

# Dalí, un genio hacia la muerte<sup>1</sup>

*Hernando Escobar Vera*<sup>2</sup>  
Universidad Complutense de Madrid

Artículo de Reflexión derivado de Investigación  
Recibido: Agosto 14 de 2016 Aprobado: Octubre 07 de 2016

---

## Resumen

Este trabajo se propone analizar tres aspectos que se destacan en *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941) de Salvador Dalí (1904-1989): la máscara; la contigüidad entre lo blando y lo duro; y lo orgánico, comestible y en descomposición. Estos aspectos se inscriben en el conjunto del sistema simbólico daliniano de tensiones que manifiestan el dislocamiento (y ambivalencia) entre el reconocimiento que Dalí hace de su humanidad mortal y su deseo de trascendencia e inmortalidad. Así, lo que se manifiesta como angustia en el psiquismo del artista catalán es transformado en fascinación en su obra y en su vida, en las que se registran constantes alusiones al temor a la muerte y al deseo de trascenderla. Sin embargo, en este trabajo el énfasis no se pone en el psiquismo del artista sino en las mediaciones que le permiten elaborar una estética a partir de su angustia (sublimarla) y en las particularidades de dicha estética.

**Palabras clave:** salvador Dalí; *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941); autorretrato y autoficción; arte y psicoanálisis; arte y muerte; angustia de muerte; falo; ambivalencia; sublimación.

---

## Dalí, a genius towards death

### Abstract

This work aims to analyze three aspects that stand out in *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941) by Salvador Dalí (1904-1989): The mask, the contiguity between soft and hard; and the organic, edible and decomposing. These aspects enter in the set of Dalinian symbolic system of tensions that

- 
- 1 Investigación realizada para obtener el título de máster en Psicoanálisis y Teorías de la Cultura en la Facultad de Filosofía – Universidad Complutense de Madrid.
  - 2 Comunicador social – periodista de la Universidad de La Sabana, magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo, máster en Psicoanálisis y Teorías de la Cultura de la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad adelanta su investigación doctoral en torno a "estéticas contemporáneas" en la Universidad Complutense de Madrid. Correo electrónico: [nandoescobarvera@gmail.com](mailto:nandoescobarvera@gmail.com)

manifest the disruption (and ambivalence) between Dalí's recognition of his mortal humanity and his desire for transcendence and immortality. Thus, what is manifested as anguish in the psyche of the Catalan artist is transformed in fascination in his work and in his life, in which constant allusions to fear to death and the desire to transcend it are registered. Nevertheless, the emphasis of this work is not placed in the psyche of the artist, but in the mediations that allow him to create an esthetics from his anguish (to sublimate it) and in the particularities of this esthetics.

**Key words:** salvador Dalí; Soft self-portrait with grilled bacon (1941); Self-portrait and auto-fiction; Art and psychoanalysis; Art and death; Death anguish; Phallus; Ambivalence; Sublimation.

---

## Dalí, um génio se aproximando à morte

### Resumo

Este trabalho visa analisar três aspectos destacados da obra chamada *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941) do pintor catalã Salvador Dalí: a máscara, a tensão entre o mole e o duro e finalmente o orgânico, o comestível e o estragado. Estes aspectos estão inscritos no sistema simbólico do artista que manifestam o deslocamento e ambivalência entre o reconhecimento que o artista faz da sua mortalidade e seu desejo de transcendência imortal. Aquilo que se manifesta como angústia na psique de Dalí, vira fascinação na obra dele, nela há constantes referências à morte. Este artigo se foca nas mediações que permitem criar uma estética a partir da angústia.

**Palavras chave:** salvador Dalí, *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941), autorretrato, arte e psicanálise, arte e morte, angústia da morte, falo, sublimação

---

## Introducción

Clifford Thurlow<sup>3</sup> inicia las memorias del actor y modelo colombiano Carlos Lozano con la narración que hace este de la ceremonia mortuoria dedicada a Dalí: "Delante del altar se encontraba el ataúd [...] Muy indicado para un burgués catalán". A pesar del afecto y admiración que Lozano manifiesta por Dalí, la referencia a su muerte lo rebaja al nivel de cualquier mortal, o más bien, de cualquier muerto, con tan solo una particularidad: "un burgués". Probablemente estas palabras habrían sido insoportables para Dalí, "un muerto más, un burgués más", como le fue insoportable en vida la idea de su propia muerte. *Soft self-portrait with grilled bacon*<sup>4</sup> (1941), como otros autorretratos de artistas consagrados, al mismo tiempo que inmortaliza la imagen del artista, le da trascendencia como tal, es decir, por su obra; sin embargo, el autorretrato en cuestión tiene una particularidad: la imagen distorsionada de sí mismo, en función de los simbolismos y códigos estéticos propios de Dalí, deja ver las particularidades

---

3 THURLOW, Clifford. *Sexo, surrealismo, Dalí y yo. Las memorias de Carlos Lozano escritas por THURLOW, Clifford*. RBA: Barcelona, 2001, pág. 14.

4 El nombre de la obra ha sido traducido con algunas diferencias sutiles: beicon, bacón, tocino; asado, frito...

del deseo de inmortalidad y trascendencia que toma forma en su pintura. De un lado, la obra pone en primer plano la imagen de un Dalí inventado por él mismo, es decir, un Dalí autoficcional, que somete la propia imagen a su concepción surrealista, y de otro, esta imagen distorsionada y concebida dentro de una clave no realista revela la fascinación del autor por la muerte, a través de los elementos que procuran la distorsión y la hacen significativa.

Tal fascinación se desprende de la angustia que la muerte le infunde. No se trata del temor natural en cualquier persona; se trata de la sensación de tenerla en frente, inminente y constante. En este caso, la angustia respondería a una incapacidad para aceptar su humanidad mortal, es decir, para sobrellevar esta herida, que es de tipo narcisista en tanto obliga a la persona a concebirse reducida a un cuerpo corruptible que se desintegrará. Aun así, se trata de una angustia de la que Dalí es plenamente consciente, de modo que discurre permanentemente en torno a ella y la elabora a lo largo de su obra, en particular, de aquella con carácter autorreferencial, como en el caso del autorretrato que será eje de la reflexión en este texto.

Es decir, la idea de la propia muerte es insoportable para Dalí, pero al mismo tiempo es una idea recurrente: lo angustia y lo seduce, lo fascina; lo lleva a pensarla y a fantasear con sortearla impunemente: sobrevivirle a la muerte, este es un motivo y un deseo central en el proyecto vital y artístico de Salvador Dalí. El pintor catalán va tras este deseo simbólicamente, a través de su quehacer artístico, pero también pretende llevarlo a cabo físicamente, cuando fantasea con recurrir a la criogenia.

La investigación que se describe bajo los siguientes intertítulos tiene como punto de partida los elementos compositivos presentes en *Soft self portrait with grilled bacon*: la máscara, que hace pensar la obra en clave de autoficción, en nexo con la ambigua caracterización pública daliniana; la contigüidad entre lo blando y lo duro, que remite a la dualidad entre la asunción del falo, o bien como ilusión de potencia (prepotencia), o bien como falta, y, en tercera instancia, lo orgánico, comestible y en descomposición, metáfora que probablemente alude al momento de mayor renombre internacional de Dalí y, simultáneamente, al punto en el que se cifra el inicio de su declive artístico.

Estos aspectos se inscriben en el conjunto del sistema simbólico daliniano de tensiones que aluden a lo blando y lo duro, lo falible y lo trascendente, lo orgánico y lo inorgánico, lo efímero y lo imperecedero, como manifestaciones del dislocamiento (y ambivalencia) entre el reconocimiento que Dalí hace de su humanidad mortal y su deseo de trascendencia e inmortalidad. Así, lo que se manifiesta como angustia en el psiquismo del artista catalán es transformado en fascinación en su obra y en su vida. Sin embargo, en este trabajo el énfasis no se pone en el psiquismo del artista sino en las mediaciones que le permiten elaborar una estética a partir de su angustia (sublimarla) y en las particularidades de dicha estética.

Para el análisis se introducen, como horizontes interpretativos, los conceptos psicoanalíticos de *falo*, *sublimación*, *ambivalencia* y *angustia de muerte*, y el concepto artístico de *autoficción*.

Con este trabajo se espera hacer un pequeño aporte al conocimiento de los mecanismos creativos en la importantísima obra de Dalí, cuyo estudio desde enfoques psicoanalíticos sigue siendo relevante

dados los intereses del propio Dalí al respecto y dado, también, el sufrimiento del cual la obra deja tener noticia, y que el artista logra conjurar al menos lo suficiente para que no lo haga sucumbir. La sublimación aparece entonces como una mediación entre el artista y su angustia de muerte, lo cual salva la posibilidad de que el observador también piense la muerte y elabore su temor o su pretensión inconsciente de inmortalidad.

## “Más que un disparate” y el espacio para la interpretación

Ya es un lugar común, o casi lo es, la referencia a la cita de Dalí en la que afirma: “Soy loco como un zorro. La única diferencia entre yo y un loco, es de que [sic] yo no estoy loco”<sup>5</sup>. La cita en todo caso es relevante puesto que pone en primer plano que si bien buena parte de la crítica destaca los rasgos extravagantes o incluso psicóticos o perversos de Dalí, su obra da cuenta de la elaboración simbólica propia de un artista; esto, sin embargo, no excluye el reconocimiento de que un aspecto central de aquello que da valor a su obra es justamente la particularidad de la visión artística de Dalí, y esta particularidad se desprende de su indagación estética respecto a su vida psíquica o, incluso, de la mediación de su método para que pulsiones potencialmente destructivas sean sublimadas.

En efecto, los simbolismos que Dalí emplea correlatan su energía pulsional, constituyen su forma consciente de elaborar el sufrimiento y el malestar, el temor a perder la cordura, el saberse expuesto a la fragilidad del propio psiquismo; esto está en el corazón de su subjetividad y su visión artística, como lo señala Dalí mismo: “[...] Y lo bueno mío es precisamente lo otro, ese don irracional, de origen involuntario, y de inspiración. Es lo más precioso de mi personalidad, y soy hábil y especulo con ello”<sup>6</sup>. Así, junto a la “irracionalidad”, Dalí destaca la “habilidad”, la capacidad para beneficiarse de ella y superar el mero *disparate*: “El caso es que el disparate sale como disparate y lo lanzo [...] pero lo importante es la calidad del disparate”<sup>7</sup>. La pregunta obvia es ¿qué es lo que media entonces para cualificar el *disparate*? La respuesta es igualmente obvia: el trabajo artístico que, en el caso de Dalí, está caracterizado por un método específico.

Para Weyers, el método «paranoico-crítico» de Dalí es “una interpretación sistemáticamente errónea de la realidad. Mediante un proceso de alucinación [...] el artista intentaba modificar su percepción de la realidad”<sup>8</sup>. Leyra se refiere a “la búsqueda daliniana de los recursos que ofrece la paranoia como método de interpretación de la realidad”<sup>9</sup>. En cualquier caso, es necesario reconocer que esta voluntad que se hace concreta en el método no es la única que provee el material que Dalí elabora artísticamente; es decir, esta “modificación de lo percibido” no es solamente voluntaria, puesto que parte del material proviene del inconsciente de Dalí y apunta a la particularidad de su psiquismo.

5 CAROL, Màrius, y PLAYÁ, Josep. “Enigma 2: El sexo”. En *El enigma de Dalí*. Barcelona: Plaza y Janés, 2004, pág. 71.

6 Ibídem, pág. 73.

7 Ibídem.

8 WEYERS, Frank (2005). *Salvador Dalí. Vida y obra*. Barcelona: Könemann, 2005, pág. 32.

9 LEYRA, Ana María. *De Cervantes a Dalí: escritura, imagen y paranoia*. Madrid: Fundamentos, 2006, pág. 201.

Por lo tanto, a la caracterización de Weyers es necesario añadir que el método «paranoico-crítico», también es el medio que le permite a Dalí transformar su energía pulsional en energía creativa e invertir pulsionalmente su imaginería y simbolismos<sup>10</sup>. Pulsiones que de otro modo habrían podido ser devastadoras son apaciguadas mediante el arte, y esto ocurre en un escenario específico que favoreció la comunicabilidad del quehacer artístico daliniano: el Surrealismo.

Leyra explica que “la vinculación con el Surrealismo supuso, para un Dalí que apuesta por la lucidez al encontrarse desgarrado entre la razón y la sinrazón, una salida creativa”<sup>11</sup>. Lo pseudoparanoico de su método le permite “sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad” (Dalí citado por Leyra<sup>12</sup>)<sup>13</sup>. Sin embargo, dice Weyers, “mientras que el automatismo surrealista descubría una nueva realidad, Dalí investigaba y organizaba esta nueva realidad para llegarla a conocer”<sup>14</sup>.

En efecto, Dalí afirma su capacidad de articular su imaginación con el rigor investigativo: “Jamás negué a mi flexible y fecunda imaginación los métodos de investigación más rigurosos”<sup>15</sup>. Leyra explica que

“el propio Dalí distingue, al considerar su método, entre paranoico: blando, y crítico duro. Entendiendo que se trata de conjugar la irrupción del delirio y por tanto la fragilidad de la lucidez [...] con la firmeza de una lógica específica, implacable, poderosa y violenta (duro), sometida a sus estrictos condicionantes, y conducente a mostrarnos otros aspectos igualmente verdaderos de la vida humana”<sup>16</sup>.

Dalí destaca esta particularidad de su carácter creativo cuando se refiere a su participación en el grupo que tuvo a Breton como líder. Weyers añade otro aspecto en el que, a su juicio, Dalí superó los elementos que el Surrealismo le aportó: “Dalí dio un mayor alcance a la técnica artística de la libre asociación [...] plasmó en sus cuadros de una forma completamente consciente las imágenes oníricas que había visto [...] intentaba mantener el sueño en estado de vigilia”<sup>17</sup>. Como se ve, Weyers destaca el carácter consciente y de indagación implicado en el método daliniano. Igualmente, destaca que “con el descubrimiento de lo superreal en lo real y su plasmación en los cuadros, Dalí o el mismo René Magritte estaban preparando el terreno para la «creación de objetos superreales con una función simbólica»”<sup>18</sup>.

Es esta función simbólica, resultado del trabajo consciente y de la habilidad artística de Dalí, la que permite hacer comunicable su arte. Y este último aspecto merece un énfasis: Dalí fue un artista

10 Más adelante se explicará cómo su método le permite *sublimar* la angustia de muerte.

11 LEYRA, A. Op. Cit., pág. 204.

12 *Ibidem*, pág. 205.

13 Ella lo toma de *El burro podrido*.

14 WEYERS, F. Op. Cit., pág. 32.

15 DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquets, 2010, pág. 32.

16 LEYRA, A. Op. Cit., pág. 204.

17 WEYERS, F. Op. Cit., pág. 32.

18 *Ibidem*, pág. 28.

dotado de un talento sobresaliente; su virtuosismo y habilidad para nutrirse del arte que lo precedió fueron evidentes desde su adolescencia.

Weyers añade que “el «método paranoico-crítico» consistía sobre todo en descubrir, mediante la alucinación, nuevos significados en las imágenes y los objetos existentes para hacerlos visibles en el arte”<sup>19</sup>. Esta visibilidad, así sea parcial, de lo inconsciente favorece, como se ha dicho, cierta comunicabilidad con el observador. Este percibe en las pinturas de Dalí ‘algo’ que lo interpela, lo inquieta e interroga. Este ‘algo’ probablemente tiene que ver con los elementos de un psiquismo en el que aparecen exacerbadas inquietudes comunes a todas las personas. Una de estas inquietudes, que aquí se considera central, es la angustia ante la muerte. Así, en torno a la correlación ambivalente<sup>20</sup> (angustia-fascinación) con la muerte, se enlazan un método, una simbología y una intencionalidad que, aunque bordea la locura, toma forma específicamente artística.

Estos elementos permiten arrojarse al ejercicio de interpretación de la obra del artista. En este caso, como se ha anunciado, el eje de la interpretación será su *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941), en el marco de la obra daliniana pictórica, narrativa y... performativa, podría decirse, si se acepta que la imagen que Dalí hizo de sí mismo consistió, también, en un trabajo estético.

## Autorretrato, máscara y autoficción

El asunto de la autorrepresentación inmediatamente remite al problema de la identidad y su tratamiento artístico, puesto que “lo que distingue el autorretrato de la pintura de figuras en general es la presencia de alguna indicación del «aquí estoy yo»”<sup>21</sup>. Quién soy, cómo me veo en el espejo, cómo creo que me ven, cómo quiero ser visto, cómo no puedo evitar ser visto o en qué medida mi imagen concuerda con tal o cual ideal o paradigma de tipo estético o social son cuestiones a las que mínimamente responde el artista, incluso cuando intenta eludir el asunto. Todos estos aspectos, desde luego, exceden la apreciación práctica de que “los artistas, cuando necesitan material de observación tienen a su disposición el único modelo al que nunca tienen que pagar”<sup>22</sup>. Salta a la vista que al elegir no solo representarse sino también exponerse a la mirada pública, el artista opta por un *cómo, de qué manera* aspira a quedar immortalizado o, por lo menos, a ser visto. “Tal como soy”, podría ser una respuesta, pero desde luego que en ella estaría implicada no solo una pretensión realista, que no abarca a todos los artistas, sino el supuesto de que realmente se puede saber cómo se es.

En buena parte de los autorretratos, en lugar de una respuesta, lo que aparece es la marca de la incógnita sobre la propia identidad o de la indagación que el artista hace respecto a esta, como en el intento que Bell atribuye a Rembrandt en sus autorretratos por “encontrar algún equivalente pictórico

19 Ibídem, pág. 42.

20 La cuestión de la ambivalencia se estudia más adelante.

21 BELL, Julian. *500 autorretratos*. New York: Phaidon, 2004, pág. 8.

22 Ibídem, pág. 8.

del espíritu, de su conciencia interior”<sup>23</sup>. En el ejercicio de indagación, “el pintor desarrolla activamente lo que ve de su yo: aclarando, subrayando, a veces desvirtuando enigmáticamente”<sup>24</sup>. Y no se trata de una búsqueda desprovista de dolor, puesto que en algunos casos, a través del autorretrato, los artistas revisitan sus heridas físicas, como en el *Self portrait after being battered* de Nan Goldin (n. 1953) o sus heridas interiores, los traumas, como se ve en el *Autorretrato con la oreja vendada* (1889) de Vincent van Gogh (1853-1890) o en la serie de autorretratos de Francis Bacon (1909 – 1992), por poner apenas un par de ejemplos.

Es decir, el artista indaga sobre su identidad por medios artísticos y hace al observador testigo de tal indagación y del dolor que la misma puede traer al plano de la obra de modo denotado o connotado.

A pesar de la imagen pública altamente elaborada de Dalí y de la presencia de tal imagen en su obra, aquí se quiere mostrar que esta, particularmente en *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941), también da cuenta de su extrañamiento y objetivación frente a sí mismo. De Dalí se podría decir lo mismo que Bell dice de Frida Kahlo, que “trata su propia subjetividad como tema igual que otro pintor podría tratar la luz”<sup>25</sup>. En el caso específico de Dalí, como es de esperar, somete su imagen a la misma dinámica de distorsión surrealista a la que somete los demás objetos y conceptos que representa. Esto puede implicar un simple acto de coherencia con su proyecto estético en el nivel más formal de su expresión; sin embargo, es necesario introducir una segunda lectura cuando se admite que un proyecto artístico no deja de ser una búsqueda de conocimiento, una indagación frente al yo y frente al mundo. Desde esta perspectiva, la marca de la inquietud de Dalí sobre su identidad y su subjetividad es justamente que la somete a su visión estética, al «método paranoico-crítico» y a la distorsión surrealista, como cualquier otro objeto, con el ánimo de indagar las conexiones que evoca su imagen. La particularidad de esta distorsión de su imagen, en el caso de *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941), es la blandura, aspecto que se retomará más adelante, y la apariencia de máscara.

La máscara no es un motivo extraño en la iconografía del autorretrato: Ron Mueck (n. 1958) se representa como tal en su obra *Máscara* (1997) y James Ensor (1860-1949) no solo hace lo propio en *Autorretrato entre máscaras* (1899), sino que en 1877 explica la importancia de la máscara en su obra pictórica: “Para mí, la máscara es frescor del tono, expresión amanerada, ornamento espectacular, gran gesto inesperado, movimiento irrefrenado, selecta turbulencia”<sup>26</sup>.

En *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941), la apariencia de máscara que Dalí da al rostro propio que representa y la reiteración de ciertos rasgos de su imagen pública, en particular el bigote, permiten leer la afirmación de tal imagen pública (“este soy yo”) y, simultáneamente, un distanciamiento y un extrañamiento frente a la misma, lo cual remarca que, incluso en el autorretrato, el yo es una ficción y un misterio.

---

23 Ibídem, pág. 10.

24 REBEL, Ernst. *Autorretratos*. Colonia: Taschen, 2008, pág. 66.

25 BELL, J. Op. Cit., pág. 9.

26 REBEL, E. Op. Cit., pág. 62.

Bell destaca el carácter ficcional del yo retratado: "Resulta estimulante creer que estamos viendo a los artistas «tal como se veían a sí mismos» [...] pero sería más acertado decir que lo que estamos mirando son ficciones, en las que el testimonio del espejo ha sido objeto de una interpretación magistral"<sup>27</sup>. Por su parte, Johannes Gumpff destaca la dimensión enigmática del yo retratado; Bell dice que este artista austriaco en la Florencia de 1646 "pinta el espejo, el lienzo y al pintor encerrados en un círculo cerrado, y la esperanza de realizar una autorrepresentación va y viene de uno a otro. El pintor se mantiene de espaldas: «lo que yo soy no podéis verlo»"<sup>28</sup>.

Teniendo en cuenta este carácter ficticio del yo que se representa o este resto enigmático respecto a la identidad, entre la representación y el artista, cabe la pregunta sobre el estatuto de veracidad del autorretrato o, más bien, sobre qué tanta fidelidad puede esperar el observador entre la representación en el autorretrato y el pintor de carne y hueso. Si se pudiera establecer un paralelo entre autorretrato y autobiografía, se podría atribuir al autorretrato las características de lo que Lejeune denomina «pacto autobiográfico»: "el autor se compromete a decir la verdad sobre sí tal como él mismo la ve y el lector puede creerle o no"<sup>29</sup> (en entrevista con Alberca). En esta definición el problema de la veracidad sobre el yo es desplazado por el de la subjetivación del yo: "una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice"<sup>30</sup>.

Sin embargo, este paralelismo se hace impreciso al tomar en consideración que en el autorretrato el pacto no está firmado, el observador no puede contar con la promesa del autor a menos que esta se explicita a través de algún intertexto. Esto marca una notable diferencia frente a la autobiografía en la que el compromiso queda instituido al usarse la denominación del género. Adicionalmente, en el campo del autorretrato hay un sinnúmero de ejemplos en los que es evidente que el artista se representa en clave abiertamente ficcional<sup>31</sup>.

Ante estos autorretratos en los que es evidente que el artista no promete, al menos no de modo explícito, decir la verdad sobre sí al observador, parece adecuado recurrir a otro paralelismo. Así como Lejeune establece un pacto entre autor y lector en el caso de la autobiografía, lo hace en el caso de la novela, a la que correspondería el «pacto novelesco», en el cual no media compromiso

27 BELL, J. Op. Cit., pág. 6.

28 BELL, J. Op. Cit., pág. 10.

29 LBERCA, Manuel. Entrevista a Philippe Lejeune, 2004. Recuperada de [http://autoficcion.es/?page\\_id=47](http://autoficcion.es/?page_id=47)

30 LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Endymion, 1994, pág. 234.

31 Es el caso de Rogier van der Weyden (1399-1464), quien le pone su rostro al San Lucas dibujando a la Virgen y al Niño, y de Miguel Ángel (1475-1564), que se sitúa provisto de una capucha al resguardo de la escena escultórica de La piedad (1500-1555). Menos píos son los autorretratos de Cristofano Allori (1577-1621), que le da sus rasgos a la cabeza de Holofemes decapitado en Judith y Holofemes (h 1610-1612), y aquel en el que Caravaggio (1571-1610) hace lo propio en la cabeza del Goliat decapitado en David y Goliat. También Caravaggio se representa como Baco, en el Autorretrato en la figura de Baco (1593-1594), Jan Steen (1626-1679) lo hace como vagabundo en Los vagos (1660) y Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783) se retrata en sus bustos escultóricos como bufón (hacia 1770). Rembrandt (1606-1669), por su parte, sitúa sus rasgos en un amplio registro de gentes: desde el hombre honorable hasta el mendigo y el rufián, y Otto Dix (1891-1969) se representa en diferentes roles asociados a la guerra: como soldado en Autorretrato como soldado (1914), como Marte, el mismo dios de la guerra (1915), y como prisionero de guerra (1947). En el arte contemporáneo un hito son los Untitled Film Stills (1977-1980) de Cindy Sherman (n. 1954)

alguno de decir la verdad y, por lo tanto, no tiene sentido que el lector se pregunte si lo que lee es verdadero o no: “nuestra atención no está ya focalizada en el autor, sino sobre el texto y la historia”<sup>32</sup>. Pero Lejeune nota que habría una posible tercería a la que correspondería una casilla adicional: la del «pacto ambiguo»<sup>33</sup>. Una posibilidad en la que sí se llama la atención sobre el autor, pero sin que medie pacto alguno de veracidad, en el caso de la pintura, en el plano de la representación.

En el marco del «pacto ambiguo», Alberca sitúa el género autoficcional. Si bien él establece como condición definitoria del género la correspondencia nominal entre autor, narrador en primera persona y personaje, este criterio no sería homologable a las artes plásticas. Sin embargo, otros aspectos de la definición de autoficción la acercan a la complejidad de expectativas que el autorretrato suscita: “una autoficción, aunque es una novela, parece una autobiografía y bien podría ser que lo fuera de verdad, pero también podría ser su simulación, es decir, una pseudoautobiografía o unas memorias ficticias en las que el autor es también personaje”<sup>34</sup>.

Puesto que buena parte de los autorretratos escapan a un «pacto autobiográfico», es decir, a una clave de interpretación en la que se asuma que el artista se representa como es (acaso tan solo en el arte que se pretende realista) o, por lo menos, como se percibe, se ha propuesto la noción de «autoficción» para las artes visuales, aunque en los trabajos consultados (Pardo<sup>35</sup> y Tabachnik<sup>36</sup>) se privilegia la referencia a la fotografía y a las representaciones visuales de «sí mismo como otro»<sup>37</sup>. En los ejemplos recogidos, sin embargo, cabe preguntarse qué tanto hay del yo en ese otro sobre cuya figura se ha proyectado el rostro propio, y qué relaciones pueden ir de la idealización a la iconoclastia. En cualquier caso, es necesario destacar que parte del carácter subversivo del género autoficcional en la narrativa es el borramiento de los límites identitarios, lo cual incluye el borramiento de los límites entre el yo y el otro, sea este un otro que ha existido en la vida real o en la imaginación literaria, o un otro yo, una versión imaginaria de sí mismo.

Las categorías de «autoficción» y «pacto ambiguo» permiten situar teóricamente la complejidad y ambigüedad de la obra daliniana y entender esta ambigüedad no como una dificultad tan solo sino como una ruta de interpretación de su estética. Otros aspectos estéticos que se derivan del componente autoficcional en los autorretratos de Dalí son la contestación a las estéticas realistas, el debilitamiento de la noción de verdad, característico del arte y la filosofía, en especial desde Nietzsche, y el debilitamiento de la noción de identidad que pierde su carácter monolítico y se hace fluida y polivalente, por no decir, de frente, «imaginaria».

---

32 ALBERCA, M., 2004. Op. Cit.

33 LEJEUNE, P. Op. Cit., pág. 234.

34 ALBERCA, Manuel. “Propuesta para una lectura transitiva de César Aira”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 665, 2005, pág. 85.

35 PARDO S., Rebeca. “El otro yo. De la autoficción al turismo identitario en el arte contemporáneo”. En *Sans Soleil. Estudios de la imagen*, 4, 2012.

36 TABACHNIK, Silvia (2012). “Sobre la alteración lúdica de las imágenes en la era del photoshop”. En *Adversus*, 9, 22 (junio), 2012.

37 *Ibidem*, pág. 127.

En *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941) la representación de la imagen pública de Dalí es erosionada, puesto que no se la representa como rostro sino como máscara. Así se produce cierto distanciamiento crítico del artista respecto a su imagen pública que, fuera de su obra, suele reivindicar. La máscara alude a la dimensión de su yo que se ha hecho 'marca', 'producto', performancia para el mercado. Dalí es consciente de que el 'producto' en el que se ha constituido es su mejor estrategia de marketing, él mismo es valla, icono y marca. Dice Dalí: "Mi estrategia me vale innumerables escritos sobre mi personalidad [...] Gracias a mí, llegará un día en que las gentes se verán forzadas a ocuparse de mi obra"<sup>38</sup>. Esta elaboración es catalogada por Ródenas como «imagen-envoltorio»: "un exoesqueleto [...] semblante, armadura y frontera"<sup>39</sup>.

Se trata de una imagen construida a través de su obra pictórica, de sus textos autobiográficos y, sobre todo, de una cierta performatividad, de un cierto *acting* del personaje denominado Dalí. Su hermana, Ana María, lo señala con precisión: "Desde 1949 Dalí ha sido promocionado como el personaje que se ha visto obligado a representar, y todo aquello que pudiera contradecir o ensombrecer esta imagen era totalmente rechazado [...] este «personaje» tan lejos del verdadero Dalí [...] ha acabado devorando su auténtica personalidad"<sup>40</sup>; como evidencia de esto, cita a Tharrats, quien cuenta en su libro *Cien años de pintura en Cadaqués* que en cierta ocasión Dalí le dijo: "Perdona [...] veo que viene gente y estoy obligado a disfrazarme de Salvador Dalí"<sup>41</sup>.

Ródenas aporta otro argumento para sustentar este carácter de impostura en la imagen pública que Dalí proyecta y el personaje público de Dalí actúa: "en el Diario 1919-1920 no hay tal imposición, tan sólo el embrión ambicioso de un artista adolescente. Dalí mantuvo inéditos estos diarios porque revelaban un rostro desnudo, anterior a la fabricación de una coraza pública"<sup>42</sup>. "El verdadero Dalí" ... si bien, después de todo, no es claro quién podría haber dicho quién fue el "verdadero Dalí", también es cierto que los testimonios dejan saber de una conciencia que Dalí tenía de estar haciendo un «acting» que implicaba salir de sí, para ser otro, aun si consideramos que ese otro también era él.

Gibson va más lejos y denuncia lo que hubo de traición en este semblante que, a su juicio, trascendió de lo público a lo privado:

"Su pose implicaba estar siempre dispuesto a tergiversar la verdad [...] y a veces hasta a traicionar a los que se creían sus amigos. Implicaba minimizar su deuda para con Breton y el surrealismo, negar que hubiera contribuido al contenido anticlerical de *La edad de oro*, o dárselas de místico católico. Implicaba prostituir su talento en aras de la rápida ganancia"<sup>43</sup>.

38 DALÍ, S., 2010. Op. Cit., pág. 66.

39 RÓDENAS DE MOYA, Domingo. "El mito de la vida verdadera en la Vida secreta de Salvador Dalí". *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, pág. 155.

40 DALÍ, Ana María (1993). *Salvador Dalí visto por su hermana*. Barcelona: Parsifal, 1993, pág. 139.

41 Ibídem, pág. 137.

42 RÓDENAS, D. Op. Cit., pág. 156.

43 GIBSON, Ian. *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama, 2003, pág. 779.

Aun así, *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941) no solo vuelve a poner en escena esta imagen pública, sino que toma distancia crítica frente a ella. Su mascarada, blanda, se descompone sobre un pedestal. El cuerpo de su performance («lo imaginario») quedará descompuesto, será consumido, y solo quedarán las letras sobre el pedestal («lo simbólico»: “Gracias a mí, llegará un día en que las gentes se verán forzadas a ocuparse de mi obra”). La presencia de la máscara en sí misma, trasluce no solo la conciencia de la mascarada sino quizás el dolor frente a ella, o por lo menos, frente a su insuficiencia como coraza ante la muerte; la máscara se presenta como una inquietud o una queja identitaria, puesto que más allá de la eficacia publicitaria que pudiera depararle la impostura, la máscara, ¿qué función cumplía esta?, ¿qué fragilidad acorazaba?, ¿qué rostro pretendía ocultar? Para Gibson, “detrás de la máscara daliniana [...] había un rostro avergonzado”<sup>44</sup>. El biógrafo de Dalí afirma que a partir de *El juego lúgubre*, “Dalí nos muestra la vergüenza a la luz del día” (Gibson, 2003: 778).

La posibilidad de acceder a lo oculto como un significado, es decir, que lo que se oculte sea al mismo tiempo lo discernible en la obra daliniana es lo interesante en este punto, sea lo oculto-discernible la vergüenza, como plantea Gibson con sobrados argumentos, o la angustia frente a la muerte, como se enfoca el asunto en este trabajo.

Esta co-presencia del sentido enmascarado y la máscara es una constante en lo referente a Dalí. En sus textos autobiográficos, el artista se expone a la mirada pública pero siempre ambiguamente. Su estilo surrealista, que en la prosa traza continuos entre lo vivido, lo soñado, lo fantaseado y los estados de percepción alterada, así como su recurso a las ironías, al lenguaje hiperbólico y al tono sarcástico, dificultan establecer límites entre la vida real de Dalí y las representaciones narrativas que él hace de ella; entre sus verdaderas concepciones del mundo y sus provocaciones. Su juego entre mostrarse y no mostrarse es equivalente al de su *Dalí desnudo* (1954), autorretrato en el que se concede el pudor de ocultar sus genitales; es decir, llama la atención sobre la particularidad de su psiquismo, negándose a revelar más de ella al mismo tiempo.

Su exhibición de sí mismo, incluso de sus actividades y fantasías más perversas, que le permitirían al seguidor de la obra de Dalí conocerlo de un modo “mucho más eficaz que buscar a tientas la personalidad a través de la obra”<sup>45</sup>, en realidad revelan tanto como ocultan; de modo que, al final de cuentas, quizás sí sea necesario interrogar sus pinturas. Pero no tanto para conocer al hombre, sino para discernir y entender el proceso creativo y la visión estética del artista. Al parecer, después de todo, no queda más remedio que seguir los sentidos hacia los que las obras de Dalí apuntan, sus insinuaciones, y creerles a ellas más que a la personalidad que Dalí publicita a modo de semblante, de máscara, de autoficción performativa. Ese es el efecto de sentido al que suele apuntar la autoficción, después de todo: a la incertidumbre y lo inestable... y de allí, al trabajo infinito (incompleto, imposible) de la interpretación.

---

44 Ibídem, pág. 779.

45 DALÍ, S., 2010. Op. Cit., pág. 66.

## Lo blando / duro, falo y ambivalencia

La superposición del Dalí inventado sobre el Dalí real, si es que son diferenciables, es a la vez una dificultad para la puesta en relación entre su vida y su obra, y un horizonte para la interpretación de la segunda en clave autoficcional, puesto que la obra de Dalí revela tanto como oculta del artista y esta ambigüedad es una de sus claves de lectura, en especial, en relación con las dos dimensiones que se sobreponen en la máscara como representación del rostro en *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941). El vínculo de lo discernible-oculto en esta pintura se establece a través del análisis de la co-presencia de dos series de simbolismos antagónicos, pero en constante diálogo en la obra de Dalí (como se ilustra en la Tabla I).

En los siguientes apartados, el criterio de la ambigüedad autoficcional y el análisis de la co-presencia de simbolismos inscritos en campos semánticos opuestos, pero en diálogo, permitirán interpretar la estética daliniana en *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941) tomando en cuenta como ejes de cada categoría *lo blando* y su relación con *el falo como falta* y *lo duro* como simbolización del *falo como prepotencia*. La yuxtaposición de estas dos significaciones, a través de la relación espacial entre la máscara blanda y el pedestal duro, cobra sentido cuando se observa la continuidad que va de lo blando a lo orgánico y efímero: entonces aparece la angustia frente a la muerte como aspecto cohesivo de la elaboración estética, lo que se enmascara bajo el semblante del genio prepotente.

Falo como falta (flacidez)	Falo como prepotencia (dureza)
Blando	Sólido
Invertebrado	
Materialidad (corporalidad)	Espiritualidad
Sujeción a la gravedad	Capacidad de levitar
Orgánico (en descomposición)	Mineral (incomptible)
Efímero	Imperecedero (inmortal)

**Tabla I.** Tensiones compositivas y axiológicas en la obra de Dalí

Estas dos series de simbolismos antagónicos constituyen dos interpretaciones de lo humano en general, pero especialmente de la propia humanidad de Dalí. De un lado está el ser humano semidiós, inmortal, llamado por los dioses a altas tareas, en su caso, por su genialidad artística. De otro lado está el ser humano vivo, quien, por tanto, desde una mirada realista, necesariamente está muriendo: estar vivo es envejecer, es ir hacia la muerte y la descomposición. Esta co-presencia en el plano compositivo insinúa, más que una conciencia de la complejidad de las aspiraciones y posibilidades humanas, una visión escindida de sí mismo, una visión ambivalente.

Laplanche y Pontalis señalan que la noción de «ambivalencia» la toma Freud de Bleuler, quien la considera como uno de los síntomas de la esquizofrenia. Bleuler habla de ambivalencias volitiva,

intelectual y afectiva; pero termina por privilegiar la última (amor-odio), y es esta la que interesa a Freud. Y añaden: “La oposición entre pulsiones de vida y pulsiones de muerte en la segunda concepción de Freud situaría aun más claramente las raíces de la ambivalencia en un dualismo pulsional”<sup>46</sup>.

Se trata del “mantenimiento de una oposición del tipo sí-no, en que la afirmación y la negación son simultáneas e inseparables”<sup>47</sup>, de modo tal que “el componente positivo y el componente negativo de la actitud afectiva se hallen simultáneamente presentes, sean insolubles, y constituyan una oposición no dialéctica, insuperable para el sujeto que dice a la vez sí y no”<sup>48</sup>.

La ambivalencia más sobresaliente en el plano compositivo del *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941) está en el reconocimiento, desde el principio de realidad, de la muerte como una fuerza fascinante que nos llama a todos por igual, pero, al mismo tiempo, en la negación de este llamado para alguien que como él, por su talento excepcional, habría recibido otro llamado: el de la trascendencia que le daría inmortalidad. En otras palabras, la muerte le resulta fascinante en gran medida porque le resulta intolerable reconocer su próximo advenimiento.

La blandura de la máscara, desprovista de un sustento que no sea artificioso, contrasta con las muletas, que pretenden sostenerla como si (aún) pudiera denominársele rostro, y con la base sólida en la que la máscara se apoya. De modo que el rostro, blando, está cargado de su esencia efímera, en contraste con la expectativa de larga duración, connotada en la base, objeto de museo.

En el mismo sentido, lo blando, orgánico, en proceso de deterioro y descomposición, que no se sostiene por sí mismo, se opone a lo duro, duradero y que se yergue, así sea con esfuerzo, para ser sostén; un solo significante recoge estos como dos posibles significados: el falo.

Aunque en el caso de los hombres, el pene sea lo que sí se tiene; el falo, en hombres y mujeres, es lo que no se tiene, si es que el conflicto de castración ha surtido efecto. A partir de la conciencia de haber sido castrados o poder serlo, el niño y la niña descubren que están lejos de ser omnipotentes, que no son el centro del universo y que no obtendrán todo lo que deseen puesto que, cuando menos, hay algo que él/ella no tienen. Sin embargo, en el lugar de lo que no se tiene, con frecuencia, se yergue, eréctil, algún tipo de sustituto que permitiría pretender que no ocurrió tal amenaza y que todo puede seguir siendo como antes. Aparece entonces el falo como prepotencia que enmascara la carencia: socialmente, se construye el edificio más alto, la economía más sólida; en el ámbito familiar se tienen el mejor carro o la mejor finca o se envía a los hijos a la mejor universidad; individualmente, cada día se adelanta el esfuerzo de demostrar que se es el más exitoso, el autor más citado, el que acumula más dinero en el banco, el mejor amante en términos cuantitativos... El individuo hace de sí mismo su falo.

La ambivalencia alcanza por desplazamiento al falo y sus posibilidades de sostener o no lograrlo, de erguirse o sucumbir. El falo en Dalí también es ambivalente: es carencia y prepotencia. Y de nuevo, encarna el reconocimiento de la cuesta abajo que es la vida y, al tiempo, la negación de esto.

46 LAPLANCHE, Jean, y PONTALIS, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996, pág. 21.

47 *Ibidem*, pág. 20.

48 *Ibidem*, pág. 21.

## Lo blando y el falo como falta

Dalí atribuye como causa de su temor frente al acto sexual un «falso recuerdo» de infancia: “de mi madre chupando, devorando mi pene”<sup>49</sup>. Esta imagen sitúa un fantasma sobre la amenaza de castración, asociado a la madre: “mi madre, a quien debo mi terror hacia el acto sexual y la creencia de que me llevaría fatalmente a mi total aniquilación”<sup>50</sup>. Esta imagen retorna en *La acomodación del deseo*, obra sobre la que Dalí dice: “unas fauces de leones traducen mi espanto ante la revelación de la posesión de una mujer que va a desembocar en la revelación de mi impotencia”<sup>51</sup>.

En efecto, Thurlow<sup>52</sup> cuenta que Dalí había manifestado a menudo su horror a la penetración. Así mismo, “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”<sup>53</sup>:

“Me adoptó —dice Dalí—. Fui su recién nacido, su niño, su hijo, su amante [...]. Ella [Gala] 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”<sup>54</sup>.

Así aparece Gala como la amada sublimada del amor cortés medieval: madre-virgen, intocada e intocable. Inalcanzada y, más importante, inane frente a los temores de Dalí. Se dice que Dalí “también aborrecía la idea de tener descendencia y prefería ser, simbólicamente, el único hijo de su esposa, Gala, diez años mayor que él”<sup>55</sup>. Dalí también cuenta que “tenía cierto complejo de inferioridad al suponer superior el esfuerzo del acto viril a mis condiciones físicas”<sup>56</sup>.

De manera que, fuera de la práctica sexual heteronormativa, a Dalí solamente le quedan disponibles las rutas del deseo marginal. Thurlow<sup>57</sup> dice que Dalí era, sobre todo, un onanista y un voyeur. Riera analiza su presunto onanismo<sup>58</sup> y Carol y Playá su tendencia a la eyaculación precoz, su voyeurismo y su

49 DALÍ, Salvador. *El mito trágico del “Angelus” de Millet*. Barcelona: Tusquets, 1983, pág. 94.

50 *Ibidem*, pág. 93.

51 DALÍ, Salvador, y Parinaud, André. *Confesiones inconfesables*. Barcelona: Bruguera, 1975, pág. 134.

52 THURLOW, C. Op. Cit.

53 IRIBAS RUDIN, Ana. “Salvador Dalí desde el psicoanálisis”. En *Arte, Individuo y Sociedad*, 16, 2004, pág. 36.

54 DALÍ, S., y PARINAUD, A. Op. Cit., pág. 132.

55 IRIBAS, A. Op. Cit., pág. 36.

56 CAROL y PLAYÁ. Op. Cit., pág. 60.

57 THURLOW, C. Op. Cit.

58 Dice: “su cabeza aparece caída con la cara contra el suelo, los ojos cerrados como si estuviera avergonzado. ¿Se le ha caído la cara de vergüenza? En sus cuadros encontraremos muy a menudo estas caras que se esconden avergonzadas: a veces las manos tapan la cara, otras la cabeza se inclina avergonzada. Junto a su boca, el gran masturbador tiene uno de los bichos más horripilantes y terroríficos para Dalí: un saltamontes. Parece que, de niño, sus compañeros le tiraban saltamontes a la cara para mofarse de sus reacciones extremas de pánico. Y para acabar de intensificar esta imagen repulsiva, el saltamontes tiene el abdomen putrefacto lleno de insectos. La cara del masturbador tiene también algún indicio de putrefacción con insectos. La cara tiene una cualidad blanduzca, que algunos han interpretado como una representación de la flacidez de la impotencia sexual que Dalí padeció (quizá durante toda su vida)” (Riera, 2004: s.n.).

gusto por lo andrógino, los travestis y los transexuales<sup>59</sup>, en especial, su relación estrecha con Amanda Lear (Alain Tap), referida por Lozano<sup>60</sup> y Gibson<sup>61</sup>. Carol y Playá cuentan que Dalí se enamoraba de chicas que eran “siempre el mismo tipo; y, esporádicamente, también de chicos”<sup>62</sup>.

Bien puede ser que los elementos blandos de sus pinturas permitan exponer la flacidez del desempeño sexual de Dalí, con la única condición de que dicha blandura se mantenga desplazada y mantenga oculta la flacidez sexual y eventualmente la impotencia de Dalí (el sexo no se revela aun en sus desnudos), pero, al mismo tiempo, esta exposición parcial, que oculta más de lo que expone, es coherente con la presencia eréctil de objetos como las muletas.

Aniquilación e impotencia aparecen como términos cercanos en el discurso daliniano, de donde se desprende la posibilidad de que, en efecto, la blandura aluda a la mortalidad y los símbolos fálicos duros a la aspiración a la inmortalidad, esto es, la prepotencia.

## Lo duro, lo erguido, las muletas y el falo como prepotencia

Se presentan dos elementos duros en el *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941): el pedestal y las muletas. El primero, con la inscripción del nombre de la obra, remite a la pieza de arte que trascenderá gracias a los oficios del museo. El pedestal encarna lo duradero.

Más interesantes son las muletas. Cuenta Dalí: “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”. Y añade sobre “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 encamó 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”.<sup>63</sup>

La muleta se convierte en su falo como prepotencia, es decir, en un sucedáneo sólido y exponible de su pene, probablemente visto como excesivamente blando. Dalí narra una escena en la que usa la muleta como falo para intentar someter a una mujer: “apoyé la horquilla de mi muleta contra su

59 CAROL y PLAYÁ. Op. Cit., págs. 45-69

60 THURLOW, C. Op. Cit.

61 GIBSON, I. Op. Cit., págs. 657-671.

62 CAROL y PLAYÁ. Op. Cit., pág. 60.

63 DALÍ, S., y PARINAUD, A. Op. Cit., pág. 55.

fino talle y empujé ligeramente para que se encajara perfectamente"<sup>64</sup>. Realidad o fantasía, la escena deja ver cómo Dalí 'se apoya' en la muleta como medio de comunicación sexual, es decir, como sucedáneo del pene y, simbólicamente, como falo.

Así se produce el reconocimiento de la falibilidad, es decir, del falo como falta, y, al tiempo, de la solidez como prepotencia; por lo cual, un objeto fálico, como la muleta, permite sostener lo que en todo caso caerá, lo que no puede sostenerse solo, lo débil, blando y perecedero. Pero una de las muletas, la más gruesa, la que sostiene el centro de la máscara, tiene una peculiaridad, está roída. Como si Dalí necesitará señalar la desconfianza en su presunta solidez.

¿Cuál es esa figura sólida, fálica, gruesa, que no será capaz de sostener? Parece ser una constante a lo largo de su obra señalar la falibilidad de lo sólido, incluida cualquier figura de autoridad. En su obra, dice Iribas,

"La figura poderosa y vengativa del padre se encama, 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"<sup>65</sup>.

Ella cuenta que "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"<sup>66</sup>. Así lo recoge el mismo Dalí: "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"<sup>67</sup>. Y añade: "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"<sup>68</sup>.

De manera que, si bien, como señala Ródenas, de un lado, con la muleta, Dalí "apuntaba a esa necesidad de soporte de un psiquismo muelle y frangible que quería proteger; con la muleta podía sostener lo que amenazaba con desmoronarse o con degradarse"<sup>69</sup>, de otro lado, desconfiaba de que alguna figura pudiera ser tan sólida o que fuese deseable que lo fuera. Por tanto, lo sólido es erosionado, roído o abiertamente cuestionado; pero, al mismo tiempo, lo sólido aparece como esfuerzo, así se perciba como ilusorio, por mantener erguido lo blando.

64 *Ibidem*, pág. 97.

65 IRIBAS, A. *Op. Cit.*, pág. 35.

66 *Ibidem*, pág. 35.

67 DALÍ, S., y PARINAUD, A. *Op. Cit.*, pág. 39.

68 *Ibidem*, pág. 41.

69 RÓDENAS, D. *Op. Cit.*, pág. 155.

Del mismo modo que en su imaginería artística, Dalí no pudo prescindir de ciertas muletas que sostendrían las debilidades de su vida: el dinero; el arte, como prepotencia ante la muerte, y la religión católica como vía desesperada por algo duro, algún objeto no caído, confiable para contener su angustia, su temor a la muerte, su proceso físico de deterioro y su tendencia psicológica a la fragmentación. Estas tres muletas sobre las que busca apoyarse, como gestos de prepotencia, serán retomadas más adelante.

Por ahora, conviene aludir a una cuarta muleta, un cuarto gesto erguido: el bigote, como parte de la máscara. Al principio, gesto de clara impostura, excepto que luego se asume la performance como marca de identidad. Cuenta Dalí al respecto:

“primero solté la cosa y luego di con una explicación: Cuando dije que mis bigotes eran antenas, yo estaba casi convencido, en realidad, de que no servían para nada. Pero hoy [...] he llegado a la conclusión de que los bigotes son realmente las antenas por donde recibo una parte de mi inspiración”.<sup>70</sup>

En *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941), los bigotes son el único elemento de la máscara que se mantiene erguido sin necesidad de muletas. Esto es, quizás, porque los bigotes son su muleta identitaria.

## Lo orgánico y lo comestible

Santamaría aborda la influencia de la «fenomenología de la repugnancia» de Aurel Kolnai, filósofo y psicoanalista húngaro (1900-1973), en la obra de Dalí, a partir de 1930, con la escritura de *La femme visible*. Cuenta que “Dalí, que no sabía alemán, leyó el ensayo de Kolnai en la inmediata traducción española que, bajo el título de «El asco», apareció en los números de noviembre y diciembre de 1929 de la Revista de Occidente, uno de los principales abastecedores del pensamiento daliniano”<sup>71</sup>.

Dice que, desde 1930, lo que a Dalí le interesa son “los mecanismos psicofisiológicos del asco”. Kolnai sostiene que el asco es mucho más que una simple reacción fisiológica. Más bien se trata de un complejo estado emocional de repulsión, fundamentado en unas percepciones sensoriales asociadas a la materia viva y a su descomposición<sup>72</sup>. El asco marca una relación de proximidad o de contacto entre el objeto que lo provoca y el sujeto que lo experimenta, determinada por una ambivalencia de atracción-repulsión, «incitación y repugnancia, engolosamiento y amenaza al mismo tiempo». El asco, pues, supone una tendencia ambivalente a través de la cual el sujeto es seducido, de manera inexorable, por la condición veladamente atractiva, de invitación latente, que posee el objeto asqueroso en el reverso de su propia apariencia repulsiva, una apariencia que, en el fondo, no es otra cosa sino una defensa contra el deseo

70 DEL ARCO. *Dalí al desnudo*. Barcelona: José Janés, 1952, pág. 75.

71 SANTAMARÍA DE MINGO, Vicent. La fenomenología del asco como fuente del pensamiento daliniano. *Matèria. Revista Internacional D'Art*, 4, 2004, pág. 220.

72 *Ibidem*, pág. 220.

de abrazar y poseer a dicho objeto. Desde el reconocimiento de esta misma ambivalencia, para Dalí las nuevas imágenes surrealistas, abanderadas por los simulacros de la sangre, la mierda y la putrefacción, podrán «tomar la inclinación libre del deseo, para reprimirla violentamente»<sup>73</sup>.

Para Dalí “el asco sería una defensa simbólica contra los vestigios del deseo de muerte”<sup>74</sup>. De manera que lo orgánico comestible y en descomposición, en su obra, aludiría ambivalentemente tanto al asco frente a la muerte como a la fascinación que esta le produce, incluso en su reconocimiento más materialista: la muerte descompone lo que estuvo vivo.

Por otra parte, en *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941), la degradación de la máscara del artista coincide con el tránsito de Dalí a Estados Unidos donde, de un lado, consigue un mayor éxito en términos cuantitativos, es decir, se *da a comer* por el gran público. Se trata, dice Dalí, de un “Autorretrato antipsicológico”:

“en lugar de pintar el alma, es decir, el interior, pinta únicamente el exterior, la envoltura, ‘el guante de mí mismo’ [...] es comestible e incluso un poco afaisanado; es la razón por la que aparecen hormigas acompañadas de bacón. El más generoso de los pintores, me ofrezco continuamente como comida, alimentando así suculentamente nuestra época”.<sup>75</sup>

Es alimento, sí, pero uno en proceso de corrupción: “esa sal incorruptible y excitante, hecha del frenético y voraz bullicio de las hormigas, que debe comportar cualquier auténtica «putrefacción insepulta»”<sup>76</sup>. Las hormigas del ojo y la boca recuerdan el carácter efímero tanto del rostro real como del resultante del performance constante. Este se descompone. A propósito de *La persistencia de la memoria* o de *Los relojes blandos* (1931), se hace claro que “todo lo creado por el hombre está representado en el cuadro de Dalí como pasajero. Sólo los motivos «duros» [...] perduran”<sup>77</sup>. Y aun su duración es erosionada: no perdura lo humano sino lo que no lo es. ¿Qué es más duradero?: el oro.

En Estados Unidos, de un lado, Dalí entra a la esfera del arte de consumo masivo, y, de otro, declina la calidad de su producción como artista. Se hace inmortal en un sentido y muere en otro. Acompañándose de tocino y haciendo, por vecindad, que su rostro sea de tocino, comestible, consumible, Dalí encaja en el anagrama de Breton:

“Meticulosamente, Breton compuso un anagrama vengativo con este nombre admirable que es el mío. Lo transformó en «Avida Dollars» [...] se ajustaba bastante bien a mis ambiciones inmediatas de entonces”<sup>78</sup>. Dalí admite: “siempre me he

73 Ibidem, págs. 222-223.

74 Ibidem, pág. 223.

75 DESCHARNES, R, y DALÍ, S. *Dalí de Gala*. Lausanne: Edita, 1962, pág. 142.

76 DALÍ, S., 1983. Op. Cit., pág. 161.

77 WEYERS, F. Op. Cit., pág. 28.

78 DALÍ, S., 2010. Op. Cit., pág. 43.

sentido deslumbrado por el oro<sup>79</sup> y añade más adelante: “El modo más simple de negar cualquier concesión al oro es teniéndolo”<sup>80</sup>.

Dice que desde su adolescencia, tras saber de la muerte en la miseria de personajes como Cervantes y Colón, “mi prudencia me aconsejó [...] Convertirme en la medida de lo posible, en ligeramente multimillonario. Y así ha sido”<sup>81</sup>. Mas Peinado considera que “la idea que comunica es la de alguien capaz de amoldarse a las exigencias del mero mercado americano, sin dejar del todo de ser él mismo, alguien tan apetecible y crujiente como una loncha de bacón frito”<sup>82</sup>. “Salvador Dalí iba a convertirse en la más insigne cortesana de su tiempo. Y en eso me convertí”<sup>83</sup>.

Pero este afán por llenar sus arcas no es más que el correlato del temor a morir en la ruina: “Según Miguel Domenech, al último Dalí, temeroso de no tener nada en el banco, había que decirle constantemente que no se preocupara, que el dinero no faltaba”<sup>84</sup>. La angustia se manifiesta como miedo a la ruina (“que no haya nada de él”). El símbolo de estabilidad, entendida como éxito económico: el oro, evidentemente es incapaz de contener lo real: va a morir, como cualquiera. Ante esta conciencia, es como si Dalí adujera: “al menos, no morir en la pobreza”.

## El genio hacia la muerte

En el *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872), Arnold-Bocklin (1827-1901) da presencia espacial a la muerte, para remarcar su proximidad y su inminencia. Miguel Ángel (1475-1564) hace lo propio en el *Autorretrato en la piel de san Bartolomé* (detalle de *El juicio final*, capilla Sixtina), en el que destaca la finitud del cuerpo. Y, como estas, son innumerables las obras medievales y del Renacimiento en las que se afirma una clara conciencia de la mortalidad y la proximidad de la muerte, con todas sus manifestaciones, incluso las que señalan la descomposición. Y, sin embargo, de repente, discurrir sobre la muerte deja de ser importante. Ariès se refiere al modo en que nuestra «civilización técnica» “rechaza la muerte y la castiga con la prohibición”<sup>85</sup>. Señala una distinción entre la actual actitud frente a la muerte, percibida como «salvaje», “que causa tanto miedo que ya no osamos decir su nombre”<sup>86</sup> y la actitud antigua, en la que la muerte hacía parte de la vida cotidiana y, por tanto, estaba «domada».

En la Edad Media, por ejemplo, “las imágenes de la muerte y de la descomposición no significan ni el miedo a la muerte ni al más allá, incluso aunque se utilicen para eso. Son el signo de un amor

79 Ibídem, pág. 44.

80 Ibídem, pág. 43.

81 Ibídem, pág. 47.

82 MAS PEINADO, Ricard. *Universo Dalí. 30 recorridos por la vida y la obra de Salvador Dalí*. Madrid-Barcelona: Lunweg, 2003, pág. 145.

83 DALÍ, S., 2010. Op. Cit., pág. 43.

84 GIBSON, I. Op. Cit., pág. 779.

85 ARIÈS, Phillippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 2007, pág. 33.

86 Ibídem, pág. 40

apasionado por el mundo terrestre, y de una conciencia dolorosa del fracaso al que está condenada cada vida de hombre”<sup>87</sup>. Ariès cuenta cómo en los siglos XVI y XVII los tratados de espiritualidad se interesan en enseñar a meditar sobre la muerte, como pretexto para “una meditación metafísica sobre la fragilidad de la vida, a fin de no ceder a sus ilusiones”<sup>88</sup>.

Ariès asegura que los hombres, hasta entonces, “jamás han tenido verdaderamente miedo de la muerte. Desde luego, la temían, experimentaban por ella cierta angustia y lo decían tranquilamente. Pero precisamente esa angustia nunca sobrepasaba el umbral de lo indecible, de lo inexpresable. Era traducida en palabras apaciguadoras y canalizada en los ritos familiares”<sup>89</sup>. En la muerte, “cada uno encontraba [...] su identidad, su historia y la brevedad melancólica de esa historia”<sup>90</sup>. Entonces no era “tan temible como para apartarla, para huir de ella, para hacer como si no existiera, o para falsificar sus apariencias”<sup>91</sup>.

Pero en siglos posteriores, la muerte se vuelve «inconveniente», “es indecente hacerla pública. No se tolera ya dejar entrar a cualquiera en una habitación que huele a orina, a sudor, a gangrena, donde las sábanas están sucias [...] Una imagen nueva de la muerte está formándose: la muerte fea y oculta, y ocultada por fea y sucia”<sup>92</sup>. Se trata de un ocultamiento que se extiende hasta el duelo mismo: “no admitir la existencia de un escándalo que no ha podido impedirse, hacer como si no existiera, y por consiguiente, forzar despiadadamente el entorno de los muertos a callarse”<sup>93</sup>, pero “esta actitud no ha aniquilado la muerte, ni el miedo a la muerte”<sup>94</sup>.

Dalí sería consciente de cómo el silenciamiento solo hace más salvaje la muerte y el temor que esta infunde. Más bien, se diría, de cómo, con el silenciamiento, la angustia se intensifica. Así, la muerte oculta emerge dramáticamente de la tierra en “El Angelus” de Millet, tal como lo atestigua el propio Dalí:

Según cierta correspondencia, un amigo de Millet que residía en París le habría puesto al corriente de la evolución del gusto en la capital y la creciente tendencia en contra de los efectos demasiado melodramáticos. Probablemente Millet se dejaría convencer y amortajó al hijo muerto con una capa de pintura que representa la tierra. Con lo que se explicaría la angustia «inexplicable» de esas dos figuras solitarias, unidas de hecho por el elemento argumental primordial que estaba ausente, «escamoteado» como dentro de un collage al revés<sup>95</sup>.

87 *Ibidem*, pág. 149.

88 *Ibidem*, pág. 335.

89 *Ibidem*, pág. 450.

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem*.

92 *Ibidem*, pág. 636.

93 *Ibidem*, pág. 685.

94 *Ibidem*, pág. 885.

95 DALÍ, S., 1983. Op. Cit., pág. 15.

Pero la angustia no es solo de los dos personajes representados, sino que se extiende al observador. Dalí habría vivido, en su seno familiar, un acallamiento similar de la muerte. Leyra dice que en la biografía de Dalí se encuentran razones para pensar que su paranoia es “un problema que se vive, suscitando un tipo de angustia experimentada en el seno de la familia [...] convirtiéndose la locura y el suicidio<sup>96</sup> en angustiosas amenazas con las que habría que convivir, tanto más cuanto que los hechos se mantenían en secreto en lugar de afrontarse en toda su ineludible dureza”<sup>97</sup>.

Dalí narra cómo desde niño se imaginaba su cuerpo, tras su muerte, en proceso de descomposición, siendo devorado por larvas. Dice: “Este ejercicio constituye un útil entrenamiento al que me someto desde que era niño”<sup>98</sup> y añade: “es mi gran angustia; temo la muerte”<sup>99</sup>, “vivo con la muerte desde que sé que respiro, y ella me mata con una voluptuosidad fría sólo comparable a [sic] mi lúcida pasión por sobrevivirme”<sup>100</sup>.

Llevar el nombre de su hermano, muerto a los 7 años, ocupar su lugar en la resolución incompleta del duelo de sus padres es, en cierto modo, seguir sus pasos hacia la muerte y, por lo tanto, aplicar un esfuerzo mayor para mantenerse vivo: “Este hermano muerto cuyo fantasma me acogió a guisa de bienvenida [...] Al nacer puse los pies sobre las huellas de un muerto a quien adoraban y al que, a través de mí se seguía amando más aun tal vez”<sup>101</sup>.

Así, en su vida familiar, de un lado se produce la conciencia de la vecindad de la muerte y de su perfil amenazante, por la sepultura superficial que oculta la potencia mortuoria, y esto se convierte en un motivo que le fascina a Dalí y que traslada a su obra: “Sí, el aniquilamiento es fatal. Seremos digeridos por la tierra [...] ni una sola de mis creaciones deja de perfilarse sobre ese telón de fondo”<sup>102</sup>. Pero, al mismo tiempo, de otro lado, la muerte no dejará de infundirle la más intensa de las angustias: “los elementos característicos de la muerte: desaparición, desfiguración, sentimiento de angustia y de terror”<sup>103</sup>.

Dalí huirá de la idea insoportable de putrefacción mediante sus herramientas para acceder al arte: “mi obra será extremadamente considerada y, en España, se escribirá mucho de la menor cosa que haya dicho”<sup>104</sup>. Su mortalidad permanece negada, sepultada bajo capas de pintura, como en el *Angelus* de Millet. No deseará morir, así, por medio del mecanismo de desplazamiento, tenga que añadir palabras y esfuerzos adicionales: no deseará morir “en la ruina”.

96 Leyra se refiere al suicidio de Gal, el abuelo paterno de Dalí, y al intento de suicidio del tío Rafael.

97 LEYRA, A. Op. Cit., pág. 202.

98 DALÍ, S., y PARINAUD, A. OP. CIT., PÁG. 12.

99 CAROL Y PLAYÁ. Op. Cit., pág. 103.

100 DALÍ, S., y PARINAUD, A. Op. Cit., pág. 11.

101 Ibídem, págs. 13-14.

102 Ibídem, pág. 25.

103 Ibídem, pág. 94.

104 CAROL y PLAYÁ. Op. Cit., pág. 103.

## Angustia de muerte

Laplanche y Pontalis señalan que en la teoría freudiana la noción de *Angst* no está claramente diferenciada de la de miedo, a pesar de que “la mayoría de los psicoanalistas sostienen la existencia de una amenaza pulsional generadora de angustia”<sup>105</sup>, como algo diferente del miedo. Se trata de un equívoco (quizás afortunado) resultado de las traducciones: *angst* se puede traducir bien como angustia, bien como miedo. Hecha esta salvedad, se procede a señalar las distinciones que hace Freud en “Inhibición, síntoma y angustia” a propósito de los conceptos «angustia automática», «señal de angustia» y «desarrollo de angustia».

Freud define la «angustia automática» como la reacción a una “afluencia de excitaciones, de origen externo o interno” que el individuo “es incapaz de controlar”, frente a una situación traumática; la «señal de angustia» estaría destinada a evitar la primera, se trataría de una defensa del yo con miras a evitar el desborde de excitaciones ante una situación de peligro; finalmente, el «desarrollo de angustia» se refiere al fracaso de la «señal de angustia». Freud igualmente distingue dos potenciales fuentes de «angustia automática»: la pulsión y el peligro real proveniente del afuera; frente al segundo caso habla entonces de «angustia ante un peligro real»<sup>106</sup>.

En los primeros escritos, Freud define la angustia “como el resultado de una tensión libidinal acumulada y no descargada”<sup>107</sup>; sin embargo, más adelante aclarará que la angustia no es el resultado de la represión, sino su causa, si bien, desde una explicación económica, “es la manifestación subjetiva del hecho de que una determinada cantidad de energía no es controlada”<sup>108</sup>.

Freud señala que “el acto del nacimiento es el primer suceso angustioso y con ello el modelo y la fuente del efecto de angustia”<sup>109</sup>. También señala que “la angustia debe considerarse como producto del estado de desamparo psíquico del lactante”<sup>110</sup>. Lacan ahonda en la cuestión y apunta que la angustia se deriva de la ruptura de la imagen especular que garantiza un yo completo y autónomo<sup>111</sup>. Ya en 1938 se había referido a “la precesión, en el hombre, de formas imaginarias del cuerpo sobre el dominio del cuerpo propio, por el valor de defensa que el sujeto otorga a estas formas contra la angustia del desgarramiento vital”<sup>112</sup>. Roudinesco dice que «el estadio del espejo» “se convierte en una operación psíquica, incluso ontológica, por el cual se constituye el ser humano en una identificación con su semejante cuando percibe, siendo niño, su propia imagen en el espejo”<sup>113</sup>. Para Lacan, esa

105 LAPLANCHE y PONTALIS. Op. Cit., pág. 27.

106 Ibídem, pág. 27.

107 Ibídem, pág. 27.

108 Ibídem, pág. 400.

109 FREUD, Sigmund. “El significado de los sueños”. En *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya, 1993.

110 LAPLANCHE y PONTALIS. Op. Cit., pág. 27.

111 LACAN, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009 (originalmente, una conferencia de 1949).

112 LACAN, Jacques. “La familia”.

113 ROUDINESCO, Élisabeth. Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, pág. 174.

representación “explica la unidad del cuerpo humano; ¿por qué debe afirmarse esa unidad? Precisamente porque el hombre siente del modo más penoso la amenaza de esa fragmentación” y añade que “es en los seis primeros meses de prematuración biológica cuando viene a fijarse la angustia”<sup>114</sup>.

Las heridas narcisistas, usando la terminología freudiana, van rompiendo esa imagen completa de sí mismo sucesivamente, y se puede considerar que la enfermedad, las experiencias de muertes ajenas y la conciencia sobre la inminencia de la propia muerte constituyen heridas fundamentales. En efecto, “esta concepción de la angustia es estrictamente freudiana, puesto que esas fragmentaciones de la imagen del cuerpo, que convocan también las nociones de falta, de pérdida, de separación, reenvían al concepto de castración”<sup>115</sup>. En 1938, Lacan ya había afirmado que “la fantasía de castración es precedida por toda una serie de fantasías de despedazamiento del cuerpo que, regresivamente, van de la dislocación y el desmembramiento, pasando por la eviración hasta la devoración y el amortajamiento”<sup>116</sup>. De este modo, en el marco de la lectura lacaniana de Freud, la dificultad para asumir la castración, es decir, para asumir el falo como falta, explicaría la angustia que se desprendería de percibirse a sí mismo como falible, como mortal.

Pero además de la angustia de fragmentación y de muerte, en el caso de Dalí se padece la ambivalencia: la muerte no es solo temible sino fascinante. Probablemente, como dice Freud, “en el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que viene a ser lo mismo, en el inconsciente cada uno de nosotros está convencido de su inmortalidad”<sup>117</sup>, y esta visión falseada de sí mismo como inmortal no suele ser controvertida en tiempos en los que la muerte se oculta.

Se podría pensar que la fuente de la angustia de muerte son las «pulsiones de muerte», las cuales, en la concepción freudiana, retraerían la vida hacia un previo estado inanimado<sup>118</sup>. Desde esta visión, toda muerte es apacible y parcialmente deseable: implica un retorno a una paz anterior. Con la idea de retorno al estado inorgánico, a «la nada primordial», al abismo, Freud instala al ser humano en un campo de fuerzas ‘naturales’ que lo trascienden. Hoy, en el marco de conocimientos más amplios sobre el funcionamiento del universo, en proceso de expansión por cuenta de la llamada “energía oscura”, cabe preguntarse si la pulsión de muerte, en vez de tender a “restablecer un estado anterior” (Freud), participa de la expansión del universo. Se podría considerar que el universo no solo late hacia afuera sino que traza también un abismo interior, el de las «pulsiones de muerte», que jalonan al individuo, ya no hacia el pasado, como en la creencia freudiana, sino hacia el futuro que es la muerte. Las «pulsiones de muerte» son llamadas desde el cosmos para que la energía entregada a la vida le sea restituida.

114 LACAN, Jacques. “La angustia y el cuerpo fragmentado”. En *Intervenciones y Textos I*. Buenos Aires: Manantial, 1985 (edición original de 1937).

115 VODOVOSOFF, Adrian. “La lógica del franqueamiento en psicoanálisis”. En *Perspectivas en psicología*, 7 (noviembre), 2010, pág. 87.

116 LACAN, J., [s.d.]. Op. Cit.

117 FREUD, Sigmund. “De guerra y muerte. Temas de actualidad”. En *Obras completas XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, pág. 290.

118 FREUD, Sigmund. “Más allá del principio del placer”. En *Los textos fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona: Altaya, 1993b, pág. 306.

De manera que amplios esfuerzos son requeridos por contener la angustia: la caricia matema, la imagen del espejo, una imagen señalada por múltiples manos: ese eres tú, genio, exitoso, rico. Riera cita a Kohut para quien “el niño vulnerable a la vivencia de fragmentación del *self*, desde muy pequeño, hiper-sexualiza las relaciones como un procedimiento de emergencia para buscar la cohesión de su *self*, es decir para poderse vivir a sí mismo como alguien vivo, consistente y con continuidad en el espacio y en el tiempo”<sup>119</sup>.

Riera considera que la obra daliniana da cuenta de las «vivencias de aniquilación emocional» del artista catalán, es decir, de su «angustia de fragmentación»<sup>120</sup> y señala el egocentrismo como forma de ser contenido por los demás. Lozano<sup>121</sup> se refiere al gusto de Dalí por ser el centro de atención, y el mismo Dalí cuenta que descubrió medios para llamar la atención en las pataletas de su infancia, actitud confirmada por su hermana Ana María<sup>122</sup>, o en su ejercicio de dejarse caer por las escaleras (como lo recogen Carol & Playá<sup>123</sup>).

En efecto, Marrone señala cómo “el antídoto a la experiencia de fragmentación, vergüenza, rabia, terror y alienación es la respuesta empática del otro. En el niño, la preservación y restauración de la coherencia y organización del *Self* depende de la capacidad de sus figuras de apego para calmarlo”<sup>124</sup>. Para Dalí, su arte aparece entonces como una forma de ser el centro de atención, de modo similar a la función de sus pataletas infantiles o los accidentes provocados durante su época escolar. Dalí dice que lanza el disparate “por el deseo de que se fijen en mí, lo mismo que cuando me tiraba por la escalera en el colegio”<sup>125</sup>. Así se mantiene en el centro de las miradas y las manos que señalan su imagen, una imagen en la que obstinadamente sigue buscando la contención de su angustia. Esa es la función de los otros: lo expresa así: “Cómo despreciabas todos los olores, todos excepto el tuyo”<sup>126</sup>.

Está la imagen de sí en el espejo de la fama internacional: eres un genio, talentoso, inmortal. Sí, eso eres. No morirás. Pero al mismo tiempo tendrías que reconocer: ese no soy del todo yo, yo muero, como también lo hará la imagen de mi estabilidad. La muerte es fascinante y temible; la angustia no puede hacer menos que hacer ambivalente la relación con ella.

---

119 RIERA, R. Op. Cit., s.p.

120 Ibídem, s.p.

121 THURLOW, C. Op. Cit.

122 DALÍ, A. M., 1993. Op. Cit.

123 CAROL y PLAYÁ. Op. Cit.

124 Marrone, Mario. “Liberando al *Self*”: el legado de Heinz Kohut. En *Aperturas Psicoanalíticas*, 20 (julio), 2005.

125 CAROL y PLAYÁ. Op. Cit., pág. 73.

126 THURLOW, C. Op. Cit., pág. 13.

## Sobrevivir, ser inmortal

La relación de Dalí con la vida y, por extensión, con la muerte, se trastoca tras el asesinato de Lorca:

“Enfrentado a la pérdida del «mejor amigo de su juventud», Dalí no pudo por menos que recordar cómo, en la Residencia, el poeta había luchado por conjurar su intenso miedo a morir, mediante la compulsiva repetición de sus últimos momentos, entierro y gradual descomposición, mientras sus amigos seguían el ritual con fascinación y horror. Ahora que, con apenas treinta y ocho años, Lorca había sido sacrificado, Dalí percibió que algo se había quebrado también en su propia vida”<sup>127</sup>.

El final de la vida de su amigo, con quien había compartido la fascinación por la muerte y el terrible temor a su llegada, quizás lo condujo a aferrarse más tenazmente a la vida y a las vías que le garantizarían su inmortalidad. Aquí se señalan tres vías hacia la inmortalidad, como tres ejercicios de prepotencia, es decir, tres maneras de intentar negar el hecho de que el falo es falta y es señal de mortalidad: la vía religiosa, la vía económica y la vía artística.

Entre otras transformaciones importantes que vinieron tras el asesinato de Lorca, Dalí pretendió hacerse católico y se hizo a una imagen inocua frente al régimen franquista. Es decir, fortaleció las muletas necesarias para sostener su rostro blando, su mascarada. Su supuesto catolicismo tuvo como correlato estético el «misticismo nuclear», espiritualización y desmaterialización del surrealismo. Sin embargo, ese giro pío es ambiguo: Dalí dice que no tiene fe pero le pide a Dios que se la conceda. Y, en cuanto a su camino del ‘pecado’ a la búsqueda de fe, señala:

“Lo importante para mí era cometer el máximo número de pecados, por más que ya me deslumbraran los poemas de san Juan de la Cruz [...] Tenía ya el presentimiento de que, más adelante, la cuestión religiosa iba a plantearse seriamente en mi vida [...] yo invocaba al cielo añadiendo: «Sí, pero no en seguida. Un poco más adelante...”<sup>128</sup>

Dalí cuenta que ya desde su época surrealista “presentía que volveríamos humildemente a la verdad de la religión [...] que poco a poco me iba deslumbrando con su gloria”<sup>129</sup>. En medio de todo esto, las referencias menos ambiguas a lo religioso tienen la mediación de lo estético: los poetas místicos y la pintura religiosa. Aun así, es probable que el deseo de Dalí de tener fe fuera verdadero y se conectara con su deseo de inmortalidad. La fe católica le daría una vida después de la muerte. De hecho, a propósito de sus obras religiosas, Dalí se refiere a su vanidad y deseo de “éxito imperecedero”<sup>130</sup>.

Pero en caso de que la vía religiosa fallara en darle un perfil inocuo que lo mantuviera con vida y, tras su muerte natural, le diera una sobrevida, Dalí también se valió de su dinero para buscar la

127 GIBSON, I. Op. Cit., pág. 463.

128 Dalí, S., 2010. Op. Cit., pág. 31.

129 Ibídem, pág. 33.

130 CAROL y PLAYÁ Op. Cit., pág. 78.

inmortalidad, o bien, la real, mediante la criogenia, o bien, una simbólica, a través de su obra. Esto se ve reflejado en dos importantes inversiones que Dalí hizo: una donación de 10 mil dólares a un instituto de investigación criogénica (así lo recoge Thurlow<sup>131</sup>), en coherencia con su ambición de ser congelado a la espera de un futuro en el que sería revivido y devuelto a la juventud, y el empeño en la constitución de la casa museo consagrada a su obra. Igualmente, cuando heredó su fortuna al Estado Español, lo hizo “con el fervoroso encargo de conservar, divulgar y proteger sus obras de arte” (citado en Gibson<sup>132</sup>).

La tercera vía en búsqueda de la inmortalidad sería la del arte. Rebel señala que entre las motivaciones del autorretratista está el deseo de trascendencia: apunta que “hay una motivación general en relación con la trascendencia, simultáneamente, de la obra del autor y de su propia imagen. El autorretrato proporciona a su existencia, literal y figuradamente, un ‘perfil’ monumental”<sup>133</sup>.

La aspiración humana a la inmortalidad, el deseo de trascender la muerte, no deja de establecerse en la vecindad de la fantasía religiosa del «más allá». Desde la perspectiva del artista, este más allá, que no se refiere más a la inmortalidad del alma, no es ya para sus muertos, sino para sí mismo. Tal aspiración implica, evidentemente, una valoración negativa de la finitud que conllevaría el hecho de morir, por lo cual, la percepción de ausencia de un «más allá» se compensa con la ilusión de trascendencia, que se cumpliría, por ejemplo, a través de la buena honra medieval o, para llegar al asunto de este apartado, a través de la obra artística. Así lo recoge Cifuentes: “La escritura, que tradicionalmente transforma la muerte en potencia de vida –pues es promesa de inmortalidad e incluso de resurrección para el escritor–, es una de las formas laicas que el hombre ha encontrado para asegurar su trascendencia luego de la muerte”<sup>134</sup>.

Bauman añade complejidad al problema y registra tres estadios en “la relación entre el arte y la cuestión de la muerte/inmortalidad”: 1. el “deseo individual de inmortalidad del artista” mediante el cual el psicólogo Otto Rank (1884-1939) explicaba “el origen y persistencia del arte”. 2. La idea moderna de que la inmortalidad corresponde a la obra y no al artista, siempre y cuando, según Arendt, esta no se ponga “al servicio de alguna función práctica y mundana”. Desde esta perspectiva, “gracias al arte, una y otra vez la muerte queda reducida a su verdadera dimensión: es el *fin de la vida*, pero no el *límite* de lo humano”. Estas pretensiones de extra-temporalidad, de inmortalidad, corresponden al artista moderno que, en este aspecto, establece una continuidad con el premoderno. 3. Del tercer estadio Bauman dice: “si el arte ha venido siendo así, lo cierto es que el modo en que nuestra cultura aborda ahora la cuestión de la muerte y de lo inmortal le plantea al arte un desafío totalmente nuevo”<sup>135</sup>.

131 THURLOW, C. Op. Cit., pág. 24.

132 GIBSON, I. Op. Cit., pág. 739.

133 Rebel, E. Op. Cit., pág. 10.

134 Cifuentes Medina, Flor María del Pilar (2011). “El malestar en el duelo: nuevas formas de relación con nuestros muertos”. *Desde el jardín de Freud* (Bogotá), 11 (enero diciembre), 2011, pág. 247.

135 Bauman, Zygmunt. “Arte, muerte y posmodernidad”. En *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007, págs. 15-19.

Dalí no asume dicho desafío; más bien lo elude. Él se sitúa, como un artista clásico, confiado en que su talento le dé la gloria y la inmortalidad. Duda de que la humanidad llegue a olvidarlo: “mi obra inmortal no cesará de aumentar y mi leyenda se unirá al prestigio de mi genio”<sup>136</sup>. Destaca su grandeza:

“En la larga serie de siglos que han visto nacer a tantos hombres célebres, ¿cuántos han alcanzado mi calidad de delirio concertado y cósmico? [...] yo, Dalí, alimento mis deseos con el aliento vital de todos los genios muertos [...] Soy el que brilla sobre todos estos astros sepultados en la noche de los tiempos”<sup>137</sup>.

## Sublimación y contención de la angustia a través del arte

A pesar de todo lo anterior, no dejan de ser ciertos 1. la calidad del aporte artístico de Dalí a la Humanidad y 2. el relativo éxito de su esfuerzo por contener su angustia, de modo tal que esta se mantuviera en estado de latencia, sin conducirlo a la locura ni, anticipadamente, a la muerte. Por el contrario, probablemente hayan sido las «pulsiones de muerte» y la angustia que la muerte le producía las fuentes de su energía creativa o, desde otra orilla, probablemente fue el cultivo como artista lo que lo mantuvo a salvo en la medida en que le brindó el medio para descargar de modo seguro su energía pulsional y le dio a su figura, como artista, la talla monumental necesaria para contener su angustia de muerte y fragmentación.

La posibilidad de sublimar se convierte entonces en aspecto clave para explicar la conservación de la cordura y la producción artística en Dalí. En principio, para Freud, la sublimación constituiría una variante del destino de la pulsión sexual. “La pulsión se sublima en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados”<sup>138</sup>. Entre estas actividades estarían el arte y la investigación intelectual. En todo caso, “Freud sugirió también la posibilidad de una sublimación de las pulsiones agresivas”<sup>139</sup>.

A Dalí le correspondió estar en el lugar del muerto y ser el que no debía morir. Ser el ocultamiento de la sepultura y el duelo (como lo intuye a propósito del *Angelus* de Millet). Lo que estaba enterrado, entonces, era la angustia; desenterrarla era indispensable para que no se convierta en «angustia automática». Desenterrarla, en este caso era sublimarla, apaciguarla: “A través de la pintura se plasman vivencias que en su origen eran insoportables y que a través de la pintura generan, en palabras de Dalí, «una suave angustia»”<sup>140</sup>.

136 Dalí, S., y Parinaud, A. Op. Cit., pág. 424.

137 Ibídem, pág. 27.

138 LAPLANCHE y PONTALIS. Op. Cit., pág. 415.

139 LAPLANCHE y PONTALIS señalan la ausencia de una teoría coherente de la sublimación, a pesar del uso extendido del concepto de acuerdo con los escasos desarrollos de Freud, ibídem, pág. 417.

140 RIERA, Ramon. “Un estudio psicoanalítico sobre la vivencia de aniquilación emocional en Salvador Dalí”. En *Aperturas psicoanalíticas*, 17 (julio), 2004.

Dalí lo logra al establecer continuidades entre la realidad y las interpretaciones resultantes de su «método paranoico-crítico». La subjetividad que se sistematiza mediante el método daliniano tendría que situarse «más allá» de los principios de realidad y de placer. El método le permitía a Dalí involucrar una experiencia relativamente controlada de su ambivalencia gozosa, angustiada y fascinada, ante la muerte.

El artista Albert Oehlen (n. 1954) afirma que “todos los dolores y ayayayes del arte se remontan al intento, en serio o a medias, de aniquilarlos y de este modo proporcionarles vigencia”<sup>141</sup>. Estos dolores, para Gibson, tienen que ver con la experiencia avergonzada de Dalí: “puede ser que, al exponernos con tanta maestría tales manifestaciones e invitamos a contemplar sus fuentes y sus agonías, Dalí ha hecho su más importante contribución a la civilización”<sup>142</sup>. Pero si no fuera solamente la vergüenza la fuente ni el sentido de la obra, podrían emplearse palabras similares para destacar el aporte artístico de Dalí al lograr sublimar su angustia de muerte, pero sin suprimir del todo su experiencia angustiante. De modo que la muerte salvaje pueda ser parcialmente domada y reintegrada a la cotidianidad y a la vida comunitaria de la mano del artista que, aun si aspira a su inmortalidad, no deja de señalar con su obra el carácter ilusorio de tal aspiración.

## Conclusiones

Se ha mostrado cómo en *Soft self-portrait with grilled bacon* (1941) de Salvador Dalí (1904-1989), el rostro blando, mascarada autoficcional, deja al lector la incertidumbre como sentido. Su relación con el pedestal sobre el que se escurre parodia la pretensión de monumentalidad que en otras obras los artistas impondrían a su imagen. Dalí no; Dalí está muriendo, incluso en su intento de hacerse inmortal.

Su angustia de muerte, llevada a su obra dentro de los sistemas de simbolismos que oponen dos conjuntos de elementos agrupables entre lo duro (y el falo como prepotencia) y lo blando (y el falo como lo que no se tiene), no deja de ser ambivalente, pero esa ambivalencia es funcional dentro de la propuesta estética daliniana. Lo blando, mortal, es sostenido artificialmente por lo duro; lo duro, a su vez, se deja ver roído, erosionado, incapaz de sostenerse, a la larga, a sí mismo. Todo se vendrá abajo y no quedará sino el pedestal como testimonio de que se buscó un arte duradero. Su rostro comestible y en descomposición también señala la banalidad del intento de trascendencia a través de la fama. Solo su talento habrá de salvarlo, aunque no, evidentemente, de la muerte.

Quedarán, sin embargo, la obra de arte, el nombre tallado en el pedestal así lo indica, y el nombre del artista quien, trasciende, después de todo, pero solo a través de su obra. Esta ascendencia sobre las nuevas generaciones, de espectadores y de artistas, la logra parcialmente gracias a la donación de la casa museo, pero sobre todo, no está de más decirlo, gracias a la precisión de su método, que le permite superar el nivel del disparate y transformar pulsiones potencialmente destructivas en la fuente de su quehacer artístico, es decir, sublimarlas.

141 REBEL, E. Op. Cit., pág. 88.

142 GIBSON, I. Op. Cit., pág. 778.

Esto le permitió al autor contener, así fuera parcialmente, la angustia y ampliar, a sus expensas, el espectro de lo simbolizable. Al receptor se le da así entrada, también parcial, al mundo de la angustia, aquella para la que no hay palabras; una aproximación fallida, como es inevitable, pero también una aproximación atinada, que favorece un contacto con la angustia de muerte propia y, en el plano consciente, una revisita al hecho insuficientemente afirmado en nuestro contexto de que vamos a morir, que, en palabras de Freud, “cada uno de nosotros debía a la naturaleza una muerte”<sup>143</sup>. En el caso de Dalí, como testimonio de su éxito y su fracaso sorteando la muerte, nos quedan la obra de este artista magnífico y los restos de este “burgués catalán”.

## Referencias

- ALBERCA, Manuel. “En las fronteras de la autobiografía”. En Ledesma, Manuela. *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999.
- . Entrevista a Philippe Lejeune, 2004. Recuperada el 10 de junio de 2012 de [http://autoficcion.es/?page\\_id=47](http://autoficcion.es/?page_id=47). Publicada originalmente en Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 649-650 (Julio-agosto), 271-278.
- . “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” En *Cuadernos del CILHA (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana)*, 7 (7-8), 2005, págs. 115-127. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado el 8 de junio de 2012 de <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=181720523003>.
- . “Propuesta para una lectura transitiva de César Aira”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 665, 2005, págs.83-94 (también publicado como “El arte de la mentira para mejor decir la verdad [o para que nadie sepa que tengo miedo]: propuesta para una lectura transitiva de César Aira”. En: Lafon, Michael; Breuil, Cristina; Remon-Raillard, Margarita (eds.) (2005). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble 3, 227-236).
- ARIÈS, Phillippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 2011 (original en francés: *L'homme devant la mort*, 1977).
- BAUMAN, Zygmunt. “Arte, muerte y posmodernidad”. En *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007.
- BELL, Julian. *500 autorretratos*. New York: Phaidon, 2004.
- CAROL, Màrius, y Playá, Josep. “Enigma 2: El sexo”. En *El enigma de Dalí*. Barcelona: Plaza y Janés, 2004.
- CIFUENTES MEDINA, Flor María del Pilar. “El malestar en el duelo: nuevas formas de relación con nuestros muertos”. *Desde el jardín de Freud* (Bogotá), 11 (enero diciembre), 2011, págs. 229-247.
- DALÍ, Ana María. *Salvador Dalí visto por su hermana*. Barcelona: Parsifal, 1993 (traducido del texto en catalán *Noves imatges de Salvador Dalí*, de 1988, que incorporó su trabajo anterior *Salvador Dalí visto por su hermana* de 1949).
- DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquets, 2010 (título original: *Journal d'un génie*, Ed. Table Ronde, 1964).
- . El mito trágico del “Angelus” de Millet. Barcelona: Tusquets, 1983 (título original: *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet*, 1963).

143 FREUD, S., 2012. Op. Cit., pág. 290.

- DALÍ, Salvador, y PARINAUD, André. *Confesiones inconfesables*. Barcelona: Bruguera, 1975 (*Comment on devient Dalí*, París, Opera Mundi, 1973).
- DEL ARCO. *Dalí al desnudo*. Barcelona: José Janés, 1952.
- DESCHARNES, R, y Dalí, S. *Dalí de Gala*. Lausanne: Edita, 1962.
- FREUD, Sigmund. "Inhibición, síntoma y angustia". En *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980, vol. XX, pp. 73-164 (el texto original es de 1926).
- . "El significado de los sueños". En *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya, 1993 (publicado originalmente en 1901 en *Grundfragen des Nerven – und Seelenlebens*, edición revisada a partir de la traducción de Luis López Ballesteros).
- . "Más allá del principio del placer". En *Los textos fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona: Altaya, 1993 (publicado por primera vez en *Internationaler Psychoanalytischer Verlag*, 1920; trad. Luis López Ballesteros, Ramón Rey y Gustavo Dessal).
- . "De guerra y muerte. Temas de actualidad". En *Obras completas XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012 (publicado por primera vez en *Imago*, 4, 1 [1915], 1-21; trad. José Luis Etcheverry).
- GIBSON, Ian. *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama, 2003 (trad. Daniel Najmías, edición original: *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Faber and Faber, 1997).
- IRIBAS Rudin, Ana. "Salvador Dalí desde el psicoanálisis". En *Arte, Individuo y Sociedad*, 16, 2004, págs. 19-47.
- LACAN, Jacques. "La angustia y el cuerpo fragmentado". En *Intervenciones y Textos I*. Buenos Aires: Manantial, 1985 (edición original de 1937).
- . "La familia". [s.d.] Recuperado de <http://seminariolecturasfeministas.files.wordpress.com/2012/01/6998926-lacan-otros-trabajos-la-familiapdf.pdf> (el original en francés apareció publicado en 1938 en el volumen VII de la *Encyclopédie Française*, Ed. A. de Monzie).
- . "El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". En *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009 (originalmente, una conferencia de 1949).
- LAPLANCHE, Jean, y PONTALIS, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996 (primera edición en francés de 1967).
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Endymion, 1994 (original en francés de 1975).
- LEYRA, Ana María. *De Cervantes a Dalí: escritura, imagen y paranoia*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- Marrone, Mario. "Liberando al Self": el legado de Heinz Kohut. En *Aperturas Psicoanalíticas*, 20 (julio), 2005. Recuperado el 25 de mayo de <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000790&a=Liberando-al-Self-el-legado-de-Heinz-Kohut>
- MAS PEINADO, Ricard. *Universo Dalí. 30 recorridos por la vida y la obra de Salvador Dalí*. Madrid-Barcelona: Lunweg, 2003.

- PARDO S., Rebeca. "El otro yo. De la autoficción al turismo identitario en el arte contemporáneo". En *Sans Soleil. Estudios de la imagen*, 4, 2012, p. 74-93. Recuperado de <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Rebeca-Pardo.pdf>
- REBEL, Ernst (2008). *Autorretratos*. Colonia: Taschen.
- RIERA, Ramon. "Un estudio psicoanalítico sobre la vivencia de aniquilación emocional en Salvador Dalí". En *Aperturas psicoanalíticas*, 17 (julio), 2004. Recuperado el 24 de mayo de 2014 de <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=Un-estudio-psicoanalitico-sobre-la-vivencia-de-aniquilacion-emocional-en-Salvador-Dali>
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. "El mito de la vida verdadera en la *Vida secreta* de Salvador Dalí". *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, págs. 153-172. Recuperado el 25 de mayo de <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2697/2922>
- ROUDINESCO, Élisabeth. *Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007 (original en francés de 1993).
- SANTAMARÍA DE MINGO, Vicent. La fenomenología del asco como fuente del pensamiento daliniano. *Matèria. Revista Internacional D'Art*, 4, 2004 págs. 217-234. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11451>
- TABACHNIK, Silvia. "Sobre la alteración lúdica de las imágenes en la era del photoshop". En *Adversus*, 9, 22 (junio), 2012 p. 122-134. Recuperado de <http://www.adversus.org/indice/nro-22/adversus-online%2022.pdf#page=128>
- THURLOW, Clifford. *Sexo, surrealismo, Dalí y yo. Las memorias de Carlos Lozano escritas por Clifford Thurlow*. RBA: Barcelona, 2001 (trad. Claudio Molinari, edición original: *Sex, Surrealism, Dalí and Me*, Razor, 2000).
- VODOVOSOFF, Adrian. "La lógica del franqueamiento en psicoanálisis". En *Perspectivas en psicología*, 7 (noviembre), 2010, pp. 85 - 88. Recuperado el 25 de mayo de <http://www.seadpsi.com.ar/revistas/index.php/pep/article/view/18/15>
- WEYERS, Frank. *Salvador Dalí. Vida y obra*. Barcelona: Könemann, 2005 (original en alemán id. año y editorial).