

Salvador Dalí y el psicoanálisis, (de Galo a Gala)

Maite Fernández Soriano

Resumen

Este trabajo se presentó dentro del marco de las actividades del Any Freud que organizó la librería Xoroi para conmemorar el 150º aniversario del nacimiento de Sigmund Freud.

Mi particular interés por la vida y la obra de Salvador Dalí me ha llevado a mostrar la gran influencia que en él ejerció la obra de Freud.

Partiendo de una relación de homenaje a Freud centro mi investigación en Dalí para concluir, asimismo, con el reconocimiento de la aportación que el artista ha hecho al psicoanálisis.

Leo este trabajo en el Ateneo Barcelonés un día del *Any Ateneu* celebrando los *Cent anys al carrer de la Canuda* y haciendo mención especial a la ocasión en que Salvador Dalí fue acogido por esta institución como conferenciante el 22 de marzo de 1930, ya como representante español del movimiento parisino para hablar de la *Posición moral del surrealismo* donde afirmó que «la revolución surrealista es ante todo una revolución de orden moral», aunque, bien es cierto que el proyecto moralista de «gozar sin restricciones», que él planteaba a modo de provocación, llevó al surrealismo al fracaso de ser una revolución total.

Así que en este día, Freud y Dalí nos convocan, desde sus respectivos trabajos, a encontrar el hilo de su encuentro. Un hilo que se desarrolla en forma de espiral, tal como Dalí lo representó en el dibujo que realizó de la cabeza de Freud cuando fue a verle, un año antes de que éste muriese, pintando al año siguiente un hermosísimo cuadro al que tituló: *Encuentro del psicoanálisis y la morfología*. Dalí nos dio una pista: En el principio fue el verbo y luego fue... ¡la forma!

Por mi parte quiero recordar aquel día del verano de 1973 en que fue literalmente tocada mi cabeza por la mano de Dalí. En este momento me gustaría analizar algún punto de ese encuentro, no en lo que a mí respecta, aunque, bien es verdad que este homenaje parte de algo íntimo que hace de

motor de este trabajo, sino en lo que respecta a Dalí que se prestó a ser un personaje público.

¿Qué sería en aquel entonces lo que me llevó a mí a decirle espontáneamente: «Es que... quiero verlo». Solamente eso: «quiero verlo», ante sus amables palabras de acogida al encontrarme en la puerta de su casa en Port Lligat, teniendo en cuenta que en aquel momento yo no había todavía entrado en contacto con el psicoanálisis ni por tanto sabía nada de la transferencia ni, a decir verdad, tampoco de él ni de su vida, sólo me había sentido impresionada por su pintura y quería conocer al autor.

¿Sería que yo había captado que Dalí quería hacerse ver? Pues, en una primera lectura pienso que sí. Si la pintura está hecha para ser vista, yo, de entrada, ya hice una identidad entre el autor y su obra porque no le dije quiero ver sus cuadros que me entusiasman sino «quiero verle a usted». Creo que Dalí se hizo al ser una obra de sí mismo. Fue sujeto y objeto de su propia obra. A día de hoy, y muchos años después, me ha interesado entenderlo.

Volviendo al hilo del encuentro, de momento, voy a intentar buscar algunos eventos de las respectivas historias de estos dos genios que me permitan relacionarlos. Así que, buscando coincidencias, al estilo daliniano, empezaré por decir que los dos nacieron en un mes de mayo, fecha que, junto a los respectivos años, nos sirve de recordatorio para homenajearlos. A Freud se le murió un hermano que nació 2 años después de él y él mismo nació dos meses y medio después de la muerte de su abuelo paterno y por ello recibió el nombre de éste: Schlomo. Segismundo era el nombre de un legendario emperador moravio que él cambió por Sigmund, precisamente para no ser confundido con un pariente suyo llamado Segismundo Freud. Dalí, es por todos conocido, que nació 9 meses y 10 días después de que muriera su hermano Salvador Galo. Él dijo que le habían puesto de nombre Salvador como al fallecido, lo que no dice es que a los dos les pusieron el nombre del padre, por lo que he preferido hacer hincapié en el otro nombre de su hermano que es lo que me llevará a la relación con el otro que el título de este trabajo propone.

Freud afirmaba que la humanidad necesita héroes, así como lo fue Napoleón. Dalí, de mayor, quería ser Napoleón. Freud admiraba al héroe y Dalí quería ser un genio. Se cuenta que una vieja campesina le vaticinó al nacer que Sigmund estaba destinado a vivir un futuro de grandeza y Dalí asegura que su abuela materna, una hora antes de morir, se incorporó de la cama y murmuró: «Mi nieto será el más grande pintor catalán». De manera que para empezar he querido resaltar la importancia de la identidad, el nombre y la identificación, apuntando ya a ciertas diferencias entre ambos.

En París la vida de los dos dio un vuelco. A Freud, con 29 años, en 1885, una beca le cambió el destino. Freud no titubeó, trabajaba con el profesor Meynert en su servicio psiquiátrico y le escribió a su novia Martha: «Iré a París y me convertiré en un gran sabio, regresaré a Viena con una gran aureola, curaré a todos los afectados por enfermedades nerviosas incurables», pero, ¿por qué París? En lo referente a neurología y psiquiatría, Freud ya sabía cuanto podía enseñarle la escuela de Viena, pero sus lecturas le habían indicado que en París se practicaban nuevos y revolucionarios métodos en tales disciplinas. El profesor Charcot obtenía asombrosos resultados con la ayuda de la hipnosis. Charcot demostraba que la histeria no era una simulación. Hipnotizaba a sus pacientes y probaba que las parálisis de tipo histérico podían ser provocadas o suprimidas en estado de sonambulismo. Para Freud esta revelación fue de gran magnitud ya que, en consecuencia, cabía admitir en neurología unas causas psíquicas y no tan sólo físicas como se le había enseñado en Viena con la validez de un dogma. Pero lo importante de esta experiencia es que Freud percibió la impresión que le causaban los espectáculos de Charcot y al darse cuenta de que eso le conmovía se hizo la pregunta: ¿por qué me interesa esto?, viendo que eso le implicaba en una cuestión personal. Allí, los hechos sólo demostraban personas histéricas. Freud se planteó curarlas pero aún con una ideología médica. Entonces, aún no sabía que el psicoanálisis y la medicina fueran incompatibles, así que tuvo que inventar su futuro e iniciar un proceso de creación, como en arte, del psicoanálisis.

Años más tarde, Dalí encontró en las teorías del psicoanálisis freudiano un método mediante el cual explorar lo real desde dos extremos opuestos: por un lado, desde la percepción, por otro, desde la proyección subjetiva, que a través de la imaginación recompone cada una de nuestras versiones de lo real, lo que da nuestra visión particular del mundo. Ya desde su estancia en Madrid, donde se había

trasladado tras la muerte de su madre Felipa Domènech para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, hizo de su pintura una ilustración consciente de sus delirios lo que justificaba bajo el amparo de la poderosa influencia que le causó la que ha sido quizá la más célebre lectura de Freud: *La interpretación de los sueños* (1900). Este libro supuso para el artista uno de los descubrimientos capitales de su vida y ciertamente le embargó en un auténtico vicio de autointerpretación que aplicó no sólo a sus sueños sino a todo cuanto le acontecía. Así que, definitivamente expulsado de la academia por su conducta que ya entonces *escanDALIZaba*, Dalí se fue a París. Allí, en 1929, el surrealismo de la imagen ya había vencido al de la palabra. Y, a punto de cumplir 25 años, se propuso conquistar el surrealismo que para él era «la libertad total del ser y el derecho al sueño absoluto». Había desembarcado en París decidido a conquistar la fama inmortal.

Reconociendo pues que Dalí no sólo fue un pintor sino que fue un artista vamos a ver cuáles fueron los elementos que contribuyeron a la construcción de este artista que ensayó con una gran riqueza creativa en los campos más diversos: el cine, la fotografía, la literatura, la ilustración, la ópera, el ballet, el escapatismo, la moda, etc. Pero sobre todo fue el creador del «método paranoico-crítico», todo un sistema irracional mediante el que innovó la pintura, a la que trató como una imagen en movimiento capaz de simular el comportamiento de las imágenes emergidas del inconsciente. Durante la elaboración de su pintura paranoico-crítica sorprende, además, la lucidez de sus ensayos y de los artículos publicados en revistas relevantes del surrealismo internacional. Sin duda, en ellos no sólo demostró sobradamente su capacidad teórica para abordar espinosos problemas sino también su capacidad para acercar al lector a su pintura y a su actitud personal frente a situaciones artísticas y vitales. Aunque me parece pertinente señalar que Freud relaciona el acto creativo más con las ensoñaciones diurnas y el juego infantil que con las fantasías inconscientes del sujeto creativo.

Dalí pintó mucho y habló mucho. Freud trabajó mucho y escribió mucho. Los dos no dejaron de producir hasta el fin de sus días. Los dos hicieron clásica la experiencia de sus vidas al tener el objetivo de hacer algo importante con ellas.

Aunque los textos autobiográficos de Dalí hay que tomarlos con cierta reserva, teniendo en cuenta sus recuerdos como recuerdos encubridores, sobre todo en *La vida secreta...* (1942) que él consideró su

autoanálisis y haciéndonos una demostración de que la verdad tiene estructura de ficción, lo cierto es que son una fuente importante para explorar su universo personal y sus sentimientos ambivalentes. Lo que escribió Dalí, más bien son unas «*confesiones*», sólo en parte ciertas, sin voluntad alguna de exactitud objetiva y siempre con la posibilidad de modificar lo sucedido por su autointerpretación desde el presente o por un acto de voluntad, espontáneo o no. Dos son las constantes obsesivas de las que Dalí habla reiteradamente en sus escritos: la muerte y el sexo. Para Dalí la muerte va intrínsecamente asociada a la vida. Unión sistemática de contrarios. La llegada al mundo de Dalí estuvo marcada por la muerte de su hermano. Como un doble, Dalí llegó para llenar el vacío del hermano desaparecido: «Gracias a la paranoia, es decir, la exaltación orgullosa de mí mismo, he conseguido salvarme de la anulación que me produce la duda sistemática sobre mi persona. Aprendí a vivir llenando, con mi amor por mí mismo, el vacío de un afecto que no me daban. Así vencí por primera vez a la muerte mediante el orgullo y el narcisismo». Desde entonces Dalí no sólo aplicó su narcisismo a la experiencia vital, dando lugar a sus célebres comportamientos excéntricos y concéntricos que traslucen un fondo de gran inseguridad, representándose en múltiples ocasiones sostenido por muletas, sino también a la estética. El mito de Narciso está por una parte intrínsecamente unido a la idea con la que Dalí desarrolló una identidad doble o paranoica del sujeto, como veremos en su texto: *La metamorfosis de Narciso* (1937) y por otra, implica la presencia del espejo, un instrumento que utilizará dentro de las estrategias visuales de su pintura paranoico-crítica que será ciertamente la más interesante y característica. De manera que podemos pensar como el arte elabora elementos que enriquecen al psicoanálisis y formula cuestiones que el psicoanálisis también se plantea por lo que me gustaría añadir la importancia que tiene la figura del doble en el espejo, ya que permite el acceso a poder contrastar la identidad y la alteridad, lo mismo y lo diferente, y ese es un aspecto positivo del narcisismo. Aún teniendo en cuenta que el campo de la «representación» conforma apenas una porción de la existencia humana y quiero añadir que precisamente la condición de la representación implica la pérdida del objeto representado siendo sobre ese vacío inaugural del psiquismo donde se organiza el tejido de las representaciones inconscientes.

La vida privada de los grandes hombres no tiene porqué ser modélica. También conocemos por sus

múltiples biografías algunas cuestiones privadas que conciernen a las debilidades del descubridor del inconsciente, así como algunas de sus intimidades, recogidas en la abundantísima correspondencia. Freud le dijo en una ocasión a Marie Bonaparte, cuando ésta le comparaba con una mezcla de Pasteur y Kant: «Ser un gran descubridor no implica necesariamente ser un gran hombre». Él mismo, pues, no le dio a eso la mayor importancia, pero así como esas debilidades han sido utilizadas para provecho de sus detractores yo considero, por el contrario, que el legado que nos han dejado y sus obras, precisamente, se las debemos a sus condiciones excepcionales con un provecho del que se benefician tanto la cultura como la humanidad. Por lo cual, apartándome ahora de los paralelismos que planteé al principio, me atrevo a pronunciar que sin el psicoanálisis no habría habido el surrealismo y que sin Freud no habría habido Dalí. Dalí reconoció su deuda con las teorías freudianas, de las cuales sacó su propio provecho creando su propio método de análisis. Lo cual me permite plantear que el mayor bien que cada uno puede hacer por los otros es el de hacer su propio análisis.

Tras esta introducción en la que he querido mostrar mi admiración por ambos y por sus aportaciones a la ciencia y al arte voy a pasar ahora a centrarme más en la figura de Dalí por una diferencia fundamental entre ellos que explicaré a continuación.

Existen dos técnicas para analizar las producciones artísticas, como lo son las obras escritas, a partir del concepto griego *poiesis* que alude a la *pro-ducción* hacia la presencia, es decir, al hecho de que, en ella, algo pase del no-ser al ser, de la ocultación al *des-velamiento* como una forma de la verdad: 1) la endopoiética que estudia la obra en sí misma sin tener en cuenta la relación de la obra con la biografía del autor y ese sería el caso de Freud, cuyo nombre se sostiene por su obra misma y 2) la exopoiética que toma los temas como escenificaciones de la estructura mental del autor y, en general, se emplea para mostrar aspectos de la biografía conflictual inconsciente del autor de la obra y este será el caso de Dalí.

Dalí habla de su pintura como de una especie de catarsis mediante la cual el artista logra escapar de sus propias represiones y fobias, que de otro modo le hubieran inducido a la locura. Así la gran originalidad de Dalí estriba, otra vez, en el desdoblamiento por haber sabido ser lo bastante listo como para participar simultáneamente de sus fobias como actor, es decir como sujeto que las padece, y como espectador que se ve a sí mismo

para luego erigirse en juez de la situación. Dalí trata de ver, verse y descubrirse, porque en ese desdoblamiento narcisístico yace su drama.

«Creo que soy un pintor bastante mediocre en lo que produzco», reconocía Dalí, «Lo que yo considero genial es mi visión». Y eso es observable, porque si bien en sus cuadros, con esa apariencia de realismo excesivo, nos muestra el mundo irreal de los sueños por otra lo hace mediante una técnica hiperreal como si quisiera resolver la contradicción dialéctica entre lo real y lo irreal advirtiéndonos que los sueños, las fobias y las paranoias tienen una presencia incuestionable en el mundo, al que percibimos e interpretamos mediante la influencia de sus efectos en nuestro psiquismo.

La imposibilidad de que ocurra aquello que sin embargo nos visualiza con una técnica tan exageradamente concreta produce una tensión semejante a la que el durmiente experimenta en el sueño, pues, a pesar de verlo con toda claridad y detalle, aquello que vemos no sucede en el plano de lo real o más bien deberíamos decir no ocurre en el plano de lo fenoménico puesto que lo real será para Dalí una combinación de lo percibido en el mundo y lo proyectado por cada psiquismo sobre él.

En el primer *Manifiesto del Surrealismo* (1924) Bretón resalta la importancia de los trabajos de Freud para liberar al ser humano del imperio de la lógica y abrirle al mundo de los sueños. Sin embargo, las relaciones entre el surrealismo y el psicoanálisis estaban lejos de ser mutuas. Freud tenía un concepto muy poco elevado de esta vanguardia parisina que le citaba con tanta reverencia. Tan sólo Dalí pareció interesarle cuando le conoció y vio su tela sobre *La metamorfosis de Narciso* en Londres el 19 de julio de 1938 por medio de Stefan Zweig, a quien, al día siguiente, el psicoanalista escribió:

Os agradezco realmente vuestra carta de presentación que me trajo la visita de ayer. Porque hasta entonces estaba inclinado a considerar locos integrales (digamos un 95%, igual que en el alcohol puro) a los surrealistas, que según parece me han elegido como su santo patrón. El joven español, con sus cándidos ojos, fanático en sus convicciones y su indudable maestría técnica, me ha incitado a reconsiderar mi opinión. Sería en efecto muy interesante estudiar analíticamente la génesis de un cuadro de ese género. Desde el punto de vista crítico, se podría decir que la noción de arte no admite ninguna expansión, siempre que la relación cuantitativa entre el material inconsciente y elaboración consciente no se mantenga dentro de unos límites determinados. En cualquier caso se trata de serios problemas psicológicos.

El artista se sintió muy halagado al oír lo que Freud también dijo sobre él: «Nunca había conocido a tan perfecto prototipo de español. ¡Qué fanático!»

Me permito ahora apuntar al reconocimiento que merece Dalí por ser uno de los pocos insignes representantes de la cultura española que visitó a Freud.

Para Freud, las obras de Dalí son la manifestación simbólica de sus obsesiones. Estas se muestran con toda su llaneza en la superficie de sus cuadros, por lo que no hay necesidad de buscarlas implícitamente en las formas. Los temas implícitos son pues, en la pintura de Dalí explícitos, incluso obvios. Tal es el caso de los que se consideran sus primeros cuadros surrealistas en los que, como *El juego lúgubre*, *El gran masturbador*, *El enigma del deseo*, *La adecuación del deseo* o *La persistencia de la memoria*, narra imágenes oníricas, muchas de ellas alusivas a su inmadura sexualidad. Una sexualidad que retrata llena de temores infantiles y a base de tópicos, supuestamente abyectos, imágenes, con las que, traducidas a la palabra, se puede leer la cuestión del horror al *inceste* representada en los insectos que aparecen en sus pinturas, teniendo en cuenta sus declaraciones sobre el terror que le producía *l'insecte*. Lo cual nos ayuda a entender que la belleza del arte sirva para velar el horror.

Por otra parte, el primer libro, que Dalí publicó en 1930 y que había pensado encabezar escribiendo: «Al profesor S. Freud, con mi admiración incondicional», lo tituló *La mujer visible*. Gala es para Dalí la mujer visible y sus ojos aparecen en la cubierta del libro. En ella representa el objeto de la mirada. Pero, además, en este texto se puede leer el fantasma femenino como el fantasma del devenir. Paralelamente, el primer cuadro donde Dalí ensayó claramente con imágenes dobles fue en *El hombre invisible*, una obra, que a juzgar por el tiempo que le llevó concluirla (de 1929 a 1932) supuso una especie de laboratorio visual donde descubrió los principios más relevantes de lo que constituyó su método paranoico-crítico. Método al que dedicará un arduo estudio en el interesante ensayo sobre el mito trágico de «El Angelus» de Millet que escribió en 1932 donde anticipará conceptos como el enigma de la sexualidad femenina y el goce materno, ideas que pudieron influir al psicoanalista Lacan, contemporáneo suyo, para sus posteriores elaboraciones sobre la angustia.

Dalí insiste reiteradamente en que lo paranoico-crítico es un método y como tal tiene propiedades que lo distinguen claramente del automatismo y de los sueños, con los que los surrealistas pretendían

acceder a esa otra realidad, porque el sueño se habría de añadir a la realidad para poder crear el surrealismo. El delirio de su método surge de la sistematización total. No se trata de elaborar un material simbólico apto para ser interpretado mediante la narración, como ocurre con los sueños. No implica tampoco un estado pasivo, propio del automatismo, mediante el que se deja que fluyan sin control las imágenes o los pensamientos, porque el *automaton* sería, desde Aristóteles, «lo que piensa sólo», sin que el sujeto reconozca sus producciones como suyas... ¡Es crítico!

El surrealismo vio en la locura un estado comparable al de la creación y, de hecho, la ensalzó como marco de inspiración artística. Pero Dalí fue más allá al dejar de considerar la locura (concretamente la paranoia) como una patología para introducirla, a cierto nivel, dentro del marco de la normalidad entendiéndola como un fenómeno derivado del propio proceso del pensamiento y la percepción. Es esta visión la que le aleja no sólo de los surrealistas en general sino también de Freud, cuyos planteamientos empezaron a ser demasiado limitados para Dalí.

Lo que para Freud era una patología mental para Dalí era una manera de acceder al entendimiento y a la creación. Es esta faceta la que interesó al entonces joven Lacan, cuyas teorías psicoanalíticas desbordaron con mucho la ortodoxia de la tradición freudiana, pues no en vano se inspiró en las alternativas epistemológicas que se estaban abriendo por entonces dentro del círculo surrealista. Así sabemos que cuando Lacan estaba escribiendo su tesis doctoral quiso entrevistarse con Dalí para comentar algunos de los conceptos que el artista había publicado bajo el título «El asno podrido» en el primer número de *El surrealismo al servicio de la revolución*, en 1930, con ilustraciones interesantes en relación a la figura del doble, como la doble mano de Narciso, donde expone que uno ve lo que tiene que ver en la realidad pero si se sale de eso, ve otras cosas, de ahí la idea de las imágenes desaparecidas que están ahí pero no se ven. Lacan estaba interesado por su método paranoico-crítico, planteando en *De la psicosis paranoica en su relación con la personalidad* de 1932 la tesis de que no es el delirio y después la interpretación, sino que delirio e interpretación son la misma cosa.

Más tarde, en 1933, Dalí se declara de acuerdo con las propuestas que Lacan hace de la paranoia, por encontrar allí la confirmación de sus ideas. Para este psicoanalista que ha creado escuela, la paranoia es un mecanismo psíquico que forma parte de la percepción y en mayor grado de la creación

artística. Lo más importante de la paranoia no radica en saber si el juicio emitido por el sujeto está equivocado, sino en la pseudoalucinación que le ha inducido a dicho juicio. Es allí donde encontramos la significación y, por tanto, donde podemos visualizar el delirio, que no es sino la «significación personal» que cada uno lee o proyecta en lo real. En otras palabras, la experiencia paranoica vivida y la concepción del mundo que dicha experiencia engendra, pueden ser entendidas como una sintaxis que nos permite leer los valores y convicciones de la comunidad humana. Asimismo, se podría pensar la locura como un modo de afirmar la singularidad del sujeto.

Aunque en 1935 en *La conquista de lo irracional* Dalí define su método, como «un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes», Lacan intentó definir la actividad paranoica en un artículo publicado en 1932, en la revista surrealista: *Minotauro* con el título «El problema del estilo y la concepción de las formas paranoicas de la experiencia». Este texto defiende el valor revolucionario de los *escritos de locos* pero limita este valor a la paranoia, posición compartida por Dalí. Justamente, el artículo del pintor titulado *La interpretación paranoico-crítica de la imagen obsesionante...* (1932) aparece en el mismo número y ahí cita la tesis de Lacan. Entre ellos pudo haber una lucha sorda ¿a quién correspondería la anterioridad del descubrimiento? ¿Quién hará la teoría paranoica del arte? Como psiquiatra, Lacan se siente el mejor colocado y procura esencialmente demostrar que su método aporta una *revolución teórica* en el campo antropológico. Sobre el estilo no se sabe mucho más. Además Lacan afirmará sobre todo sus derechos sobre la noción de *conocimiento paranoico* que asimilará al conocimiento yoico, por el privilegio que se da a la mirada, sin tener en cuenta las coordenadas simbólicas.

Hemos visto como para Lacan hay una diferencia entre el delirio paranoico y la alucinación. Por tanto el delirio no es ninguna alucinación sino que en él hay un método y una lógica. En el caso de Dalí lo que hay es una interesantísima investigación sobre el objeto. Se plantea qué es lo que los ojos tienen determinado ver, cuando hay otros objetos en juego en lo que uno ve. En el espejo está la dimensión tercera que es la que permite la especularización en dos. El truco de la perspectiva en un cuadro es para incluir el tres en las dos dimensiones y ahí se representa el objeto. En la pintura de Dalí abundan las perspectivas y las sombras. Lacan tendrá en cuenta todo esto que será

el preludio de lo que desarrollará más tarde como *El estadio del espejo...* en 1949, en un célebre artículo donde plantea la posibilidad de percepción a través del reconocimiento que el niño hace de su imagen ante el espejo. El otro del espejo indica lo que falta, por lo que Lacan de la iconofobia del mito de Narciso hace una iconofilia, planteando que la relación narcisista, en tanto experiencia del yo, tiene una función decisiva en la constitución del sujeto.

La imagen de *Narciso* y el *Poema* (1937) que, como un verdadero eco del cuadro, escribe Dalí delatan la idea de que la constitución progresiva del yo ha de ser contrastada con la creencia de un yo ya construido y parcialmente oculto bajo las sombras del inconsciente. Dalí habla de un yo en perpetua fabricación cuya identidad se va construyendo y destruyendo como en las metamorfosis de Narciso, a través de la relación dialéctica que el sujeto mantiene con su imagen. La identidad está entonces sujeta a las leyes del método paranoico-crítico: a medida que se vive, se construye, sin que manden las ideas prefijadas de un yo preestablecido. Por eso *La metamorfosis de Narciso* acaba en la creación de Gala, su contrario y su complementario (en definitiva su verdadera construcción) que lo convierte en un ser andrógino, pero esa sería una fantasía del personaje perverso polimorfo que Dalí se inventó. Todo neurótico admira ese fantasma perverso que, adoptando el semblante de la unidad, sirve para ocultar la división entre el sujeto y el objeto perdido, causa de su deseo. Por lo que se puede afirmar, con Dalí, que el yo es mutante pero hay que considerar también las determinaciones del deseo.

Dalí declara que hoy los pintores más talentados, los más sensibles no hacen más que traducir la angustia del determinismo. Así que, mudándose del terreno del psicoanálisis, aunque en 1974 accede a prologar e ilustrar el texto de Freud, *Moisés y el monoteísmo...* (1937), entra en la teoría cuántica, y acogándose ahora a la paternidad de Heisenberg, la dinámica temporal que propone el premio Nobel Prigogine, con quien también se entrevistó, es la que él plasma como formación de su ser en continuo, a lo largo de su vida, de la cual voy a hablar a continuación.

Curiosamente, a partir de 1940 va apareciendo él, poco a poco, como personaje público y no sólo sus obras. En 1951 escribió su *Manifiesto místico* desde la tradición Luliana y, teniendo en cuenta que Dalí creía en la sublimación permanente y decía que todo lo más vil se tiene que sublimar, precisamente se puede pensar que lo que plantea el goce místico es que es posible un goce del cuerpo gracias al nombre.

La preocupación de Dalí por la paranoia y la locura ancla sus raíces en la historia de su familia que, aunque publicada en múltiples biografías, intentaré ahora exponer, con toda la prudencia y el respeto que se merece. Las coordenadas simbólicas en las que nació nuestro pintor, sin duda, debieron influirle. Sus abuelos paternos: Gal Josep Salvador Dalí, que sufrió de paranoia y finalmente acabó suicidándose, y Teresa Cusí estaban casados civilmente y sólo se casaron por la iglesia cuando murió el padre de él que también se llamaba Salvador Dalí Cucañas y que tuvo con su mujer Francisca Viñas una vida familiar bastante agitada y con varios intentos de ruptura. Los abuelos paternos tuvieron, fuera del matrimonio, a sus hijos, Salvador y Rafael Narciso Jacinto que, años más tarde intentó acabar con su vida igual que su padre, por tanto aunque esto esté silenciado hay una transmisión familiar de la angustia ante la locura. Pero en la constitución y desarrollo del narcisismo de Dalí hay otro acontecimiento mucho más importante que es la presencia del hermano muerto: Salvador Galo Anselmo Dalí, ya que su vivencia y preocupación central es en torno a su doble. El propio embarazo del que él nació ocurrió bajo el signo del duelo y el nombre que le pusieron fue Salvador Felipe Jacinto. No es extraño pensar que la sombra del hermano fallecido y la del abuelo enloquecido le acompañaran a lo largo de su vida. Y además recurrió a una fuente mítica ajena cuando reconocía lo siguiente:

El 5 de junio de 1950, el día en que el doctor Pierre Roumeuguère me leyó su tesis sobre el mito dioscúrico de Dalí, experimenté con un incomparable estremecimiento la verdad absoluta. Por primera vez: una tesis de psicoanálisis me ha revelado el drama que se descubre en la base misma de mi estructura trágica... Gracias a él pude comprobar que un mito arquetípico, como el de Cástor y Pólux tenía para mí un sentido de realidad visceral... Como en el mito, matando a mi hermano he ganado mi propia inmortalidad.

A lo que después, más atinadamente, añadió: «Claro que puedes hacer consciente una buena parte de tu inconsciente, pero siempre queda en lo más recóndito de ti mismo algo que nunca llegas a poder expresar».

Dalí se felicitaba de continuo por haber aportado a los surrealistas la contradicción, por haberlos obligado a aceptar una idea o una imagen contraria a su *gusto*. Algunos surrealistas se habían suicidado también, incapaces de resolver las contradicciones dramáticas de los problemas ideológicos de la postguerra. El último de ellos, que era ya el tercero que acontecía en el grupo corroboraba la encuesta,

realizada por el movimiento, en *La revolución surrealiste* (1929) donde ante la pregunta: ¿es una solución el suicidio? Dalí dice: «Yo respondí que no, condicionando aquél no a la continuación de mi actividad irracional». Actividad irracional que apoya en el delirio como una continuación de su propio apellido que tiene la misma raíz. El mismo, en una conversación que mantuvo con Le Corbusier, hará la componenda de que así como el apellido de Gaudí viene de *gaudir* (gozar), el suyo viene de *delir-se* (ansiar), añadiendo que el gozo y el ansia son las bases del catolicismo y el gótico del mediterráneo.

El apellido Dalí es antiguo, se tienen noticias de él desde el año 1450 en este país y se cree que proviene de Francia. Parece ser que Salvador junto con su familia es el único que lleva ese apellido en España. Es un apellido que no se ha perpetuado y, sin embargo, él ha conseguido que sea conocido y reconocido en todo el mundo por vía y obra de su firma que durante mucho tiempo fue la misma que la de su padre notario, imitándole incluso la caligrafía impresa. Asimismo, el nombre familiar Galo significa francés. Gala, pues, sería la extranjera, la otra. Salvador y Gala siempre se hablaban en francés. Dalí escribía sus sensaciones en catalán y sus ideas y conceptos en francés. En castellano era ilegible. Gala ponía orden en el caos de sus escritos. En una ocasión dijo: «Firmando mis cuadros con Gala-Dalí no hago más que dar nombre a una verdad existencial, porque no existiría sin mi gemela Gala.» Pero la representación que escribe como firma en sus pinturas como Gala Dalí y, a veces, sólo Gala, permiten mi lectura de que *de su apellido hizo gala*, es decir, se sintió orgulloso. Pero esto queda velado por la ambivalencia que sentía hacia el linaje paterno.

Dalí, en su etapa de París, había sufrido varios momentos de crisis de identidad, al tener que enfrentarse con la virilidad, con ataques de risa aparentemente inmotivados y lo que él perfila en su relato es un momento de cierta feminización. Ya en alguna otra ocasión había escrito que de pequeño creía ser una niña. No olvidemos su encuentro con Federico García Lorca en esta época, a quien había conocido en su estancia en Madrid y que estaba enamorado de él. Pero, antes de caer en el pozo del abismo, se enganchó a Gala, se fusionó con ella, como antídoto curativo y desarrolló junto a esta mujer, convertida en verdadera madre adoptiva, su propio delirio redentor del arte, sostenido por la mirada de Gala.

Dalí acababa de leer *Gradiva* (1903), la novela de Wilhelm Jensen y también la interpretación que Freud hacía de dicha obra, en la cual la heroína Gradiva logra la curación psicológica del héroe.

De ahí que, de su encuentro con Gala, lo que él consigue no es una relación entre dos sujetos suficientemente individualizados, sino más bien, una relación narcisista de simbiosis que tiene como resultado su propia metamorfosis en Gala-Dalí. Ahora podemos entender como, a través del nombre con el que firmará sus cuadros ha hecho un traspaso de Galo a Gala y ésta pasará a convertirse en su doble, en su hermana espiritual. Entonces Dalí escribe: «Mis síntomas histéricos desaparecieron uno por uno, como por ensalmo. Volví a ser dueño de mi risa, de mi sonrisa y de mis gestos». Esa metamorfosis le sirvió tanto para disipar cualquier duda acerca de su identidad por la sombra del hermano muerto como para acallar sus incertidumbres por su temor a la homosexualidad. Pero, a lo largo de toda su obra Dalí seguirá transmitiendo esa inmensa fragilidad y esa angustia que le empapa tras la máscara megalomaniaca del Divino Dalí. Aún en 1963 se vio en la necesidad de pintar el retrato de su hermano. Habremos de pensar que, con Dalí, nada es lo que parece, le gustaba jugar a ser un mago. Así que, incluso sus declaraciones más controvertidas respecto a su madre o a su amigo Federico García Lorca, hay que contemplarlas en el espejo y poder comprender su inversión. Inversión que también aparece en su búsqueda de la cuarta dimensión que Dalí relaciona con la inmortalidad, dado que el tipo de relación narcisista que establece y el predominio de lo imaginario le manifiesta de continuo una experiencia de muerte, pero ninguna varita mágica hace escapar a la realidad de la castración en la medida en que se es un sujeto deseante. El único milagro que consiguió fue el de erotizar la pulsión de muerte y convocar a la sexualidad para transmutar el dolor en goce y el horror en belleza. Si pensamos que el más grande deseo infantil es el de crecer y llegar a ser *gran*, en catalán. El catalán Salvador Dalí disfrutó con sus juegos infantiles toda su vida y gracias a su obra llegó a ser grande y a estar entre los grandes. Con el genio de su carácter llegó a identificarse por lo que consiguió ser un genio si consideramos la vitalidad como su medida, ya que sólo el genio provee de ella.

Después de haber utilizado todos los estilos estéticos, Dalí pinta en 1983 su último cuadro: *Cola de golondrina*. Toda la larga vida del artista, sus innumerables experiencias, las provocaciones, las rupturas, las pasiones, las obsesiones se aplacaron y replegaron en el silencio de unas pocas líneas geométricas y esenciales, tan simples y esenciales como el icono de su bigote, único rasgo por el cual puede ser reconocida su figura en todo el mundo, tras haberlo *escanDALizado*. Curiosamente en este cuadro último aparecen las curvas de las ecuaciones

de René Thom, el matemático francés cuyo pensamiento tendía al determinismo y autor de la teoría de las catástrofes y las trazas de su nombre entrelazadas.

Así que se puede concluir este trabajo planteando que Dalí, a lo largo de su vida, no retrocedió ante la angustia que le invadía y demostró su valentía para enfrentarse a la locura. Pero, cuando Gala murió en 1982, su método, su obra y el personaje que había creado desaparecieron de la escena, entonces aparecieron las determinaciones inconscientes de su otra escena y entró en un estado de estupor melancólico, la sombra del objeto cayó sobre su yo y se encontró con una verdad aplazada.

De todas maneras es de gran importancia reconocer el testimonio que su experiencia subjetiva nos ofrece porque con sus escritos y el trazo de sus pinceles consiguió poner un orden en su caos interno, lo cual además de servirle como fuente de su construcción personal y artística y aportarnos un placer estético, sirve como legado de su contribución al psicoanálisis.

En su libro *Diario de un genio* (1964) Dalí empezó escribiendo una frase de Freud: «Quien se rebela contra la autoridad paterna y la vence es un héroe». Los genios están siempre por encima de su época. Dalí consideraba que, con su creación desarrolló el sentido del valor, aunque ese valor difiera de la heroicidad de la época clásica, por eso afirmó en otro momento que «la única diferencia entre la Grecia inmortal y la época contemporánea es Sigmund Freud, quien descubrió que el cuerpo humano, puramente platónico en la época de los griegos, está hoy lleno de cajones secretos, que sólo el psicoanálisis está en condiciones de abrir», de manera que tanto él, como millones de sujetos en el mundo se han beneficiado y se siguen beneficiando de la obra freudiana, por lo que, a día de hoy, miles de analistas de diversas escuelas seguimos trabajando bajo sus referencias fundamentales.

■
Maite Fernández
Barcelona
Tel. 93 323 50 98
maiferso@copc.es

Bibliografía

- BRETON, A. (1935). *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor, 1985.
- DALÍ, S. (1930). «El asno podrido» en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, núm. 1. París, julio de 1930.
- (1930). *La femme visible*. París: Éditions Surréalistas, 1930.
- (1932). «Interprétation paranoïaque-critique de la image obsédante “L’Angélu de Millet”» en *Le Minotaure*, núm. 1. París, 1932.
- (1933). «Aspectos fenomenológicos del método paranoico-crítico» en *Sí*. Barcelona: Ariel, 1977, p. 39-48.
- (1935). «La conquista de lo irracional» en *Sí*. Barcelona: Ariel, 1977, p. 17-30.
- (1937). «La metamorfosis de Narciso» en *Sí*. Barcelona: Ariel, 1977, p. 173-179.
- (1942). *La vida secreta de Salvador Dalí*. Figueras (Girona): DASA Edicions, S.A., 1981.
- (1944). *Rostros ocultos*. Barcelona: Planeta, 1974.
- (1963) *El mito trágico del «Ángelus» de Millet*. Barcelona: Tusquets, 1978.
- (1964). *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- (1973). *Confesiones inconfesables*, recogidas por Parinaud, A., Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1975.
- DESCHARNES, R.; NÉRET, G. (1994). *Dalí (1904-1989). La obra pictórica*. Colonia: Ed. Benedikt Taschen, 2001.
- FREUD, S. (1966). *Epistolario (1873-1939)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- FREUD, S. (1900). *La interpretación de los sueños*. Obras completas, Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- (1907). *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*. Obras completas, Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- (1939). *Moisés y el monoteísmo: Tres ensayos*. Obras completas, Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- GÉRARD, M. (1974). *Dalí... Dalí... Dalí*. Introducción del Dr. Roumeuguère. Madrid: Editorial Galaxis, S.A., 1974.
- GIBSON, I. (1997). *La vida desafortunada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- JEFFETT, W. (2002). *Dalí: Gradiva*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2002.
- JENSEN, W. (1903). *Gradiva*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1946.
- LACAN, J. (1932). *De la psicosis paranoica y sus relaciones con la personalidad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- LACAN, J. (1932). «El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia» en *Le Minotaure* núm. 1. París, 1932.
- LACAN, J. (1966). *Escritos I*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- (1949). «El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica».
- LÓPEZ HERRERO, L-S. (2004). *La cara oculta de Salvador Dalí*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2004.
- RAQUEJO, T. (2004). *Dalí: metamorfosis*. Madrid: Edilupa Ediciones, S.L., 2004.
- REY, H-F. (1974). *Dalí en su laberinto*. Ensayo comentado por Dalí. Barcelona: Editorial Euros, 1975.
- SANTOS TORROELLA, R. (1984). *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- SPIES, W. (2002). *La Révolution surréaliste*. París: Centre Pompidou, 2002.