



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>





PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

**Escuela de Graduados**

## **La influencia de Freud en el surrealismo de Dalí**

Tesis para optar al título de Magister en Estudios Teóricos en Psicología

Presentada por:

**Lichi Garland**

Lima, 2005



**A quienes más amo**

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es documentar el freudismo de Salvador Dalí (1904-1989), haciendo énfasis en su etapa surrealista. En este marco interesa destacar que el artista desbordó el perfil de pintor. Sus actitudes y ocurrencias lo convirtieron en un personaje que anunciaba a los iconos de la cultura de masas, a la vez que lo identificaban como un portavoz del psicoanálisis.

La primera motivación del artista para aproximarse a Freud fue el asombro que le produjo la traducción al español (1924) de “La interpretación de los sueños”. Su lectura le permitió el mayor descubrimiento de su vida y le hizo adquirir lo que él mismo llamó, “el vicio de la auto interpretación”.

Cabe pensar sin embargo, que Dalí se acercó al psicoanálisis no sólo con el deseo de resolver sus conflictos de índole sexual, sino guiado por la intuición que le permitía detectar manifestaciones de vanguardia para sacarles provecho.

Un interrogante recorre este planteamiento. ¿Conoció en realidad Dalí la teoría de Freud, o fue sólo un “homo psychoanalyticus”? El concepto de Pontalis (1962), coincide con la observación de Abraham (1919), quien creyó ver en la acogida brindada al psicoanálisis a lo largo de la segunda década del siglo XX, una actitud negadora. A la etapa de rechazo a la doctrina de Freud, le habría sucedido un período de “resistencia al psicoanálisis”, manifiesto en una superficial aceptación.

Teniendo como eje la profusión de tópicos psicoanalíticos en sus lienzos y en sus apariciones públicas, ocuparse de Dalí y de su freudismo lleva a revisar aspectos significativos de su vida y de su quehacer artístico. Entre ellos su histrionismo, su narcisismo, su interés por la paranoia, su veneración a Gala; así como su afán por poblar de datos falsos sus escritos supuestamente autobiográficos: “Vida secreta de Salvador Dalí” (1942), “Diario de un genio” (1964), “Las pasiones según Dalí (1968) y “Confesiones inconfesables” (1973).

Forman parte de este desarrollo, el ingreso del pintor al surrealismo oficial, sus coincidencias con Breton en materia de psicoanálisis y el entusiasmo con que éste recibió el método paranoico crítico. Igualmente la metamorfosis del pintor en el “Divino” Dalí, personaje al que terminó de dar forma en “Vida secreta” (1942) y la presencia de Gala, la rusa de treinta y cinco años a quien conoció cuando él tenía veinticinco y que en adelante sería su musa, su financista y su apoyo en la vida diaria.

La intención de incluir en esta secuencia algunos indicadores del universo estético de Freud, es aproximarse a las relaciones del creador del psicoanálisis con el surrealismo y a la simpatía que le suscitó el encuentro con nuestro personaje.

Para referirnos al presente, se puede afirmar que transcurrido poco tiempo de la conmemoración del centenario del catalán, Dalí ha vuelto a vivir como un individuo vinculado al surrealismo y por tanto como portavoz del inconciente. No hay como negar sin embargo, que algunos sectores de la generación que fue testigo de sus coqueteos con el franquismo, el catolicismo recalcitrante y la monarquía, se han mantenido distantes. No

perdonan a Dalí, que haya abandonado el papel revolucionario de su juventud para asumir una postura individualista, políticamente incorrecta.

Sin dejar de criticar sus actitudes definitivamente anti-modélicas, otro sector ha intentado situarlo como artista. Habiendo sido catalán, talentoso, un dibujante dotado de una imaginación singular y sobre todo dueño de un magnetismo peculiar para concitar la atención de jóvenes y público no especializado, la decisión se ha centrado en redimirlo como creador.

En este marco la intención de este trabajo, antes que hacer un diagnóstico de Dalí, es poner a la luz su lado humano. Aquel que pareció perderse en el afán y el talento con el que el artista se impuso a un sistema que comenzaba a vertebrarse por la comunicación masiva. Es precisamente el deseo de tomar contacto con ese lado humano, poblado como el de todos de contradicciones, el que aleja nuestro enfoque de la idealización o denigración del artista.

Nos hemos formulado las siguientes preguntas: ¿Dalí estaba o se hacía el `loco`?, ¿qué representaba para él la doctrina de Freud? En lo que a Freud compete, ¿le interesaron los vínculos entre su teoría y el surrealismo?

Las referencias sobre el deseo, el inconsciente, la castración, el complejo de Edipo, los delirios, o la paranoia en la producción de Dalí, nos han llevado a plantear una última pregunta. La manera en que Dalí difundió el psicoanálisis, ¿modificó la relación del espectador consigo mismo y con el arte en general?

## INDICE

### INTRODUCCIÓN

### CAPITULO 1: DALÍ JOVEN

1. Huellas de un destino imprevisible.....1
2. El freudismo de un catalán.....11
3. Entrada y salida del Surrealismo oficial.....27

### CAPITULO 2: LA ESTÉTICA DE FREUD

1. La cultura, y el psicoanálisis aplicado.....39
2. Freud, el arte y la belleza.....44
3. Psicoanálisis y Surrealismo, ¿historia de un malentendido?.....55

### CAPITULO 3: EN LA METAMORFOSIS

1. La metamorfosis de Narciso.....64
2. La construcción paranoide.....91

### CAPITULO 4: DISCUSION Y CONCLUSIONES .....107

### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....149

### ANEXOS.....155

## CAPITULO 1

### DALI JOVEN

A continuación se hace un recorrido por aspectos decisivos de la infancia y juventud de Salvador Dalí, en el que destacan dos fechas: 1929 y 1938. La primera corresponde a la incorporación oficial del pintor al movimiento surrealista de André Breton y a su encuentro con Gala, quien habría de desempeñar el papel de musa y demonio en su vida. La segunda a su entrevista con Freud, anhelo del pintor por más de una década.

El itinerario da cuenta de los rasgos más importantes del carácter de Dalí, sus inquietudes literarias, su compromiso político, su afán por impregnar las corrientes culturales catalanas de vanguardismo, su amistad con García Lorca, su acercamiento al psicoanálisis y los conflictos de orden sexual que lo aquejaban. Estos últimos habrían de convertirse en temas de sus lienzos, debido a la influencia de las lecturas de Freud, a su deseo de elaborar su propia estética con temas que lo atañían directamente y a su inclinación a llamar la atención. Por último se hace referencia a la entrada de Dalí al surrealismo oficial y a sus coincidencias con el movimiento de Breton vinculadas al psicoanálisis.

#### 1. Huellas de un destino imprevisible

La imagen más conocida de Dalí es la del artista de grandes y engominados bigotes, cuestionado por sus opciones políticas: El franquismo, la monarquía y el conservadurismo católico. Un tipo excéntrico, dueño de un

insuperable afán protagónico e incluso mercantilista, al cual André Breton líder del movimiento surrealista bautizó como “Ávida Dollars”.

La vida y obra del Dalí joven es en cambio, casi desconocida. Se sabe poco del niño tímido y talentoso, que pintó su primer cuadro alrededor de los seis años; o del adolescente al que atormentaban conflictos de orden sexual, los cuales debía mantener a raya para entregarse a su deseo de pintar.

El artista se preguntaba en que consistiría ‘aquello’, como llamaba a la masturbación. Si sus amigos tenían ya el hábito, él se perdía “(...) en un laberinto de falsas y vacuas teorías pueriles, todo lo cual consistía una grosera anomalía en vista de mi ya adelantada adolescencia” (Dalí, 1942/2003, pp. 449).

Con la demora del caso, el onanismo se convertiría sin embargo en casi el único medio que el artista tendría para llegar al orgasmo; y un hecho doblemente llamativo: Antes que silenciar sus inquietudes sexuales como si fueran una tragedia, Dalí las trasladó a sus lienzos y escritos lo que le valió para bastante más que para ser señalado como “el único pintor de toda la historia del arte que convertiría la masturbación en un tema central de su obra” (Gibson 1997/2003 pp. 113).

El mismo Gibson, biógrafo acreditado del pintor, señala que “(...) en sus mejores momentos, fue un estímulo, un acicate, para la imaginación de su época” (1997/2003, pp. 30).

En cuanto al escritor español Ramón Gómez de la Serna, observó que Dalí representó el deseo de “desvariación” que se detecta en cada generación y que supone “sacrificio, martirio y espanto interior” (2003, pp. 26-28).

Por su parte André Breton, resaltó el carácter de “revelación” y el “indiscutible contenido poético y visionario” de las obras del primer período de Dalí (1952/1977, pp. 159).

Para describir el entorno familiar del artista; su padre, el notario Salvador Dalí Cusi, había considerado toda su vida el arte como un pasatiempo, pero llegado el momento supo reconocer la vocación de su hijo. Accedió a que terminado el bachillerato –Salvador estudiaba en el Instituto de Figueras–, se trasladara a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado del departamento docente de la Real Academia de Madrid.

Lo acompañó incluso a instalarse en la Residencia de Estudiantes, institución de perfil cultural y educativo que daría cabida a personalidades que habrían de dejar huella en la cultura ibérica. Entre ellas, Federico García Lorca y Luis Buñuel, con quienes Dalí haría una amistad estrecha.

A Dalí Cusi le consolaba imaginar que al graduarse en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como se conocía también a la escuela de pintura, su hijo tendría el futuro económico asegurado. Una parte del día podría dedicarla a dar clases y la otra si insistía tanto, a pintar. La decisión del notario era avalada por el profesor Juan Núñez Fernández, quien le había anticipado que el adolescente que tenía como alumno, era particularmente dotado.

En cuanto a la madre de Dalí, su fallecimiento se produjo poco antes de que el artista iniciase su período madrileño. Quien sabe fuera éste el motivo que lo llevó a vivir en la Residencia de Estudiantes, al menos durante los primeros meses, como “un muchacho taciturno y distante, tímido y retraído hasta la exageración. Todo lo contrario del adolescente alegre y

revoltoso que había sido hasta entonces en Figueras” (Santos Torroela, 1994, pp. 12).

A Doña Felipa Doménech Farrés, madre de Salvador, le había tomado tiempo recuperarse de la depresión causada por la muerte de su primer hijo, también llamado Salvador, y al salir nuevamente embarazada le había resultado difícil no mimar en demasía a éste, su segundo Salvador. Orgullosa de las tempranas dotes artísticas de su nuevo vástago, se complacía en remarcar: “Cuando dice que dibujará un cisne, dibuja un cisne y cuando dice que será un pato, es un pato” (A. Dalí, 1949/2001, pp. 33).

El cuarto miembro de la familia Dalí Doménech: Ana María, cuatro años menor que Dalí, sería modelo de al menos doce retratos de su hermano. Entre éstos destacan sobremanera, “Figura asomada a una ventana” y “Espalda de muchacha”, fechados en 1925. Ambos formaron parte de la primera exposición de Dalí en las Galerías Dalmau de Barcelona (1925), y de ningún modo pasaron desapercibidos.

Siendo estudiante en Figueras, Dalí comenzó a escribir un diario (1919-1920), que fue publicado parcialmente en 1962 y como edición completa en 1994. Tenía entonces dieciséis años y sus expectativas como anarquista declarado, giraban en torno a la posibilidad del estallido de la revolución mundial a manos de los soviets, o a la explosión de una bomba en el Parlamento. A su juicio, era la única manera de terminar con la hipocresía reinante.

Atento a los acontecimientos políticos, el artista no dejaba de incluir en su relato, aspectos vinculados a la vida diaria: Las exigencias de sus estudios, las relaciones con sus amigos de ambos sexos o el paisaje. Al

respecto era sensible a los cambios de luz, al color y a la temperatura. Esperaba con impaciencia el traslado de su familia a Cadaqués, pensando que al pintar tendría como fondo la noche estrellada y el sonido del mar.

Una lectura minuciosa pone en evidencia su turbulento mundo interior. Dalí se sentía ajeno a la norma y era consciente de que si se apartaba de ella, podían señalarlo como 'loco'. Así y todo, no parecía temer el sentimiento que comenzaba a experimentar. "(...) Soy un conglomerado...(y el embrollo va creciendo, se contradice, vuelve a rectificar, a veces habla como un fracasado, a veces se le ve luchar con los ojos centelleantes de esperanza, pero vuelve a desfallecer)" (1920/2003, pp. 218).

Agrega información sobre el carácter de Dalí, la opinión de su hermana. Observa Ana María que a lo largo de su adolescencia, el pintor mostraba un temperamento sugestionable, a la par de maneras cordiales y un gran sentido del humor; rasgos que se veían interferidos sólo cuando lo dominaba un "deseo anormal de llamar la atención (...) es cuando le vemos capaz de hacer las cosas más absurdas. Si las premeditara no podría hacerlas, pues su inteligencia o su timidez se lo impedirían" (A. Dalí, 1949/2001, pp. 62).

Volviendo a la vocación de escritor de Dalí, si en el ámbito privado escribía con evidente talento literario, en el público participaba en la revista "Studium" (1919). El comité editor del que formaba parte, buscaba un órgano de difusión de sus ideas progresistas. Los noveles periodistas tenían reservado el peor insulto para quienes en cualquier ámbito de la cultura, defendieran un pensamiento conservador: "¡Putrefactos!"; término que al

parecer Dalí había trasladado desde su ciudad natal a Madrid (Gibson, 1997/2003),

En esta dinámica, Dalí pensaba ya en irse a Madrid, como la decisión más importante respecto a su futuro. Se imaginaba “(...) trabajando como un loco. Después ganaré la pensión para ir cuatro años a Roma; y al volver de Roma seré un genio, y el mundo me admirará. Quizá seré despreciado e incomprendido, pero seré un genio, un gran genio, porque estoy seguro de ello” (Dalí, 1920/2003, pp. 118).

La desmesura con que el artista miraba su futuro, puede vincularse a otro rasgo mencionado por Ana María: Una “(...) enorme pretensión (...) siempre fue la característica de mi hermano” (1949/2001, pp. 106).

En setiembre de 1922, Dalí pudo comenzar a ejecutar el plan trazado. No bien terminaban sus clases en la Academia de San Fernando, volvía a su habitación en la Residencia de Estudiantes y se dedicaba a pintar. Tras haber dejado atrás sus experiencias impresionistas puntillistas y cierto colorido fauve, imitaba el cubismo de Juan Gris.

Su labor lo aliviaba de involucrarse en las bromas de sus compañeros. Dalí era demasiado tímido, sudaba, se ponía tenso. Guardaba para sí, sus temores, en particular hacia las hormigas y langostas. Sus sentimientos de culpa hacia la masturbación, su temor a las mujeres, o sus adoraciones al escenario de rocas del cabo Creus y el puerto de Cadaqués.

Se le pasaba por la cabeza que sus condiscípulos lo miraban con ojos sarcásticos. “Mi manera de vestir antieuropea les había hecho juzgarme desfavorablemente, como un residuo romántico, más bien vulgar y más o menos velludo (...) nada podía formar un contraste más violento con sus

ternos a la inglesa y sus chaquetas de golf, que mis chaquetas de terciopelo y mis chalinas flotantes ” (Dalí 1942/ 2003, pp. 536).

No le faltaba razón. En opinión de Buñuel: “Dalí era un muchacho tímido, con una voz grave y profunda, el pelo muy largo, que después se hizo cortar, una viva irritación hacia las exigencias cotidianas de la vida y un atuendo extravagante (...). Causaba la impresión de que se vestía así por afán de provocación, cuando lo hacía simplemente, porque le gustaba, lo cual no impedía que a veces la gente lo insultara por la calle” (Buñuel, 1982/1998, pp. 74).

Uno de sus condiscípulos puso fin a su reclusión. Descubrió que Dalí era pintor y organizó una visita a su cuarto, la cual transcurrió entre comentarios de manifiesta admiración. Dalí admitió con orgullo que era un pintor cubista, pero no quiso hacerse de amigos. Pensaba que “no poseían nada de lo que yo no tuviera dos, tres, cien veces más que ellos” (Dalí, 1942/2003, pp. 537).

Aún así, no tardó en cambiar de opinión. Comenzó a aceptar salidas nocturnas, modificó su aspecto físico, frecuentó intelectuales, descubrió el jazz, la bohemia y admitió en su círculo más íntimo a varios compañeros, entre ellos a Federico García Lorca y a Luis Buñuel.

El poeta y el cineasta, habrían de ser en adelante sus interlocutores predilectos. Con ellos podía debatir sus planteamientos estéticos, sin menoscabo de los proyectos que realizarían en conjunto. Baste mencionar su colaboración en los decorados de Mariana Pineda con García Lorca en 1927 y más tardíamente, la filmación de “Un chien andalou” y “Edad de oro” con Buñuel en 1929 y 1930.

Aporta lo suyo en este desarrollo, la tirantez que se entabló en el grupo a partir de 1927. Buñuel estaba celoso de la mayor intimidad entre García Lorca y Dalí –en realidad de la homosexualidad del poeta y su amor por el pintor; en cuanto a Dalí, no admitió nunca que le correspondiera–. Empeñado en separarlos, finalmente lo logró.

Del tema se ocupan en general los biógrafos de los tres artistas, pero podría decirse que Agustín Sánchez Vidal (1988/2004), lo hace con particular acuciosidad: “No cabe duda de que la labor de zapa realizada por Buñuel a partir de ese año, y que se encamina a separar a Dalí de Lorca, además de atraer a Paris al pintor, va influyendo progresivamente en éste. El proceso –que es de suponer nunca conoceremos a fondo– culminará con la llegada de Dalí a la capital francesa en la primavera de 1929” (pp. 156).

García Lorca, a quien Dalí conociera a inicios de 1923, le había dejado una profunda impresión: “El fenómeno poético en su totalidad y ´en carne viva´ surgió súbitamente ante mí, hecho carne y huesos, confuso, inyectado de sangre, viscoso y sublime, vibrando con un millar de fuegos de artificio y de biología subterránea, como toda materia dotada de la originalidad de su propia forma” (Dalí 1942/2003 pp. 537).

El intercambio amistoso, animado siempre por las vocaciones respectivas, se tornó particularmente importante cuando García Lorca pasó el verano en Cadaqués con Dalí y su familia (1925). Un sentimiento apasionado y de carácter homosexual, que nunca identificó como tal, pareció despertarse también en el pintor. Lo pudo sin embargo controlar, gracias a su concentración en la pintura; a la distancia que interpuso entre él

y quien le había dedicado incluso un poema: “Oda a Salvador Dalí”, y a la presencia de Gala.

Cabe mencionar en este punto, la orientadora observación de Lomas (2003): “La excesiva devoción de Dalí a su esposa Gala, que suplanta y oscurece su anterior vínculo apasionado con Lorca, parecía derivar su intensidad en parte de un esfuerzo vigoroso de negación”(pp. 260).

Y a continuación: “La entrada inesperada de Gala sirve además para domesticar el deseo rebelde de Dalí, canalizándolo en la dirección de una heterosexualidad “normativa” (Lomas, 2003, pp. 259).

Para volver a la Academia de San Fernando, Dalí consideró que los viejos profesores cubiertos de honores y medallas, no podían enseñarle datos técnicos. Le indicaban que debía pintar con una “espontaneidad e improvisación” que no le agradaba (Dalí, 1942/2003, pp. 510).

El artista caminaba sin saberlo, rumbo a su primera expulsión. Su participación en una protesta estudiantil que exigía el nombramiento del pintor Daniel Vásquez Díaz como catedrático de la institución, le acarrió la acusación al parecer injusta, de elemento perturbador. Fue expulsado junto a otros estudiantes y el castigo le impidió matricularse todo un año.

Al cumplirse el plazo reingresó a la Escuela, pero tres años después su negativa a rendir un examen de teoría de las Bellas Artes, le condujo a la expulsión definitiva. El jurado lo instó a escoger una balota y Dalí se negó diciendo: “Lo siento, pero soy infinitamente más inteligente que estos tres profesores y por tanto me niego a ser examinado por ellos. Conozco este tema demasiado bien “(Dalí, 1942/2003, pp. 268).

Años más tarde revelaría que, “quería terminar con la escuela de Bellas Artes y la vida de juerga de Madrid de una vez por todas: quería verme forzado a huir de todo eso y regresar a Figueras a trabajar durante un año, después de lo cual intentaría convencer a mi padre de que mis estudios debían continuarse en Paris. Una vez allí, con la obra que llevaría conmigo, tomaría definitivamente el poder” (Dalí, 1942/2003 pp. 587).

De hecho, su comportamiento había sido “(...) a bandazos siempre entre la inseguridad del alumno aventajado y el mohín despectivo de quien condesciende con una pedagogía artística que considera anacrónica” (Yvars, 2003 pp. 360).

Ya en casa, Dalí ocultó a su padre el motivo real de su expulsión y creyendo éste, que se había cometido una injusticia, escribió una carta a la Escuela en la que expresaba su rabia frente a la ineptitud y arbitrariedad de sus directivos. Evidentemente complacido con su hijo, Dalí Cusi gestionó a los pocos meses la primera visita de su hijo a Paris (1926), donde viajó acompañado de su hermana y su tía.

La época vivida en Madrid con el acento puesto en la juerga, sin que ello incluyera de su parte, encuentros con mujeres; comenzaría a convertirse en una imagen que recordar. Décadas después, la evocación de Dalí provocaría al decir de Gibson, una de las declaraciones más sinceras que dio nunca: “Los lugares que pintó Velásquez y los recuerdos más importantes de mi vida...tres años con Lorca, Buñuel (...), para mí eso es Madrid” (Gibson 1999/2004, pp. 165).

Al momento de expresar esta nostalgia, Dalí había agregado a la turbulencia interior que lo acompañaba desde su infancia, la condición

transgresora de su oficio. Si el artista mantenía algún hilo conductor, era la orientación de su libido hacia sí mismo. En cuanto a su capital de trabajo, estaba constituido por su talento y por un imaginativo mundo interior poblado de rarezas, con las cuales pudo convivir e incluso alentar hasta que cumplió veinticinco años.

A partir de este momento, los conflictos comenzaron a rebazarlo al punto que necesitó una ayuda que creyó encontrar en los brazos de Gala. Coincidentemente y a grandes pasos, Dalí comenzaría a vivir un destino imprevisible. Su imagen pública se convertiría en un “mascarón de proa tan ceñido a su propia personalidad que, de arrancárselo, se llevaría con él la propia piel” (Sánchez Vidal, 1994, pp. 35).

Parece justo afirmar, que había rodado por el abismo de “su profunda anormalidad psíquica” (De Santi, 2003, pp. 131).

## 2. El freudismo de un catalán

Bastó que el pintor depusiera su aislamiento en la Residencia de Estudiantes, para que pudiera sumarse al revuelo que desde hacía unos meses había causado la publicación del primer tomo de las “Obras Completas” de Freud (mayo de 1922).

La traducción al español de López Ballesteros dedicada a “Psicopatología de la vida cotidiana” (1901), había permitido a los estudiantes de la Residencia, acceder al psicoanálisis. “El impacto de la iniciativa fue tal que la “Revista de Occidente” señaló en octubre de 1923, la avidez con la cual se devoraba por entonces al vienés en España” (Gibson, 1999/2004, pp. 124).

Poco después saldría el segundo volumen con: “Tres ensayos sobre la sexualidad”, “Cinco conferencias sobre psicoanálisis”, “Introducción al estudio de los sueños” y “Más allá del principio de placer”. “La interpretación de los sueños”, tendría que esperar todavía hasta 1924.

Respecto a “Psicopatología...”, es probable que Buñuel transmitiera a Dalí su entusiasmo y lo incitara a la lectura. El tema había causado al cineasta, particular impresión. En una publicación del poeta malagueño Moreno Villa (1944), pensionista también de la Residencia de Estudiantes, se confirma que “Dalí se sumergió en la lectura de Freud no bien puso los pies en Madrid” (Gibson, 1997/2003, pp. 165).

Decía el mismo Dalí que “La interpretación de los sueños”, le había parecido uno de los de los descubrimientos capitales de su vida. “(...) se apoderó de mí un verdadero vicio de auto interpretación, no sólo de los sueños, sino de todo lo que me sucedía, por casual que pareciese a simple vista” (1942/2003, pp. 522).

En un intento de articular esta dinámica se puede mencionar 1925 como el año en que, “de todas maneras, el pintor estaba ya entregado a una orgía de autoanálisis de orientación freudiana (con afán terapéutico incluido suponemos), y empezaba a tomar conciencia del movimiento capitaneado por André Breton, a su vez en deuda con Freud” (Gibson, 1997/2003, pp. 167).

De otro lado hay suficientes indicios para afirmar que Freud fue uno de los dos sobresalientes ídolos de Dalí (Gibson, 2003). Se sabe que el otro fue Picasso, a quien conoció en su primera visita a París (1926). La ironía sale a relucir cuando Dalí recuerda el encuentro. “He venido a verle le dije, antes de ir al Louvre. Hizo Ud. muy bien, contestó” (Dalí, 1942/2003, pp. 592).

Para encontrarse con Freud tendría que pasar en cambio, más de una década. De sus tres visitas a Viena, el artista había regresado invariablemente frustrado. Una vez más, ¡no había logrado entrevistarse con el creador del psicoanálisis!

Lo había intentado en cada uno de sus viajes y a la manera de un ritual: “Por la mañana iba a ver el Vermeer de la colección Czernin, y por la tarde no iba a visitar a Freud porque invariablemente me decían que estaba fuera de la ciudad por motivos de salud” (1942/2003, pp. 280).

¿Qué quería exactamente conversar con Freud? Lamentablemente, nunca lo dijo, ni lo dejó escrito. Se refirió tan sólo a la manera en que se consolaba: “Mantén largas y cabales conversaciones imaginarias con Freud; hasta me acompañó una vez y permaneció conmigo la noche entera pegado a las cortina de mi habitación del hotel Sacher” (1942/2003, pp. 280-281).

Dalí cumplió su deseo en 1938. El por entonces muy conocido doctor Freud, había podido librarse del acoso nazi y se había trasladado a Londres. El artista le solicitó una entrevista por intermedio de Stefan Zweig, quien como escritor e íntimo amigo de Freud, se lo pidió. Se sabe que Zweig era ya un ferviente admirador de Dalí.

Freud y Dalí se reunieron el 19 de julio en el número 39 de Elsworthy Road, Primrose Hill, donde el maestro y su familia se habían alojado provisionalmente. El pintor tenía treinta y cuatro años y el psicoanalista, a quien le quedaba un año de vida, ochenta y dos.

Zweig no había escatimado argumentos en su petición a Freud: “Creo que un hombre como usted debería ver una vez a un artista en el que usted ha influido como ningún otro, y al que yo siempre he considerado un privilegio

conocer y apreciar (...). Es un placer (...) presentarle a quien probablemente es el más grande de sus adeptos” (Gibson, 1997/2003, pp. 486).

Durante el encuentro, Freud observó con atención el cuadro que Dalí le había llevado: “La Metamorfosis de Narciso” (1937); pero también al pintor. Le sorprendió que insistiera en mostrarle una publicación suya sobre la paranoia. Por último lo llamó ‘fanático’; término que agradaría a Dalí al punto de usarlo en adelante para describirse a sí mismo.

En palabras del artista: “Entonces sin dejar de mirarme, con una fijeza en que parecía converger su ser entero; Freud exclamó dirigiéndose a Stefan Zweig: Nunca vi ejemplo más completo de español. ¡Qué fanático!” (1942/2003, pp. 283).

La carta en la que Freud agradecía a Zweig la presencia de Dalí, reflejaba cierto cambio de actitud: “Debo estarte agradecido por la visita que ayer me trajiste. Hasta entonces, estuve inclinado a considerar a los surrealistas –que parecían haberme elegido para ser su santo patrón- como lunáticos puros, o al menos en un 95% como el alcohol puro. El joven español, con sus ojos patentemente sinceros y fanáticos y su innegable maestría técnica, me ha sugerido una apreciación diferente” (Gombrich, 1965/1971, pp. 24).

Un tercer testigo del encuentro, Edgard James, amigo y mecenas de Dalí, propietario de “La Metamorfosis de Narciso”, dejó también su versión: “El doctor Sigmund Freud, con sus ochenta y dos años es adorable (...) Dalí le hacía de prisa un dibujo, muy fiel sin embargo, en su cuaderno. Salvador parecía tan inspirado, sus ojos ardían con tanto entusiasmo mientras dibujaba al inventor del psicoanálisis, que el anciano murmuró en alemán:

Ese muchacho parece un fanático. No me extraña que haya una guerra civil en España si se parecen a él” (Gibson, 1997/2003, pp. 488).

La entrevista con Freud, sería recordada por Dalí en diversas ocasiones, si bien con admiración, también en clave de interés. El artista no desperdiciaba oportunidad de ser relacionado con quien consideraba un genio. De allí que aunque con distinta intensidad, lo tuviera presente a lo largo de su vida. De allí también, que fuera tal vez el único personaje a quien no dejaría de referirse con respeto.

¿Qué vínculo había establecido Dalí con el maestro vienés? Sugiere una respuesta el concepto del ideal del yo, tratado por Freud en “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921); reflexión a mitad de camino de “Introducción al narcisismo” (1914) y “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis” (1933), obras en las que se ocupó también del tema.

En palabras de Freud: “Amamos al objeto a causa de las perfecciones a las que hemos aspirado para nuestro propio yo y que quisiéramos ahora procurarnos por este rodeo para satisfacción de nuestro narcisismo” (Tomo VII, pp. 2590).

Dalí habría proyectado pues, en la figura del creador del psicoanálisis, un sentimiento ligado a su libido volcada hacia si mismo. De allí la idealización de la que lo hiciera objeto. De allí también, su deseo de exteriorizarla ya en los títulos de sus cuadros.

Corresponden a su etapa propiamente surrealista (1927-1938):

- 1927: Aparato y mano.
- 1928: Los deseos insatisfechos.

- 1929: La adecuación del deseo; Los placeres iluminados; El gran masturbador; El enigma del deseo, mi madre, mi madre, mi madre.
- 1930: La mano-Remordimientos; Mujer-caballo paranoica.
- 1931: El sueño; Remordimientos o Esfinge encallada; Guillermo Tell y Gradiva; Gradiva descubre las ruinas antropomorfas-fantasia retrospectiva.
- 1932: Pan francés con dos huevos al plato sin el plato a caballo intentando sodomizar a una miga de pan portugués. El nacimiento de los deseos líquidos; Fantasías diurnas.
- 1933: Metamorfosis paranoica del rostro de Gala; Fuente necrofílica manada de un piano de cola; Instrumento masoquista; Yo a los diez años cuando era el niño-saltamontes-complejo de castración.
- 1934: El espectro del sex-appeal; Imagen paranoica astral (también: Elementos enigmáticos de un paisaje); El destete del mueble alimento; Cráneo atmosférico sodomizando un piano de cola; La señal de la angustia.
- 1935: Rostro paranoico; Soledad paranoico-crítica.
- 1936: El sueño apoya su mano sobre el hombro de un hombre; Primavera necrofílica, Paranoia; Imagen mediúmnica –paranoica; El gran paranoico; Canibalismo del otoño.
- 1937: Metamorfosis de Narciso; El sueño; Retrato de Sigmund Freud; Morfología del cráneo de Sigmund Freud,
- 1938: Retrato de Sigmund Freud, Gradiva.

Tales títulos constituían sin embargo, sólo la punta del iceberg. Dalí usaba el psicoanálisis como carta de presentación, pero buscaba

enfrentarse a un medio que él mismo llamaba provinciano, a través de vías aún más contundentes: Los contenidos explícitamente sexuales de sus lienzos y la técnica de sus imágenes.

El pintor tenía un juego nada inocente (Fanés, 1999): torsos mutilados, cabezas cercenadas, genitales masculinos y femeninos, venas, manos, dedos, objetos alargados, sangre, hormigas, burros podridos, voraces leoncillos, formas geométricas y sombras misteriosas. Su dibujo de tipo fotográfico y tonalidades brillantes en forma de cromos, postales, o ilustraciones de revistas afines a la cultura popular; acrecentaba el carácter sobrecogedor de sus visiones.

El singular catalán incursionaba en parajes ajenos a la racionalidad, tras haber superado el período Ana María, en el que su hermana era la modelo de sus lienzos, y el de García Lorca, que tenía en el poeta una imagen recurrente (Santos Torroela, 1994). La decisión significaba no sólo abrir un nuevo capítulo de su labor, visiblemente asociado al psicoanálisis, sino suscitar cuestionamientos.

Barcelona, como foco de la cultura catalana apostaba al localismo. De allí que algún crítico conservador señalara que en su afán de renovación, Dalí echaba mano de “diccionarios de última hora” y no quería “parir con dolor” (Fanés, 1999, pp. 61).

Para los vanguardistas en cambio, Dalí se insertaba en el estilo pictórico internacional como surrealista por derecho propio. Se pedía diferenciar en este sentido, entre la postura de Breton y “lo turbio” en las telas de Dalí “(Fanés, 1999, pp. 70).

En lo que al artista respecta, por muy ajeno que se mostrara frente al localismo del medio, no dejaba de enarbolar su espíritu catalán. El creador del psicoanálisis había dado en el clavo al señalarlo como un fanático. Para Dalí el adjetivo casaba muy bien con una verdad que no pensaba dejar de proclamar: “Su genio era indisociable de la patria, la naturaleza y el alma catalanas, y, en concreto de Figueras y de su región” (Dalí/Pauwels, 1968/2003, pp. 30).

Otro indicio del freudismo de Dalí es “Vida secreta” (1942), texto que exige ser tomado con cautela debido a la presencia de datos “no reales”, como llamaba Dalí a ciertos recuerdos de su vida pasada. En cualquier caso no puede olvidarse que un diario íntimo, aún a pesar de sus máscaras, designa “un campo de existencia y de acción” (Pontalis, 1974, pp. 279).

En el primer capítulo el pintor recuerda que comía caracoles en algún lugar de Francia, cuando se enteró del traslado de Freud a Paris. La noticia le produjo particular alegría al pensar que sería más probable entrevistarse con él como ocurrió. Pegó entonces un grito y comentó a quienes lo acompañaban, que acababa de descubrir el secreto morfológico de Freud. Para Dalí, ¡el cráneo del vienés tenía la forma de un caracol!

A lo largo del libro el pintor/escritor incluye pasajes violentos de su infancia sin asomo de culpa. Encontrarse por ejemplo, en un puente con un compañero de juegos y ocurrírsele empujarlo hacia fuera. El niño cayó y al resultar herido, debió permanecer en cama durante una semana. Otro caso fue considerar no sólo una tentación, patear a un ciego sentado sobre su carrito, ¡sino hacerlo!

Se describen situaciones escatológicas, que le producían intenso goce durante su infancia. Dalí expone sus debilidades, sus miedos, su cobardía o sus dificultades sexuales. Se dice sucio, violento, tímido. “Incapaz de encontrar una mujer que se interesara en sus fantasías eróticas” (Dalí, pp. 608).

La comprensión de tales conductas se vincula a citas como: “Perverso polimorfo” (pp. 246), “atracción libidinosa” (pp. 248), “zona erógena” (pp. 249), “principio del placer” (pp. 776). Sin descartar, “traumatismo del nacimiento” o “paradisíaco período intrauterino”, frases motivadas por la lectura del “sensacionalísimo libro del Dr. Otto Rank” (Dalí, pp. 285).

Si alguna conclusión puede extraerse de tal aglomeración de términos, es la identificación de Dalí como un ser perverso polimorfo, que según escribe en una nota a pie de página, tuvo una clara conciencia de su genio desde 1929. La imagen de Freud en esta dinámica, corresponde a la figura de un padre que respalda y hasta absuelve las rarezas y/o patologías de su fiel seguidor.

Como se ha dicho, las alusiones de Dalí a Freud tanto en sus escritos como en sus entrevistas, reflejaban su idealización. Quizás la única vez que adoptó el tono arrogante que empleaba en general con otros, fue en “Confesiones inconfesables” (1973), casi tres décadas después: “Sus ideas hablaban por mí. Para mí, fueron como unas muletas que reforzaron mi confianza en mi genio y en la autenticidad de mi libertad, pero yo podía haberle enseñado más a él que a mí. (...). Antes de mí Dalí, Freud no había conocido ningún verdadero artista moderno” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 452).

Una cita de Freud sobre el “ideal del yo”, arroja nuevamente, una luz al respecto: “(...) la separación operada entre el yo y el ideal del yo no puede tampoco ser soportada durante mucho tiempo y ha de experimentar, de cuando en cuando, una regresión” (Freud, 1921/1974, pp. 2601).

Volviendo a “Vida secreta”, los vínculos afectivos de Dalí para con el creador del psicoanálisis, no impiden que su relato lo haga verse como un individuo si bien enterado del vocabulario del psicoanálisis, ciertamente ajeno a una comprensión sistemática de su teoría.

El texto está surcado por párrafos que reclaman la consideración de licencias poéticas. Valga mencionar la afirmación del artista, de conocer “lúcidamente” y con “detalle”, su período de vida intrauterino.

El estilo se repite en “Confesiones inconfesables” (1973), donde sale a relucir su orgullo catalán: “(...) para ser Dalí, primero es menester ser catalán, es decir, estar armado para el delirio, la paranoia y vivirlos al natural, como los pescadores de Cadaqués” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 473).

En este punto cabe interrogarse por el sentido que tenía el término paranoia para Dalí. Y aunque sólo sea para adelantar un aspecto del desarrollo previsto para el capítulo tres, se puede señalar que el artista en ningún momento se refirió a la tesis elaborada por Freud es decir, a la paranoia como defensa contra el deseo homosexual.

Dalí soslayó el hecho, que quienes habían sucumbido a la paranoia “habían fracasado (...) en el sojuzgamiento de su homosexualidad inconcientemente intensificada” (Freud, 1910/1972, Tomo IV, pp. 1516)

Un dato del que Freud había tenido especial cuidado en su investigación. El estudio de historiales de hombres y mujeres de distinta

raza, diferente profesión y posición social diagnosticados como paranoicos, hecho con la colaboración de Jung en Zurich y Ferenczi en Budapest, le había permitido reafirmar los indicios encontrados.

Sin embargo Dalí se autodenominaba no sólo paranoico, sino dueño de un magnífico cerebro paranoico. Lidia, la esposa de un pescador de Cadaqués, que cocinaba para la pareja Gala-Dalí en Port Lligat, en medio de sus delirantes anécdotas, le había inspirado una comparación. Según Dalí: “Lidia poseía el cerebro paranoico más magnífico, fuera del mío, que haya conocido nunca” (Dalí 1942/2003, pp. 691).

La lectura de “Confesiones inconfesables” (1973), hace dudar que usara el término “paranoia” en un sentido psicoanalítico. En ciertos pasajes, paranoia equivale a una cualidad con sentido poético: “El universo paranoico de los catalanes es de una variedad inaudita (...). Cada catalán es un héroe que defiende su honor de soñar con los ojos abiertos” (Dalí/Parinaud, pp. 469).

En evidente contradicción, otros párrafos se vinculan directamente al universo freudiano: “Por él sabemos que lo psíquico no coincide con lo conciente, pero yo hubiera podido ser para él la prueba viva y fundamental de que la paranoia, precisamente una de las formas más extraordinarias del inconciente irracional, puede animar perfectamente los mecanismos racionales y fertilizar lo real con una eficacia tan considerable como la lógica experimental” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 453).

Planteado el problema que se ha de retomar más adelante, conviene centrarse en las alusiones de Dalí a la teoría psicoanalítica. Su pintura aborda la castración, la culpa, el deseo, el sentimiento de aniquilación y de muerte, o la misma paranoia. Hay huellas del psicoanálisis en sus símbolos,

como son los cajones y los volúmenes de apariencia fantasmal que aluden al inconciente; los panes y las formas blancas de reminiscencias fálicas; o las cabezas de león que expresan el deseo y/ o el temor a la autoridad.

Este rastro se prolonga en el conjunto de relatos supuestamente autobiográficos que componen: “Vida secreta” (1942), “Diario de un genio” (1964), “Las pasiones según Dalí” (1968) y “Confesiones inconfesables” (1973). E incluso en sus actuaciones públicas. Basta recordar la vez que Dalí intentó dar una conferencia enfundado en una escafandra de buzo. Era una alegoría de sus inmersiones en las profundidades del inconciente. Dato aparte merece el atasco del artefacto y que Dalí, al borde de la asfixia, tuviera que ser auxiliado, mientras el público creía que la escena formaba parte de la presentación.

La presencia de Freud comienza a animar el accionar de Dalí en la segunda mitad de los años veinte. Para Fanés (1999), es posible que ya en 1926, “empezara a sacar de sus escritos imágenes que le servían como piezas de su lenguaje” (pp. 57).

En su conferencia “Algunos datos para la comprensión de la pintura más reciente” (1928), no hay ninguna vacilación al afirmar que el inconciente de Freud es un mundo “peculiar del espíritu humano, que lleva una vida y obedece a unas leyes totalmente en desacuerdo con las de la conciencia” (Fanés, 1999, pp 102).

Y en “La liberación de los dedos” (1929), relata su encuentro con un personaje al que conoce en el servicio militar. A pesar de su incultura, le sorprende cuando menciona la existencia de “un falo alado”, que el pintor

vincula directamente a un texto de Freud. No hay duda de que se trata de “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (Dalí, 1929/1994, pp. 75).

En este punto se trata de pasar revista a la suma de juicios que han intentado explicar el freudismo del catalán. Por un lado se ha considerado el freudismo de Dalí como una opción convenida. Un autor señala que el pintor habría usado el psicoanálisis como quien se coloca unas gafas y mecaniza su mirada (en Descharnes y Neret, 2004). En este sentido Freud y su teoría, le habrían sido útiles para escandalizar y ganar dinero.

Por otro se le ha convertido en objeto de elogios desmedidos. Valga mencionar la opinión de Lubar (2003), quien tras dar por descontado que el artista había comprendido la formulación de Freud sobre la homosexualidad, considera que reprodujo el tema voluntariamente en uno de sus cuadros: “Retrato de mi hermano muerto” (1963).

La lectura de “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (1910-1), de Freud; habría llevado a Dalí, al decir de Lubar, a desafiar “las premisas fundamentales del psicoanálisis freudiano precisamente al reproducirlas (...)” (Lubar, 2003 pp. 329).

Veremos más adelante, que difícilmente podría pensarse que Dalí hubiera hecho un desafío de tal naturaleza. No sólo por los indicios que ponen en cuestión el conocimiento de su inconciente, sino el de los conceptos de la teoría freudiana.

Sea como fuese, sería ingenuo negar que a Dalí le interesara la fama y con ella el dinero que trae aparejada. Lo reveló él mismo en sus “Confesiones inconfesables”. “Es menester que cada mañana la diarrea de

oro se derrame sobre mi cabeza, que cada dibujo que sale de mi mano se transforme en un billete de banco” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 525).

En este sentido un estilo de defensa como el de Gómez de la Serna, resulta meramente amical. Cada vez que el escritor oía decir que Dalí se había mercantilizado, respondía: “No es verdad (...) lo que ha pasado es que los mercaderes y los mercachifles se han dalificado” (2003, pp. 105).

Intentar comprender el freudismo de Dalí desde el psicoanálisis, nos acerca a la afirmación de Winnicott: “Si en verdad estamos examinando a seres humanos, es de suponer que hagamos observaciones que pueden superponerse, una sobre otra” (1972, pp.145).

De aquí el valor del concepto de sobredeterminación, que Freud aplicó a formaciones del inconsciente en sus “Estudios sobre la histeria” (1895), con dos sentidos diferentes. Nos interesa mencionar el primero: “La formación considerada es la resultante de varias causas, mientras que una sola causa no basta para explicarla” (Laplanche y Pontalis, 1981, pp. 432).

En “La interpretación de los sueños” (1900), la sobredeterminación se asocia al trabajo de condensación: “Hace posible reunir en un sueño manifiesto dos series de ideas latentes totalmente diferentes” (Laplanche y Pontalis, 1981, pp. 432).

Volviendo a Dalí, su aproximación a la doctrina del inconsciente pudo estar guiada por sus tempranas lecturas de Freud. Habría bastado que descubriera en éstas, una herramienta útil para reflexionar sobre sus inquietudes de índole sexual. Sin embargo el artista pudo también intuir con perspicacia, que acercarse a los conceptos psicoanalíticos para darles una forma visual, le iba a permitir atraer la atención de su entorno.

Si en el primer caso exorcizaba su inconciente con la construcción de un espacio pictórico en el que se relativizaban los límites entre realidad exterior y mundo interno; en el segundo demostraba que al esgrimir verdades de un orden revolucionario, atacaba al orden burgués.

A fin de cuentas, antes de su avidez por los dólares reconocía que “estaba poseído por una rabia autodestructiva contra todos los valores, como para probar su resistencia y establecer una nueva jerarquía, seleccionada por mi genio” (Dalí/Parinaud, 1973/ 2003, pp. 350).

En el universo de posibilidades no excluyentes sobre el interés de Dalí por el discurso psicoanalítico, hay que recalcar el esfuerzo personal y la sagacidad del pintor para intuir las manifestaciones de la vanguardia. Para Yvars (2003), está descontada su habilidad como “vampirizador de formas eficaces” (pp. 366).

En este orden de cosas afirmar que cada trazo de una pintura procede de la decisión del artista mismo (Gombrich 1950/2002); incluye la presencia de actitudes también inconcientes. Dice Freud: “Nos hemos visto obligados a aceptar que existen procesos o representaciones anímicas de gran energía que, sin llegar a ser concientes, pueden provocar en la vida anímica, las más diversas consecuencias” (Freud 1923/1974, tomo VII, pp. 2702).

Es conocida la intensidad con que trabajaba Dalí. Y aunque algunos señalan (Mc Girk, 1989), que era Gala la que lo empujaba, el pintor pasaba horas en su taller entregado a la producción visual. Habría encontrado tanto conciente como inconcientemente, el universo en el cual sacar a relucir su extraordinaria imaginación. Además de hacer a un lado el agobio de la censura, ¡lo acompañaba el genio de Freud!

A nuestro juicio, la perspectiva del Yo desde matrices psicoanalíticas no exige optar entre la denigración y la idealización del personaje. Conduce más bien, a interrogarse sobre el papel de Dalí como “homo psychoanalyticus”.

El concepto de Pontalis (1962), coincide con la observación de Abraham (1919), quien creyó ver en la acogida brindada al psicoanálisis desde los medios, una actitud singular. Habiendo pasado la etapa de rechazo a las ideas de Freud, se las aceptaba, sólo como una forma particular de “resistencia al psicoanálisis” (Pontalis, 1974, pp. 104).

¿No sugiere acaso el freudismo de Dalí la misma interpretación? ¿No cabe identificársele en este sentido, como un “Homo psychoanalyticus”?

En cualquier caso, el vocabulario freudiano que manejaba el pintor, no le sirvió para lograr una mejor comprensión de sí mismo. Se puede afirmar que a pesar de sus lecturas, Dalí estaba más cerca de esos “destellos de percepción” de los que habla Winnicott. Los artistas “pueden iluminar la vida interior, pero no absuelven (a los psicoanalistas) de nuestra dolorosa tarea de recorrer paso a paso el camino de nuestra ignorancia” (Kuspit, 2003, pp. 104).

En este contexto, cobra sentido la opinión de Meltzer: “Por muy introspectivo que pueda ser el poeta, presenta sus percepciones como fenómenos estéticos más que como herramientas para futuras exploración y disección” (Kuspit 2003, pp. 104).

A la luz de lo dicho, se puede reconocer la agudeza de Porcel (2003), al señalar la inclinación de Dalí ante las preguntas que se le hacían con la intención de conocerlo. “(...) toda vez que un tema lo comprometía, Dalí huía

despidiendo tinta, enturbiando las aguas, como los calamares. Se temía a sí mismo tanto como a los demás” (Porcel, 2003, pp. 11).

### 3. Entrada y salida del Surrealismo oficial

El horizonte estético de Dalí era en 1927, la “Santa Objetividad”. Su pintura imitaba la fotografía en el detalle y la exactitud, sin que ello significara cerrar las puertas a la sutileza. El ejemplo estaba en Vermeer, maestro de la claridad y paciencia en el dibujo.

La lucha de Dalí contra el localismo se expresó más tarde en su deseo de “asesinar la pintura”, una formulación de origen dadá que había retomado Miró. Dalí habría visto “lo que tenía de slogan afortunado para su actual concepción de la pintura. De hecho le sirvió para matizar su denominación de antiarte, sin duda ambigua” (Fanés, 1999, pp. 121).

Del lado del psicoanálisis, sus vínculos se manifestaban en su queja contra los hábitos. Dalí ponía en evidencia, que de tanto ver la realidad dejábamos de verla, situación que proponía cambiar, apelando a la irracionalidad, “(...) la supresión de la inteligencia, permite dotar a las cosas de un nuevo valor real. En los artistas, gente de una vida espiritual superior a los otros, el subconsciente puede llegar a dominar en ciertos momentos el consciente, es decir la imagen real, forjada por la inteligencia” (Fanés, 1999, pp. 121).

Por estos años sus cuadros: “La miel es más dulce que la sangre” y “Aparato y mano”, demostraban la intensificación de sus búsquedas personales y a la vez, mantenían el juicio de los vanguardistas: Dalí era un surrealista no afiliado al movimiento de Breton.

Si Dalí aceptaba la técnica de asociaciones libres de Freud usada por Breton y compañía, era para modificarla con su labor conciente. Estaba lejos de usar la anotación automática, aunque transcurrido un año de sostenida autonomía, se desentendió de emitir opinión sobre su estilo. Si éste podía identificarse con el surrealismo oficial, debía decidirlo la crítica.

Suspicaz ante tanta docilidad, Gibson (1997/2003), se inclina a ver en su gesto un indicio de que había comenzado a reparar en las coincidencias que lo acercaban a Breton. Como fuera, el pintor no buscaba atraer la atención de su entorno de manera superficial. Su compromiso político se hizo explícito en 1928, al participar en la redacción del “Manifest Groc” (Manifiesto Amarillo).

Al lado de los críticos Gash y Montanyá se declaró a favor de un nuevo espíritu post-maquínista (en sintonía con la tecnología). Denunciaba la falta de juventud de los jóvenes, lo que quería decir el miedo frente a los cambios; su temor al ridículo, los personalismos e incluso la indocumentación de los críticos.

Por esos meses el pintor había tenido que enfrentarse a la censura. Dos galerías de Barcelona se habían negado a exhibir su lienzo “Diálogo en la playa”, conocido más tarde como “Deseos insatisfechos”. Un curador le había sugerido incluso “la posibilidad de cubrir los trozos más arriesgados de la obra” (Gibson, 1997/2003, pp. 257).

Dalí se negó a cualquier modificación, con lo que su fama como incendiario se consolidó. Al poco tiempo (mayo de 1928), como quien busca una salida, hizo pública su adhesión al surrealismo de Breton. La “putrefacción” que invadía el ambiente artístico, lo empujaba a dejar

Barcelona y enrumbar a París. La oportunidad se la brindó la producción y filmación de “Un chien andalou”, película de la que hizo el guión en compañía de Buñuel. El trabajo buscaba “visualizar ciertos resultados subconscientes que creemos no pueden ser expresados más que por el cine” (Gibson, 1997/ 2003, pp. 261).

Refiriéndose a la primera escena, dice Gibson que “Buñuel haciendo de barbero sádico, se proponía ilustrar la formulación de Freud, desarrollada en “La interpretación de los sueños”, según la cual “la privación de los órganos de la vista en la leyenda de Edipo, y en otras leyendas representa la castración” (1997/2003, pp. 264).

Tras el estreno (junio 1929), que suscitó casi estupor, un crítico subrayó que era “(...) la primera vez que unas imágenes, atravesadas por nuestros terribles gestos humanos, llevan sus deseos hasta el mismo límite, se abren camino hacia su objetivo último a través de los obstáculos que le están predestinados (...). Se tiene la impresión de presenciar un genuino retorno a la verdad, de la verdad desollada viva” (Gibson, 1997/2003, pp. 283).

Interesa destacar aquí el año 1929, como un momento clave en la vida de Dalí. El artista logró remontar su precaria estabilidad psíquica, amenazada por ataques de risa que no podía controlar. Su anormalidad, como él mismo la llamaba, le había tenido hasta el momento sin cuidado, incluso la había estimulado. Superar sin embargo, el estado concomitante a sus trastornos de psicomotricidad le fue trabajoso.

“Vivía entonces en una especie de histeria permanente entre mis crisis, mis alucinaciones, mis masturbaciones y mi trabajo (...). Poco a poco, todo mi universo se coloreaba de relumbre de locura y yo malgastaba mi

genio en risas, espermas y visiones. Era tiempo de que Gala me devolviera el alma” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 401).

Su encuentro con la rusa Helena Ivanova Diakonova, Gala, a quien conoció en medio de los mencionados ataques, lo salvó. Dalí tenía entonces veinticinco años y ella treinta y cinco. Gala era esposa de Paul Eluard y formaba parte de la comitiva surrealista llegada a Cadaqués con el objetivo de visitar el taller del pintor.

Tras declararse el romance, el conflicto repercutió en los vínculos de la pareja. Gala no tardó en dejar a Eluard y el notario Dalí Cusi, que se había opuesto a tener por nuera a una adúltera, repudió a su hijo. Enterarse de que había escrito en una pintura “A veces yo escupo sobre el rostro de mi madre” (1929), terminó de decidirlo. Consideró que su hijo quedaba fuera de la familia.

Dalí se rapó la cabeza en señal de la desolación que le había hecho sentir la noticia y enterró su cabello en la playa. Al volver a verlo, Gala quizás reforzara su decisión de protegerlo. Desde entonces no dejaría de apoyarlo y de brindar al artista la confianza que necesitaba para tener su primera relación sexual. Hizo las veces de un yo “absolutamente decisivo para su psiquismo, sus finanzas, su intendencia material y, en general, todo su equilibrio personal. Ella será su doble, su esqueleto moral y pragmático, su secretaria y protectora, su útero” (Sánchez Vidal, 1994, pp. 35).

Valga anotar en este punto, que a los veintiséis años, (Gibson, 2004), es decir un año después de conocer a Gala, Dalí había creado ya lienzos que resultarían extraordinarios de su carrera. La presencia de la rusa habría venido a sumarse a la fuerza con la que Dalí trabajó desde sus primeras

exposiciones en Figueras. Sin negar su oficio para reconocer el talento del artista, ordenarlo y darle aliento.

Años más tarde, Dalí no titubeó al afirmar el apoyo que le brindó Gala: “Y con mi tenacidad y fanatismo, ayudados y estimulados por los de Gala, en lugar de retroceder un paso, avanzaba cinco en la intransigencia de mis opiniones y mis obras” (Dalí, 1942/ 2003, pp. 740).

En cuanto a su decisión de acercarse al surrealismo francés, bien pudo reflejar la necesidad de verse respaldado por un grupo. A juicio de Gibson (1997), Dalí podía haber comprendido también que el movimiento de Breton no era solamente una nueva tendencia artística, sino un deseo de cambiar el mundo a partir de los principios descubiertos por el psicoanálisis: “A vista de su temperamento, de sus lecturas de Freud y hasta de sus problemas personales, ¿cómo podía serle indiferente?” (1997/2003, pp. 236).

En lo que a André Breton (1896-1966) concierne, el líder del surrealismo, había comenzado a teorizar tempranamente sobre temas vinculados al psicoanálisis. La lectura de “Psicoanálisis de las neurosis y de las psicosis” (1914), obra de divulgación de los doctores Regis y Hesnard, había tenido para él un efecto de revelación. Por ese entonces estudiante de medicina, había hecho sus prácticas en el hospital psiquiátrico de Saint-Dizier (Nantes, 1916); y aunque los textos de Freud no se habían traducido todavía al francés, había comenzado ya a familiarizarse con la escucha de sueños y las asociaciones libres.

Tratándose del doctor Hesnard, animador de la corriente psicoanalítica en Bordeaux, el futuro líder del surrealismo había conseguido que el especialista respondiera sus cartas y encaminara sus intervenciones.

Breton consideraba que los evacuados de guerra le habían abierto los ojos no sólo a la locura, sino a su impensado efecto poético. Tras dudar si hacerse psiquiatra o poeta, resolvió abandonar la medicina y convertirse en seguidor de Freud. Sin embargo antes que la psicopatología y el tratamiento; lo suyo habría de ser la revolución, la literatura y el escándalo.

El movimiento que fundó, fue la vía de acceso del psicoanálisis a Francia. Un país que había manifestado en el período previo a la guerra (1914 -1918), sólo desinterés por la obra freudiana. Según señala Hesnard, a ese desinterés vino a sumarse “(...) el prejuicio desfavorable que pesaba sobre la producción editada en lengua alemana, vilipendiada por la mayoría de los franceses que, aún siendo pacifistas y abiertos al espíritu europeo veían en la lengua de Freud una lengua maldita” (1971, pp. 17).

Breton buscaba en sí mismo lo que procuraba obtener de sus pacientes y al someterse a un monólogo sin censuras, había dado con el hallazgo que llamaría después, escritura automática. “Los campos magnéticos” (1919), texto firmado con quien sería uno de sus compañeros iniciales en la aventura surrealista: Philippe Soupault, habría de ser el primero de la nueva técnica que llamó la escritura automática.

Para el artista francés, la vigilia había sido contaminada por falsos razonamientos. Por lo mismo, había dejado de ser la instancia más importante de la existencia humana. El verdadero trabajo del poeta, era soñar. ¿Por qué no despertar las fuerzas ubicadas en las propias profundidades de la psique? ¿Por qué negarse a aumentar la intensidad de la vida?

En este marco definió por primera vez el surrealismo (1924). “Un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton, 1924/1969 pp. 44).

La arremetida a lo establecido, no había sino comenzado. La omnipotencia del inconciente y de sus manifestaciones: el sueño y la escritura automática, se convirtieron en banderas de su movimiento.

Pero si inicialmente éste fue un movimiento del espíritu, no tardó en agregar a sus consignas, el deseo de cambiar el orden material de las cosas y suscribir el comunismo. El surrealismo incluyó entre sus objetivos, “la destrucción de la religión, de la moral, de la familia, de las camisas de fuerza, que le impiden la hombre vivir según sus deseos” (Nadeau, 1972, pp. 87).

Para decirlo a grandes trazos, al primer manifiesto le siguió un segundo, hubo expulsados y cuestionamientos a los vínculos con el leninismo. La crisis se hacía patente cuando entró a escena Salvador Dalí. Su llegada al surrealismo estaba precedida por el revuelo que había causado “Un chien andalou” y los surrealistas depositaron en él su esperanza.

Respecto al encuentro Dalí-Breton, Gibson no ofrece datos precisos. Duda de la alusión de Dalí en “Confesiones inconfesables” (1973); aunque no deja de señalar que el pintor catalán no se expresó nunca de manera tan admirativa del poeta francés. “Nos habíamos conocido en 1928, presentados por Miró, durante mi segunda estancia en Paris. Inmediatamente, lo miré como a un nuevo padre. Pensé entonces que se me había ofrecido algo así como un segundo nacimiento. El grupo surrealista era para mí, una especie

de placenta nutricia y creía en el surrealismo como en las tablas de la ley. Asimilé con un apetito increíble e insaciable toda la letra y todo el espíritu del movimiento que, por otra parte, además, se correspondía tan exactamente a mi íntima manera de ser que lo encarnaba con la más grande naturalidad” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 439).

El reconocimiento oficial de Dalí y Buñuel, como miembros del surrealismo, apareció en el último número de “La Revolution Surrealiste” (30 de diciembre 1929). Varios años después, el pintor recordaría que desde entonces se había tomado “(...) el surrealismo al pie de la letra, sin despreciar la sangre ni los excrementos de los que sus prosélitos nutrían sus diatribas” (Dalí, 1963/1986, pp. 22).

La primera vez que Dalí habló en nombre del surrealismo (“La posición moral del surrealismo” en el Ateneu de Barcelona 1930), incorporó a su discurso la paranoia y fue tal el interés de los surrealistas que pronto reemplazó el automatismo bretoniano.

Las razones saltaban a la vista. “(...) el automatismo o incluso el sueño mismo son estados pasivos, y ello tanto más cuanto que se los aísla del mundo exterior en el que deberían expandirse con plena libertad; se convierten en refugios, en ‘evasiones idealistas’, mientras que la paranoia es actividad sistematizada que se dirige a una intrusión escandalosa, en el mundo de los deseos del hombre, de todos los deseos de todos los hombres” (Nadeau, 1972, pp. 201).

El ritmo ya trepidante de Dalí, se mantendría hasta el fin de la década. El estreno de “La Edad de Oro” en el Cinema Du Panteón de Paris, fue apoteósico (22 octubre 1930). “Durante los días y semanas que siguieron no

hubo un sólo periódico ni revista de París que dejara de reseñar, atacar o elogiar “La edad de oro”. Si “Un perro andaluz” había hecho sonar juntos por primera vez los nombres de Buñuel y Dalí en la capital francesa, la nueva película los catapultó a la fama” (Gibson, 1997/ 2003, pp. 355).

Hasta 1933 Dalí sumó tres exposiciones en la Galería Colle de Paris donde Julián Levy, un galerista estadounidense le ofreció montar su primera exposición en Nueva York cuyo impacto sería casi inmediato. Los estadounidenses se sintieron particularmente atraídos por “La persistencia de la memoria” (1931).

En 1934, sin desaprovechar ninguna oportunidad para demostrar que era un ferviente seguidor del psicoanálisis, Dalí señaló que las obras surrealistas constituían un excepcional material para investigar el mundo de lo irracional. Disgustado por la incompreensión de algunos críticos españoles, se refirió a su ignorancia respecto a temas que el surrealismo había incorporado al arte: “Los complejos de castración, figuraciones hipnagógicas o anamórficas, asociaciones paranoicas y por desgracia todavía muchas otras cosas totalmente aturdidoras que no tienen nada que ver con la pintura succulenta y de calidad” (Fanés, 1999, pp. 257).

Ese mismo año tuvo lugar una segunda exposición en Nueva York y tras ésta, un incidente con Breton. El líder del surrealismo había enviado a Dalí, una carta en la que le hacía varios reproches. Entre ellos representar a Lenin sonriendo, con una nalga totalmente desproporcionada y al descubierto (El enigma de Guillermo Tell). Dalí compareció ante el grupo con un termómetro en la boca y varias chompas que se quitaba y sacaba a cada

instante porque según decía, estaba con fiebre. Los surrealistas terminaron riendo y aceptaron sus excusas: ¡No era un enemigo del proletariado!

A mediados de la década, el dinero comenzó a entrar con regularidad a las arcas de Dalí y Gala, real artífice de las finanzas de la pareja. De igual manera, el halago de la prensa estadounidense. En esa misma medida, disminuyeron las convicciones sociales del artista y fue en aumento su deseo de llamar la atención. Había tenido un particular talento para convertirse en el “embajador parisiense y catalán del surrealismo en Estados Unidos” (Gibson, 1997/2003, pp. 435).

Su rostro apareció en la carátula de “Time” (14 de diciembre 1936), con motivo de una nueva exposición en Nueva York. La revista ponía en evidencia que: “(...) este atractivo catalán de treinta y dos años, voz suave y discreto bigote de actor de cine (...) tenía un don para la publicidad que pondría verde de envidia a cualquier agente de prensa de un circo” (Gibson, 1997/2003, pp. 468).

La “Exposición Surrealista Internacional” hecha en Londres ese mismo año, se sumó a sus éxitos. Contagiado de tanto entusiasmo, Breton olvidó las discrepancias y subrayó el “excepcional ardor interior” del catalán. No dudaba de que Dalí había sido “una presencia inestimable para el desarrollo del movimiento durante este período” (Gibson, 1997/2003, pp. 457).

En este contexto, el pintor comenzó a vivir con una sensación de parálisis la situación política general, incluida la guerra civil de su país. No quería que lo llamasen reaccionario. “No lo era: yo no `reaccionaba´ –lo que es un atributo de la materia no pensante—. Pues yo simplemente continuaba

pensando y no quería que se me llamase otra cosa que Dalí” (Dalí, 1942/2003, pp. 854).

Su trabajo lo ayudaba a distanciarse. Las sucesivas entradas a distintos países, su contacto con personajes de la plástica y la literatura, o con aristócratas que celebraban su obra, lo iban alejando de la imagen del extranjero tímido. Dalí se convirtió en “un artista caro y elegante de presencia imponente” (Gibson, 1997/2003, pp. 465).

Algo ocurría a la vez en su manera de poner en práctica su paranoia crítica. Al decir de Gibson, tras su trabajo sobre “El mito trágico del Angelus de Millet” (1934), “la paranoia comenzaba a influir seriamente en la relación de Dalí con el mundo que lo rodeaba” (Gibson, 1997/2003, pp. 421).

Tal vez el pintor observaba con intensidad y en ese sentido con precario equilibrio, el cumplimiento de su deseo de consolidar la fama. Es probable que una manera de reasegurarse fuera lanzar, precisamente en este período, una de sus frases más conocidas: “La única diferencia entre un loco y yo es que no estoy loco” (Gibson 1997/2003, pp. 437).

En 1938 Dalí participó en “La Exposición Internacional del Surrealismo” llevada a cabo en la galería “Gradiva” de Breton en París, y cumplió con un caro anhelo: Se entrevistó con Freud. La significación que el creador del psicoanálisis había tenido para él, se había mantenido por más de quince años.

Respecto a Breton, Dalí seguía sintiéndose parte de su movimiento y al parecer nunca previó que sus declaraciones a favor del racismo, fueran a separarlo de éste definitivamente. El líder del surrealismo declaró que quedaban rotos todos sus vínculos con Dalí (Gibson, 1997/2003, pp. 505).

Años después, el pintor no dudaría en mencionar que Freud había firmado la sentencia de muerte del movimiento surrealista. El creador del psicoanálisis le había dicho, que en las pinturas clásicas buscaba lo inconciente y en las surrealistas lo conciente. Una señal muy clara de que “el surrealismo no valía como doctrina sino como estado de espíritu” (Dalí, 1942/ 2003, pp. 918).

El afán de Dalí sería entonces, el clasicísimo. “Mi imaginación debía volver a ser clásica. Tenía ante mí una obra por cumplir, para la cual no bastaría el resto de mi vida. Gala me hizo creer en esta misión. En lugar de estancarme en el anecdótico espejismo de mi éxito, tenía que empezar a luchar por una cosa que era, “importante”. “Esta cosa importante había de hacer ‘clásica’ la experiencia de mi vida, dotarla de una forma, una cosmogonía, una síntesis, una arquitectura de eternidad” (Dalí, 1942/2003, pp. 837).

El nuevo empeño de Dalí tendría menos difusión que aquel al que se había entregado los cuarenta primeros años de su vida. Basta señalar que quien lo evoca desde entonces, lo asocia a la frase que lanzó a la prensa al momento de comentarle su expulsión del movimiento de Breton: No pueden expulsarme, ¡el surrealismo soy yo!

## CAPITULO 2

### LA ESTETICA DE FREUD

En este capítulo se indaga sobre la estética de Freud, con miras a esclarecer su posición frente al surrealismo. Breton y sus seguidores se habían identificado con su doctrina y lo habían convertido en su “santo patrón”, sin que el creador del psicoanálisis comprendiera ni que era ni que buscaba el surrealismo.

Se hace un breve recuento de los inicios del psicoanálisis aplicado a partir del texto de Freud sobre Leonardo, en el cual el vienés interroga también a su propio inconsciente. Se explora la concepción de belleza que sale a relucir en las cartas que Freud dirige a su novia, así como la correspondencia a Pfizer y Abraham, donde expresa su rechazo al expresionismo.

Finalmente se pasa revista a algunos hitos de las relaciones entre psicoanálisis y surrealismo, dinámica en la que se ubicó Dalí.

#### 1. La cultura y el psicoanálisis aplicado

Al decir de Anzieu (1959/1988), la confianza que adquirió Freud a través de su autoanálisis, le permitió integrar sus conocimientos científicos y su bagaje cultural. La lista de los escritores que aparecen en su obra, incluye autores alemanes (Goethe, Schiller y Heine); ingleses (Shakespeare, Swift, Kipling) y franceses (Rabelais, Moliere, Voltaire). En el rubro “otras literaturas”, Anzieu (1988), ubica a Dostoievski, Andersen e Ibsen.

Las primeras menciones literarias de la obra de Freud son Edipo y Hamlet (carta a Fliess del 15 de octubre de 1897). En cuanto a sus siguientes citas, mantendrían un ritmo progresivo. “Estudios sobre la histeria” (1895), contiene menos referencias a la literatura que “La interpretación de los sueños” (1900) y ésta menos, que textos posteriores.

Es probable que la atracción que ejercían sobre Freud las letras, le hiciera reparar en la intuición de los escritores respecto a la vida anímica. Consideraba que conocían “muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra que ni siquiera sospecha nuestra filosofía” (1906-7/1974, Tomo IV, pp. 1286).

En este marco el interés del psicoanálisis aplicado, se centró en la exploración del inconciente del autor, aunque Freud aprovechaba el tema elegido para desarrollar conceptos teóricos. Un afán que en ocasiones reemplazaba “la aplicación pura y simple” (Roudinesco y Plon, 1988, pp. 849).

Si el inicio del psicoanálisis aplicado fue “El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen” (1906-7), “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (1910), constituyó el primer esfuerzo de indagación teórica. Los temas eran el narcisismo, la homosexualidad y los mecanismos de identificación y sublimación.

Freud dejó entrever que la fantasía del infante sobre el pene materno, era una analogía de la veneración a los genitales y en particular al falo de los pueblos primitivos. Para el psicoanálisis, “el desarrollo anímico del individuo repite abreviadamente el curso del desarrollo de la Humanidad” (Freud, 1909-10, Tomo V, pp. 1597).

¿Y por qué Leonardo? Gay (1990), describe los rasgos del hombre del Renacimiento que pudieron haber atraído la mirada analítica de Freud:

“Leonardo es el artista con perpetuas dificultades para terminar sus obras, y que en sus últimos años rechazó el arte y optó por la ciencia; es el apacible homosexual reprimido que legó al mundo uno de los más grandes enigmas del arte, la sonrisa de Mona Lisa” (pp. 319).

Poco antes de escribir “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, Freud acababa de volver de Estados Unidos, en compañía de Jung y Ferenczi. Su viaje que había respondido a una invitación a dictar conferencias en la Universidad de Clark, le había permitido recoger una información de primera mano sobre el avance del psicoanálisis en Norteamérica. Lo había animado recibir el título de Doctor de la universidad. A sus cincuenta y tres años, se sentía “joven y sano” (Freud, 1924-5, Tomo VII, pp. 2787).

De regreso a Viena, Freud se sumergió un tanto inseguro en Leonardo y la mitología. Tenía dudas. ¿Se había entregado a una producción medio novelesca? Con este ánimo le dijo a un amigo pintor: “No querría que usted juzgara la seguridad de nuestras investigaciones de acuerdo con esta pauta” (Gay, 1990, pp. 309).

El aliento de sus discípulos le hizo cambiar de opinión. Jung opinó que el “Leonardo”, era maravilloso y tanto Abraham como Ferenczi expresaron su entusiasmo. Una década después Freud le dijo a Lou Andreas Salomé: Ha sido “lo único hermoso que he escrito” (Gay, 1990, pp. 309).

Freud había empezado su investigación con uno de los cuadernos de notas de Leonardo, en el que el pintor mencionaba el vuelo de las aves. Siendo ya adulto, le venía con frecuencia a la memoria, la imagen de un

buitre que acercándose a su cuna, le abría la boca con la cola y le golpeaba los labios repetidas veces.

Importa señalar la relación que estableció Freud entre la figura del buitre y la madre: La cola en la boca hacía las veces de un falo volador. Un error de traducción trajo sin embargo por tierra su argumentación. La palabra “nibbio”, no era buitre, sino “milano”, es decir, un pájaro cualquiera. Fuentes ajenas al novelista Merezhkovsky en el que se había basado Freud, señalaron además, que Leonardo había ido a vivir con su padre al cumplir un año. No podía decirse pues, que hubiera sido abandonado como aseguraba el estudio de Freud.

Ambas observaciones hechas en 1923, por elementos ajenos al entorno psicoanalítico, fueron desoídas por Freud. Según Gay, Freud había pasado por alto el error porque el tema lo afectaba personalmente. Profesaba un cariño especial a su “Leonardo”, que le había permitido acercarse de manera no del todo conciente, al tema de su propia homosexualidad.

Freud creía haber dado por terminada su amistad con Fliess, pero ésta le seguía viniendo a la cabeza. Gay encuentra una prueba en la carta que envió ese mismo año a Ferenczi: “Adler es un pequeño Fliess redivivo, igualmente paranoide”; y a Jung: “Adler despierta en mí el recuerdo de Fliess, una octava más abajo. La misma paranoia” (Gay, 1990, pp, 315).

El autor agrega que Freud comenzó a ocuparse ese mismo año del caso Schreber, donde trató en exclusiva la paranoia. El discurrir del creador del psicoanálisis, mantenía como referencia en la óptica de Gay, la curiosidad hacia su propia psique.

Gombrich (1971), cree también que la interpretación de la vida de Leonardo, obedecía a un particular interés de Freud. Su análisis del renacentista había sido una evocación del amor que él también había profesado a su madre. Disfrutaba del cuadro de “Santa Ana, la Virgen y el Niño”, recordando su propia experiencia. “En casa de su padre había encontrado no sólo una madrastra, sino una abuela” (pp.19).

En otras palabras, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, había permitido al investigador imaginativo que había en Freud, ir al encuentro de sus propias incertidumbres: ¿Cuáles eran los límites del psicoanálisis?, ¿cuáles los suyos propios?

Sea como fuese, su investigación le había permitido afirmar, que las actitudes de las grandes figuras de la humanidad, no eran distantes de las del común de los humanos. “(...) nadie es tan grande que pueda avergonzarse de hallarse sometido a aquellas leyes que rigen con idéntico rigor tanto la actividad normal como la patológica” (Freud, 1910/1974, Tomo V, pp.1577).

La idea recorre la doctrina psicoanalítica: “Los síntomas neuróticos representan formaciones sustitutivas de ciertos rendimientos de la represión, que hemos de llevar a cabo en el curso de nuestro desarrollo desde el niño al hombre civilizado, y sabemos también que todos producimos tales formaciones sustitutivas y que sólo su número, intensidad y distribución justifican el concepto práctico de enfermedad y la deducción de una inferioridad constitucional” (Freud, 1910/1974, Tomo V. pp. 1615- 1616).

Por la época Freud y sus seguidores avanzaban a veces con pie no muy firme, cuando se alejaban de la clínica. La Sociedad Psicológica de los

Miércoles, era la ocasión para discutir la aplicación del psicoanálisis a campos como la literatura, el arte, la historia y los mitos.

En cuanto a la edición de “Imago” (1912), si la revista buscó reflejar la mirada de los analistas en las ciencias del espíritu, fue también motivo de sentimientos ambivalentes. “Tótem y Tabú” y “El Moisés de Miguel Angel”, se publicaron por primera vez sin firma, un indicativo de que Freud vacilaba ante sus propias producciones, como si el tema de la cultura lo alejara de su mayor pasión: la ciencia. No puede negarse que al creador del psicoanálisis le interesaba más, “la verdad que la poesía” (Gay, 1990, pp. 367).

Aún así, el lector recoge la sensación de una tarea con valor propio. Los textos de Freud sobre la cultura, considerados en el rubro psicoanálisis aplicado, forman parte del legado que desde entonces guía las reflexiones más allá de la clínica. El objetivo es validar el enfoque psicoanalítico en el debate contemporáneo.

## 2. Freud, el arte y la belleza

Freud estaba muy lejos de simpatizar con las vanguardias. Gay (1990), alude a sus preferencias literarias, como: “(...) relativamente seguras, bastante menos atrevidas de lo que podía haberse esperado en semejante inconformista” (pp. 199).

En las artes plásticas, su actitud era la de un hombre culto de su época. Bajo ese supuesto Gombrich (1971), devela una paradoja. Si el gusto del maestro era el de un “victoriano”, sus enseñanzas contribuyeron “a minar y destruir esa tradición” (pp. 9).

Freud se consideraba un lego en la materia. “He de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede en cambio, máxima importancia” (1913-14/1974, Tomo V, pp. 1876).

Gay (1990), redondea la opinión de Freud: “Las revoluciones que se dan en los ámbitos de la pintura, la poesía y la música estallaban en torno de él no llegaban a afectarlo; cuando se imponían a su conocimiento (lo que era poco frecuente) las desaprobaba con energía. A juzgar por los cuadros de Freud; nadie diría que cuando se mudó a Bregase 19, el Impresionismo francés ya llevaba algún tiempo en actividad, o que Klimt y Kokoschka, y más tarde Schiele, ya estaban trabajando en Viena” (pp. 198).

En realidad Freud, sólo tenía ojos para la pintura o la escultura clásicas. Es decir, para los lienzos de Leonardo, Rafael, Holbein, Tiziano, o los volúmenes de Miguel Angel, aunque alguna vez le dijo a Jones que su favorito era Rembrandt (Gombrich, 1971, pp. 21).

Gombrich pone en evidencia que el creador del psicoanálisis abordaba con reticencia estos temas en su obra, y que su actitud reservada era “mucho menor en su correspondencia privada” (Gombrich, 1971, pp. 9).

El extracto de una carta a Martha fechada en 1883, con motivo de la visita de Freud a las más importantes galerías de Dresden, permite imaginarlo ante la Madonna de Holbein. Su descripción es minuciosa: “A la derecha, varias mujeres feas y una desgarrada muchacha de rodillas ante la Virgen; a la izquierda, un hombre de cara monástica sujeta a un niño en sus brazos y mira con muy santa expresión hacia abajo, donde está la gente rezando” (Gombrich, 1971, pp. 12).

El comentario lo revela disgustado frente a la fealdad de las caras. Es evidente, su búsqueda de un contenido espiritual de la pintura, antes que de sus valores formales. Cuando se entera de que en la misma galería, hay una Madonna de Rafael no vacila en ir a su encuentro. Mucha gente la contempla en silencio, lo que lo mueve a pensar que, “la belleza de la pintura ejerce una fascinación imposible de resistir” (Gombrich, 1971, pp. 11).

Freud hace partícipe del tema a su novia. No concibe que Rafael haya pintado el rostro de la Madonna Sixtina con apariencia de niña: “(...) nadie dudaría en decir que tiene dieciséis años. Mira el mundo con tanta inocencia y vitalidad que la idea choca por sí misma con mi antojo de que era una encantadora y llamativa doncella de nuestro mundo antes que del cielo” (Gombrich, 1971, pp. 12).

Un tanto decepcionado, obtiene el mayor deleite de su visita a Dresden, al contemplar el “Tributo del dinero”, de Tiziano. La cabeza de Cristo le parece “una noble cara humana que, sin ser bella, está llena de seriedad, sinceridad, profundidad, suave indiferencia y, sin embargo, profunda y arraigada pasión” (Gombrich, 1971, pp. 12).

El entusiasmo de Freud por la imagen es tal, que reacciona como un niño: “Me hubiese gustado llevarme el cuadro, pero había demasiada gente alrededor. Mujeres inglesas copiándolo, mujeres inglesas sentadas, hablando en voz baja, mujeres inglesas que lo miraban (...). De modo que me marché con el corazón exaltado (Gombrich, 1971, pp. 12).

Unos años más tarde (1886), volvería a escribir a su prometida desde una galería de Berlín donde había ido a observar restos de excavaciones. Su sentimiento inicial era de celebración. Le gustaba encontrarse en un

ambiente histórico- artístico, porque al fin y al cabo “no se puede ser doctor las veinticuatro horas del día” (Gombrich, 1971, pp. 15).

Gombrich menciona otras dos visitas de Freud. La primera a Atenas en 1904 y la segunda a Roma en 1907. De la primera remarca la impresión del creador del psicoanálisis, respecto al Acrópolis: le encantaron sus columnas; y de la segunda, la admiración que le suscitaba “Sagrado y profano amor”, lienzo de Tiziano. Decía Freud: “El título no tiene sentido; cualquier otra cosa que la pintura quiera significar es desconocida; pero es suficiente que sea tan bella” (pp. 17).

Bastan estos ejemplos para afirmar, que el mayor interés de Freud ante una pintura era la belleza y que se sentía ajeno a la posibilidad de prolongar su actividad como psicoanalista para identificar otros elementos en los lienzos. “Los símbolos eran para él temas propios de la sala de consultas. En un Tiziano, él buscaba la belleza” (Gombrich, 1971, pp. 18).

Valga detenerse en otro hecho que informa acerca de las relaciones de Freud con las vanguardias artísticas. Una carta con sus comentarios a propósito del libro de Oskar Pfister: “Los antecedentes psicológicos y biológicos de la pintura expresionista” (21 de junio de 1920).

El material sugiere que su animadversión frente a los cambios en el terreno de las artes, pudiera haber cumplido las veces de un escudo protector. El hombre de ciencia que era Freud, no podía empeñar su economía psíquica, sino en el objetivo al que se encontraba volcado: la construcción de su doctrina. Quedaba fuera de su alcance, ocuparse de una realidad lo bastante compleja como para demandar no sólo conocimientos especializados, sino el tiempo y la paciencia del investigador.

En cuanto a Pfister, un pastor protestante que decepcionado de las respuestas de la teología había experimentado una suerte de deslumbramiento con el psicoanálisis; consideraba a Freud el descubridor de un “microscopio del alma” que permitía comprender los orígenes de las funciones mentales y su desarrollo”. (Gay, 1990, pp. 225).

Su entusiasmo se había centrado en temas relativos a la educación y el arte, los cuales desarrollaba con particular afán didáctico en Zurich, ciudad donde residía. De allí que hubiera enviado su trabajo al maestro pensando que podrían compartir puntos de vista.

Por la época el expresionismo alemán agrupado en “El jinete azul” y liderado por Kandinsky (1911); se ocupaba de la realidad, ya no como el hecho exterior del que los impresionistas daban cuenta en sus juegos ópticos; sino como un “algo” que había que experimentar con intensidad, desde nuestro interior. La pintura huía de la realidad simple, hacia la realidad del espíritu. “El ‘arte auténtico’ buscaba una expresión exterior de las necesidades interiores, (por lo que a una época angustiada correspondían imágenes artísticas angustiadas” (1).

La acentuación del colorido, el retorcimiento de las figuras y su decisión de exaltar la emoción antes que la forma, eran los medios para manifestar su protesta ante una sociedad que asistía al derrumbe de la idea del progreso material y moral. Resulta llamativo que tales postulados fueran no sólo ajenos a Freud, sino que los rechazara al comentar el trabajo del “hombre de Dios”, como le gustaba llamar a Pfister. Las conclusiones del suizo

---

(1) (<http://www.portalmundos.com/mundoarte/historia/expresionismo.html>)

provenían del testimonio de un artista expresionista, paciente suyo: “(...) el artista expresionista es un tipo autista, introvertido, aprisionado en sus propias represiones” (Gombrich, 1971, pp. 22).

Un diagnóstico tan categórico, no había impedido a Pfister reconocer seriedad en el propósito expresionista, así como un profundo idealismo. Se podría decir que el sentimiento no le era ajeno. Su labor pastoral se desarrollaba como un entrecruzamiento de cura de almas, técnica freudiana y pedagogía; que hacer que en algún momento quiso llamar, “Pedanálisis” (Roudinesco y Plon, 1988, pp. 815).

En cualquier caso la respuesta de Freud debió poner a prueba su fuerza espiritual. El autor de “El poeta y los sueños diurnos”, dejaba muy en claro que bajo ningún punto de vista suscribía sus planteamientos. Sencillamente, no podía considerar “reaccionarios” a quienes calificaban el expresionismo como, “horrible, bárbaro, chapucero, perverso, o patológico” ¡Freud se identificaba con ellos! (Gombrich, 1971, pp. 22).

Al parecer cuando se trataba de los expresionistas, Freud pasaba por alto la actividad lúdica que había atribuido al artista. “(...) el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad” (Freud, 1907-1908/1974, Tomo IV, pp. 1343).

En su comunicación con Pfister, decía Freud: “Cogí tu estudio sobre el expresionismo con no menos punzante curiosidad que aversión y me lo leí de una tirada (...). A menudo me digo: que buena y caritativa persona, libre de toda injusticia es Pfister, qué poco puedes tú compararte con él y que satisfactorio es poder llegar a estar de acuerdo con todo a lo que él llega por

su propio camino, pero debo decirte que en mi vida privada no tengo paciencia, en absoluto, con los lunáticos. Sólo veo el daño que pueden hacer y, en cuanto se refiere a estos ‘artistas’, yo soy de hecho uno de esos filisteos estancados en el barro a los que tú empicotas en la introducción. Pero a fin de cuentas, tú mismo dices después clara y exhaustivamente por qué esta gente no tiene derecho al título de artista” (Gombrich, 1971, pp. 23).

Pero no solamente en la carta a Pfister, expresó Freud su animadversión al expresionismo. Hizo lo mismo con Abraham, a quien consideraba uno de sus discípulos de carácter más fuerte. Su discípulo le había enviado un dibujo de factura también expresionista, que tan sólo verlo lo había irritado. Escribía Freud: “Querido amigo, recibí el dibujo que pretendidamente representa tu cabeza. Es horrible. Yo sé que eres una persona excelente, por lo que estoy todavía más profundamente conmovido de que este pequeño defecto en tu carácter como es tu tolerancia o simpatía por el “arte” moderno, haya sido castigado tan cruelmente” (Gombrich, 1971, pp. 23-24).

Queda claro que Freud no reconocía en sí mismo, el susodicho defecto. Había vivido el primer período de creación de su doctrina (1895-1907), en un “estado de aislamiento” (Freud, 1924-25/1974, Tomo VII, pp. 2789).

Su logro había sido mantenerse firme en sus investigaciones, pero había practicado también, una despreocupación total por los estilos artísticos que a inicios del siglo XX adquirirían el aire de un fenómeno revolucionario. No había hecho distinciones, así se tratara de la literatura, artes plásticas, o artes escénicas, incluida la música.

De otro lado y probablemente por lo vivido, había comenzado a apreciar con intensidad el entorno de sus íntimos. La mayor parte no vieneses: Oskar Pfister, Lou Andreas- Salomé, Abraham, Ferenczi y Jones. Contar con amigos fieles, con los cuales compartir sus impresiones, “fue una compensación que alivió tensiones provocadas por el hecho de ser un fundador” (Gay, 1990, pp. 228).

Bajo este supuesto, se puede comprender la actitud de Freud en la carta a Pfister. El carácter de su comunicación era coloquial y si se había referido con ligereza al movimiento liderado por Kandinsky, la razón era la ya vista. Sus relaciones con un poema, una novela o un cuadro, se iniciaban con la contemplación de lo bello. Precisamente un rasgo que había comenzado a sufrir una profunda modificación a partir del Romanticismo. El movimiento, precedido por una ola pre-romántica francesa, afincado en Alemania (1775-1800), y efervescente luego en Inglaterra; se había inclinado por “motivos exóticos, la exhibición de la crueldad y del dolor, y la representación de los estados oscuros del alma” (Lynch, 1999, pp. 75).

Inscrito en esa tradición, el expresionismo transgredía la forma bella habitual. Había en su actitud bastante más que un antojo. Las corrientes vanguardistas heredadas de la actitud romántica, entre ellas el expresionismo, el surrealismo y otros “ismos”, se habían rebelado contra la sensibilidad vigente, esto es contra la asociación arte y belleza. Su intención era dejar pasmado al burgués.

Observa Lynch (1999): “Los vanguardistas tratan de producir un arte deliberadamente no bello, un arte que no aspira a satisfacerse con la

contemplación deleitosa de un objeto y que en cambio, cuestiona y vuelve a cuestionar sus propios principios con sus propias obras” (pp. 75).

La formulación hurgaba en las raíces de la imagen del artista. De aquí en adelante éste habría de ser “(...) un agente en la realidad, un elemento que puede promover su cambio. Tan profunda redefinición (...) habría de alterar completamente el campo de la estética” (Lynch, 1999, pp. 91).

Freud se mantuvo en cambio, identificado con el estilo clásico y por tanto, con el artista como productor de belleza. Sus trabajos diversificados en tres áreas, exploraron. “La psicología de los personajes, la psicología del público y la psicología del creador” (Gay, 1990, pp. 362).

En cuanto a su reconocimiento de la intuición del artista, aún cuando se perdió la trama de los acontecimientos artísticos que habían venido gestándose desde inicios del siglo XX, lo tuvo presente hasta en sus últimos escritos.

A propósito de los complejos mecanismos que tomaban parte de la reflexión artística, viene al caso mencionar la declaración de Apollinaire (1913), poeta al que Breton había admirado y de cuya obra había tomado la palabra ‘surrealismo’. El artista rechazaba la noción de belleza del clasicismo por considerarla un lastre. Había que deshacerse de ella porque “no se puede transportar consigo a todas partes el cadáver del padre. Hay que abandonarlo en compañía de los demás muertos” (Lynch 1990, pp. 88).

La propuesta de Apollinaire en un lenguaje que podemos suponer hacía un guiño al psicoanálisis, era destilar la esencia del quehacer artístico. Liberarlo de aspectos superfluos para ofrecer algo nuevo al espectador. En este sentido, prescindía del “objeto, del tema, de la mimesis, es decir de la

copia o imitación de una belleza preexistente en la naturaleza” (Lynch, 1990, pp. 90).

La dupla forma-contenido, comenzaba a verse con otros ojos: La forma como materialización, del significado. Perdía sentido la aproximación a un cuadro sin partir de este reconocimiento inicial. “Las numerosas y razonables objeciones a la idea de “contenido” en el arte arraigan, en verdad, en el reconocimiento de la mutua dependencia entre forma y contenido” (Schultz, 1990, pp. 55)

En este punto hay que remarcar el motivo que impedía a Freud acercarse a la riqueza contenida en estas disquisiciones. No podía abarcarlo todo y su trabajo iba por el lado de quienes habían sucumbido a la patología. Estaba pues vinculado directamente, a los individuos que hacían en esta “forma asocial (...) las mismas tentativas para solucionar sus conflictos y para atenuar sus necesidades imperiosas, que suelen llamarse poesía, religión y filosofía, cuando son realizadas en una forma convencional para la mayoría de los seres” (Freud, 1919/1974, Tomo VII, pp. 2813).

De haberse aproximado al pensamiento de las vanguardias, podría haber quizás inferido que sus búsquedas no eran ajenas a la muerte simbólica del padre, y en este sentido, al hecho de ser reconocidos como héroes (Mathieu, 1978, pp. 137).

El deseo de “asesinar la belleza” podía haberle sugerido, que los artistas ponían a la luz, sólo uno de los polos del verdadero sentimiento hacia ella. Ya en “Tótem y Tabú” (1912-1913), había analizado la ambivalencia afectiva, “esto es la coincidencia de odio y amor con respecto a

las mismas personas, en la raíz de importantes formaciones de la civilización” (Tomo V, pp. 1848).

Transcurrido el tiempo, las nuevas vanguardias antes que celebrar la muerte de la belleza, la aceptaron bajo una nueva manera. Es así que hoy, “(...) la belleza nos importa y en cierto sentido conserva la misma fascinación que tenía para Ulises escuchar el canto de las Sirenas, pero ahora nuestra atención no es sólo deleitosa y serena, tal como la describía Kant, y tampoco presupone –como para Ulises– correr ningún peligro, sino que además, resulta inevitable que sea un poco irónica” (Lynch, 1990, pp. 95-98).

Un último aspecto en este desarrollo, es la óptica freudiana en materia de creación artística. Para Gombrich (1971), juega un papel determinante el planteamiento de los principales mecanismos de los sueños y del chiste: la condensación y el desplazamiento.

Al entender de Gombrich, esta referencia permite interpretar la segunda parte de la carta, de Freud a Zweig tras la visita de Dalí. Como se ha visto, el creador del psicoanálisis agradecía al escritor la presencia del joven español que le había sembrado una duda respecto a su opinión sobre los surrealistas. El texto prosigue: “Sería de todas formas muy interesante explorar analíticamente los orígenes de esta pintura. Sin embargo como crítico, uno puede todavía estar autorizado a decir que el concepto de arte rechaza extenderse más allá del punto donde la proporción cuantitativa entre material inconciente y elaboración preconciente, no permanece dentro de ciertos límites. En cualquier caso, no obstante, éstos son serios problemas psicológicos” (Gombrich, 1971, pp. 24-25).

Gombrich encuentra en este párrafo, una clave del por qué Freud señalaba el expresionismo y el surrealismo como no-arte. A su juicio, el creador del psicoanálisis dudaba del valor artístico de determinadas obras; cuando veía en éstas exceso de proceso primario es decir, demasiado material inconciente en detrimento de elaboración preconciente y conciente.

Aún cuando Freud reconociera la maestría técnica de Dalí, “no llegó a persuadirse, sin embargo, de que esta maestría había sido utilizada en investir una idea preconciente, es decir, comunicable, con una estructura derivada de mecanismos inconcientes” (Gombrich, 1971, pp. 27).

Es difícil no suscribir en parte la reflexión de Gombrich. La destreza del artista es un recurso ineludible para la obtención de un producto, que se inserta en la tradición artística. El planteamiento no resulta sin embargo tan claro, al calificar un material como suficientemente inconciente o preconciente. La dificultad radica en establecer una medida razonablemente objetiva, para determinar que es y que no es suficientemente preconciente.

Bajo esta óptica parece más comprensible el rechazo de Freud tanto al expresionismo como al surrealismo, vinculándolo a su disgusto frente a los respectivos anti figurativismos, tan ajenos al concepto de la belleza.

En cuanto a su encuentro con Dalí, es probable que el analista, pudiera haber visto en su lienzo: “La metamorfosis de Narciso”, una búsqueda que aunque ajena a la belleza, era también válida por su capacidad de inquietar al espectador.

Quizás por último, en los ojos “sinceros y fanáticos” del pintor, encontró un tanto distorsionado un reflejo de su interés por la profundidades de la psique.

3. Psicoanálisis-Surrealismo, ¿historia de un malentendido?

Si Freud usó un estilo coloquial con Pfister y Abraham a propósito del expresionismo, con Breton empleó un tono estrictamente formal. Su desconcierto frente al surrealismo sería sin embargo, el mismo que el que había expresado en relación al expresionismo.

En el apéndice de su libro “Vasos comunicantes” (1932), Breton publica tres cartas de Freud, referidas a la recepción hecha por el psicoanalista, de un ejemplar de su obra. Comenta Freud: “Tenga la seguridad de que leeré con cuidado su librito ‘Los vasos comunicantes’, en el que la explicación de los sueños representa un gran papel (...), si ya le escribo es porque en la página 19 tropecé con una de sus “impertinencias”, la cual no puedo explicarme fácilmente. Me reprocha Ud. que no haya mencionado, en la bibliografía a Volket, quien descubrió el simbolismo en el sueño, aunque me haya apropiado de sus ideas. He aquí algo grave, algo completamente contra mis maneras habituales” (Breton, 1932/1965, pp. 153).

Freud parece contener su indignación: “En realidad no es Volket quien descubrió el simbolismo del sueño, sino Scherner, cuyo libro apareció en 1861, mientras que el de Volket, data de 1878. Los dos autores son mencionados varias veces. Puedo, pues, pedir a usted una explicación” (Breton, pp. 153).

En este punto el lector intuye que Freud ha abandonado la escritura, para cerciorarse de algún dato que le falta. Al retomar la tarea su tono es distinto: “Para su justificación descubro en este momento que el nombre de Volket efectivamente, no se encuentra en la bibliografía de la traducción francesa (Meyerson 1926). Muy afectuosamente, Freud” (Breton, pp. 154).

Los comentarios de Breton se mantuvieron en la cabeza de Freud. La prueba es que volvió a escribirle cuando habían transcurrido sólo veinticuatro horas (14 de diciembre de 1932): “Estimado señor: Excúseme si insisto en el asunto Volket, para usted no puede significar gran cosa, pero soy muy sensible a semejante reproche y cuando viene de André Breton me es tanto más penoso (...) de mi ciencia de los sueños han aparecido de 1900 a 1930 ocho ediciones. La traducción francesa fue hecha sobre la séptima edición alemana. Y he aquí que el nombre de Volket figura en la bibliografía de la primera, la segunda y la tercera ediciones alemanas, pero efectivamente falta en todas las ediciones ulteriores” (Breton, pp. 154).

Las precisiones del analista continúan en torno a la labor de Otto Rank, como responsable de la edición. Descarta sin embargo, la posibilidad que su colaborador hubiera cometido un olvido voluntario. Volvía a minimizar la cita de Volket porque para él, Scherber era la verdadera referencia en relación al simbolismo en el sueño.

El desenlace de este intercambio, revela que ha quedado satisfecho. Escribe Freud, el veintiséis de diciembre de 1932: “Estimado señor: Le agradezco vivamente su carta tan detallada y amable. Habría podido usted contestarme más brevemente: “Tant de bruit” (Breton, pp.155).

Afirma a continuación que había leído ya, “Los vasos comunicantes”, sin tomar a mal las observaciones críticas sobre su persona, vertidas por Breton. Era cierta la censura que se había impuesto al narrar sus sueños, no tanto relacionada con el tema sexual, sino con el de las relaciones con su padre, que acababa de morir. Efectivamente, no había contado todo lo que

recordaba: “Pretendo que tenía derecho a poner un límite a la inevitable exhibición” (Breton, pp. 156).

El último párrafo expresa su desconocimiento en materia artística: “Y ahora una confesión, ¡que debe usted acoger con tolerancia! A pesar de que recibo tantas pruebas del interés que usted y sus amigos tienen por mis investigaciones, yo mismo no soy capaz de aclararme qué es y qué quiere el Surrealismo. Quizá no estoy hecho para comprenderlo, yo que estoy tan alejado del arte” (pp. 155-156).

Breton omite comentarios al respecto. La figura a la cual su movimiento había venerado durante tanto tiempo, decía que ¡no comprendía el surrealismo!, ¿no era acaso un motivo suficiente? Sea como fuese, el apéndice de “Vasos comunicantes” culmina con una replica de su autor: “(...) huelga decir que nunca he atribuido a Freud el cálculo que consistiría en silenciar deliberadamente los trabajos de un hombre de quien puedo ser intelectualmente deudor. Una acusación de este orden correspondería mal a la altísima idea que tengo de él” (Breton, pp.158).

Con estas líneas Breton retribuía el aporte de conceptos freudianos como los sueños, las asociaciones libres y la dinámica del deseo a su movimiento. Se ha mencionado en el primer capítulo, el interés del surrealismo por recuperar la imaginación, una facultad que a pesar de sus méritos, había sido menospreciada por la civilización. Igualmente su apuesta a la sobrerrealidad o surrealidad, dimensión en la cual habría de efectuarse, la armonización entre sueño y realidad.

Para resumir las principales líneas del surrealismo inspiradas en el psicoanálisis, la búsqueda de Breton había girado alrededor de “un espacio y

un tiempo donde se abolieran las antinomias. Un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesaran de ser percibidos contradictoriamente” (Pontalis, 1977, pp. 53).

En este marco, “los sueños habían sido la posibilidad de tomar contacto con recuerdos, registros sensoriales diversos y escenas de otras épocas, que captaran la simultaneidad de deseos opuestos. La misión que se había asignado el surrealismo, era liberar al Yo de las restricciones de la civilización, a través de los “vasos comunicantes” existentes entre la realidad y el sueño. Es decir de la surrealidad. Bretón partía de la idea de los sueños como un reservorio de imágenes que el poeta debía traer a la realidad diurna” (Pontalis, 1977, pp. 56)

A los poetas les disgustaba el lado ordinario de las cosas, incluso las detectadas en ellos mismos. Nada querían saber con “(...) ese tipo humano al que todos nos parecemos, eso es lo único que me parece merecer algo la pena. Librarse para mí por poco que sea de la norma psicológica, equivale a inventar nuevas maneras de sentir (Breton, 1977, pp. 12).

Su temor parecía centrarse en el cierre de esa zona oscura de la psique, que era el inconciente. Como si temieran no poder prevenirlo, se entregaban a “(...) juegos escritos, juegos verbales, inventados y experimentados sobre la marcha. Tal vez sea en ellos donde se recreaba constantemente nuestra disponibilidad; como mínimo mantuvieron ese agradable sentimiento de dependencia en que nos encontramos los unos con respecto a los otros” (Breton, 1977, pp. 93).

Bajo estos supuestos, Breton y sus primeros compañeros (Aragon, Vitrac, Soupault), habían venido disfrutando con el trabajo colectivo varios años antes de la publicación del “Manifiesto Surrealista” (1924). Organizaban encuentros experimentales con el inconciente, a través de sueños provocados, drogas o hipnosis; situaciones que los llevaban a un paso de la ruptura entre ellos mismos. Incluso del suicidio o la locura. “Los sueños no sólo provocaban, en el plano sensorial desórdenes del mismo tipo, sino que, además, desarrollaban en algunos de los sujetos dormidos una actividad impulsiva de la que no podía esperarse nada bueno” (Breton 1977, pp. 93).

No dudaban de ofrendarse en sacrificio a esa musa tan cercana a la imaginación que los protegía, es decir la fantasía. En este contexto tiene lugar la escritura automática. La recomendación a sus lectores era confiar en “(...) la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, que podemos llamar “falta de inatención”, interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara” (Breton 1969, pp. 50).

El efecto del automatismo, comenzaba en la extrañeza que producía la extracción de significaciones en el mismo escritor. El sentimiento era un goce que se asociaba a la expresión del inconciente y en última instancia a la infancia. “Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros. Es como si uno volviera a correr en pos de su salvación o de su perdición” (Breton, 1977, pp.62).

En este punto es necesario precisar el desencuentro con las ideas de Freud. Los vanguardistas suscribían de manera un tanto tangencial la primera tópica freudiana. Su ideal era la inocencia, la poesía emparentada con la magia. Si rechazaban un destino, éste era el de la racionalidad. Lo

consideraban “un mundo insostenible, mistificador sin humor, contra el cual estaban justificadas todas las formas de insurrección” (Breton, 1977, pp. 107).

Breton (1952) recordaba que el psicoanálisis había permitido al surrealismo enfrentar la aridez de la razón: “Toda la enseñanza de Freud, que cada vez más, era en este terreno nuestro guía, estaba presente para indicarnos el peligro mortal que este corte, que esta escisión entre las fuerzas llamadas de la razón y las pasiones profundas, aún cuando estuvieran dispuestas a ignorarse mutuamente, hacen correr al hombre” (Breton, 1977, pp. 108).

Es así que “se mantienen fieles en todo momento al principio del placer, mostrándose ciegos, en este sentido, a ese más allá del principio del placer que Freud vaticina como límite de la condición humana” (López Herrero, 2004, pp. 20).

Bastan sin embargo unas líneas del texto publicado por Freud, el mismo año que salió a la luz el “Manifiesto surrealista”, para comprobar que los poetas del surrealismo no habían comprendido cabalmente a su autor. Su sesgada visión les había impedido reconocer los peligros que veía Freud en la liberación total de los instintos, habida cuenta que sobre su coerción reposaba la cultura.

En “Las resistencias contra el psicoanálisis” (1924), señala Freud que: “El psicoanálisis jamás estimuló el desencadenamiento de nuestros instintos socialmente perniciosos, bien al contrario, señaló su peligro y recomendó su corrección” (Freud, 1924, Tomo VII, pp. 2805)

Si su hallazgo tenía alguna proyección, era el de haber puesto al descubierto las flaquezas de un sistema basado en la represión. De allí su propuesta: dar un mayor espacio a la sinceridad.

Los surrealistas no pudieron percatarse del mérito de la nueva concepción de la vida psíquica que fundaba el psicoanálisis. El reconocimiento de un mundo distinto al de la realidad en sentido amplio, aunque evidentemente nutrido por ésta. Se les escapó que Freud hubiera ampliado el territorio de lo psíquico. El individuo era menos dueño de sus actos de lo que hubiera pensado, sin embargo, su dolor no habría de ser más considerado un “mal de la imaginación” sino “un nudo en el alma” (Pontalis, 1977, pp. 59).

El surrealismo había elegido imitar los mecanismos del inconciente, y a través del “objeto surrealista”, pasar en contacto con éste el día completo. “Si lograron una conquista, ésta provino de la fuerza con la que abrieron nuestra percepción a múltiples registros, lo que incluyó ofrecer pruebas del sentido del sin sentido” (Pontalis, 1977, pp. 60).

En cuanto a Freud, su manera de retribuir el interés de los surrealistas, fue indirecta. En su “Autobiografía” (1924-5) señala que: “En Francia han sido los literatos quienes primero se han interesado por el psicoanálisis. Se explica esto recordando que nuestra disciplina ha traspasado con la interpretación de los sueños, a las fronteras médicas. Entre su aparición en Alemania y su actual introducción en Francia han surgido sus diversas aplicaciones a los dominios de la literatura y del arte, a la historia de las religiones y a la prehistoria, a la mitología, la etnografía y la pedagogía (1924-25/1974, Tomo VII, pp. 2793).

Para concluir, ¿entre psicoanálisis y surrealismo hubo sólo un desencuentro? Podría afirmarse que lo hubo pero paradójicamente tal desencuentro tuvo algunos frutos. Tras reconocer la eficacia con la que lograron introducir las ideas de Freud en un medio tan reticente como el francés, los caminos del surrealismo y psicoanálisis se separan. No se puede descartar sin embargo, que fuera su labor y no la del psicoanálisis, la que provocara un cuestionamiento a la situación del individuo en la sociedad burguesa. Sus repercusiones incluían en “(...) lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia del tipo más y más grave posible” (Breton, 1930/1969 pp. 162).

En este recorrido hay que dar cabida a Ana María Dalí (1949), hermana del pintor, dolido en extremo por la incursión de las ideas del surrealismo en Cadaqués. A su juicio el grupo que llegó de visita al taller de su hermano en 1929, lo sugestionó con sus ideas destructoras. El surrealismo “consideraba como una verdadera herejía incluso el amor familiar” (1949/1981 pp. 104).

Más allá del simplismo de su reflexión, cabe reconocer en su queja el dolor que de manera inevitable había producido el surrealismo al prescindir de valores y aspectos de las llamadas buenas costumbres, que a fin de cuentas forman parte de la civilización. En nombre de una gran idea; en este caso, la búsqueda de la libertad, la poesía y el amor, se habían acogido también ciertos desvaríos.

Como no reconocer en la siguiente afirmación de Breton, un postulado por completo ajeno al psicoanálisis: “El acto surrealista más puro, consiste en bajar a la calle, revólver en mano y disparar al azar, mientras a uno lo dejen, contra la multitud” (1930/1969, pp. 164).

## Capítulo 3

### EN LA METAMORFOSIS

En esta parte del trabajo, se aborda la metamorfosis de Dalí como una estrategia de estabilidad psíquica que comenzó a gestarse en 1929. A lo largo de ese año, el pintor se vio sometido a múltiples tensiones: Le sobrevinieron ataques de risa que no podía controlar, conoció a Gala, se enemistó con su familia y se incorporó al grupo surrealista.

La cuestión central es el anudamiento entre la metamorfosis del artista y dos hechos: La construcción del “Divino” Dalí, personaje al que el artista terminó de dar forma en “Vida secreta” (1942) y la presencia de Gala. Por efecto de un mecanismo de suplencia, ambos factores se convirtieron en prótesis imaginarias de la psique del pintor. Se hace hincapié asimismo, en la personalidad paranoide del pintor. En cuanto al histrionismo, exhibicionismo y megalomanía del artista, son analizados a la luz del trabajo de Freud “Introducción al narcisismo”(1914).

Otros puntos se refieren a la progresiva celebridad del pintor, su don de publicista y a las actitudes que generaron sus virajes. Se considera la posibilidad de referirse a sus apariciones públicas, como obras artísticas. Por último se alude al delirio de Dalí, en términos de una estrategia que al colocarlo al borde de la locura, paradójicamente lo alejaba de ella.

#### 1 La metamorfosis de Narciso

El término metamorfosis en el sentido estricto que le da el diccionario, se refiere a la transformación extraordinaria que se produce en el carácter

y/o fortuna de una persona. En cuanto a Narciso, es difícil no saber que se trata del personaje de la mitología griega, al que perdieron el orgullo de su propia belleza y su terquedad para rechazar amantes de ambos sexos. Una diosa invocada por la despechada Eco lo castigó y Narciso cayó rendido de amor ante sus propios ojos. Completa esta versión de la leyenda, la imagen de Narciso reflejada en las aguas y la transformación de Eco en una flor del mismo nombre. De ella se extraería un aceite narcótico de propiedades medicinales.

En “Introducción al Narcisismo” (1914), señala Freud que la aplicación de “narcisismo” a la descripción clínica, se debe a Nacke, quien lo había usado en 1899, “para designar aquellos casos en los que el individuo toma como objeto sexual su propio cuerpo y lo contempla con agrado, lo acaricia y lo besa” (Freud, 1914/1974, Tomo VI, pp. 2017).

Y aunque Laplanche y Pontalis (1967), mencionan a dos autores distintos como pioneros en el uso del término, lo que importa subrayar es la existencia de un narcisismo normal en el bebé, distinto al anterior.

En cuanto a la atención de la psiquiatría en la literatura clásica, se puede mencionar que ha tenido un equivalente en el campo de la producción artística e intelectual. Dalí tituló uno de sus cuadros “La metamorfosis de Narciso” (1937), y distintos investigadores que se han aproximado a su vida y a su obra, han hecho lo mismo. La intención ha sido abordar las transformaciones físicas, psíquicas, así como de orden social e incluso ético, de las que dio muestras el artista en su treintena.

En este desarrollo cobra interés, la naturaleza del suceso mismo de la metamorfosis en la psique de un individuo. Una cuestión que entronca con el

tema de la locura si se tiene en cuenta que descontada la muerte, es el mayor cambio al que nos encontramos expuestos.

Para Lacan (1968), los episodios que la preceden o la acompañan, no remiten a la mera fragilidad del individuo. A su juicio, “la locura (...) es la virtualidad permanente de una grieta abierta en su esencia (...) es su compañera más fiel, la que le sigue los pasos como una sombra. Y el ser del hombre no sólo no se puede comprender sin la locura, sino que no sería el ser del hombre si no llevara en sí la locura como límite de su libertad” (Gárate, Marinas, 2003, pp. 48).

Desde este punto de vista, el análisis de la metamorfosis de Dalí está asociado a su identidad. Un tema que invita a levantar las capas de cebolla del personaje al que dio forma definitiva en “Vida secreta” (1942). El ser perverso, megalómano, exhibicionista, desprovisto de cualquier interés por el sentir del prójimo y redentor de la pintura moderna, que fue el “Divino” Dalí.

De entrada llama la atención, que Gala necesitara revisar y corregir el manuscrito supuestamente autobiográfico, que el artista escribió a sus treinta y siete años. El texto había resultado sencillamente ininteligible para entregarlo al editor; información que hace sospechar de la deriva psíquica en la que se encontraba su autor.

¿Por qué escribía Dalí? “Por mi vicio de hacerlo todo diferente de los demás, de hacer lo contrario de lo que los demás hacen, creí que era más inteligente empezar escribiendo mis memorias y vivirlas después (...). Para esto era necesario (...) desembarazarme de mi propia piel, esa piel inicial de mi vida amorfa y revolucionaria (...) mi inminente renacimiento, que empezará el día siguiente al que aparezca este libro” (1942/2003, pp. 909-910).

Huésped de su protectora, la millonaria Caresse Crosby en Virginia, Estados Unidos, Dalí se había mantenido ajeno a los sucesos de la política mundial. Terminó su “Vida secreta” en el mes de julio de 1942, dos meses antes del bombardeo de Pearl Harbor. Su interés primordial había sido reconstruirse, lo que quería decir dejar de ser quien había sido para convertirse en un otro. Había buscado mudar su piel a la manera de las serpientes, “protegido por la coraza de brillante crustáceo negro de un Cadillac con que obsequié a Gala” (1942/2003, pp. 910-911).

En cualquier caso, Dalí advertía a quienes habían admirado su antigua epidermis, que la estaba dejando esparcida “en esa tierra prometida que es Norteamérica” (Dalí, pp. 911).

Valga anotar aquí, que años más tarde y cuando no mediaba ya ningún cambio en particular, el artista seguía manifestando un profundo interés por sí mismo: “Para mí no hay mayor exigencia que ser Dalí, es decir, el centro de la más grande tensión de inteligencia, de sensualidad, de potencia que pueda darse. Mi lucidez descubre sin cesar los secretos del mundo y de mí mismo primero, pues conmigo comienza todo” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 498).

Cobra importancia en esta dinámica, el influjo que ejercía el pintor en individuos de precario equilibrio psíquico. Dice el artista: “No importa donde vaya, locos y suicidas me están esperando formando una guardia de honor. Saben oscura e intuitivamente que soy uno de ellos, aunque sepan tan bien como yo que la única diferencia entre los dementes y yo es la de que yo no estoy demente” (Dalí, 1942/2003, pp. 747).

Al respecto y siguiendo a Lacan observa López Herrero (2004) que: “No es loco el que quiere, sino el que puede (...) se puede ser y no estar loco, o bien estar loco y serlo. Pero también se puede estar como loco y no serlo” (2004, pp. 191).

Los matices de las palabras “ser” y “estar” en nuestro idioma, han permitido acuñar una formulación que pertenece al ámbito de la clínica psicoanalítica: “(...) no todo sujeto psicótico está literalmente loco. Dalí con esa frase antes citada, lo manifestaba muy bien” (López Herrero, 2004, pp. 191).

Según lo visto hasta aquí, Dalí habría sido un individuo con aspectos psicóticos en su personalidad, que no estuvo en permanente contacto con la locura o en lenguaje lacaniano, con la emergencia de lo “real”. Cuando el artista se asomaba efectivamente a esa virtualidad, lograba proveerse de los recursos que necesitaba para vivir su existencia.

La construcción del “Divino” Dalí en este sentido, puede verse como una estrategia para sobrevivir ajena al cálculo conciente. Se debe tener en cuenta que “(...) en lo inconciente, todo no está tan sólo reprimido, es decir desconocido por el sujeto luego de haber sido verbalizado, sino que hay que admitir, detrás del proceso de verbalización, una proposición primordial, una admisión en el sentido de lo simbólico que puede a su vez faltar” (Lacan, 1955/2000, pp. 23).

No se trata sin embargo, de descartar la influencia de motivaciones menos comprometidas con el lado profundo de su personalidad. Por ejemplo, la necesidad de insertarse en un mercado cambiante; los aristócratas que lo habían subvencionado buscaban otros entretenimientos y sus cuadros necesitaban seguir vendiéndose (Fanés, 1999).

En cualquier caso la invención de una identidad para actuarla después habría permitido a Dalí, “apaciguar su drama personal y acometer, mediante esa piel de textura delirante, el curso del nuevo mundo que se avecina” (López Herrero, 2004, pp. 176).

Digamos que la timidez y vergüenza del joven Dalí, pudieron convertirse en virtud de la compensación, en la actitud megalómana del “Divino” Dalí. En cuanto a la proyección, la clínica psicoanalítica ha permitido comprender, que una personalidad paranoide, la que Dalí asumía como propia, se aboca a “mostrar a todos, y especialmente a sí mismo, su superior valía” (Coderch, 1982, pp. 206).

Esta operación responde a la necesidad inconciente de defender una autoimagen. De allí la necesidad de expulsar de sí “(...) incluso objetos que no reconoce o rechaza en si mismo” (Laplanche y Pontalis, 1966, pp. 318).

Al deshacerse de rasgos propios considerados negativos por la vía de la proyección, Dalí devaluaba a los otros y reservaba la grandiosidad para sí. En sus textos manifiesta esta dinámica. Lo que no reconoce como propio es proyectado fuera, de modo que sólo lo bueno queda en él.

En “Los cornudos del arte moderno” (1956), da cuenta de su megalomanía. “Cuando miro el cielo estrellado, lo encuentro pequeño. O soy yo quien crece, o es el universo el que se encoge. A menos que no sean las dos cosas a un tiempo” (1956/2000, pp. 21).

“Diario de un genio” (1964), revela el júbilo que le suscita su engrandecido yo. “Cada mañana, al despertarme, experimento un placer supremo del que hasta hoy no me he dado del todo cuenta: el de ser

Salvador Dalí (...) Y se me hace siempre más difícil comprender como los demás pueden vivir sin ser Gala o Salvador Dalí“(1964/1986, pp. 123).

En “Las pasiones según Dalí” (1968), revela el camino de progresiva perfección en el que se encuentra empeñado. “Se que soy un genio. Se a través de qué fuego se introduce esta gracia de Dios, este don angélico (...). Y si hay varios peldaños hasta convertirse en ángel, podéis estar seguros de que el primero se llama genio “(Dalí/Parinaud, 1968/2003, pp. 103).

Por último en “Confesiones inconfesables” (1973) afirma: “La mayor parte de los seres humanos me parecían miserables insectos que se esconden con terror y son incapaces de vivir su vida con la audacia de afirmarse”. (Dalí/Pauwels, 1973/2003, pp. 334).

Desde la óptica psicoanalítica, la megalomanía se gesta en un intercambio de fuerzas con el narcisismo. Si éste es un rasgo normal de la primera infancia, adquiere un tinte patológico al intensificarse en la vida adulta. No en vano es producto del retiro de la libido de los objetos para incrementar la del Yo. Sólo así el megalómano intensifica el poder de sus deseos, de su pensamiento y de sus palabras. Al mismo tiempo que da muestras de su desajuste con la realidad.

Valga evocar la manifiesta omnipotencia de Dalí en uno de sus relatos. Da la impresión de un viaje a través del tiempo, logrado en virtud del poder de su Yo. El tema es la timidez y vergüenza, que lo habían atormentado en su niñez y adolescencia. Dice Dalí: “He gozado enormemente todos los instantes de esta jornada, cuyo tema era el siguiente: soy el mismo ser que aquel adolescente que no se atrevía a atravesar la calle o la terraza de casa de sus padres, hasta tal punto lo dominaba la vergüenza. Me sonrojaba de tal

manera (...) me sentía presa de un enorme atolondramiento y estaba a punto de desfallecer” (1964/1986, pp. 107).

La actitud en extremo vergonzosa, aún en los más grandiosos paranoides, está asociada al terror de ser dañado por los demás (Mc Williams, 1994). Para explorar los orígenes de este sentimiento, resulta sugerente el planteamiento de Mahler (1975). Se requiere superar en buenos términos, la etapa de simbiosis con la madre, de lo contrario, la inseguridad que acompaña al infante lo ha de llevar a exigir condiciones de extrema confiabilidad en sus relaciones objetales.

El tema abre paso a una pregunta. ¿Qué factores intervinieron en la edificación del psiquismo de Dalí? López Herrero (2004), considera como los más significativos: Los mimos excesivos de su madre, la muerte de su hermano mayor del que heredó su nombre y el influjo autoritario de su padre.

Tiene sentido comentar en este punto, la visión de Ana María Dalí, autora de “Salvador Dalí visto por su hermana” (1949). La mujer, dolida con el texto del pintor y sin las herramientas para comprenderlo, consideró que era su deber dar a conocer los pormenores de la vida familiar, que ambos habían compartido en la infancia y en la adolescencia.

Aún cuando se ocupó de la verdad histórica y no del mundo interno de su hermano, dejó una información que amerita consignar aquí. Los temas son, el papel de su madre y comentarios ciertamente ingenuos, como el que hemos mencionado en el primer capítulo acerca de las “ideas destructoras del surrealismo” (1949/2001, pp. 104).

Respecto a la actitud materna de doña Felipa, queda descrita en el comentario de una vecina. La señora Pichot decía de ella: “No he conocido

otra mujer que se dedique tan por entero a sus hijos, no sólo cuidándolos, sino mimándolos y distrayéndolos” (1949/ 2001, pp. 51)”.

Recuerda el pintor: “Por algún tiempo me había preguntado mi madre: “Precioso ¿qué deseas? Precioso ¿qué quieres?”.Yo ya sabía lo que quería. Quería uno de los cuartos del lavadero, situados en el terrado de la casa, los cuales, como ya no se usaban, servían simplemente de depósito. Y un día lo obtuve y se me permitió usarlo como cuarto de estudio” (Dalí, 1942/2003, pp.357).

Dalí no había cumplido todavía veinte años, cuando falleció su madre. El suceso lo conmovió intensamente. Escribe en “Vida secreta” (1942):“Sobrevino la muerte de mi madre, y ese fue el mayor golpe que había recibido en mi vida. La adoraba; su imagen se me aparecía como única (...) no podía resignarme (...) con mis dientes apretados de tanto llorar, me juré que arrebatara a mi madre a la muerte con las espadas de luz que algún día brillarían brutalmente en torno a mi glorioso nombre” (pp. 498).

Cabe preguntar si fue esta situación la que actuó como desencadenante de su metamorfosis. La respuesta como en otros casos de andadura psicótica, es la incertidumbre. Dice Lacan: “Dios sabe por qué se descompensan. ¿Qué vuelve súbitamente insuficiente las muletas imaginarias que permitan al sujeto compensar la ausencia del significante?, todos los taburetes no tienen cuatro patas. Algunos se sostienen en tres. Pero, entonces, no es posible que falte ninguna otra, si no la cosa anda mal” (López Herrero, 2004, pp. 221).

La acotación que hace Lacan en otra parte de su obra, es sin embargo orientadora: “Es absolutamente manifiesto que no se puede

limitar la evolución de una paranoia a las causas internas” (Lacan, 1955/2000, pp. 2)

Se trata de rastrear pues, un “momento fecundo” que López Herrero (2004), intuye en la integración del pintor al surrealismo (1929). Dalí debía asumir entonces, un papel como miembro de un grupo, pero tenía que vérselas con su pronunciada fragilidad y su temperamento anárquico. Basta mencionar su continua rebelión ante los acuerdos, sus desapariciones, o el desconcierto que sus actitudes suscitaban entre los otros surrealistas. En realidad Dalí quería y no quería pertenecer al movimiento. Si en un inicio consideró a Breton como padre, en distintas ocasiones buscó burlarse de sus reglas.

Ese año había conocido además a Gala, y su padre había decidido separarlo de la familia, lo que en concreto quería decir, dejarlo sin herencia. De hecho en el plano simbólico significaba bastante más. La mezcla de temor y admiración que sentía Dalí por el notario, se sumaba a las penurias que pasaba para mantener su equilibrio.

Su padre lo había atemorizado en relación a la sexualidad. El artista recordaba el miedo que le había infundido en relación a las enfermedades venéreas. Insistentemente le había dicho, que quería escribir un libro “con reproducciones a todo color para quitar a los hombres las ganas de frecuentar las putas” (Dalí, 1942/2003, pp. 304).

Volviendo a la madre del pintor, Dalí llamó “El enigma del deseo, mi madre, mi madre, mi madre” (1929), a uno de sus cuadros. Gibson se interroga: “¿Por qué en este preciso momento plasma Dalí aquí su

recuerdo? Intuye que Gala pasará ahora a ocupar el lugar de Felipa, tan a destiempo desaparecida? Parece lícito sospecharlo” (1997/2003, pp. 308).

En cuanto a Ana María, movida por los celos a su hermano, pensó que el surrealismo lo había prácticamente corrompido, ignorando que el vínculo había resultado beneficioso para ambas partes. El pintor compartía con los surrealistas, la necesidad de renegar del hombre ordinario que había en cada quien. Se había sentido diferente a los demás desde niño, y como se ha comentado, un genio desde 1929.

El proyecto de un cambio social de envergadura inspirado en el psicoanálisis, había agregado motivos a su identificación. Desde tiempo atrás, se consideraba discípulo de Freud.

En lo que a Breton concierne, el escritor francés necesitaba oxigenar su movimiento amenazado por el cada vez mayor número de disidentes. Qué mejor que la llegada de un talentoso artista, alborotador del ambiente cultural con sus lienzos y co-autor con Buñuel de “Un chien andalou”.

López Herrero (2004), sugiere que el pintor se enfureció con Ana María tras leer “Salvador Dalí visto por su hermana”, porque el libro estaba directamente vinculado a su pasado no sentido, es decir no vivido. La narración construida por sí mismo, le había permitido experimentar en cambio, el sentimiento de un ser real. Había sido su manera de “salir del drama existencial de los ‘sin nombre’ ” (López Herrero, 2004, pp. 184).

Para concluir con este punto, queda por agregar la influencia que tuvo en la formación de la identidad de Dalí, la imagen de su hermano muerto. Hay indicios para sostener su sensación de estar conformado como un ser doble. Refiriéndose a la desolación de su madre por la desaparición de su hermano,

Dalí señaló: “(...) fue un golpe terrible del que nunca se recobró. La desesperación de mis padres se calmó con mi nacimiento, pero su tristeza impregnaba todas las células de su cuerpo (...). Van Gogh se volvió loco por la presencia de un doble muerto a su lado. Yo no” (Dalí, 1973/2003, pp. 274-275).

En otra ocasión dijo que sentía no tener cuerpo y haber experimentado el sentimiento de estallar en el mundo. Había ido sin embargo “(...) transformando esa fuga del ser, esa traslación en pura conciencia (...) Incapaz de comprender el sentido de las cosas, puesto que me faltaba la referencia de un yo estable, las vivía poseyéndolas, sintiendo con una increíble agudeza su configuración por extraña que fuese” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp.650).

Para Riera (2004), la identificación de Dalí con su hermano muerto “(...) es una fantasía que permite concretizar la vivencia de aniquilación emocional que sufre un niño cuyos padres se hallan desolados por un proceso de duelo” (1).

Una hipótesis a considerar, si se tiene en cuenta que en los escritos de Dalí está presente su sentimiento de angustia y hasta el vacío que sentía, al imaginar que su padre buscaba en él al primer Salvador. “A sus ojos yo era sólo la mitad de mi persona o un sustitutivo. Mi alma se retorció de dolor y de rabia bajo ese láser sin cesar, buscando al otro que ya no existía” (Dalí, 1973/2003, pp. 293).

No hay por qué dejar de mencionar en este recorrido, que el personaje de Dalí tuvo mucho de pose. La actitud identificada también, como

---

<http://aperturas.org/temariogeneral.html>

doblez o simulación (Lomas 2003), suscitaba dudas. ¿Dalí está o no loco?, ¿finge?, ¿es un genio?, ¿un enigma?

Al respecto se puede coincidir con López Herrero (2004): “Si el personaje daliniano se ha mostrado con tantas fisuras acerca de la supuesta credibilidad a lo largo de su vida es, precisamente por su propia inconsistencia, por su fragilidad, por su blandura existencial manifiesta” (pp. 188).

El psicoanálisis opera aquí también, como una hoja de ruta para comprender por qué aún una “blandura existencial” del tipo citado, lograba mantener el interés de la prensa y a través de ésta, del público. Desde la óptica de Freud, se envidia a quien parece haber conseguido prolongar él mismo, el mundo donde el recién nacido es, “his majesty the baby”. (Freud, 1914/1974, Tomo VI pp. 2027)

En palabras de Freud:“(…) el tipo de criminal célebre y el del humorista acaparan nuestro interés por la persistencia narcicista con la que saben mantener apartado de su yo todo lo que pudiera empequeñecerlo. Es como si los envidiásemos por saber conservar un dichoso estado psíquico, una inatacable posesión de la libido, a la cual hubiésemos tenido que renunciar por nuestra parte” (Freud, 1914/1974, Tomo VI pp. 2026).

Se entiende entonces, que las ocurrencias y producciones de Dalí concitaban la atención de miradas dispuestas a escandalizarse, censurarlo, admirarlo, o solamente divertirse, en virtud del narcisismo que rezumaban. Agréguese que había trascendido, la actitud de asombro del mismo pintor ante su propia conducta: “Pues, hablando en general, nunca me fue posible prever el histérico y descabellado curso de mi conducta, y aún menos el

resultado final de mis actos, de los cuales soy, a menudo, el primer espectador asombrado (...)" (Dalí, 1942/2003, pp. 256).

Igualmente el partido que sacó de la situación: "Conmigo nadie podía saber donde terminaba el humor y empezaba mi congénito fanatismo, de modo que la gente se acostumbró pronto a dejarme hacer lo que quisiese sin discusión: ¡Cosas de Dalí!, decían encogiéndose de hombros" (Dalí, 1942/2003, pp. 723).

Otro tema fundamental en este acápite, es el papel de Gala como activadora de las fuerzas creativas del pintor. Fue imprescindible para la corrección de sus escritos, promover sus cuadros y operar como financista. Sin descartar el aliento que brindó al artista, en sus decaimientos y en sus crisis.

Dalí se refiere a uno de estos episodios: "(...) cuando todo parecía ir de mejor en mejor para mí, me sentí de pronto acongojado por una depresión que me era imposible definir. ¡Deseaba regresar a España lo más pronto posible! (...) Harto de escafandras, teléfonos-langosta, clips-joya, pianos blandos (...), harto de publicidad y reuniones cocteleras"(Dalí, 1942/2003, pp. 829).

De regreso a Port Lligat, no conseguía transmitir su malestar a Gala: "No me pasa nada, no hay nada que deba producir esta angustia. Y con todo, me siento esclavo de una angustia creciente-¡no sé de donde viene ni adonde va! ¡Pero es tan poderosa que me asusta!" (Dalí, 1942/2003, pp. 832).

El pintor detectaba sin embargo, el origen de su sentimiento: "Mi temor a asustarme se había ya convertido en un solo temor muy preciso ¡el de volverme loco y morir!" (Dalí, 1942/2003, pp. 832).

Gala al parecer ajena a la magnitud de las inquietudes de su esposo (se habían casado civilmente en 1934), o simplemente ignorándola, logró sacarlo de su postración. Le mostró revistas estadounidenses y parisienses; a la vez que le decía en tono imperativo: “Levántate y anda (...) ¡Todavía no has hecho nada! ¡Aún no es tiempo de que mueras!” (1942/2003, pp.837).

En “Las pasiones según Dalí” (1968), el artista revela que su fidelidad a Gala, había tenido motivos sublimes y grotescos. Si se entiende bien, ambos quedaban subsumidos en el hecho de que ella lo hubiera librado de sus angustias. Una de éstas asociada a la posibilidad de contraer alguna enfermedad venérea en el caso de tener sexo con alguien distinto y la otra, al hecho de enloquecer: “Durante mucho tiempo conviví con falsas teorías infantiles, miedos y angustias demenciales, que Gala consiguió curar. Sin ella me hubiera vuelto loco” (Dalí/Pauwels, 1968/2003, pp. 63).

No menos significativo resulta que su musa le quitara de la cabeza las fantasías sobre su órgano sexual. Considerándolo más pequeño de lo usual, creía Dalí estar condenado a la impotencia. “Cuando pude estar con Gala, me di cuenta de que en este ámbito yo era normal. Hice confluír en mis orgasmos con ella mis riquezas visuales” (Dalí, 1968/2003, pp. 62).

El siguiente recuento, da una idea de la orfandad del pintor antes de ser rescatado por Gala: “Ella me enseñó también el principio de la realidad en todas las cosas. Me enseñó como debía vestirme, cómo debía bajar la escalera sin caerme treinta y seis veces, cómo no debía estar perdiendo continuamente el dinero que teníamos, como comer sin lanzar al techo huesos de pollo, como reconocer a mis enemigos (...).Lejos de

despersonalizarme, me desembaracé de la engorrosa, estéril y polvorienta tiranía de los síntomas y los tics, tics, tics” (1942/2003, pp. 778).

El tipo de vínculo había quedado sellado desde que se conocieron. “Díjome ¡Niñito mío! No nos separaremos nunca. Estaba destinada a ser mi Gradiva, la que avanza, mi victoria, mi esposa. Pero para ello tenía que curarme ¡y me curó!” (Dalí 1943/2003 pp. 638).

Volviendo al tema de la simbiosis, tal como lo desarrolla Mahler (1975), resulta ilustrativo mencionar el mecanismo de fusión, como la búsqueda de vínculos con objetos, “relativamente indestructibles y mecánicamente manejables” (Coderch 1982, pp. 329).

La regresión de nuestro personaje, le produjo indudablemente ventajas en términos de su omnipotencia infantil. Si esperaba que su madre respondiera a todas sus señales, ¡Gala lo hacía! Operaba como un refugio. En “Vida secreta” (1942) Dalí identifica como sus enemigos a, “todo el mundo o casi todo, excepto Gala. Lo que podía llamarse Arte moderno, aún en los círculos surrealistas, se había alzado en armas, alarmado por el poder desmoralizador y destructivo que yo venía a representar” (pp. 728).

Un conjunto de datos significativos sobre las relaciones Dalí-Gala, se entrelazan con el cuadro que llevó el pintor a su entrevista con Freud: “La metamorfosis de Narciso” (1937). Dalí habría elegido esta temática, inspirado en la obra de Freud, o en una reactualizada edición del mito, ilustrada con dibujos de Picasso (Gibson, 2003).

La dimensión autorreferencial del lienzo, se completa con un poema del mismo nombre. Cito algunos versos: “La simetría, divina hipnosis de la geometría del espíritu, /colma ya tu cabeza con /ese sueño incurable, vegetal,

atávico y lento /que reseca el cerebro /en la sustancia apergaminada /del núcleo de tu próxima metamorfosis” (Dalí, 1994, pp. 211).

“La metamorfosis de Narciso”, ambientada en el escenario rocoso del cabo Creus, tiene un colorido de tonos contrastados. En lugar de las consabidas imágenes dobles, dos figuras en forma de dedos o en todo caso de una mano incompleta, se sitúan frente al reflejo de una pequeña laguna. Son dos armaduras óseas de las cuales, la que se ubica a la derecha de la mirada del espectador, sostiene un huevo del que emerge la flor del Narciso. En la parte posterior al lado izquierdo, hay un grupo de bailarines y a la derecha una plaza con una estatua.

Entre el poema y la pintura, Dalí parece plantear un alejamiento de la deshumanizada (vegetal) inmovilidad. En su imaginario, el intento de librarse del instinto de muerte tendría sin embargo un límite. Dice el poema: “Cuando esa cabeza se raje, /cuando esa cabeza se agriete, /cuando esa cabeza estalle, /será la flor, /el nuevo Narciso, /Gala, / mi narciso” (pp. 212).

Los distintos autores que han analizado el cuadro y el poema (Santos Torroela, 1984), (Gibson 2003), (Lomas 2003); hacen énfasis en la evocación de Gala como la flor del Narciso y en la de García Lorca, a través del uso de algunas líneas de sus poemarios.

Como se ha dejado entrever en el primer capítulo de este trabajo, la interpretación pone de relieve, la metamorfosis amorosa que se consuma en el cuadro. Al huir de su inclinación homosexual por García Lorca, Dalí se había refugiado en sus fantasías y prácticas masturbatorias y, cuando la situación no daba para más, recuérdese el trastorno psicomotor implicado en sus ataques de risa, se había refugiado en Gala.

Bajo la superficie de una heterosexualidad normativa, había podido entablar entonces, una relación como prolongación de su narcisismo. El pintor hace explícita esta fusión en la parte inferior y derecha de “La metamorfosis de Narciso”. Allí se lee: “Gala Salvador Dalí 1937”.

Visto en estos términos, Gala significó una ayuda exterior que contuvo el advenimiento de la psicosis de Dalí. Activó sin embargo, en lugar del mecanismo de sublimación, el de suplencia. Valga recordar que el valor de la sublimación, radica en el logro del sujeto al encauzar la pulsión hacia un nuevo fin. Su dinámica se manifiesta en actividades intelectuales y artísticas, aparentemente ajenas a la sexualidad, que encuentran sin embargo su energía en la libido.

La suplencia propicia en cambio, solo un equilibrio. Es entendida “como todas esas formas clínicas de estabilización de la psicosis ya desencadenada, que consiguen un verdadero anudamiento entre lo imaginario y lo simbólico. Es así que, (...) la propia metáfora delirante, como suplencia, puede ser entendida como una especie de engranaje en el delirio que viene en el lugar de la metáfora paterna fallida” (López Herrero, 2004, pp. 176).

Gala logró suplir la fuerza interna de Dalí, al hacer las veces de una muleta imaginaria. Le permitió sentirse el niño rey que su madre le había hecho creer que era. Las relaciones entre el pintor y su madre mencionadas ya, constituyeron uno de los ejes de su andadura psicótica. “Hay un asunto mucho más primitivo y esencial que palpita en el corazón del ser, y que es la fuente de su drama personal: la relación primitiva y originaria con la madre” (López Herrero, 2004, pp. 200).

Para referir un aspecto complementario a la metamorfosis del pintor en los términos que hemos visto, toca mencionar la presión de factores que multiplicaron exponencialmente los rasgos de su carácter. Entre estos, su trato social con miembros de la aristocracia europea y la burguesía estadounidense, sus éxitos con la prensa, el dinero que iba recaudando con sus cuadros, la forma de vida que adoptó al convertirse en asiduo a los grandes hoteles de Nueva York o Paris, el camino que le señalaba Gala y el indudable torbellino que sentía en su interior.

A la vez que dejaba atrás su etapa surrealista y se entregaba al clasicismo, el artista iba haciendo a un lado la interlocución que en su fantasía y a través de su obra, había mantenido con el psicoanálisis. Como si se diera ánimos, había manifestado que Freud mismo, había firmado la sentencia de muerte del surrealismo. El creador del psicoanálisis le había dicho, que en las pinturas clásicas buscaba lo inconciente y en la surrealistas lo conciente. Una señal muy clara de que “el surrealismo no valía como doctrina sino como un estado de espíritu” (Dalí, 1942/ 2003, pp. 918).

Señala más adelante: “Mi imaginación debía volver a ser clásica. Tenía ante mí una obra que cumplir, para lo cual no bastaría el resto de mi vida. Gala me hizo creer en esta misión. En lugar de estancarme en el anecdótico espejismo de mi éxito, tenía que empezar a luchar por una cosa que era importante. Esta cosa importante había de hacer clásica la experiencia de mi vida” (1942/2003, pp. 837).

Con la intención de mencionar algunos hitos de la celebridad de Dalí, hay que referirse a su primer desembarco en Nueva York (1934). Llegado con un boleto de tercera clase en compañía de Gala y de quien fungía como

su promotora, la millonaria Caresse Crosby, el pintor permaneció en su camarote. Crosby que había convocado a la prensa, salió en busca de los periodistas para conducirlos donde el pintor. Habría de hacer de traductora al inglés y apoyar al pintor como lo hizo al susurrarle en francés: “Ya sabes, pueden tomarte o dejarte” (Gibson, 2003, pp. 432)

Hecha la advertencia, el pintor probablemente no tan expansivo como lo sería más adelante, se mostró lo suficientemente seguro para ofrecer una muestra de su trabajo: “Retrato de Gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre su hombro” (1933). En palabras de Crosby, lo que sucedió no podía haber sido de mejor augurio: “¿Costillas de cordero?, rugieron al unísono. ¡Ese fue el momento! Los lápices comenzaron a moverse; las cámaras, a disparar” (Gibson, 2003, pp. 432).

Los diarios del día siguiente, difundieron lo que era el surrealismo y la labor del artista seguidor de Freud, que elaboraba sus lienzos con las imágenes que extraía de sus sueños y del inconciente. Dalí había comenzado con paso firme su estancia en el Nuevo Mundo.

Visto ya como una noticia de interés para la prensa estadounidense, dos nuevos acontecimientos ocurridos en 1939, lo catapultarían definitivamente (Fanés, 2003). El primero fue la decoración de una vitrina de los almacenes Bonwit Teller ubicada en la Quinta Avenida. Sus directivos habían solicitado a Dalí un diseño, que luego decidieron modificar sin consultarle. Tras visitar la tienda y comprobarlo, al pintor se le ocurrió protestar lanzando una bañera llena de agua y forrada de pieles contra el escaparate.

Los peatones al tanto de sus maniobras a través del vidrio, se libraron milagrosamente del estallido. Unos instantes después, vieron salir a Dalí ileso y ser detenido por la policía. Había abierto un enorme agujero, que le costaría unas horas de cárcel y una multa.

Por lo demás, el hecho le traería beneficios. Como relata el propio Dalí, la prensa al día siguiente, se habría de referir al episodio con simpatía: “Recibí un chaparrón de telegramas y cartas de artistas y particulares de todo el país, diciéndome que con mi acto no había defendido solamente mi caso personal, sino el de la independencia del arte norteamericano, con demasiada frecuencia sometido a la incompetencia de intermediarios de tipo industrial y comercial” (Dalí, 1942/2003, pp. 881).

El segundo hecho se enlaza con el primero. Pasado el escándalo se pidió a Dalí con premeditado interés publicitario, que diseñara un pabellón encantado en la Exposición Internacional de Nueva York. Dalí cumplió y los ambientes oníricos eminentemente provocadores de su “Sueño de Venus”, como llamó a su proyecto, se convirtieron en motivo de comentarios del ciudadano común y corriente, ávido de novedades.

En este orden de cosas y aún cuando se ponga en cuestión el agotamiento del talento de Dalí, no se pueden pasar por alto sus virajes. A lo largo de los ocho años que el artista residió en Estados Unidos, abandonó su izquierdismo de tinte anarquista primero y más tarde comunista; para adoptar una actitud apolítica que no le impidió declararse simpatizante de la monarquía y del catolicismo más conservador. En lo que respecta a la cultura, se desinteresó de la promoción del vanguardismo en su país y

renunció al proyecto de rehumanización del surrealismo, con el que se había comprometido.

Si el pintor se repetía y a juicio de algunos, banalizaba su arte al incursionar en manifestaciones de la cultura popular, como la publicidad, el cine o la TV.; era innegable que su obra y el interés que había logrado despertar a los hombres de medios estadounidenses y a través de ellos al público; le había permitido obtener fama y dinero.

Dalí se erigió en un personaje de la cultura del siglo XX. La evidencia como puede suponerse, fue permanentemente combatida por sus detractores. Algunos de ellos consideraron que el artista había resultado no sólo una promesa incumplida, sino un traidor a ideales que lo comprometían socialmente. Cabía en consecuencia devaluarlo. Uno lo hizo incluso al momento de dedicarle un obituario: “¿Pueden diez años de gran arte hacernos olvidar cuarenta de obras destinadas al basurero de la historia? (...) El agotamiento de su vena creativa coincide con su degradación moral” (en San Martín, 2004, pp. 22).

Por el lado de Breton, diez años después de la primera edición de su “Antología del humor negro (1939), agregó una nota a pie de página para trazar una línea divisoria entre el buen y el mal Dalí. El primero había sido “(...) sustituido por la personalidad más conocida bajo el nombre de Avida Dollars, retratista mundano, reintegrado desde hace poco a la fe católica y al ‘ideal artístico del Renacimiento’ que goza hoy de las felicitaciones y plácemes del papa” (1939/1972 pp. 370).

El escritor inglés Orwell (1944) escribió: “Individuos como Dalí son indeseables, y una sociedad en donde puedan florecer tiene algo de

equivocado en su interior (...) El libro de Dalí es un asalto directo e inequívoco contra el juicio y la decencia” (Castellar-Gassols, 2002, pp. 105).

Otro investigador ha dejado sentado que la metamorfosis del pintor lo había afectado personalmente: “Dalí genio podrido. Dalí perversa genialidad (...) una pesadilla más a olvidar (...) ¿Es necesario rehabilitar a Dalí, o quizás sea preferible colocarlo definitivamente en la lista negra del arte ya caduco? (...) Hoy sigo preguntándome sobre mi postura: un día me inclino a favor, el siguiente ya no” (Barral i Altet, 2003, pp. 5-7).

Desde un régimen de visibilidad más contemporánea, se han buscado matices en el tema de la metamorfosis de Dalí. El afán se ha manifestado en el foro que prelude la conmemoración del centenario del artista. Distintos especialistas esbozaron allí, nuevos puntos de vista sobre diversos temas, entre ellos el que nos ocupa.

Radford (2003), uno de los conferencistas, previene sobre las consecuencias que traería ignorar por irrelevante, la degradación que acompañó al pintor en muchas acciones de su vida. Al intentar situarlo sólo como artista, la susodicha degradación reaparece “como una pesadilla, cuanto más se intenta olvidar, más presencia adquiere” (2003, pp. 233)

El historiador sugiere como salida, una actitud sincera y examinar la complicidad que establecieron los medios de comunicación, alrededor de la actitud eminentemente exhibicionista de Dalí. Coincide en este sentido, con la postura de Romero (1975), quien puso sobre el tapete, el afán propagandístico del profesional de los medios para hacer hablar y fotografiar a Dalí. El contacto con el imaginativo pintor, reportaba al entrevistador una dosis de publicidad.

Escribe Romero: “La personalidad de Dalí que las más de las veces acostumbra a enjuiciarse a la ligera en trabajos periodísticos que tienden a su vez al éxito llamativo, no ha sido suficientemente analizada, ni se ha llevado más allá de la formulación de insinuaciones, visiones subjetivas y parciales, o de intentos que, acertados o no han sido abandonados sin extraer las últimas consecuencias” (1975/2003, pp. 63-64).

En este plano hay que señalar, que Dalí era conciente del don que tenía para promocionarse. Lo hacía él mismo o aprovechaba la ocasión que se le ofrecía. En palabras de Dalí: “Me han preguntado muchas veces si a mí me gusta la publicidad. Mi respuesta es afirmativa. Pero añado: también a la publicidad le gusta mucho Dalí. Llevo cincuenta años entreteniéndome, día a día, la atención del público. Luego debe ser una cosa importante lo que hago y me lo deben agradecer; deben estar agradecidos por el hecho de que toda la gente se divierta con “las cosas del Divino Dalí” (Armengol, 2003, pp. 20).

Sea como fuese, el marco de la teatralidad de Dalí, es el punto de partida de la hipótesis de Armengol (2003), para ver al pintor, como su más acabada obra artística. El producto “Dalí”, no lo constituirían pues, sólo sus lienzos, joyas, escenografías, decoraciones, guiones o esculturas; sino las apariciones públicas del pintor y sus composiciones fotográficas hechas con al menos media docena de fotógrafos.

Este enfoque permite trazar un paralelo. Si en uno de sus cuadros Dalí anticipó el estilo pop de Andy Warhol al pintar una botella de gaseosa en “Los atletas cósmicos” (1943); en sus actuaciones públicas habría preludiado los performances y ‘happenings’ de la vanguardia artística de los años sesenta. Es decir, aquellos gestos que irrumpían en el espacio

cotidiano, planteados según ritmos y/o lugares no vinculados hasta entonces a “la presencia de la producción artística (...) el término designa a la obra que no mira al objeto sino al evento” (Kirby, 1968, pp. 77-78).

En cuanto a los rasgos físicos de la metamorfosis de Dalí, Armengol (2003) hace énfasis en su rostro, sus bigotes y a su mirada. Si en su aparición en la revista Time (1936), el artista tenía todavía una pilosidad insignificante, en los años cincuenta había depositado en sus largos mostachos una carga simbólica, fabricada “como una perfecta operación de marketing” (Armengol, 2003, pp. 43).

La gama de imágenes de “Dalí’s mustache” (Dalí-Halsman, 1954), responde a un previsto plan de provocación. El libro abre con una pregunta clave dirigida al mismo Salvador. “¿Por qué usas bigote? La respuesta del pintor es elocuente: Para pasar desapercibido” (pp. 15)

Habida cuenta que considerara el mostacho un reemplazo del cigarrillo, o unas antenas para captar las más creativas inspiraciones, el final del texto mantiene el característico tono sarcástico del pintor: ¿Tú estás loco?, ¿Loco yo?, responde Dalí a su imaginario interlocutor, “estoy con seguridad más cuerdo que quien pagó cinco dólares por este libro” (1994, pp. 119)

Se puede constatar el histrionismo de Dalí ya en los años cuarenta. Una vez se hizo fotografiar en la actitud de un durmiente y según había advertido al periodista, la leyenda al lado de la imagen, debía decir: “Dalí está trabajando” (Armengol, 2003, pp. 114).

En otra oportunidad, la crónica recogía la versión de Gala, ilustrada por una foto de Dalí sentado en su cama. El pintor lucía en la cabeza el aparato que había inventado: una cámara de compresión del pensamiento.

El artefacto, con apariencia de jaula, estaba rodeado de una tela que lucía en su parte superior un foco. Esa suerte de máscara explicaba la rusa, brindaba protección a su marido pues evitaba la brillante luz de la mañana, con lo cual podía conservar por más tiempo, sus imágenes hipnagógicas, tan ricas en contenidos del inconciente. Gala recalca que Dalí comenzaba a pintar muy temprano en el caballete colocado al pie de su cama y que exigía ir a dormir o despertarse con un lienzo en blanco como último y primer objeto de su percepción (Armengol, 2003).

En los años cincuenta, la teatralidad de Dalí en sus relaciones con la prensa, adquirió maestría. El artista manipulaba su propia imagen, al punto que los fotógrafos y redactores debían tomar solamente nota del efecto que le interesaba producir. Se encontraban atados de manos, para obtener ángulos y detalles que escaparan de la atención del entrevistado.

En esta dinámica destaca la apreciación de un fotógrafo: “Dalí es el único que puede manipular el resultado fotográfico. Los papeles se intercambian cuando su faceta de ‘show-man’ se asoma a la mirada del ojo público porque él resulta ser, sin lugar a dudas, más ‘voyeur’ que el propio objetivo de la cámara. Sus ojos se tornan entonces fijos y muy redondos, casi como objetivos fotográficos” (Armengol, 2003, pp. 476).

No se pueden pasar por alto, las muchas variaciones que incorporó Dalí en su pintura al tema de los ojos: El ojo-culo, el ojo-vagina, el ojo-huevo, el ojo-sol. ¡Tal era la variedad de miradas que ofrecía a los medios! Otro periodista comentó: “¡Qué ojos! Dalí que ha visto que saco mi máquina fotográfica, abre aún más los ojos (...) Sabe tantas, pero tantas cosas de los flashes” (Armengol, 2003, pp. 175).

En cuanto al personaje que pudo inspirar a Dalí, Armengol señala a Picasso. Dalí tenía muy presentes los ojos enormes de Picasso y no se incomodaba con las fantasías que pudieran suscitarle. En algún momento de la realización de “Dali’s mustache”, preguntó a Halsman: “¿Puede usted hacerme un retrato donde una mitad mía se asemeje a otra de Picasso”? La habilidad del fotógrafo, convirtió en realidad su deseo.

¿Y cuál era la versión de Dalí sobre su metamorfosis? Más de una vez hizo énfasis en el cambio de su estilo pictórico: “Mi metamorfosis es tradición, ya que la tradición es justamente cambio y reinención de una nueva piel. No se trata de cirugía estética ni de mutilación, sino de renacimiento. No renuncio a nada continuo” (Dalí, 1942/ 2003, pp. 912).

La reflexión del pintor iba una vez más, por el lado del impulso que le había dado Gala. Al terminar su estadía en Nueva York, había logrado volver a su patria y convertirse en un clasicista. Su musa lo había animado a creer “(...) con mil inspirados argumentos, que podía llegar a ser algo diferente del “famosísimo surrealista”, que ya era” (Dalí, 1942/2003, pp. 842).

San Martín (2004), redescubre a Dalí en la misma ruta que Armengol. Lo vincula a los ‘ready made’, instalaciones y “happenings”, de Marcel Duchamp y del alemán Joseph Beuys. Suscribe pues, la visión del pintor como un legítimo provocador que había sido además, “(...) un pensador fino y cerebral, un auténtico revulsivo del dogma cartesiano” (pp. 10).

Con el ánimo de resumir lo dicho hasta aquí, se puede señalar que Dalí se embarcó en la construcción de un personaje, que interpretó en un principio al estilo de un juego y posteriormente como una auténtica tragedia. No hay más que pensar en esos años en los que su metamorfosis lo condujo

a celebrar reuniones de corte orgiástico, involucrarse en acusaciones de falsificación de piezas que a pesar de tener su firma, no habían sido hechas por él; declarar a favor del fusilamiento de un grupo de supuestos terroristas, ordenado por el gobierno de Franco; vivir entre ataques de pánico. Por no mencionar, sus últimos cuatro años de vida, ya sin Gala, fallecida en 1982, alimentado por una sonda y sin amigos.

En este punto cabe insertar la paradójica interrogación de Romero. “¿Habría podido un simple excéntrico, por mucho que fuese su ingenio y valía, mantener la atención del público y atraer el concurso de los medios mundiales de información?” A manera de respuesta, señala que Dalí fue un “(...) excepcional y personalísimo pintor” (1975/2003, pp. 112).

La afirmación invita a pensar, quizás a lamentar. Si la construcción del “Divino” Dalí respondió a su estructura psíquica y a la necesidad de compensarla por la vía que le dictaban sus propias necesidades; el lado humano del pintor se jugó en ello. Ese lado del que el psicoanálisis puede dar cuenta, cuando nos recuerda el improbable éxito de nuestra omnipotencia frente al deseo y a la muerte.

## 2. La construcción paranoide

Dalí comenzó a llamar la atención con el tema de la paranoia a inicios de los años treinta. ¿Cómo vinculaba un término de la psiquiatría con la creación de imágenes dobles?, ¿de qué manera asoció el cuadro clínico al objetivo de confundir a quienes se sometían a los principios establecidos?

Para despejar estos interrogantes, corresponde examinar la época. Gaillemin (2003), detecta un interés por nuevas figuraciones, entre las

cuales está la alucinación. Breton por ejemplo, habló del delirio en la primera exposición de Dalí (noviembre 1929). Evocó “Una temporada en el infierno” (1874/1972), haciendo hincapié en que algunos pasajes de Rimbaud, recordaban los lienzos del pintor. “Me habituaba a la alucinación simple: veía, limpiamente una mezquita en el lugar de una fábrica, una escuela de tambores formada por ángeles, calesas en los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago (...)” (Rimbaud, 1874/1974, pp. 75).

El espaldarazo convenía a Dalí como artista novel. Para Breton su arte era, “(...) el más alucinante que conozcamos, constituye una auténtica amenaza. Unos seres absolutamente nuevos, visiblemente mal intencionados, acaban de ponerse en movimiento (...)” (Gaillemin, 2003, pp. 21)

Por su parte Einstein un crítico de la época, observaba que había llegado el momento de romper con la estabilización y acusar la crisis. Esta se manifestaba en, “una disminución de la realidad mecanizada y un incremento de la invención alucinatoria y mitológica” (Gaillemin, 2003, pp. 21).

Vista a la distancia, la asociación de la “paranoia” a las imágenes artísticas, hace pensar en la determinación de Dalí. En sus angustias y en el deseo de revivirlas a través de una suerte de ceremonial colectivo, presidido por Freud.

La paranoia tenía una larga tradición en el campo de la psiquiatría y ninguna en los predios del arte. Hasta mediados del siglo XIX, la especialidad médica concebía el cuadro clínico asociado a múltiples delirios. Como recuerda Lacan (1933), la publicación de la obra de Kraepelin (1899), había permitido que el término dejara de ser la significación peor

definida de la historia psiquiátrica; al punto que el 70 e incluso 80% de los casos de asilo eran catalogados bajo dicho rótulo (Lacan, 1933/1935).

Kraepelin restringió la paranoia a delirios asociados a fenómenos de persecución, erotomanía, celos y actitudes de omnipotencia o grandeza. Con esta acotación, la enfermedad se independizó de otras formas de psicosis como la demencia precoz y la locura maniaco depresiva.

Desde entonces pudo conceptualizarse como un “desarrollo insidioso, dependiente de causas internas y en evolución continua de un sistema delirante, duradero e imposible de quebrar, que se instaura con conservación completa de la claridad y el orden en el pensamiento, la voluntad y la acción” (Roudinesco y Plon, 1998, pp. 794)

En lo que a Freud respecta, si bien en sus cartas a Fliess se le ve todavía ajeno a esta postura, alrededor de 1911 aceptó la clasificación kraepeliniana (Laplanche y Pontalis, 1966, pp. 282).

Al inicio de su texto, “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia, Caso Schreber” (1910-11), menciona las dificultades que ofrecía esta entidad nosográfica a la investigación analítica. No se podía pasar por alto, que ésta se ejercía en consultorios y no en establecimientos de carácter público. Escribe Freud: “No podemos admitir en nuestra consulta a tales enfermos ni, en todo caso, retenerlos por mucho tiempo, pues no aplicamos nuestro tratamiento sino cuando esperamos obtener con él algún efecto terapéutico” (Freud, Tomo IV, pp. 1487).

Sin embargo el análisis del historial de Schreber, como señalan Roudinesco y Plon (1998), se convirtió en “el modelo paradigmático de la organización de la psicosis en general. A los delirios (...) Freud añadió dos

elementos principales: en adelante la paranoia quedaba definida como una defensa contra la homosexualidad y el paranoico dejaba de ser visto como un enfermo mental en el sentido de la nosografía psiquiátrica” (pp. 795).

Según se ha visto en el acápite anterior, la proyección tiene un papel esencial en esta dinámica. Protege contra las excitaciones internas, al dar a entender que provienen del mundo exterior. El continuo que establece el paranoico entre su psique y el mundo real, le reporta un indudable beneficio. El sujeto “se ve obligado a conceder pleno crédito a lo que, en lo sucesivo queda sometido a las categorías de lo real” (Laplanche y Pontalis, 1966, pp. 321).

En cuanto a Lacan, el estudio de la paranoia lo llevó a incluir dos términos: forclusión y el-nombre-del-padre. Ambos dieron origen a “lo que se ha convenido en llamar la clínica lacaniana de la paranoia y de la psicosis en general” (Roudinesco y Plon, 1998, pp. 796).

A partir de su seminario sobre la Psicosis (1955-6), la forclusión adquirió los contornos de un concepto que hoy se entiende como “(...) el rechazo primordial de un significante fundamental, expulsado afuera del universo simbólico del sujeto” (Roudinesco y Plon, 1998, pp. 337).

La ausencia de “el-nombre-del-padre”, permite a su vez comprender la forclusión en la psicosis. Para mencionar las operaciones implícitas en ambos conceptos, hay que recordar que el pasaje edípico de la naturaleza a la cultura, se produce como una “encarnación del significante, porque al nombrar al hijo con su nombre, el padre interviene con este último como privador de la madre, dando origen al ideal del yo. En la psicosis esta estructuración no se produce. Como el significante del nombre-del-padre es forcluido, retorna en lo real” (Roudinesco y Plon, 1998, pp. 774).

En este punto hay que volver a la constatación formulada en el primer capítulo de este trabajo. Dalí no abordó el tema de la homosexualidad y no lo asoció tampoco a la paranoia; hecho llamativo si se tiene en cuenta que el pintor había leído efectivamente, el Schreber de Freud (Gibson, 1998).

¿Y cuándo empezó a referirse a la paranoia? Rastrear la aparición del término en el vocabulario de Dalí, evidencia que no se vincula de entrada, a “método” y “crítico” (Gaillemin, 2003). La primera ocasión que el artista menciona la palabra, es en el Ateneo de Barcelona. Participaba como miembro oficial del surrealismo (marzo de 1930) en “Posición moral del surrealismo”, nombre evidentemente provocador, si se considera que no puede llamarse moral, a lo que no es sino una edificación concebida en términos de la destrucción de todo lo establecido. Dalí denunciaba el “carácter envilecedor que supone el acto de dar una conferencia, y aún más el acto de escucharla” (Dalí, 1930/1994, pp. 101).

Decidido a “ennoblecer” su conferencia advertía sin embargo, que iba a enfrentarse con todo aquello que pudiera considerarse buenos sentimientos. Tenía “(...) la voluntad violentamente paranoica de sistematizar la confusión” (Dalí, 1930/1994, pp. 101).

El ponente era muy explícito al involucrar a Freud en el asunto. La abnegación escondía deseos de muerte; el amor, afán de degradación. En este contexto, Dalí explicó el sentido de la frase, “A veces escupo por placer sobre el retrato de mi madre”, incluida en uno de sus cuadros del año anterior.

Antes que ofender la memoria de su progenitora, había querido dar cuenta de las contradicciones de nuestros deseos, tal como se expresan sólo

en los sueños. No se podía pasar por alto que Freud hubiera descubierto la verdadera naturaleza de los actos humanos. “Los había iluminado con una claridad lívida y deslumbrante” (Dalí, 1930-1994, pp. 101).

Insistía Dalí en “la perspicacia particular de la atención en la paranoia, reconocida por todos los psicólogos: forma de enfermedad mental que consiste en organizar la realidad a fin de utilizarla para el control de una construcción imaginativa” (Dalí, 1930/1994, pp. 103).

Los antecedentes de este enfoque, se encuentran en las reflexiones del pintor cuando no era todavía miembro del surrealismo. Si se recuerda, se refería entonces a la “santa objetividad” y al “asesinato de la pintura”. Igualmente, al privilegio del artista que al saber mirar, puede inventar.

Para Gibson (1997), Dalí había preparado su exposición releendo “Tótem y Tabú” (1912). Consultado el texto se comprueba que efectivamente, al igual que Freud, Dalí hacía hincapié en los sentimientos hostiles que pueden ocultarse en la ternura que se expresa ante un familiar enfermo.

En cuanto a Gaillemin (2003), la constatación de que el pintor habló solamente de paranoia en los primeros años, lo lleva a una deducción singular. Breton habría sido el verdadero creador de la expresión: método-paranoico-crítico. La formulación que el líder del surrealismo habría concretizado en 1934, le habría permitido instrumentalizar el pensamiento de Dalí y ponerlo al servicio de su movimiento.

Según Gaillemin, Dalí agregó a paranoia, el término “crítica” en “La cabra sanitaria” (diciembre, 1930). Considera sin embargo el dato, como una

corrección de Breton y Eluard; toda vez que en la “Addenda” de este texto, ambos autores usan también la combinación, paranoia-crítica.

Dicen Breton y Eluard: “El pensamiento dialéctico conjugado con el pensamiento psicoanalítico, ambos coronados con aquello que Dalí llama, de modo sorprendente, pensamiento paranoico-crítico, es el instrumento más admirable que nunca nadie haya propuesto para hacer pasar (...) el fantasma cada vez más activador del devenir” (Gaillemin, 2003, pp. 23).

Dice a su vez Dalí: “(...) toda la actividad de nuestro pensamiento paranoico-crítico se orientará al aislamiento y la no-comunicación por éste último de las relaciones y las influencias psicológicas sensoriales” (Gaillemin, 2003, pp. 24).

Gaillemin reitera que Breton habria endosado el término “método” a Dalí, interesado en lograr una síntesis entre marxismo y freudismo, tal como lo había intentado en su ‘Segundo Manifiesto’ (1929).

A nuestro entender las cosas no resultan tan claras. Aunque el argumento de Gaillemin, en lo que concierne a “Posición moral del surrealismo”; suena convincente, la interpretación para el lustro que media desde esa publicación hasta “La conquista de lo irracional” (1935), resulta confusa.

En todo caso Dalí relata en este mismo texto, que había estado contemplando la posibilidad de encontrar algún método experimental basado precisamente, en las asociaciones a las que da lugar la paranoia. Queda claro que el método se convirtió en la “actividad paranoica-crítica”.

En palabras de Dalí: “Paranoia: delirio de asociación interpretativa que entraña una estructura sistemática. Actividad paranoico crítica: método

espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes” (Dalí 1935/1994, pp. 182).

Otro dato significativo sobre el recorrido del pensamiento de Dalí, es el catálogo de una de sus exposiciones en Nueva York (1939). Dice aquí Dalí que, “el fenómeno paranoico (delirio de interpretación sistemática) es consustancial al fenómeno humano de la vista” (Dalí, 1939/1994, pp. 213).

Menciona a Leonardo, como, “un genuino innovador de la pintura paranoica al recomendar a sus discípulos que se inspiraran, en determinada disposición del espíritu, en las formas imprecisas de las manchas de humedad y las resquebrajaduras de las paredes” (Dalí, 1939/1994, pp. 213).

En cuanto a Freud, el hallazgo del buitre en una de las imágenes de Leonardo –en este punto Dalí se equivoca al mencionar “La Virgen de las rocas” y no “Santa Ana, la Virgen y el niño”, lo había llevado a colocar “involuntariamente la piedra angular epistemológica y filosófica del majestuoso edificio de la inminente “pintura paranoica”” (Dalí, 1939/1994, pp. 213)

Poco ayuda en estas disquisiciones, el que años más tarde, Dalí pareciera haber borrado de un plumazo lo señalado hasta aquí. Se puede entender que su ironía sobre el método paranoico, influyó en la interrogación de Gaillemin: ¿Tiene que ver con que perteneciera a Breton? El hecho, a juzgar por el estilo del pintor, nos parece más vinculado a la voluntad de transmitir su inconsistencia.

En “Camuflaje total para la guerra total” (1942), Dalí se expresa con más claridad que nunca sobre la paranoia. Cuenta que a través de un juego infantil de adivinanza de imágenes que le llevaba su padre cuando era niño,

descubrió su habilidad para ver lo que otros no veían. Dalí Cusí le pedía que buscara un conejo y él encontraba varios.

Años más tarde, encontró una explicación a su misterioso don. “Tenía un espíritu paranoico. La paranoia se define como una ilusión sistemática de interpretación. Esta ilusión sistemática constituye, en un estado más o menos morboso, la base del fenómeno artístico, en general, y de mi genio mágico para transformar la realidad en particular” (Dalí, 1942/1994, pp. 223).

No deja de sorprender que el texto que glosamos, publicado en agosto de 1942, (“Esquire”, New York), sea posterior a “Vida secreta”, que como hemos visto, terminó Dalí en julio del mismo año. Dalí alude en este libro al estupor que le inspiraban sus propias ocurrencias, en particular sus ideas sobre el método asociado a la paranoia, a inicios de los años treinta.

“Pero confieso que yo mismo, en esa época, no sabía exactamente en que consistía ese famoso método que había inventado. Me `excedía´ y, como todas las cosas importantes que he `cometido´, sólo había de empezar a comprenderlo algunos años después de asentar sus cimientos” (Dalí, 1942/2003, pp. 770).

En “Diario de un genio” (1964), agregó una actitud cínica al mencionado estupor. La intención parecía una exigencia de reconocimiento, sin que mediase explicación alguna. Escribe Dalí: “Todo el mundo en América, quiere conocer el método secreto de mi éxito. Este método existe. Es conocido con el nombre de ´método crítico-paranoico´. Hace ya treinta años que lo inventé y que lo practico con éxito, aunque no sepa hasta ahora muy bien en qué consiste exactamente” (1964/1986, pp. 195).

Para mayor desorientación, se lee más abajo: “Este método no funciona si no se posee un motor blando de origen divino, un núcleo viviente, una Gala y sólo hay una” (1964/1986, pp. 195).

En esta dinámica admira también, que a lo largo de los años setenta el pintor pusiera más empeño en la definición de su método. Dice Dalí esta vez, que el método paranoico-crítico es: “(...) el arte sublime de gozar de todas las propias contradicciones haciendo vivir a los demás, con plena lucidez por mi parte, las angustias y los éxtasis de la vida de uno mismo, que poco a poco resulta tan esencial como la suya” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 282).

Desde entonces se ha dado por hecho, que la frase no requería más explicación. Hoy se la puede ubicar en espacios de características diversas, sea en la página web del MOMA (Museum of Modern art the New York), o en el anuncio de una agencia de viajes que promociona una visita a Figueras. En ambos casos, el guiño al potencial espectador o cliente, es la sugerencia de conocer la obra del célebre creador del ‘método paranoico crítico’ (Gaillemin, 2003).

En esta recorrido, el panorama se vuelve menos confuso si se vincula el interés de Dalí por el delirio y la paranoia, con el lugar donde transcurrieron su infancia y su adolescencia. El cabo de Creus, “que es exactamente el épico lugar donde los montes Pirineos llegan al mar en un grandioso delirio geológico” (Dalí, 1942/2003, pp. 757).

Siguiendo a Dalí, la irregularidad de las rocas trae a la memoria, imágenes siempre cambiantes. De pronto un camello se convierte en un águila, en una mujer muerta o en una cabeza de león. Pero para que ello

ocurra, como saben bien los pescadores del lugar, es necesario cambiar de posición mientras se surcan las aguas. Entonces surge ante la mirada esa permanente “metamorfosis paranoica” (Dalí, 1942/2003, pp. 757).

Dalí continúa su descripción de la naturaleza, como si ésta fuera una “transformista de piedra”. El lugar le permite reflexionar sobre la misteriosa frase de Heráclito: “La Naturaleza gusta esconderse” (pp. 758).

Y a continuación, sobre sus pensamientos. Dice sobre estos que le hubiera gustado que fueran, “relativistas, cambiantes al más leve desplazamiento en el espacio del espíritu, convirtiéndose constantemente en lo opuesto a sí mismos, disimuladores, ambivalentes, hipócritas, disfrazados, vagos y concretos” (Dalí, 1942/2003, pp. 758).

No se comprende cómo podía creer Dalí que no lo fuesen ya. Su contemplación de las rocas del cabo de Creus, le había permitido obtener una primera pintura: “Mujer durmiente-caballo-león invisible” (1930), que había expuesto en París. El lienzo ofrece un testimonio de las primeras imágenes dobles, con las que ponía en práctica sus ideas sobre la paranoia.

Por si fuera poco, el trato con los pescadores de Cadaqués, le había hecho experimentar un temperamento que era a su modo de ver, el rasgo catalán más auténtico: el paranoico. Le tocaba dejarse llevar por la intuición, con la que había explorado las moles de granito, para seguir adelante. “Ya sabes dónde deseas ir, y allí te llevan, y casi podría decirse que fue remando, rodeado de excelentes tipos paranoicos, como Colón descubrió America” (Dalí, 1942/2003, pp. 760).

En su afán de descubrimiento, Dalí había tenido muy en cuenta a Lidia Nogués, la viuda de Nando, un pescador de Cadaqués. Fue la primera

persona que le vino a la cabeza, cuando pensó en organizar su vida en la caleta y mudarse con Gala. Dalí sabía que Lidia conocía el manejo de una casa, aunque viviera en un delirio sistemático y como ya se ha mencionado, tuviera un auténtico cerebro paranoico.

En Cadaqués se pensaba lo mismo: “Lidia no está loca –decía la gente– ¿Prueben a venderle pescado faltándole en el peso, o a meterle el dedo en la boca!” (Dalí, 1942/2003, pp. 694).

Fuese como fuese, la intuición con la que Dalí había confiado en Lidia funcionó. La mujer no sólo le vendió un predio, sino que le cedió una expresión para uno de sus cuadros: “La miel es más dulce que la sangre”. Narra Dalí en “Vida secreta” (1942), que Lidia soltó la frase en medio de su concentración al desplumar un pollo en plena sala de su casa.

Lidia a la sazón una mujer de cincuenta años, había tenido un hotel, donde se habían alojado jóvenes que con los años se convirtieron en renombradas figuras del mundo del arte. Se había quedado perdidamente enamorada de uno de ellos, el crítico Eugenio D’Ors. La visita la había impactado porque se inclinaba a la poesía, y “había quedado maravillada de las ininteligibles conversaciones de los jóvenes intelectuales catalanes” (Dalí, 1942/2003, pp. 690).

Desde la partida de D’Ors, Lidia le había enviado cartas que nunca obtuvieron respuesta, pero que le hicieron creer que entre el escritor y ella había una comunicación cifrada. El estilo era evidentemente delirante. Por ejemplo, viendo el menú de un restaurante Lidia había pensado que “hors d’oeuvre” en francés “entrada”, demostraba que Eugenio D’Ors había pasado por allí.

En relación a la ambientación del cuadro pintado por Dalí en 1930, “Mujer durmiente-caballo-león invisible”. El cabo Creus y en primer término, una barca y una mujer; hacen pensar que pudiera haberse inspirado en Lidia Nogués. La delirante mujer de Cadaqués, que lo había deleitado con sus increíbles asociaciones. Acaso le había enseñado también, cómo delirar.

Otra posible fuente de información sobre la atención que le brindó Dalí a la paranoia, es un secreto familiar (Gibson, 1997). Los Dalí Doménech guardaban silencio sobre la paranoia de su abuelo paterno, Gal Joseph Salvador Dalí Viñas, quien tras una serie de malos manejos bursátiles, y una conducta que revelaba que sufría de alucinaciones, se había suicidado.

La historia habría impactado al pintor, al conocerla tardíamente. Si él traía esa carga genética, debía protegerse; de qué mejor manera que afirmándola públicamente e insistiendo en que ejercía sobre ella un vigilante control (Gibson, 1997/2003).

Un dato referido a la muerte del abuelo del pintor, hace pensar que al artista le hubiera gustado muy poco correr la misma suerte. “Según el diario ‘El Barcelonés’, el infeliz demente iba a ser internado ese mismo día en un manicomio. Sólo tenía treinta y seis años” (Gibson, 1997/2003, p. 43).

A lo dicho se puede agregar todavía, otra razón del uso de la paranoia. Aquella que “supone toda una tentativa de canalizar una energía interna desmedida y caótica a favor de una plasticidad coherente. Es decir, Dalí es un ejemplo paradigmático de cómo la creatividad artística puede estar al servicio de la estabilización y la organización mental” (López Herrero, 2004, pp. 41-42).

La afirmación de López Herrero, permite aproximarse al mundo interno del pintor, mientras el pintor entregado como estaba a encontrar una posición en el Surrealismo, ponía énfasis en la realidad exterior. A juicio de Dalí, el público se había cansado de oír lo maravilloso que podía ser soñar y quería pasar a la acción. Su alternativa era complacerlo, no sólo para ganar puntos en su carrera y consagrarse como un personaje célebre a escala internacional. En opinión del catalán, había llegado el momento de “sistematizar la confusión y contribuir al total descrédito del mundo de la realidad” (Dalí 1930/1994, pp. 105).

Todas las fantásticas invenciones dalinianas; desde un sombrero en forma de zapato, una silla con los brazos en posición de recibir a quien se sentara en ella, o un taxi con lluvia interior para experimentar otro clima en los días soleados, procedían de una gestión delirante. En este sentido habían pasado por una interpretación crítica, es decir a través del control que ejercía su autor ante el fluir de su propio inconciente.

Para López Herrero, la estrategia no necesariamente conciente de Dalí, era trazar un camino para unir el sueño y la locura a la realidad. “Ya no hay un mundo marginado de la realidad y un mundo coherente y lógico, sino que la supuesta realidad siempre es construida de forma delirante y paranoica” (2004, pp. 50).

En ese nuevo trazado de límites, Dalí dejaba de comprometerse con esa parte suya que podía tomarlo por asalto para exigirle examinar su narcisismo, su omnipotencia y sus fantasías homosexuales. Era evidentemente, menos comprometedora la imagen del fanático entregado a la extracción de formas y contenidos del inconciente. Si se quiere, la del

artista que en el afán de otorgarse las más amplias licencias poéticas, se colocaba al borde de la locura.

En la hipótesis de que las raíces del tema del delirio, hubieran estado asociadas al conjunto de aspectos vistos. Esto es, el ambiente de la época, sus experiencias en el cabo de Creus, Port Lligat y Cadaqués, su don infantil de ver lo que otros no veían, y su historia familiar; es innegable que con el paso de los años, el delirio formaría parte de la personalidad de Dalí.

Decía el artista: “Soy un delirio viviente y controlado. Yo soy porque deliro y deliro porque soy. La paranoia es mi misma persona, pero dominada y exaltada a la vez por mi conciencia de ser” (“Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 481).

En este sentido parece justo afirmar, que su actividad paranoico crítica, lo había convertido a la vez en amo y esclavo de su conquista. El mismo se refería a lo que era, “(...) la tensa lucidez de su perpetua victoria” (Dalí, 1973/2003, pp. 495).

“El gran paranoico” se identificó con “(...) el jinete de la muerte, de Durero, cabalgando sin tregua entre lo humano y lo no humano, saltando barrancos. Todo mi ser es un edificio en construcción que yo fraguo con mi voluntad. Si esta onda de fuerza cediese un solo instante dejaría de ser. Soy el triunfo de la vida conciente” (Dalí, 1973/2003, pp. 495).

Como se ha dicho, la estrategia de Dalí, estabilizó su psicosis, pero lo hizo también ceder a tentaciones ajenas al empeño artístico. Gala su musa, lo empujaba a ello. Creía en él como un genio y se lo hacía a saber con su devoción, su paciencia y su empuje para colocar sus cuadros en el mercado;

particularmente en el estadounidense, donde “hubo una demanda irresistible de cualquier cosa que él produjera” (McGirk, 1989/2004, pp. 147).

El problema del artista no fue repetirse, sino desatender aquel horizonte de posibilidades que mantiene fecunda toda búsqueda artística. Dalí en otras palabras, dejó dormir a su duende. Aquel ser mágico que como decía García Lorca: “(...) hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre”.

Según el andaluz: “La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso” (Gárate y Marinas, 2003, pp. 249).

Lamentar que Dalí se alejara de la poesía, no impide reconocer a la vez su imposibilidad de producir en otras condiciones. A fin de cuentas, él mismo lo reconoció en medio de esa lucidez extraña que lo acompañó toda la vida. Aquella que le hacía saber y no saber al mismo tiempo.

Termino con una cita un tanto extensa: “Pero debo ser el único de mi especie que haya dominado y transformado en potencia creativa, en gloria y alegría una enfermedad mental tan grave. Y lo he conseguido gracias al amor y a la inteligencia porque encontré a Gala (...). Por amor he aceptado convertir una parte de mi personalidad en aparato analizador (...). Mi método que he bautizado como la paranoia-crítica, es la conquista constante de lo irracional” (Dalí/Pauwels, 1968/2003, pp. 66).

## CAPITULO 4

### DISCUSION Y CONCLUSIONES

A continuación se hace una síntesis de los aspectos más significativos de la vida y obra de Salvador Dalí. El interés es iniciar la discusión en torno al artista que a partir de la segunda década del siglo XX, se dedicó a plasmar en imágenes la temática del psicoanálisis.

Un primer dato es la desmesura del personaje al que se identifica más que a ningún otro como surrealista. Dalí escribía, hacía cine, esculturas, joyas, trajes, decoraba vitrinas, diseñaba escenografías, era conferencista, modelo publicitario e incluso anfitrión. Habida cuenta que sus lienzos ponían la “carne de gallina inaugural”, para usar uno de sus títulos; interesa responder las preguntas planteadas en la introducción: ¿Dalí estaba o se hacía el ‘loco’?, ¿qué representaba para él la doctrina de Freud? En lo que a Freud compete, ¿le interesaron los vínculos entre su teoría y el surrealismo?

La difusión del trabajo de Dalí a un público masivo, inspira el último interrogante. La manera en que Dalí difundió el psicoanálisis, ¿modificó la relación del espectador consigo mismo y con el arte en general?

¿Dalí, estaba ‘loco’ o se hacía el ‘loco’? Para abordar la pregunta que habitualmente inquieta al espectador, cabe volver a la infancia del pintor y destacar tres rasgos de su personalidad: La emergencia de su precoz talento, su timidez y a pesar de ésta, su deseo de convertirse en el centro de la atención.

Nuestro personaje pintó su primer cuadro a los seis años y comenzó a ruborizarse hasta las orejas como decía él, a partir de su ingreso a la escuela municipal. En lo que se refiere a sus gestos de teatralidad, quizás puedan considerarse los primeros, aquellos en los que solo y situado frente al espejo escondía su sexo entre sus muslos “para parecerme lo más posible a una niña” (Dalí, 1942/2003, pp. 357).

Todo indica que su padre, el librepensador notario de Figueras, se equivocó al matricularlo en una institución donde sus zapatos de charol, su pañuelo de encaje bordado con sus iniciales, o sus cabellos peinados y perfumados, se convirtieron en motivo de burla para sus compañeros.

El artista recordó en “Confesiones inconfesables” (1973), que se había sentido un intruso en medio de los hijos de familias menos acomodadas y que había tenido que protegerse replegándose sobre sí mismo. El mundo le había comenzado a parecer entonces, cargado “de maleficios, se erizaba de púas, por todas partes veía trampas” (1973/2003, pp. 297).

A no dudar el hijo de Salvador Dalí Cusi y Felipa Doménech Ferrés, fue un niño mimado. La pareja encontró en el nacimiento de su nuevo vástago, la posibilidad de recuperarse de la pérdida de su primer hijo llamado también Salvador. El ambiente ultra protector causó estragos en el futuro pintor. Según sus propias declaraciones, no podía calzarse sólo y era capaz de asfixiarse si se quitaba la camisa sin ayuda. En cuanto a sus miedos nocturnos, debían ser atendidos por su madre. Conseguía dormir sólo cuando ella lo acunaba en sus rodillas.

En sus recuerdos, aunque estos pudieran ser sólo “falsos recuerdos” como decía el mismo Dalí, consta su empeño por sobresalir: “Mi necesidad constante y feroz de sentirme diferente me hacía llorar de rabia si una coincidencia aún fortuita me ponía en la misma categoría de los demás” (Dalí, 1942/2003, pp. 434).

El artista se inclinó por la simulación desde su infancia: “Mi aislamiento llegó a ser de tal modo una sistemática idea fija, que fingía no saber aún las cosas que, a pesar de mí mismo, finalmente y poco a poco iban incorporándose a mi mente” (Dalí, 1942/2003, pp. 350).

A los dieciséis años se le ocurrió lanzarse desde lo alto de la escalera en el patio del colegio. Buscaba atraer la atención de sus compañeros y como lo logró, repitió la escena una segunda vez. El joven Dalí, había conseguido un auditorio. En adelante cada vez que, “(...) me disponía a bajar la escalera, había una gran expectación. ¿Se tirará o no? ¡Qué placer sentía al bajar tranquilo y normalmente, cuando advertía que cien pares de ojos me devoraban ansiosamente” (1942/2003, pp. 265).

Sus experiencias le hacían darse cuenta de que podía “(...) engañar a todo el mundo sobre los orígenes y el sentido de mis actos y crear alrededor de mi persona una confusión que me beneficiaba. Era fácil” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 338).

Al mismo tiempo debía asumir los riesgos de haber establecido “la mixtificación y simulación (...) como su primeros métodos de contacto social” (Dalí, 1942/2003, pp. 351).

Le faltaban habilidades para la vida cotidiana. “(...) cada día sabía menos cómo hacer las cosas. Admiraba el ingenio de todos aquellos

pequeños seres (...) capaces de reparar diestramente sus rotas cajas de lápices por medio de clavitos” (Dalí, 1942/2003, pp. 303).

En cualquier caso lo suyo era dibujar y el aliento de su profesor Núñez, le hacía sentir confianza en la posibilidad de acrecentar su talento artístico. Otro de sus intereses era la lectura. Leía a Voltaire, Nietzsche y Kant, autores que iba encontrando en la biblioteca de su padre. Sorprende la emoción que le reportó el pensamiento filosófico. “Había empezado a leer los filósofos casi en broma y terminé llorando con ellos. “(...), lloré al leer una definición de la `identidad´ por uno de estos filósofos. No recuerdo cual” (Dalí, 1942/2003, pp. 479).

Esta mención hace pensar en la fragilidad de su propia identidad, un sentimiento del que volvería a dar cuenta cinco décadas después. “Yo no soy solamente un agente provocador, sino también un agente simulador. No sé cuando comienzo a simular o cuándo digo la verdad. Esa es una característica de mi ser profundo” (Bosquet, 1968, pp. 84-85).

Al trasladarse a Madrid, el pintor mantenía su timidez pero seguía llamado la atención con sus patillas, su cabello largo y su vestimenta poco europea. Hacía sin embargo, una vida solitaria. De regreso de la Escuela de San Fernando, se encerraba en su cuarto para pintar y fue sólo cuando sus compañeros lo descubrieron como pintor cubista, que aceptó sumarse a la bohemia.

Había consolidado los hábitos de un individuo poco práctico. Pagar una cuenta o cruzar una pista, le significaban desplegar un gran esfuerzo. Como fuera, descubrió la juerga y comenzó a disfrutarla, sin que ello mermara su interés por temas artísticos e intelectuales, como tampoco sus preocupaciones en materia sexual.

Reconocía envidiar a García Lorca: “Evitaba a Lorca y al grupo, que cada vez se convertía más en su grupo. Era éste el momento culminante de su irresistible influencia personal y el único momento de mi vida en que creí atisbar la tortura que puede haber en los celos” (Dalí, 1942/2003, pp. 586).

El sentimiento no fue obstáculo para el inicio de una amistad muy estrecha. García Lorca lo visitó en Cadaqués (1925) y volvió a Madrid enamorado de Dalí. Siguiendo a Gibson (1997/2003), Dalí se debió sentir halagado e incómodo, dado que no admitía albergar los mismos sentimientos hacia el poeta.

Ambos artistas iniciaron sin embargo, una intensa correspondencia y se incorporaron uno al otro como personajes de sus producciones. La “Oda a Salvador Dalí” compuesta por el andaluz, se publicó al año siguiente y el pintor incluyó en sus lienzos, alusiones a García Lorca. Era evidente la comunidad de sentimientos entre el poeta y el pintor, aunque a Dalí le resultara mejor expresarlos a través de la pintura y sus cartas.

Por la época el catalán presentó sus primeras exposiciones individuales en Madrid y en Barcelona (1925), hizo su primer viaje a París (1926), donde conoció a Picasso y fue expulsado de la Escuela de San Fernando. Fueron años de una creciente producción. Dalí pintaba, escribía, participaba en conferencias y promovía la vida cultural. Tomó contacto con el grupo “Amic de les arts” cuyo propósito era revolucionar culturalmente Barcelona y al notar que sus compañeros reconocían sus ideas se reafirmó: “Podía manejar y dominar con facilidad la más leve reacción de los que me rodean” (Dalí, 1942/2003, pp. 593).

En 1929 volvió a París. Su compatriota Miró, le ofreció contactos en el medio artístico, pero él mismo hizo lo propio al participar con Buñuel en la realización de “Un chien andalou”. La Ciudad Luz le deparó sin embargo, sinsabores. “Bueno –me preguntaba, con la garganta seca de insaciado deseo–, ¿dónde está aquel bolsillo en el cual ibas a meterte a “todo París”? ¡Miserable criatura! ¡Ya ves, ni las feas quieren nada contigo! Y regresando a mi desmesuradamente prosaica pieza de hotel (...) sentía la amargura del fracaso llenar mi corazón (...) con mi mano, ante el espejo del armario cumplía el rítmico y solitario sacrificio (...) Al cabo de un largo agotador y mortal cuarto de hora (...) arrebatava el placer (...) mezclado como siempre con el amargo y ardiente brotar de mis lágrimas (Dalí, 1942/2003, pp. 608).

El artista había cumplido entonces veinticinco años y vivía con evidente preocupación su abstinencia sexual. No había tenido todavía relación con ninguna mujer y la masturbación le producía no sólo culpa sino dolor psíquico. Si había visitado los burdeles de París, había sido sólo con el afán de experimentar su ambiente “a dos metros de distancia”. Tenía presentes los comentarios de su padre, sobre el peligro de contraer enfermedades venéreas. Y atribuía a su madre, “mi terror hacia el acto sexual y la creencia de que me llevaría fatalmente a mi total aniquilación” (Dalí, 1963/1998, pp. 106).

Según señaló el mismo Dalí años después, este terror se asociaba a “un incidente traumático decisivo, de un salvajismo excepcional, que ocurrió durante mi primera infancia (...). Se trata, dentro de la especie, de un recuerdo o `falso recuerdo´ de mi madre chupando, devorando mi pene” (Dalí, 1963/1998, pp. 107).

Si a todo ello se agrega, el no querer saber nada acerca de su sentimiento de atracción homosexual por García Lorca, y menos de las propuestas explícitas del poeta para mantener una relación; puede entenderse el convulso mundo interior del artista, particularmente en terreno sexual.

De vuelta a Figueras, se sintió asaltado por una serie de imágenes que creyó reconocer. Las había visto en su infancia y aunque le producían malestar, logró plasmarlas en “El juego lúgubre”, lienzo que años después consideró contenía las claves de sus inquietudes surrealistas.

Antes que le sobrevinieran unos incontrolables ataques de risa, no se había sentido preocupado por su anormalidad. Había creído que su destino era “acoger y ayudar esa locura que creía claramente destinada a aposentarse en mi espíritu” (Dalí, 1942/2003, pp. 621).

Tuvo que cambiar de idea al darse cuenta del peligro que corría. “(...) yo entonces no era normal. Los límites entre lo normal y lo anormal acaso sea posible definirlos y probablemente marcarlos en un ser viviente. Pero cuando digo que en ese período no era normal, quiero decir comparado con el momento en que escribo este libro. Pues desde el período de que hablo, he hecho asombrosos progresos en dirección a la normalidad y en la dirección no sólo de la adaptación pasiva, sino también y especialmente, en la adaptación activa de la realidad” (Dalí, 1942/2003, pp. 620).

Dalí admitió que le daba miedo convertirse en un demente, “(...) los frutos de tal locura amenazaban con desorganizar mi vida, adquiriendo tal fuerza que parecía que iban a privarme de todo el aire que necesitaba, entonces rechacé la locura con violentos puntapiés y emprendí una cruzada para recuperar mi “espacio vital” y la divisa de ese primer momento –lo

irracional por lo irracional— había de transformarla y encauzarla al cabo de un año en esa otra divisa, que era ya de esencia católica —la conquista de lo irracional— (Dalí, 1942/2003, pp 620)

En este momento de la vida del pintor, apareció Gala. Formaba parte del grupo de surrealistas llegados a Cadaqués, con la intención de visitar su taller. Dalí sabía que estaba casada con el poeta Eluard y aunque no la conocía personalmente, había oído hablar de ella como una mujer atractiva y seductora.

Tan sólo verla trató de captar su interés y lo logró. Ella lo acogió como un bebé y calmó sus ataques de risa. Si nunca actuó como madre de Cecil, la hija que había tenido con Eluard, funcionó como tal con el pintor. Para Dalí, Gala lo había conquistado antes que por su coquetería, por su “intención metafísica fundamental” (Dalí/ Parinaud, 1973/2003, pp. 411).

Pensaba que Gala quería morir y lo había elegido para matarla. Creía que sufría y se sentía tan sola como él. En cualquier caso su mencionada actitud metafísica, provocó una suerte de milagro en Dalí. “Como en un relámpago, se operó en mí una mutación capital. (...) Todos los pedazos dispersos de mi genio se soldaban” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 411)

Con el ojo de quien estaba dedicada al comercio del arte, Gala debió ver raudales de talento en el taller del pintor. De allí la insinuación de quienes señalaron que se había acercado al catalán sólo por interés. Habría querido estar cerca de otro genio, considerando que Eluard y Ernst, el pintor surrealista que había sido su amante, también lo fueran.

Parece más justo pensar, que Gala se sintió efectivamente atraída por el pintor. Dada su afición por los hombres jóvenes, la diferencia de edades

debió constituir en sí una promesa. Le debió entusiasmar asimismo, lo mucho que tendría que enseñar a Dalí, incluido el hecho de ayudarlo a perder su virginidad.

Sea como fuese, Gala decidió arriesgarse y abandonar su departamento en Paris, por una cabaña en Port Lligat a la cual se llegaba sólo por mar. Desde entonces activó las fuerzas creativas del artista. Le proporcionó “las condiciones ideales para que su arte floreciera en todo su esplendor; aprendió a prepararle los lienzos, a comprar y mezclarle las pinturas, a alimentarle, cuidarle y tratar con tolerancia sus aberraciones sexuales. Los fetichismos escatológicos de Dalí seguían apareciendo en sus lienzos, pero ahora ya no era prisionero de ellos” (Mc Girck, 1989/2004, pp. 109).

Para Carol y Playá (2004), “Ella sustituyó a la madre muerta prematuramente y pasó a ser la protectora, la estimuladora, la celadora del planeta Dalí (...), no sólo fue la madre esposa del hombre, sino también la madre agente del genio” (pp. 63).

El cambio que se operó en Dalí fue notorio. Mc Girck (1989/2004), comenta el asombro del vizconde de Noailles, uno de los primeros admiradores de la obra de Dalí. No había comparación entre el sujeto tímido que había conocido y “aquel otro escandaloso exhibicionista en que parecía haberse convertido” (pp. 96).

Respecto a las opiniones de Dalí al referirse a Gala, rayan en la desmesura. “Sin el amor de Gala, yo no sería Dalí. Esta es una verdad que no cesaré nunca de gritar y vivir. Ella es mi sangre, mi oxígeno” (Dalí /Parinaud, 1973/2003, pp. 403).

Para Dalí, Gala había “de-li-mi-ta-do, diría mejor dali- mitado mi delirio y montado los mecanismos mentales que fijan la parte de lo real (...) Mediante el ejercicio constante, y con su inteligencia, he desarrollado mi sentido de la objetividad, pero dejando libre la parte irreductible de mi paranoia, de donde yo extraigo mi genio” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 415).

La reflexión del pintor adquiere un tono de rendición: “Su discurso es esencial para mi alma. Ella me calma. Ella me revela. Ella me hace. Ella me convence de mi talento de vivir (...) Yo habría muerto asfixiado bajo la presión de mi imaginación y mis temores” (Dalí/Parinaud, 1973/2003, pp. 415).

Lomas, (2003) considera la devoción con que Dalí se entregó a Gala, una suplantación de su vínculo con García Lorca. El pintor buscó en ella, domesticar sus deseos y enmarcarlos en una “heterosexualidad normativa” (pp. 259).

Un indicador del grado de fusión del pintor con Gala, es la rúbrica que incorporó a sus cuadros, “Gala Salvador Dalí”. Esta manera de vivir su heterosexualidad, reafirmaba a Dalí en su narcisismo. Su musa era una prolongación de sí mismo, aunque en realidad fuera una ayuda exterior que reemplazaba su falta de cohesión interior.

Antes que una estabilización producto de la sublimación, la presencia de Gala sostuvo a Dalí en términos de suplencia. Como se ha dicho, si la sublimación encauza la pulsión hacia un nuevo fin, la suplencia propicia sólo un equilibrio. Para López Herrero, es una “especie de engranaje en el delirio que viene en el lugar de la metáfora paterna fallida” (2004, pp. 176).

Un dato que agregar es el modo en que Gala calmaba a Dalí en sus crisis. Antes que buscar una ayuda médica, lo sacaba de sus miedos

captando su atención hacia su propia manera de enfrentar la vida. En una oportunidad le dijo: “No es porque te sientas culpable, no lo eres. Lo que ocurre es que has cometido un acto más grave: dudas de ti mismo” (Dalí/Pauwels, 1968/2003, pp. 65).

¿Qué había motivado específicamente, la observación de Gala? Dalí se quejaba de que no tenía talento, “(...) quería hacer cromos, una terapia psicoanalítica, cualquier cosa, pero ni pintar ni dibujar. Ya ha existido Velásquez, ya todo está hecho” (Dalí/Pauwels, 1968/2003, pp. 65).

Las cosas cambiarían entrados los años setenta. Gala habría de perder la paciencia y sus escapadas en busca de romances con hombres jóvenes, la harían desatender a Dalí. Los reproches e incluso las agresiones físicas entre ambos, traspondrían el ámbito privado y se harían públicas.

Algo se quebraría en el prolongado culto del artista a su musa. Quizás las líneas de un poema de esta época, pueden considerarse el cierre de una época: “(...) Y en cuanto a Gala, la suprema voluntad de ser un esclavo / Llamado Salvador Dalí” (Dalí, 1971/1994, pp. 278).

Una observación de Lozano (2001), miembro de la corte de Dalí en los setenta, de hecho tendenciosa dado que Gala no le tenía ninguna simpatía; es concluyente sobre la seguridad de la rusa: “Dalí interpretaba al loco, pero su demencia era hecha a medida. La de Gala no era un juego, estaba verdaderamente loca, a un cromosoma de distancia de la demencia clínica descontrolada y babeante. Y aquella serena confianza en si misma, mucho mayor que la de Dalí, la elevó a unas alturas donde nadie le impresionaba ni le provocaba respeto, a un sitio donde lo que sintieran y

opinaran los demás le importunaban tanto como unas moscas a una estatua de mármol” (pp. 142).

Sea como fuese, el “Divino” Dalí gestó su metamorfosis con ayuda de Gala. El perfil definitivo que adquirió su personaje en “Vida secreta” (1942), lo hacía ver como un sujeto que podía referirse a sí mismo sin ninguna vacilación. En una entrevista declaró: “Usted sabe bien que nosotros, los genios somos todos impotentes, comenzando por mí mismo” (Bosquet, 1968, pp. 61)

Así como le interesaba dejar en claro su brillantez y su talento, disfrutaba presentándose como un anti-héroe en materia sexual, e incluso en el terreno plástico. En varias ocasiones manifestó que era un mal pintor. No podía igualar la maestría de Vermeer, Velásquez o Rafael. Sin embargo, también se auto desmintió. “Si suelo afirmar que soy un pintor muy malo, lo cual no dudan en creer los imbéciles que no me sitúan correctamente en la jerarquía contemporánea, lo que en realidad quiero decir es que soy el primero de una época nula” (Dalí/Pauwels, 1968/2003, pp. 100).

Bosquet (1968), uno de los pocos entrevistadores que lo confrontó, pudo obtener del catalán, algo más que sus consuetudinarias respuestas. Aunque en “Dalí desnudado” (1968), el pintor insistió en algunos temas como su genialidad, su apoliticismo o la hibernación, discurrió sobre el mundo de la plástica con un conocimiento potable. Dalí sabía de su oficio de pintor.

Podría afirmarse que en sus actuaciones públicas, buscaba no sólo hacerse un espacio para dar rienda suelta a sus asociaciones, sino para fundamentar su inconsistencia. Reconocía ser el primer sorprendido ante el curso de su conducta: “Ocurren las cosas como si cada vez que una de esas

mil irisadas burbujas de mis sentimientos se desvía del curso de su efímera vida y alcanza milagrosamente la tierra” (Dalí, 1942/2003, pp. 256).

Y exponía sin tapujos esa personalidad suya de “queso gruyere”, como él mismo decía. En ninguno de sus textos autobiográficos, se refirió a este tema con tanta nitidez, como lo hizo en sus conversaciones con Bosquet (1968). “¿Cómo explicarme? ¿Es que miento seriamente? ¿Es que digo verdades extraordinarias? ¿Es que las mentiras se transforman en verdades? ¿Es que las verdades sólo son horrosos infantilismos? La chifladura en mí puede ser sustancial, y la sustancia más profunda pura mentira” (pp. 99).

La cordura fue uno de los tópicos más reiterados en sus declaraciones. Según relató en “Vida secreta” (1942), Dalí estaba muy al tanto de la atracción particular que ejercía en gente desequilibrada: “mis efluvios los atraen de modo irresistible” (pp. 747).

Más allá de lo dicho y tras elucubrar que podría tratarse de un tipo de efluvio no registrado siquiera por el olfato, el artista dispuso recibir a los ‘locos’ que merodeaban su casa de Port Lligat sólo los domingos. La medida dirigida a resguardar el trabajo que iniciaba cotidianamente a las siete de la mañana, abona en el sentido de su afirmación: “(...) la única diferencia entre los dementes y yo es la de que yo no estoy demente” (1942/2003, pp. 747).

La locura en la óptica de Lacan es como se ha visto, una suerte de fiel compañera de la libertad humana. Una virtualidad permanente, que no permite establecer un claro pronóstico entre el sujeto que ha de sucumbir a ella y el que no. En cuanto a Freud, el tema remite a su concepción general de la vida psíquica. Antes que hacer una división tajante entre locura y

normalidad, el creador del psicoanálisis señala que “aún en las más excelsas producciones del espíritu humano podría reconocerse una relación con los factores hallados en la patología” (Freud, 1919, Tomo VII, pp. 2813).

Refiriéndose a sus pacientes histéricos, obsesivos y paranoicos Freud observa que, “estos enfermos emprenden, en forma asocial, las mismas tentativas para solucionar sus conflictos y para atenuar sus necesidades imperiosas, que suelen llamarse poesía, religión y filosofía, cuando son realizadas en una forma convencional para la mayoría de los seres” (Freud, 1919, Tomo VII, pp. 2813).

Siguiendo al maestro vienés y a Lacan en lo de “se puede ser y no estar loco”, una observación extraída de la clínica que se refiere a que no todo individuo que tiene una dimensión psicótica en su personalidad, está literalmente ‘loco’; tiene sentido afirmar que las maneras de Dalí no encajan en la figura del orate.

Su producción artística no sólo se insertó de un modo activo en la historia del arte, sino que se enfrentó a los cánones establecidos. Aquellos que trazaban una línea divisoria entre el arte de élite y el masivo. Las privadas y turbulentas imágenes oníricas del catalán, incluida la muy real de la masturbación, tuvieron acceso a la representación plástica.

Dalí dejó con ello un precedente del arrollador fenómeno, que se manifiesta hoy en el ansia de conocer la vida privada de las figuras del espectáculo. Sea la iniciativa del público, de la prensa, del artista mismo o de sus mutuas interacciones, se sabe que la cultura se ha abocado a estrechar las distancias entre el espacio privado y el público.

En la misma línea de argumentación, el reconocimiento de la obra de Dalí por parte del público y la crítica, aunque ésta última se haya inclinado a señalar como su período más significativo el comprendido entre 1927 y 1940; ratifica su valor como miembro de la vanguardia de los años veinte.

Dalí logró transformar sus preocupaciones en una emoción que tuvo resonancias en su época. Artaud el poeta francés, lamentaba que “no todos los artistas estuviesen en condiciones de dar salida a esas angustias eternas de alcanzar así esa especie de identificación de sus propios sentimientos con los furores colectivos del hombre” (Mathieu, 1974, pp. 128).

En este recorrido sobresale la agudeza del catalán para captar el valor del paranoico. Observaba Dalí que “prevaliéndose de hechos y motivos de tal delicadeza que escapan a las personas normales, alcanza conclusiones a menudo imposibles de contradecir y en todo caso que desafían siempre el análisis psicológico” (Dalí, 1930, pp. 106)

Al hacer este análisis probablemente inspirado en Lidia de Cadaqués, la mujer que fuera su maestra en materia de delirios, se encontraba apto para diferenciarse de quienes padecían efectivamente la paranoia.

Según se desprende de este recorrido, el tema de la locura de Dalí hace tomar contacto con la borrosidad de la frontera entre normalidad y locura, a la que se refiere el psicoanálisis. La balanza se inclina en todo caso, sobre la segunda parte de la pregunta, ¿Dalí se hacía el ‘loco’?

A propósito de esta dinámica, si Lacan señalaba la imposibilidad de conocer con precisión los factores que descompensan a un individuo con rasgos psicóticos, López Herrero (2004), opta por la conjetura. Buscando

nuevamente la opinión del psicoanalista, toca mencionar como factores que generaron la metamorfosis de Dalí, un conjunto de sucesos ocurridos en 1929.

El pintor tuvo que enfrentar sus ataques de risa con la ayuda de Gala y tras lograrlo, mantener su primera relación sexual con ella. Fue asimismo, el año en que se incorporó al movimiento surrealista y en el que su padre lo separó de su familia. De allí el planteamiento de la metamorfosis de Dalí como una estrategia para librarse de estas fuentes de tensión (López Herrero, 2004).

La consolidación paulatina del “Divino” Dalí, habría sido una manera de sobrellevar sus fisuras. En este registro, el enfoque de Winnicott (1972), agrega matices a la reflexión. En términos del psicoanalista británico, Dalí necesitaba sentirse real es decir, sentir que la vida era digna de ser vivida. Desde esta premisa, la construcción de su personaje emerge como una estrategia que le permitió reconocerse en la mirada de los otros y en esa medida aliviar su ansiedad.

No puede pasarse por alto que el “Divino” Dalí contaba para ello, con su singular imaginación, sus dotes de publicista y su talento histriónico. Tampoco que el público enganchó con sus necesidades de ofrecerse como espectáculo. Al iniciar su entrevista con Dalí sobre una corrida de toros, un periodista señalaba: “Concretamente lo que la gente quiere es oír cosas raras de Dalí. Y allá va una, que no será la última” (Del Arco, 1953, pp. 120).

Dalí el artista del “Jeu” (juego), una palabra que le encantaba acentuar cuando hablaba en francés al referirse a sí mismo, en reemplazo del Je (yo), practicaba de manera ininterrumpida su pose de arlequín. Una

figura de la mitología, que prefería mencionar en lugar de aquella que se le adjudicaba con menos afecto: payaso.

Bosquet (1968), dialogó con el pintor sobre el tema: “¿No se defiende usted de ser juzgado como un payaso?”. Dalí respondió: “Nada de payaso, nada de payaso (...) ud. sabe muy bien que la palabra Arlequín es sinónima de Hermes. La encarnación de Hermes, por el trujamán de Mercurio hace de mí un payaso, esto es, un arlequín” (pp. 24).

Cabe volver en este punto sobre la imagen de Lacan mencionada en el capítulo tres. Si Dalí fue un banco de tres patas, logró suplir sus requerimientos y su necesidad de apoyo interno en el exterior. Su personaje, el “Divino” Dalí y Gala cumplieron un papel principalísimo.

Para abordar la segunda pregunta, ¿qué representaba Freud para Dalí?, hay que trasladarse a la Residencia de Estudiantes, donde el futuro pintor tuvo contacto con la primera traducción al español de “La interpretación de los sueños”. Como se ha visto, su lectura le hizo adquirir “el vicio de auto interpretación, no sólo de los sueños, sino de todo lo que me sucedía, por casual que pareciese a primera vista” (Dalí, 1942/2003, pp. 522).

Fanés (1999), encuentra las huellas de Freud en la pintura de Dalí, ya en 1926, una presencia que se conserva en “Vida secreta” (1942). Fanés considera que la elaboración de este texto sigue un esquema freudiano, cuyo tema es la lucha contra sus pulsiones y el modo en que Gala lo tranquilizaba. Sin dejar de considerar que “la lucha con el padre adquiere también tintes vieneses” (Fanés, 1999, pp. 28).

Hay que mencionar en este punto, las numerosas ocasiones en las que Dalí hacía explícita su admiración a Freud. Al ingresar al movimiento de Breton, el poeta Aragon convencido de que Freud era un contrarrevolucionario, estuvo a punto de enfrentar a Dalí. Le molestaba que el pintor no sólo divinizara al creador del psicoanálisis, sino que reiterara sus alusiones al inconciente.

Breton se lo impidió. La presencia del catalán resultaba vital para el surrealismo, “había que permitirle actuar a su aire, siempre que al hacerlo no resultara excesivamente intolerable” (Gibson, 1997/2003, pp. 383).

En cuanto a Breton, no sólo había antecedido a Dalí en su admiración a Freud, sino liderado el acercamiento del arte al psicoanálisis en Francia. Influido por el espíritu Dada había expresado sin embargo, una llamativa ambivalencia al creador del psicoanálisis. Tras entrevistarse con Freud en Viena (1921), recogió primero en “Litterature” y luego en su libro “Pasos perdidos” (1924), sus impresiones sobre el encuentro. El relato comienza con la descripción del exterior de la casa de Freud y el ambiente de la sala de espera, adonde lo había guiado una empleada no “demasiada guapa”. Todo le parecía ordinario (nada con lo que alimentar el más mínimo reportaje).

¿Qué ocurrió entonces? “La famosa puerta acolchada se entreabre para recibirme. Me encuentro en presencia de un viejecito fachendoso que atiende a sus visitas en su pobre gabinete de médico de barrio. ¡Ah!, no le gusta demasiado Francia, la única que ha permanecido indiferente ante sus investigaciones (...) no saco de él más que generalidades como: Su carta, la

más conmovedora que recibí en mi vida, o: Afortunadamente, esperamos mucho de la juventud” (Breton, 1972, pp. 89-90).

Tres décadas después (1952), Breton recordó la visita a Freud para aclarar un tanto las cosas: “A pesar de que por un lamentable sacrificio al espíritu dadá, expliqué despreciativamente en “Litterature” mi visita, tuve la suerte de que no me guardara rencor y continuara escribiéndome” (Breton, 1977, pp. 80).

A no dudar el afecto de Breton hacia Freud, fue distinto al de Dalí. El catalán le mostró lealtad a lo largo de toda su vida y llegó a considerar que Freud no sólo lo había acompañado al abrazar el estilo surrealista, sino al cambiarlo por el clasicismo. En sus años de “misticismo nuclear”, aunque declaró que su interés por el mundo interior había sido reemplazado por el mundo exterior y por tanto que su padre no era ya Freud, sino el físico Heisenberg, volvió a reconocer al creador del psicoanálisis (Fundación Gala-Salvador Dalí, 2004).

En su habitual catarata de asociaciones, señaló en “Vida de un genio” (1964): “Agradezco una vez más a Sigmund Freud y proclamo más alto que nunca sus grandes verdades. Yo Dalí, que me hallo sumergido en una ininterrumpida introspección y en un análisis meticuloso de mis propios pensamientos, acabo de descubrir de pronto que, sin siquiera darme cuenta, durante toda mi vida no he pintado otra cosa que cuernos de rinoceronte” (1964, pp. 56-57).

En este punto cabe preguntar, si el artista conoció en realidad la teoría de Freud o fue sólo un “homo psychoanalyticus”. El concepto que hemos tomado de Pontalis (1962), y que coincide con el de Abraham (1919),

se refiere a la acogida que se dio al psicoanálisis a lo largo de la segunda década del siglo XX, como una actitud negadora.

Según se ha señalado, a la etapa de rechazo frente a la doctrina de Freud, le habría sucedido un período de “resistencia al psicoanálisis”, manifiesto en una aceptación superficial. Es decir, en el uso y abuso del vocabulario psicoanalítico, sin tomar nota de las implicancias contenidas en sus hallazgos.

En el caso de Dalí, esta actitud de resistencia al psicoanálisis podría confirmarse en episodios como el de la banalización de sus lecturas. En varias ocasiones repitió que recordaba pasajes de su vida intrauterina. El diálogo que sigue es extraído de una entrevista. “¡Por Dios! Sr. Dalí ¿usted recuerda algo de su vida intrauterina? “La vida intrauterina que pasé, fue francamente feliz (...) la sensación de seguridad me resultaba altamente placentera” (Lamela, 1952, pp. 119).

Más de un biógrafo del artista ha constatado, que a caballo de su supuesta comprensión del psicoanálisis, evadía preguntas que intentaban atravesar la máscara del imperturbable y “Divino” Dalí. Si detrás de sus extravagancias se ocultaba el tímido artista que había sido en su adolescencia, jamás lo hizo notar; toda vez que él mismo manejaba la dirección de las entrevistas e incluso las fotografías que se le hacían. Sin embargo, al decir de Lozano (2001), el artista le confesó alguna vez: “No es fácil personificar constantemente a Dalí” (pp. 160).

La afirmación pone en cuestión su alarde en materia de exploración del inconsciente. A la vez, evoca la imagen de un individuo que se temía a sí

mismo tanto como a los demás. Para Porcel, (2003) era como un calamar que huía despidiendo tinta para enturbiar las aguas.

En un polo opuesto se ubican sus reflexiones sobre conceptos freudianos. Una de éstas es su alusión al inconciente, como un espacio que “almacena todo secretamente y aprovecha un momento de falta de atención, de relajación del conciente, para desvelar su secreto” (Dalí/Pauwels, 1968/2003, pp. 181).

O sus observaciones acerca del origen pulsional de la actividad artística. Dice el artista: “Las insatisfacciones acumuladas conducen a un proceso que Freud denomina la sublimación. Todo lo que no sucede desde el punto de vista erótico, se sublima en la obra de arte” (Bosquet, 1968, pp. 11).

Pueden incluirse igualmente aquí, sus comentarios plenos de humor sobre los vínculos entre surrealismo y psicoanálisis: “Las personas más ordinarias tienen impulsos surrealistas: repentinos e inexplicables deseos de golpear a sus vecinos, dibujar bigotes en las carteleras o ponerse en ridículo de algún modo” (Mc Girk, 1989/ 2004, pp. 119).

En cuanto al vocabulario psicoanalítico de Dalí, se repite lo dicho. Si por momentos lo empleaba con propiedad, en otros casos reflejaba más el interés de escandalizar. Valga como ejemplo, su uso de los conceptos perverso polimorfo, o paranoico.

Sobre el primero, Dalí pasaba por alto la postura ambivalente del psicoanálisis. Como señalan Roudinesco y Plon (1998), Freud reconoce la condición perverso polimorfa en “el hombre en general y de tal modo rechaza todas las definiciones diferencialistas (...) según las cuales el

perverso era un “tarado” o un “degenerado”, pero por otro lado, conserva la idea de norma y desviación en materia de sexualidad” (pp. 810).

Las alusiones de Dalí cuando se identificaba como perverso polimorfo, hacían énfasis en su placer retentivo, aunque quizás en el fondo aludiera a su onanismo y a su voyeurismo. “Yo era el típico modelo de perverso polimorfo. Disfrutaba haciendo sufrir a los que me rodeaban y mis primeros años estuvieron marcados por una anomalía freudiana característica: el placer exacerbado de aguantarme la caca” (Dalí/Pauwels, 1968/2003, pp. 110).

En un caso u otro, lejos de comprender la perspectiva del psicoanálisis en un tema de por sí complejo, Dalí se aproximaba a éste como a una inclinación prohibida de la cual esperaba obtener el rédito del escándalo. Quizás en sus fantasías, una distinción.

Respecto a la palabra paranoico, aparece en muchos de sus textos, más como una licencia poética vinculada al espíritu catalán, que al psicoanálisis. El término está asociado a sus experiencias en el cabo de Creus, zona del Mediterráneo próxima a Cadaqués y a Port Lligat donde pasó su infancia y adolescencia.

La geografía de la zona, plena de figuras caprichosas que los pescadores identificaban con naturalidad, lo hizo observar que la tierra se acercaba al mar en un “grandioso delirio geológico” (Dalí, 1942/2003, pp. 757).

Un personaje clave en este paisaje es Lidia de Cadaqués, la mujer que por ese entonces frisaba la cincuentena, encandilaba a Dalí con su “delirio interpretativo tan sistemático, coherente y pasmoso, que a menudo rayaba en lo genial” (Dalí, 1942/2003, pp. 692-693).

Lidia aproximó a Dalí a la paranoia y los delirios, una dimensión que combinada con sus lecturas de Freud lo llevó a expresar el tema en sus textos y pinturas. Sin olvidar el antepasado de Dalí, su tío Gal un suicida paranoico que murió joven. La curiosidad y el temor sobre su suerte, de la que no se hablaba en la casa paterna, bien pudo activar el interés del pintor por Lidia.

Una prueba de la presencia de Lidia en la gestación de sus reflexiones, la ofrece el mismo Dalí al mencionar las semanas que pasó en un refugio de la Costa Azul. Acababa de ser expulsado de la casa paterna (1930) y había iniciado una vida solitaria con Gala, pero le llegaban cartas de Lidia. Dalí cuenta que las “coleccionaba y analizaba como documentos paranoicos de primer orden” (Dalí, 1942/2003, pp. 696).

Fue precisamente en este momento, que se le ocurrió irse a vivir en Port Lligat. Confiaba que Lidia le vendiera una choza y como ella respondió afirmativamente, la pareja enrumbó al lugar que al decir de Dalí, más le gustaba en el mundo.

Las relaciones con Lidia se estrecharon entonces. Ella les cocinaba y les hablaba del escritor D´Ors, su amor imposible. Llama la atención que uno de los temas de conversación apenas instalados en Port Lligat, girara en torno a un artículo de D´Ors sobre Guillermo Tell (1926). Quizás el personaje que Lidia veía como dos personas diferentes, uno era Guillermo y el otro Tell; le sugiriera a Dalí su primer lienzo sobre “William Tell” (1930).

El legendario héroe suizo reaparece en su poema, “El gran masturbador” (setiembre de 1930), así como en varios cuadros más. Entre ellos, “El enigma de William Tell”, (1933) y dos dibujos en tinta china:

“William Tell y Gradiva” (1930-31), y “William Tell, Gradiva y el burócrata promedio” (1932).

En lo que a la figura de William Tell respecta, Dalí la asoció al concepto freudiano de la castración. En el primero de sus lienzos, el vínculo de su padre con la imagen del arquero, lo coloca en una situación un tanto ridícula. Se ve a su progenitor luciendo una tijera en la mano y con el sexo al descubierto al igual que el caballo de la parte superior. El hijo-Dalí, oculta sus genitales con una hoja, como si ya hubiera sido castrado.

Para Ades (2004) la figura de Tell, aún cuando está impregnada de la conflictiva freudiana, tiene también el perfil de Saturno devorando a sus hijos, de Abraham sacrificando a Isaac y por el dedo que extiende hacia la figura del hijo, del Dios Padre de Miguel Angel en el Juicio Final.

La formulación hace tomar contacto con la complejidad del pensamiento de Dalí, indudablemente interesado en hacer conexiones con distintos temas de la cultura. Podría Incluso agregarse, el tópico del paraíso cristiano y la expulsión de Adán.

Gradiva, “la hermosa joven que avanza”, es la protagonista de “El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen” (1907), un texto en el que Freud se refiere al deseo reprimido y al cambio terapéutico (Jeffet, 2002). A principios de los años treinta, los surrealistas la convirtieron en referencia de sus trabajos. En cuanto a Dalí, la pintó en varios cuadros y usó incluso su imagen de redentora en sus relaciones con Gala, su “Gradiva rediviva”.

En lo que toca al método paranoico-crítico, se ha mencionado siguiendo a Gaillemin (2003), que en sus orígenes no tuvo ese sesgo mitad cartesiano y mitad kantiano, con el que se difundió. La primera conferencia

de Dalí como miembro oficial del surrealismo, giró escuetamente, en torno a una voluntad paranoica que debía sistematizar la confusión. La frase completa recién apareció en 1935 y a decir de Gaillemin, fue introducida por Breton, quien la consideró una síntesis vinculada al marxismo y freudismo, que convenía a su movimiento.

Prima a nuestro entender sobre esta afirmación, el hecho que desde “Vida secreta” (1942), Dalí pareciera más interesado en ratificarse como un sujeto contradictorio e inconsistente, que como un conocedor del psicoanálisis. De allí que llegara al extremo de señalar en 1964, que aunque hacía veinte años practicaba el método paranoico-crítico con éxito, no sabía todavía en que consistía exactamente.

Dalí habría estado cerca de la actitud del “homo psichoanalytiucus” sólo en ciertos momentos, lo que no equivale a asegurar que conociera bien el psicoanálisis o que hubiera tenido éxito en su auto análisis. Las lecturas de Freud hechas por el artista, difícilmente podrían haberlo conducido a ese cambio estructural que en personalidades con rasgos psicóticos se evalúa primordialmente en “las modificaciones de la naturaleza de las relaciones objetales” (Kernberg, 1994, pp. 202).

Con el paso de los años, Dalí se mantuvo firme en su narcisismo, su megalomanía y su histrionismo. Buscó controlar su depresión, con la ingesta de pastillas y cuando comenzó a debilitarse y a sufrir ataques de pánico, Gala misma, le suministraba calmantes y anfetaminas (Gibson, 1997/2003).

La decadencia de Dalí coincidió con su investidura como miembro de la Academia Francesa (Lozano, Thurlow, 2001) y su gran exposición en el Georges Pompidou. Estaba a punto de cumplir setenta y cinco años (1979) y

la precaria estabilidad en la que había basado su funcionamiento psíquico, precipitaba su caída. Viviría sin embargo, diez años más y Gala solo tres.

En cuanto a su trabajo, sus obras se volvieron “transformaciones ejecutadas por Isidor Bea, a las que la mano temblorosa de Dalí agregaba pequeños detalles y firmas inmensas” (Lozano, Thurlow, 2001, pp. 283).

Si su acercamiento al psicoanálisis, había tenido como motivación el deseo de resolver conflictos personales de índole sexual, la doctrina de Freud le había ofrecido también un marco para presentar su lenguaje plástico como manifestación vanguardista. Sin descartar que le permitiera avanzar hasta cierto punto en su auto análisis.

En esta dinámica, no cabe dudar de que Dalí idealizó a Freud. Proyectó en él, un sentimiento vinculado a su libido narcicista, con lo cual el creador del psicoanálisis representó no sólo una figura protectora, sino a un individuo que en virtud del alcance de sus reflexiones teóricas, legitimaba sus rarezas. Dalí se sintió con derecho a trasladar al terreno plástico, sus sueños y conflictos.

Su identificación con el maestro vienés, lo llevó a imitar la investigación de Freud en “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (1910). Fue así que aplicó el método paranoico-crítico a la obra que lo había apasionado desde sus años de escuela: “El Angelus” (1857-59) de Millet. Su texto, escrito pero perdido a inicios de los años treinta, reapareció y pudo ser publicado en 1963.

Dalí veía en la pareja que no se mira los ojos y que destaca por su posición vertical, algo alarmante. Consideraba que su quietud anticipaba una violencia de corte sexual, comparable con el asalto animal de la mantis

religiosa, una hembra que se come al macho. Se lee en su libro: “(...) siempre había pensado que el destino del macho de la mantis ilustraba mi propio caso frente al amor” (Dalí, 1963/1998, pp. 96).

En este contexto llama la atención, su miedo de iniciar una relación sexual con Gala, por razones de su conflicto edípico. La raíz habría sido un recuerdo que no podía asegurar que fuera verdadero o falso, vinculado como ya se vio al acercamiento sexual de su madre.

Se puede concluir que si Freud representó para Dalí la imagen de un padre, encarnó también la figura de un genio con ideas revolucionarias. Estas se convirtieron en un instrumento para acercarlo a su deseo de convertirse en un artista que llamara la atención.

El señalamiento hace pensar en la observación de Winnicott citada en el primer capítulo: “Si en verdad estamos examinando a seres humanos, es de suponer que hagamos observaciones que pueden superponerse, una sobre otra” (Winnicott, 1972, pp. 145).

La pregunta sobre los vínculos entre psicoanálisis y surrealismo, remite a los años en que Breton descubrió el libro de Hesnard, “Psicoanálisis de las neurosis y de las psicosis” (1914). Entonces estudiante de medicina en el hospital de Saint Dizier (Nantes, 1916), el futuro surrealista decidió aplicar la técnica psicoanalítica con sus pacientes. El mismo Hesnard, médico del hospital de Bordeaux, con quien comenzó a cartearse, lo alentó en su empeño.

Breton escribía también a sus amigos poetas (Valery, Apollinaire), para contarles que los evacuados de guerra le abrían los ojos no sólo al

hecho de la locura, sino a su impensado efecto poético. Le inquietaban las vicisitudes del trabajo psiquiátrico: “Nada me impresiona tanto como las interpretaciones de estos locos. ¿No mantenemos acaso en nuestras discusiones, los mismos problemas que ellos”? (1).

Tras dudar si hacerse psiquiatra o poeta, resolvió abandonar la medicina y convertirse en seguidor de Freud. Sin embargo antes que la psicopatología, lo suyo habría de ser la revolución, la poesía y el escándalo.

La búsqueda de Breton no se limitó a sus enfermos. Comenzó a explorar en sí mismo y al someterse a la escucha de sus asociaciones libres dio con el hallazgo que llamaría después escritura automática. “Los campos magnéticos” (1919), texto firmado por él y el poeta Soupault, fue el primero de la nueva técnica.

El movimiento surrealista que fundó (1924), sería la vía de acceso del psicoanálisis a Francia, aunque su manera de comprender la teoría de Freud tuviera un sesgo particular. El reclamo surrealista apuntaba a “(...) un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton, 1924/1969, pp. 44).

Breton consideraba a Freud, su guía en el rechazo de la racionalidad. El psicoanálisis era una herramienta para la creación de un mundo nuevo, en el cual podrían salir a la luz las imágenes oníricas. De allí su aspiración a “(...) la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad” (Breton, 1924/1969, pp. 26).

---

(1) Etienne-Alain Hubert et Philippe Bernier.  
<http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/textes/breton.rtf>

La alusión al inconciente, llevaba implícita la vuelta a un estado de inocencia. “Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros. Es como si uno volviera en pos de su salvación o su perdición” (Breton, 1924/1969, p. 61).

A diferencia de Freud, que no había hecho una crítica a raja tabla de la represión sino propuesto solamente, hacerla menos rígida; los surrealistas aspiraron a la liberación del deseo. Por otro lado, si el vienés había pretendido comprender la psique humana sin descartar a tal o cual tipo de individuo, Breton y sus seguidores quisieron librarse del hombre común.

Se pronunciaron contra la moral, el gusto y la razón y en esa medida, contra “(...) ese tipo humano al que todos nos parecemos, eso es lo único que me parece merecer algo la pena. Librarse para mí por poco que sea de la norma psicológica equivale a inventar nuevas maneras de sentir (Breton, 1924/1969, pp. 12).

Los surrealistas abogaban por el principio del placer, considerando que la realidad era “(...) un mundo insostenible, mistificador sin humor, contra el cual estaban justificadas todas las formas de insurrección” (Breton, 1977, pp. 107).

Centrados en el hallazgo del Yo psicoanalítico como una instancia definitivamente menos poderosa que la del Yo cartesiano, perdían el alcance de la reflexión freudiana en relación al principio de realidad. Aquel que coloca al individuo en la necesidad de modelar sus impulsos para adaptarse creativamente al mundo exterior.

Sea como fuese, al inicial afán surrealista se agregó pronto el tema político de perspectiva marxista. En un inicio centrado en el espíritu, el

movimiento agregó a sus consignas el deseo de cambiar el orden material de las cosas y suscribir el comunismo: “Acabaremos con todo. Y en primer lugar destruiremos esta civilización que os es tan querida, en la que sois modelados como fósiles en el mineral” (Nadeau, 1972, pp.105).

El episodio precipitó el reacomodo de fuerzas. Había quienes querían consolidar una posición marxista más firme y quienes mantenían un punto de vista moderado. Como el diálogo se truncó, hubo expulsiones y con ello el resquebrajamiento del poder de Bretón. Fue justo en este momento, que apareció Dalí y con la fuerza de su arte también de raíces freudianas, inclinó la balanza hacia la reagrupación del movimiento.

En lo que a nuestro personaje respecta, la doctrina de Freud le había inducido antes que a luchar por un mundo distinto, a imaginar un Dalí nuevo. A fin de cuentas, disfrutar con las rarezas que lo hacían distinto a los demás, no era impedimento para liberarse de su timidez de toda índole, incluida la sexual.

Sin embargo tras incorporarse al movimiento de Breton, envolvió su pensamiento de un ropaje social. En su primera conferencia como miembro oficial del surrealismo (1930), arremetió contra la familia, la patria y la religión. Concluía diciendo: “Me dirijo a la nueva generación de Cataluña con objeto de anunciar que se ha provocado una gravísima crisis moral del orden más establecido, que quienes persistan en la amoralidad de las ideas decentes y razonables tengan el rostro cubierto por mis escupitajos” (Dalí, 1930/1994, pp. 104).

Dalí se había identificado con su nueva filiación. “El grupo surrealista era para mí, una especie de placenta nutricia y creía en el surrealismo como en las tablas de la ley. Asimilé con un apetito increíble e insaciable toda la

letra y todo el espíritu del movimiento que, por otra parte se correspondía exactamente a mi íntima manera de ser” (Dalí/Pauwels, 1973/2003, pp. 439).

No tardaría sin embargo en volver al tema psíquico. En “Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista” (1933), identificaba el fenómeno paranoico, como un agente desestabilizador de la sociedad.

La mención del texto de Lacan, “Sobre la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad” (1933), le servía de confirmación. “(...) la hiper agudeza objetiva y “comunicable” del fenómeno, merced a la cual, el delirio cobra ese carácter tangible e imposible de contradecir que lo sitúa en las antípodas de la estereotipia, el automatismo y el sueño” (Dalí, 1930/1994, pp. 147).

En este suceder, el pensamiento paranoico reemplazó al automatismo de Breton. Las razones saltaban a la vista. “(...) el automatismo o incluso el sueño mismo son estados pasivos, y ello tanto más cuanto que se los aísla del mundo exterior en el que deberían expandirse con plena libertad; se convierten en refugios, en “evasiones idealistas”, mientras que la paranoia es actividad sistematizada que se dirige a una intrusión escandalosa, en el mundo de los deseos del hombre, de todos los deseos de todos los hombres” (Nadeau, 1972, pp. 201).

Para trasladar los sueños a la vigilia, había sólo que ver lo que se quería ver. Bastaba seguir los deseos del inconciente y sacar cualquier objeto de su contexto habitual. “Más que remitirse al azar, que no siempre se muestra tan generoso, ¿no sería posible fabricar `objetos surrealistas´ que

expresaran lo mejor posible las fuerzas desconocidas, los deseos del sueño?”(Nadeau, 1972, pp. 205).

En esta dinámica, el catalán se aseguró un lugar como el descubridor de un procedimiento que se difundió como “el método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes” (Dalí, 1935/1994, pp. 182).

A juicio de Breton, Dalí había “dotado al surrealismo de un instrumento de importancia fundamental, en concreto, el método paranoico crítico que ha demostrado inmediatamente ser aplicable a la pintura, a la poesía al cine, a la construcción de objetos surrealistas, a la moda, a la escultura, a la historia del arte e incluso, en caso necesario, a todos los tipos de exégesis” (Gibson 1997/2003, pp. 445).

Sin mayores anuncios, en los años que se sucedieron hasta su encuentro con Freud (1938), Dalí fue haciendo a un lado sus preocupaciones de tipo social, para centrarse en si mismo. El psicoanálisis le había servido para reforzar, “mi confianza en mi genio y en la autenticidad de mi libertad” (Dalí, 1942/2003, pp. 452).

La política le resultó igualmente ajena, como señaló: “(...) el compromiso nos había dividido. Yo me preocupaba tanto del marxismo como de un pedo, aunque un pedo al menos alivia y me inspira. (...) La política me parecía un cáncer que roe la poesía (Dalí/Pauwels, 1973/2003, pp. 446).

Un año después de reunirse con Freud, Dalí seguía considerando la paranoia como el instrumento de cambio. En “Declaración de independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura” (1939) señaló: “¡Oh tú tan loca como la luna. Nueva York! Te veo ganada por la

‘paranoiakinesis’ surrealista (...) ¡Bien puedes estar orgullosa! Voy y llego. Te quiero de todo corazón” (Dalí, 1939/1994, pp. 218).

Dalí mantendría en el mismo registro, las relaciones entre psicoanálisis y surrealismo. Aquel que le permitía impregnar de material inconciente, su persona, su arte y en general la vida. Habiendo transpuesto su “clasicismo”, su “misticismo nuclear” y su etapa de “ilusiones ópticas”, seguía afirmando. “Allí por donde pasa la revolución cultural debe brotar lo fantástico” (Dalí, 1968/1994, pp. 267).

En lo que toca a la posición de Freud frente al surrealismo, hay que señalar de entrada que no comprendía las vanguardias. Él mismo lo dejó entrever en las cartas que, tras visitar galerías y museos en sus viajes, le enviaba a su novia. Pero también en sus comunicaciones con Pfizer y Abraham. Si a Martha le escribía sobre su admiración a Rafael o a Tiziano; a sus discípulos les reprochaba sus simpatías con el expresionismo, una inclinación que consideraba un defecto.

Se entiende que Freud, no supiera ubicar tampoco el surrealismo. La correspondencia que intercambió con Breton, lo hace ver halagado de la atención de la que era objeto, sin poder concretar sin embargo, qué era y que quería el Surrealismo. “Quizás no estoy hecho para comprenderlo, yo que estoy tan alejado del arte” (Breton, 1932/1965, pp. 155-156).

El vienés no había dejado de reconocer en su Autobiografía (1924-5), la deuda que tenía con el arte en Francia. Los literatos habían sido los primeros en interesarse en el psicoanálisis, una constatación de que su teoría había encontrado aplicación en dominios distintos a los médicos.

Gay (1990) señala explícitamente, que el psicoanalista era ajeno a la situación de los movimientos artísticos de su tiempo. Podría agregarse, que si en teoría valoraba la intuición de los artistas, no concebía la historia del arte como un desarrollo de ideas, gustos y sensibilidades.

Freud se sentía un profano en materia plástica, como lo señaló en la introducción de “El Moisés de Miguel” (1913-14), se situaba frente a un cuadro, para prescindir de la forma y disfrutar del contenido. Sin embargo, la frontera entre forma y contenido comenzaba ya a vivirse de una manera ligada. Una constatación que a la luz de las elaboraciones actuales, conlleva un reconocimiento. Los elementos de expresión, están cargados de “un potencial semántico de innovación e inagotabilidad” (Fiorini, 1995, pp.118).

En cuanto a la belleza, desde el siglo XIX se le había dado ya un trato preferente a lo raro, incluso se había exaltado la fealdad. El papel del artista se renovaba con ello. Debía ser un elemento activo de la realidad al interpretarla, y no un medio para proponer el deleite frente al objeto.

La identificación de Freud con el modelo clásico, no le permitió penetrar en el sentido de esta nueva actitud. A la par, su atención centrada en la clínica lo mantuvo alejado de las disquisiciones artísticas. No se descarta, que de haber contado con el tiempo e interés para aproximarse al pensamiento vanguardista, Freud podría haber teorizado sobre sus tópicos. Uno de ellos, el deseo de asesinar la belleza. Es probable que hubiera incorporado el concepto de ambivalencia afectiva, e incluso el de triangulación edípica a su planteamiento.

En cualquier caso la presencia de Dalí en el estudio londinense donde Freud pasó su último año de vida, le hizo vislumbrar un ángulo distinto del

surrealismo. En la carta donde agradece a Zweig la visita del catalán, menciona su maestría técnica. Sin embargo, mantiene su postura respecto al arte como una actividad que no podía extenderse más allá de ciertos límites. A cierta cantidad de material inconciente, debía predominar otra de material pre-conciente.

Se puede postular que Freud pudo ver en “La metamorfosis de Narciso”, el lienzo que le llevó Dalí, una inquietud cercana a la suya respecto a las profundidades de la psique. Incluso que el término “fanático” que empleó para referirse al pintor, era una demostración de que fuera del consultorio prescindía de todo afán diagnóstico. En todo caso, si Freud decía no comprender el surrealismo era a la vez prudente. No se le ocurrió endilgar a su visitante, alguna característica clínica.

Como se ha señalado en el primer capítulo, el desencuentro entre psicoanálisis y surrealismo, tuvo sus frutos. El movimiento de Breton logró introducir las ideas de Freud, en un medio tan reticente como el francés, que tras la guerra no permitía el ingreso de producciones en lengua alemana.

Aún cuando los caminos del surrealismo y el psicoanálisis se separaron; no puede negarse que fue el movimiento de Breton y no el de Freud, el que generó un cuestionamiento a la situación del individuo en la sociedad burguesa. Sus repercusiones incluyeron el ámbito intelectual y moral. El surrealismo provocó, “una crisis de conciencia del tipo más y más grave posible” (Breton, 1930/1969 pp. 162).

En contrapartida, la insistencia de los surrealistas en la exploración del inconciente, a través del automatismo y de la paranoia-crítica, los llevó a apoyar más unas técnicas que un método. De allí que sus integrantes

quedaran expuestos al extravío, a través de la droga, el suicidio o la locura (Pontalis, 1977),

En este sentido la creatividad surrealista, si bien dejó como enseñanza, la urgencia de no huir del inconciente, abandonó los matices a los que el psicoanálisis con una perspectiva más abierta, alude hoy. La investigación sobre el psiquismo creador resulta una invitación a “habitar el lugar de las transformaciones” (Fiorini, 1995, pp. 56).

Fiorini (1995) cita a Jung, al señalar el trabajo de transformación creadora, como una exposición a los impulsos inconcientes sin identificarse con ellos. “Si por una parte se trata de no ofender la razón, y por otra no se quiere eliminar violenta y groseramente el juego creador de las imágenes, se requiere un proceso sintético capaz de realizar la paradoja que supone unir lo que no puede unirse” (pp. 68).

La ventaja es que el sujeto se involucra, no para desaparecer y dar paso a las fuerzas del inconciente, sino para convertir aquello que desconoce de si mismo en uno de los elementos de su obra. La creación equivale así a una “multiplicación de los lugares del sujeto” (Fiorini, 1995, pp. 62).

En relación a las reflexiones que se desprenden del acercamiento de Dalí a la cultura masiva, hay que hacer una constatación. Dalí se mantiene en escena. Las celebraciones del 2004 con motivo de su nacimiento (1904-1989), se trasladaron desde el 15 de febrero de este año, al “Philadelphia Museum”. Y no se puede pasar por alto, que la cantidad de público que visitaba la exposición “Dalí”, convenció a sus organizadores para prorrogarla hasta el 31 de mayo.

Cerca de doscientas piezas entre óleos, dibujos y grabados salidos de la inspiración del artista, continuaron separadas de sus colecciones de origen quince días más de lo previsto. Como para decir en el momento: Si había pensado ud. ir a ver a Dalí en Madrid, Barcelona o en San Petersburgo Florida, cambie de idea. No sólo porque se topará con varias paredes vacías, sino porque Filadelfia resulta una sorpresa.

Se sabe que las cosas no funcionan así. Ni el interés por el arte es tal, ni los costos de pasajes y estadía resultan la mejor razón para desplegar fantasías viajeras. Quienes disfrutaron de la exposición del “Philadelphia Museum”, fueron los mismos estadounidenses que en un vuelo local, accedieron a ver la obra de un artista que no deja de llamarles la atención.

Phyllis, como le dicen sus habitantes, es una ciudad segura y hospitalaria. Se la recorre mirando su arquitectura y disfrutando de sus espacios abiertos. En cuanto a Dalí, las banderolas impresas con su rostro, ubicadas en las arterias más transitadas e incluso en los buses, lograron que nadie se quedara sin saber que el catalán visitaba EE:UU.

Para llegar a la puerta del museo, había que subir los peldaños que remontó Rocky I en busca de un buen estado físico. El dato se suele incluir en la información sobre la venerable institución, una prueba de que la alta cultura no duda en tender puentes a la cultura de masas.

Pasó lo mismo con Dalí. La organización puesta en marcha para ofrecer su obra fue sobresaliente. El personal del museo tenía que vérselas con el público convocado cada media hora. Recibía el boleto en el que constaba la fecha y la hora de la entrada, ordenaba el ingreso en grupos de

a diez, entregaba un equipo portátil para el audio tour y con sonrisa amable indicaba al visitante que debía recorrer la exposición sin volver atrás.

En la espera se podían mirar las fotos de Gala y Dalí que se proyectaban en uno de los frentes. Ya en el interior, cabía detenerse ante el primer panel y darse por enterado que a la manera de Leonardo, la imaginación de Dalí había movilizó su época en materia psicológica, sexual y científica.

La intención de estas líneas es reflexionar sobre el difícil balance entre difundir cultura y atraer a gente que busca distraerse. Aunque el marketing es sin dudas, una herramienta indispensable para llevar a cabo una mega exposición, de seguro se necesita tejer fino para no frivolar el encuentro.

Dicho brevemente. La muestra hizo agua al exaltar reiterativamente el genio de Dalí. Se omitieron en particular sus angustias y su megalomanía tan entrelazada con su sentimiento de impotencia, referencias biográficas que agregan matices a la mirada del espectador.

Los cuadros más controversiales de la muestra, “El gran masturbador” (1929) y “La metamorfosis de Narciso” (1937), no se comentaron en el audio player. “Juego lúgubre” (1929), brilló por su ausencia. ¿Dónde se habría quedado el cuadro que asombró a los mismos surrealistas porque Dalí había pintado un hombre con excrementos en los pantalones?

Nada se dijo tampoco sobre los últimos años de Dalí, rodeado de gente que habiendo aprovechado su obra para hacer dinero, lo cuidaron al desgano. Desaparecida Gala su inseparable musa en 1982, la llama de una vela caída en alguna parte del cuarto donde yacía el “Divino” Dalí, provocó un incendio que lo puso al borde de la muerte. Trasladado a una clínica, los

médicos consiguieron salvar al autodenominado salvador del arte moderno y hasta le dieron de alta.

Uno de sus asistentes lo trasladaba en su silla de ruedas a la fachada del edificio rumbo a su carro, cuando fue interceptado por la prensa. Esta vez Dalí no dirigió las cámaras, ni sus ojos se salieron de sus órbitas. Con voz apenas audible y sus bigotes de capa caída, vitoreó la monarquía, a España y Cataluña. ¡Era un despojo humano!

En este punto cabe recordar las observaciones del reconocido crítico de origen australiano Robert Hughes, sobre la exposición “Van Gogh en Arles”, presentada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Hughes lamentaba en el ahora lejano 1985, la aglomeración de gente y el modo en que los “acoustiguides” alejaban al visitante de la posibilidad de “experimentar el arte de Van Gogh en su auténtica calidad” (1997, pp. 168)

En su opinión, faltaba poco para que la tienda del museo ofreciera masivamente ceniceros con la forma de la oreja del sufrido pintor. No cabe sino coincidir con Hughes. Se había cerrado la posibilidad de esa mirada solitaria y sin prisas que requiere la experiencia artística.

Tantos años y el relato sigue sonando familiar. Es cierto sin embargo, que Dalí participó en un mundo abocado a traer por tierra jerarquías entre la cultura de élite y la cultura masiva. Incursionó en las imágenes de afiches, en la fabricación de objetos decorativos, en la publicidad, en el cine y en la moda.

Se divirtió, jugó, posó. Desde chico practicó la teatralidad a lo grande. Basta como prueba que en el colegio engatuzara a sus compañeros, pidiéndoles una moneda que cambiaba por dos. Lo empezaban a creer loco, no sólo porque le gustaba perder dinero, sino porque simulaba tener en su

poder una fórmula matemática que le permitía probar que era él quien salía ganado.

Volviendo al museo y sin pretender una afirmación rotunda en relación a la pérdida de calidad del arte de Dalí a partir de los años cincuenta, pudo mencionarse que era al menos un tema controversial. Este reconocimiento habría permitido llegar al último cuadro, “La cola de golondrina” (1983), sin la presión de tener que exaltar la creatividad indesmayable del mortal catalán.

La voz del audio tour sonaba a estas alturas, demasiado artificial. Como si quisiera ocultarse que hacía el fin de su vida, hacía rato que Dalí sufría de Parkinson; rato también que sus orgías lo habían hecho perder el duende –una expresión que trabajó poéticamente García Lorca–; rato que se administraba antidepresivos; rato que la emprendía a golpes con su “Olivita”, como llamaba a Gala, con motivo de su enamoramiento de Jeff Fenholt, el protagonista de Jesucristo Superstar en Nueva York, un joven con edad para ser su nieto.

La sospecha de la pasteurización de Dalí, no se habría hecho presente en Pyllis si se evitaba aquello que el mismo pintor rechazaba: Suprimir el lado trágico de las cosas. ¿No es ese un lado humano también? ¿Y no es ese el tema que el psicoanálisis toca, con miras a difundirlo más allá del ámbito clínico?

Para mencionar los alcances y limitaciones de esta investigación, hay que recordar la imagen de Dalí como el personaje enigmático, excéntrico y genial que interesó a la prensa desde la primera mitad del siglo XX. Este

perfil alentado por el mismo artista, eludió su lado humano y al cabo de los años se convirtió en un mito que concitaba la expectativa del público sólo en términos de rarezas. Nunca se ha mostrado con la misma nitidez, que tras esta dinámica había intereses financieros que comercializaban el producto Dalí, ni que éstos se consolidaron después de la muerte del catalán.

En esta carrera hacia la deshumanización de un icono, puede ubicarse una premiada publicación que enumera incluso los enigmas del catalán: El enigma del sexo, la musa, el dinero, la religiosidad, la muerte etc. Como toque final, el “epílogo concebido como enigma” menciona la tradición de brujas de la región catalana del Ampurdán, a la cual pertenecía el pintor. ¿No habrá sido Dalí un aprendiz de brujo?, se preguntan los autores (1).

En este panorama, uno de los alcances de esta investigación ha sido la posibilidad de reflexionar sobre la vida y obra de Dalí, en un ámbito ajeno al mediático. La perspectiva interdisciplinaria ha incluido conceptos de la clínica psicoanalítica, del campo de la estética, la historia del arte y de la crítica cultural. Las interrogaciones que se han formulado desde un inicio han conducido sin embargo más que a conclusiones, a un espacio con las características de un epílogo.

Interrogarse sobre el freudismo de Dalí, ha puesto de relieve los infructuosos acercamientos a la doctrina de Freud, desde la perspectiva del “homo psychoanalyticus”. Las referencias al inconciente, los sueños, los miedos, la castración o aspectos de la sexualidad, suscitaron en los oyentes o lectores del catalán, más actitudes de sorpresa, rechazo, escándalo o mero entretenimiento, que aquellas de apertura que preludian el acercamiento

---

(1) Carol Marius. Playá Joseph, (2004). “El enigma Dalí”.

al propio mundo interior.

En lo que corresponde en cambio a su pintura, Dalí tocó y sigue tocando fibras que concitan la sensibilidad del espectador, más en el sentido de un encuentro que en el de una expectación. La imaginación visual del artista apela directamente a la nuestra, sin descartar a quienes, al tomar contacto con su obra, se ven en la necesidad de invocar la 'locura' de su autor. Es un hecho que con Dalí no se pisa suelo firme.

En cuanto a las limitaciones de esta investigación, están vinculadas tanto a la desmesura del personaje como a la inagotable bibliografía en torno suyo. Sin dejar de mencionar en términos generales, que la reflexión sobre temas de la cultura no equivale a encontrar la manera de difundir y/o compartir el producto obtenido. En este caso, la intención de humanizar a un personaje al que se prefiere seguir viendo como un enigma.

Quizás la intención de acercar el espacio académico al mediático, debiera incluir en sus búsquedas el sentido poético. Aquel que está presente en las líneas de García Lorca, cuando menciona la necesidad de despertar al duende que duerme en las últimas habitaciones de la sangre.

## REFERENCIAS

- Ades, Dawn. (2004). *William Tell, 1930*. (Ed.). (2004). Philadelphia Museum of Art. New York: Rizzoli.
- Anzieu, Didier. (1978) *Hacia una metapsicología de la creación*. (Ed.) *Psicoanálisis del genio creador*. Argentina: editorial vancu.
- (1988). *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis*. 1. México: Siglo XXI.
- Armengol, Laia Rosa. (2003). *Dalí, icono y personaje*. España: Ediciones Cátedra.
- Barral I Altet, Xavier. (2003). *Las indigestiones de Dalí*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Bosquet, Alain. (1968). *Dalí Desnudado*. Argentina: Paidós.
- Breton, André. (1965). *Los vasos comunicantes*. México: JM serie del volador.
- (1969). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama
- (1972). *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1972). *Antología del humor negro*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- (1977). *El Surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: 2ª edición, Barral Editores S.A.
- Carol, Marius. Playá, Joseph. (2004). *El enigma Dalí*. Barcelona: Plaza Janés.
- Castellar-Gassol, J. 2002. *Dalí una vida perversa*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Coderch, Juan. (1982). *Psiquiatría Dinámica*. Barcelona. Editorial Herder.
- Buñuel, Luis (1988). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza Janés.
- Dalí, Ana María (2001). *Salvador Dalí visto por su hermana*. Barcelona; Parsifal Ediciones.
- Dali, Salvador (2003). *Obra completa. Textos autobiográficos*.
- (1919-1920). *Diarios*. Barcelona. Ediciones Destino. Vol I.

- (1942). *Vida secreta*. Barcelona: Ediciones Destino. Vol I
- (1963). *Diario de un genio*. Barcelona. Ediciones Destino. Vol I.
- (1968). *Las pasiones de Dalí* Barcelona: Ediciones Destino. Vol II.
- (1973). *Confesiones inconfesables*. Barcelona. Ediciones Destino. Vol II.
- (1929). *La liberación de los dedos*. (Ed.) (1994) *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Ediciones Siruela.
- (1930). *El burro podrido*. (Ed.) (1994) *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Ediciones Siruela.
- (1930). *La posición moral del surrealismo*. (Ed.) (1994) *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Ediciones Siruela.
- (1933). *Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista*. (Ed.) (1994). *Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Ediciones Siruela.
- (1935). *La conquista de lo irracional*. (Ed.) (1994) *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Ediciones Siruela.
- (1939). *Declaración de independendencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura*. (Ed.) (1994) *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Ediciones Siruela.
- (1939). *¡Dalí, Dalí!* (Ed.) (1994). *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Ediciones Siruela.
- (1942). *Camuflaje total para la guerra total*. (Ed.) (1994). *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Ediciones Siruela.
- (1968). *Mi revolución cultural*. (Ed.) (1994) *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Ediciones Siruela
- (1971). *Si a la represión de las libertades*. (Ed.) (1994) *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Madrid: Ediciones Siruela.
- (1994). *Dalí's Mustache*. Spain: Flammarion.
- (1998). *El mito trágico de "El Angelus de Millet"*. (1998). Barcelona: Tusquets Editores.

- (2000). *Los carnudos del arte moderno*. Barcelona. Tusquets.
- Del Arco, Manuel. (1952). *Proyecto de corrida surrealista*. (Ed.) Ricardo Mas, (2004). *La vida pública de Salvador Dalí a través de sus mejores entrevistas*. Barcelona. Parsifal Ediciones.
- De Santi, Floriano. (2003) *Salvador Dalí: lucha y conjunción entre talento y locura*. (Ed.). *Dalí un creador disidente*, Madrid. Ediciones Destino imago mundi.
- Descharnes, R. & Neret, G. (2004). *Dalí Italia*: Taschen.
- Fanes, Félix. (1999). *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*. España: Fundación Gala-Salvador Dalí. S. E. Electa.
- (2003), *Prólogo*. En Dalí, *Obras Completas*. Vol I.
- (2004). *Modern Life. Art. Anti-Art*. (Ed.). Fundación "la Caixa". *Dalí mass culture*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fundación Gala-Salvador Dalí.
- Freud, Sigmund. (1974) *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1906) *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen*. Tomo IV.
- (1907). *El poeta y los sueños diurnos*. Tomo IV.
- (1910). *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Tomo V.
- (1910). *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia. Caso Schreber* Tomo IV.
- (1912). *Tótem y Tabú*. Tomo V.
- (1913). *El Moisés de Miguel Angel*. Tomo V.
- (1914). *Introducción al narcisismo*. Tomo VI.
- (1919). *Prólogo para un libro de Theodor Reik*. Tomo VII.
- (1921). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Tomo VII.
- (1923). *El Yo y el Ello*. Tomo VII.
- (1924). *Autobiografía*. Tomo VII.
- (1924). *Las resistencias al psicoanálisis*. Tomo VII.

- (1986). *Cartas a Wilhelm Fliess 1887-1904*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Fundación Gala-Salvador Dalí. (2004). *Dali by Dalí*. (DVD). Barcelona: Umberto Allemandi & C., Torino.
- Gailllemin, Jean Louis. (2003). *El mito del método paranoico crítico*. (Ed.). *Dalí un creador disidente*, Madrid: Ediciones Destino imago mundi.
- Gárate, Ignacio, Marinas, Miguel. (2003). *Lacan en español*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Gay, Peter. (1990). *Freud, una vida de nuestro tiempo*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gibson, Ian. (2003). *La vida desaforada de Salvador Dalí*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2004). *Lorca –Dalí el amor que no pudo ser*. Barcelona: De Bolsillo.
- Gombrich, E.H. (1971). *Freud y la psicología del arte*. Barcelona: Barral Editores.
- (2002). *La historia del arte*. Madrid: Debate.
- Gómez de la Serna, Ramón (2003). *Dalí* España: Espasa Calpe
- Halsman, Philippe, S. Dalí. (1982). *Dalí's Mustache*. España: Flammarion.
- Hesnard, Angelo. (1976). *De Freud a Lacan*. España: Ediciones Martínez Roca, S. A.
- Jeffet, William. (2002). *Dalí: Gradiva*. (Ed.). Contextos de la Colección Permanente. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza.
- Kirby, Michael. (1968). *Happening*. En G. C. Argán (1992). *El arte moderno*. Madrid: Ed. Akal.
- Kernberg, F. Otto. (1994). *La agresión en las perversiones y en los desórdenes de la personalidad*. Argentina. Paidós.
- Kuspit, Donald. (2003). *Psicopatología de vanguardia*. (Ed.). *Dalí un creador disidente*, Madrid: Ediciones Destino imago mundi.
- Lacan, Jacques. ((1985). *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. México. Siglo XXI 4ª edición.

- (2000). *Psicosis*. Buenos Aires: Edictorial Paidós.
- Lamela, Alberto. (1952). *Un viaje a las profundidades del subconsciente daliniano*. (Ed.). Ricardo Mas (2004). *La vida pública de Salvador Dalí a través de sus mejores entrevistas*. Barcelona. Parsifal Ediciones.
- Laplanche, Jean. Pontalis, J. B. (1981). *Vocabulario del psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Labor.
- López Herrero, Luis Salvador. (2004). *La cara oculta de Salvador Dalí*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Lozano, Carlos. Thurlow, Clifford. (2001). *Sexo, surrealismo, Dalí y yo*. Barcelona: RBA.
- Lynch, Enrique. (1999). *Sobre la belleza*. Madrid: Punto de referenciANAYA.
- Lomas, David. (2003). *Se consume de amor por sus propios ojos. Dalí, Narciso y la imagen del simulacro*. (Ed.), *Dalí un creador disidente*, Madrid: Ediciones Destino imago mundi.
- Lubar, Robert. (2003), *El Freud de Dalí*. (Ed.), *Dalí un creador disidente*, Madrid: Ediciones Destino imago mundi.
- Mathieu, Michel. (1978). *De una improbable estética*. En (Ed.) *Psicoanálisis del genio creador*. Buenos Aires: Editorial Vancu.
- Mc Girk, Tim. (2004). *Gala, ¿Musa o Demonio?* Barcelona: DEBOLS!LLO
- Mc Williams, Nancy. 1994). *Psychoanalytic Diagnosis*. London. The Guilford Press.
- Nadeau, Maurice. (1972). *Historia del Surrealismo*. Barcelona. Ediciones Ariel.
- Pontalis, J. B. (1974). *Después de Freud*. Argentina: Editorial Sudamericana.
- (1977). *Entre le reve et la douleur*. Paris. Gallimard.
- Porcel, Baltasar. (2003). *Un Dalí para el siglo XXI*. (Ed.). *Dalí un creador disidente*, Madrid: Ediciones Destino imago mundi .
- Radford, Robert. (2003). *“Aparte de Nietzsche, no encontraréis a nadie que me iguale”: reflexiones sobre las estructuras míticas que forman el proyecto de autorrealización de Dalí*. (Ed.), *Dalí un creador disidente*, Madrid: Ediciones Destino imago mundi.
- Rimbaud, Arthur. (1972). *Una temporada en el infierno*. Madrid: Alberto CORAZON EDITOR.

- Romero, Luis. (2003). *Todo Dalí en un rostro*. Barcelona: Ediciones Polígrafa
- Roudinesco, Elisabeth, Plon, Michael. (1998). *Diccionario de Psicoanálisis*. México: Editorial Paidós.
- San Martín, Francisco Javier. (2004). *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Madrid. Alianza Editorial.
- Sánchez Vidal, Agustín (1994) *Dalí*. Madrid. Alianza Editorial
- (2004). *Buñuel, Lorca, Dalí el enigma sin fin*. España: Editorial Planeta.
- Santos Torroela, Rafael. (1984). *La miel es más dulce que la sangre*. Madrid. Seix Barral.
- (1994). *Epoca de Madrid*. España: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Schultz, Margarita. (1990) *La cuerda floja*. Santiago: Hachette.
- Yvars, J. F. (2003) *En el umbral del centenario. (Ed.), Dalí un creador disidente*, Madrid: Ediciones Destino imago mundi .
- Winnicott, Donald. (1972). *Juego y realidad*. Argentina: Granica Editor.



