico de complejo. En el plano fónico, Dalí recurre a la paronomasia para asociar ideas lejanas y describe así al hindú « áspero, aceitado, azucarado / como un dátil de agosto» y al catalán «bien plantado / en una cuesta-pendiente, / con un Pentecostés, de carne en el cerebro». En cuanto al imaginario fotográfico, Ruffa destaca los tres momentos del proceso fotográfico tanto en el cuadro como en el poema: tenemos una imagen latente (Narciso), una imagen manifiesta (la flor Narciso) y el revelado que se hace gracias al líquido revelador (el agua).

Este trabajo participa del nuevo interés por la producción literaria de Dalí surgido a partir de 2004, en el centenario de su nacimiento. Sin duda alguna Ruffa es una de las primeras en poner de relieve que el funcionamiento de la escritura daliniana se apoya en un imaginario visual. Se entiende así mejor la elección de la autora cuyos análisis se basan esencialmente en textos literarios. En efecto, la escritura representa a la vez el lugar de teorización de la actividad creativa y el lugar de reconfiguración icónica de los fenómenos percibidos, es decir en la forma de la palabra se pueden distinguir diferentes aportaciones. Además Ruffa ofrece una nueva mirada sobre la ruptura entre el catalán y el grupo surrealista: ésta no tendría nada que ver con disensiones políticas sino más bien con la reorientación de las actividades del pintor. Sin embargo es preciso mencionar un problema con el cual puede enfrentarse el lector: el de la complejidad y diversidad de los conceptos manejados puesto que Ruffa abarca todos los campos desde la lingüística hasta la física, pasando por la alquimia o la psicología. Por último puede lamentarse que la cuestión de la autenticidad de los textos y de su traducción no haya sido abordada directamente. Pero ello no quita a la autora el mérito de haberse atrevido a entrar en los enrevesados textos dalinianos proponiéndonos un verdadero análisis, lo que desgraciadamente sigue siendo raro en el campo de la literatura daliniana y acaso particularmente en España.

Mathilde HAMEL  
ERAC. Universidad de Rouen