

Salvador Dalí desde el psicoanálisis

A Psychoanalytical view of Salvador Dalí

Ana IRIBAS RUDÍN
airibas@hotmail.com

RESUMEN

Se muestran los escritos autobiográficos y la producción visual de Dalí a la luz del psicoanálisis, especialmente de las teorías de Winnicott, Freud y Lacan.

PALABRAS CLAVE: Dalí, psicoanálisis, Winnicott, Freud, Lacan.

ABSTRACT

Dalí's autobiographical writings and visual production are discussed in the light of psychoanalysis, especially Winnicott, Freud and Lacan's theories.

KEY WORDS: Dalí, psychoanalysis, Winnicott, Freud, Lacan.

SUMARIO 1. Realidad subjetiva, realidad objetiva y espacio transicional. 2. Surrealismo: la mente a la conquista de la realidad exterior. 3. Proyección, paranoia y lacan. 4. La paranoia crítica de Dalí. 5. Freud, los surrealistas y Dalí. 6. Un Dalí freudiano. 7. El doble, complejo de dióscuros, fenixología. 8. La formación del yo a través de los ojos de la madre. 9. La construcción de la imagen pública. 10. Referencias bibliográficas.

“En el juego, y sólo en él, pueden el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad, y el individuo descubre su persona sólo cuando se muestra creador” (Winnicott, 2002, p. 80).

“¡[...] la única diferencia entre un loco y yo es el hecho de que yo no estoy loco!” (Dalí, 1981/1942, p. 375).

1. Realidad subjetiva, realidad objetiva y espacio transicional

Entre la subjetividad del bebé y el mundo exterior y objetivo de los objetos, Donald Winnicott (1951, 2002/1971) señaló el desarrollo de un tercer espacio, el llamado "espacio transicional". Este espacio permite la transición desde una fusión omnipotente, mágica e indiferenciada entre el bebé y la madre/mundo (el comportamiento de una madre atenta facilita en el bebé la ilusión de que es éste el que "crea" el mundo según sus deseos), a un mundo diferente del bebé mismo (el distanciamiento gradual de la madre suficientemente buena permite que el bebé desarrolle un sentido de "yo" y "no-yo"). El espacio transicional no es ni subjetivo ni objetivo. Es el ámbito de los "objetos transicionales" (usados/creados por el bebé para sobrellevar la ansiedad de separación de la madre, y crear un vínculo entre su interior y lo exterior); más tarde en la vida, también será el ámbito del juego, la creatividad y la cultura. Por extensión, cualquier posesión, grupo de personas o idea pueden funcionar como objetos transicionales para el adulto. En este espacio de juego, los “objetos o fenómenos de la realidad exterior” se juntan y son puestos “al servicio de [...] la realidad interna o personal”. En el juego, el sujeto “manipula

fenómenos exteriores al servicio de los sueños, e inviste a algunos de ellos de significación y sentimientos oníricos” (Winnicott, 2002/1971, p. 75). El espacio transicional es un área de experiencia ilusoria ("como si", simulacros), en el sentido de que ésta es comunicable, intersubjetiva.

1.1 Los fetiches como objetos transicionales

Los objetos transicionales suelen perder su catexia gradualmente (Winnicott 2002/1971, p. 22), pero en algunos casos (por ejemplo, fetichismo), pueden retener esta cualidad en el adulto (Winnicott, op. cit., p. 26). La función psicológica atávica de los fetiches consiste en ayudar a manejar la ansiedad de separación de la madre, y en contribuir a la construcción de una identidad propia en contraposición al mundo exterior. En cierto sentido, los adultos de carácter oral (Riso & Hudson, 2000/1999, p. 277) “continúan buscando objetos de transición. Mientras encuentran ideas, experiencias, personas y "juguetes" interesantes, son capaces de reprimir los sentimientos subyacentes de frustración, miedo y dolor”.

En el mundo simbólico y autobiográfico de Dalí proliferan los fetiches, tales como la langosta (fuente de fobia), objetos encontrados (como un simple trozo de madera), los fosfenos (símbolos del paraíso intrauterino perdido), o el fetiche daliniano más extendido: la muleta:

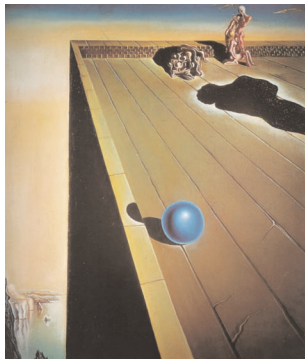
Además de la pajarita de papel hay otro objeto todavía en el cuadro daliniano de mi infancia: una muleta, que descubrí en el granero de nuestros amigos los Pichot. Al ver aquel instrumento por primera vez, lo elegí como mascota. Su extraña funcionalidad me sedujo y los materiales que la componían me atrajeron a ella. Me gustaba el trapo sucio que recubría la horquilla que sirve de soporte para la axila. Esta muleta encarnó para mí la autoridad, el misterio y la magia, y me confirió una verdadera voluntad de poder. Me parecía que con ella iba a conocer la voluptuosidad de nuevos caprichos. La muleta ocupa todavía hoy en mi obra, en mi mitología, un lugar particular. Todo daliniano debería poseer su muleta personal como una varita mágica.(Dalí, 1975/193, p. 55.)



Dalí: La miel es más dulce que la sangre (1941)

1.2 Destrucción del objeto y constancia del objeto

Winnicott (1971, 2002/1971) propuso que el bebé, durante el periodo de formación del yo, aprende que los objetos externos no responden a sus deseos; “El objeto es acunado con afecto, y al mismo tiempo amado y mutilado con excitación [...] Tiene que sobrevivir al amor instintivo, así como al odio, y [...] a la agresión pura” (Winnicott 2002/1971, p. 22). El resultado más importante de este intento de destrucción es una rudimentaria prueba de realidad: si el objeto sobrevive a la destrucción, entonces existe por sí solo, y no emana mágicamente del bebé. Por lo tanto, la constancia del objeto enseña a distinguir entre sujeto y objeto (o yo/no-yo).



Dalí: Vértigo (1930)

En Dalí, este impulso infantil hacia la destrucción del objeto amado persistió en la edad adulta. Las fantasías (especialmente las eróticas)

Llevaban a cabo esta violencia de un modo explícito, pero en el ámbito de la realidad eran reprimidos, si bien con dificultad: “¡No sólo sentía junto a mí el constante soplo del peligro, sino que llegaba al borde de cometer un crimen!” (Dalí, 1981/1942, p. 257). El primer encuentro amoroso con Gala Éluard (relatado por Dalí, pero nunca por ella) fue un gran shock para el joven pintor, porque la mujer le expresó, rotundamente, su deseo de que Dalí la matara. Con sus palabras, Gala estaba dando voz a los más secretos deseos de él (Dalí 1981/1942, pp. 260-262). La situación se encuentra a caballo, perversamente, entre los mundos de la omnipotencia y de la prueba de realidad, y permite una lectura en la que los amantes se convierten mutuamente en sus propios objetos transicionales. Por una parte, al dejarla vivir, Dalí estaba permitiendo que el objeto (Gala) existiera en el mundo real. E, inversamente, al decir lo innombrable, Gala estaba haciéndole saber que podía leer los secretos de su mente, y, revelándolos, mostrar su omnipotencia sobre su objeto de amor, Dalí.

2. Surrealismo: la mente a la conquista de la realidad exterior

El credo del primer Manifiesto surrealista (1924) postulaba la primacía de la mente sobre la materia y, en una interpretación libre de la teoría freudiana, la expresión de los procesos de pensamiento inconscientes, con el mínimo posible de control por parte del yo:

Quizá hay llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. [...] SURREALISMO, sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar [...] el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. [...] El surrealismo se basa en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, [en la omnipotencia del sueño], y en el libre ejercicio del pensamiento (Breton, 1924; 1985/1966, pp. 26, 44-45).

La condición mental de Salvador Dalí se adaptaba con facilidad a esta actitud surrealista. Como escribió en su *Vida secreta*, “el creciente y todopoderoso impulso del ensueño y el mito empezó a mezclarse de modo tan continuo e imperioso con la vida de cada instante, que posteriormente

me ha sido con frecuencia imposible saber cómo empieza la realidad y termina lo imaginario” (Dalí, 1981/1942, p. 43). Si el llamado "primer surrealismo" aspiraba al abandono de las defensas del yo y a ceder pasivamente a los poderes del inconsciente (corriendo con ello el riesgo de jugar con la locura), el "segundo surrealismo", gracias a Dalí y su método paranoico-crítico, no escaparía de la realidad exterior, sino que la desafiaría ofreciendo una alternativa híper-real, cuya precisión confundiría a la mente; un estilo realista destinado a desmontar la realidad, para “sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad” (Dalí, 1930, p. 9). Salvador había aprendido en su infancia a ensoñar y jugar a alterar la percepción, de modo que era capaz de proyectar sus imágenes interiores sobre el mundo exterior: “Mi entrenamiento era tal que nada resistía a mi voluntad. Bastaba que mi mirada se apoderara de un objeto, para transformarlo y recrearlo a mi capricho” (Dalí, 1935, p. 20). Este hábito de transformar, activa y deliberadamente, la apreciación de la realidad exterior en virtud de juegos con la percepción y pseudo-alucinaciones controladas, cristalizó en una técnica clásica al servicio de imágenes inconscientes, con el fin de “materializar, con el ansia de precisión más imperialista, las imágenes de la irracionalidad concreta” (Dalí, op. cit., pp. 20-21). Para Dalí, la meta era “Que el mundo imaginativo y de la irracionalidad concreta sea de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, de la misma dureza, del mismo espesor persuasivo, cognoscitivo y comunicable que el mundo exterior de la realidad fenoménica” (Dalí, op. cit., pp. 20-21); “La realidad del mundo exterior sirve como ilustración y prueba, y está puesta al servicio de la realidad de nuestro espíritu” (Dalí, 1930, p. 10). La implicación más radical del método de Dalí con respecto a la débil frontera entre la realidad interior y exterior es “que las propias imágenes de la realidad dependen del grado de nuestra facultad paranoica y que, no obstante, teóricamente un individuo dotado con un grado suficiente de la citada facultad podría, según su deseo, ver cambiar sucesivamente la forma de un objeto tomado de la realidad, tal y como ocurre en el caso de la alucinación voluntaria, pero con la particularidad de índole más grave, en el sentido destructor, de que las diversas formas que puede adquirir el objeto en cuestión serán controlables y reconocibles para todo el mundo, desde el momento en que el paranoico las haya simplemente indicado” (Dalí, 1930, p. 11).

3. Proyección, paranoia y lacan

Uno de los mecanismos de defensa más frecuentes en la paranoia (Freud, 1999/1936, pp. 53, 135 ss.) es la proyección, por la que los propios pensamientos y miedos, con frecuencia inconscientes, son atribuidos a alguien o algo distinto de uno mismo. Es en virtud de la proyección que la realidad interior se ve como realidad exterior. El paranoico vive en un mundo poblado por sus propios fantasmas, creando una realidad llena de significado simbólico, que refleja sus delirios. La paranoia es la enfermedad mental más "racional", dado que su delirio consiste en una explicación intrincada y muy lógica del mundo en torno a la clave de una idea obsesiva. Las explicaciones de causa y efecto del paranoico son tan sólidas que un observador poco avezado podría fácilmente tomarlas por válidas.

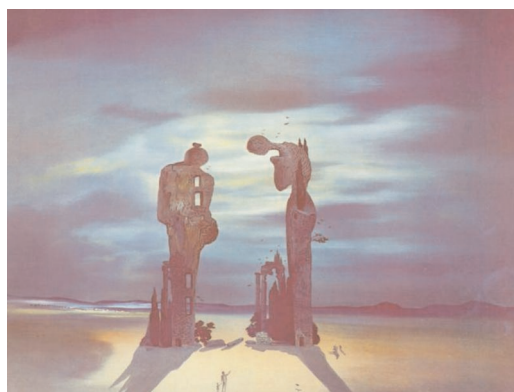
Dalí, autodenominado "un gran paranoico" (Dalí, 1989/1968, p. 49), se encontraba lejos de ser abiertamente psicótico, pero seguramente tenía tendencias paranoides. En lugar de dejarse ir pasivamente, llevado por los dictados de su psique inconsciente ("lo irracional por lo irracional", una situación peligrosa para alguien con una estructura mental débil), pudo dominar los fantasmas y proyecciones irracionales gracias a la luz crítica y sistemática de la razón ("la conquista de lo irracional", consiguiendo así un equilibrio mental): "debo de ser el único de mi especie que ha dominado y ha transformado en potencia creadora, en gloria y en júbilo, una enfermedad mental tan grave" (Dalí, *ibíd.*).

En 1930, Dalí publicó el artículo "El asno podrido", en el que formuló por escrito esta estrategia de poner el potencial creativo de esta enfermedad mental al servicio del arte. Entre otras cosas, las imágenes paranoicas podían compartirse con otras personas dado que eran inteligibles y se originaban en un prejuicio perceptivo significativo y comunicable. Ejemplificó su teoría en lo que denominó la "imagen doble", esto es, "la representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, despojada, también ella, de todo tipo de deformación o anormalidad que pudiera revelar algún arreglo" (Dalí, 1930, p. 10). La imagen doble (o múltiple) actúa como un acertijo visual, jugando con las apariencias y ofreciendo una figura

completa y diferente cada vez que el espectador consigue cambiar en su mente la relación figura-fondo de la imagen que está contemplando.

Un joven psiquiatra, Jacques Lacan, estaba trabajando en su tesis doctoral sobre la paranoia cuando cayó en sus manos el citado artículo de Dalí. Pronto hizo una visita al estudio del español, donde se entusiasmaron al encontrar que sus opiniones sobre la paranoia coincidían -y se oponían a la opinión psiquiátrica dominante- en que no era un razonamiento que tenía lugar después de los delirios, sino que la paranoia se trataba de un delirio que era, en sí, sistematizado desde el principio, y aparecía de golpe, cristalizado y lleno de significado simbólico.

Lacan publicaría su tesis, *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, en 1932. Es este orden cronológico de las publicaciones y el mencionado encuentro entre ambos personajes (que fue el primero y seguramente no el último, aunque no hay pruebas de más reuniones), lo que ha llevado a algunos autores (Alexandrian, 1972, p. 30, 1974; Schmitt, 1981, pp. 218-220) a sugerir que Lacan debía mucho de sus ideas sobre la paranoia a Dalí.



Dalí: Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet (1935)

La teoría que Lacan reveló en su conversación fue, en cualquier caso, celebrada por Dalí, quien incluyó una referencia explícita a Lacan y sus énfasis en el carácter súbito y completo de los delirios en su posterior artículo de 1933, "Interpretación paranoico-crítica de la imagen obsesiva del 'Ángelus' de Millet", y en el libro monográfico sobre los significados

ocultos de este cuadro, El mito trágico del "Ángelus" de Millet: interpretación paranoico-crítica (Dalí, 1963). En su única novela, *Rostros ocultos*, Dalí introdujo un personaje en tributo a Lacan. De él escribió: "Sin ser guapo, el doctor Alcan podía ser atractivo gracias a la viveza de su inteligencia; ofrecía la impresión de que se estaba jugando constantemente al escondite con su ingenio en la extensión, demasiado desnuda y lisa, de su rostro, que estaba ennoblecida por la constante agitación de su pensamiento" (Dalí 1989/1944, p. 217).

4. La paranoia crítica de Dalí

El método paranoico-crítico marcó un nuevo giro en el arte surrealista, alejándolo de la pasividad de los sueños incontrolados y las producciones automáticas. Dalí lo definió así: "Actividad paranoico-crítica: método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes" (Dalí, 1935, p. 23). La posición del artista debería ser, en un primer momento, una apertura no controlada a las asociaciones e imágenes inconscientes ("delirios"). En un segundo momento, el artista debería aplicar la inteligencia racional al análisis del material irracional, sistematizándolo y haciéndolo inteligible. Conviene señalar que los delirios poseen en sí mismos un significado sistemático, que sólo se torna claro a la conciencia a través del análisis y la libre asociación; "La actividad crítica interviene únicamente como líquido revelador de imágenes, asociaciones, coherencias y sutilezas sistemáticas graves y ya existentes en el minuto en que se produce la instantaneidad delirante" (Dalí, *ibíd.*).



Dalí: La imagen desaparece (ca. 1938)

5. Freud, los surrealistas y Dalí



Grupo surrealista (1930), con Dalí en el centro, en la primera fila, entre André Breton (derecha) y Max Ernst (izquierda).

El círculo surrealista de París admiraba fervientemente a Freud como el descubridor del poder del inconsciente y los sueños. Para Freud, la obra de arte debería ser producto de la sublimación, por la cual los esfuerzos del yo, guiado por el principio de realidad, consiguen transformar las ciegas pulsiones del ello, guiadas por el principio de placer, en un producto cultural poco personal, socialmente aceptable y estéticamente placentero: “los componentes del instinto sexual se caracterizan por esta capacidad de sublimación de cambiar su fin sexual por otro más lejano y de un mayor valor social. A las aportaciones de energía conseguidas de este modo para nuestras funciones anímicas debemos probablemente los más altos éxitos civilizados” (Freud, 1940, p. 104); “El arte consigue conciliar [el principio de placer y el de realidad] por un camino peculiar” (Freud, 1911, p. 635). A la mostración abierta, demasiado personal, de procesos primarios de pensamiento propia del surrealismo, Freud respondía con un educado desagrado. En su breve correspondencia con André Breton, escribió: “A pesar de que recibo numerosos testimonios del interés que usted y sus amigos muestran hacia mis investigaciones, yo mismo no estoy capacitado para entender qué es lo que quiere el surrealismo. Quizá no estoy de ningún modo hecho para comprenderlo, yo, que me encuentro tan alejado del arte” (Freud, 1933/1932, p. 11).



Dalí: Retrato de Freud (1938)

Dalí se convirtió en un freudiano acérrimo desde que, en sus tiempos de estudiante en Madrid, leyera *La interpretación de los sueños* -"uno de los descubrimientos capitales de mi vida" (Dalí, 1981/1942, nota al pie, p. 179). Tras muchos esfuerzos infructuosos de Dalí por ver a Freud en Viena, Stefan Zweig medió finalmente y los presentó en el exilio londinense del analista, el 19 de julio de 1938, un año antes de la muerte de Freud. El catalán le mostró su *Metamorfosis de Narciso* (1937) y, durante el encuentro, dibujó un retrato sintético del analista y se lo entregó a Zweig para que, a su vez, se lo enseñara a Freud -sin embargo, el mediador no osó mostrárselo al maestro porque le parecía que presagiaba su muerte (Dalí 1984/1964, pp. 182-183)-. A pesar de que, según Gibson (1998/1997, p. 487), era "sumamente improbable que mantuvieran una auténtica conversación", Dalí recordó las palabras del psicoanalista: "En las pinturas clásicas, busco lo subconsciente; en una pintura surrealista, lo consciente" (Dalí, 1981/1942, p. 427). El español añadió: "Y recuerdo con qué fervor pronunció la palabra "sublimación" en varias ocasiones" (Dalí, *ibíd.*). En una carta a Zweig escrita dos días después del encuentro con Dalí, Freud escribió: "hasta entonces, los surrealistas, que al parecer me han elegido como su santo patrón, me parecían unos locos al ciento por ciento (o mejor dicho, como el alcohol, al noventa y ciento por ciento). Este joven español, con sus cándidos ojos de fanático y su innegable maestría técnica, me ha incitado a reconsiderar mi opinión" (Dalí, 1975/1973, p. 176; Cowles, p. 294, reproducido en Gibson, 1998/1997, p. 487). Sin embargo, en la misma carta, Freud apostilló: "Se trata, en todo

caso, de serios problemas psicológicos” (op. cit.). Las ávidas expectativas de Dalí de este encuentro -en sus palabras, <<le creía el único hombre capaz de dialogar de igual a igual con mi paranoia [...] yo hubiera querido deslumbrarle>> (Dalí, 1975/1973, p. 175)- se vieron decepcionadas: “fracasé [...]. Su cráneo de caracol no había calado mis intuiciones ni mi fuerza íntima. [...] lo que le interesaba era evidentemente su propia teoría, no mi personalidad. Vivía ya fuera de nuestro tiempo. [...] Se habían cruzado dos genios, pero la chispa no había saltado” (Dalí, op. cit., pp. 175 y 176). Ello no impidió al pintor considerar que podría haber dejado huella en Freud: “estoy persuadido de que si nos hubiéramos encontrado antes, o varias veces, habría modificado algunos de sus conceptos artísticos [...] yo hubiera podido ser para él la prueba viva y fundamental de que la paranoia, precisamente una de las formas más extraordinarias del inconsciente irracional, puede animar perfectamente los mecanismos racionales y fertilizar lo real con una eficacia tan considerable como la lógica experimental. El delirio paranoico-crítico es una de las fórmulas más fascinantes del genio humano. Freud, sin duda, era demasiado viejo para replantearse estos temas y abrir el campo a nuevas experiencias” (Dalí, op. cit., pp. 177 y 177-178).



Dalí: Gradiva (ca. 1931)

Uno de los préstamos más directos que Dalí tomó de Freud (1907) e, indirectamente, de Wilhem Jensen (1903), fue la figura de Gradiva; las "pre-Galas" (Jeffert, 2002) (llamadas Dullita -un "recuerdo real"- y Galushka -un "falso recuerdo" o fantasía-) de su autobiografía están

hechas una a imagen de la otra, y culminan en la Gala real -la encarnación en la realidad de las fantasías del personaje principal (Dalí mismo, en Dalí 1942)-, que lo cura y lo trae de vuelta a la realidad.

6. Un Dalí freudiano

En consonancia con la teoría freudiana -que en ocasiones parece calcar; “Podría preguntarse si se trata, por parte del narrador, de una explicación a posteriori de su comportamiento, o una invención pura y simple de comportamientos aberrantes de modelo freudiano” (Amossy, 1995, p. 103). Dalí revela que la mayoría de los elementos representados en sus cuadros se originan en sus memorias de infancia o en sus fantasías, a las que, como un paciente de psicoanálisis, vuelve una y otra vez, tanto en su obra plástica como en la literaria (en la que aporta detalles y amplía la mitología alrededor de estos objetos). Además, las obras dalinianas se prestan a extensas interpretaciones a la luz de los estadios freudianos de desarrollo psicosexual, las fijaciones y los complejos.

6.1. Etapa oral



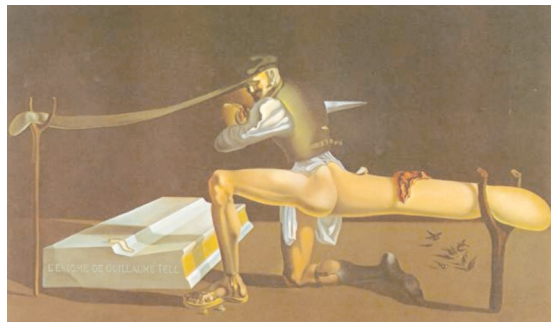
Dalí: Canibalismo otoñal (1936-1937)



Dalí: Gala, con dos chuletas de cordero en equilibrio sobre su hombro (1933)

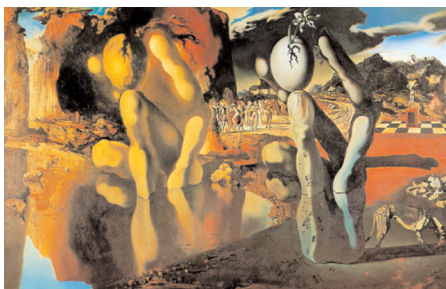
La primera etapa del desarrollo psicosexual en la teoría de Freud es “la oral o, si se quiere, caníbal. En ella [...] el fin sexual consiste en la asimilación del objeto” (Freud, 1905, p. 418). El canibalismo se refiere a la fantasía de la incorporación física de otro objeto o persona. En esta línea debemos interpretar la afirmación de Dalí de comer a su esposa, Gala, como acto de amor, y la presencia de chuletas de cordero (objetos

para el desplazamiento de las tendencias canibalísticas) en sus cuadros, como Gala, con dos chuletas de cordero en equilibrio sobre su hombro (1933), o El enigma de Guillermo Tell (1933), donde la chuleta ("cordero sacrificial" simbólico) representa a Dalí niño, y cumple la función de distraer, del bebé hacia el objeto desplazado, las intenciones infanticidas de Guillermo Tell. El canibalismo del macho en el acto sexual es propio de la mantis religiosa, el insecto-fetichismo de los surrealistas. Dalí fantaseaba el acto sexual como algo violento en donde él, como objeto del amor de la mujer, sería una presa inerme: "Nunca en mi vida había "hecho el amor" y me representaba este acto como terriblemente violento y desproporcionado a mi vigor físico: "aquello no era para mí". Aprovechaba todas las oportunidades para repetir a Gala en un tono de obsesión [...]: "¡Ante todo recuerda que prometimos no lastimarnos nunca!" (Dalí, 1981/1942, p. 259).



Dalí: El enigma de Guillermo Tell (1933)

6.2. Etapa sádico-anal



Dalí: Metamorfosis de Narciso (1936-1937)
masturbador (1929)



Dalí: El gran masturbador (1929)

Esta fase es también narcisista; si hay una fijación en este estadio, son comunes las prácticas onanistas, dado que el deseo no se canaliza hacia un objeto externo. Dalí se autodenominaba onanista, y se retrataba simbólicamente como El gran masturbador (1929). El amor -si existe - que es capaz de dar una persona con esta fijación es, en cualquier caso, auto-referente. El placer del estadio anal está en “retardar el acto de la excreción, hasta que la acumulación de las materias fecales produce violentas contracciones musculares, y su paso por el esfínter, una viva excitación de las mucosas. En este acto, y al lado de la sensación dolorosa, debe de aparecer una sensación de voluptuosidad” (Freud, 1905, p. 405). Dalí, un amante de la escatología provocadora, parece ajustarse perfectamente a este patrón: “Yo me entrenaba [...] en soportar el sufrimiento [...] reteniendo mis cazcallas hasta el límite de lo soportable” (Dalí, 1975/1973, p. 39). La asociación freudiana de las heces con el dinero, y la retención de éstas con el ansia de acumulación propia de la avaricia (Freud, 1897) es explotada con frecuencia por Dalí (ver el análisis de Rosa Armengol, 2003), quien adoptó con alegría el anagrama que Breton confeccionó con su nombre: "avida dollars". Característica de este estadio es también una ambivalencia hacia el objeto, en el sentido de que el amor y el odio hacia el mismo objeto coexisten simultáneamente: “En la fase superior de la organización pregenital sadicoanal surge la aspiración al objeto en la forma de impulso al dominio, impulso para el cual es indiferente el daño o la destrucción del objeto. Esta forma y fase preliminar del amor apenas se diferencia del odio en su conducta para con el objeto” (Freud, 1915, p. 269).



Dalí: Fragmento de El juego lúgubre (1929)

6.3. Etapa fálica; complejo de Edipo



Dalí: Pan antropomórfico (1932)



Dalí:
Meditación sobre el
arpa (1932-1934)

La tercera etapa involucra al órgano genital (falo) como lugar de placer sexual, y está intrínsecamente ligada al complejo de Edipo/complejo de castración. El hijo desea sexualmente a su madre, y fantasea que el padre, un rival más poderoso que el niño, lo amenaza con la castración; el hijo se siente culpable, renuncia a desear a su madre, y finalmente se identifica con su padre.



Dalí: Retrato de la madre del artista (1920)

“Mi madre, en el Olimpo daliniano, es un ángel” (Dalí 1975/1973, p. 41). El pintor la recordaba como un immaculado objeto de amor, y más tarde simbolizaría su deseo edípico hacia ella en el lienzo *El enigma del deseo. Mi madre, mi madre, mi madre* (1929), en forma de numerosos agujeros, en el cuerpo que reconocemos como el del masturbador, dentro de los que se inscribe repetidamente "ma mère" (mi madre).



Dalí: *El enigma del deseo. Mi madre, mi madre, mi madre* (1929)

La figura poderosa y vengativa del padre se encarna, en primera instancia, en el padre biológico de Dalí, y más tarde se desplazará hacia otras figuras similares en su vida (tales como Picasso y Breton), o del imaginario colectivo (Stalin, Lenin, Abraham, Guillermo Tell). Dalí retuvo una fascinación por la fuerza interior y la virilidad de su padre y de estas otras figuras, en comparación con las cuales se consideraba a sí mismo blando y fundido, carente de estructura: “yo, pese a todo, no podía, de ninguna manera -bajo pena de grave riesgo, y de ver que mi personalidad se disolvía como azúcar en el café, en un delirio permanente- renunciar a admirarle y llegar a identificarme con él para mantener su estructura y moldearme en la imagen de su fuerza” (Dalí 1975/1973, p. 39). Dalí consiguió transformar el poder de su padre real en una imagen mental y trabajar en ella, mediante visualizaciones, de modo que pudiera reducir el poder del padre y asimilar, a la vez, la fuerza de éste: “Héroe freudiano por excelencia, me he liberado de su tutela nutriéndome de cada célula de su yo, y él se ha convertido en uno de los motores de mi genio” (Dalí, op. cit., p. 40).



Dalí: Retrato del padre del artista (1925)

6.4. ¿Sexualidad adulta?

Aunque la unión emocional y mental entre Gala y Dalí era muy poderosa, los biógrafos albergan dudas respecto de si fueron una pareja sexualmente funcional. Dalí había manifestado a menudo su horror a la penetración, y era, sobre todo, un onanista y un voyeur (Thurlow y Lozano, 2001/2000). También aborrecía la idea de tener descendencia y prefería ser, simbólicamente, el único hijo de su esposa, Gala, diez años mayor que él: “Gala [...] [m]e adoptó. Fui su recién nacido, su niño, su hijo, su amante [...]. Ella se arrogó la función de ser mi protectora, mi divina madre, mi reina. Yo le conferí la fuerza de crear el espejismo de su propio mito ante sus ojos y ante el mundo” (Dalí, 1975/1973, p. 132).

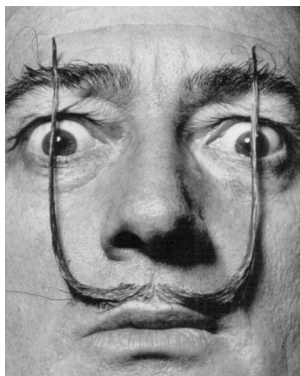


Foto de Dalí, por Philippe Halsman (1942)

7. El doble, complejo de dióscuros, fenixología



Foto de Salvador Galo Anselmo Dalí (1901-1903)

Pierre Roumequère presentó su tesis doctoral en 1950, sobre el poder del mito de los Dióscuros, Cástor y Pólux, en la imaginación de Dalí. Esta teoría resonó profundamente en Salvador, quien había nacido, de hecho, nueve meses y diez días tras la muerte de su hermano prácticamente homónimo. Dalí sentía que, simbólicamente, había nacido doble: “la estructura profunda de mi personalidad es siempre binaria: soy bicéfalo y doble. Hay dos Dalí” (Dalí, 2000/1969, p. 41). Su fusión con Gala en una versión narcisista-especular de sí mismo se manifiesta en muchas declaraciones, happenings en que ambos “nacían” de un huevo común y, especialmente, en la diada “Gala-Salvador Dalí”, como solía firmar sus obras. De igual modo, como describe el mito de Narciso (en el poema y la pintura *La metamorfosis de Narciso*, 1937), el joven quedaba fascinado, absorto en la imagen de su reflexión. Una reminiscencia adicional de esta cualidad doble, de dos-en-uno, se encuentra en sus técnica de las “imágenes dobles”.



Dalí: Cisnes reflejando elefantes (1937)

Una consecuencia del "complejo de dióscuros" , por el que uno de los hermanos debe morir para que el otro se vuelva inmortal, es lo que Dalí llamó la "fenixología". Le parecía que su supervivencia y su gloria se edificaban sobre la muerte de otros rivales (o incluso amigos, como García Lorca):”Los muertos son para mí como una blanda almohada sobre la que me duermo” (Dalí, 1975/1973, p. 15). Incluso fantaseaba ser el responsable de sus muertes, un pensamiento que lo llenaba de culpa, pero que también lo llenaba de vigor: “Creo que todos esos muertos sostienen mi vida, como arquitrabes. Y de ello extraigo una fuerza inaudita” (Dalí, op. cit., p. 221); “Saboreo mejor la vida, el saberme vivo, cundo devoro un muerto” (op. cit., p. 24).

8. La formación del yo a través de los ojos de la madre

Para Lacan (1949), el bebé desarrolla su (ilusorio) sentido de un yo unificado cuando se reconoce en el espejo (o mira a otro bebé). Antes de ello, el cuerpo es simplemente una colección de fragmentos inconexos. Para Winnicott (1967), hay un precursor del espejo, pero cronológicamente anterior en la vida del bebé: el espejo de su madre, en cuya mirada tiene lugar la formación del yo del bebé. El niño aprende sobre sí mismo y sobre el mundo a través de lo que la cara de la madre le refleja. La madre actúa, por lo tanto, como un espejo para el niño.

Para Dalí, está claro que su madre le permitía verse a la luz de la bondad; ella era “un ser con quien contaba para hacer invisibles las manchas de mi alma -era tan buena que pensaba que su bondad "serviría

para mí también". Me adoraba con un amor tan íntegro y tan orgulloso, que no podía equivocarse-" (Dalí, 1981/1942, p. 163).

Según Lacan, el estadio del espejo no se aplica sólo a la infancia, sino a la totalidad de la vida. La identificación proyectiva con algo externo al sujeto le permite tomar conciencia de lo que desde afuera le es reflejado de vuelta. Cuando murió su madre, en febrero de 1921, el Dalí adolescente quedó privado de este espejo y se vio forzado a internalizar la mirada del otro. Redobló sus esfuerzos para explotar su imagen, desarrollando una pose, en busca de identidad. Más adelante, sería Gala quien encarnaría el arquetipo de la madre cuidadora, el estímulo permanente de su creatividad y el ancla de su mente atormentada.

9. La construcción de la imagen pública

Siempre voy de uniforme de Dalí
(Dalí 1984/1964, p. 57).



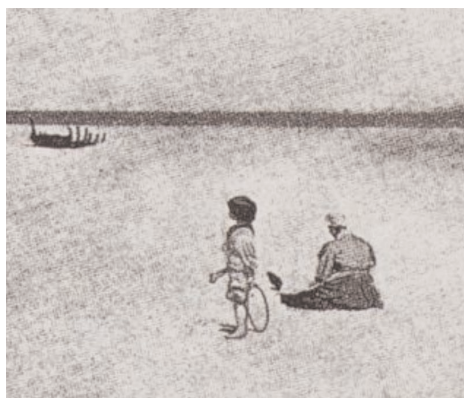
Dalí, foto de Philippe Halsman.

"Mis bigotes defienden la entrada de mi persona" (1954)

La pintura, la escritura, el diseño, las escenografías y vestuarios, las performances o las payasadas de Dalí no dan completa cuenta del grado en que la obra máxima de Salvador Dalí fue la creación de sí mismo como personaje (Rosa Armengol, 2003; de Diego, 2003). Llegó a hablar de "La vida de Salvador Dalí considerada como obra de arte" (Dalí, 1984/1964, p. 37). Su enhiesto bigote (Dalí y Halsman, 1954) y su característica

mirada histérica de ojos desorbitados, con la cabeza ligeramente echada hacia atrás, se han convertido en la imagen de marca de Dalí.

El pintor, muy en la línea psicoanalítica de situar el origen de la estructura psíquica en recuerdos infantiles, alude repetidamente a su niñez, tanto en sus escritos (especialmente en *Vida secreta* y *Confesiones inconfesables*) como en sus cuadros (en los que aparecen elementos de sus traumas infantiles como la langosta, recuerdos geográficos en forma de torres, cipreses y playas, juegos como los fosfenos, y, sobre todo, su propia imagen estereotipada, como un niño vestido de marinero).



Dalí: detalle de *Sur (Mediodía)* (1936)



Foto de Salvador Dalí niño

Para el psicoanalista, no hay garantía de que los recuerdos de la infancia no hayan pasado por filtros de olvido, represión y deformación; así, “Si se someten a un examen analítico los recuerdos que de su infancia ha conservado una persona[,] puede sentarse fácilmente la conclusión de que no existe ninguna garantía de la exactitud de los mismos. Algunas de las imágenes del recuerdo aparecerán seguramente falseadas, incompletas o desplazadas temporal y espacialmente” (Freud 2001/1901, p. 60); “Diferentes datos nos fuerzan, pues, a suponer que en los denominados primeros recuerdos infantiles no poseemos la verdadera huella mnémica, sino una ulterior elaboración de la misma, elaboración que ha sufrido las influencias de diversas fuerzas psíquicas posteriores. De este modo, los

"recuerdos infantiles" del individuo van tomando la significación de "recuerdos encubridores" y adquieren una analogía digna de mención con los recuerdos de la infancia de los pueblos, depositados por éstos en sagas y mitos" (Freud, op. cit., p. 62).

A través de sus extensos escritos autobiográficos y entrevistas, Dalí consiguió construir una semi-ficción controlada en la que mostraba en detalle una identidad mixtificada (con acontecimientos apócrifos y hechos distorsionados u omitidos): la de una figura pública construida. Aunque en su *Vida secreta de Salvador Dalí* promete desvelar su verdadera biografía, lo cierto es que, para quien sepa leer entre líneas, la frase que clausura el prólogo adquiere un nuevo sentido: "Una cosa, por lo menos, es cierta: todo, absolutamente todo lo que aquí diga es entera y exclusivamente culpa mía" (Dalí 1981/1942, p. 6), puesto que puede implicar que sus aseveraciones no son necesariamente contrastables. Pero pronto el juego del autor para con la veracidad de sus relatos se vuelve abierto. Dalí escribe, sin ambages, que desde la infancia "me ha sido con frecuencia imposible saber cómo empieza la realidad y termina lo imaginario" (op. cit., p. 43), y encabeza ciertos capítulos como "falsos recuerdos de infancia" y "recuerdos reales de infancia".



Foto de portada de *The Secret Life of Salvador Dalí* (1942)

Como dice Luis Romero (1989, p. 57), Dalí "se complace en

proporcionar una serie de orientaciones o claves aparentemente descifradoras de palabras o símbolos y que, quien [...] lo consigue y cree acertar, resulta que puede haber caído en una sutil trampa tendida por el propio Dalí para ocultar sus verdaderos secretos. [...] Escribió con apariencia de provocadora sinceridad pero lo principal quedó velado, escondido” .

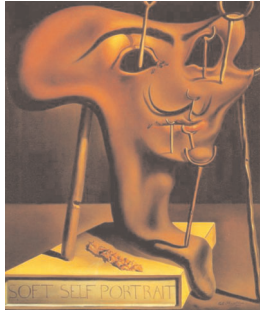
Dalí, que en 1942 ya había publicado su autobiografía *Vida Secreta*, hizo todo lo posible por evitar la difusión de la biografía escrita en 1949 por su hermana, Anna Maria, en la que intentaba dar a conocer el Dalí no tergiversado por su propia mixtificación. Según ésta, “Cuando apareció por primera vez este libro [...] [m]i hermano [...] enviaba, indignado, tarjetas y telegramas a los periodistas para que se abstuvieran de comentarlo. Lo cierto es que lo consiguió y a partir de entonces el libro quedó silenciado” (Dalí 1993/1949, p. 138).

Lo que Salvador Dalí escribió e ilustró sobre sí mismo fue, en gran medida, su libre creación; fue el artífice de su propia mitopoyesis. Si bien su mayor obra fue él mismo, también él mismo fue la causa de su propio ocaso creador. El precio de su constante necesidad de estar a la altura de su propio personaje público fue que en gran medida sucumbió al cliché en el que se había convertido su figura. En las encendidas palabras de Anna Maria, “Desde 1949 Dalí ha sido promocionado como el personaje que se ha visto obligado a representar [...]. Pero este "personaje" tan lejos del verdadero Dalí [...] ha acabado devorando su auténtica personalidad” (Dalí 1993/1949, p. 139).

“Philippe Halsman: ¿Por qué lleva usted bigote?

Salvador Dalí: Para pasar desapercibido” (Dalí & Halsman, 1954, pp. 13 y 15).

¿Quién se ocultaba detrás de la máscara?...



Dalí: Autorretrato blando con loncha de bacón asado (1941)

10. Referencias bibliográficas

ALEXANDRIAN, S.

1972 Le rêve dans le surréalisme. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, (5) primavera, 27-50.

1974 *Le surréalisme et le rêve*. París: Gallimard.

AMOSSY, R.

1995 *Dalí ou le filon de la paranoïa*. París: Presses Universitaires de France.

BOSQUET, A., y DALÍ, S.

2000 *Entretiens avec Salvador Dalí*. Mónaco: Éditions du Rocher. [Título original: *Conversations with Dalí*. (1969)]

BRETON, A.

1924 Manifeste du surréalisme. *La Révolution Surréaliste*, (1). París: P. Naville y B. Péret.

1985 *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor, 4ª ed. [Título original: *Manifestes du Surréalisme*. (1966)]

COWLES, F.

1959 *The Case of Salvador Dalí*. Londres: Heinemann.

DALÍ, A. M.

1993 *Salvador Dalí visto por su hermana*. Barcelona: Parsifal Ediciones. (1949)

DALÍ, S.

1930 L'âne pourri. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, julio, (1), 9-12. Reproducido en *Salvador Dalí: La femme visible* (1930). París: Éds. Surréalistes, 9-20.

- 1933 Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste. *Minotaure*, (1) junio, 65-67.
- 1935 La conquista de lo irracional. París: Éditions Surréalistes. Reproducido en Salvador Dalí: Sí (1977). Barcelona, Caracas, México: Ariel, 17-30. [Título original: "La conquête de l'irrationnel".]
- 1978 *El mito trágico del "Ángelus" de Millet*. Barcelona: Tusquets, col. Cuadernos Marginales. [Título original: Le mythe tragique de "L'angelus" de Millet: interprétation paranoïaque-critique. (1963)]
- 1981 *Vida secreta de Salvador Dalí*. Figueras, Gerona: Dasa Edicions. Título original: The Secret Life of Salvador Dalí. (1942)]
- 1984 *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquets. [Título original: Journal d'un génie. (1964)]
- 1989 *Rostros ocultos*. Espulgues de Llobregat, Barcelona: Plaza y Janés. [Título original: Hidden Faces. (1944)]
- DALÍ, S., y PARINAUD, A.
1975 *Confesiones inconfesables*. Barcelona: Editorial Bruguera. [Título original: Comment on devient Dalí. (1973)]
- DALÍ, S., y PAUWELS, L.
1989 *Dalí m'a dit*. Issy-les-Moulineaux: Ergo-Press/Carrère. [Este libro tiene prácticamente el mismo contenido, aunque es algo más completo, que PAUWELS, Louis: Les passions selon Dalí. París: Denoël, (1968)]
- DALÍ, S., y HALSMAN, P.
1994 *Dalí's Mustache. A Photographic Interview*. París: Flammarion. (1954)
- DE DIEGO, E.
2003 *Querida Gala: las verdades ocultas de Gala Dalí*. Madrid: Espasa Calpe.
- DESCHARNES, R.
1962 *The World of Salvador Dalí*. Nueva York: Harper & Row.
- ÉLUARD, P.
1984 *Lettres à Gala 1924-1948*. París: Gallimard.
1986 *Cartas a Gala 1924-1948*. Barcelona: Tusquets.

FREUD, A.

- 1999 *El yo y los mecanismos de defensa*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós Ibérica. [Título original: *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. (1936)]

FREUD, S.

- 1897 *Letter to Fliess*. En "Character and Anal Erotism" (1908). Reproducido en Sigmund Freud (1959): *The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*, vol. IX. Londres: Hogarth Press, 169-175.
- 1905 Tres ensayos para una teoría sexual. En Anna Freud (Ed.) (1993): *Sigmund Freud: los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Ediciones Altaya, 343-492.
- 2001 *Psicopatología de la vida cotidiana*. Madrid: Alianza Editorial. [Título original: *Psychopathologie des Alltagslebens*. (1901)]
- 1906 El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen. En Sigmund Freud (1999): *Obras completas*, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu, 2ª ed.
- 1911 Los dos principios del suceder psíquico. En Anna Freud (Ed.) (1993): *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Ediciones Altaya, 629-638.
- 1915 Las pulsiones y sus destinos. En Anna Freud (Ed.) (1993): *Sigmund Freud: los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Ediciones Altaya, 247-271.
- 1933 Correspondance à André Breton, lettre du 26 décembre 1932. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, mayo, (5). París: Librairie José Corti.(1932)
- 1940 Compendio del psicoanálisis. En Sigmund Freud (1984): *Esquema del psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 107-173.

GIBSON, I.

- 1998 *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama. [Título original: *The Shameful Life of Salvador Dalí*.(1997)]

JEFFERT, W.

- 2002 *Dalí: Gradiva*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza y CajaMadrid.

JENSEN, W. H.

- 1946 *Gradiva*. Buenos Aires: Poseidón. [Título original: *Gradiva: ein pompejanisches Phantasiestück*. (1903)]

KRIS, E.

- 1952 On Preconscious Mental Processes. En Ernst Kris: *Psychoanalytic Explorations in Art*. Nueva York: International Universities Press, 310-318.

LACAN, J.

- 1976 *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad, seguido de primeros escritos sobre la paranoia*. México, Madrid y Buenos Aires: siglo Veintiuno Editores. [Título original: De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité. (1932)]
- 1949 Le Stade du Miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. En Jacques Lacan: *Écrits*. París: Éds. du Seuil.

MUNT, S.

- 2001 Elena Dimitrievna Diakonova: Gala. [Documental en vídeo. Producción: Ovideo y Canal +. 1 h. 44 min. 17 seg.]

NARANJO, C.

- 1991 *Ennea-Type Structures. Self-Analysis for the Seeker*. Nevada City, California, EE.UU.: Gateways/IDHHB Publishers. (1990)
- 1996 *Carácter y neurosis: una visión integradora*. Vitoria: Ediciones La Llave. [Título original: Character and Neurosis: an Integrative View. (1994)]

PALMER, H.

- 1996 *El eneagrama: un prodigioso sistema de identificación de los tipos de personalidad*. Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo. [Título original: The Enneagram: Understanding Yourself and the Others in your Life. (1988)]

RISO, D. R., y HUDSON, R.

- 2000 *La sabiduría del eneagrama*. Barcelona: Ediciones Urano. [Título original: The Wisdom of the Enneagram. (1999)]

ROMERO, L.

- 1989 *Dedálico Dalí*. Barcelona: Editorial Mediterrània.

ROSA ARMENGOL, L.

- 2003 *Dalí, icono y personaje*. Madrid: Cátedra.

SCHMITT, P.

- 1981 *Étude psychanalytique de la création chez Salvador Dalí*. París: Université de Paris V. [Tesis doctoral.]

THURLOW, C. y LOZANO, C.

- 2001 *Sexo, surrealismo, Dalí y yo. Las memorias de Carlos Lozano* escritas por Clifford Thurlow. Barcelona: RBA Libros. [Título original: Sex, Surrealism, Dalí and Me. The Memoirs of Carlos Lozano. (2000)]

WINNICOTT, D. W.

- 1951 "Transitional Objects and Transitional Phenomena". *International Journal of Psychoanalysis*, (34), 89-97.
- 1967 "Mirror-Role of Mother and Family in Child Development". En P. Lomas (Ed.): *The Predicament of the Family: a PsychoAnalytical Symposium*. Londres: Hogarth Press e Institute of Psycho-Analysis. Recogido en Play and Reality (Realidad y juego).
- 2002 *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa. [Título original: Playing and Reality. (1971)]