

«La metamorfosis de Narciso» o un reflejo objetivo del método paranoico-crítico de Salvador Dalí

JESÚS LÁZARO DOCIO

*«La semejanza de lo uno con lo otro,
con la que contamos y que nos ocupa despiertos,
juega alrededor de otra más profunda,
la del mundo de los sueños,
en el cual lo que ocurre nunca es idéntico,
sino semejante:
emerge impenetrablemente a sí mismo.»*

Walter Benjamin

Conviene aclarar que cualquier intento de interpretar la obra de Dalí, y más en concreto de analizar la aplicación de su Método Paranoico-Crítico (MPC), quedaría sesgado y mutilado sin un estudio serio de las relaciones que el «freudiano» pintor de Figueras mantuvo con el psicoanálisis.

Según sabemos por testimonios del propio Dalí y de otros que compartieron con él su época de formación, entre ellos Pepín Bello o Moreno Villa¹, Dalí era un asiduo lector de los textos freudianos durante su estancia en la Residencia de Estudiantes (1922-1926). Allí debió iniciar su conocimiento de la obra de Freud, probablemente con *La Interpretación de los sueños* hacia 1924, para pasar en años sucesivos a devorar y digerir, a veces hasta el empacho, otras obras y escritos en relación con el psicoanálisis.

No cabe dudar de que en gran parte de su temática creativa el mundo del inconsciente es claro protagonista. Pero, ¿qué imágenes del inconsciente refleja? ¿Acaso las que le asaltan desde el autoanálisis de sus «momentos de angustia irracional», como le confiesa en una carta a su amigo J. V. Foix, fechada a mediados de

¹ José Moreno Villa, *Vida en claro*, México, 1944, p. 111.



Salvador Dalí. «La metamorfosis de Narciso». 1937. OSL. 50.8 x 78.2 cm. Colecc. Edward James. Tate Gallery. Londres.

septiembre de 1934? ¿Tal vez las que le sugieren los análisis de Freud en sus textos? Es posible que la síntesis de ambas sea la respuesta.

Lo cierto es que a partir de 1927 con su obra *«La miel es más dulce que la sangre»* —calificada de presurrealista con marcados signos mironianos— se inicia un cambio explícito en su iconografía. Cambio que permanece como un eco vibrante hasta sus últimos momentos creativos en que mantiene el rescoldo freudiano. Un fondo siempre narrativo, las más de las veces autobiográfico, latirá en sus composiciones.

Salvador Dalí, encarnándose en un «nuevo Velázquez», nos da cuenta de los sucesos acaecidos en la corte del soberano Dalí, desentrañando lo más profundo que en ella habita; desde sus vivencias personales hasta sus conflictos más íntimos, pasando por los momentos significativos que jalonan su existencia: *sus recuerdos infantiles, sus conflictos familiares o sus relaciones personales* —caso de Lorca o de su simbiosis con Gala—. Esto lo hará manteniendo un carácter enigmático, oculto en su expresión plástica —de modo parecido a como el psicoanálisis define el funcionamiento del inconsciente—, utilizando de hecho algunas de sus herramientas de interpretación: asociación, condensación, desplazamiento..., para jugar a la ocultación de la realidad, y revelarse desde el jeroglífico, practicando la metamorfosis en la que la propia imagen de Dalí quedará atrapada a lo largo de su «trágica vida» de «escenografía y alucinación».

Dalí nos engaña con la verdad de su pintura y con la engañosa pintura nos enseña su verdad. Realiza un exhibicionismo interior, genuino, que nos conduce a su camino personal, a un modo profundo y complejo al que llega tras haber sintetizado otros caminos recorridos, apoyándose en algunas de las teorías básicas del surrealismo, pero sobre todo, haciendo profesión de fe de sus creencias freudianas.

En la obra plástica daliniana, al igual que en el análisis de los sueños, hay que interpretar, descifrar aquello que se representa de forma encubierta, latente, escondida. Porque Dalí, que se mantiene siempre fiel a sus planteamientos expuestos en su «San Sebastián»², «gusta de ocultarse» como la naturaleza a la que se refería Heráclito. Explicar, interpretar, descifrar aquello que representa lo daliniano, supone poner en claro la conexión causal de los fenómenos que se repiten en su obra de forma constante: la expresión de lo duro frente a lo blando, de lo objetivo frente a lo subjetivo, de la realidad frente a la irrealidad, del deseo frente a la razón..., en definitiva del Eros, lo apolíneo, frente al Thanatos, lo dionisiaco. Se trata de la lucha —de la que habla Nietzsche en su *Origen de la tragedia*— entre los dos principios formales básicos del sueño y del arte o del *equilibrio dinámico* característico del concepto psicoanalítico de los procesos mentales que puede ser aplicado a todas las manifestaciones de la vida.

Así, los distintos símbolos se conectarán, se asociarán, se condensarán dentro de un esquema ordenado que controla de forma *crítica* las pulsiones y los deseos. Este es uno de los planteamientos que nos ayudarán a entender el MPC. Un esquema ordenador, *método crítico*, que puede delimitar la creación de imágenes *paranoicas*, imágenes que llevan consigo implícitamente un conflicto, una *dualidad*, y que aparecen a veces aisladas sin sentido ni orden aparente, pero que como en los sueños o en las alucinaciones paranoicas, responden a una razón superior que está por encima del deseo y que nos acercan al origen del propio *acto creativo*.

Pero pasemos a reflexionar sobre el cuadro que hemos seleccionado como reflejo objetivo de su MPC. Nuestra elección de esta obra no es casual, pues fue escogida por el propio Dalí para mostrársela al ya anciano padre del psicoanálisis en la entrevista que mantuvieron en Londres, donde Freud se hallaba recién exiliado, el 19 de julio de 1938.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE «LA METAMORFOSIS DE NARCISO»

El paisaje

La llanura del Ampurdán, el Golfo de Rosas, Cadaqués, Port LLigat o la costa del Cabo de Creus han estado presentes en una gran parte de los cuadros de Dalí. El paisaje ha influido en él no solo físicamente, sino también simbólica y personal-

² Escrito dedicado a García Lorca, publicado en la revista *L'Amic de les Arts*, núm. 16, pp.52-54, Sitges, 31 de julio de 1927.

mente. Forma parte de sus vivencias infantiles y adolescentes, así como también de su experiencia visual de las imágenes dobles que conformarán el MPC.

El propio Dalí hace referencia a ello en su *Vida Secreta*:

*«Éste es el lugar (Cadaqués) que toda mi vida he adorado con fidelidad fanática,(...) me sé de memoria todos los contornos de las rocas y playas de Cadaqués, todas las anomalías geológicas de su paisaje único y su luz; pues en el curso de mis soledades errantes, estas siluetas de rocas y estos destellos de luz, adheridos a la estructura y a la substancia estética del paisaje, eran los únicos protagonistas sobre cuya impasibilidad mineral, día tras día, proyectaba toda la tensión acumulada y crónicamente insatisfecha de mi vida erótica y sentimental.(...)Mis veraneos eran totalmente empleados en mi cuerpo, en mí mismo y el paisaje, y era el paisaje lo que más me gustaba»*³.

Perfecta unión entre la significación del escenario y la introspección narcisista que refleja el cuadro, y que va más allá de la propia iconografía psicoanalítica para profundizar en una visión filosófica, metaestética.

El paisaje es soporte de la idea, el marco que ésta necesita y que nos acerca a ella. Es la estructura que mantiene un pulso constante, una tensión que traza la dialéctica permanente entre los impulsos de creación y destrucción, Eros y Thanatos. Paisaje como propia estructura estética, creadora y generadora de la belleza plástica. Paisaje que se repite en toda su obra. Fondo, caldo de cultivo, útero en el que descansan sus conflictos internos latentes, sus obsesiones y todas sus reflexiones en torno a la Vida y al Arte. Fiel testigo de su vida y de su arte, refugio de las masivas soledades que padeció Dalí.

En la parte izquierda del cuadro aparecen las rocas del Cabo de Creus como representación de lo duro y lo blando —paradigma de la idea de los contrarios-complementarios que late en el MPC— unidos mediante la metamorfosis telúrica, mediante la unificación de lo múltiple.

*«La larga contemplación meditativa de estas rocas ha contribuido poderosamente al florecimiento de la “estética morfológica de lo blando y lo duro”, que es la del gótico mediterráneo de Gaudí.(...)también estaba allí materializado, en la corporeidad misma del granito, ese principio de la metamorfosis paranoica,(...)descubrí en este perpetuo disfraz la significación profunda de ese recato de la naturaleza al que se refería Heráclito en su enigmática frase: “la Naturaleza gusta de esconderse”»*⁴.

Como el propio Dalí «gusta de esconderse» en sus obras, en sus declaraciones públicas, en sus teorías, en sus escritos, en sí mismo, metamorfoseándose cuando le viene en gana.

³ Salvador Dalí, *Vida Secreta de Salvador Dalí*, DASA, Figueras, 1981, ed. original, B. Aires, 1942, pp.134-135.

⁴ *Ibidem*. p. 327.

El paisaje que le rodea estimula su visión, y fundamenta sus experiencias visuales de imágenes dobles. Rocas con forma de cabeza de águila, de calavera, de león..., reconocidas por los pescadores de Cadaqués. Percepción de formas en clara relación con «el muro leonardesco» y la visión paranoica de la realidad, que Freud indagará como fuente de inspiración del artista italiano en su *Recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*⁵.

Dalí vivirá la naturaleza más que la ciudad —a diferencia del interés prominente de los surrealistas por lo urbano—, y lo hará de una forma poética, en una relación con ella casi hasta maternal. La naturaleza le enseña su metamorfosis real, continúa, que convive con la subjetiva, irreal y puntual, obedeciendo a leyes físicas de la materia — que ni se crea ni se destruye, se transforma— que tanto interesaban a Dalí. Al igual que el MPC, la naturaleza posee la capacidad generadora, transformadora y productora de imágenes, haciéndonos espectadores de su propia putrefacción y mineralización, a la vez que es capaz de resurgir con vida de su propia muerte, como el Ave Fénix que renace desde sus cenizas, con una tendencia a la simbolización que me atrevería a decir está muy próxima de la efectuada en las imágenes oníricas.

Nadie como Dalí ha reflejado tan personalmente el paisaje del Alto Ampurdán, utilizando el pincel como un estilete para profundizar en sus esencias como Josep Pla hiciera con su pluma.

Las rocas del Cabo de Creus, las rocas de su propio pensamiento, relativista, cambiante, disimulador, ambivalente, disfrazado, vago y concreto, medible, observable, objetivo, que se refleja en el agua junto a la imagen de Narciso: ideal, sueño, perfección absoluta. Idealismo y realidad unidos en el mismo reflejo, como verificando la imagen de la realidad delirante, la realidad surgida de su MPC.

La langosta y el grupo heterosexual

Una langosta o saltamontes se asoma tras las montañas del fondo, como símbolo amenazante de las obsesiones dalinianas. Tras las montañas estaría Figueras, la acechante familia castradora. La imagen de su padre, de «*aquel poseído de la especie de inquietud que los antiguos llamaban furor dionisiaco*» como lo llegó a definir Manuel Brunet. Imagen de la que Dalí no llegó a escabullirse ni siquiera al final de sus días. La maldición paterna, pronunciada a principios de enero de 1930 al echarle de casa, le persiguió como un acicate ante el que reaccionó para ser lo mejor y lo peor de sí mismo, cumpliéndose inexorablemente durante su trágica vida que quiso llenar de genio, de riquezas y de compañías; alucinaciones reales que se le escaparían de entre los dedos hasta quedar en absoluta compañía consigo mismo, con su genio narcisita y la *paranoia depresiva* que le diagnosticó el doctor Obiols durante su crisis de 1980.

⁵ S. Freud, *Obras Completas*, t. II, p. 1577, Biblioteca Nueva, 4.ª edición, Madrid 1981.

«¡Cuando menos se piensa, salta la Langosta! ¡Horror de los horrores! (...) Langosta —¡asqueroso insecto! Horror, pesadilla, verdugo y alucinante locura de la vida de Salvador Dalí»⁶.

El «hijo del saltamontes»⁷ sublimaría su infantilismo emocional, su miedo a la muerte, sus obsesiones y conflictos internos a través de su creación plástica, plasmándolos en el lienzo para conseguir objetivarlos como si así los conjurase para siempre.

En cuanto al grupo heterosexual, aparece integrado en el paisaje como en una actitud de preliminar expectación, más bien como parodiando a un grupo de figuras de ambigua sexualidad en una «Edad Dorada» del Renacimiento. Pero con actitudes poco inocentes, reflejando una pasión multirracial a la que Narciso da la espalda; pasión y deseo expresados en la materia libidinosa de sus cuerpos que contrasta con la soledad «masturbatoria» de Narciso. El grupo heterosexual, dispuesto al final del camino a dejarse embriagar por las aguas del deseo, actúa como un corifeo que representa la unidad fundamental de la muchedumbre, como sucedía en los dramas griegos y en el *Edipo Rey*. Es aquella porción del yo inconsciente que periódicamente en la vida, en situaciones de tensión o de contemplación, llega a la consciencia como una pieza de la indagación de uno mismo, de la autopercepción y del autorrechazo que llamamos *discernimiento*.

La figura sobre el pedestal

Este elemento iconográfico ya apareció en «*El juego lúgubre*» de 1929 y en el «*Hombre invisible*» (1929-32). Representa a una figura con pose manierista, aislada como un héroe sobre un pedestal y una tarima ajedrezada. Aparece con la cabeza rapada, de espaldas al observador y manteniendo su mirada fija, como perdida en la tarima ajedrezada que contrasta con el color rojizo intenso del suelo.

«Cuando recibí esta carta (la carta en que su padre le anuncia la ruptura definitiva con la familia), mi primera reacción fue cortarme el pelo al rape (...). Una vez hecho esto, subí a una de las colinas de Cadaqués desde donde dominaba todo el pueblo y pasé dos largas horas contemplando el paisaje de mi infancia, adolescencia y madurez»⁸.

Pasemos a analizar los distintos símbolos de la representación.

El cortarse el pelo al rape es el claro signo de castración apuntado por Freud, y su figura de héroe sobre un pedestal nos recuerda claramente el postulado del mismo Freud acerca de que el verdadero héroe es aquél que se enfrenta a su padre y lo vence. El conflicto familiar está servido sobre el suelo ajedrezado que en términos

⁶ *Vida Secreta de Salvador Dalí*, *Ibidem*, p. 137.

⁷ Como se aludía a sí mismo en el título de un cuadro suyo pintado hacia 1933: «*Yo mismo alrededor de los diez años cuando era el hijo del saltamontes*».

⁸ *Ibidem*, p. 272.



Detalle de «La metamorfosis de Narciso».

psicoanalíticos refleja la finalidad del propio juego: poner en jaque mate al rey, símbolo de la autoridad paterna.

Es posible que la coincidencia simbólica que podía representar el número de baldosas (21) y el hecho de que la madre de Dalí muriese en el año 21 fuese casual. Pero pienso que en los simbolismos dalinianos hay muy poco de casualidad.

Por tanto, en este pequeño espacio quedaría reflejado el «atleta psíquico» que fue Dalí y su conflicto personal. Él mismo como el héroe freudiano que aparece representado con una actitud heraclitiana de auto-pudor sobre un pedestal en el que, si nos fijamos en detalle, aparecen unas pinceladas que insinúan la desnudez femenina. Se nos representa así, la clave de la interpretación física de las pasiones del hombre libidinoso, como un dios psicológico sobre el espacio material, matemático, temporal, metodológico que también representa el enlosado. La figura observa, desde su idealizada postura, la realidad espacio-temporal einsteniana, racional, que contrasta con la viscosa alfombra libidinoso de colores enrojecidos por la pasión sobre la que además se proyecta una sombra ambiguamente fálica.

Podemos relacionar la postura de nuestro «atleta psíquico» sobre el ajedrezado drama familiar con las palabras que el mismo Dalí utiliza en su «San Sebastián», donde *«lo patético tornase geométrico; el santo mártir se transforma en gimnasta»*, o con las que aparecen en su libro *Sí*:

«Existe una perpetua y sincrónica materialización física de los grandes simulacros del pensamiento, en el sentido en que Heráclito lo entendía ya cuando lloraba inteligentemente a lágrima viva debido al auto-pudor de la naturaleza.

Los griegos la realizaron cuando en su estatuaria transformaron la anatomía clara, analítica y carnal, las pasiones turbulentas y oscuras del hombre, esculpiendo sus dioses psicológicos. Hoy día, la física es la nueva geometría del pensamiento, y si para los griegos, el espacio, tal como lo entendía Euclides, no era más que una abstracción muy lejana e inaccesible todavía para ese tímido «continuum de tres dimensiones» que Descartes debía anunciar posteriormente, en nuestros días, tal espacio se ha transformado, como bien sabéis, en esa cosa física, terriblemente material, terriblemente personal y significativa (...)»⁹.

Estas palabras nos ratifican en la idea de que Dalí con su obra va más allá de la mera narración representativa de su historia y de sus conflictos personales, para profundizar y reflexionar sobre otras consideraciones —de carácter estético que atañen al propio proceso y acto creativo— de las que se ocupa su MPC.

¿Un chien andalou? (El perro que devora un trozo de carne)

La figura de este perro esquelético, devorando unas costillas, nos recuerda a un perro andaluz, título de la película cuyo guión realizaron Dalí y Buñuel a

⁹ Salvador Dalí. *Sí*, editorial Ariel, 1.ª edición, Barcelona, 1977, p. 30.



Detalle de «La metamorfosis de Narciso».

principios de 1929 y que podía entrañar una alusión a Lorca tras la crisis que vivió la relación entre el poeta granadino y Dalí. Federico había sido asesinado por el bando fascista en plena Guerra Civil, justo el año anterior de la realización de este cuadro (1937). Por tanto, el que Dalí uniera el tema del conflicto bélico —en el que hasta el año 39 se fagocitaría el pueblo español— y la desaparición de quien había estado tan cerca de él, influyéndole en buena parte de su iconografía de la época que Santos Torroella calificó de «lorquiana»¹⁰, parece más que probable.

En la imagen aparece la carne que devora carne, huesos contra huesos, autofagia de un pueblo y símbolo de *la víctima propiciatoria* de la Guerra Civil y de todas las guerras, representada en este animal dapauperado, comiendo a la sombra de una estructura ósea, muerta, inmóvil, recorrida por hormigas, signo de putrefacción, de pulsión y de pasado. Lo feo, la muerte, lo transitorio, la desaparición... y la vida que también surge de la propia muerte. Dalí realiza, a través de esta lectura casi microscópica de la Naturaleza, un análisis explícito del drama español en el que introduce la figura del inocente, de la víctima, en la alusión implícita a Federico García Lorca que como ningún otro personaje conocido por el propio Dalí llevaba en sí los signos apolíneos y dionisiacos de la creación.

Narciso y su metamorfosis

Es el tema central de este lienzo —inspirado en el libro tercero de *Las Metamorfosis* de Ovidio— y representa una de las más brillantes manifestaciones de imagen doble, como una de las aplicaciones plásticas del MPC, esta vez representada de forma sucesiva y no simultánea, utilizando el proceso de condensación y no el de superposición, —no olvidemos que el efecto de la paranoia es disociativo.

Sabemos que existen al menos dos dibujos preparatorios¹¹ en los que no aparece la figura de Narciso tal como la vemos representada en el cuadro. Lo que sí se halla en ellos es *la mano masturbadora* que aparece en numerosas composiciones anteriores: «*La miel es más dulce que la sangre*» de 1927, «*Aparato y mano*», también de 1927, «*El juego lúgubre*» de 1929, etc., y hasta en una secuencia del film «*Un perro andaluz*». Sin embargo, en el cuadro definitivo la mano onanista aparece osificada, pétreo, mineralizada, recorrida por hormigas como claro signo del «hormigueo» que provoca la pulsión libidinosa y que nos habla de un tiempo y de una obsesión ya pasada y posiblemente superada como conflicto, aunque ello no implique que lo sea también como práctica.

¹⁰ Rafael Santos Torroella es consulta y referencia obligada para los temas dalinianos. En su libro *La miel es más dulce que la sangre*, Seix Barral, Barcelona 1984, alude a una «época lorquiana», así como a una etapa «Ana María» y a otra «freudiana», como elementos iconográficos que conforman el núcleo temático de distintos momentos de la obra de Dalí.

¹¹ Reproducidos con los números 219 y 220 en el catálogo de la retrospectiva de Dalí en el Ctro. Pompidou. París 1979.



Detalle de «La metamorfosis de Narciso».



Detalle de «La metamorfosis de Narciso».

Esta mano masturbadora está tratada como objeto¹² pictórico, obtenido de imágenes que, como el «cadáver esquisito», provienen —utilizando palabras del propio Dalí— de «una etapa antropomorfa que confirmaba la noción obsesiva de metamorfosis: vida inanimada, presencia continua de imágenes humanas, etc., manifestando al mismo tiempo los rasgos característicos de las diversas etapas de la vida infantil (...). El objeto tal como la experimentación surrealista lo revela»¹³. La mano aparece gris, árida, impotente, pero sosteniendo un huevo del que nacerá la flor como símbolo que Dalí nos descifra en el final del poema que acompaña al cuadro: «aparecerá la flor/ el Nuevo Narciso/ Gala:/ mi Narciso». (la negrita es nuestra). Símbolo que nos sirve como hilo conductor de la interpretación del tema, en el que Dalí exhibe su propio narcisismo y el mecanismo paranoico en que éste se inscribe. Para demostrarlo conviene que acudamos a algunos conceptos que Freud analizó en el «caso Schreber», en el que están latentes muchas de las consideraciones teóricas básicas que Dalí desarrolla en su MPC. Así, Freud, al hablar del mecanismo paranoico, nos aclara:

«Investigaciones recientes han atraído nuestra atención sobre un estadio de la evolución de la libido, intermedio entre el autoerotismo y el amor objetivado. Tal estadio ha sido designado con el nombre de narcisismo, y consiste en que el individuo en evolución, que va sintetizando en una unidad sus instintos sexuales entregados a una actividad autoerótica, para llegar a un objeto amoroso, se toma en principio a sí mismo; esto es, toma a su propio cuerpo como objeto amoroso antes de pasar a la elección de una tercera persona como tal.(...)»

Los paranoicos intentan defenderse contra una tal sexualización de sus tendencias sociales (...) el punto débil de su evolución ha de buscarse en el camino que se extiende entre el autoerotismo, el narcisismo y la homosexualidad»¹⁴.

Dalí, onanista reconocido, autoanaliza su propio caso de narcisismo, cuyos orígenes se pueden buscar en su remota infancia —relaciones paterno-filiales y sobreproteccionismo femenino—, y analiza a la vez su latente homosexualidad, logrando vencer la culpa que ésta le produce con la elección de un tercer objeto sexual: Gala, que funcionará no tanto como objeto desnarcisizante, no tanto como mujer sino como su otro yo femenino que actúa como simulacro de amor-objeto, puesto que la percibe como una traslación del objeto amado que es él mismo. Dalí visto como el Adán de Jacob Boheme y Gala vista como la imagen de sí mismo¹⁵.

Pero aún podemos perfilar más la idea de esa flor que surge del huevo o representación de la cabeza como una «cebolla» que, como nos advierte Dalí al inicio del

¹² Según Feuerbach «en el origen, el concepto del objeto no es otra cosa que el concepto de un segundo Yo» (Narcisismo).

¹³ Artículo aparecido en la revista «This Quarter», París, 1932.

¹⁴ S. Freud. *Obras Completas*, t. II. «Caso Schreber», pp. 1516-17.

¹⁵ Tal como aparece en el artículo «L'Androgine» de Beguin Alber. Revista *Minotaure*. núm. 11, París, 1933-38.



Salvador Dalí. Estudio para «La metamorfosis de Narciso». Tinta sobre papel. 55,5 × 43 cm. 1937.



Salvador Dalí. «Narciso Fósil». Tinta sobre papel. 46 × 42 cm., 1937.

poema que acompaña al cuadro, «*corresponde exactamente a la noción psicoanalítica de «complejo»*». Idea fija que surge de un huevo como de un seno materno. Nacimiento del objeto amado que sustituye al objeto materno para superar así el estadio del espejo de Lacan, o el narcisista de Freud. Así, el ideal sexual entra «*en una interesante relación auxiliar con el yo ideal. Cuando la satisfacción narcisista tropieza con los obstáculos reales, puede ser utilizado el ideal sexual como satisfacción sustitutiva. Se ama entonces, conforme al tipo de la elección del objeto narcisista, aquello que hemos sido y hemos dejado de ser o aquello que posee perfecciones de las que carecemos. La fórmula correspondiente sería: aquello que posee la perfección que le falta al yo para llegar al ideal amado.(...) Esta sería la curación por el amor ...*»¹⁶.

El Narciso-Dalí, con sus extremidades similares a las de un saltamontes, rompe su simbiosis parental para proyectar su dependencia de su otra imagen ideal del yo. Dalí descubre además —a través de sus lecturas sobre el estudio de la paranoia— la clave que le ayuda a matar dos pájaros de un tiro. Explicar, por un lado, sus conflictos internos y desarrollar, por otro, una teoría generadora de imágenes y explicativa de la sublimación que a través del Arte le sirve para vencer su condición de proclividad paranoide. Importante motivación para el constructo de su MPC.

Concebimos por tanto el mito de Narciso y la manifestación daliniana del mismo como una manifestación que a la vez que refleja su conflicto en el plano sexual —carácter biográfico—, lo hace también en el plano estético, en el plano de su propio proceso creativo e incluso en el plano de su percepción cósmica. «*El mundo es un inmenso Narciso en el acto de pensarse a sí mismo*», por lo que Narciso es también símbolo de esa actitud autocontemplativa, introvertida y absoluta que hemos apuntado en Dalí. Filosofía y simbología freudiana unidos a través del plano cósmico y del MPC daliniano.

LA RELACIÓN CON «EL NARCISO» DE ANDRE MASSON

La pintura realizada por Masson en el año 34' anticipa la de Dalí. Sin embargo Masson ha declarado que el tema nunca tuvo la personal fascinación que tuvo en Dalí. De hecho, la visión de aquél del mito de Narciso refuerza sólo el mundo en constante estado de metamorfosis, mientras que Dalí nos habla de su propio proceso personal, exhibiendo su vida y su proceso creativo.

Masson pretende reflejar el proceso de metamorfosis a través del propio dibujo, de la tensión y pasión contenidas en la propia idea pictórica, más enraizada con la expresión física que con la psicológica.

La escena refleja el momento de calma que precede a la muerte y a la metamorfosis. En primer término, Narciso parece precipitarse hacia su fin entre las aguas. La

¹⁶ Simund Freud. *Ibidem*. «Introducción al narcisismo», p. 2033.



André Masson. «Narcissus». 1934. OSL. Colección privada.

ninfa Eco, acurrucada en último término, aparece como espectadora silenciosa del momento. Subyace en esta imagen la idea explícita del amor heterosexual. En Masson el mito de Narciso es por tanto el mito del amor.

La idea de metamorfosis tiene para ambos artistas diferentes implicaciones en sus concepciones del mundo, y por consiguiente en sus respectivos trabajos.

En Masson está impresa una visión del mundo activada por la violencia contenida que deriva de su experiencia en la Gran Guerra. Cargará su pintura con furia y pasión, con la esencial y cíclica relación entre el Eros y el Thanatos que fascinó a los surrealistas como motor de creación y explicación cósmica —asumida de planteamientos freudianos y filosóficos (Nietzsche)— y en la que participará el propio Dalí.

El Narciso de Dalí es de carácter más psicológico, más cósmico y filosófico, casi hasta metafísico, entroncando la temática freudiana con el propio carácter egocéntrico de su autor.

Sin embargo, la idea de metamorfosis como cambio, transformación, como solución dialéctica al conflicto de los opuestos a través de la síntesis que implica la propia metamorfosis, está presente en las dos obras; así como esa lucha entre lo apolíneo y lo dionisíaco generadora de la creación misma.

Narciso significa, no solo para Dalí y Masson, sino para el resto de los surrealistas, la mitologización del proceso metamórfico que entronca con las ideas de Heráclito y del romanticismo alemán, haciéndose presente en el propio surrealismo: «Por nuestra parte, sostenemos que la actividad de interpretación del mundo debe estar ligada a la actividad de su transformación»¹⁷

TRAS LOS RASTROS FILOSÓFICOS DE «*La metamorfosis de Narciso*» Y DEL MPC

Ya hemos advertido que al analizar la obra de Dalí, es difícil establecer los límites de la aportación a la misma de distintas disciplinas como la psicología y la filosofía, porque este «*perverso polimorfo*» es algo más que un artista de nuestro siglo. Digamos que se acerca —por voluntad propia— más al concepto de artista renacentista con signos de nuestro tiempo. J.V. Foix lo describía perfectamente en un artículo del diario «*La Publicitat*» titulado «*Temps antics: Dalí*».

*«Tampoco es fácil pensar en la pintura de Dalí sin recordar los viejos tiempos de la filosofía: entre los físicos y metafísicos de Italia, entre escépticos y probabilistas, entre el panteísmo idealista y el panteísta racionalista hallaréis en estado de exacerbación al sofista alucinado que evoca, si sabéis plasticizar su doctrina, Dalí»*¹⁸.

¹⁷ Fragmento del discurso de Breton en el «Congreso de los escritores para la defensa de la cultura», revista *Gaceta de Arte*, núm. 35, Tenerife, 1935.

¹⁸ Diario *La Publicitat*, Barcelona, 5 de octubre de 1934.

Podemos abrir nuestra reflexión con *Heráclito* que no renunciará a la realidad del devenir como hizo Parménides. Al contrario, para él, éste es el aspecto dominante del universo: todo cambia, todo se transforma, todo deviene. No podemos bañarnos dos veces en el mismo río, éste transcurre imparable en el tiempo. Todo está sujeto en definitiva a un proceso de *metamorfosis*. Sin embargo, mientras que Heráclito considera el aspecto negativo del devenir como negación del ser —la cosa ya no es lo que antes era—, los surrealistas entienden la mutación como negación del ser que era, pero también como afirmación del mismo ser que es. Negación del Arte que era y afirmación del Arte que es. A un tiempo conjugan eliminación y producción. Se unen los aparentes contrarios, devenir y ser; como lo harán con el sueño y la realidad, lo femenino y lo masculino, lo subjetivo y lo objetivo... Tanto el sueño subjetivo como la realidad objetiva serán realidad gracias a la aplicación de este concepto de metamorfosis. El inconsciente y la imaginación nos hablarán de una realidad metamorfoseada, mutada. Pero realidad al fin y al cabo. La propia realidad es por tanto cambiante y una significación única puede transformarse en significados distintos. Ésta es una de las bases teóricas del MPC y puede que también lo sea de la *crítica del significado* del doctor Freud, así como de la reflexión que ejecuta el cubismo y tras él otros «ismos», en torno a la libertad del acto creativo que rompe con el puro concepto de imitación académica y formal de la realidad.

Los surrealistas y Dalí en particular indagarán desde esta base teórica en el *inconsciente*, acudiendo a Freud como referencia inmediata. Los estudios freudianos deben mucho a la gnoseología de *Leibniz*. Este afirmaba ya en el siglo XVII que existía la posibilidad de un conocimiento inconsciente, distinguiendo conocimiento y conciencia. Sus mónadas inferiores no son sino el mundo de las percepciones inconscientes.

Pero si en el ser humano mismo el principio de continuidad no permite un salto entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo exterior y lo interior a la conciencia, Dalí realizará ese salto con su MPC, mezclando ambos conceptos. Uniendo contrarios a través de la metamorfosis, de su técnica capaz de asimilar sueño y realidad, mediante su depurado formalismo pictórico capaz de transformar los objetos, dando diferentes significados a un mismo signo y representando sueños e ideas que adquieren diversas representaciones particulares.

En el trasfondo de esa unificación mental de múltiples representaciones particulares que representa el MPC, podemos encontrar a *Kant*, a quien Dalí leía ya desde su adolescencia.

La idea kantiana se formaría por la unificación de lo múltiple, y no por la abstracción de lo concreto según la concepción aristotélica. Unificar lo múltiple es lo que hace el MPC, síntesis de materia y forma que vemos reflejada en la mano petrificada de «*La metamorfosis de Narciso*». Análisis de la forma y síntesis de la idea en la materialización de la forma. Síntesis de subjetiva objetividad.

En la iconografía del cuadro aparece un mundo que aparentemente puede representar un caos de intuiciones fenoménicas, objetos indiferentes espacio-temporales,

sin relaciones, sin orden ni conexión aparente entre sí: acantilados, montañas, camino, casa estatua, grupo heterosexual, perro, mano, huevo, narciso, nubes... Pero gracias al entendimiento el caos se ordena, se introduce en él cierta unidad y se conecta. Una serie de principios de conexión —«categorías» o conceptos puros que llamaría Kant y que dividiría así: *unidad, pluralidad, totalidad, realidad, negación, limitación, subsistencia e inherencia, causalidad y dependencia, reciprocidad, posibilidad e imposibilidad, existencia y no existencia, necesidad y contingencia*— se pueden aplicar a «*La metamorfosis de Narciso*» como paradigma y como representación del MPC, que sintetiza a través de su aspecto crítico tanto las formas paranoicas como la materia, adoptando una unicidad que proviene del conocimiento y la aplicación de los principios de conexión que hemos apuntado.

Las dos figuras que dominan el cuadro: Narciso y la mano —que aparece como un «Eco» posicional del Narciso— se relacionan entre sí a través de la similitud de su posición y de la propia oposición que mantienen en su esencia y materia simbólica. *Fichte* hablaría en este caso de un *Yo indivisible* (representación de Narciso) como la simbolización de la actividad pura de crear, una actividad inconsciente que *Fichte* llama «*imaginación productora*». Y de un «*Yo divisible*» (la mano, el «Eco» de Narciso) como el sujeto singular, empírico, el individuo que se encuentra frente al mundo de los objetos, frente al No YO que son las cosas singulares, los seres, la realidad finita que constituye un obstáculo para el Yo. Dualidad, reflejada en las dos figuras, muy similar a la que plantea Nietzsche en su ensayo del «*Origen de la Tragedia*», en el que luchan los dos principios formales básicos del sueño y del arte: Dionisios (Thanatos según la interpretación freudiana) como fuerza vital-caótica que intenta desintegrar la existencia individual, el deseo; y Apolo (Eros según Freud) como el principio formal de la diferenciación —el *principium individuationis* según Schopenhauer— que salvaguarda la existencia individual, moldeando el caos dionisiaco en un orden y una belleza, el dios del sueño que usa la imaginería de los sueños para amansar la irrupción de Dionisio. Dualismo formal que es aplicable a todas las manifestaciones de la vida y que gracias a la *dialéctica hegeliana* quedan unidas en la síntesis perfecta que representa el MPC.

«El mecanismo paranoico no puede aparecérsenos, desde el punto de vista específicamente surrealista en el que nos colocamos, sino como una prueba del valor dialéctico de la acción, el elemento mismo del delirio; no puede aparecérsenos sino como la garantía de la victoria sensacional de la creatividad surrealista en el terreno del automatismo y del sueño. (...)»

*Esta contradicción no puede hallar mejor conciliación dialéctica que en las nuevas ideas que surgen a la luz del día respecto a la paranoia, y según las cuales el delirio brotaría completamente sistematizado»*¹⁹.

¹⁹ Salvador Dalí. *Sí. Ibidem*. pp. 37-37.

Para concluir esta reflexión nos hacemos dos cuestiones. ¿Es posible unir estas ideas filosóficas con el psicoanálisis freudiano?

¿Es posible conjugar el pensamiento dialéctico con el psicoanalítico?

Pensamos que Dalí, pensador, filósofo, hombre que como Hegel se fabricó una glorificación tan grandiosa como sugestiva, colocándose en el vértice de toda la Historia del Arte, lo hizo; consiguiendo que el inconsciente, gracias a la actividad paranoico-crítica, se haga definitivamente presente en el Arte.

EL PENSAMIENTO FREUDIANO, DALÍ Y LACAN

Ya hemos ido viendo las numerosas connotaciones de la obra y el pensamiento de Dalí con el psicoanálisis freudiano. Su conocimiento y reflexión de la obra freudiana le acercará a los planteamientos surrealistas, y una vez integrado en el grupo de Breton —plataforma necesaria para darse a conocer en los círculos vanguardistas y para su propio éxito personal—, reafirmará sus orígenes freudianos generando un método capaz de explicar el propio proceso creativo, capaz de enmendar la plana al automatismo surrealista, y a la vez, capaz de llevar al surrealismo a la producción de sus más elevadas manifestaciones y de su ruina parcial.

Para entender el MPC debemos considerar las siguientes variables esenciales para su configuración: la biografía de Dalí, su conocimiento de las teorías freudianas y su relación con el grupo surrealista. Estos tres elementos, desarrollándose en cascada uno tras otro como motivación del siguiente, darán singularidad al corpus teórico del MPC, sobre el que se ha apuntado su deuda con las tesis lacanianas.

Conviene aclarar a este respecto que estos estudios, desarrollados en la tesis doctoral de Jacques Lacan: «*De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*»²⁰, aparecieron en París en 1932, y se fundamentaron en los planteamientos freudianos sobre el tema. Dalí venía explicitando la creación de imágenes múltiples y su reflexión sobre el pensamiento paranoico al menos desde 1929 con sus escritos recogido en «*La femme visible*». Es lógico pensar que las aportaciones lacanianas vienen a completar las conclusiones de las reflexiones de Dalí.

Nuestra hipótesis parte de las tres variables apuntadas y es capaz de demostrar, gracias a un detenido análisis de los textos freudianos, que Dalí basa su MPC en las teorías que Freud expone en su obra sobre el funcionamiento del inconsciente²¹. Además las anotaciones de Dalí aparecidas en un ejemplar de la *Interpretación de los sueños*²², confirman el hecho de que Dalí pretendía demostrar

²⁰ Jacques Lacan. Edición en castellano «*De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*». Ed. s. XXI, Madrid, 1976.

²¹ Nos parece esencial la lectura exhaustiva de algunos textos de Freud entre los que destacamos: *La Interpretación de los sueños*, *El chiste y su relación con el inconsciente*, *Psicopatología de la vida cotidiana*, *El delirio y los sueños en «La Gradiva» de W. Jensen*, *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, *Introducción al narcisismo* y *Las lecciones introductorias al psicoanálisis*.

²² *Obras Completas* de Sigmund Freud, t. VII, Biblioteca Nueva, 1923, pp. 29, 30, 31, 33, 35, 37, 48, 56, 62, 63, 84, 182, 192 y 264, notas a las que hemos tenido acceso gracias a la colaboración de una coleccionista (P. Vehf) que amablemente nos facilitó las fotocopias de las anotaciones.

con la aplicación al proceso creativo de su MPC, lo que Freud apuntaba en sus teorías, y a lo que los surrealistas —especialmente Breton— habían dedicado gran parte de su esfuerzo.

Nos referimos al hecho de que la subestructura del arte y del propio proceso creativo está conformada por procesos profundamente inconscientes y puede presentar una organización compleja de naturaleza superior a la estructura lógica del pensamiento consciente.

Así, frente al estancamiento a que conducía el automatismo surrealista —ya que no existe un mecanismo automático capaz de transformar mágicamente un fuerte impulso creador del inconsciente—, Dalí opone su MPC; conciliando el aspecto *inconsciente*, del que surge como una máquina productora de imágenes la pintura: «fotografía instantánea en colores y a mano de imágenes superfínas, extravagantes, extraplásticas, extrapictóricas, inexploradas, superpictóricas, superplásticas, engañosas, hipernormales, débiles, de la irracionalidad concreta»²³, con el *consciente*: la parte crítica de su MPC, el propio acto de ejecutar la obra y su reflexión sobre él, la aplicación de la técnica que Dalí tanto defendió y dominó con sus «delirios críticos»: Millet, Velázquez, Vermeer, Meissonier...

La unión, el punto intermedio, el *equilibrio dinámico* —tan característico del concepto psicoanalítico de los procesos mentales—, la dialéctica entre los contrarios-complementarios: consciente-inconsciente, Eros-Thanatos, duro-blando, descontrol, ... , la brindará el MPC; ya que éste es capaz, desde un estado de vigilia, de representar el proceso creativo que partirá desde un estado profundo, latente, alucinatorio, sin menoscabar por ello su esencia.

Dalí pasará en el proceso de formación del MPC, desde el estudio del mecanismo del sueño, al ensueño, y de ahí al análisis del estado creativo mediante su apoyo en el proceso paranoico; para finalmente consolidar una teoría gracias al aspecto crítico del mecanismo paranoico —reafirmado por la tesis de Lacan—, que sin contradecir los planteamientos básicos del surrealismo y manteniéndose fiel a las orientaciones freudianas, encajará con el proceso personal y artístico de su creador: «el perverso polimorfo».

El MPC funcionará como un líquido revelador del propio proceso creativo utilizado por Dalí y de su exhibicionismo paranoico. Por eso elige la paranoia como esqueleto sostenedor de su teoría. Porque según Freud, el paranoico es capaz de «revelar espontáneamente, aunque alterado por la deformación, aquello que los demás neuróticos ocultan como su más íntimo secreto».

Como vemos, Freud pasará de ser orientación, guía y solución de la comprensión y racionalización de sus conflictos íntimos, a convertirse con el tiempo en la solución, orientación y guía de sus reflexiones artísticas.

Dalí se descubre a sí mismo a través del psicoanálisis. Pero lo hará dentro del campo de lo imaginario, del triunfo de la «irracionalidad concreta». De cualquier

²³ S. Dalí: *La conquista de lo irracional*. Edic. Surrealistas. París, 1935. Tomado de la traducción de Gloria Martínengo en *Sí*. Ed. Ariel, Barcelona, 1977.

forma, el psicoanálisis no le redimirá de su culpa, ni resolverá sus problemas psicológicos. Lo que hará es hacerlos razonables, permitiéndole vivir con ellos y hasta explotarlos como fuente iconográfica. La teoría freudiana funcionará como un bálsamo protector que le aliviará de su angustia existencial.

Dalí debió aprender de Freud la crítica del significado, que no es sino el trasfondo del funcionamiento del MPC. Según esta crítica, ningún término debe tomarse tal como se presenta, porque es posible que detrás de él haya otro hecho oculto, y detrás de éste un tercero, etc., hasta llegar a encontrar el último significado que es, posiblemente, diferente del que los seres humanos tenemos conciencia.

«El gran paranoico» surrealista aplicará este método a su obra y a su propia existencia como fuente de creación. Lacan asentirá, mostrando que las expresiones simbólicas que constituyen la sintaxis original propia de la paranoia («*identificación iterativa del objeto*», «*repetición cíclica*» y «*multiplicación ubística*») nos acercan a los procesos constantes de la creación poética y parecen una de las condiciones de tipificación, *creadoras* de estilo.

Dalí aplicará este método, también, como proyección de lo que él rechaza y abomina de sí mismo. Pero el ejercer como genio tiene algunas contraprestaciones²³. Hay que pagar un tributo, las más de las veces trágico, que puede durar toda una vida...

*«(El artista)vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho, y concreta todo su interés, y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirle a la neurosis. Son, en efecto, necesarias muchas circunstancias favorables para que su desarrollo no alcance ese resultado, (...). Su constitución individual entrena seguramente una gran aptitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar las represiones susceptibles de decidir el conflicto. Pero el artista vuelve a encontrar el camino de la realidad...»*²⁴.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Salvador Dalí une tradición y vanguardia, clasicismo renacentista y temas vanguardistas, mediante una técnica academicista pero capaz de plasmar las ideas intelectuales de su tiempo. Es, de una forma consciente y racional, el primer pintor del inconsciente humano, autorretratando su interior e interpretándolo desde el análisis freudiano. En su obra, ¿refleja una objetiva subjetividad o una subjetiva objetividad? Lo objetivo se hace subjetivo a través del inconsciente, pero es interpretado racional y objetivamente para más tarde ser representado de forma objetiva, como un sueño que se hace realidad. Como la realidad subjetiva que representa la obra daliniana.

²³ Wagner le escribía una carta a Uhlig el 12 de enero de 1852 en el que afirmaba: «Yo no entiendo cómo un hombre verdaderamente feliz puede tener la idea de hacer arte: si tuviéramos la vida no necesitaríamos del arte. Cuando el presente nada nos ofrece, respondemos: "QUIERO" con una creación artística».

²⁴ S. Freud. *Introducción al psicoanálisis*. *Ibidem*.

Su ironía metafísica le ayuda a distanciarse de los significados únicos, pudiendo transformarlos en significados múltiples. Su objetividad es mezcla de tres fuentes racionales: la filosofía, la ciencia y la lectura microscópica de los fenómenos naturales.

Integra la materia y el inconsciente como afirmará Ramón Gómez de la Serna en su ensayo «Las cosas y el ello», haciéndose eco de la perplejidad de Keyserling ante la tardanza con que el hombre había interrogado, en la intimidad de su estructura, dos realidades tan básicas como la materia y el inconsciente. Suponiendo este último, el ignorado trasfondo del Yo, y la materia su esplendor en las cosas.

Para ello se vale de tres registros metodológicos:

Lo simbólico: la imagen conceptual representada.

Lo imaginario: la representación inconsciente, ideal, mental del tema, el significante.

Lo real: la técnica, el objeto representado, el/los significados plasmados ya en la obra.

Dalí analiza la realidad, la subjetiva, experimenta su metamorfosis, el cambio de esa realidad, y la sintetiza en la experiencia creativa de su obra de arte. Trata de liberar el estrato profundo de la mente —como el narciso que sale del huevo— de donde parte la creación artística y que toma forma desde su estrato superficial. Ésta es su gran reflexión en torno a la que genera su MPC.

Ya en el siglo XIX había triunfado el introspeccionismo como buen caldo de cultivo que los planteamientos en torno al artista y su proceso creativo, desarrollarán en este siglo que agoniza. Freud había profundizado sobre ello, analizando el sueño que en tantos aspectos se asemeja a las fantasías artísticas. Y el arte de vanguardia responde, en buena medida, a una introspección del artista que le lleva a reflexionar sobre la estética y el concepto de belleza tradicional, haciéndose anti-bello según los cánones tradicionalmente aceptados, brindando otra visión, *visión interior* que rompe con una parte de los elementos de construcción plástica tradicionales.

Una mente profunda aparece en el arte moderno, que le acerca a la reflexión de las manifestaciones que realizó el hombre primitivo, a la irracionalidad concreta de *lo primitivo*, de *lo atávico que surge y flota dentro del artista que la dará forma concreta*. Esta actitud será el reflejo de un clima psicológico profundo de la civilización moderna. Insatisfecha con Dios y con el hombre, que quiere buscar en su inconsciente, respuestas a su angustia existencial. Dalí nos transmite ese proceso de *búsqueda apoyándose en la clave psicoanalítica*. Por tanto, es lógico que para poder desentrañar el significado de su obra tengamos conocimiento de esa clave que nos pone en contacto con la estructura inconsciente de la obra de arte, oculta hasta el momento, y que es uno de los elementos claves de su expresión y recreación iconográfica. Para percibir esa estructura latente, deberemos funcionar —casi como hace el psicoanalista— atendiendo a los elementos que parecen accidentales para definirlos y extraer su significado profundo. Como hizo Freud en sus interpretaciones de sueños y el propio Dalí ejemplifica con la aplicación de su MPC al *Mito trágico del «Angelus» de Millet*²⁵, en donde analiza lo accidental.

²⁵ Salvador Dalí. *El mito trágico del «Angelus» de Millet*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1989.

gracias a lo cual puede llegar a entender en profundidad el sentido oculto del cuadro y su creador.

En «*La metamorfosis de Narciso*» aparecen numerosos detalles accidentales que hemos pretendido interpretar para conocer más a fondo a su creador, el *Narciso-Dalí* que nos ha conmovido y convulsionado con su belleza *comestible, paranoico-crítica*, hasta que su ojo interior se cerró definitivamente.

A veces, consideramos la valoración del arte como un problema de gusto o una exigencia que nos revele alguna verdad trascendente. Eso es no apreciar el arte en toda la dimensión que tiene como reflexión del ser humano. Dalí supo apreciar esta dimensión, extrayendo de su propia joroba la mejor cualidad que le permitió sacar el mayor partido posible. Para ello pagó un elevado tributo. Dalí fue víctima del genio de Dalí, de sus continuas metamorfosis, de su exhibicionismo paranoico e indigesto del que no pudo escapar. Sólo el tiempo convertirá sus obras en modelos de belleza, en ejemplos de un estilo o en simple moda de época.