



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e letterature europee,
americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

***El Ángelus* de Salvador Dalí**

Entre el delirio y la paranoia o el nacimiento de un método artístico

Relatore

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

Correlatore

Ch. Prof. Patrizio Rigobon

Laurenda

Ilaria Ballarin

Matricola 867392

Anno Accademico

2021 / 2022

*«La única diferencia entre un loco y yo,
es que yo no estoy loco.»*

Salvador Dalí

ÍNDICE

Abstract	pág. 5
Introducción	pág. 6
Capítulo 1. la obsesión de Salvador Dalí por el <i>Ángelus</i> de Millet	pág. 8
1.1 Delirio en el lienzo	pág. 8
1.2 El método paranoico-critico	pág. 12
1.3 <i>El Ángelus de Millet</i> y la influencia en la obra de Salvador Dalí	pág. 17
1.4 <i>Atavismo del crepúsculo</i>	pág. 24
1.5 <i>Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet</i>	pág. 27
1.6 <i>Ángelus arquitectónico de Millet</i>	pág. 28
Capítulo 2. El universo daliniano y la importancia del nacimiento del surrealismo	pág. 30
2.1 Relación entre el método paranoico crítico y el surrealismo	pág. 30
2.2 Símbolos, sueños y visiones dalinianas	pág. 33
2.3 El universo femenino en las pinturas de Dalí	pág. 38
2.4 Las metamorfosis de Dalí como espejo de sí mismo	pág. 43
2.5 La mantis religiosa y el cuerpo femenino	pág. 46
2.6 La mujer como mantis devoradora (Canibalismo de otoño)	pág. 48
2.7 Las sensuales obsesiones de Dalí	pág. 56
Capítulo 3. el influjo cinematográfico	pág. 69
3.1 El surrealismo y la cinematografía	pág. 69
3.2 El sueño: lucida manifestación del surrealismo cinematográfico en blanco y negro	pág. 73

3.3. La importancia del método paranoico-crítico en el mundo del cine	pág. 79
3.4 <i>Un Perro Andaluz</i> : el delirio del sueño compartido entre Luis Buñuel y Salvador Dalí	pág. 81
Conclusión	pág. 93
Ilustraciones	pág. 95
Bibliografía	pág. 126
Webgrafía	pág. 129

ABSTRACT

Mi tesis se centrará en el análisis de la obra de Salvador Dalí *El mito trágico del Ángelus* de Millet. La tesis se dividirá en tres capítulos en los que analizaré el método paranoico crítico y su relación con el movimiento artístico del Surrealismo a través de los cuadros de Salvador Dalí que representan su versión del *Ángelus* inspirada e influenciada por el original de Jean-François Millet. En concreto, analizaré tres cuadros de Salvador Dalí: “Reminiscencia Arqueológica del Ángelus de Millet”, “Atavismo del crepúsculo” y “Ángelus arquitectónico de Millet” donde el pintor representa su versión destacando algunos rasgos significativos como la importancia de la figura femenina dentro del cuadro y en la vida del artista. Concretamente, en el segundo capítulo abordaré este tema, es decir, el universo femenino en la pintura de Dalí analizando un cuadro en particular, es decir, “Canibalismo de otoño” donde la mujer está representada como una mantis, animal que utiliza a menudo en sus cuadros asociado a la figura femenina. Por último, me centraré en la relación entre el Surrealismo y el cine analizando la famosa película *Un Perro Andaluz* producida y protagonizada por Luis Buñuel y Salvador Dalí donde explicaré la importancia de este cortometraje en la representación de un verdadero delirio onírico.

INTRODUCCIÓN

“El Ángelus” de Jean-François Millet es una de las imágenes más frecuentes en la obra de Dalí, asumiendo la misma importancia que los relojes blandos, las hormigas, las muletas, entrando plenamente en lo que podemos definir como iconografía daliniana. A través de este trabajo se explorará la obsesión del gran maestro catalán, que surge de la fascinación por la obra de Millet y de un gran dolor ligado a la muerte de su hermano. El Ángelus es también, en mi opinión, el mejor ejemplo para entender el método paranoico-crítico del que intentaré trazar las líneas. He decidido tratar este tema ya que cuando leí sobre este método no lo entendí del todo, era como si algo se me hubiera escapado, pero poco a poco lo he metabolizado, en el sentido de que ahora quizá pueda entender el mecanismo desde la distancia y gracias al libro de Dalí, *El mito trágico del Ángelus de Millet* ayudó a arrojar algo de luz. Y eso es lo que más me emocionó, además de *Diario de un genio* y *Mi vida secreta*, que en todo caso tienen un sesgo más autobiográfico, aunque todos sabemos que no son diarios muy fieles. El primer capítulo del presente trabajo está dedicado precisamente a la importancia que tiene la obra del pintor francés en la vida y en el arte de Salvador Dalí. El pintor realiza diversas interpretaciones del Ángelus, prestando atención a la particular posición de los dos protagonistas, completamente inusual en la iconografía clásica (no sólo la posición, sino también los propios sujetos y el crepúsculo); en particular, destacan las dos interpretaciones principales. La primera es la que ve a los dos campesinos como los padres de un hijo muerto, sobre cuyo ataúd rezan. Dalí hizo realizar una radiografía, descubriendo que entre los dos campesinos hay una figura rectangular cubierta varias veces de color, presumiblemente por el propio Millet. Dalí lo interpreta, de hecho, como el ataúd de su hijo. A continuación, la segunda interpretación del Ángelus de Dalí es aquel en el que atribuye características agresivas a la mujer, comparándola con una mantis religiosa, como se ilustra en el último reportaje. Aquí habla del hombre como el hijo que sufre la carga erótica materna. En cualquier caso, el carácter dominante de la figura femenina está muy marcado respecto a la masculina. El segundo capítulo se centrará en la relación entre el método paranoico-crítico y el surrealismo repasando las obsesiones que hicieron tan brillante el arte del maestro Dalí y luego pasaremos a analizar una de las figuras más representativas e icónicas del maestro: la mujer y su universo. Las múltiples formas de la musa inspiradora

ante la mirada del artista catalán, pasando por ser una figura benévola a una mujer devoradora a través la representación de la mantis religiosa. Analizaré, por tanto, una de las obras más características de la mujer interpretada como devoradora, es decir, “Canibalismo de otoño”, en la que Dalí expresa dos figuras caracterizadas por la pulsión erótica y agresiva en la cual la mujer está representada por la mantis religiosa que devora al hombre. La última parte de mi tesis está dedicada al cine y al surrealismo, con especial atención a la obra de Luis Buñuel *Un perro Andaluz*, en la que se cita indirectamente el *Ángelus* de Millet.

CAPÍTULO 1

LA OBSESIÓN DE SALVADOR DALÍ POR EL *ÁNGELUS* DE MILLET

1.1 DELIRIO EN EL LIENZO

Salvador Dalí fue uno de los máximos exponentes del mundo del arte del siglo XX. Destacó tanto por su imaginación disruptiva como por su vida excéntrica, caracterizada por el duelo, un egoísmo narcisista, conductas provocativas que le valieron la expulsión primero de la Academia de Bellas Artes y luego del grupo de surrealistas liderado por André Breton (1896-1966). Con la toma del poder por parte del régimen fascista en España, Dalí huyó a Estados Unidos donde vivió durante ocho años. Pasó los últimos años de su vida en Cataluña, destrozado por el dolor por la muerte de su mujer apodada Gala (1894-1982). El artista catalán murió en Figueras el 23 de enero de 1989, mientras escuchaba Tristán e Isolda de Wagner, su disco favorito. Uno de los acontecimientos más importantes que influyeron en la vida del pintor catalán fue la muerte de su hermano, que influyó en su visión de la obra *Ángelus* del pintor francés Jean François Millet (fig.1). Nacido antes que él, el hijo murió de meningitis a los tres años, llevaba el mismo nombre, y Dalí creció creyendo que era la reencarnación de su hermano perdido. Su nombre era en realidad un homenaje a él, aunque el pintor estaba convencido de que se había llamado Salvador «nada menos que salvar la pintura del vacío del arte moderno, y a hacerlo en esta abominable época de catástrofes mecánicas y mediocres en que tenemos la desgracia y el honor de vivir» (Dalí, 2003, 246). Desde el principio mostró pasión por la pintura y se acercó al movimiento surrealista, ya que esta corriente artística le permitía expresar deseos e impulsos inconscientes, dándoles la imagen de alucinaciones hiperrealistas. Su extravagante forma de ser, además de las evidentes alusiones sexuales de sus obras, impactó al grupo surrealista parisino, entre estos sin duda recordamos a la que se convirtió en su esposa: Gala. Habla de ella en términos casi psicoanalíticos, siendo el psicoanálisis un elemento destacado en sus obras. Durante los primeros años de adhesión al surrealismo, Dalí inventó una técnica muy personal de automatismo psíquico definida como método paranoico-crítico (al que dedicaré un párrafo más adelante en el presente trabajo). El artista describió la paranoia como una enfermedad mental crónica cuya sintomatología más característica consiste en delirios sistemáticos, con o sin alucinaciones de los sentidos, que pueden adoptar la forma de

manía persecutoria o delirios de grandeza y ambición (Dalí, 2009, 19-30). Las obras de Dalí nacían de la agitación turbulenta de su inconsciente y tomaron forma gracias a la racionalización del delirio

Durante todo el día, sentado frente al caballete, miré fijamente el lienzo como un médium para ver surgir los elementos de mi imaginación. Cuando las imágenes encajaban exactamente en el cuadro, las pintaba inmediatamente, en caliente. Pero, a veces, tenía que esperar horas y permanecer inactivo con el cepillo en la mano antes de ver nacer algo. (Dalí, 2009, 62)

Así, el delirio se encarnaba en seres monstruosos, animales, formas sujetas a diversas interpretaciones, escombros de todo tipo, cuyo lenguaje no era inmediatamente comprensible y muy a menudo no ocultaba ningún significado real.

Su carácter académico y tierno es deudor de los grandes del pasado y, sobre todo, de los maestros del Renacimiento. El tema del cuerpo humano en cajones es recurrente en sus obras, de hecho, el propio artista explica su significado: «La única diferencia entre la Grecia inmortal y la época contemporánea es Sigmund Freud, quien descubrió que el cuerpo humano, puramente platónico en la época de los griegos, está hoy lleno de cajones secretos que sólo el psicoanálisis está en condiciones de abrir» (Descharnes y Néret, 2007, 276). Nuevamente con respecto al psicoanálisis freudiano, escribió:

Tengo la seguridad de que mis facultades de analista y de psicólogo son superiores a las de Marcel Proust. No sólo porque utilizo el psicoanálisis, que es uno de los múltiples métodos que Proust desconocía, sino, sobre todo, porque la estructura de mi espíritu es de tipo eminentemente paranoico y, por tanto, el más indicado para esta clase de ejercicios, mientras que la estructura del de Proust es la de un neurótico deprimido, es decir, la menos apropiada para sus investigaciones. Cosa fácil de adivinar y deducir del estilo deprimente y distraído de sus bigotes, que, como los de Nietzsche, aún más deprimentes, son diametralmente opuestos a los de los alegres y vivaces borrachos de Velázquez, o, mejor aún, de los ultrarriñoco-rónticos de vuestro genial y humilde servidor. Es cierto que siempre me ha gustado valerme de los sistemas pilosos, ya sea desde un punto de vista estético para determinar la cantidad de oro que depende del espesor de mis cabellos-, ya sea desde la esfera psicopatológica del bigote, esa constante trágica del carácter, con toda seguridad la señal más truculenta del semblante masculino (Dalí, 2009, 102).

El propio pintor afirma en cambio que se trata de un «método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de fenómenos delirantes». Para explicar mejor este concepto, tomemos como ejemplo algunas de sus obras. El más conocido es sin duda *La persistencia de la memoria* (Fig.2), un cuadro que representa los alrededores de Port Lligat al que el pintor decidió añadir un toque sorprendente, a saber, los relojes blandos. Aún más sorprendente es la idea de esta obra, en la que estos relojes insertados en el paisaje pretendían indicar una visión irracional del paso del tiempo; de hecho, podemos considerarla una de las obras más enigmáticas del pintor catalán. Sin embargo, él mismo contó cómo surgió la idea: una noche en la que Gala había salido con amigos, él, que no se encontraba muy bien, se había quedado en casa para cenar Camembert y fue la textura tierna, junto con la forma redonda, de ese queso en particular lo que le dio la idea de añadir relojes blandos a una vista de la bahía de Port Lligat de pie sobre el caballete, mientras que el rostro de ojos largos del primer plano está inspirado en una extraña roca que el pintor había visto en el Cap de Creus, podemos definirlo como un autorretrato deformado del artista que al mismo tiempo tiene la apariencia de un feto abandonado en la playa, en perfecta relación con la famosa memoria intrauterina del pintor que alude a un tiempo intemporal. La noción del paso del tiempo está muy acentuada en la obra, gracias también a la presencia de hormigas y una mosca que representan un elemento negativo contra la inmortalidad (E. Bou, 2004, 254-259). El artista escribe:

Era una tarde en que me sentía cansado y sufría un ligero dolor de cabeza, cosa sumamente rara en mí. Teníamos que ir al cine con unos amigos, y en el último momento decidí quedarme. Gala iría con ellos, y yo me quedaría en casa para acostarme temprano. Habíamos rematado nuestra comida con un camembert muy vigoroso, y cuando hubieron salido todos, permanecí largo tiempo sentado a la mesa meditando sobre los problemas filosóficos de lo «superblando» que el queso presentaba a mi espíritu. Me levanté para ir a mi estudio, donde encendí la luz para dar una última mirada, como tengo por costumbre, a la obra que estaba pintando. Esta pintura representaba un paisaje cercano a Port Lligat, cuyas rocas estaban iluminadas por un transparente y melancólico crepúsculo; en el primer término, un olivo con las ramas cortadas y sin hojas. Sabía que la atmósfera que había logrado crear con este paisaje había de servir de marco a alguna idea, a alguna sorprendente imagen; pero no sabía en lo más mínimo lo que sería. Me

disponía a apagar la luz, cuando instantáneamente «vi» la solución. Vi dos relojes blandos, uno de ellos colgando lastimosamente de la rama del olivo. A pesar de haberse acentuado mucho mi dolor de cabeza, preparé ávidamente mi paleta y me puse a la obra. Cuando Gala regresó del cine dos horas más tarde, la pintura, que había de ser una de mis más famosas, estaba terminada (Dalí, 2003, 778-779).

A través del método paranoico-crítico, Dalí también creó obras como *Cisnes que reflejan elefantes* (Fig.3) y *Aparición de un rostro y un frutero en la playa* (Fig.4), en ambas pinturas existe la idea de que es posible obtener una representación de un objeto que a la vez es algo totalmente diferente. El mundo de Salvador Dalí está dominado por la paranoia, es el motor que da vida a sus obras. Su inconsciente se agita, se racionaliza y se fija en el lienzo, como si fuera un proceso pictórico normal. Funda el método paranoico-crítico que consiste en la interpretación impersonal y la restitución de los fenómenos delirantes. Todo lo prohibido, onírico e irreal emerge del fondo de su conciencia y se materializa en el lienzo con particular nitidez y perfección técnica. Las representaciones son complejas y analíticas, a veces ni siquiera posibles o comprensibles, pero surgen de su paranoia, de algo que vive y de lo que no puede prescindir porque un Dalí sin delirio sería un pintor sin pincel, sin colores, sin inspiración. Sus lienzos están repletos de seres monstruosos, expresiones espantosas, formas ambiguas, objetos inquietantes que, según se mire, pueden parecer una cosa y luego otra. El de Dalí es un lenguaje artístico complejo y elitista en el que la comprensión de citas y símbolos más o menos cultos es a veces imposible. Pero aprender las regiones profundas de la paranoia sería vaciarla de potencial y, en consecuencia, curarse de ella. Dalí, por otro lado, no quiere curarse de la condenación de ninguna manera. Es ciertamente un prisionero del repertorio de formas imposibles, pero también son un estímulo fundamental para su vida como hombre y para su imaginación como artista. El simbolismo psicoanalítico impregna todas sus obras, empezando por sus dibujos, como en *El escritorio antropomórfico* (Fig. 5), realizado a pluma y tinta en 1936. Como gran conocedor del pasado, da el efecto de la redondez del cuerpo mediante delicados claroscuros y finas y regulares eclosiones. El sujeto resultante es una inquietante figura pseudohumana medio tumbada en la oscuridad de una habitación vacía, con seis cajones abiertos distribuidos de la cabeza al vientre, que rechaza una visión lejana levantando el brazo derecho, lo que casi parece representar una ciudad, ya que la realidad exterior debe mantenerse a distancia, al menos hasta que uno

haya vaciado los cajones de su subconsciente. De hecho, los cajones son representaciones de la memoria y del inconsciente, una teoría que Dalí asocia al «pensamiento encajonado» de Freud, pero también pueden representar lo que una persona guarda en los demás entonces, todo lo que hace florecer en nosotros un sentimiento de complacencia (E. Bou, 2004, 80).

En sus obras, que pretenden expresar los aspectos más ocultos y paranoicos del inconsciente, se percibe siempre un distanciamiento racional, representado precisamente por el momento crítico. Gracias a esta objetivación racional, los elementos oníricos y tabú que representa adquieren una forma a veces hiperrealista y pueden transportarse al lienzo como una ensoñación surrealista. En sus lienzos predomina el uso de símbolos, imágenes dobles compuestas por varias figuras realizadas en diferentes escalas, tabúes sexuales, por ejemplo, el cuerpo de la mujer que aparece con frecuencia. El delirio paranoico encuentra en Dalí las expresiones más repugnantes, encarnándose en seres espantosos y en composiciones de figuras inquietantes. Las obras resultantes son difíciles de usar, ya sea por el uso de símbolos derivados del psicoanálisis que los hacen elitistas, o porque el tema del inconsciente es en sí mismo misterioso y no totalmente aprehensible. (I. Gibson, 2003, 352)

1.2 EL MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO

El surrealismo nació en París en 1924 y se definió como un movimiento literario y artístico posterior gracias a André Breton, que publicó el primer Manifiesto Surrealista. El propio Breton escribe: «El surrealismo es inmediato, irreflexivo y desprovisto de cualquier referencia a la realidad.» (A. Breton, P. Eluard, R. Jackson, 2007, 97-105) El núcleo central del Surrealismo fue el automatismo psíquico, una fórmula de máxima libertad expresiva que surge del inconsciente, es el mecanismo con el que la mente manifiesta todo el contenido posible sin hacer uso de la razón, este método representa la expresión de pensamientos y sentimientos más verdaderos de origen onírico y personal. Según el artista francés, el pensamiento consiste en un mecanismo o lógica de razonamiento sin significado evidente. Todo ello converge posteriormente en una coherencia final que terminará por dar un sentido definitivo y preciso al concepto de lo real.

Este principio es el punto de partida de la idea de realidad de Salvador Dalí. Basándose en el principio de Breton, para Dalí la realidad presenta una interesante relación con la imaginación. De hecho, escribe:

creo en la magia que, en última instancia, es meramente el poder dematerializar la imaginación en realidad. Nuestra época supermecanizada subestima las propiedades de la imaginación irracional, que no deja de ser la base de todos los descubrimientos. (Dalí, 1942, 64-67)

Mientras que los artistas surrealistas lograron desarrollar objetos surrealistas, producto de un proceso automático e inconsciente, Dalí los superó, haciendo del objeto surrealista la representación objetiva del sujeto concreto irracional., como nos recuerda:

el objeto surrealista es un objeto absolutamente inútil desde el punto de vista práctico y racional, creado únicamente con el fin de materializar de un modo fetichista, con el máximo de realidad tangible, ideas y fantasías de carácter delirante (Dalí, 2003, 771).

A partir de los principios del surrealismo, Dalí inicia una investigación independiente que le llevará a un análisis en profundidad de los mecanismos de creación de sentido que presenta la psique y lo irracional como piezas centrales. Para analizar los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos, Dalí pensó en un método basado en la fuerza repentina de las asociaciones sistemáticas características de la paranoia. Según la teoría clásica, no hay que olvidar que el delirio paranoide es consecuencia de un error en la valoración de la realidad y, por tanto, de una falsa interpretación. Lacan sostiene que el origen de la paranoia está en una alucinación y, desde este punto de vista, interpretación y delirio son dos momentos coincidentes y no consecutivos. (V.Y. Ibarz, 2007, 107-112)

Existen numerosas coincidencias entre las tesis de Lacan y los planteamientos de Dalí, como el principio alucinatorio, la correspondencia entre interpretación y delirio, el poder creativo de la paranoia y su concreción en formas estructurales de repetición. La paranoia, para Lacan y Dalí, no era una reflexión posterior al delirio, sino un delirio sistematizado desde el inicio que disponía de una significación simbólica. Como analizaremos, Dalí se apropió de un mecanismo de proyección frecuente en el sujeto paranoico; de hecho, uno de los dispositivos de defensa más habituales en la paranoia es la proyección, por la que los pensamientos y miedos propios, a veces inconscientes, se

atribuyen a alguien o algo que no es el propio sujeto. Es en función de la proyección que la realidad interior se ve como realidad exterior. El sujeto paranoico vive en un mundo poblado por sus propios fantasmas y crea un mundo cargado de significados simbólicos que acaba reflejando sus delirios. Podemos decir que los mecanismos de proyección que acabamos de ilustrar, según Lacan, tomaron forma en la práctica artística de Dalí; como afirmaría el artista, estos mecanismos de proyección formaban parte de su competencia, elaborada desde la infancia, para proyectar imágenes interiores sobre los objetos que constituían su vida. En sus palabras «mi entrenamiento era tal que nada resistía a mi voluntad. Bastaba que mi mirada se apoderara de un objeto, para transformarlo y recrearlo a mi capricho» (Dalí, 2003, 736). Esta capacidad para transformar activa y deliberadamente la apreciación de la realidad exterior, debido a juegos con la percepción y pseudoalucinaciones dominadas, se transformó, a través de la obra de Dalí, en una técnica clásica al uso de la imaginería inconsciente. El plan pictórico consiste en materializar, con el máximo rigor imperialista, las imágenes de la irracionalidad concreta. Continúa afirmando: «debo de ser el único de mi especie que ha dominado y ha transformado en potencia creadora, en gloria y enjúbilo, una enfermedad mental tan grave» (P. Louis, 1989, 49). Fue en 1930 cuando Dalí empezó a sistematizar esta actividad de proyecciones introduciendo en la práctica surrealista el método de análisis paranoico-crítico, que lo aclaró como un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes. (Dalí, 2003, 770-775).

El método paranoico-crítico de Dalí tiene lugar desde el consciente y no desde el inconsciente, como en el caso de una psicosis paranoica. Como ya hemos mencionado, la paranoia es una interpretación ilusoria del mundo, que se diferencia del resto de las psicosis en el grado de desistematización de los delirios. De hecho, en esta patología los delirios parecen lineales y permiten al sujeto moverse en un mundo ambiguo, ya que no escapa a la realidad externa, sino que la desafía ofreciéndole una alternativa hiperreal, cuya diligencia pretende confundir a la mente. En cualquier caso, el método paranoico-crítico es un estilo artístico realista que pretende descomponer la realidad, sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de lo real (Dalí, 1930, 9). Las imágenes paranoides son accesibles y surgen de un sesgo perceptivo significativo y transmisible. Estas imágenes se componen de múltiples maneras, con el fin de generar un

rompecabezas visual a través de la manipulación de la composición de figuras, fondos y apariencias. Todo se hace no sólo para transformar profundamente la relación figura-fondo en la mente del observador, sino también para crear una mutación constante de las imágenes contempladas. En su sistematización del método paranoico, Dalí ilustra explícitamente un procedimiento que explica cómo el artista se enfrenta o se posiciona ante este método. Al principio, el artista en cuestión debe estar abierto a asociaciones y figuras inconscientes, es decir, ilusiones. Por consiguiente, el artista debe aplicar la inteligencia racional al análisis de la materia irracional, sistematizándola y haciéndola comprensible. Hay que subrayar que los delirios en sí tienen un significado sistemático; el sistema sólo se hace explícito a la conciencia a través del análisis y la asociación libre. En palabras de Dalí, la actividad crítica sólo interviene como medio para revelar las imágenes, asociaciones, coherencias y serias sutilezas sistemáticas ya existentes en el momento en que se produce la delirante instantaneidad (Dalí, 1930, 9). Dalí aplicó este procedimiento a la producción de todas sus obras, no sólo a los cuadros. Por primera vez este método aparece en la obra que constituye el *leitmotiv*¹ de mi trabajo, es decir *El Mito trágico del Ángelus de Millet* título de un ensayo que Salvador Dalí escribió en francés entre 1932 y 1935. El artista, en 1941, se vio obligado a abandonar precipitadamente la ciudad en la que se hallaba (Arcachon), por causa de la invasión alemana. Y fue en aquella situación de apresuramiento y confusión en la que se extravió esta obra a la que dedicaré el párrafo siguiente. El interés de Dalí por las teorías freudianas y el psicoanálisis le llevan a centrarse en su propio inconsciente y convertirlo en la fuente de inspiración de su obra. Con la pintura Dalí se propone explorar y comprender sus propias angustias, fantasías y frustraciones. El método por el cual los impulsos del inconsciente pueden asumir forma pictórica está ligado al automatismo psíquico de los surrealistas. Dalí acuñó un término particular el método “paranoico-crítico”, la definición enfatiza dos elementos: “paranoia” y “proceso crítico”. Según Dalí, la paranoia es una enfermedad mental crónica cuya sintomatología más característica consistiría en delirios sistemáticos, con o sin alucinaciones de los sentidos; estos delirios podrían adoptar la forma de persecución, grandeza o ambición; de hecho, él mismo se vería afectado y este hecho sería en sí mismo una gran fuente de ideas visuales. Para Dalí, el proceso crítico constituye el proceso de

¹Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica.
<https://dle.rae.es/leitmotiv>

racionalización de la paranoia; en la práctica, consiste en la reelaboración racional de las consecuencias de esta, a saber, las alucinaciones y los delirios. A través del proceso crítico, la paranoia y sus turbias presencias emergen del inconsciente. De esta manera actúan como un estímulo para la imaginación creativa del artista y pueden traducirse en imágenes pictóricas. De hecho, el mismo Dalí piensa que mediante un proceso claramente paranoico es posible obtener una imagen doble, una representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, es al mismo tiempo la representación de un objeto absolutamente diferente. Tras una experiencia que el propio Salvador Dalí describió como un “fenómeno delirante inicial”, en la que el *Ángelus* de Millet apareció en su mente sin explicación alguna, exactamente como lo había visto en su infancia, pero cargado de significados latentes que le perturbaron enormemente, llegó a la conclusión de que el cuadro debía significar algo más. Y efectivamente, sus sospechas de que esa inocente pintura ocultaba algo profundamente turbador se confirmaron poco antes de publicarse el ensayo que estamos tratando. A petición de Dalí, el cuadro fue sometido a una radiografía, en el laboratorio del Museo del Louvre y los resultados de esta reveló que, bajo el dibujo de la cesta que miran los dos personajes de *El Ángelus*, había un arrepentimiento pictórico. Una capa de pintura ocultaba una forma geométrica, parecida a un paralelepípedo, que recordaba a un ataúd. Este hecho demostraba que Salvador Dalí había descubierto, con anterioridad a la evidencia, el secreto que se escondía bajo la apariencia de plegaria o rezo matutino. En *El mito trágico de El Ángelus de Millet*, Dalí afirma que todo esto lo descubrió gracias a la aplicación del método paranoico-crítico («paranoico»: blando; «crítico»: duro), que permitía a su cerebro funcionar como una máquina cibernética viscosa, altamente artística, este original método conecta con la locura y con lo inefable (Dalí, 2002, 40-46).

1.3 *ÁNGELUS* DE MILLET Y LA INFLUENCIA EN LA OBRA DE SALVADOR DALÍ

Ángelus (Angelus Domini) es el nombre que recibe el sonido de las campanas que, tres veces al día (amanecer, mediodía y ocaso), invita a los fieles a recitar una devoción en memoria del misterio de la Encarnación. Esto es precisamente lo que hacen los dos campesinos retratados en el cuadro de Millet *L'Angéelus* (1858-1859), quienes, al sonar las campanas de la iglesia de Chailly-en-Bière, apenas visibles al fondo, suspenden por un momento la cosecha de patatas y se reúnen en silencio para rezar; habiendo abandonado las herramientas del oficio (la tela de saco, el rastrillo, la cesta llena de verduras), se encuentran completamente absortos en la oración, con la cabeza inclinada y las manos cruzadas sobre el pecho. Demostrando una gran sensibilidad a la influencia del pintor francés Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) y de los maestros holandeses del siglo XVII, el pincel de Millet llena el *Ángelus* de una solemnidad, aunque contenida, representada en la monumentalidad de los dos campesinos (dibujados con un trazo vigoroso y sintético), su absorta quietud en medio del esplendor de la puesta de sol. Encargada por el magnate estadounidense Thomas G. Appleton (1812-1884), el *Ángelus* se inspira en una autobiografía; de hecho, el origen de la pintura es un recuerdo de Millet de su infancia en Normandía:

L'Angéelus est un tableau que j'ai fait en pensant comment, en travaillant autrefois dans les champs, ma grand-mère ne manquait pas, en entendant sonner la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire l'angéelus pour ces pauvres morts (R. Herbet, 1975, n°66).

El objetivo del artista, por tanto, no era exaltar ningún impulso religioso (ni siquiera era practicante), sino ilustrar con la pintura las fases que marcan periódicamente la vida rural, optando por representar el momento del descanso. En cualquier caso, el cuadro, titulado inicialmente *Oración por la cosecha de patatas*, fue expuesto al público por primera vez en 1865; obtuvo un éxito deslumbrante en la burguesía del siglo XIX, que prefirió sus tonos idílicos y arcádicos al contenido abiertamente polémico de otras obras realistas, como *Les Glaneuses* (Fig. 6) del propio Millet o *Les Casseurs de pierres* de Gustave Courbet (Fig.7). Después de la muerte de Millet en 1875, *Ángelus* fue vendido a varios coleccionistas, hasta que el estado francés lo recompró por un precio de 800.000

francos. En 1910 el *Ángelus* pasó a formar parte de las colecciones del museo del Louvre, que ya intentó comprarlo en 1889; después de ser desfigurada por un loco en 1932, la pintura fue trasladada al Musée d'Orsay en 1986, donde todavía se exhibe hoy. El *Ángelus* es la obra más conocida de Millet, no sólo por el interés que suscitó entre los coleccionistas, sino también porque representó un importante modelo iconográfico del arte moderno, tomemos como ejemplo al famoso pintor holandés Vincent Van Gogh (1853-1890) que, durante su estancia en Bruselas en 1880, realizó un estudio a lápiz, tiza y acuarela de este, que ahora se conserva en Otterlo (Países Bajos). Si para Van Gogh el *Ángelus* fue un punto de referencia por razones representativas, no puede decirse lo mismo del surrealista español Salvador Dalí quien hizo del *Ángelus* un verdadero objeto de veneración. Expuesto a la pintura desde su infancia (una copia del *Ángelus* estaba colgada en una pared del colegio), Dalí quedó tan encantado con ella que la convirtió en objeto de una febril investigación; escena que le afectó de forma profunda e inexplicable desde la primera vez que la vio. Él siempre afirmaba sentirse conmovido y obsesionado con este trabajo, decía ver más cosas en su composición que el resto de sus espectadores y hablaba de ella como una representación nítida y colorida que atrapaba los ojos del hombre. Incluso dedicó un libro a la pintura de Millet, *El mito trágico del Ángelus de Millet*, donde escribió:

En junio de 1932 se presenta de súbito en mi espíritu, sin ningún recuerdo próximo ni asociación consciente que permitan una explicación inmediata, la imagen de El ángelus de Millet. Esa imagen constituye una representación visual muy nítida y en colores. Es casi instantánea y no deja lugar a otras imágenes. Yo siento una gran impresión, un gran trastorno porque, aunque en mi visión de la imagen, todo “corresponde” con exactitud a las reproducciones que conozco del cuadro, esta se me “aparece” absolutamente modificada y cargada de tanta intencionalidad latente que El ángelus de Millet se convierte, de repente, en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás ha existido (Dalí, 2002, 40).

En este libro Dalí expresó su tesis según la cual la obra no representaba en absoluto un momento de oración, sino la vigilia sobre el ataúd de un niño. Esta transición de un cuadro idílico y religioso a una inquietante y perversa escena de infanticidio, en opinión de Dalí, se confirma con la presencia oculta de un pequeño ataúd, luego eliminado tras

un arrepentimiento durante la construcción. Para sustentar su tesis, en 1963 solicitó y obtuvo un análisis de rayos X de la obra en el Louvre, del cual emergió la presencia subyacente de una figura rectangular cubierta varias veces por color, que en realidad se asemeja al ataúd de un pequeño difunto. Emocionado por el descubrimiento, Dalí también creó varias obras sobre el tema del *Ángelus*; a pesar de ello, con el paso de los años, su idea gozó cada vez más de una mala reputación, hasta el punto de ser considerada sólo uno de sus vívidos delirios. A continuación, se analizará la obra de Dalí en la que la influencia del *Ángelus* de Millet es evidente, considerando *El mito trágico del Ángelus* el hilo conductor de este trabajo. La obra fue escrita en francés entre 1932 y 1935. El ejemplar del libro, perdido en 1941 mientras huía de Arcachon pocas horas antes de la ocupación alemana, se encontró más tarde y se publicó en Francia en 1963. En 1978, con el editor Óscar Tusquets, Dalí decidió hacer algunos cambios, corrigiendo algunos detalles y añadir imágenes para facilitar la comprensión del texto. El libro es considerado la obra más representativa del método paranoico-crítico elaborado por Dalí, que utiliza y reinterpreta el principio del automatismo psíquico teorizado por André Breton (1896-1966), padre del movimiento surrealista, y las sugerencias de la tesis sobre la paranoia del psicoanalista francés Jacques Lacan (J. Garrabé, 2005, 60-63). El extraordinario texto, que trata la obsesión de Dalí como un estudio de caso psicoanalítico, ha sido reconocido durante mucho tiempo por la evidencia que arroja sobre sus pinturas de la década de 1930-40. Es una importante obra surrealista experimental que merece ocupar su lugar entre publicaciones como la de Breton y Eluard *L'Immaculée Conception* (1930) y *Les opera communicants* (1932). Al mismo tiempo que la investigación escrita sobre el *Ángelus*, el tema irrumpe en sus cuadros, sustituyendo a Guillermo Tell como mito favorito de Dalí, o más bien como contrapunto a su psicodrama personal.

Analizando las primeras frases del libro en cuestión, observamos cómo el escritor Dalí manipula brillantemente la narrativa y el suspenso, comenzando una historia, pero manteniendo atrás el tema del misterioso evento hasta el final. La localización histórica de un momento de revelación o un encuentro (junio de 1932) tiene muchos ecos del surrealismo. Varios autores solían fechar sus obras como elemento distintivo, una forma de afirmar el concepto que más tarde se convertiría en un clásico surrealista.

Breton, en su texto *La Nuit du tournesol*, que fue publicado en *Minotauro* n ° 7 (1935) y se convertiría en parte de *L'amour fou*, (1937), precedió su relato de un encuentro revelador con una nota sobre su método:

“Le surréalisme a toujours proposé qu’une histoire prenne comme son modèle d’observation médicale. Pas un seul ici devrait être omis, pas un non modifié de peur que l’arbitraire n’intervienne. (A. Breton, 1937, 47)

Es sobradamente conocida la influencia que Sigmund Freud ejerció sobre innumerables artistas que desarrollaron su creatividad en el momento de las Vanguardias históricas. El pintor de Figueras es uno de los más paradigmáticos. No en vano, el escritor francés Julien Green (1900-1998) afirmó en más de una ocasión que: «Dalí ha hablado de Freud como un cristiano habla del Nuevo Testamento» (I. Gibson, 2003, 371). La teoría del psicoanálisis, por tanto, se proyecta claramente sobre esta obra de Dalí. *El Mito Trágico del Ángelus de Millet* tiene su origen en el psicoanálisis de Freud y su *Interpretación de los Sueños* (1899), aunque el propio Dalí afirma que los sueños no forman parte de la actividad paranoico-crítica, (que por el contrario opera en el mundo exterior), leyendo en ella significados derivados de la propia obsesión, existe sin embargo cierta ambigüedad, pues aunque Dalí insiste en que la paranoia existe en sí misma, la raíz se encuentra sin duda en la interpretación freudiana de los sueños. Las imágenes fueron inicialmente investidas para él con una carga psíquica extraordinaria, cuyo significado se descubre a través de los fenómenos secundarios, estos consisten tanto en ensoñaciones dirigidas como en encuentros casuales en los que Dalí proyecta su idea obsesiva de hecho, son las asociaciones, recuerdos, ensueños y sus interpretaciones que dan origen a su variada y llamativa iconografía del *Ángelus*. Dalí toma un cuidado casi científico con la nosología de este proceso, que él describe como paranoico-crítico. (G. Carnero, 2007, 308)

En la primera parte de la obra, hallamos la descripción del fenómeno delirante inicial, a partir del cual se desarrollan todos los procesos mentales que sirven para sentar las bases del método paranoico-crítico. A continuación, dentro de este mismo apartado, encontramos la descripción de los fenómenos secundarios producidos alrededor de la imagen obsesiva, es decir, las imágenes de los hechos derivados de los fenómenos delirantes secundarios que mantienen una coexistencia sistemática con el hecho delirante

inicial. La imagen inicial obsesiva genera imágenes absolutamente originales, desconocidas y raras, que se asocian al sentimiento de «lo nunca visto», a esto se debe su aspecto delirante. Salvador Dalí transcribe esas imágenes inmediatamente para utilizarlas en sus cuadros. El método paranoico-crítico es el intento de sistematización de la aparición de aquellas imágenes, es la sistematización del contenido delirante a través de una actividad mental dialéctica. La idea obsesiva de *El Ángelus* se presenta como una imagen delirante de enorme valor productivo desde un punto de vista artístico. En la mente de nuestro autor surgen otras muchas imágenes encadenadas a *El Ángelus*, por ejemplo (y simplificando sobremanera): la imagen de una barra de pan y unas plumas; la imagen de unos huevos fritos sin plato y unos tinteros; la imagen de Lenin frente al piano; y la de una forma cilíndrica amorfa con bastones voladores alrededor. Todo esto queda plasmado en sus pinturas, formando parte de su turbador repertorio pictórico. La productividad artística del delirio no podría ser más evidente ya que el contenido delirante, que se percibe gracias al mecanismo paranoico, consiste en que la imagen aparece distinta a como se ve, pero mostrándose tal y como es. La productividad delirante que radica en *El Ángelus* es de orden psíquico y no visual. La imagen no cambia desde el punto de vista morfológico, sino que cambia desde el punto de vista del drama del argumento (Dalí, 2002, 27-47). En el segundo apartado del libro, Dalí habla del poder obsesivo que esta obra de Millet ha ejercido sobre las masas. Él hace alusión a la admiración que Van Gogh siente hacia Jean-François Millet, describiéndolo obsesionado hasta el punto de recrear a su manera algunos cuadros del artista francés reproduciéndolos en postales. (Dalí, 2002, 57). En el fenómeno delirante inicial, se produce la visión repentina del Ángelus, a la que sigue rápidamente una serie de incidentes aleatorios, encuentros, fantasías y ensoñaciones, es decir, fenómenos secundarios en los que el Ángelus interviene con considerable insistencia exclusiva. Estos fenómenos son descritos primero e interpretados después por Dalí, que moviliza a algunos de los clásicos del psicoanálisis, a saber, los recuerdos y las asociaciones de la infancia.

La estructura misma del libro es modelada a partir de historias, de casos. Está rigurosamente ordenado en tres partes: el “Fenómeno delirante inicial, fenómenos secundarios producidos en torno a la imagen obsesiva y las consideraciones críticas del fenómeno delirante inicial”, la segunda parte que cubre la “fenomenología del Ángelus” y “la actividad Paranoico- crítica ejercida sobre los fenómenos secundarios” y la parte

final que es el *Mito trágico del Ángelus de Millet* con la conclusión de posibilidades hipotéticas de nuevos métodos de investigación científica basados en la actividad paranoico- crítica. Este modelo organizativo sigue de cerca el de Freud *Psicoanalítica Bemerkungen über Einen Autobiographisch Beschriebenen Fall von Paranoia* (Paranoídes de demencia), comúnmente conocido como el *Caso Schreber*, publicado originalmente en 1911. Esto está organizado de manera similar en tres partes: "Historia del caso", "Intentos de Interpretación" y "El Mecanismo de Paranoia". El objeto del asunto *Schreber* debe haber atraído especialmente a Dalí, aunque su resultado se dirige en otra dirección. No se refiere al estudio clínico de un paciente, sino al análisis de una autobiografía de un hombre con una distinta carrera profesional angustiada, que sufrió de delirios extraordinarios, cuyo resultado final fue que creía que su cuerpo tenía que ser transformado en mujer para tener relaciones sexuales con Dios; de esta imagen de la mujer y otras acercadas al delirio, hablaré en el capítulo siguiente, por momento seguiré concentrándome en las obras originadas por el *Ángelus* de Millet.

La recuperación de su libro olvidado en 1963 envió a Dalí de vuelta al mito del *Ángelus* e inspiró dos de sus mejores pinturas: *Retrato de mi hermano muerto* (Fig.8) y *Estación Perpiñán* (Fig.9) en las que se toma el tema del *Ángelus* interpretado por Dalí en un nuevo giro. Sus interpretaciones visuales ampliadas del *Ángelus* a principios de la década de 1930 se centraron en el encuentro sexual de la pareja, la agresividad femenina y el destino de los hombres. Una pintura de este período, *Meditación sobre el arpa* (Fig. 10), representa conmovedoramente a un hijo perdido a los pies de una pareja fantasmal, además en *Retrato de mi hermano muerto* las alusiones explícitas de Dalí al *Ángelus* en sí son visualmente bastante marginales, con una pequeña escena casi indefinible en el paisaje lejano, que no representa la pareja campesina en oración, sino cargando un saco en una carretilla, y más allá de ellos otra pareja desnuda que anticipa el encuentro sexual. En esta obra el tema central se refiere a un hijo muerto diferente, una figura completamente ausente del Mito trágico (el hermano mayor que murió nueve meses antes que Dalí naciera), pero es en la década de 1960 que el tema de la muerte del hijo está dramáticamente en primer plano a través poderosas connotaciones religiosas y sexuales en el cuadro *Estación de Perpiñán*. Los personajes de Millet aparecen representados varias veces en el cuadro, por ejemplo, en la escena en la que un par de campesinos cargan un saco en un carro y casi parecen convertirse en una silueta femenina aferrada a otra

masculina. A la derecha del cuadro hay otra imagen de campesinos participando en el acto sexual, concentrando así trabajo y sexo. El artista declara que esta estación es el centro del universo, o, mejor dicho, de su mundo, ya que desde allí llegó su amada Gala.

La obra de Millet aparece como una constante en el arte de Salvador Dalí, en el que el artista catalán mezcla hábilmente obsesiones e imágenes oníricas, un ejemplo verdaderamente ilustrativo puede considerarse en el cuadro *Gala et l'Ángelus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques* (Fig.11), aquí se combinan dos de sus obsesiones: en primer lugar, el *Ángelus* (el cuadro de Jean-François Millet) que cuelga sobre la puerta y luego su esposa Gala al fondo de la sala. En este pequeño óleo con muchas asociaciones y múltiples personajes inverosímiles, el rostro de Gala recuerda a Lenin, mientras que el busto de la repisa de la pared podría representar al poeta André Breton, líder del movimiento surrealista con el que se asocia a Dalí. Detrás de la puerta, el escritor ruso Maxime Gorki (1868-1936) ha sido identificado en el extraño personaje que parece estar a punto de entrar en la sala iluminada con una langosta en la cabeza, un accesorio querido por Dalí que nos introduce en el centro de la imagen. Esta escena ilógica e insólita es una buena ilustración del surrealismo, que saca el máximo partido de la yuxtaposición de objetos inconexos e imágenes oníricas. La situación es tan absurda que desafía cualquier hipótesis que no ahonde en la maraña neurótica y visionaria de las vivencias personales del autor. Sobre la puerta hay una reproducción del *Ángelus* de Millet, al que Dalí atribuye significados eróticos ocultos y que podría ser la clave para interpretar toda la escena. La enigmática referencia a las anamorfosis cónicas, contenida en el título, se explica por la sugerencia que ejercían sobre él los engaños de la percepción visual y las deformaciones de los objetos y la figura humana, tan frecuentes en los cuadros de Dalí. En la figura vista de espaldas, el revolucionario Lenin, cuyo rostro reaparece en un cuadro del mismo año *El enigma de Guillermo Tell* (Fig.12).

Similar en el tema de la obra es *El ángelus de Gala* (Fig.13), en el que la figura de Gala se representa en dos posturas diferentes, como mirándose en un espejo y vistiendo la chaqueta bordada que lleva, por ejemplo, en *La esfinge de azúcar* (Fig. 14) y otros cuadros. Gala está íntimamente asociada a la imagen del *Ángelus* de Millet, colgado en la pared detrás de ella, del mismo modo que la mujer del cuadro de Millet, en actitud orante y sumisa, medita sobre el asesinato del hombre que está a su lado. Mientras que la figura que da la espalda al espectador está sentada en un simple cubo, la de enfrente tiene debajo

una carretilla como la del cuadro del francés, que, aunque es un utensilio rural común, fue elegido por Dalí como símbolo sexual intenso. Otro detalle interesante es que los campesinos del cuadro también están sentados en la carretilla (estableciendo así un vínculo más entre ellos y Gala) y no, como en el original, de pie, con la carretilla detrás de la mujer y menos visible. Resulta inquietante que el artista asociara la imagen de su compañera femenina a la de los personajes de Millet, en los que veía el paradigma del encuentro fatal entre la mantis religiosa y el macho, que devora tras el apareamiento, tal vez una sombra del terror del pintor al eterno femenino y a su encanto potencialmente castrador. Dalí daba una importancia especial a la inmovilidad absorta que en el cuadro caracteriza la mirada de Gala: La fijeza de Gala debe ser puesta en primer plano, inaugurando *El mito trágico del Ángelus de Millet* (W. Jeffet, 2004, 282-329).

1.4 ATAVISMO DEL CREPÚSCULO

El fenómeno obsesivo de Dalí continúa en el cuadro *Atavismo en el crepúsculo* (Fig.15) en el que hay el delirante bombardeo de imágenes y alusiones a traumas inconscientes (eróticos y edípicos) desencadenados por una interpretación paranoico-crítica de esa imagen. Este cuadro, así como las demás obras analizadas hasta ahora, surge de una larga comparación de Dalí con el cuadro *Angélus* de Jean-François Millet, que representa a un campesino con su mujer durante la oración de la tarde en un campo. Dalí toma las figuras y objetos de Millet, pero su puesta en escena tiene un trasfondo angustioso. Como surrealista, Dalí pretendía distanciarse de la realidad y también escenificar el inconsciente en su obra. Aquí también el artista catalán presenta su personal visión del *Ángelus* de J. F. Millet, en esta obra todo el malestar brilla a través de los dos campesinos siempre representados en la suave luz del atardecer, pero el campo fértil que aparece en el cuadro del artista francés aquí se convierte en un desierto con piedras. Es esta una reinterpretación introspectiva y angustiosa de las figuras de los dos campesinos. A primera vista, la imagen parece representar a dos personas, una frente a la otra: una mujer, que está ligeramente inclinada, casi en el acto de rezar, y un hombre, que, en lugar de un rostro, tiene una calavera. Pero, en realidad, la pintura tiene un fuerte componente psicoanalítico, a saber, la pasividad del hombre y la destrucción de su poder reproductivo. En primer lugar, el hombre, muy probablemente el mismo Dalí, que cubre sus partes

íntimas con un sombrero, en segundo lugar, la carretilla adosada a la cabeza de la figura masculina que, en la simbología de Dalí, es preludeo del placer que destruye la virilidad, y, finalmente, por la mujer que, según el pintor, asume la posición de la mantis religiosa en el momento que precede al acto sexual, comparación no causal ya que la mantis, tras el coito, mata al macho. En este caso, la imagen del terrible insecto hembra que devora al macho cuando el acto sexual aún no ha concluido remite claramente a la imagen de madre devoradora que Dalí encuentra en la campesina de *Ángelus*, aquí representada sobre todo por el mango de una herramienta que parece surgir del cuerpo de la campesina y que recuerda el aguijón de la mantis. Por lo tanto, la mujer es una especie de monstruo que canibaliza la naturaleza reproductiva del hombre, idea que puede asociarse al concepto de *Thanatos*, es decir, a esas pulsiones destructivas, personificadas por la mujer, en relación, en este caso, con las pulsiones sexuales, que el hombre desearía tener, pero no puede.

Ahí el escenario mismo del crepúsculo parece recordar el florecimiento de Dalí de fantasmas fósiles, a los que llamó los atavismos del crepúsculo:

Al *Ángelus* de Millet asocio todos los recuerdos pre-crepusculares y crepusculares de mi infancia, considerándolos como lo más delirantes, o dicho de otro modo (comúnmente hablado), lo más poéticos. En el instante de esa transición luminosa el canto de los insectos adquiría para mí una enorme importancia sentimental: muy a menudo, a final de los días de verano, abandonaba las calles de la ciudad para ir a escuchar en los campos el ruido de los insectos y sumirme en los infinitos ensueños en los temas de las hipótesis y de las imaginaciones relativas en la época terciaria, volvían a presentarse con insistencia. De este modo el crepúsculo y el canto de los insectos constituye el leitmotiv obsesivo tanto de las prosas poéticas como el de los raros poemas rimados que escribí hasta la edad de catorce años. (Dalí, 2002, 68-69)

Cerca del confín que separa el día de la noche, el canto de los insectos parece adquirir un valor sentimental, una correspondencia con momentos de expectativa o agresión inminente; saltamontes, ranas, mantis, grillos, son todos animales que en el imaginario de Dalí tienen un carácter atávico y reconocida semejanza con los monstruos ancestrales. Precisamente la observación de insectos, que fue objeto de un apasionante estudio del entomólogo Fabre, devolvería la imaginación surrealista de Dalí a edades

primordiales, donde la aurora del mundo puede aparecernos dialécticamente sólo como crepúsculo (Dalí, 2022, 67-70). La actitud inmóvil de espera de la mujer en el *Ángelus* parece el prelude de violencia inminente, así como la mantis religiosa rezando con las manos cruzadas. Comparados la figura femenina con la masculina, la segunda es totalmente aniquilada, aplastada, inferior. La violencia implícita en la imagen suscita en Dalí, a través la aplicación del método paranoico-crítico, algunas visiones, o ensoñaciones, él interpreta el carácter estático de las dos figuras como una fase de espera-expectativa, una quietud que presagia una agresión sexual inminente en el que emerge el arquetipo femenino que se remonta a una antigua era matriarcal a la imagen de la Diosa Madre que contenía en sí un principio positivo, el de la transformación y el cambio, y uno negativo, de la madre devoradora, que aparece de múltiples formas en el relato de mitos en los que el héroe es tragado por la oscuridad, por el abismo o por un monstruo. En este cuadro, como en los demás que derivan directamente del *Ángelus* de Millet, Dalí realiza un análisis muy personal del «mito trágico de la muerte del hijo» y del de la «mujer castradora en el arte».

Para Dalí, la muerte estaba presente en la pintura de Millet junto con el erotismo, ya que ambos estaban estrechamente vinculados. En su pensamiento existe un vínculo muerte – amor/sexo, del mismo modo que puede haberlo entre aniquilación – atracción/deseo – miedo. El arte, por tanto, incluido este cuadro, no es algo surrealista, sino que cuenta una verdad, como diría Gadamer (H. G. Gadamer, 2000, 500-510), y, de hecho, este cuadro representa la relación entre el pintor y su madre, donde esta última representa una especie de superyó para Dalí, o una conciencia moral, un conjunto de prohibiciones que un individuo adquiere en los primeros años de vida. Baste decir que la madre, cuando el artista era un niño, le prohibió acercarse a una planta de leche, que metafóricamente se relaciona con la esfera sexual, y, en el mismo período, algunos compañeros de escuela le aconsejaron a Dalí que no se frotara las partes íntimas en la suela, porque se habrían hinchado hasta causar la muerte. Por lo tanto, este trauma infantil llevó al artista a sentir terror hacia el acto sexual, trauma que luego le provocará impotencia en la edad adulta.

1.5 REMINISCENCIAS ARQUEOLÓGICAS DE EL ÁNGELUS DI MILLET

Es quizás el punto de unión entre lo antiguo y lo nuevo que avanza con una declaración muy fuerte de que somos los enanos a hombros de los gigantes que nos han precedido de alguna manera. De hecho, los personajes aquí representados por Millet se han convertido en grandísimas construcciones arquitectónicas a las que otros pequeños seres humanos miran y señalan casi como si fuera un espectáculo que uno está presenciando, en esta enorme tierra desolada. Esta es una pintura que presenta el pasado a nuestros ojos con las técnicas del presente, un presente que bebe generosamente de lo que ha sido nuestro verdadero origen en la pintura y en es esto Dalí siempre ha sido un gran maestro.

En esta obra se representa una atmósfera cargada de una misteriosa calidad prehistórica, vemos dos siluetas de piedra con forma humana que destacan dentro de un paisaje que representa una llanura desierta iluminada por la luna. En el suelo, justo en el centro de las dos largas sombras, un hombre apunta hacia arriba sosteniendo la mano de un niño. *Reminiscencias arqueológicas de El Ángelus di Millet* (Fig.16) es un cuadro de 1935 de Salvador Dalí, un homenaje, en clave paranoico-crítica, al verdadero *Ángelus*. Dalí, traspuso la visión onírica del surrealismo en un delirio retórico, a menudo impregnado de elocuencia sexual, de un misticismo que se cierne siempre entre sagrado y lo profano, retoma a los dos campesinos protagonistas de la pintura de Millet en la metáfora visual de enormes esculturas en el desierto, inmerso en una atmósfera crepuscular. El maestro del surrealismo transformó las figuras de los dos campesinos en siluetas de piedra que toman el aspecto de dos torres que se alzan sobre la llanura. La luna ampurdanesa ilumina las formas a contraluz y crea una atmósfera surrealista con carácter prehistórico.

El propio Dalí, en el texto que describe la obra de Millet, comparó los campesinos pintados por el maestro realista con los *menhires*², que vio en algunas zonas de Cataluña. La interpretación de Dalí, por tanto, se deriva de sus recuerdos y de la asociación que produce su mente entre los protagonistas de la obra de Millet y los recuerdos personales (Dalí, 2002, 79). Dalí pinta a la mujer ligeramente más alta que el hombre, con sus rasgos

² Monumento prehistórico que consiste en una enorme piedra tosca y alargada, colocada verticalmente en el suelo

parecidos a los de una mantis religiosa. En su análisis del significado latente de la pintura, Dalí sintió que la mujer no solo era la pareja dominante, sino que también representaba una amenaza sexual para el hombre, asociándola con una mantis religiosa femenina. Esto alude a la afirmación de Dalí de que la pintura de Millet representa la represión sexual, el miedo y la impotencia masculina, y en su obra Dalí actualizó la popular tradición simbolista del siglo XIX de la *femme fatale* en un contexto surrealista, extendiendo el mensaje de los peligros inherentes a la sensualidad femenina.

La presencia de la muerte puede detectarse en esta obra; podemos ver grupos de cipreses pintados a los pies de las dos monumentales figuras de piedra, estas manchas de vegetación recuerdan al cuadro titulado *La isla de los muertos (Die Toteninsel)* (Fig.17), que es el nombre de cinco cuadros del pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901), ejecutados entre 1880 y 1886.

El estilo del cuadro de Dalí es absolutamente surrealista y presenta un lenguaje críptico compuesto por símbolos, alusiones y citas de otras obras, es un estilo hiperrealista, las figuras también ayudan a crear una sensación de desconcierto porque el espacio a menudo tiene trampas ópticas y de perspectiva. (L. Docio, 2010, 27)

1.6 EL ÁNGELUS ARQUITECTÓNICO DE MILLET

Ángelus arquitectónico de Millet (Fig.18) es una obra pintada al óleo por Salvador Dalí en 1933 utilizando el método paranoico-crítico que tanto le definía y al que se refería como se ha explicado anteriormente en este estudio, un método espontáneo de conocimiento irracional fundado en la objetivación crítica y sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes. (C. Lozano, 2001, 85)

Una pieza clave que conviene destacar es la elección por parte del artista catalán de formas geológicas para sustituir a los dos personajes del *Ángelus* de Millet. Como conocido surrealista, Dalí optó por objetos que no encontramos en nuestra vida cotidiana, pero que sin embargo aparecen en nuestros sueños, objetos que aluden a una apariencia de imaginación desmesurada. Los campesinos ya no son campesinos, son masas amorfas de mineral de un color blanco brillante que puede parecerse al mármol. Se trata de dos grandes rocas encontradas en la playa de Cadaqués, un paisaje mineral escondido en todos los áridos horizontes de sus cuadros. Estas dos enormes figuras que surgen de una tierra seca y crepuscular ocupan el centro de la composición del cuadro. La figura de la derecha, dominante y poderosa, podría ser la mujer, que mira expectante a lo que podría ser su hijo, una forma de aspecto anodino que debe sostenerse sobre una muleta y de la que emerge una larga protuberancia que indica el comienzo de un acto de canibalismo o sexualidad. Como Dalí nos recuerda en sus libros, debía su terror al acto sexual a su madre, debido a un “falso recuerdo” en el que ella le había chupado y luego devorado el pene (J. Repollés, 2004, 1-9). La escena parece paralizada, reforzada por los colores llanos y sobrios que posee el lienzo. Dalí ha transformado la naturaleza francesa en un lugar de muerte y esterilidad al anticipar la muerte de la figura masculina. Se trata de una escena apocalíptica en la que el pintor expresa su angustia e incompreensión ante la Creación, y lo hace a través de su característica visión surrealista, simbólica y mística.

CAPÍTULO 2

EL UNIVERSO DALINIANO Y LA IMPORTANCIA DEL NACIMIENTO DEL SURREALISMO

2.1 RELACIÓN ENTRE EL MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO Y SURREALISMO

El surrealismo surgió de las cenizas del dadaísmo y la metafísica, un movimiento cultural y otro artístico respectivamente. El primero, fundado por el poeta Tristán Tzara (1896-1963), pretende rebelarse contra cualquier forma de arte existente, centrándose en el caos, la espontaneidad y lo inesperado. La segunda, en cambio, difunde los principios del dadaísmo con representaciones que van más allá de la realidad sensible, en concreto, el movimiento surrealista nació tras la implosión del dadaísmo. Los surrealistas, a diferencia de los dadaístas, querían construir sociedad y eran positivos; luego se unirán al partido comunista que quería cambiar la sociedad a favor del pueblo. El surrealismo, o arte surrealista, es un movimiento artístico muy conocido, pero poco comprendido, podemos decir que representó una verdadera revolución en las artes. Sus orígenes se encuentran en la literatura, aunque las expresiones más conocidas son las relacionadas con la obra de grandes maestros, como Salvador Dalí. Este movimiento tomó la forma de un arte ilógico, sin significado aparente y lleno de contenido fantástico cuya intención era describir el mundo de los sueños y el inconsciente, por lo que también se le conoció como arte onírico. Si es cierto que el Surrealismo representa la última vanguardia de principios del siglo XX, también es el primer movimiento que, tras esa violenta ruptura, propuso un sistema de valores alternativo al actual, una verdadera refundación de la cultura sobre una base programática. En el campo de las artes visuales las instancias del Surrealismo encuentran un terreno sumamente fértil, tanto que se podría hablar de una “línea surrealista” que recorre la mayor parte del siglo. Muchos artistas participan en mayor o menor medida en las iniciativas colectivas, pero cada uno desarrolla un enfoque totalmente personal de los temas y objetivos del movimiento, lo que da lugar a una variedad de propuestas que eluden una ortodoxia precisa. André Breton registra y discute estas propuestas en los textos recogidos en *Le Surréalisme et la peinture (1928)*, que recorren los caminos del arte surrealista desde mediados de los años veinte hasta mediados de los cuarenta.

En el primer manifiesto del Surrealismo de 1924 se describe el movimiento como:

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale (A. Breton, 1924, 12).

En esta definición el vínculo entre arte y psiquismo es claro, el motor del Surrealismo está muy cerca de las asociaciones libres que han caracterizado al método psicoanalítico desde sus inicios. Una fe inquebrantable en el poder de los sueños y pensamientos lúdicos, que fluyen libremente como inspiración y durante la creación de la obra de arte (poesía o pintura). La inspiración, para los artistas surrealistas, no se encuentra en la vida cotidiana lógica y racional, sino “en otra parte”, en una dimensión superior y libre que originalmente pertenecía a todos pero que ha sido arrebatada u olvidada y sólo puede recuperarse a través de la imaginación o el sueño, esta dimensión es la surrealidad.

En la viva relación entre psicología y arte, el Surrealismo surge y se presenta como una práctica vital que pretende ampliar el alcance de la conciencia, tanto individual como colectiva, lo más lejos posible de las barreras que separan la vida diurna de la nocturna. Los surrealistas se inspiran mucho en el vínculo entre el arte y el psicoanálisis, en particular, se inspiraron en las exploraciones de Sigmund Freud sobre la vida del inconsciente, y esto se puede ver, por ejemplo, en las teorías de André Breton sobre los sueños y el automatismo psíquico, así como en el uso recurrente de la simbología, que según los pintores surrealistas manifiesta y representa visualmente el contenido del inconsciente. En este proyecto global de transformar la realidad, a través de la surrealidad, en una realidad nueva y mejor, Sigmund Freud representa al teórico de la libertad individual. Freud, con sus estudios sobre los sueños y sus exploraciones sobre la vida del inconsciente, proporciona a los surrealistas “armas insustituibles”. En sus investigaciones sobre la psicología del arte, los surrealistas se dieron cuenta de que un objeto podía sugerir simultáneamente varias imágenes. Esta intuición será desarrollada por Dalí con su teoría de las “imágenes dobles o múltiples” o “imágenes paranoicas”: «una misma configuración pictórica puede dar lugar a varias imágenes diferentes». (M. De Micheli, 1999, 52)

Los surrealistas vincularon teorías de la psicología a la idea de creatividad y producción artística. A mediados de la década de 1930, André Breton escribió sobre «una crisis fundamental del objeto» (A. Breton, 1999, 827). El objeto comenzó a pensarse no como un algo externo fijo, sino como una extensión de nuestro yo subjetivo, lo que se relaciona fuertemente con el concepto de sincronicidad de Carl Gustav Jung (1875 – 1961) es decir, cuando existe una coincidencia significativa entre un acontecimiento psíquico y uno físico-objetivo sin que exista ninguna relación causal entre ambos acontecimientos. El surrealismo fue sin duda el movimiento artístico más interesado en la representación de la psique humana y del inconsciente, sus obras buscaban confrontar al individuo con los pensamientos más profundos y complejos. El arte surrealista era mucho más que belleza visual, pretendía liberar al hombre del pensamiento racional para conducirlo a mundos fantásticos, llenos de símbolos y significados que lo conectaban con su ser más íntimo. Dalí fue uno de esos genios, profundamente admirado por sus obras, pero fuertemente criticado por su carácter excéntrico y narcisista, visionario y místico. Era difícil decir dónde terminaba el genio y empezaba la locura porque no era psicótico, pero sí tenía tendencias paranoicas. Uno de los mecanismos de defensa más comunes en este trastorno es la proyección, o atribuir inconscientemente los propios miedos y pensamientos a otra persona o cosa y este genio de la pintura tenía la increíble habilidad de proyectar su realidad interior al exterior.

En la década de 1920, Dalí leyó *La interpretación de los sueños (1899)* de Sigmund Freud (1856-1939), una lectura que lo marcó profundamente y por la que entró en una nueva etapa artística. Inventó lo que llamó el método paranoico-crítico, a través del cual pretendía alcanzar y moldear la información contenida en el subconsciente. La obra de Freud fue calificada por Dalí como uno de los mayores descubrimientos de su vida. Parece que el artista estuvo siempre inmerso en la lectura de Freud y obsesionado con el autoanálisis y la interpretación de sus sueños y de lo que le sucediera, por azaroso que pareciera en un principio (Dalí, 2003, 280-283). Otro punto de contacto entre el arte y la psicología está representado por la relación de Salvador Dalí con el psicoanalista francés Jacques Lacan (1901-1981). Los dos tuvieron una influencia mutua, discutiendo el valor creativo de la paranoia y la atribución de un "valor de realidad" al delirio.

La técnica pictórica más utilizada en el arte surrealista fue el automatismo, probablemente inspirada en la técnica psicoanalítica de la asociación libre. Los surrealistas utilizaron el automatismo como espejo de la interioridad, reflejo del inconsciente. Muchos argumentan que el automatismo no fue una técnica, sino un movimiento artístico en sí mismo. En el mundo interior de Dalí, rico en símbolos, proliferan sobre todo los fetiches, objetos, a menudo imposibles, a los que daba cabida en sus obras y cuya interpretación no siempre contaba con la aprobación de los expertos, por ejemplo, las mariposas se interpretan como símbolo de metamorfosis y transformación, las moscas representan el miedo, la muleta como símbolo de autoridad, magia y misterio y los ojos, que se referían al observador. Sin embargo, los relojes blandos siguen siendo uno de los símbolos más conocidos de Dalí, ya que representan una de sus mayores obsesiones: la fugacidad del tiempo y la lucha contra la inmortalidad. El genio de Dalí a menudo inventaba sus propios términos para definir pictóricamente los conceptos del psicoanálisis, como el complejo de Dióscuros, que él denominaba “fenoxología”, un mecanismo simbólico por el que uno de los hermanos debe fallecer para que el otro se convierta en un ser inmortal (Dalí, 2003, 284).

2.2 SÍMBOLOS, SUEÑOS Y VISIONES DALINIANAS

Salvador Dalí es el pintor que probablemente mejor encarna, en forma y fondo, el modelo del artista fantástico. Brillante en sus teorías del arte y sus habilidades artesanales, desconcertante en sus temas y perspectivas, Dalí se presenta como un artista multifacético capaz de cualquier cosa. Se unió al movimiento cultural surrealista y en sus obras proyectó sus visiones oníricas y el pensamiento subconsciente, transformándolos en una pseudo-realidad visionaria. Dalí hizo un amplio uso de los símbolos en su obra, los más utilizados son, por ejemplo, los relojes blandos que aparecieron por primera vez en *La persistencia de la memoria* (Fig.2). La atribución a las imágenes de propiedades contradictorias a las que poseen en la realidad cotidiana es uno de los recursos más conocidos del método paranoico-crítico de Dalí, que a menudo se manifiesta en forma de objetos blandos, fundentes y delicuescentes. Los relojes blandos en particular, según Dalí, surgen del sueño de un Camembert que se derrite. La suavidad de su pintura puede relacionarse con casi cualquier objeto sólido, indicando generalmente su aspecto

fantasmagórico y onírico. Pero en el caso de los relojes, las implicaciones son más profundas y aluden a la relatividad de la interacción espacio-tiempo, es decir, a la llamada cuarta dimensión, muy discutida por Einstein en adelante, es decir, que el tiempo es relativo y no algo fijo. Durante un caluroso día de agosto, Dalí vio un trozo de queso Camembert derritiéndose y goteando y así fue como se inspiró para sus relojes blandos. Otro símbolo que aparece en el cuadro es la hormiga, que representa la muerte, la decadencia y un deseo sexual inconmensurable; la del elefante es otra de las imágenes recurrentes en la obra de Dalí que se convierten en seres torpes, representados con patas delgadas y frágiles, tal como aparecen en el cuadro *La tentación de San Antonio* (Fig.19). Estos animales crean una sensación de irrealidad y representan la distorsión del espacio, el elefante sostiene un obelisco y simboliza la sexualidad.

El huevo es otra de las imágenes típicas utilizadas por Dalí, podemos decir que es históricamente un símbolo de perfección, en el caso de la pintura daliniana se asocia con el guijarro. Indica el período prenatal e intrauterino extendiendo la dialéctica entre lo blando y lo duro (E. Bou, 2004, 147). En su autobiografía *Vida Secreta* anotó:

«Ya en aquel tiempo todo placer, todo encanto estaba, para mí, en mis ojos, y la visión más espléndida, más impresionante, era la de un par de huevos fritos en una sartén, sin la sartén; a ello se debe probablemente la turbación y la emoción que experimenté desde entonces durante todo el resto de mi vida, en presencia de esta imagen siempre alucinante. Los huevos, fritos en la sartén, sin la sartén, que veía antes de nacer eran grandiosos, fosforescentes y muy detallados en todos los pliegues de sus claras levemente azuladas. Estos dos huevos se acercaban (a mí), retrocedían, se movían hacia la izquierda, la derecha, arriba, abajo; alcanzaban la irisación y la intensidad de fuegos de madreperla, sólo para menguar gradualmente y desaparecer por fin. El hecho de que hoy pueda todavía reproducir a voluntad una imagen parecida, aunque mucho más débil y despojada de toda la grandeza y magia de aquel tiempo, sometiendo mis pupilas a una fuerte presión de mis dedos, me hace interpretar esta imagen fulgurante de los huevos como un fosteno causado por presiones semejantes: las de mis puños cerrados sobre mis órbitas, que es característica de la postura fetal. Es un juego usual entre chiquillos apretarse los ojos para ver círculos de colores “*que a veces se llaman ángeles*”. El niño estaría entonces intentando reproducir recuerdos visuales de su periodo embrionario, oprimiendo sus ya añorados ojos hasta hacerse daño, con el

fin de sacar de ellos las anheladas luces y colores, con el fin de ver de nuevo aproximarse la divina aureola de los ángeles espectrales percibido en su paraíso perdido» (Dalí, 2003, 286).

Dalí consideró el arte como una salida para su paranoia: una salida sublimada, según un proceso que llamó “paranoia crítica”. La paranoia crítica es un «método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación crítico-interpretativa de fenómenos delirantes» como explicaba el pintor en 1930. La pintura de Dalí, como todos los gestos exhibicionistas que llenaron su vida, fue por tanto un instrumento de liberación de aquellos fenómenos alucinatorios, de aquellas visiones y obsesiones. Los lienzos surrealistas de Dalí se caracterizan por representaciones oníricas y morbosas: paisajes alucinados y desiertos, poblados de personajes simbólicos, llenos de significados y alusiones sexuales, marcados por obsesiones de impotencia o decadencia. En la pintura de este artista, cada detalle puede ser objeto de una interpretación, que, sin embargo, va más allá del significado decodificado, de hecho, las pinturas de Dalí a menudo valen más en su conjunto, por lo que comunican y sobre todo por las reacciones que son capaces de provocar en el espectador. Queriendo contar las fantasías alucinadas de su subconsciente, Dalí recurrió a algunas figuras que se convirtieron en características de su producción: entre ellas, el cuerpo humano en cajones seguiría siendo una constante en su arte. Los cajones son los lugares ocultos del inconsciente donde cada persona esconde tabúes, paranoias, miedos. El artista tiene encomendada la tarea de abrir esos cajones y hurgar en ellos en busca de la verdadera esencia del hombre. El cuadro *Jirafa en llamas* (Fig.20), por ejemplo, está presidido por una inquietante figura femenina sin rostro, abierta en el pecho y la pierna izquierda por una serie de cajones. La figura está sostenida por unas muletas, que sin embargo descansan sobre protuberancias insertadas, a modo de cuchillos, en el cuerpo de la mujer y que parecen contradecir su función de ayuda y apoyo. Al fondo, a la derecha, se reconoce otra figura femenina con un paño rojo en la mano (también empalada por cuñas y sostenida por una muleta). La singular e imperturbable jirafa en llamas, que da título a la obra, se sitúa paradójicamente al fondo de la escena, a la izquierda; su figura inquietante, de carácter misteriosamente profético, parece anunciar guerra y destrucción. Dalí ya había utilizado la imagen de una jirafa, a la que llamó “monstruo apocalíptico cósmico”, en la película *L'âge d'or* de 1930 (dirigida por Luis Buñuel), de la que escribió el guion. La Jirafa en llamas también aparece en el cuadro *La*

invención de los monstruos (Fig.21) en el que, según Robert Descharnes (1926-2014), estos animales representan al monstruo masculino cósmico apocalíptico (E.Bou, 2004, 155).

A menudo pintaba los sueños que tenía exactamente como los recordaba, intentaba mantenerlos vivos durante la vigilia, sobre todo si tenían un argumento más o menos reconocible. Por ejemplo, *Alucinación parcial. Seis imágenes de Lenin en un piano* (Fig.22), que, según el pintor, es una imagen hipnagógica cuyo proceso se describe así: “En el momento de acostarme veo el teclado azulado y reluciente de un piano, cuya perspectiva me ofrece una serie de pequeños halos amarillos y fosforescentes alrededor del rostro de Lenin» (Dalí, 2004, 1088). El cuadro es una verdadera representación daliniana, vemos cerezas que representan el misterio de la bifurcación, este alimento es de suma importancia para la interpretación crítica paranoica del Ángelus, de hecho, la pareja de cerezas hace referencia a la pareja representada en el cuadro de Millet (E. Bou, 2002, 84-85).

«La aparición instantánea, fulgurante, de El ángelus en el montón de cerezas es para mí como el fenómeno paranoico generado en su máxima violencia. Es uno de aquellos fenómenos cuyos mecanismos secretos de asociación, especialmente matizados y complejos, se me escapan en gran parte. [...] El conjunto de las parejas de El ángelus, es decir, el montón de ángelus-hijo constituido por la multiplicidad de dos parejas de cada taza, se identifica [...] con el conjunto de las parejas de ángelus-hijo representadas también por las cerezas. De modo que las cerezas representan la estereotipia del hijo. Así, la identificación con las cerezas presenta un valor raro y decisivo en razón del despertar agresivo de los deseos de canibalismo que pasan por ellas.» Esa fruta está cargada, para Dalí, de factores eróticos y su representación comporta de inmediato «el fantasma deslumbrador y aniqui-lante de los dientes» (Dalí, 2002, 117-129).

Además, recordamos que uno de los motivos por los que el artista fue expulsado del grupo surrealista fue este cuadro, es decir, el hecho de incorporar la imagen de Lenin (1870-1924) de forma ofensiva en algunos cuadros. Otro cuadro que representa el rostro de Lenin es *El enigma de Guillermo Tell* (Fig.), aquí se describe al héroe suizo como al padre de Dalí, en particular cuando el artista recibió la carta en la que su verdadero padre lo expulsó de su familia, él interpretó de manera freudiana la relación entre padre e hijo

a través la figura de Guillermo Tell. En este cuadro se describe la leyenda de este personaje suizo en clave de una mutilación incestuosa, lo que realmente interesa a Dalí es la cuestión de la castración de hecho, se figura al padre que dispara una flecha a una manzana colocada exactamente sobre la cabeza del niño interpretando este hecho como un padre violento que simbólicamente castra al hijo (E. Bou, 2004, 136-139):

«yo había mantenido en equilibrio sobre mi cabeza la manzana de Guillermo Tell, que es el símbolo de la apasionada ambivalencia canibalesca que más tarde o más temprano acaba por tener la furia atávica y ritual del arco de la venganza paterna, que arroja la flecha final del sacrificio expiatorio el eterno tema del padre sacrificando a su hijo-: Saturno devorando a sus hijos con sus propias mandíbulas; Dios Padre sacrificando a Jesucristo; Abraham inmolando a Isaac; Guzmán el Bueno prestando su propio puñal para la muerte de su hijo, y Guillermo Tell apuntando la flecha a la manzana puesta sobre la cabeza de su hijo» (Dalí, 2003, 782).

En este caso, el artista en cuestión confunde intencionadamente el rostro de Guillermo Tell con el de Lenin, con el único propósito de enfurecer a los surrealistas, pero especialmente a André Breton. Podemos decir que efectivamente consigue su objetivo porque cuando expone el cuadro en el Salón de los Independientes en 1934, Breton entra en cólera, lo considera un acto antirrevolucionario e incluso intenta destruirlo.

Toda la obra de Dalí viaja al borde de lo bizarro y lo inconsciente, tomando como ejemplo otro cuadro famoso *Sueño provocado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada momentos antes de despertar* (Fig.23) podemos ver una imagen singular que muestra una enorme granada, de la que emerge un pez, que a su vez produce dos tigres, precedidos de un fusil de bayoneta que está agujeroneando a una mujer dormida desnuda, levitando sobre una roca suspendida en el vacío. En primer plano, una abeja, mencionada en el título, vuela alrededor de una granada, al fondo, un elefante con patas de araña muy largas camina sobre la superficie plana del mar, llevando un obelisco en su espalda. Toda la escena es claramente surrealista. Por otro lado, es, como deja claro el título, la representación de un sueño. Esta obra, con su extraña asociación de imágenes, es quizás uno de los homenajes surrealistas más explícitos a las teorías freudianas sobre la interpretación de los sueños, y como tal no sigue las reglas de la lógica sino únicamente

las del inconsciente. Según Freud, los sueños son una parte esencial de la vida humana de hecho, él atribuía al sueño una función compensatoria, es decir, reconocía en él la expresión de un deseo inconsciente o la manifestación de un angustioso estado de vigilia; por eso el médico austriaco consideraba el análisis de los sueños como el factor privilegiado de cualquier terapia. Inspirándose en este concepto, Dalí se convenció de que el sueño reviste en la vida humana una importancia quizá igual a la de la vigilia; su objetivo era encontrar un punto de encuentro entre estos dos estados aparentemente contradictorios, el sueño y la vigilia, dando lugar a una suerte de realidad absoluta, de “sur realidad”. Por tanto, era necesario aprender a liberar las fuerzas del inconsciente, incluso en el estado de vigilia. Las imágenes oníricas, los impulsos eróticos y macabros más transgresores se dan cita en el universo de este gran artista irracionalista.

2.3 EL UNIVERSO FEMENINO EN LAS PINTURAS DE DALÍ

La sensualidad femenina es uno de los temas más recurrentes en la obra de Salvador Dalí junto con el tiempo y la comida. El tema de la sexualidad refleja un sentimiento íntimo y sufrido, que fluye en gran parte de la producción daliniana en forma de obsesiones y miedos.

Extremadamente inseguro en su juventud, Dalí estaba aterrorizado por el universo femenino y solo después de conocer a Gala, su esposa y musa, pudo volver a armonizar este aspecto de su personalidad, dando vida a representaciones que ven a la mujer como la encarnación misma de la sensualidad. Su formación personal y artística coincidió con los años de principios del siglo XX en los que la influencia de Freud y del psicoanálisis eran muy fuerte. Vigorosamente influenciado por el pensamiento de Freud, el artista estaba, de hecho, convencido de que el hombre se movía por su propio inconsciente, hecho de deseo sexual reprimido. En este apartado destacan obras como: *Lady Godiva con mariposas* (Fig.24), *Alicia en el país de las maravillas* (Fig.25) y *la Mujer en llamas* (Fig.26), que no sólo matiza como un importante testimonio de la exploración de la forma tridimensional de Dalí, sino también porque engloba dos de las obsesiones de Dalí: el fuego y la sensualidad femenina, representada por los cajones. Con una imagen freudiana, el artista interpreta los cajones como los lugares que custodian la sensualidad oculta de la

mujer, con los misterios de su cuerpo, mientras las llamas inextinguibles se convierten en metáfora de una pasión ardiente que quema su propia vida. En el cuadro de 1980 se representa el concepto del inconsciente movido por el deseo sexual reprimido que se repite a menudo en muchas de las obras de Dalí.

Si la relación de Dalí con la idea del tiempo era tan estrecha, no menos significativa para él era la de la belleza femenina, en el sentido físico y espiritual: la mujer, elevada a musa y símbolo imperecedero del arte de hecho, son numerosas las obras que representan personajes femeninos, todas ellas caracterizadas por una belleza que las hace únicas. Dalí tenía una relación con el sexo opuesto, no siempre feliz, pero casi necesaria. Las mujeres fueron su primera fuente de inspiración ya ellas, dedicó toda su vida. Un ejemplo es el amor total y en ocasiones incluso disfuncional, que el pintor tuvo con la que luego sería su esposa: Gala. La conoció en 1929 cuando ella ya estaba casada con el conocido pintor Paul Eluard. La mujer, 10 años mayor que Salvador Dalí, es fascinada por el joven artista y deja a su esposo con el que tenía una hija. Gala ejerció una influencia global sobre el pintor y, a pesar de su carácter difícil, casi al borde de la sociopatía, Dalí le tenía total adoración y dependencia. Dalí llegó virgen a su encuentro con Gala (nombre original Helena Deluvina Diakonov), definida por André Breton la *femme éternelle*. Antes de eso, Dalí había mostrado una débil inclinación hacia las mujeres, que a veces se había convertido en abierta hostilidad. En París, arrastrado por sus amigos a su habitual ronda de burdeles, pedía a las putas que se alejaran de él, o bien que se arrinconaran en la penumbra, desnudas, mientras él miraba y se masturbaba (costumbre que mantendrá casi invariable durante el resto de su vida, con modelos en lugar de putas) porque dijo que no encontró nunca mujeres elegantes a las que dedicar sus fantasías eróticas. En su libro *Mi vida Secreta* escribió: «El erotismo ha de ser siempre feo, lo estético, siempre divino, y la muerte, bella» (Dalí, 2003, 594).

Lo mismo se puede decir de su otra musa Amanda Lear. El pintor la conoció en 1965 en un club nocturno de París. Queda fascinado por ella y así se convierte en su amante durante 16 años, con la plácida voluntad de su mujer, que tampoco le es fiel. En general, sin embargo, podemos decir que, para los surrealistas, la mujer salió finalmente de su papel tradicional de esposa y madre para convertirse en fuente de revelaciones, sueños y libertad. Por lo tanto, fueron más allá de la idea burguesa de familia para practicar las uniones libres de espíritus. Así se representaban figuras no convencionales

y arquetípicas que superaban el estereotipo de mujer buena, piadosa, temerosa y ángel del hogar al servicio de la figura masculina.

La primera musa de Salvador Dalí fue su hermana Ana Maria. A quien el artista dedicó unos retratos, por ejemplo, *El retrato de Ana Maria* (Fig.27) y *Muchacha a la ventana* (Fig. 28) donde se retrata a una mujer joven, la hermana de Dalí, de espaldas, apoyada en una ventana, que, absorta en sus pensamientos, contempla el panorama que se abre ante sus ojos. Un mar ligeramente picado, un velero, una franja de tierra en el horizonte y un cielo no del todo despejado cuyo color podría hacer pensar en las primeras luces de la mañana. La toalla colocada en el alféizar de la ventana parece recién usada. Es una pintura que infunde tranquilidad, silencio, reflexión, pero también un poco de misterio y melancolía, quizás también por la visión oculta del rostro de la niña. Esta podría estar embelesada por pensamientos felices y por lo tanto sonreír serenamente pero su mente también podría navegar entre pensamientos tristes y sus mejillas estar surcadas por copiosas lágrimas. Todo remite a la fantasía, imaginación y estado de ánimo de quien se detiene a observarlo. Este cuadro es una de las primeras obras del artista surrealista, en ese momento, Dalí ya había decidido su dirección en la pintura, pero sus obras seguían siendo tranquilas y equilibradas. Estaba muy apegado a su hermana, pero la relación se resquebraja cuando conoce a Gala, la mujer que se convertirá en el centro de su mundo.

El 1929 es la fecha a la que pertenece una obra muy significativa de la obsesión de Dalí con el cuerpo femenino, titulado *La memoria de una mujer-niña* (Fig.29) es un lienzo vertical y lleno de detalles. El monumento tiene forma fálica, y la escultura central se dobla hacia la derecha, revelando al espectador una cadena de imágenes inquietantes e ideas obsesivas. En la base del monumento hay un busto de mujer con los senos desnudos apoyado en una flor abierta, como podemos ver los párpados de la mujer están cerrados y su boca entreabierta mientras que en el suelo al pie del monumento se encuentran las ruinas de un antiguo templo. Este cuadro revela toda la inquietud que experimentaba el artista en ese momento. La fascinación de Salvador Dalí por la putrefacción venía de la época en que frecuentaba la Residencia de Estudiantes de Madrid, en compañía de Federico García Lorca, Luis Buñuel y Pepín Bello. Parece que fue Bello quien creó uno de los motivos que Dalí utilizó en tantos de sus cuadros surrealistas, el burro podrido. No habría sido un hallazgo especialmente insólito, si se tiene en cuenta que en aquella época no era raro toparse con el desagradable espectáculo de animales muertos y en

descomposición en los barrancos de las afueras de Madrid. Pero la putrefacción (para Dalí, quizás, el símbolo de la muerte moral, de la obsolescencia de los valores sociales vigentes) no sólo está presente en el motivo del burro en descomposición, de hecho, se aplica a cualquier tipo de materia, ya sea orgánica o inorgánica, particularmente en obras realizadas en 1929 y 1930. Está presente, por ejemplo, en *La memoria de una mujer-niña*, donde la descomposición de los seres y los objetos hace que todo se funda en un pantano irreconocible. El 1929 es, de hecho, el año en que conoce a Gala el encuentro que lo conmocionó por completo.

Otra obra significativa es *Mujer dormida en un paisaje* (Fig.30) que se convierte en una de las pinturas más oscuras del artista. La escena tiene lugar en el desierto, la arena también es oscura y se extiende casi hasta el horizonte el cielo despejado se desdibuja y solo se vislumbra una ruina indefinida en el horizonte. La mujer está claramente muerta y también desde hace algún tiempo, como sugiere la herida abierta dentro de la cual hay gusanos y caracoles, la mujer tiene una mano atada a un árbol. Con esta pintura, Dalí utilizó el cuerpo femenino para representar el triunfo de la “no existencia” el triste resultado al que llegan todas las cosas. Desierto muerto, árbol muerto, mujer muerta. Y la curiosidad de los niños por el artista que explora la destrucción del cuerpo humano con la misma curiosidad con la que, en el pasado, abrió con un bastón los cadáveres de animales muertos comidos de gusanos. Otro cuadro importante es *Mujer con cabeza de rosa* (Fig.31), quizás uno de los más simbólicos del artista. En la poesía artística de Salvador Dalí, la rosa se eligió a menudo para representar conceptos simbólicos con diferentes significados, por ejemplo, en este caso la rosa se encuentra a cambio de la cabeza que alude a la castración o, por ejemplo, pueden representar los órganos sexuales de las mujeres como en el cuadro *El hombre invisible* (Fig. 32). En el cuadro de 1935 dos mujeres, una de espaldas, la otra, con la cabeza de rosas, de frente, parecen estar conversando, eligiendo o consultando sobre algo. La mujer del frente se ve, en realidad, más como un maniquí tiene la cabeza tejida con flores y subraya lo fascinante, pero también y sobre todo lo ilusorio del modelo que posa. La escultura de Dalí a menudo se basa en el mundo de la fantasía. Representa la figura femenina junto a elementos reales y externos a la imaginación que, a su vez, están combinados con los elementos simbólicos y surrealistas, adquiriendo nuevos significados, distintos de aquellos por los que se les reconoce en la realidad. Además, el símbolo de la rosa es algo muy importante que el

artista catalán compartió con el escritor y su gran amigo Federico García Lorca. En la «Oda a Salvador Dalí» esta flor es representada como una guía, un punto de apoyo ineludible como podemos ver en el primer verso: «una rosa es el alto jardín que tú deseas» (E. Bou, 2004, 263).

En el año 1945, el artista realiza una de las innumerables pinturas en las que se representa a su esposa Gala. El nombre completo del cuadro es *Mi mujer, desnuda, mira su propio cuerpo, convertido en escalera, tres vértebras de la columna, del cielo y de la arquitectura* (Fig.33). Aquí Gala se representa dos veces: en primer plano una bella mujer de cuerpo perfecto, al fondo su proyección geoméricamente idealizada. A su izquierda hay una pared con una máscara de yeso y un diente de león crece junto a una mujer: esponjoso, aún no volado. La figura proyectada pierde su aspecto humano y se transforma casi en una arquitectura, en un edificio. El significado intrínseco de esta representación es precisamente la dualidad que puede tener la naturaleza humana en general y la de la esposa y hembra en particular. Siempre Gala aparece en el cuadro *Leda atómica* (Fig.34), que es representada como Leda, el personaje mitológico al que Zeus amaba en forma de cisne y como recordamos de su unión nacieron los gemelos Cástor y Pólux o mejor conocidos como Dióscuros, un mito ya mencionado al que Salvador Dalí hace referencia en algunos cuadros. En la segunda mitad de la década de 1940, Dalí comenzó a pintar imágenes caracterizadas por figuras que flotan en el aire sin ningún contacto físico entre ellas. Tras la explosión de la bomba atómica, Dalí comenzó a reflexionar sobre la materia y sobre el descubrimiento de que los átomos se caracterizan por ser partículas que nunca se tocan. Según algunas interpretaciones, la pintura es una alegoría de la Anunciación. Parece que Dalí vio a las mujeres como muchas otras cosas desde un punto de vista comestible; una banalidad, al fin, para un artista tan obsesionado con la originalidad. En un artículo de 1933 escribió: «Las mujeres de la pintura prerrafaelita inglesa eran deseables y aterradoras porque eran el tipo de seres que no nos comeríamos sin el mayor terror y angustia» (Descharnes, Dalí, Manghi, 2017, 207).

En otro momento en ocasión de un encuentro entre Dalí y la estilista Elsa Schiaparelli (1890-1973) que le pidió a Dalí de dibujar una langosta para un vestido, el comparó a la mujer con una langosta: Como las langostas, su caparazón (de modestia) es arquitectónico. Al igual que las langostas, deliciosas por dentro y que se ruborizan cuando intentas hacerlas comestibles, imaginó lo que tenían de suaves, succulentas y comestibles,

pero olvidó lo que en realidad era peligroso, es decir, las fuertes pinzas. La langosta aparece en dibujos y proyectos generalmente asociados con el placer y el dolor eróticos. Dalí a menudo crea una analogía entre la comida y el sexo, evidente en *Teléfono Langosta* (Fig.35) una obra creada por encargo del poeta Edward James (mecenas de Dalí). Por el hecho de que la cola del crustáceo, donde se encuentran los órganos sexuales, se coloca directamente sobre la boquilla, es un objeto surrealista, un mueble dedicado a la producción en serie, fruto de la concepción daliniana del teléfono y de la langosta como símbolos de la sexualidad. El artista cree que tales objetos podrían revelar los deseos secretos del inconsciente, se puede considerar una evocación artística de la autodestrucción empezada por el artista Van Gogh cuando se cortó la oreja (E. Bou, 2004, 156).

2.4 LAS METAMORFOSIS DE DALÍ COMO ESPEJO DE SÍ MISMO

Metamorfosis de Narciso (Fig.36), pintada en 1937, es de capital importancia en la producción del artista. Poco después de terminar el lienzo, Dalí publica un largo poema sobre el mismo tema, acompañado de una invitación a leer la obra. Dalí reflexiona largamente sobre el mito del hermoso joven, hombre de gran belleza que solo podía amarse a sí mismo y al hacerlo rompió el corazón de muchos amantes, hombres y mujeres. Entonces los dioses decidieron castigarlo, mostrándole su reflejo en un estanque. Enamorado de la figura reflejada en el agua, cuando Narciso descubrió que no podía abrazar y besar, se suicidó de la frustración. En el lugar donde murió, brotaron los primeros narcisos, flores con un aroma embriagador. Sin duda, el mito de Narciso pertenece a un aspecto de la psique humana al que ciertamente Dalí no es ajeno, pero este componente de la historia narrada por Ovidio no agota los motivos del interés del pintor. Su atención también se dirige a ese engañoso reflejo que vio Narciso en el agua, y que provocó su trágico final. De hecho, en la segunda mitad de los años treinta la investigación de Dalí se centró sobre todo en los fenómenos perceptivos, en el carácter ilusorio de las apariencias, en la relación entre realidad y ficción, y es precisamente de esta reflexión de donde surgen las pinturas basadas en múltiples imágenes, donde Dalí despliega todo su virtuosismo ilusionista. Desde un punto de vista estilístico, estas obras muestran la búsqueda de la armonía formal, de un nuevo clasicismo, que se debe a la renovada

atención de Dalí a las obras del Renacimiento italiano (Dalí, 2003, 212). En *Metamorfosis de Narciso*, considerada por muchos como su obra maestra, la historia del joven se divide en tres secuencias temporales, comenzando por el fondo, donde aparece el niño de pie sobre un pedestal, satisfecho con su belleza, mientras un grupo de gente que invoca venganza por la ninfa Eco, que murió de amor por él. En primer plano, se produce el castigo decretado por Némesis: a la izquierda, el joven se inclina sobre el agua, viendo fatalmente su propio reflejo, mientras su imagen se duplica, y a la derecha, se levanta una mano que sostiene un huevo, del cual la flor lleva el nombre de Narciso (Dalí, 2003, 212). En 1938, cuando Dalí finalmente logra conocer a Sigmund Freud, le muestra este cuadro, que él mismo considera una de sus creaciones más significativas. El punto culminante de esta investigación, que también informa obras como *Cisnes reflejados en elefantes* (Fig.3), está representado por *El enigma sin fin* (Fig.37), donde seis núcleos figurativos distintos se fusionan en una sola imagen. En el catálogo de la exposición celebrada en la primavera de 1939 en la *Julien Levy Gallery* de Nueva York, la reproducción del cuadro va acompañada de dibujos que muestran los componentes individuales de la obra: sobre el fondo de una playa catalana, una cabeza monumental (probablemente un recuerdo de Federico García Lorca), una naturaleza muerta, una figura yacente y el perfil de animales imaginarios se superponen, se alternan, se transfunden como en una alucinación. La exposición de Nueva York resulta ser un éxito, tanto por la participación del público, por el tamaño de las ventas, como por la atención que los medios de comunicación dedican al evento. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, Dalí no dudó en trasladarse a Estados Unidos, donde pasó casi toda la década siguiente. Muchos de los surrealistas también huyeron a Estados Unidos, reuniéndose en torno a la galería *Art of this Century de Peggy guggenheim*, pero la distancia con el grupo seguía siendo insalvable. América resulta ser un terreno extremadamente fértil para Dalí quien, en un contexto cultural tan diferente al europeo, puede aprovechar todo su exhibicionismo, gusto por la provocación, habilidad en el uso de los medios para alimentar la atención de un público cada vez más curioso y de un mercado cada vez más dispuesto a pagar cantidades desorbitadas por sus obras. Hasta los críticos más refinados muestran interés por la figura de Dalí, que se perfila cada vez con mayor claridad como uno de los grandes protagonistas del arte del siglo XX. Su actividad toca los campos más diversos, no sólo la pintura y la escultura, sino también la creación de joyas y objetos surrealistas, el diseño y la moda, el

interiorismo y la escenografía, la escritura y la ilustración, la fotografía y el cine. No es sólo la ambición lo que mueve a Dalí hacia estas excursiones, es su inclinación natural por la multimedia, la tendencia a reproducir temas y motivos en los más diversos ámbitos creativos, manteniendo intacta su inconfundible firma estilística. Piensa en la colaboración con Alfred Hitchcock para los decorados de *Spellbound* (Te salvaré), o los fondos de *Mad Tristan*, el ballet representado en 1944 en el International Theatre de Nueva York. Una de las litografías expuestas, *La tentación de San Antonio*, está extraída de un cuadro que Dalí realizó con motivo de un concurso convocado en 1946 por el productor de cine Albert Lewin para una película inspirada en *Bel Ami* (1885), la novela de Guy de Maupassant. La película, rodada en blanco y negro, debe incluir algunos fotogramas en color, una breve secuencia en la que se toma un cuadro sobre el tema de *La tentación de San Antonio*. Entre los participantes en el concurso, muchos provienen de las filas del surrealismo, en primer lugar, Max Ernst, quien ganará el concurso, mientras que Marcel Duchamp forma parte del jurado. En la obra de Dalí, la figura del asceta que blande la cruz para exorcizar sus tentaciones ocupa el ángulo inferior izquierdo, mientras que toda la imagen está dominada por el caballo encabritado y la teoría de los elefantes trayendo los atractivos del placer sensual de las riquezas mundanas y de todo tipo de la felicidad terrenal. En esta escena, ambientada en el desierto egipcio, aparece un elemento ajeno a la historia, pero que tiene un importante valor simbólico, entre las nubes, arriba a la derecha, emerge la silueta del Escorial, el retiro de Felipe II de España, construido con formas cuadradas y esenciales según el proyecto del arquitecto Juan de Herrera. El edificio del Escorial del siglo XVI representa el ideal ascético, la renuncia al mundo, la afirmación de los valores espirituales, y por ello su aparición en la parte superior derecha, justo al final de la diagonal que guía el camino visual, simboliza el desenlace de la lucha interior que ruge en el alma del santo con la victoria definitiva sobre las tentaciones. El tema religioso adquiere una importancia creciente en el pensamiento de Dalí, que poco a poco se acerca al catolicismo, basta preguntarse una audiencia con Pío XII, a quien conoció en 1949 a su regreso a Europa, obsequiándole la primera versión de la *Virgen de Port Lligat* (Fig.38). Su pintura recupera ahora la iconografía de la tradición cristiana y el estilo de los viejos maestros, pero la tensión mística de Dalí va acompañada de un interés por los descubrimientos científicos recientes, especialmente en el campo de la física nuclear, que atrae la atención del mundo entero

tras el naufragio de la primera bomba atómica. Fiel a esa matriz dualista que siempre ha caracterizado su poética –piénsese en el delirio supervisado de la paranoia crítica, o en la antítesis entre formas blandas y duras–, el artista desarrolla ahora lo que él mismo define como mística nuclear. Su interés se dirige a lo infinitamente pequeño ya lo infinitamente grande en igual medida, guiado por una búsqueda de orden, pureza y geometría que encuentra plenitud en la ciencia y la teología, pero también en la lectura de los tratados estéticos neoplatónicos. La *Leda Atomica* y las dos versiones de la *Virgen de Port Lligat* muestran una composición rigurosamente simétrica y una claridad formal que remite a Piero della Francesca, y cada vez más Dalí reproduce en sus obras la estructura ordenada y geométrica que encuentra en la Iglesia católica y en descubrimientos científicos modernos. Pero este punto de inflexión, si bien informa gran parte de su producción, no elude el componente irracional y visionario que siempre le ha acompañado, ni le resta ese valor cognitivo que el artista siempre le ha atribuido. En su producción tardía, la finitud del universo y la divisibilidad de la materia conviven con una proliferación de ángeles, demonios, unicornios, minotauros y criaturas fantásticas, mientras persisten sus obsesiones más típicas y resurgen sus iconos más conocidos, como los resortes del reloj que todavía aparece a finales de los setenta en busca de la cuarta dimensión. Hasta el final, el artista se enfrenta en una constante confrontación con la historia del arte y con su propia historia personal, en la que se entrecruzan los caminos de sus incesantes metamorfosis.

2.5 LA MANTIS RELIGIOSA Y EL CUERPO FEMENINO

La mantis religiosa fue uno de los símbolos que inspiraron a varios artistas surrealistas como Dalí, Masson, Giacometti y Hans Bellmer, que retrataron y asociaron la idea de este ser místico, conocido por su naturaleza depredadora, con la figura femenina. El cuerpo femenino siempre ha sido considerado una fuente de inspiración para la creación artística, sus formas curvilíneas y voluptuosas han dado lugar a grandes obras. Sin embargo, no siempre ha sido retratado únicamente como un ejemplo de belleza, sino que para algunos artistas el cuerpo femenino ha sido un medio para expresar frustraciones, miedos e insatisfacciones personales, dando lugar a un enfoque claramente destructivo. Es cierto que la imaginería surrealista amplió las posibles representaciones de la

feminidad, pero lo hizo prácticamente desde un punto de vista sexualizado, en el que las mujeres se convertían en objetos de deseo o en personificaciones del canibalismo. Tomando como ejemplo el cuadro *Canibalismo en otoño* (Fig.39), surge el concepto de mujer hambrienta, y el propio artista llegó a afirmar que: «la nueva atracción sexual de la mujer vendrá de la posible utilización de sus habilidades y recursos fantasmales, es decir, de su posible disociación» (Descharnes, Dalí, Manghi, 2017, 207).

Dalí evoca una nueva idea de mujer, aunque desde un punto de vista reconciliador y reparador. A través de un camino profundamente introspectivo, una nueva figura, una mantis femenina, una criatura llena de simbolismo y significado, una representación espiritual que encarna todos los rostros del ser mujer. Anteriormente en la historia, las mujeres habían sido relegadas a un segundo plano, siempre observadas y limitadas por un conjunto de parámetros establecidos por una sociedad unilateral. Los diversos tratamientos del cuerpo femenino en el arte han supuesto una revolución iconográfica, pasando de la mujer como esencia de la belleza o criatura frágil, a la mujer como esencia del “ser”, lo que implica también la aparición del perfil de la cazadora, el luchador, mantis. Esta identidad femenina alternativa se proyecta desde un concepto místico y espiritual, entendido casi como una religión donde se necesita un credo. La esencia principal es la normalización de la figura de la mujer y su condición de ser perfectamente imperfecta. Esta creencia es difundida por la diosa mantis. Para Dalí la figura femenina es una mantis religiosa amenazadora, un icono surrealista del peligro castrador de lo eterno femenino que aparece con frecuencia a lo largo de toda la obra del artista.

Dalí siempre dio un valor erótico al lienzo de Millet, los personajes tienen la cabeza inclinada en señal de represión sexual, como vimos anteriormente, el hombre cubre su miembro erecto con su sombrero, mientras que la mujer posa como una mantis religiosa lista para atacar con su aguja. La imagen de la mantis, vinculada al *Ángelus* de Millet, se repite con frecuencia en la obra de Dalí, como en *Canibalismo de la mantis religiosa de Lautrémont* (Fig.40) y *El espectro del Ángelus* (Fig.41), en la que el tema del *Ángelus* constituye el telón de fondo del cuerpo de la mujer claramente transfigurado en el de la mantis. Las connotaciones sexuales del cuadro de Dalí son explícitas: desde la desnudez del cuerpo femenino con senos prominentes, hasta la posición arrodillada que podría referirse tanto a la oración como a la expectativa del acto sexual. El erotismo de la mujer aparece espectral, la envoltura del fantasma femenino va mucho más allá de la

carne. La mujer, en todas sus partes, se vuelve “desmontable” es decir, las partes individuales pueden aislarse, mostrando también en sí misma elementos femeninos y masculinos explícitamente fálicos.

Resulta ciertamente complejo intentar rastrear, dentro de la producción pictórica de Dalí, una especie de casuística de los modos en que el tema del desmembramiento corporal es tratado de vez en cuando por el pintor catalán, superponiendo cuadros que parecen tener modos de expresión similares, en relación con aspectos particulares de la dinámica psíquica, por regresiva que sea, que lo determina. En el extenso catálogo de lienzos de Dalí, desde los explosivos comienzos, cuando la relación entre el pintor y el grupo surrealista parisino aún no estaba claramente definida, hasta los últimos ensayos, en los que se plantea la propuesta de restaurar las formas clásicas ideales del citacionismo, es posible trazar una amplia gama de variaciones sobre el tema del “cuerpo en pedazos”, que alternativamente adopta la forma de una representación de partes aisladas de la estructura del organismo, con cuerpos decapitados o viceversa, con cabezas desprendidas de los cuerpos, sobredimensionamiento repentino de ciertos miembros y su alargamiento hasta convertirse en prominencias fálicas; ablación de los labios faciales; representación del cuerpo explotando o reduciéndose a una gravitación de partículas atómicas; apertura de orificios en el torso o la espalda; visualización de los órganos internos desollando la piel.

2.6 LA MUJER COMO MANTIS DEVORADORA (*CANIBALISMO DE OTOÑO*)

Para comprender el significado intrínseco del tema del canibalismo presente en la pintura *Canibalismo de Otoño* es necesario, debido a la naturaleza del método de producción artística adoptado por Dalí, encontrar respuestas en la vida privada del pintor y en particular a elementos que pueden haber generado en él la idea de un devorador mutuo entre dos sujetos caracterizados por la pulsión erótica y la pulsión agresiva. En su autobiografía, Dalí inserta ilustraciones esquemáticas en el tejido narrativo y entre ellas hay un dibujo clave que permite un elemento más de investigación sobre el tema de la antropofagia, es decir, representa a Dalí y Gala de medio cuerpo. La identificación de los dos personajes la expresa explícitamente el artista, quien no deja de precisar con flechas indicativas acompañadas de sus respectivos nombres. El busto de Dalí está representado

mirando ligeramente inclinado hacia la derecha, pero las características esqueléticas sugieren que se trata de un cuerpo humano, en términos de diseño anatómico presenta, por ejemplo, una construcción correcta del cráneo y del sistema esquelético. La figura de Gala en cambio, empeñada en morder el hombro de su acompañante, tiene características inhumanas, como unos ojos totalmente negros, perfectamente redondos, brillantes y sin párpados. También carece de orificios nasales y tiene la boca abierta justo debajo de los ojos. El otro elemento que hace entender al espectador que se trata de una referencia a un insecto concreto, además del comportamiento caníbal, es la posición del brazo de Gala, doblado por el codo y la muñeca. Por lo tanto, asume las características y comportamientos de la mantis religiosa. La mantis religiosa es un símbolo ambivalente porque evoca simultáneamente sacralidad y devoción, seducción y muerte. Este doble aspecto de la mantis está siempre asociado al femenino y en particular a la mujer dominante, de hecho, es la hembra de la especie la que devora al macho durante o inmediatamente después del apareamiento (a menudo la hembra de la mantis religiosa inicia su banquete decapitando al macho apenas este inicia el acto sexual propiamente dicho; se ha teorizado que la función de devorar es obtener un mayor aporte proteico en función de la reproducción). La mantis identifica así un arquetipo femenino que representa los dos instintos freudianos primordiales: *Eros*, que opera desde el comienzo de la vida e interviene como pulsión de vida de creación y autoconservación, y *Thanatos* o pulsión de muerte que surge con el paso a la vida de la sustancia inorgánica que actúa también como impulso de autodestrucción del individuo. La teoría dualista de las pulsiones humanas formulada por Freud viene a definir las dos pulsiones fundamentales en una relación recíproca de oposición en la que la pulsión de *Eros* empuja al individuo hacia la unidad mientras que la pulsión de muerte lo empuja hacia la anulación de sí mismo y la descomposición (S. Freud, 2013, 130-140). Para Salvador Dalí, retratar a Gala de esta manera corresponde a la revelación del deseo Individual de anularse y perderse en la fuerza devoradora. La asociación de Dalí con el amor devorador se puede encontrar en las páginas de su autobiografía, donde, en sus controvertidas experiencias privadas con el sexo opuesto, Dalí experimentó la conexión entre la sexualidad y la crueldad en varias ocasiones. Desde niño, el pintor implementó inconscientemente un particular mecanismo de defensa, una especie de autoconservación frente al universo femenino. En base a lo escrito en sus testimonios, es posible afirmar que temía relacionarse con el sexo opuesto

y esta inseguridad provocaba en él una sensación de insuficiencia que, sumada a su marcada personalidad narcisista y al sentimiento de celos que Dalí sentía hacia sí mismo, lo llevó a desviar la energía tierna y afectiva reprimida que sentía hacia una energía despótica y abusiva. Dalí da testimonio de ello al relatar algunos episodios de *Mi vida secreta*, un claro ejemplo es el encuentro con la pequeña Dullita:

«Juguemos a tocarnos las lenguas», y levantó ligeramente la cabeza, acercándola todavía un poco, mientras sacaba la punta de la lengua de su boca entrea-bierta, deliciosamente humedecida. Sobrecogióme un temor mortal, y a pesar de mi deseo de besarla, eché atrás mi cabeza y con un gesto brutal de mi mano eché atrás su cabeza, haciéndola chocar ruidosamente con la corona de laurel. Me puse en pie de nuevo, y mi actitud debió de parecerle tan amenazadora y resuelta, que comprendí por su abstraída mirada que estaba dispuesta a someterse a cualquier clase de trato sin ofrecer la menor resistencia. Este estoicismo, en el cual sentía además la presencia de un principio de aquiescencia por su parte, acentuó mi creciente deseo de lastimarla. [...] Habría podido, luego, traer objetos cada vez más pesados para mantenerla clavada allí. [...] Y cuando la librase por fin de esta tortura, la besaría en la boca y en la lastimada espalda y lloraríamos juntos (Dalí, 2003, 423-424).

Las acciones agresivas, las pequeñas torturas y los sacrificios simbólicos realizados expresan la necesidad del pintor de neutralizar la “amenaza” femenina. Cuando era adolescente, Dalí intenta escapar de las chicas porque «veía en ellas el mayor peligro para mi alma, tan vulnerable a las tormentas de la pasión» (Dalí, 2003, 434). Sin embargo, durante el período en que Dalí se dedicó a sus estudios secundarios, conoció a una chica de ojos de «dulzura salvaje y provocadora» con la que inició una relación que duraría unos cinco años y que permitiría al joven pintor una vez volver a comprender y experimentar sus deseos, sus capacidades y sus límites como amante. El temor de Dalí a ser aniquilado por su pareja tras la consumación del acto amoroso se reafirma con una nueva y explícita referencia a la figura de la mantis religiosa en referencia a una larga relación con un joven amante al que, sin embargo, Dalí nunca concedió su amar.

En el curso de este idilio quinquenal, puse en práctica todos los recursos de mi perversidad sentimental. Había logrado crear en ella tal necesidad de mí, había graduado tan cínicamente la frecuencia de nuestras entrevistas, las clases de temas de que le hablaría, las mentiras sensacionales acerca de supuestos inventos

que no había hecho y que en su mayoría eran improvisados sobre la marcha, que podía ver crecer mi influencia de día en día. Era una fascinación metódica, envolvente, aniquiladora, mortal. [...] El amor no consumado me ha parecido, desde esta experiencia, ser uno de los temas más alucinatorios de la mitología sentimental. Tristán e Isolda son los prototipos de una de esas tragedias de amor no consumado que en el reino de los sentimientos son tan ferozmente caníbales como la del alacrán que devora a su macho el día de la boda en el mismo acto de amor (Dalí, 2003, 483-484).

A la chica, sometida al deseo amoroso, se le niega la afectividad y la consumación del acto sexual, una tortura más psicológica que física que permite a Dalí ascender a una posición de poder sobre su pareja y al mismo tiempo de autoconservación desde la temida prueba de pasión. En este caso, Dalí elige racionalmente no ser “devorado” por esta chica porque no se consideraba lo suficientemente involucrado románticamente:

Sabía que amar, como habría adorado a mi Galuchka, a mi Dullita Rediviva, era algo completamente distinto, que exigía la aniquilación del yo en una omnipotente confusión de todos los sentimientos, donde toda discriminación consciente, donde toda elección metódica de acción amenazaba perpetuamente con derrumbarse del modo más paradójicamente imprevisible. Aquí, por el contrario, mi novia era el constante blanco de mis pruebas de destreza, que yo sabía que me «servirían» más adelante (Dalí, 2003, 485).

Dalí sintió la necesidad de una persona a quien amar con quien fusionarse completamente, que pudiera curarlo de sus anomalías que dirigieron los impulsos sexuales reprimidos en actitudes de agresión y sadismo, a través de la figura simbólica de la mantis se expresa el miedo junto con el deseo de ser “tragado” por la pasión del amor. Para que Dalí se recuperara del miedo a la mantis religiosa, fueron necesarios dos principios: el primero es enamorarse, el segundo es la neutralización simbólica de la amenaza de muerte que representa. El encuentro que permitió todo esto fue el de la mujer que se convirtió en la figura más importante del universo sentimental de Dalí: Gala (Helena Devulina Diakanoff). El artista se enamoró perdidamente de ella desde sus primeros encuentros en Cadaqués, en los que aún era la esposa del poeta Paul Éluard, Dalí se dio cuenta de que Gala representaba a su Galuchka Rediviva, la mujer ideal que tanto había buscado en su pasado.

¿Cómo había podido yo pasar todo el día anterior con ella sin reconocerla, sin sospechar nada? Mas ¿era esto cierto? Y, si lo era, ¿qué significaba el inconcebible aparejo en que me había metido, si no era un verdadero traje nupcial? ¡No, no! ¡No era cierto! Por ella me había embadurnado de sirle y aceite de espliego, por ella había hecho trizas mi mejor camisa de seda y por ella había ensangrentado mis sobacos! Mas ahora que ella se hallaba allí abajo, ya no me atrevía yo a aparecer de ese modo. Me miré al espejo, y hallé lamentable todo aquello. Me dije: «Pareces un verdadero salvaje y lo detestas» (Dalí, 2003, 632).

Por desgracia, Dalí sufría en esta época violentos ataques de risa que a menudo le desconcentraban de sus objetivos, hasta el punto de que cuando visitaba a algunos de sus amigos surrealistas en su casa de Cadaqués, entre ellos Gala, no podía evitar reír exageradamente

Mis accesos de risa sorprendían a todo el mundo, y esta sorpresa, que observaba en todos sus rostros cada vez que prorrumpía en carcajadas, no hacía más que agravar la intensidad de mis accesos. [...] Mis amigos surrealistas aceptaron mi risa con resignación, considerándolo uno de los inconvenientes de un genio tan manifiesto como yo era (Dalí, 2003, 624).

Incluso durante una cita con Gala, Dalí fue presa de un ataque de hilaridad, una histeria que definió como una carcajada de fanatismo: «No era frivolidad, era cataclismo, abismo y terror» (Dalí, 2003, 638).

El mismo Dalí se refiere a una dificultad psicósomática que no le permitía relacionarse con normalidad con otras personas además de hacerlo incapaz de expresar sus sentimientos por la mujer que amaba.

Estaba destinada a ser mi Gradiva, “la que avanza”, mi Victoria, mi esposa. Pero, para ello, tenía que curarme, y ¡me curó! [...] Fue lograda únicamente por el poder heterogéneo, indomable e insondable del amor de una mujer (Dalí, 2003, 638).

Sin embargo, Dalí no tuvo una recuperación instantánea, de hecho, dice que al principio de su relación con la mujer aún manifestaba tendencias sádicas, el miedo al acto de amar y el de ser destruido por el objeto amado, y esto es claro en el pasaje en el que narra:

En una excursión a las rocas del cabo de Creus, insistí implacablemente en que Gala subiese a lo alto de las cumbres más peligrosas, que alcanzaban gran elevación. Estas ascensiones iban acompañadas de obvias intenciones criminales de mi parte, especialmente cuando alcanzamos el punto más alto de un gigantesco bloque de granito rosa llamado el Águila, que se inclina, como un águila con las alas extendidas, sobre un tremendo precipicio. En esta altura, inventé un juego en el que hice intervenir a Gala y que consistía en desprender largos bloques de granito y hacerlos rodar sobre la roca para lanzarlos al espacio, y mirar después cómo se destrozaban, muy abajo, en las rocas o se sumergían en el mar. [...] El mismo rencor que sintiera para con Dullita empezaba a abrirse paso en mi corazón con respecto a Gala. [...] También ella había venido para destruir y aniquilar mi soledad (Dalí, 2003, 639).

Es significativo, como material adicional para el análisis del cuadro *Canibalismo de otoño*, que el encuentro con Gala que sancionó la recuperación de Dalí se produjo precisamente en septiembre, durante «los largos crepúsculos otoñales, densos de nubes maduras» y podemos analizar que, en el contexto paisajístico de Cadaqués, los dos intercambian su primer beso y los impulsos eróticos de Dalí resurgen en una nueva forma, que empuja a los dos amantes a una mutua fantasía devoradora:

Y este primer beso, mezclado con lágrimas y saliva, puntuado por el audible contacto de nuestros dientes y nuestras lenguas furiosamente agitadas, ¡tocaba sólo el borde del hambre libidinosa que nos hacía desear morderlo y comerlo todo hasta el fin! Mientras tanto, devoraba aquella boca, cuya sangre mezclábase ya con la mía. Me despersonalizaba y aniquilaba a mí mismo en aquel beso sin fondo, que acababa de abrirse bajo mi espíritu como el vertiginoso abismo en que siempre había deseado precipitar todos mis crímenes y en el que yo mismo me sentía a punto de hundirme (Dalí, 2003, 657).

Dalí, que en ese momento estaba dominado por la pasión, sin haber hecho nunca el amor, le pregunta a su pareja cómo proceder, qué debe hacer con ella. Con una respuesta nada obvia, Gala le pidió que la asesinara, por razones que solo su vida secreta podría revelar y que el pintor no menciona en su autobiografía. Por mucho que el pedido de la mujer pudiera seducir la idea de Dalí de poder desahogar su impulso violento y así liberarse del miedo a ser neutralizado, se sintió tan ofendido y desilusionado por esa oferta de sacrificio que, al ver revelado su sádico secreto, desde entonces se ha vuelto inmune a ella:

En la joven roca de mi corazón, la amargura adolescente, sentada a la sombra de la torre de Cadaqués, grabó estas palabras: ¡Aprovéchate y máatala!... Yo pensaba: ella me enseñará el amor, y después, como lo he querido siempre, regresaré solo. ¡Ella lo quiere, lo quiere y me lo ha pedido! [...] ¿Qué te pasa, Dalí? ¿No puedes ver que ahora, cuando se te ofrece, regalado, tu crimen, ya no lo deseas? ¡Sí!; Gala, la astuta beldad, la Gradiva de mi vida, con el sablazo de su confesión acababa de cortar la cabeza a ese maniquí de cera que había estado yo observando desde la infancia en la ataviada cama de mi soledad. [...] Así Gala me destetó de mi crimen y curó mi locura. ¡Gracias! ¡Quiero amarte! Había de casarme con ella. Mis síntomas histéricos desaparecieron uno por uno, como por ensalmo (Dalí, 2003, 663-664).

La mujer fue así apodada por el pintor catalán *Gradiva* precisamente en referencia al nombre de la protagonista de la novela *Gradiva*, un fantasma pompeyano de Wilhelm Jensen escrito en 1903 (analizado en términos psicoanalíticos por Freud en un texto publicado tres años después) según su función taumatúrgica Gala fue la única mujer que logró “devorar” a Dalí, por eso la representa en su ilustración con los rasgos de la mantis, representó para él la primera experiencia de amor completo que le permitió encontrar un nuevo equilibrio de personalidad, un yo mayor, en ella encontró confianza y conciencia de sus “propias” capacidades artísticas y se convirtió en su musa por excelencia, su compañera de vida y objeto de sus fantasías eróticas.

En *Canibalismo de otoño*, como se indicó anteriormente, es evidente una relación erótica y caníbal una incorporación del otro que representa la voluntad de lograr una unión suprema y última. Dalí, habiendo obtenido un sacrificio simbólico y voluntario de Gala, en el cuadro libera a la mujer de su papel de única depredadora, compartiendo con ella el deseo de unión y asimilación de la persona amada. Esta unión también se destaca por el hecho de que Dalí comenzó a firmar sus obras como “Gala-Salvador Dalí” incluyendo también el nombre de su esposa, como un solo ser: «Es con tu sangre que pinto, Gala le dije uno día. Y desde entonces siempre firmo los cuadros con su nombre, incluso antes que el mío» (A. Parinaud, 1975, 46). Gala durante su relación con Dalí, asumió el papel de amante, esposa, musa inspiradora, así como una valiosa consejera en los campos artístico y económico, además, también asumió el papel de figura maternal y protectora de la naturaleza insegura y vulnerable de Dalí.

La presencia en el cuadro *Canibalismo de otoño* del suave pecho blanco que gotea y se convierte en leche representa tanto el pecho como una parte del cuerpo erógena y sexualmente atractiva de la Gala-esposa, como un elemento maternal en la perspectiva edípica por la que Dalí se une a la Gala- madre. Este concepto se aclara en el libro titulado *El mito trágico del Ángelus de Millet*, ya analizado, en una reflexión delirante sobre el cuadro del *Ángelus* en el cual el pintor catalán se identifica a sí mismo y a Gala como la pareja del cuadro de Millet; en particular Gala «ocupaba en realidad el lugar de mi madre, a quien debo mi terror hacia el acto sexual y la creencia de que me llevaría fatalmente a mi total aniquilación» (Dalí, 2002, 106), en particular se analiza el significado simbólico de la leche según la relación edípica Freudiano:

El elemento de la leche tibia interviene con mucha frecuencia en mis fantasías. [...] Por un lado, la leche me parece muy apetitosa e íntimamente unida a los deseos eróticos: a este respecto, nada sería más legítimo que invocar la fijación edípica, que reviste para mí características extraordinariamente importantes y determinantes. Por otro lado, la leche esconde un sentimiento muy acusado de peligro y de muerte; esta última representación, que puede relacionarse aún con la defensa simbólica de la leche materna dentro del horror del incesto [...]. Este sentido de la muerte [...] está ilustrado en el *Ángelus* por la figura femenina. [...] La figura masculina del *Ángelus* sumergida en leche tibia se me presenta como la imagen del hombre engullido, ahogado, muerto en el elemento materno, dentro de la tibieza materna y esa tibieza corresponde al aspecto deseable que nos releva el erotismo originario y temido (Dalí, 2002, 101- 106).

El canibalismo concebido artísticamente por Dalí abandona el elemento de lo terrible y repugnante para asumir, a través del lenguaje pictórico surrealista, una forma simbólica destinada a mostrar la relación erótica entre dos personas unidas por un profundo sentimiento mutuo. Una vez descifrado y comprendido el mensaje del artista, el espectador de la obra está dispuesto a aceptar y encontrar goce estético en la representación del acto de alimentación mutua entre dos sujetos, lo que lleva a una inversión del displacer en placer visual. Sin embargo, esto es posible solo si la herramienta artística y el lenguaje utilizado son aceptables para el usuario desde un punto de vista social y cultural.

2.7 LAS SENSUALES OBSESIONES DE DALÍ

El estilo de Dalí está lleno de símbolos e imágenes recurrentes, en su mayoría extraídos de la vida cotidiana; elaborados a partir de sus experiencias infantiles hasta su posterior enamoramiento de las teorías de Freud. A través de su arte, Dalí elaboró sus miedos, su sexualidad y sus objetos favoritos, que a su vez se convirtieron en símbolos eternos de la esencia misma de su pensamiento surrealista. Un símbolo en particular se ha convertido en el icono más reconocible de Dalí: el reloj blando, presente en casi todas sus obras. Dalí consiguió, a su manera, transmitir su obsesión por la fugacidad del tiempo a través de la imagen del reloj blando. Estos relojes, que se han convertido en su “marca de fábrica”, tienen su origen en su cuadro más famoso de 1931, *La persistencia de la memoria*, que representa relojes que casi parecen amoldarse a su entorno. El paisaje es bien conocido por el artista; se trata de Port Lligat, un pequeño pueblo de Cataluña, donde Dalí y su esposa Gala habían comprado una casa. La obra representa tres relojes blandos y un cuarto duro, volcados e invadidos por hormigas que simbolizan su obsesión por el paso del tiempo, con la llegada inexorable de la vejez para todos. El tiempo no fluye de la misma manera para los animales, las plantas y los minerales; una hora es mucho para una hormiga que vive unos meses, pero no es nada para nosotros, los seres humanos. También es muy poco para un árbol, un olivo en este caso, que puede vivir dos siglos. Los árboles nos sobreviven durante dos, tres siglos; son espectadores silenciosos de tragedias sociales, guerras, cataclismos naturales. En el mundo de Dalí, el tiempo no es duro; es uno con el espacio, fluido e ilimitado. La inesperada maleabilidad del reloj significa que el propio reloj ya no puede funcionar y, en consecuencia, pierde todo su significado. Con el uso de este símbolo, Dalí intentaba comunicar que la percepción humana del tiempo cambia en función del estado de ánimo y de las acciones. El pintor consagró con su pincel lo que es una verdadera enfermedad, no sólo suya, sino también de los tiempos modernos y contemporáneos: el terror a que se escape el tiempo; para saborear el tiempo hay que tener una buena relación con uno mismo y, en cambio, uno siempre está proyectado hacia otra cosa, hacia lo que viene después, hacia una carrera incesante, siempre hay algo que no funciona y algo que escuchar, algo que se escapa, algo que perseguir, ya sea organizar y planificar algo, mantener la vida cotidiana bajo control, mientras nuestras obsesiones nos impiden vivir serenamente el presente.

Otra imagen que hace referencia a la obsesión por el paso del tiempo son los caracoles. Dalí estaba obsesionado con ellos y, de hecho, fueron fuente de inspiración para su arte sobre todo por la geometría natural de sus caparazones y por la idea de dualidad que llevan: duro por fuera blando por dentro, como el huevo. El caracol ocupa un lugar importante en el universo de Dalí ya que está íntimamente ligado a un acontecimiento significativo en la vida del artista, es decir, su encuentro con Sigmund Freud. En su autobiografía *Vida secreta*, cuenta que, en uno de sus muchos viajes a Francia, mientras miraba una foto de Sigmund Freud en un periódico, se dio cuenta de un hecho muy importante que cambiaría su visión del psicoanalista, a saber, que su cráneo era exactamente un caracol: «En aquel mismo instante había descubierto el secreto morfológico de Freud! ¡El cráneo de Freud es un caracol!» (Dalí, 2003, 282). Además, como Dalí creía que nada le sucede simplemente por casualidad, quedó fascinado cuando vio un caracol en una bicicleta frente a la casa de Freud. Este animal es considerado un símbolo freudiano que corresponde al órgano íntimo femenino, es decir, la vagina. El artista describe en su libro *El Mito Trágico del Ángelus de Millet* que un día su padre le mostró un molusco fósil y «ese fósil recordaba con toda exactitud un sexo femenino» (Dalí, 2002, 111).

En el cuadro observamos cómo el suave reloj descansa sobre un olivo sin hojas y con las ramas cortadas. La imagen del olivo, como la del ciprés, es recurrente en la obra de Dalí, como por ejemplo en los cuadros *La Jorneta (Paisaje de Cadaqués)* (Fig.42) y *Olivos. Paisajes de Cadaqués* (Fig.43). Los dos tipos de árboles pintados nacieron de los recuerdos del artista de su querida tierra natal y durante su estancia en la finca de la familia Pichot, situada a pocas horas de Figueras, España. En su autobiografía *Mi vida secreta*, Dalí compara la imagen del olivo con el rostro de Gala y declara su pasión por el aceite de oliva:

Llamo a mi esposa: Gala, Galuchka, Gradiva (porque ha sido mi Gradiva); Oliva (por el óvalo de su rostro y el color de su piel); Oliveta, diminutivo catalán de oliva (aceituna); y sus delirantes derivados: Oliueta, Oriueta, Buribeta, Buriueta, Suliueta, Solibubuleta, Olibu-ribuleta, Ciueta, Liueta. [...] Lo pongo por todas partes, empiezo por la mañana mojando mi tostada en un bol de aceite, con

unas anchoas, y luego me lo bebo hasta la última gota que tenía el pan. No absorbido. Si quedaban algunas gotas, las echaba sobre la cabeza y el cuerpo, masa-jeándome vigorosamente (Dalí, 2003, 664).

La obsesión por el tiempo también está presente en la escultura titulada *El perfil del tiempo* (Fig.44) en la que la figura del reloj ilustra una “doble imagen” que, mediante el uso de fenómenos paranoicos, puede multiplicarse, triplicarse, etc., todo ello en función de la capacidad paranoica del autor, ya que distintos espectadores ven imágenes diferentes al contemplar el mismo cuadro. El mecanismo subyacente es la renovación de ideas obsesivas, que permiten al espectador descubrir simultáneamente varias imágenes en la misma obra. El reloj tiene una transformación figurativa y muestra el autorretrato del artista, que se funde en el olivo, mostrando su doble imagen al espectador. Mirándolo, inclinándolo hacia la izquierda, aparece una imagen oculta; la esfera del reloj se transforma en el perfil del artista: un ojo, una nariz puntiaguda y el número 9, que alude al bigote de Dalí. Otra imagen oculta en esta escultura es la obsesión de Dalí por la comida y el canibalismo, por ejemplo, se nota a un queso Camembert que habría perdido completamente su forma si no hubiera sido sostenido por las ramas del olivo. El reloj blando adopta la forma de una lengua, a la que no le falta una cantidad visible de saliva. El pintor expresó su deseo de comer una comida teórica e irracional con Camembert, el queso más embriagador y licuado, y al crear la escultura de su reloj blando, el artista decidió servir una comida teórica en las ramas de un olivo. La cantidad visible de saliva que gotea de la barbilla del reloj blando de Dalí es un símbolo daliniano vinculado al placer de pintar y de dormir, el de babear y salivar.

Todas mis experiencias son viscerales, todo empieza en la boca y luego pasa por el cuerpo, por los nervios. La primera herramienta filosófica del hombre por excelencia es la conciencia de la presencia de sus mandíbulas (Dalí, 2009, 74).

Durmiendo y pintando, babeo de placer. Bien es verdad que, con un gesto rápido y lánguido del dorso de la mano, podría secarme durante uno de mis paradisiacos despertares, o durante una de las no menos paradisiacas interrupciones del trabajo, ¡pero me entrego a tal extremo a mis delicias e intelectuales que no lo hago! (Dalí, 2009, 49).

Podemos decir que esta escultura es un homenaje a Gala y ciertamente que no existiría, tal como la podemos admirar hoy, si Dalí no hubiera conocido a Gala, como si no hubiera

nacido en su amada Cataluña. Es importante subrayar que el artista reconocía a su mujer como el Ángel del equilibrio, es decir, una figura fundamental para la construcción de su nueva identidad.

Era el Ángel del equilibrio, el precursor de mi clasicismo. Lejos de despersonalizarme, me desembaracé de la engorrosa, estéril y polvorienta tiranía de los síntomas y de los tics, tics, tics. [...] En vez de endurecerme, [...] Gala con la saliva petrificadora de su fanática abnegación, consiguió construir para mí una concha para proteger la tierna desnudez del ermitaño que yo era, de modo que, mientras con relación al exterior tomaba cada vez más el aspecto de una fortaleza, dentro de mí mismo continuaba envejeciendo en lo blando y lo superblando. Y el día que decidí pintar relojes, los pinté blandos (Dalí, 2003, 777-778).

Volviendo al tema de la comida, observamos a un Dalí obsesionado por el deseo de comer que por entonces se le había inculcado lentamente en la sangre, debido a esa conexión morbosa con Cataluña, donde vivía al ritmo de los impulsos cósmicos descritos en su autobiografía: «pescando sardinas con la luna nueva, mientras las lechugas son creciendo entre los manzanos» (Dalí, 2009, 210-220). Es aquí, en la pequeña comarca de Empordá, donde se entrelazan bruscamente la vida y la muerte, la pasión de la misa y los sacrificios de langostas, luciérnagas como collares y hogazas de pan con las que hacer la revolución. De hecho, Dalí repetía que todas las verdades empiezan por la boca y se confirman por el estímulo visceral. No hay nada más claro y conciso para describir los propios impulsos, incluso los creativos. Sólo hay que pensar en sus cuadros: huevos fritos, sin sartén, colgando de cucharas surrealistas; panes sodomitas, revolucionarios o sentimentales; chuletas de cordero guiñando el ojo desde el hombro desnudo de Gala o “firmando” el autorretrato del artista, teléfonos con forma de langosta o cubiertos de sardinas fritas; relojes suaves y sensuales, listos para marcar un “recuerdo persistente”, como el sabor intenso del Camembert ligeramente derretido en el calor del verano. La cultura catalana y la obsesión de Dalí por la comida ayudaron a revelar su increíble imaginación que lo acompañó a lo largo de su vida, influyendo profundamente en su producción artística. El tema de la comida es recurrente en muchas de las obras maestras que Salvador Dalí creó a principios de 1920, ilustrando el tema de la comida y representando verduras y frutas, platos y jarras; algunos ejemplos son *Naturaleza muerta con berenjenas* (Fig.45), *Bodegón* (Fig.46), *Bodegón con pescado con cuenco*

rojo (Fig.47). También en el prólogo de su famosa autobiografía nos describe su pasión por la comida y a las cocineras de la casa de su infancia:

A los seis años, para mí era pecado comer cualquier cosa en la cocina. Entrar en esta parte de la casa era una de las pocas cosas que mis padres me habían prohibido categóricamente. Acechaba durante horas enteras, haciéndome la boca agua, hasta encontrar la oportunidad de escurrirme en aquel lugar encantado; y ante las doncellas, que chillaban encantadas, arrebatava un trozo de carne cruda o una seta asada, con que me atragantaba hasta casi ahogarme, pero que tenían, para mí, el maravilloso sabor, la embriagadora cualidad que sólo el miedo y la culpa pueden comunicar. (Dalí, 2003, 241)

[...]bestiales mujeres de manos rojas [...] mujeres sudorosas – una esparcida, aceite hirviendo, pelo arrancado a axilas de conejo, tijeras manchadas de mayonesa, riñones y gorjeo de canarios (Dalí, 2003, 242)

Una de las obras más significativas de Dalí sobre el tema de la comida es *Huevos al plato sin plato* (Fig.48), ilustrada como un elemento de la realidad cotidiana que se distorsiona y se convierte en protagonista de la escena surrealista elaborada a través de los sueños. En su autobiografía, Dalí describe la idea que subyace a la creación de este cuadro, que se desarrolló como un experimento sobre los “recuerdos intrauterinos” en el periodo anterior al nacimiento, experimentado en el útero. La comida contenía el misterio del nacimiento, el deseo de amor, el miedo a la muerte, el silencio, el trabajo y la creación artística, tan sagrado e inquietante como el acto de comer. Así nació la teoría del huevo intrauterino: el recuerdo muy lúcido que Dalí decía tener de su vida en el útero coincidía, en su mente, con la impresionante visión de dos huevos fritos, moviéndose grandiosa y fosforescentemente, flotando con él en el líquido amniótico. Luego vino la teoría del “pan revolucionario”, que debía hornearse en grandes hogazas y abandonarse en las calles y plazas para molestar a la gente, destruir la lógica habitual y derrocar los sistemas insensibles de la sociedad burguesa, sin importarle que al final se limitara a deambular por las calles de Nueva York con una discreta hogaza de pan de dos metros de diámetro, hasta que, exasperado por la indiferencia de la gente, decidió tirarla. El pan ha sido siempre el tema más fetichista y obsesivo de su obra, al que siempre se ha mantenido fiel. Dos famosos lienzos, ambos titulados *La cesta de pan* (Fig.49), tienen el pan como tema principal: el cuadro de 1926, casi una fotografía por su riqueza de detalles y su precisión

hiperrealista, y el de 1945, más sencillo y minimalista, que presenta un trozo de pan partido con la mano, colocado en una cesta sin adornos. Dalí llevaba como tocado el tradicional pan triangular catalán, con forma de sombrero de torero, llamado “pan de crostón” o “pan de picas”, hoy universal y simplemente conocido como Pan Dalí.

En cuanto a la conexión entre Dalí y la comida, no podemos olvidar el libro de cocina *Les Dinners* de Gala, escrito por Salvador Dalí para su esposa y musa Gala, en el que hacía referencia a las suntuosas cenas de la alta sociedad celebradas en sus casas, pero también y sobre todo a las recetas inspiradas por su mujer. Este libro de 400 páginas contiene 136 recetas en 12 capítulos, acompañadas de dibujos extravagantes y fotos exóticas, a veces escandalosas para la moral y las convenciones. En 1977 se publicó otro libro, *Les Vins de Gala* en el que se describen 10 vinos elegidos por el maestro Dalí y otros 10 por su mujer Gala. Este libro ganó el Prix Montesquieu de la *Sommellerie Francaise*.

La importancia de la comida en la obra de Salvador Dalí es central: con comida se había ganado el amor de Gala, arrebatándoselo a Paul Eluard; con mermelada madrileña y pichón asado había celebrado su primer día como dandi; con pan y huevos desafiaría a la muerte, adornando las fachadas y cornisas de su exuberante Teatro-Museo de Figueres. Fue aquí donde Dalí vivió sus últimos años, solo y con más de 80 años, protegido por los óvulos intrauterinos de su madre y armado de pan revolucionario contra el olvido del futuro (Dalí, 2003, 922-923). Otro hilo conductor vincula a Salvador Dalí con el mundo de la alimentación, incluso el logotipo del famoso *Chupa Chups* lleva su firma. El caramelo esférico clavado en un palillo fue inventado por Enric Bernat, un empresario español, en 1958. Inicialmente, el nombre que se dio al dulce fue “Gol”, pero pronto se prefirió llamarlo “Chupa”, de la palabra española chupar. El producto pronto fue un éxito y Bernat, que era amigo de Dalí, pidió al maestro que le ayudara a mejorar el logotipo. Mientras almorzaban juntos, Dalí dibujó la famosa margarita amarilla con un contorno rojo que todos conocemos; la flor sintonizaba con el tejido social de los años setenta y la moda de los *flower children* y sus colores amarillo y rojo que transmitían alegría y serenidad.

Continuando con el análisis de las obsesiones de Dalí, encontramos el ojo. El artista vio en la imagen del ojo la herramienta visual que resultó fundamental para ver las

paranoias y las metamorfosis nacidas de las “imágenes dobles”. Recordamos que en el Surrealismo la imagen del ojo ocupó un lugar central y se convirtió en el tema principal de las obras de muchos artistas. Tomemos como ejemplo a René Magritte, que en 1936 pintó los ojos de “un hombre que mira al mar visto desde atrás, pero cuyo rostro sigue siendo visible” en su famosa obra *La maison de verre* (Fig.50). Para el artista catalán, el ojo es el instrumento para enseñar al observador las cosas ocultas y el tema del que hemos hablado hasta ahora de la doble imagen, es decir, la imagen que propone o se convierte en una segunda imagen observada a primera vista o minuciosamente fijada. Así, podemos ver que el artista en cuestión sin su sentido de la vista no habría creado el famoso método paranoico-crítico ni habría utilizado el concepto de la doble imagen en sus obras. La sorprendente inventiva de Dalí está estrechamente asociada a la función del ojo, es decir, la mirada y la observación, que ponen en acción la capacidad de construir visiones, de mirar más allá de la imagen percibida a primera vista. Desde niño, Dalí experimentó esta habilidad. De hecho, a los nueve años descubrió “el fenómeno del camuflaje” observando una planta marina típica de las playas de Cadaqués.

Estas plantas, vistas de cerca, estaban compuestas de hojas irregulares, sostenidas por tallos tan flexibles que el menor soplo de viento las mantenía en constante temblor. Un día, sin embargo, observé cómo algunas de aquellas hojas se movían independientemente de las otras, ¡y cuál fue mi asombro cuando las vi caminar! Inmediatamente aislé los diminutos insectos hoja para observarlos minuciosamente: mirándolos desde arriba, no los podías distinguir de las hojas reales, pero si les dabas la vuelta, se volvían similares a las cucarachas, con la única excepción de sus patas, muy delgadas y, en su posición normal, incluso invisibles. El descubrimiento me impactó enormemente porque me convencí de que había entendido uno de los secretos más importantes de la naturaleza. Y no hay duda: esta comprensión influyó, desde ese momento, en la cristalización en mí de las imágenes invisibles y paranoicas que pueblan mis cuadros con sus presencias fantasmales (Dalí, 2003, 828).

Refiriéndonos a las imágenes invisibles y a la importancia del ojo, tomemos como ejemplo tres de sus famosos cuadros *El hombre invisible* donde podemos observar que las pupilas azules de los ojos representan también cabezas de cuerpos esqueléticos; *Apariencia de rostro y un frutero en la playa* donde observamos que sobre el fondo oscuro de los ojos se distinguen un ánfora y la cabeza del cuerpo de un niño dormido en pañales;

y *Vejez, adolescencia, infancia* (Fig.51), que en el medio de la obra muestra dos ojos abiertos y escrutadores que también representan un paisaje con senderos, cipreses y follaje. También en el cuadro *Impresiones de África* (Fig. 52) se representan muchos ojos, por ejemplo, el ojo derecho de Dalí, que mira el exterior del cuadro y atrae la mirada del espectador y al mismo tiempo, las órbitas de la cara de Gala que muestran los arcos del pórtico de un edificio. Para Dalí, el ojo también se convierte en un medio para pintar las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial en el cuadro *El rostro de la guerra* (Fig. 53); las órbitas de las calaveras abren la vista a otras calaveras que, a su vez, muestran otras calaveras dentro de las órbitas, iniciando así un proceso visual sin fin.

Dalí hizo del ojo una verdadera obsesión, utilizándolo no sólo en sus cuadros, sino convirtiéndolo en el tema principal de sus esculturas, escenografías, sesiones fotográficas y, junto con su famoso bigote, en el elemento característico de su cara. Hablando del mundo del cine, Dalí utilizó el tema del ojo como herramienta para contar los sueños nacidos del psicoanálisis y obtener un impacto visual potente, penetrante y realista. En 1945, por invitación del director Alfred Hitchcock, el artista catalano crea una serie de cuatro cuadros en tonos grises, un lienzo en color y casi un centenar de dibujos preparatorios de la famosa escena onírica de la película *Spellbound* (1945) basada en la novela *The House of Dr. Edwardes* (1927) una novela psicológico escrita por John Palmer y Hilary A. Saunders bajo el seudónimo de Francis Beeding. El lienzo de tamaño monumental (5 metros por 11), realizada para el set de filmación, ofrece al espectador ojos vidriosos, extraños objetos surrealistas y formas que interactúan para formar un fondo imponente y al mismo tiempo soberbio gracias al movimiento simultaneo. *Spellbound* fue una de las primeras películas en tratar el tema del psicoanálisis freudiano. Dalí se lanzó a sí mismo a este papel pictórico, creando una sucesión surrealista de óleos sobre lienzo que capta la naturaleza ilusoria del inconsciente de la forma más vívida.

La historia del cine está repleta de escenas que se centran en la importancia del ojo, por ejemplo, el ojo recortado de la mujer en una de las escenas icónicas de *Un Chien Andalou* (1929), la transición del encuadre visual a la recuperación del detalle de los ojos de James Stewart fuera de sus órbitas en *The Man Who Knew Too Much* (1956) de Alfred Hitchcock y las manipulaciones hipnóticas de la película *Dibolic Doctor Mabuse* (1960) donde, desde los créditos iniciales, aparecen los mil ojos espías de *Spellbound*. Son los mismos ojos hipertiroideos que observan, asustan y sujetan el vestido de la bailarina que

alcanza el vértice en espiral de una escultura decapitada en el cortometraje *Destino*, una colaboración entre Salvador Dalí y Walt Disney en 1945.

Siguiendo con el análisis de la importancia del ojo, podemos ver cómo en las obras de Dalí la imagen de este suele estar desprovista de detalles o a veces muestra una imagen diferente, en línea con el concepto de doble imagen. En las ilustraciones *Alicia en el País de las Maravillas*, los ojos, al igual que todo el rostro, quedan ocultos por el denso follaje que precede a la explosión floral de toda la cabeza. Dalí recibió la comisión de Random House de New York de ilustrar el famoso libro de Lewis Carroll, para conmemorar los 100 años de la primera edición en francés. Sabemos que el país de las maravillas de Carroll es un mundo mágico lleno de contradicciones, donde nada tiene sentido o más bien, está lleno de reglas que sólo tiene sentido allí de hecho, podemos decir que el libro de Carroll tuvo una fuerte influencia en el movimiento surrealista, en definitiva, se trata de un mundo surrealista, del cual uno de los máximos exponentes fue Salvador Dalí (C.J. Lane, 2011, 11). Las ilustraciones de Dalí para el libro son 12 heliografías en acuarela con referencias precisas para cada capítulo y un aguafuerte firmado que aparece en la portada. El grabado muestra a Alicia saltando a la comba y parece un boceto de la escultura que Dalí crearía años más tarde. Como vemos, “Alicia saltando a la comba” se convierte en un icono en todas las ilustraciones. Haciendo una breve referencia a las obsesiones ya analizadas de Dalí, observamos que dos iconos importantes en la vida del artista también están representados en estas ilustraciones. En la segunda ilustración podemos ver dos figuras que representan a un hombre y a una mujer respectivamente, recordándonos a los personajes del *Ángelus*, donde la mujer se inclina hacia el hombre. Por otro lado, en la quinta ilustración encontramos el famoso tema de la fugacidad del tiempo, donde hay un reloj blanco que nos muestra el paso de las horas y los minutos, pero como ya sabemos el tema del tiempo que pasa rápidamente es un tema clave para Carroll representado por el conejo blanco que siempre lleva consigo un pequeño reloj. André Breton ha siempre indicado que Carroll fue un importante maestro de los surrealistas, pues logra contrastar el orden poético con la locura del racionalismo (I. Nières-Chevrel, 2005, 153-165).

Y una vez más, el ojo presenta a Dalí sus queridas metamorfosis. Transformaciones relacionadas con el placer obtenido por la posibilidad de encontrar nuevas imágenes escondidas en una figura, que Dalí era hábil para captar con su fantasía.

Tomemos como ejemplo la escultura de *San Jorge y el dragón* (Fig. 54) en la que los rasgos faciales de las dos figuras están ausentes porque el artista desea subrayar su significado puramente simbólico. La peculiaridad más curiosa de este fenómeno -decía Dalí- «consiste en la posibilidad de poder redescubrir siempre, a voluntad, cualquiera de los miles de etapas de la evolución de una figura, y redescubrirla no simplemente tal como era al principio, sino tal como se había ido perfeccionando y enriqueciendo progresivamente» Para Dalí, el ojo también era una herramienta. Un elemento visual para analizar el Cosmos que, gracias a la física moderna, puede observarse como un “espacio finito”, un espacio que contrasta con el espacio “infinito” del universo daliniano, como escribe Dalí en su *Diario de un genio* «Miro el cielo estrellado. Lo encuentro pequeño. ¿Me estoy haciendo más grande o el universo se está encogiendo? ¿O los dos juntos?» (Dalí, 2009, 215).

Otra obsesión de Dalí era la sexualidad y la feminidad, este tema refleja un sentimiento íntimo y sufrido, que fluye en gran parte de la producción daliniana en forma de obsesiones y miedos. Extremadamente inseguro en su juventud, Dalí estaba aterrizado por el universo femenino y solo después de conocer a Gala, su esposa y musa, pudo armonizar este aspecto de su personalidad, dando vida a representaciones que ven a la mujer como la encarnación misma de la sensualidad. Cuando Dalí era un niño, comparó su pene con el de sus compañeros de clase y lo encontró «pequeño, lamentable y suave» pero su sensación de insuficiencia solo se profundizó después de leer una novela pornográfica. A Dalí le preocupaba que nunca pudiera hacer sexo de hecho, en su autobiografía *Confesiones inconfesables de Salvador Dalí* escribió: «Durante mucho tiempo viví la miseria de creer que era impotente» (A. Parinaud, 1975, 96) Como muchos niños de su edad, recurrió a los placeres de la autogratificación, en su caso, sin embargo, la masturbación se convirtió en el principal, y quizás sólo sexual, actividad que disfrutó a lo largo de su vida. Los problemas de Dalí se vieron agravados por los esfuerzos de su padre por educarle en el sexo. Entre ellas, la omisión de un libro que contenía imágenes explícitas de personas con enfermedades venéreas avanzadas y no tratadas, imágenes de genitales grotescamente enfermos que fascinaban y al mismo tiempo horrorizaban al joven Dalí. Empezó así a asociar el sexo con la decadencia y el deterioro, temas que aparecerían más tarde en muchas de sus obras más famosas. La imaginación de Dalí era tan intensa que dijo que incluso podía recordar imágenes intrauterinas, que describe como

“el color del infierno”. Así que no es de extrañar que en su juventud Dalí desarrollara un miedo patológico por la castración. Estos miedos y obsesiones, junto con la fascinación de toda la vida por las hormigas, se han convertido en motivos recurrentes en sus pinturas.

En *El Gran Masturbador* (Fig.55), la primera gran obra de Dalí, una mujer que se cree que es la futura esposa de Dalí, Gala, está boca abajo, suspendida sobre una pi llena de hormigas. La colocación de la boca de la mujer junto a un pene masculino apenas vestido sugiere una felación, mientras que el goteo de sangre en los muslos de la figura masculina refleja la ansiedad de castración de Dalí. Este cuadro representa la quintaesencia y el símbolo por excelencia de las obsesiones de Salvador Dalí. Es desconcertante y seductor, intenso y brillante, pero también muy delirante; es la obra que más comenta el propio pintor en su libro *Mi vida secreta* publicado en 1942. El artista pintó el cuadro en 1929, a finales de verano, tras pasar unos días con Gala Éluard, esposa del poeta Paul Éluard entre los máximos exponentes del movimiento surrealista. Gala, con su esposo y otros amigos artistas, visitó la finca de Dalí cerca de Cadaqués en el sur de España. entre ella y el pintor español hubo un amor irresistible a primera vista, tanto que decidió quedarse con Dalí y dejar que su marido se fuera solo a París. Comprensible incluso a partir del título, la obra tiene varias implicaciones sexuales confirmadas por la presencia bastante explícita de símbolos fálicos. Desde el pistilo de la cala de la derecha, hasta la lengua roja del león africano en el centro del cuadro. También llama la atención la pareja del ángulo superior derecho de la que sólo vemos el rostro de la mujer de perfil y que parece referirse a un acto de felación. En esta pintura encontramos todos los elementos que distinguen el arte de Dalí, empezando por los paisajes de su infancia, en su mayoría espacios desérticos donde no hay vegetación alguna. Pero aquí también está Gala, la mujer que, tras conocerlo, optó por quedarse a su lado para siempre. Para el artista será una musa, una amante, una madre y una figura muy importante para su carrera y éxito (G. Carnero, 2007, 400). El centro del cuadro lo ocupa un rostro de perfil mirando hacia abajo, con un párpado cerrado y la enorme nariz puntiaguda apoyada en el suelo. Un saltamontes gigante está pegado a la cara y su vientre está cubierto de hormigas. En definitiva, una imagen verdaderamente delirante. Por fin Salvador Dalí tenía una perversión por la muerte, los esqueletos, los cadáveres de animales, los rostros de los difuntos, las hormigas devorando un murciélago moribundo, el burro podrido. Fue atormentado por el miedo a la muerte, obsesionado con el tema de la inmortalidad, que

lo llevó a vivir cada momento de la vida con la máxima intensidad, hizo de sí mismo una obra excéntrica, que terminó por asegurarle un lugar entre los grandes maestros y esa inmortalidad. Que había estado buscando toda su vida. Efectivamente, la muerte era un tema muy cercano al artista, en los años 30 pintó muchos cuadros que representaron a la guerra, empezando por *Premonición de la guerra civil* (Fig. 56), pintado seis meses antes de que estallara la misma, o *El rostro de la guerra*, que muestra unos ojos repletos de calaveras, y siguiendo *Resurrección de la carne* (Fig.57) que es un ejemplo más de Dalí como pintor de paroxismos viscerales, de hecho en su libro *Mi Vida Secreta* comenta la situación de España posguerra diciendo que el país era martirizado, se olía a incienso e de carne quemada mezclada con el olor de la muerte, diciendo también que habría que remover la tierra para exhumar la tradición y profanarlo todo, para sacar de nuevo a la luz todos los tesoros del país (Dalí, 2003, 870-879). En 1945, tanto la guerra civil española como la segunda guerra mundial ya habían finalizado y sus muertos resucitan en una Europa de postguerra atormentada por dramas ideológicos, inquietudes morales y estéticas.

El cuadro *Bailarina en una calavera* (Fig.58) es uno de los ejemplos más famosos del método crítico-paranoico y del tema de la muerte que el artista desarrolló a principios de la década de 1930. En esta obra Dalí utilizó un esquema de color monocromático de hecho, la calavera y la niña están pintadas con flores de color gris y amarillo pálido sobre un fondo negro con elementos negros, el único acento es una flor roja en la cabeza de la heroína, no hay bordes afilados ni formas geométricas en la imagen, todas las líneas y formas son orgánicas. El cráneo ocupa el espacio principal proyectado hacia arriba e incluso puede parecer que sobrepasa el marco inferior. La bailarina está delante, pero las dos figuras parecen haberse fundido en una, el tutú de la bailarina adopta la forma de dientes, sus brazos están unidos por encima de la cabeza y el espacio vacío entre ellos parece una órbita, dos grandes grietas en el pecho de la niña se asemejan a la nariz de la calavera. La mirada del espectador, sin embargo, se centra en la flor de color rojo brillante y de ahí se desplaza a lo largo de las líneas del cuerpo.

Podemos concluir que Dalí estaba obsesionado con la idea de la muerte desde una edad temprana, recordando a su hermano del mismo nombre que murió nueve meses antes de su nacimiento y siempre fue el otro Salvador para sus padres, lo que le llevó a exagerar su personalidad desde una edad precoz. Tras los ataques nucleares de 1945, época en la

que Dalí se encontraba en América para proseguir su carrera y huir no sólo de la guerra civil en España sino también de la Segunda Guerra Mundial, el miedo a la muerte se reavivó en él, hasta el punto de que investigó sobre la hibernación tras la muerte con la esperanza de que la ciencia, a medida que evolucionara, encontrara un método para rejuvenecer las células y devolver la vida al genio de Dalí. En todas las entrevistas Dalí habla siempre de sí mismo en tercera persona, como si su ser fuera algo tan elevado, puro e intocable que no pudiera asimilarse a ningún cuerpo vivo, ni siquiera a sí mismo.

En 2021 asistí en la Catedral de la Imagen de Florencia a la exposición digital inmersiva realizada por el Grupo Crossmedia de Florencia con el apoyo de la Fundación Gala Salvador Dalí titulada Inside Dalí, creada con motivo del 700 aniversario de la muerte de Dante Alighieri y para la que Dalí había creado 100 ilustraciones para ilustrar la Divina Comedia. Lo que me impresionó especialmente, más allá de la magnificencia de las ilustraciones, fue la descripción de la relación de Dalí con la muerte y, en consecuencia, su deseo de inmortalidad. En 2018 se realizó un documental producido por la Fundación Gala-Salvador Dalí y dirigido por David Pujol titulado ‘Salvador Dalí en busca de la inmortalidad’, dividido en 22 partes, que recorre la vida del excepcional pintor español, describiendo todos los vínculos que mantuvo con su círculo más cercano, la relación con su familia y su esposa. Un tema recurrente es la obsesión de Dalí por la inmortalidad, objeto de deseo del artista, que en su narcisismo extremo luchaba por aceptar su propia finitud. La película muestra las múltiples facetas de esta compleja personalidad, presentándonos al genio como el niño necesitado de afecto, su enorme talento para hacer dinero como la lucha constante por subvertir el sentido común y la ansiedad por ser recordado. Uno de los vídeos proyectados en la exposición ilustraba una entrevista en la que se le preguntaba al artista qué pensaba que le pasaría cuando muriera, y él respondía, con toda naturalidad, que no creía en absoluto en la muerte. O, mejor dicho, precisa que no es que no creyera en la muerte en general, sino que no creía en absoluto en la muerte de Dalí, porque explica que si creyera en su muerte debería tenerle miedo, pero de hecho dice que eso es imposible.

CAPÍTULO 3

EL INFLUJO CINEMATOGRAFICO

3.1 SURREALISMO Y CINEMA

Las vanguardias históricas de la década de 1920 cambiaron radicalmente la forma de concebir el arte en todo Occidente, presentando constantes innovaciones y temas nunca abordados. Una de las grandes novedades de las vanguardias fue precisamente la de aplicarse no solo al arte figurativo, sino también al cine, nacido hace apenas veinte años y hasta entonces considerado un mero medio de entretenimiento de masas. Entre todas las vanguardias históricas, la surrealista posee una valoración más precisa y positiva del cine, el surrealismo fue el primer movimiento literario y artístico que se asoció seriamente con el cine, aunque también ha sido pasado por alto en gran medida por críticos e historiadores. Aunque su popularidad duró poco, se hizo conocida por su calidad onírica, la yuxtaposición de personas y objetos cotidianos en formas irracionales y la abstracción de la vida, los lugares y las cosas reales. Fuertemente influenciado por la psicología freudiana, recordamos que el surrealismo es un: «puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar, verbalmente o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón al margen de toda preocupación estética o moral» (Breton, 1924, 12). Equilibrado entre simbolismo y realismo, el cine surrealista comentaba temas de la vida, la muerte, la modernidad, la política, la religión y el propio arte, podemos hablar de una desmitificación y exaltación del cine, sobre todo por sus características de experiencia próxima a los estadios alucinatorios en los que se produce la liberación de las fuerzas del inconsciente, que es uno de los fines atribuidos por el Surrealistas al arte. Los cimientos del movimiento comenzaron en París y coincidieron con el nacimiento del cine, Francia fue el lugar de nacimiento del cine surrealista gracias a la afortunada combinación de fácil acceso a material fílmico, financiación cinematográfica y una plétora de artistas y audiencias interesadas. Los surrealistas que participaron en el movimiento fueron de los primeros en crecer con el cine como parte de su vida cotidiana.

En 1924 se publicó el primer Manifiesto Surrealista, en el que André Breton (teórico de la corriente artística) demostraba el interés de los surrealistas por el cine. El movimiento surrealista, que nació tras la crisis del movimiento dadaísta, no sólo prefiguró y creó parcialmente un nuevo tipo de cine, sino que también se interesó activamente por el hecho cinematográfico, debido a las analogías que existen entre cine y sueños entre los mecanismos de la visión fílmica y los mecanismos del inconsciente. Se comparte la opinión según la cual, en definitiva, la idea surrealista del cine es más importante que las propias películas surrealistas, precisamente por las analogías que identifica entre configuraciones fílmicas y oníricas y entre asociaciones libres en determinadas situaciones psicológicas y el cine. El llamado cine surrealista es un cine que podríamos definir como figurativo, concebido en un clima de mitificación de ciertas características del cine popular, como el erotismo y el interés por lo maravilloso y ciertos personajes bizarros como Musidora³ y Fantomas⁴. El interés del movimiento surrealista por el cine, basado en dispositivos psicológicos como la escritura automática para acceder y expresar el inconsciente más profundo, refleja la idea del cine surrealista, ya que las analogías entre las configuraciones fílmicas y oníricas y entre las asociaciones libres y las técnicas de montaje cinematográfico son más importantes que las películas realmente realizadas. Las obras surrealistas muestran asociaciones libres del pensamiento irracional del inconsciente, de la imaginación en estado subconsciente, conceptos, figuras y símbolos aparentemente desconectados entre sí; de hecho, el surrealismo rechaza la racionalidad lógica para explorar las misteriosas conexiones del mundo de los sueños (Arlotta, 2007, 15). Destacamos el hecho de que el Surrealismo surgió en un momento en el que las tecnologías de la imagen empezaban a ser aceptadas en la sociedad de la época, mecanismos que rompieron las reticencias de estilos artísticos anteriores respecto a la aceptación de la tecnología dentro del circuito artístico tradicional. Para los surrealistas, que lógicamente pertenecían a una naturaleza transgresora, la aceptación pública del uso de las tecnologías de la imagen como parte de sus procesos creativos era una característica esencial. De hecho, el Surrealismo nos ha legado un gran número de obras fotográficas,

³ Jeanne Roques conocida artísticamente bajo el pseudónimo de Musidora, fue una actriz, directora, escritora, productora y realizadora francesa, que se hizo famosa por su interpretación en la película de Louis Feuillade *Les Vampires*. Fue el arquetipo de mujer fatal y los surrealistas la adoptaron como una de sus musas

⁴ *Fantômas* es un personaje literario protagonista, archivillano, y mente criminal de una serie de novelas policíacas escritas por Marcel Allain (1885-1970) y Pierre Souvestre (1874-1914).

cinematográficas y de collage en las que la impronta tecnológica es evidente. De hecho, Arturo Colorado (1950-) dice:

En el fondo, el Surrealismo adopta una nueva postura con respecto a la técnica, utilizándola para la automatización del pensamiento y dándole presencia casi humana. Y es a través del lenguaje que incluyera el movimiento -como el cine- como más se acercaban a la práctica de la escritura automática surrealista. La capacidad de la imagen cinematográfica a través de esta movilidad era la más apta para captar la realidad interior (Colorado, 2019, 154).

En algunas reuniones, por ejemplo, los artistas surrealistas jugaban a un juego, hecho por primera vez en 1925, a partir de una palabra o una imagen escrita en una hoja de papel, en la secuencia sustantivo-adjetivo-verbo-sustantivo y adjetivo, que circulaba entre todos los participantes, sin que nadie pudiera ver qué modificaciones o añadidos hacían los demás en la hoja, el juego evolucionaba a menudo de forma imprevisible, produciendo frases aparentemente sin sentido. Una vez, partiendo de un concepto inventado por uno de los jugadores, *cadavre* (cadáver), seguido del *de exquis* (exquisito) *vin* (vino) *boira* (beberá); la frase surgió con una singular sugerencia emocional *le cadavre exquis boira le vin nouveau* frase que dio nombre al juego *Le cadavre exquis*⁵.

Proveniente de la poesía y las artes plásticas, el cine surrealista conserva muchos de sus grandes motivos: la creación fuera de todo principio estético y moral, la fantasía onírica, el humor sin escrúpulos y cruel, el erotismo lírico, la confusión deliberada de diferentes tiempos y espacios. Sus directores la utilizan para escandalizar y exterminar a una pequeña y sórdida sociedad burguesa. De hecho, los surrealistas utilizan el cine como material para sus construcciones oníricas, empleando fragmentos de diferentes películas: una determinada secuencia, un episodio, una escena, una actriz, un rostro, un pie de foto, frases, pasajes, capítulos de una novela visual ininterrumpida, etc. Más allá de la técnica, el estilo, las posibilidades expresivas y artísticas del medio, el cine es, en efecto, una "surrealidad": la frecuencia del cine, su realización continua, constituye automáticamente una estimulante experiencia surrealista. La película en la que encontramos la realización más coherente y completa del pensamiento surrealista es *Un Perro Andaluz* de 1929 (en la que me centraré en los párrafos siguientes), realizada por Luis Buñuel en colaboración

⁵ Le cadavre exquis: <https://www.treccani.it/enciclopedia/cadavre-exquis/>

con el pintor Salvador Dalí; en esta película hay un uso del montaje y una técnica de construcción de secuencias que constituyen el equivalente de la escritura automática experimentada por los poetas surrealistas, emergen también las concepciones surrealistas del cine que se basan sustancialmente en la idea de que el cine tenía en sí mismo el potencial de recrear la dimensión maravillosa de los sueños, de reducir toda la historia humana a los grandes movimientos de la pasión, marcando profundamente la conciencia del espectador, de convertirse en un creador de energía, atrayendo a la multitud a la acción, a la rebelión, en nombre de los grandes ideales las técnicas pictóricas utilizadas por el propio Dalí y Magritte (Y. Kovacs, 1965, 38-42).

En el cine surrealista, la forma destruye el fondo: la imagen perfecta, el virtuosismo técnico-expresivo, las superposiciones, el ritmo depurado del montaje, la “sinfonía visual”, que son elementos formales ajenos al discurso violento que se pretende, anulan de hecho su alcance revolucionario y reducen enormemente su fuerza de impacto. En cambio, la imagen y la secuencia surrealistas pueden tener, en su concreción visual y rítmica, la inmediatez de la realidad bruta, y sobre ella, dentro de ella, es posible construir una nueva realidad, capaz de desenmascarar las falsedades y los mitos de esa realidad que se presenta por una determinada cultura, educación, ideología (G. Rondolino, 1977, 375-403).

El legado del Surrealismo se puede encontrar todavía hoy en la cinematografía de los más originales directores del séptimo arte, en esas películas ávidas de atreverse y no de complacer al público. Los que te llevan a un mundo nuevo, con otras leyes y reglas. En la mayoría de los casos, habrá una sensación de confusión al final de la proyección, de hecho, no entender racionalmente lo que se está viendo es quizá el mayor muro que muchos espectadores tienen contra este cine. Estas películas no deben entenderse necesariamente de forma racional, sino sentirse y percibirse emocionalmente y sólo entonces, quizá, racionalizarse.

3.2 EL SUEÑO: LÚCIDA MANIFESTACIÓN DEL SURREALISMO CINEMATográfico EN BLANCO Y NEGRO

Continuando el recorrido por la vasta obra de Dalí en la que aparece la imagen del *Ángelus* de Millet y su simbolismo, analizaré la primera experiencia cinematográfica de Dalí, *Un perro andaluz*, obra a cuatro manos nacida del delirio onírico de Salvador Dalí y Luis Buñuel. Pero antes de analizar la película en la que se evoca de nuevo el tema del *Ángelus*, creo que es importante dar una idea de los impulsos psicológicos que llevaron a los dos artistas a concebir esta película, en la que el único método de investigación de los símbolos sería, quizás, el psicoanálisis y la lectura de los escritos de Freud, en particular *La interpretación de los sueños*.

La década de 1929 a 1939, los años que caracterizaron la estancia de Dalí dentro del movimiento surrealista, fueron muy importantes para motivar sus primeros experimentos con el cine y la fotografía. Como miembro del grupo de Breton, junto con el director de cine Luis Buñuel, realizó *Un perro andaluz*, su obra cinematográfica más importante, y participó en el guion de otra película, *La edad de oro*. Al escribir sus primeros guiones personales para proyectos cinematográficos, teorizó a fondo sobre las nuevas posibilidades que las tecnologías de la imagen pueden ofrecer realmente al artista contemporáneo. El carácter interdisciplinar del Surrealismo, en el que coexistían pintores, escultores, fotógrafos, cineastas, etc., impulsó en Dalí el espíritu de búsqueda que le caracterizó durante toda su trayectoria, en la que las tecnologías de la imagen fueron un elemento dominante que integró en sus obras a lo largo de toda su existencia. Cabe destacar que el mundo del cine siempre será la gran asignatura inconclusa en la vida de Dalí, que presentó los numerosos proyectos que emprendió a lo largo de su existencia con la intención de llevarlos a buen puerto en la gran pantalla. Fueron muchos los guiones e ideas que Dalí concibió para el cine a lo largo de su dilatada carrera, pero desgraciadamente tuvo que contar con todos los fracasos que cosechó a la hora de llevar los proyectos a buen puerto. Por ejemplo, recordamos *Recuerda (1945)* de Alfred Hitchcock, el telefilm *Impresiones de la Alta Mongolia-Homenaje a Raymond Roussel (1975)* y el *Autorretrato Blando de Salvador Dalí (1967)* dirigido por Jean-Christophe Averty (A. Colorado, 2019, 156-157). Una de las principales razones por las que Dalí no logró su objetivo en el campo del cine fue porque sus películas eran demasiado caras, sus proyectos que implicaban una imaginación desbordante requerían una gran suma de

dinero para realizarse con éxito. Por cierto, este periodo coincidió con el comienzo de la edad de oro de los grandes estudios de Hollywood, por lo que el tipo de cine surrealista de Dalí no encajaba en absoluto con el tipo de producciones estadounidenses de estilo narrativo clásico que triunfaban en aquella época.

[...] El cine americano se afianzó como una segura mercancía gracias a la eficacia de su estilo narrativo [...] se gestó este estilo *invisible* que los historiadores llaman «estilo Triangle» y que es patrimonio del clasicismo cinematográfico norteamericano, prodigio de *continuity* narrativa: lenguaje visual conciso, la cámara a la altura de los ojos, movimientos de cámara tan sólo para seguir a los personajes, montaje preciso, economía narrativa, empleo del plano americano [...] y repudio de los efectismos formales (Gubern, 1989, 110).

A pesar de ello, Dalí no dejó de querer trasladar al cine su controvertido imaginario. Los numerosos intentos fallidos que cosechó a la hora de convertir sus propuestas en películas nos han dejado una importante documentación sobre los procesos creativos del artista en el contexto de esta idea tan característica de Dalí como autor polifacético. Gracias a los guiones, escritos y dibujos concebidos para el cine, podemos comprender mejor las pinturas realizadas paralelamente por el artista, claramente influidas por el lenguaje cinematográfico.

Durante siglos, el mundo de los sueños se ha considerado un depósito ilimitado al que se puede acceder para dar forma o revitalizar la inspiración artística; sin embargo, es con el conocimiento cada vez más generalizado del psicoanálisis y del ensayo *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud que el sueño adquiere un papel protagónico en la producción artística del siglo XX (A. Esman, 2011, 173-181). El nacimiento de la psicología moderna, gracias a Freud, ha aportado muchas sugerencias a la producción artística especialmente en los países del centro y norte de Europa, las corrientes pre expresionistas y expresionistas utilizaron ampliamente el concepto de inconsciente para sacar a la luz algunas de las características más profundas del alma humana, generalmente enmascaradas por la hipocresía de la sociedad burguesa de la época. De Freud, los pintores que dieron origen al Surrealismo tomaron otro elemento que les dio la posibilidad de sondear y sacar a la luz el inconsciente: el sueño, es decir, la

producción psíquica que tiene lugar durante el sueño y que se caracteriza por imágenes, percepciones, emociones que se desarrollan de forma irreal o ilógica o, mejor, que pueden desligarse de la cadena lógica normal de los acontecimientos reales, mostrando situaciones que, por lo general, son imposibles de que ocurran en la realidad. Según el estudioso austriaco, el sueño es el camino real hacia el descubrimiento del inconsciente y en el sueño, en efecto, se pierde el control de la conciencia sobre los pensamientos del hombre y, por lo tanto, su inconsciente puede emerger libremente, disfrazándose de imágenes simbólicas. La función interpretativa es necesaria para comprender el mensaje que proviene del inconsciente, en términos de deseos, pulsiones o dolencias y malestares (Freud, 2017, 22-31). El sueño propone sobre todo imágenes: por lo tanto, se desarrolla según un lenguaje analógico, de ahí, la producción figurativa puede, por tanto, ser más inmediata por la representación directa e inmediata del sueño. El surrealismo se convirtió en una verdadera corriente de pensamiento, el arte como movilización conceptual, no sólo una visión de lo real o de la representación, sino una visión de lo irreal. Por lo que pertenece a Dalí, destacó por su particular uso de imágenes potentes que no reproducían la realidad, sino que la presentaban transformada y enriquecida con elementos simbólicos y deformaciones que encontraba similares a las de la obra onírica. Su obra también incorpora episodios significativos de su vida, que han despertado el interés de varios investigadores, entre ellos algunos de orientación psicoanalítica, que han estudiado ampliamente tanto su actividad creativa como su obra, así como aspectos de su biografía y personalidad. Desde sus inicios, el arte y la teoría psicoanalítica han generado una estrecha relación debido al interés de esta corriente de pensamiento por las creaciones humanas, entendidas como respuestas del hombre a estímulos internos y externos al aparato psíquico (Auer, Bonet, Kadi, Rolling, 2022, 165-172). Dalí se refirió a menudo a la influencia de Freud en su obra, afirmando que muchas de sus pinturas fueron concebidas sobre la base de “principios freudianos” o, por el contrario, dedicando parte de su producción artística a Freud. Como muestra de esta admiración, en una ocasión, rechazando una acusación de antisemitismo, Dalí escribió que las dos figuras que más han influido en su vida y por las que siente una inmensa estima son Freud y Einstein (Romm, Slap, 1983, 337-347). La admiración por Sigmund Freud se transformó en su obsesión, que fue el motor de su creatividad, dejándose influenciar por su ídolo, Dalí desarrolló un lenguaje pictórico que aún hoy es único; Freud, por otro lado, era muy

escéptico con el surrealismo y seguía siendo un admirador de los grandes maestros, con un gusto artístico más bien tradicional, y no parecía tener tiempo para los movimientos de vanguardia. De hecho, recordamos su primer encuentro en el que Dalí lo describió como totalmente diferente a lo que había imaginado, un señor poco hablador con el que se quedaba mirando constantemente. Al psicoanalista austriaco no le había causado gran impresión y, de hecho, lo describió como un perfecto espécimen de español fanático:

Entonces, sin dejar de mirarme con una fijeza en que parecía convergir su ser entero, Freud exclamó, dirigiéndose a Stefan Zweig: «Nunca vi ejemplo más completo de español. ¡Qué fanático!» (Dalí, 2003, 283).

Freud usó los sueños como el método preferido de su terapia; el sueño es visto como la expresión liberadora del inconsciente humano, expresa un deseo morboso que no se hace explícito en la vida de vigilia. *La interpretación de los sueños* tuvo un gran impacto en el pintor catalán, que lo calificó como “un descubrimiento capital”, comenzando a hacer un “descubrimiento de sí mismo” y una interpretación”, no solo de sus sueños, sino de todo lo que le pasó (Ades, 1982, 177). Como resultado, los postulados freudianos comienzan a ser utilizados por Dalí para explicar la paranoia y el comportamiento excesivo como herramientas auxiliares para el autoconocimiento. También afectan la producción. Artística, donde la obsesión por conquistar lo irracional se asocia a su inquietud, y es traducido en la elaboración de un simbolismo pictórico y lingüístico totalmente idiosincrático (Martínez-Herrera, Alcántara, & García-Fernández, 2003, 855-856). Dalí se inspira en este pensamiento al considerar necesario encontrar un punto de encuentro entre la vida onírica y la vigilia para crear una surrealidad, o una realidad en la que se manifiesten los deseos inconscientes del ser humano, con el objetivo de crear una situación en que el inconsciente también tenía una función activa en la vida de vigilia y no sólo en los sueños. Con respecto a sus obras, Dalí habla del método paranoico crítico: se deja envolver en la experiencia onírica, agitado por el inconsciente humano y luego lo representa racionalizándolo críticamente sobre el lienzo. Es un método teorizado por Dalí, pero también puede verse como una evolución de ese mecanismo llamado automatismo psíquico teorizado por el fundador del surrealismo André Breton, se trata simplemente de dar rienda suelta al inconsciente a través de la representación

artística. Para Dalí, leer a Freud abre una perspectiva completamente nueva del mundo y a través de las teorías del profesor austriaco, el artista logra comprender los miedos, las fantasías, los deseos y las frustraciones. Esta experiencia también le animó a transformarlas en imágenes que han pasado a formar parte de nuestro patrimonio histórico-artístico.

El artista catalán había leído el texto de Freud *La interpretación de los sueños*, ya en sus años de Academia y esto ciertamente contribuyó a desarrollar el deseo de Dalí de pintar y entrar en los sueños. A diferencia de otros surrealistas, Dalí no inventó sus escenarios de la nada, sino que, en ellos, aunque transformados poéticamente, es posible reconocer los lugares mágicos de su infancia, a los que siempre volverá como a un centro magnético. Encontramos, por ejemplo, Cadaqués, pueblo en el que el artista veraneaba y por el que siempre sintió un fuerte apego emocional, ya que lo consideraba un lugar mágico. Su familia alquiló una casa llamada Es Llané, que aparece a menudo en los cuadros del artista catalán. Siempre sintió atracción por los fondos de sus cuadros que representaban el paisaje mediterráneo, hasta el punto de que su amigo J.V. Foix recuerda en sus cartas que el pintor catalán se distinguía de otros pintores surrealistas precisamente por esa mediterraneidad. Otro paisaje frecuente en la obra de Dalí es Port Lligat, donde Dalí pasó a menudo su infancia y que más tarde se convirtió en su hogar cuando fue desheredado por su familia y comenzó su relación con Gala (E. Bou, 2004, 78-79-248). El artista encuentra en el simbolismo onírico la vía de expresión de sus más profundas y ocultas vivencias interiores, realizando a través de sus obras un homenaje a la teoría psicoanalítica. Según Breton, el método de este artista era la herramienta más admirable que se había proporcionado al surrealismo y vio tal aplicación en la pintura que el paso al cine fue casi consecuente. La construcción de objetos surrealistas, como esculturas que cobran vida y la historia del arte convertida en una película de sí misma, eran, para la época, acciones innovadoras, capaces de dar vida a líquidos a partir de la piedra y viceversa. Dalí colecciona símbolos oníricos y los convierte en parte integral de su arte: entre ellos, ya mencionado anteriormente, caracoles, emblemas del psicoanálisis, con su caparazón duro e interior blando, elefantes de patas delgadas, muletas, huevos, hormigas, símbolo de la muerte, cajones, jirafas y ojos. Verdad e imaginación se fusionan trascendiendo la realidad convencional, y de ahí nace el Surrealismo. Sueños, paisajes y procesos oníricos también son motivos recurrentes en el cine. Son innumerables las

interpretaciones que los diversos críticos han intentado dar a la película y muchos entre ellos, han reconocido la influencia de las teorías de Sigmund Freud sobre los sueños en el cortometraje de Buñuel y Dalí. Al fin y al cabo, Freud y sus interpretaciones de los sueños son la columna vertebral de todo el movimiento surrealista, que se alimenta ávidamente de estas teorías. Al igual que Dalí, Luís Buñuel quedó fascinado con las teorías psicoanalíticas de Freud del que había adoptado la interpretación del sueño, la introspección psicológica está presente en toda su obra que hace referencia a campos de investigación freudianos, la feminidad y el eros también son vistos desde un punto de vista lingüísticamente revolucionario, con la exaltación de lo irracional: locura de amor, sueños, desplazamientos temporales, símbolos sexuales a través de objetos cotidianos y donde el sueño, se convierte en uno de los motivos dominantes, el contexto perfecto (desde un punto de vista psicoanalítico), para poner al desnudo las debilidades de los personajes, destripados en sus más profundos impulsos.

La pulsión sexual (y aquí se constata de nuevo el gran vínculo entre el cine de Buñuel y el psicoanálisis freudiano) domina casi siempre los acontecimientos representados por el director, y surge de debajo de las urdimbres de los castillos burgueses, azotada y oprimida, destruyendo todo lo que encuentra, vengando una vitalidad reprimida por el culto social de una etiqueta hipócrita y los dogmas estrictos de una religión mortífera y podrida: la religión católica (A. Bernardi, 2000, 91).

Un Perro Andaluz elabora un nuevo alfabeto de cine, algo aún no explorado, desconocido, grandioso e impactante, contra el clasicismo y los dogmas religiosos impuestos y represivos, algo altamente alternativo y experimental, que pretende explorar las profundidades del inconsciente sin lógica. Es un viaje, una inmersión en la psique, un documental sobre la condición humana, una película sobre las teorías revolucionarias de Freud sobre la interpretación de los sueños y la revolución rusa como recuerdo que consistió en derrocar el poder burgués y organizar firmemente una identidad y un poder proletarios. De hecho, el Surrealismo, por un lado, como movimiento literario y artístico, se propuso expresar una realidad superior, compuesta por lo irracional y los sueños, destinada a revelar los aspectos más profundos de la psique; y por otro, se presentaba como un feroz crítico de la burguesía (Capocchia, 1991, 23-30).

3.3 LA IMPORTANCIA DEL MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO EN EL MUNDO DEL CINE

Siguiendo con el análisis de la importancia del cine en la obra de Salvador Dalí, es justo dedicar un párrafo al peculiar método paranoico-crítico desarrollado por el artista que ilustra la imagen dinámica del cine. Como ya se ha mencionado, la década comprendida entre 1929 y 1939 es sin duda el periodo más fructífero de la carrera del artista catalán también desde el punto de vista cinematográfico. Las dos grandes películas *Un perro andaluz* y *La edad de oro* influyeron decisivamente en su forma de pintar, al añadir a sus cuadros el dinamismo de la imagen cinematográfica. Fue durante este periodo cuando nació el famoso método paranoico-crítico daliniano, cuya base es la asociación de imágenes de distintas fuentes, unas reales y otras imaginarias, derivadas de una experiencia onírica, que al juntarse constituyen una nueva forma de ver las cosas. La relación que advertimos entre el cine y sus cuadros es precisamente que estos últimos parecen comportarse como fotogramas de una película, pues como seguramente hemos advertido, un fotograma aislado adquiere un significado totalmente distinto al de una serie de fotogramas unidos para crear una secuencia, y los cuadros de Dalí adquieren igualmente el mismo significado, cada imagen dentro de su pintura puede interpretarse independientemente del cuadro en su conjunto.

Según André Breton, el método de Dalí puede apreciarse tanto en sus cuadros como en sus proyectos cinematográficos:

Dalí ha dotado al surrealismo de un instrumento de primer orden en su especie, el método paranoico-crítico, que se mostró ya desde el principio capaz de aplicar indistintamente a la pintura, a la poesía, al cine, a la construcción de objetos surrealistas típicos, a la moda, a la escultura, a la historia del arte, e incluso, llegado el caso, a cualquier tipo de exégesis (Breton, 1934, 25).

Tomemos, por ejemplo, el dibujo que Dalí creó para la película *Cinco minutos de Surrealismo*, que desgraciadamente no tuvo éxito. En este dibujo podemos ver claramente la transformación de una odalisca en caballo y en león, es claramente un dibujo dotado de dinamismo y el hecho de que se incluyera en un proyecto cinematográfico nos hace

darnos cuenta de la voluntad del artista de incorporar estas capacidades dinámicas al lenguaje del cine (D. Ades, 2004, 148).

De hecho, podemos ver este proyecto en el famoso cuadro *Durmiente, caballo y león invisibles* (Fig. 59), la obra en sí representa un verdadero proyecto dinámico, lo que significa que hay diferentes figuras y elementos que componen la totalidad del cuadro, pero sólo observándolo de cerca se pueden descubrir diferentes iconografías. El propio Dalí comenta la obra:

recientemente, por un proceso netamente paranoico, he conseguido una imagen de mujer cuya posición, sombras y morfología, sin alterar ni deformar lo más mínimo su aspecto real, es al mismo tiempo un caballo (Dalí, 2005, 4-6).

Otro aspecto importante en la relación paranoia crítica y método cinematográfico es la técnica del montaje. Durante el periodo surrealista, se pensaba que el cine era un lenguaje extremadamente necesario para acceder al inconsciente. Las imágenes dinámicas relacionadas con el cine estaban vinculadas al pensamiento irracional, por lo que el montaje cinematográfico en este caso daba la posibilidad de combinar imágenes libremente y reflejaba a la perfección el pensamiento surrealista. De hecho, recordemos lo que dice el artista catalán sobre el método que creó, es decir, destaca que el método paranoico-crítico es una actividad espontánea de conocimiento irracional, basada en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes. La presencia de los elementos activos y sistemáticos propios de la paranoia garantiza el carácter evolutivo y productivo propios de la actividad paranoico-crítica (Ibarz, Villegas, 2007, 109).

El montaje cinematográfico que hasta ahora hemos asociado al método paranoico crítico también tiene vínculos con el cine soviético, que valoraba el montaje como un factor indispensable para transmitir el mensaje que la película debía dar a través de una determinada secuencia cinematográfica.

Resulta interesante señalar que los avances del fotomontaje constructivista se desarrollaron influidos por las investigaciones de la cinematografía rusa de estos años, especialmente de Dziga Vertov (1896-1954), Lev Kulechov (1899-1970) y Serguéi Eisenstein (1898-1948), manifestado de manera singular a partir de la

idea dialéctica de que dos imágenes que se contraponen dan como fruto la génesis de una idea nueva (Colorado, 2019, 135).

Así, el fotomontaje constructivista que era un método utilizado por los dadaístas es muy evidente en las obras de Dalí. Observamos cómo en sus cuadros se reúnen imágenes de diferentes procedencias con la idea de crear un discurso gracias a la influencia del montaje cinematográfico soviético y las corrientes plásticas de la época.

3.4 UN PERRO ANDALUZ: EL DELIRIO DEL SUEÑO COMPARTIDO ENTRE LUIS BUÑUEL Y SALVADOR DALÍ

El cine surrealista se caracteriza por un sesgo documental duro, por la referencia más simple y directa del mundo al cine primitivo y por evitar un montaje abierto y rítmico. La película simbólica del cine surrealista es *Un Perro Andaluz* de Buñuel y Dalí, dedicada al tema del amor llevado a la locura, estrenada en 1929. El proyecto fue idea de Luis Buñuel, que ya estaba establecido en el mundo del cine, pues había trabajado anteriormente como ayudante de Jean Epstein en dos películas: *Mauprat* (1926) y *El hundimiento de la casa Usher* (1928). Dada esta experiencia, decidió dirigir su propia película y para ello contó con su íntimo amigo Dalí, que le ayudó a escribir el guion, ya que ambos estaban familiarizados con el movimiento surrealista. La película, que comenzó en abril de 1929 y terminó el 6 de julio del mismo año, fue un éxito, sobre todo entre los intelectuales franceses.

Tanto Dalí como Buñuel eran apasionados de Freud y de las innovadoras teorías del padre del psicoanálisis, cuyas obras fueron, a finales del siglo XIX, traducidas primero al español y luego al inglés y al francés, por lo que estos jóvenes alumnos de la Residencia de Madrid fueron prácticamente sus primeros usuarios y conocedores. Los dos artistas se inspiraron en sus propios sueños, aunque la principal contribución de Dalí consiste en ayudar a Buñuel, quien pronto se convertiría en uno de los directores más influyentes de su generación y hasta la década de 1960, a escribir el guion. Sin embargo, más tarde (y sobre todo después de la disputa que enemistó a los dos artistas), Dalí reivindicó la realización técnica del proyecto. Podemos decir que con *L'Âge d'or* al año siguiente, la segunda colaboración con Buñuel, Dalí crea un ejemplo de efectos visuales conmovedores que lo convierten quizás en uno de los primeros videoartistas de la historia

junto a Fernand Léger quien unos años antes, en 1924, dirigió *Ballet mécanique*, quizás el único ejemplo sobreviviente de "cine cubista" donde las formas geométricas chocan y se cruzan en situaciones animadas dignas de un verdadero videoarte: en el largometraje, de hecho, se pueden rastrear secuencias marcadas por asociaciones conceptuales libres, caracterizadas por imágenes rápidas y en constante cambio en que la dimensión onírica y psicoanalítica, el instinto sexual y la tensión erótica son algunos de los temas tratados. Los hechos no suceden en orden cronológico, no hay sentido lógico y la narración es discontinua y constantemente interrumpida, creando así una fuerte sensación de desorientación. Todavía en realidad, todas las escenas esconden un significado y pueden ser interpretadas, sobre todo, a la luz del psicoanálisis freudiano. El corto, de hecho, se erige como una crítica a los movimientos anteriores, especialmente al dadaísmo, criticando la creación de películas desprovistas de contenido y de una historia sensata. No sólo el tiempo sino también la percepción espacial se ve profundamente alterada y desestabilizada, recreando un escenario puramente onírico pero cercano a la realidad, como el mismo Buñuel cuenta:

Esta película nació del encuentro entre dos sueños. En Figueras, Dalí me invitó a pasar unos días allí, le dije que hacía poco había soñado con una nube larga y fina que cortaba la luna y una hoja de navaja que le partió un ojo. Me dijo que la noche anterior había visto en un sueño una mano llena de hormigas. Y añadió: - ¿Y si de los dos sueños hiciéramos una película? (A. S. Vidal, 1993, 96).

El concepto principal que constituye esta película es precisamente el del movimiento surrealista al que ambos se habían unido en 1929, se puede apreciar la influencia de la escritura automática de este movimiento en la producción de la película.

Escribimos el guion en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional, no admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué (Buñuel, 1982, 118).

Un Perro Andaluz se caracteriza por una sucesión de imágenes que pretenden escandalizar ya la vez desorientar al espectador, en su doble función, desencadena reacciones instintivas de atracción-repulsión, que conducen a los orígenes del sueño. Dalí

y Buñuel parecen abandonar la lógica lineal de la narración en favor de la desorientación, dada sobre todo por el uso del montaje como herramienta de subversión, ya que la confianza de los surrealistas en el sueño procedía de la capacidad de ese estado de la mente para relacionar los más diversos lugares y tiempos, los escenarios más insospechados y las voces más profundas a través de las cuales se expresa el deseo. Para ellos se trataba de un “espectáculo interior”, un “cine perfecto” que colmaba multitud de expectativas. Los surrealistas trabajaron duramente para hacerse con el lenguaje de los sueños o, al menos, beneficiarse del acceso que permitía al inconsciente (A. Monegal, 1993, 143).

La primera escena de la película es una de las más terroríficas de la historia del cine: el corte del ojo de una mujer con una navaja (obtenido por un truco de montaje recortando el ojo de un buey muerto). Como ya se ha dicho, esta escena procede de un sueño que tuvo Buñuel:

Buñuel afirmó en distintas ocasiones que la idea procedía de un sueño suyo. Pero lo cierto es que dos años antes ya estaba preludiada en un texto de Dalí, «La meva amiga i la platja». Y aún más atrás, en 1924, el pintor la había esbozado en su conocido retrato del realizador [...], donde su ojo derecho aparece amenazado por unas nubes filosas derivadas de un cuadro de Andrea Mantegna, *El tránsito de la Virgen* (A. S. Vidal, 2009, 17).

Es probable que el sueño del director estuviera fuertemente influido por el contacto que tuvo con Dalí: el texto citado anteriormente *La meva amiga i la platja* (1927) es un claro ejemplo en el que encontramos un ojo recortado, escribe el propio Dalí: «a mi amiga le gustan la morbidez dormida de los lavabos y la suavidad de los delicados cortes de bisturí en la pupila curva, dilatada para la extracción de una catarata» (Dalí, 2003, 20). En este texto podemos ver muchas similitudes con los temas tratados en la película como: El asno podrido, los animales muertos y la tormentosa relación entre la mujer y la muerte. Otro elemento importante que puede haber provocado este sueño en Buñuel es el cuadro que Dalí pintó de él en 1924. Observamos cómo en el cuadro una nube se sitúa a un lado del ojo derecho del director, casi amenazante, y en la película se reproduce una marca similar en la que vemos la misma nube.

La escena, protagonizada por el propio Buñuel, representa la revolución visual surrealista, que pretende traspasar el ojo del espectador para hacerle ver, aun a costa de un gran sufrimiento, todo lo que nunca ha visto y quizás nunca quiso ver. Esta escena es sin duda la más emblemática y representativa del cine posterior de Buñuel que quiso hacer una herida en el ojo no de la mujer, sino del propio espectador, forzado a una visión un tanto inquietante. El objetivo es representar una serie de secuencias que capten la atención del espectador, según la tesis planteada por Sergej Michajlovič Ėjzenštejn y en numerosas obras cinematográficas, como, por ejemplo, *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, donde a la derecha desde la apertura el espectador se sitúa frente a imágenes aterradoras e inquietantes, incluso fuera de contexto, como *flashes* destinados a llamar la atención (A. Costa, 1999, 325-357).

La escena del ojo cortado, aún hoy objeto de estudio del cine mundial marca un paso importante en la historia del cine, actuando como símbolo de un cambio de perspectiva. Buñuel simboliza así un cambio de punto de vista, superando ahora la realidad y asumiendo una nueva mirada dirigida al inconsciente, abriendo la mente del espectador a visiones oníricas; el corte representa la ruptura con el pasado y el advenimiento del surrealismo en el cine (G. Rondolino, 1973, 89). Como ya se ha mencionado en otros capítulos, la importancia del ojo y la mirada es recurrente en casi todas las obras más importantes de Dalí. Por ejemplo, en *El enigma del deseo* o *El gran masturbador*, que fueron pintados el mismo año que la película, observamos que ambos cuadros son retratos del artista catalán que parece estar durmiendo. Observamos un ojo completamente cerrado y unas pestañas de colores a su lado que podrían aludir a otro ojo que no podemos ver. Podemos asociar la icónica escena del ojo recortado con el ojo cerrado de los cuadros de Dalí, en los que en ambos casos podemos ver explícitamente la negación de la realidad, mientras que las pestañas de colores que aparecen en ambos cuadros pueden remontarse a la escena de la nube cortando la luna que hace referencia a la mirada interior del artista.

Es importante destacar que la mayoría de los temas que se abordan en la película están estrechamente ligados a la vida personal del artista catalán. De hecho, muchos de los elementos que analizaré, como el burro podrido, las hormigas, etc., forman parte de los miedos y horrores que caracterizaron la vida de Dalí, como el mismo afirma: «*Le chien andalou* era la película de la adolescencia y la muerte» (Dalí, 2003, 601). Otro

drama que caracteriza su vida es la sexualidad que se escenifica en la mayor parte de la película. Es bien sabido que Dalí tenía terror al sexo, debido también a su padre que, pensando que tenía algún tipo de problema sexual, le enseñó un libro con imágenes específicas sobre enfermedades venéreas, a raíz de lo cual Dalí se escandalizó por ello y se distanció aún más. En su biografía *Vida Secreta*, Dalí relata su relación adolescente con Dullita, una joven que se enamoró profundamente de él y estaba dispuesta a todo por tenerlo. En esta relación surge el tema del amor no consumado e insatisfecho que encontraremos a lo largo de toda su carrera tanto en forma de cuadros como en la película analizada.

[...] no pudiendo obtener nunca nada de mí en cuanto a pasión más de lo que le había dado en aquella ocasión primera -más bien lo contrario- [...] su propio amor, que constantemente hurgaba, contribuyó a mantener aquel estado de creciente tensión amorosa que, lejos de sufrir el decaimiento que acompaña los sentimientos saciados, crecía cada día con alarmantes, peligrosos e insalubres deseos, más y más vulnerables ante las terribles crisis materiales del crimen, el suicidio o el derrumbe nervioso. El amor no consumado me ha parecido, desde esta experiencia, ser uno de los temas más alucinatorios de la mitología sentimental (Dalí, 2003, pp. 483-484).

La película de hecho trata sobre un hombre y una mujer atraídos el uno por el otro por una pulsión erótica intensa y violenta, una de las primeras representaciones cinematográficas de la sensualidad explícita. Entre ellos se interponen muchas y obstáculos (como los curas atados al piano que bloquean al hombre, símbolo de los frenos a la sexualidad puestos por la iglesia y la sociedad), enemigos (como el anti-ego del protagonista, con quien tiene un enfrentamiento que terminará con la muerte del enemigo del protagonista) y la repulsión que alterna y azota sus deseos. Las visiones parecen brotar del inconsciente más profundo del hombre (los recuerdos escolares, el doble, la caja),⁸⁵ para⁸⁵li que la mujer es quien vigila, espera y busca al hombre, pero cuando él la toca ella lo rechaza con horror, la mujer sale corriendo, el hombre la persigue y se le traba la mano: la palma está llena de hormigas, como en el sueño de Dalí (C. Murcia, 1994, 118). Las hormigas son un elemento recurrente en la obra del artista catalán y que de hecho podemos identificar en muchas de sus pinturas, como símbolo de decadencia y putrefacción, haciendo referencia a un trauma del hombre, que quedó impresionado por

la visión de hormigas que copiosas se disponían a devorar el cadáver de un animal (P. Renaud, 1963, 22-23). Analizando la película podemos ver que las hormigas aparecen desde las primeras escenas. Al principio vemos a Pierre Batcheff, el protagonista, montando en bicicleta vestido con ropa de mujer y cargado con una caja, pero desgraciadamente se cae delante de la casa donde se aloja la protagonista, interpretada por Simone Mareuil. La escena que sigue inmediatamente nos lleva al interior del edificio, donde la mujer arregla la ropa de mujer en la cama y saca lo que había dentro de la caja, tratando de evocar el cuerpo del hombre en sus pensamientos. En ese preciso momento aparece el hombre enmarcando su mano, que está llena de hormigas. Como se ha mencionado anteriormente, es en este momento cuando nos encontramos en el sueño de Dalí, las hormigas en este caso simbolizan el deseo sexual y la putrefacción, que para el artista catalán están estrechamente relacionados. Dalí, en su autobiografía *Vida Secreta*, cuenta que, para que todo pareciera real, se trajo hormigas de Cadaqués a París, pero Buñuel atestigua que él mismo buscaba desesperadamente hormigas en la capital parisina, por lo que quiere decir que las hormigas que el artista catalán se trajo murieron o nunca llegaron a París (E. Bou, 2004, 145). Esta escena clave inicia una serie de imágenes que aparentemente no tienen relación entre sí, vemos en primer plano la axila cubierta de vello de una señora e inmediatamente después un erizo para pasar a otra secuencia en la que observamos a una mujer en plena calle jugando con una mano cortada. En el simbolismo daliniano, el erizo de mar está estrechamente asociado a la sexualidad femenina, es un símbolo del carácter que al mismo tiempo puede ser atractivo y destructivo, afirma Jenaro Talens (1946-): «una axila, desplazamiento metonímico del sexo femenino y al mismo tiempo metáfora visual del mismo» (Talens, 1986, 70). Otra referencia importante es la escena de la mano cortada. Vemos a una mujer completamente absorta y atraída por una mano cortada en medio de la calle, no parece darse cuenta de lo que ocurre a su alrededor, de hecho, hay mucha gente gritando y chillando mientras la policía intenta detenerlos y alejarlos de la señora que sigue jugando con la mano con toda naturalidad. En ese momento, la policía recoge la mano y la coloca dentro de la caja que, como observamos, es la misma caja que al principio de la película y se la entrega a la señora. Es aquí donde vemos a la protagonista de la escena entrar en estado de trance sin reparar lo más mínimo en los coches que pasan rozándola hasta que uno de ellos la atropella. Desde un punto de

vista simbólico, la mano cortada representa la masturbación en particular en relación con un sentimiento de culpa y un deseo incesante de repetirla una y otra vez.

Crecía yo, y crecía mi mano. «Aquello» me ocurrió finalmente una tarde en el retrete del Instituto; tuve una decepción, seguida inmediatamente por un violento sentimiento de culpabilidad. ¡Había creído que «aquello» era algo diferente! Pero, a pesar de mi decepción, eclipsada por los deleites del remordimiento, volvía siempre a hacer «aquello», diciéndome: ¡esta es la última, la última vez! A los tres días, la tentación de hacerlo una vez más se apoderaba nuevamente de mí, y nunca pude luchar más de un día y una noche contra mi deseo de volverlo a hacer, y siempre volvía a hacer «aquello», «aquello», «aquello» (Dalí, 2003, 475).

Precisamente los sentimientos de vergüenza y culpa presentes en la vida del artista catalán se manifiestan en la escena en la que la policía recoge la mano y la introduce en la caja, instando a la mujer a preservar su intimidad. El último incidente se refiere al acto mismo de la masturbación, que puede tener consecuencias fatales.

En otra escena vemos a la mujer arrinconada para defenderse de la agresión del hombre, sin embargo, este último es bloqueado por una pesada carga que arrastra tras de sí, símbolo de la religión que es un obstáculo para la expresión de la sexualidad. De hecho, el peso que lleva el hombre está representado por las tablas de los diez mandamientos, pianos con cadáveres de burros y dos sacerdotes, uno de los cuales es interpretado por el propio Dalí. La putrefacción, y en este caso la imagen del asno podrido sobre el piano tiene su origen en el famoso grupo que se había creado en la Residencia de Estudiantes y que representa un tipo de arte anacrónico y una forma de pensar decadente que el grupo de artistas quería plantear para hacer frente a la renovación cultural, según el profesor de literatura española Enric Bou «el grupo asociaba lo podrido a lo convencional, lo pequeñoburgúes [...] Dalí presentaba la imagen objetiva y antiartística de un asno podrido como la antítesis de la idealización romántica» (E. Bou, 2004, 50). En el caso de la película, los burros putrefactos representan una sociedad española decadente y pesada que impide a hombres y mujeres cualquier acto sexual irracional, relacionando directamente el sexo con la muerte. Así, por un lado, la película enfatiza la exaltación de un amor irracional que va en contra de esta sociedad española “putrefacta”, pero, por otro lado, en la visión daliniana, hay un miedo constante al acto sexual que es símbolo de

muerte. Es un tema muy importante para Dalí, de hecho, lo vemos en muchos de sus cuadros más famosos como *La miel es más dulce que la sangre* (Fig. 60), *El asno podrido* (Fig. 61) o incluso por ejemplo en algunos textos ‘Per qué, en anar’ (1929) o ‘El asno podrido’ (1930) en la revista *Le Surrealisme au Service de la Revolution*. Recordemos también que la imagen del burro putrefacto tiene su origen en un recuerdo de infancia de Luis Buñuel y Pepín Bello, que Dalí relata en el poema “La liberación de los dedos”:

«Me complace recordar que, en 1927, sin el menor contacto entre nosotros, tres personajes alejados en el tiempo han pensado en el burro podrido: en Cadaqués, estaba ejecutando una serie de lienzos en los que aparecía una especie de burro podrido cubierto de moscas, como tema obsesivo; casi simultáneamente recibí dos cartas: una de Pepín Bello, de Madrid, quien me hablaba del burro podrido y describía cosas de un paralelismo total con otras que yo había escrito recientemente. Algunos días más tarde, Luis Buñuel me hablaba de un burro podrido en una carta desde París» (Dalí, 2003, 479).

Otra escena significativa es aquella en la que el protagonista está tumbado en el suelo y llega bruscamente otro hombre, con el que discute fuertemente, le empuja contra la pared y al hacerlo podemos ver la cara de este último, que es la misma que la del protagonista. En opinión de Jenaro Talens, el hombre que entra en escena representa al padre del protagonista, que le reprende por su actitud azotadora hacia la mujer y le trata como a un niño. Como se ha analizado anteriormente, Dalí siempre tuvo una relación tormentosa con su padre, hasta el punto de que incluso fue expulsado de la familia (Talens, 1986, 73); en el libro *Diario de un genio* describe la importancia de superar y dominar la autoridad paterna exactamente de la misma forma que él consiguió hacerlo: «el héroe, según Freud, es aquel que se rebela contra la autoridad paterna y el propio padre, y acaba por vencerlos. Este fue mi caso con mi padre» (Dalí, 2003, 1151). Esta victoria sobre su padre se retrata en la película a través de la muerte de este hombre que cae al suelo delante de una mujer semidesnuda tras sus heridas. La mujer representa el erotismo por lo que el significado que se pretende transmitir es el de la victoria del protagonista sobre su padre y la represión que éste ejercía, observamos como una vez más se relaciona el deseo sexual con la muerte.

Analizando otra escena clave de la película, la de la boca borrada del hombre y la axila de la mujer, que ya encontramos al principio de la película, vemos que el hombre vuelve a sentir una atracción morbosa por la mujer, pero esta vez se encuentra sin su boca, que más tarde se transformará en la axila de la mujer, símbolo del sexo femenino. Esta secuencia nos revela la insatisfacción sexual que siente el protagonista en ese momento, hasta el punto de que sólo desde la distancia puede admirar y desear a la mujer. Como afirma Jenaro Talens: «la actitud del hombre es borrar su boca [...] y no asumir sino la imagen, y a distancia, del sexo de la mujer (el vello de su axila), en tanto la observa como mirón» (Talens, 1986,75). Este es otro tema que nos remite a la vida de Dalí, que estaba firmemente convencido de su impotencia y, en consecuencia, se veía obligado a adoptar el disfraz de "voyeur" incluso con su mujer. En cuanto a la axila, sin embargo, la describe como una parte del cuerpo muy atractiva, de hecho, en su autobiografía *Vida Secreta* escribe: «afeité mis axilas. Pero, no logrando el azulado efecto ideal que observara por primera vez en las elegantes madrileñas» (Dalí, 2003, 630).

En una continua transición a diferentes situaciones y ambientes, como en un sueño, la película termina con una visión triste y desmitificada: el hombre y la mujer están enterrados en una playa, muy cerca el uno del otro, pero sin posibilidad de poder tocarse, en una cruel paradoja. El propósito de la película es liberar la imaginación humana; mostrar lo que hay debajo de la realidad visible; para representar las pulsiones del inconsciente. Hay conexiones que parecen correctas, pero no esconden ninguna lógica; escenas completamente desprovistas de significado; Narrativa incoherente y subtítulos engañosos y momentos ajenos a lo que se muestra (quizás en un intento de crear una situación eterna y universal). Un *Perro Andaluz* es una película verdaderamente sugerente, de la que emergen plenamente todos los temas más recurrentes del surrealismo y el psicoanálisis, cuya visión deja la misma sensación de despertar tras un extraño sueño. Precisamente el psicoanálisis es fundamental a los efectos de la interpretación del cortometraje, como para cualquier obra surrealista. Al intentar una interpretación de la película, quizás se podría decir que refleja los obstáculos, externos e internos, que se interponen en el camino de la plena realización de los impulsos eróticos, especialmente en el contexto de una sociedad todavía represiva como la española de los años veinte; pero estos obstáculos son sobre todo los que se interponen entre el Superyó, la instancia

de censura, que para Freud se une al Inconsciente y le suelta los frenos, de hecho, sólo durante la actividad onírica (Troiano, 1983, 5-21). Los dos artistas nos hablan una y otra vez de la conciencia a través de una narrativa visual de intimidad, violación, sentido de lo grotesco y lo absurdo. Como hemos visto es una sucesión de simbolismos: cajas que podrían representar nuestra psique, algo sorprendente que se puede nutrir o influir; el hombre que reacciona a la negativa de la mujer arrastrando al hombro dos pianos, emblema de la cultura, a los que se vinculan dos sacerdotes, uno de los cuales es el mismo Dalí y que representa claramente a la Iglesia y sobre los que hay dos burros en descomposición y sin ojos, vínculo entre muerte y sexualidad, atracción y repulsión; libros que se usan con cinismo, no para lograr el progreso y el conocimiento, no como armas de emancipación, sino como instrumentos de asesinato. Posiblemente una referencia al progreso de la Primera Guerra Mundial que causó muerte y sufrimiento como nunca. Muchas escenas de la película contienen mitologemas visuales que los conocedores del arte daliniano no dudarían en asociar con el carácter pictórico del catalán incluso antes del estilo de dirección de Buñuel. De hecho, en este “cadáver exquisito” suyo dibujado en celuloide, las actitudes “necrófilas” y paranoico-delirantes que serán la prerrogativa poética de su primera producción surrealista, reaparecen con una insistencia en una inspección más cercana que es más sistemática que fortuita, permitiendo la sospecha de que ambos hemos extraído de una herencia visual compartida que el pintor tuvo la capacidad de volver a codificar en el lienzo a través de la lente distorsionadora de su propia monomanía hiperrealista flamenca (A. S. Vidal, 1988, 380).

Sin duda, el *Ángelus* también forma parte de la formación de Buñuel, que lo contamina al contrastarlo con la productividad del mundo actual. No es casualidad que Buñuel recurra al otro grande, en este caso mito femenino del cristianismo, la virginidad de María ya que, como sabemos, el *Ángelus* celebra la Anunciación del arcángel a la Virgen, que concebirá en su seno al hijo de Dios, lo que ya hace sospechar la conexión entre las frases habituales y la religión que Buñuel pretende introducir aquí. La elección del objeto no es aleatoria ni sin razones complejas, probablemente Buñuel conocía la interpretación que Salvador Dalí, su antiguo amigo y coautor de la película, *Un Perro Andaluz*, había dado a un texto clásico de estética surrealista, *Le Mythe tragique de l'Angelus de Millet*, sobre la enigmática obra por este pintor de temas religiosos del siglo XIX, del que, además, se descubrieron posteriormente algunos dibujos pornográficos. La

referencia a la oración, por tanto, está mediatizada de la iconografía de Millet y ésta, a su vez, de la lectura interpretativa dada por Salvador Dalí. Salvador Dalí y Buñuel parecen abandonar la lógica lineal de la narración en favor de la desorientación, dada sobre todo por el uso del montaje como herramienta de subversión, los dos consultan el lienzo de Millet en el marco final de *Un Perro Andaluz*, que muestra a los dos protagonistas, a la llegada de la primavera, enterrados hasta la cintura en la tierra, en una posición muy similar a la de la pareja del cuadro de Millet. Se trata de una variación sobre el tema del *Ángelus* de François Millet, obra que, junto a la *Encajera* de Vermeer, reproducidas a su vez en la película, representan una auténtica obsesión figurativa para Dalí a lo largo de todo su recorrido artístico. Además, en aquella ocasión, la referencia al *Ángelus* incluía el sentido sexual y la muerte de una historia de amor concebida en clave de escritura automática. La principal diferencia entre el óleo de Millet y el plano cinematográfico es que, en este último, ambas figuras aparecen a la altura del pecho. También se diferencian en que la mujer no está representada con la cabeza inclinada, como en el cuadro, en evidente actitud de oración, sino que asume una postura más antinatural, como si fuera un maniquí. Por lo demás, las similitudes son constantes. Estamos ante una reinterpretación surrealista muy clara y original de una de las cumbres del realismo pictórico decimonónico.

Recordemos brevemente la tesis de Dalí comprender hasta qué punto, además de un posible guiño personal, la referencia de Buñuel pone en marcha buena parte de las obsesiones surrealistas que nunca dejaron de acompañar su itinerario artístico; como vimos al principio del presente trabajo, Dalí sustentaba una curiosa tesis respecto al cuadro del pintor francés, que necesitaba argumentar y ejemplificar su método paranoico crítico. Habiendo sido apresado por lo que denominó un “efecto delirante primario” vinculado a una e incomprensible angustia inexpresable, Dalí reconstruyó una serie de efectos secundarios desencadenados por las diversas apariciones en su vida del lienzo en cuestión. Esto lo llevó a concluir que había asombrosas similitudes entre la posición piadosa de la figura femenina en el marco religioso y la de la mantis religiosa en el momento del coito, antes de la fagocitosis del macho, que caracteriza su violenta y comportamiento sexual mortal. Si este fuera el caso, argumenta Dalí, la pintura representaría un ceremonial de muerte, llena de elementos eróticos, que remiten a la

castración, y ésta se produciría amo' de collage, es decir: varias escenas superpuestas en la instantánea del cuadro (Dalí, 2002, 126-135).

Esa interpretación convenció a Dalí de solicitar un análisis radiográfico de la parte inferior del cuadro, conservado en el Louvre, en la creencia de que bajo la tierra debía haber algo que remitiera inequívocamente a la muerte y al mismo tiempo confirmara su delirante intuición. De hecho, el análisis reveló la existencia de un paralelepípedo, diseñado y luego eliminado por Millet, que bien podría ser un ataúd. Esto, según él, confirmó la exactitud de su hipótesis, según el cual algo siniestro se proyectaba en la dimensión religiosa al unir muerte y prácticas sexuales. No se trata de juzgar la corrección de la interpretación de Dalí, sino del hecho de que Buñuel, recurriendo al *Ángelus*, pone en marcha un imaginario similar al del pintor, que no sólo impregna, sino que invade por completo la película, como lo demuestra la necrofilia y la asociación religión-sexo. Tanto Buñuel como Dalí eran grandes amantes de los insectos y les fascinaba la mantis religiosa, en la película que estamos analizando se entrecruzan inesperadamente erotismo y muerte que, como ya hemos comentado más de una vez, suelen ir de la mano en Buñuel. Aquí el *Ángelus* adquiere connotaciones siniestras y amenazantes, convirtiendo a religioso en un adjetivo ligado a la mantis devoradora.

CONCLUSIÓN

Para concluir, a través de su arte, Dalí elabora sus miedos, su sexualidad y sus objetos favoritos, que a su vez se han convertido en símbolos eternos de la esencia misma de su pensamiento surrealista. Impresionado por las revolucionarias teorías de Sigmund Freud, el pintor catalán centra su atención en la que considera la herramienta más valiosa para conocer ese mundo sumergido desconocido para todos: el sueño. La obsesión por el detalle con la que Salvador Dalí ancló sus visiones surrealistas ejerce naturalmente una fascinación capaz de embrujar la mente e inducirla a sentirse parte de situaciones casi tangibles, o al menos a engañarse a sí misma vagando por los mundos suspendidos llenos de criaturas y objetos misteriosos que el artista catalán fijó en sus lienzos, acumulando nubes de paranoia y enigmático erotismo difíciles de disolver, como el residuo de un sueño que queda impreso al despertar. La investigación realizada hasta ahora ha tratado de mostrar cómo, a través de una extraordinaria serie de asociaciones instantáneas, identificaciones fantásticas y acontecimientos reales, Dalí aplica aquí magistralmente su método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación crítico-interpretativa de fenómenos delirantes al famoso cuadro de Jean-François Millet. El artista catalán, que transpuso la visión onírica del Surrealismo en un delirio retórico, a menudo impregnado de elocuencia sexual, con un misticismo que oscila perpetuamente entre lo sagrado y lo profano, retoma a los dos campesinos protagonistas de la pintura de Millet en metáfora visual o en forma de enormes esculturas en el desierto, o como dos esqueletos inmersos en una atmósfera crepuscular de la que emergen los recuerdos de infancia de Dalí y los sentimientos atribuibles a ese periodo, en el que de niño se enteró de la muerte de un hermano fallecido antes de su nacimiento, suceso que generó en el artista catalán los sentimientos de decadencia y muerte que lee en la obra de Millet. Incluso los impresionistas citaron el Ángelus interpretándolo como la imagen de la paz espiritual. En cambio, Dalí lo interpretó como una agresión sexual reprimida, como escribió en el ensayo dedicado a este cuadro y titulado *El mito trágico del Ángelus de Millet*. Dalí, obsesionado con las dos figuras de campesinos, buscaba una explicación a esta profunda e inconsciente fascinación por ellos. El artista proponía así una interpretación más sexual de la obra vinculada al poder sexual femenino. De hecho, Dalí

comparó las figuras de los campesinos con dos mantis. La hembra de estos insectos suele devorar al macho después del apareamiento. Con el tiempo, la mantis se ha convertido en un símbolo de la *femme fatale* que seduce al macho y luego lo devora. Entonces, la figura femenina de la derecha está lista para abalanzarse sobre el hombre que intenta proteger sus partes íntimas con su cabello. Los estudiosos de Dalí también señalan que el miedo del artista a la impotencia y la castración probablemente condicionó su interpretación figurativa crítico-paranoica. La dimensión monumental de las dos figuras las sitúa en una dimensión universal como símbolos de la sensualidad humana. Sus obras pictóricas, escultóricas o cinematográficas nos ayudan a entrar en el portal de los sueños de Salvador Dalí, donde las teorías de Sigmund Freud se convierten en juego gráfico y pigmento inesperado, donde el sujeto se impone al objeto y la habilidad técnica del maestro surrealista se convierte en uno de los modos más inmediatos de expresión y emoción. A lo largo de su vida, Dalí intentó acercarse al cine, directa o indirectamente, ya fuera como colaborador o como protagonista, guionista o creador de escenas con bocetos, ideas, decorados creados o imaginados, historias, sueños. Dalí nunca dejó de inclinarse por el cine, aunque a menudo sin el éxito que hubiera deseado en este arte. Sin embargo, podemos afirmar con certeza que, habiéndose desafiado constantemente a sí mismo con un lenguaje, el del cine, muy diferente al de la pintura, también dio vida en el séptimo arte a una serie de imágenes inconfundiblemente reconocibles como dalinianas, imágenes que permanecen indelebles en los ojos de los afortunados espectadores, como los que se paran frente a un cuadro del maestro en un museo.

ILUSTRACIONES



Fig.1: *L'Angelus*, 1858-1859, Museo D'Orsay, Paris.



Fig.2: *La persistencia de la memoria*, 1931, MoMA, New York.



Fig.3: *Cisnes reflejando elefantes*, 1937, Cavaliere Holding, Ginebra.



Fig. 4: *Aparición de un rostro y un frutero en una playa*, 1938, The Wadsworth Atheneum, Hartford.



Fig. 5: *Escritorio antrópomorfico*, 1936, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dussdorf.



Fig. 6: *Les glaneuses*, 1857, Museo D'orsay, Paris.



Fig. 7: *Les casseurs de pierres*, 1849, obra destruida.

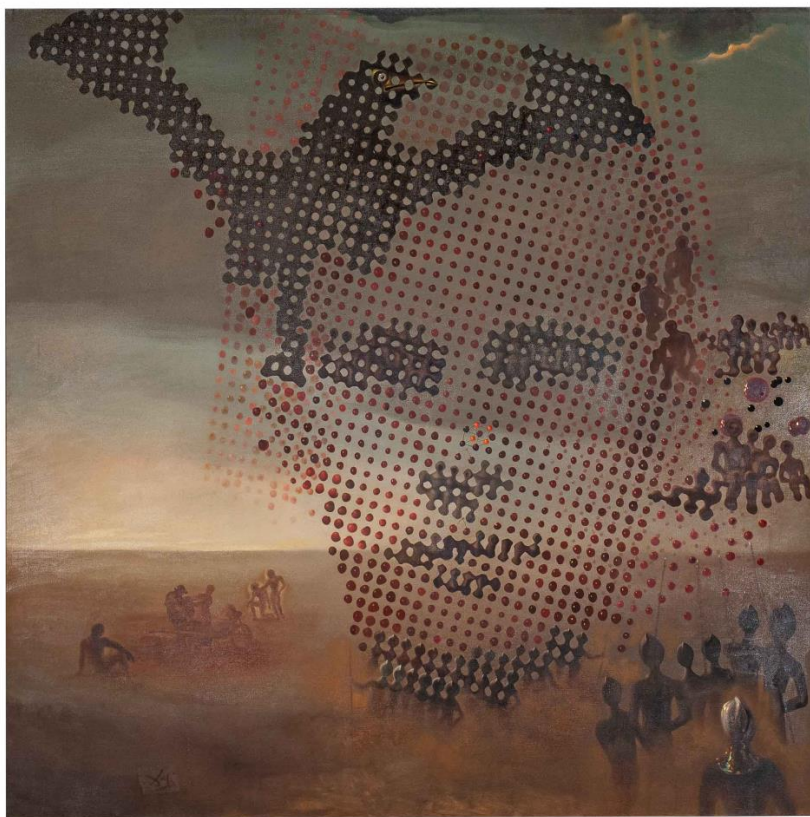


Fig. 8: *Retrato de mi hermano muerto*, 1963, Museo Dalí, St. Petersburg.



Fig. 9: *Estación Perpiñan*, 1965, Museo Ludwig, Colonia.



Fig. 10: *Meditación sobre el arpa*, 1933, Museo Dalí, St. Petersburg.

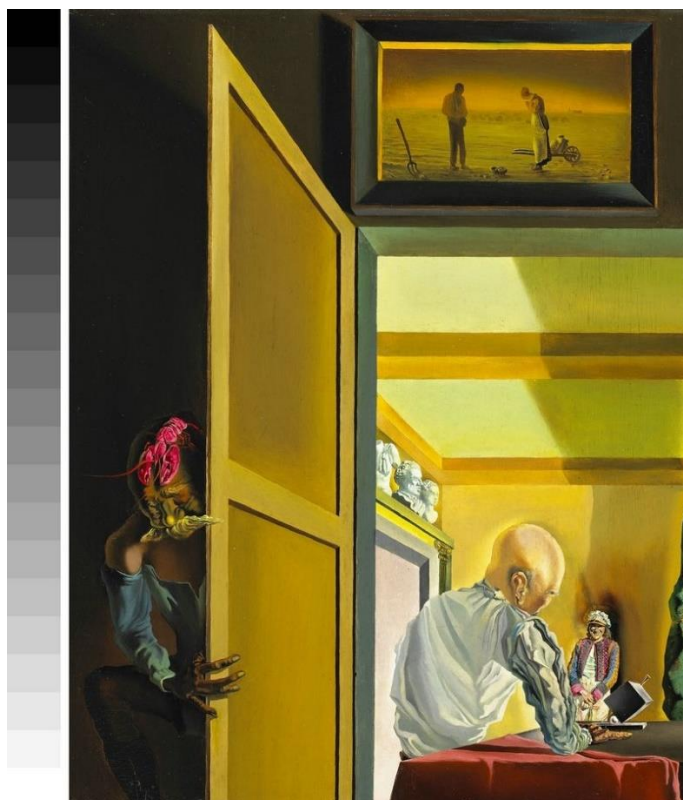


Fig. 11: *Gala et l'Angélus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques*, 1933, National gallery of Canada, Ottawa.

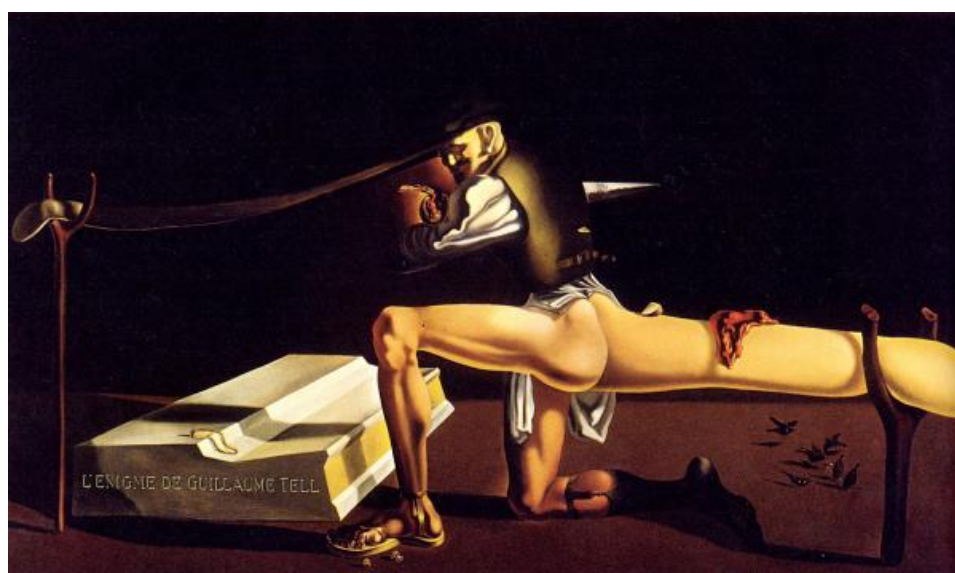


Fig. 12: *El enigma de Guillermo Tell*, 1933, Moderna Muséet de Estocolmo, Estocolmo.



Fig. 13: *El Ángelus de Gala*, 1935, MoMA, New York.



Fig. 14: *La esfinge de azúcar*, 1933, Museo Dalí, St. Petersburg.

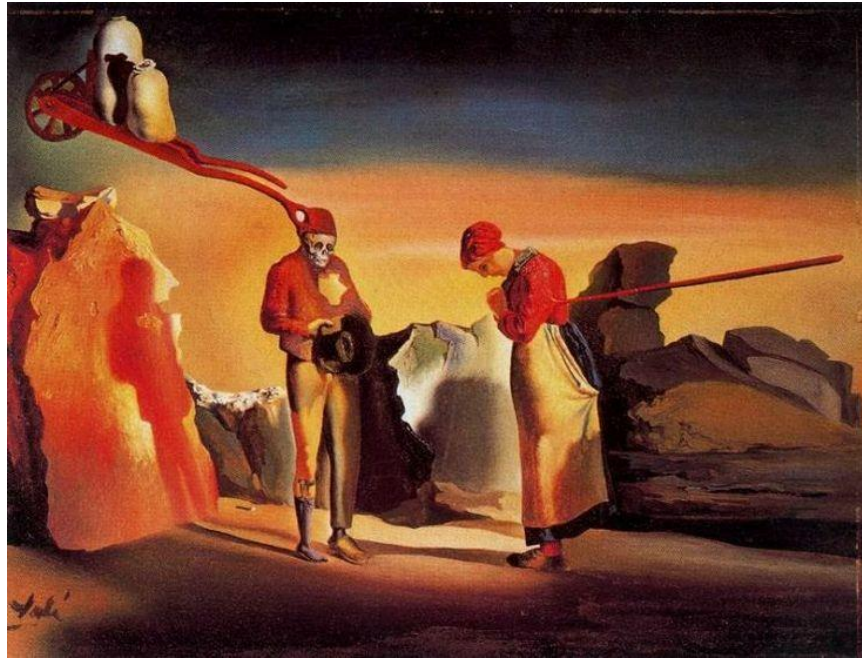


Fig.15: *Atavismo del crepuscolo*, 1933, Kunstmuseum Bern, Berna.



Fig. 16: *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet*, 1934, Museo Dalí, St. Petersburg.



Fig. 17: *La isla de los muertos*, 1883, Alte Nationalgalerie, Berlín.



Fig.18: *Ángelus arquitectónico* de Millet, 1933, Museo Reino Sofia, Madrid.



Fig.19: *La tentación de San Antonio*, 1946, Museo Real de Bellas Artes, Bélgica.

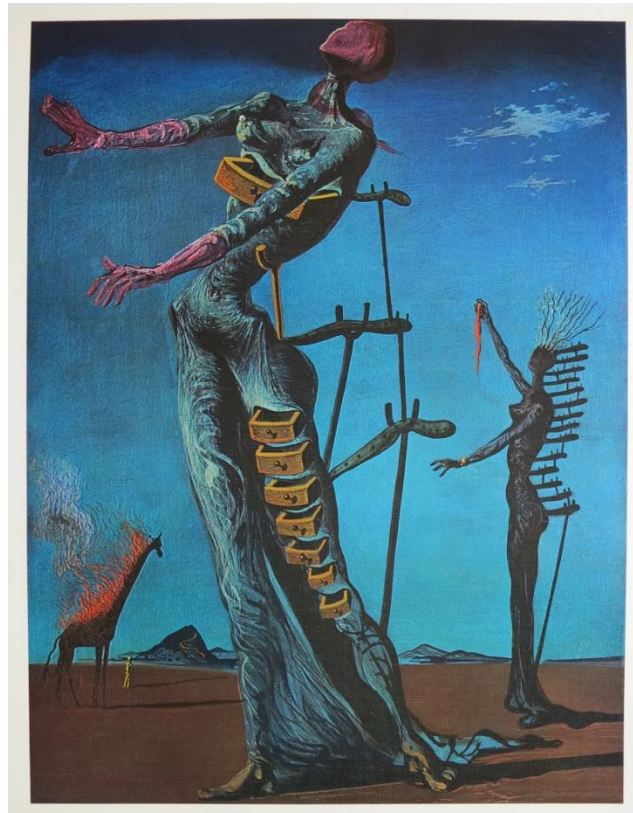


Fig. 20: *Jirafa en llamas*, 1937, Museo de arte de Basilea, Suiza.



Fig. 21: *Inención de los monstruos*, 1937, The art institute of Chicago, Chicago.



Fig. 22: *Alucinación parcial: seis imágenes de Lenin sobre un piano*, 1931, Musée National d'Art Moderne, París.



Fig. 23: *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes el despertar*, 1944, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Fig.24: *Lady Godiva con mariposas*, fundición 1984, Museo Soumaya en México, CDMX.



Fig. 25: *Alicia en el país de las maravillas*, fundición 1984, Museo Soumaya en México, CDMX.



Fig. 26: *Mujer en llamas*, 1980, Museo Soumaya de México, CDMX.



Fig. 27: *Retrato de Ana Maria*, 1924, colección Casacuberta Marsans, Barcelona.



Fig. 28: *Muchacha en la ventana*, 1925, Museo Reina Sofía, Madrid.



Fig. 29: *La memoria de una mujer-niña*, 1929, Museo Reina Sofia, Madrid.



Fig. 30: *Mujer dormida en un paisaje*, 1931, Peggy Guggenheim Collection, Venecia.



Fig. 31: *Mujer con cabeza de rosas*, 1935, Kunsthaus Zurich, Zúrich.



Fig. 32: *El hombre invisible*, 1932, Museo Reina Sofia, Madrid.



Fig. 33: *Mi mujer, desnuda, mira su propio cuerpo, convertido en escalera, tres vértebras de la columna, del cielo y de la arquitectura*, 1945, Museo de arte moderno, San Francisco.



Fig. 34: *Leda Atómica*, 1949, Teatro-Museo Dalí, Figueras.



Fig. 35: *Teléfono langosta*, 1936, Tate Modern, Londres.



Fig. 36: *Metamorfosi de Narciso*, 1937, Tate Modern, Londres.



Fig. 37: *El enigma sin fin*, 1938, Museo Reina Sofia, Madrid.



Fig. 38: *Virgen de Port Lligat*, 1950, Minami Art Museum, Tokyo.

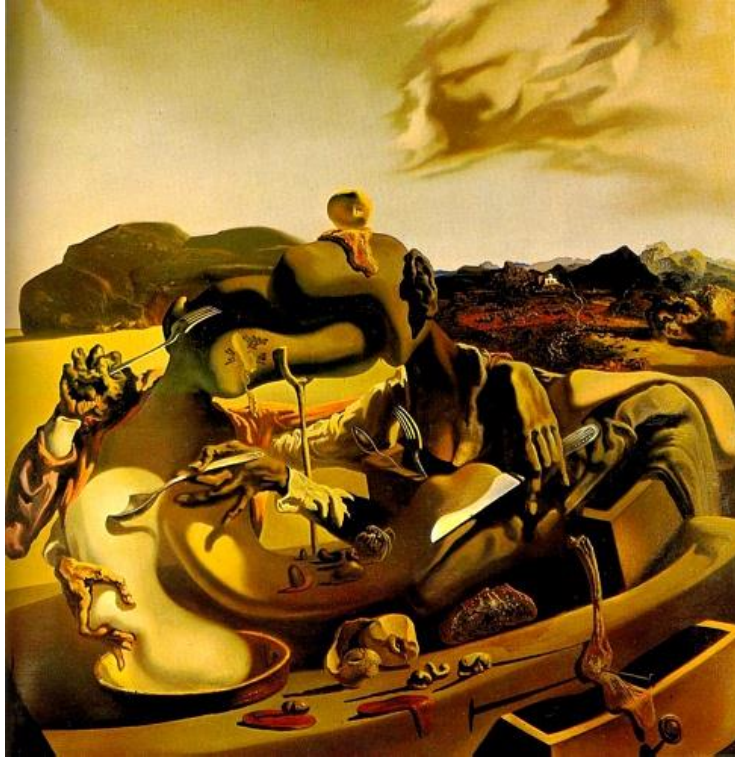


Fig. 39: *Canibalismo de otoño*, 1936, Tate Modern, Londres.

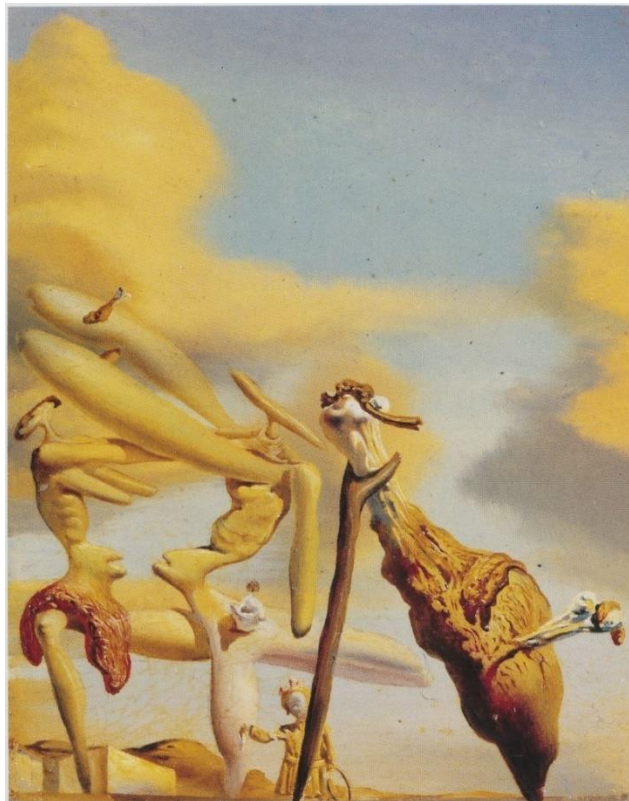


Fig. 40: *Canibalismo de la mantis religiosa de Lautréamont*, 1934, colección privada.



Fig. 41: *El espectro del Ángelus*, 1934, colección privada.

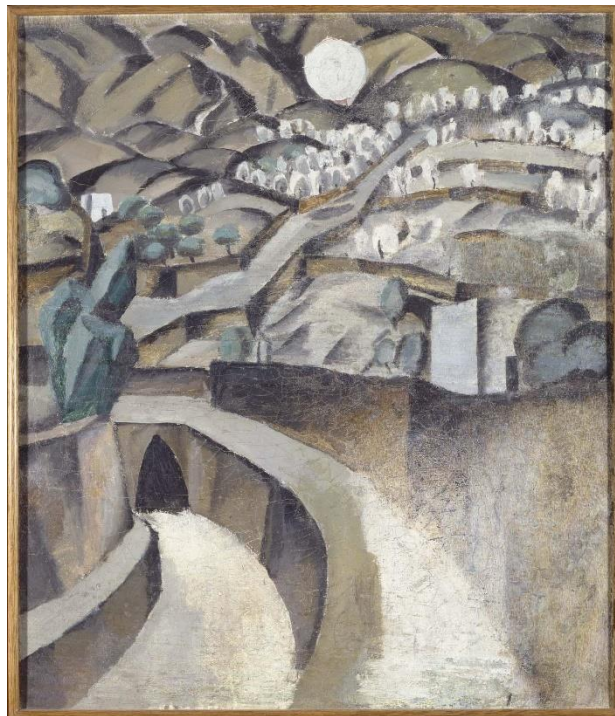


Fig. 42: *La Jorneta (Paisaje de Cadaqués)*, 1923, Museo Reina Sofia, Madrid.



Fig. 43: *Olivos. Paisaje de Cadaqués*, 1921, colección privada.



Fig.44: *El perfil del tiempo*, fundición 1984, Museo Soumaya en México, CDMX.



Fig. 45: *Naturaleza muerta con berenjenas*, 1922, Kunstmuseum, Berna.



Fig. 46: *Bodegón*, 1924, Colección familia Xirau, Cataluña.



Fig. 47: *Bodegón con pescado y cuenco rojo*, 1918, Museo Dalí, St. Petersburg.



Fig. 48: *Huevos al plato sin plato*, 1932, Museo Dalí, St. Petersburg.



Fig.49: *La cesta de pan*, 1945, Teatro-Museo Dalí, Figueras.



Fig.50: *La maison de verre*, 1939, Museum Boijmans, Rotterdam.



Fig. 51: *Vejez, adolescencia, infancia*, 1940, Museo Dalí, St. Petersburg.



Fig. 52: *Impresiones de África*, 1939, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.



Fig. 53: *El rostro de la guerra*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.



Fig. 54: *San Jorge y el dragón*, fundición 1984, Museo Soumaya, CDMX.



Fig. 55: *El Gran Masturbador*, 1929, Museo Reina Sofia, Madrid.



Fig. 56: *Premonición de la guerra civil*, 1936, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Fig. 57: *Resurrección de la carne*, 1940, colección privada.

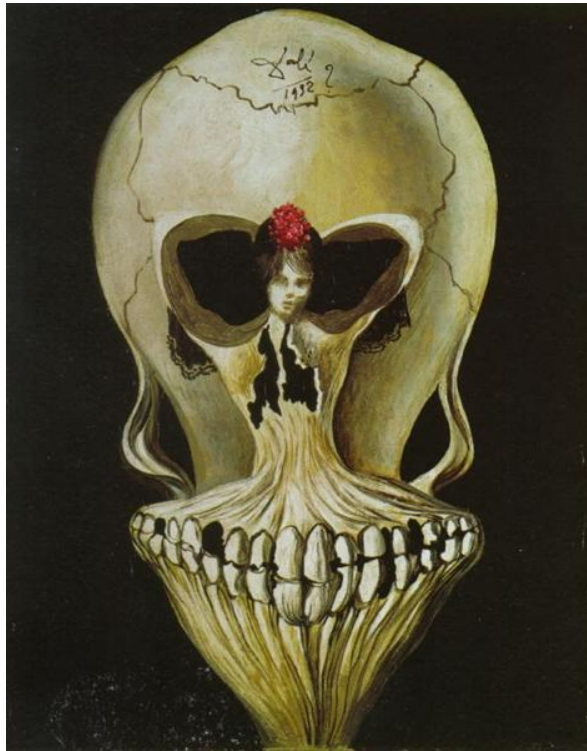


Fig. 58: *Bailarina en una calavera*, 1939, colección privada.



Fig. 59: *Durmiente caballo león invisible*, 1930, Museo nacional de arte moderno, París.



Fig. 60: *La miel es más dulce que la sangre*, 1927, ubicación desconocida.

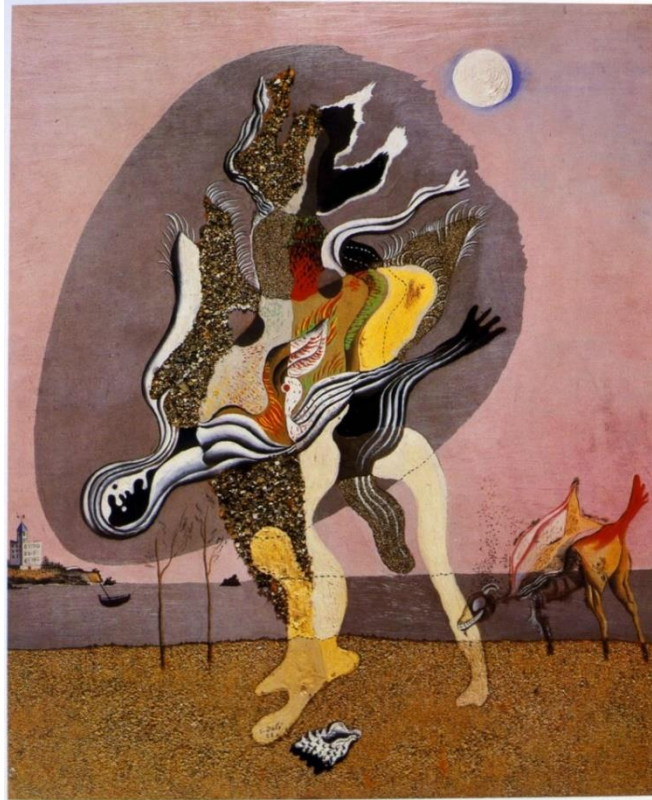


Fig. 61: *El asno podrido*, 1928, Museo Nacional de arte moderno, París.

BIBLIOGRAFÍA

- D. Ades, *Dalí*. ABC, S.L. & Ediciones Folio S.A, Barcelona, 2004.
- I. Arlotta, *Cinema surrealista fra poesia e immagine*, Aracne, Roma, 2007.
- S. Auer, J. Bonet, U. Kadi, S. Rollig, *Dali – Freud: An Obsession*, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Vienna, 2022.
- A. Bernardi, *Luis Buñuel*, Le mani-microart's, Recco, 1999.
- E. Bou Maqueda, *Dalicioario*, Tusquets, Barcelona, 2004.
- E. Bou Maqueda, *Pintura en el aire*, Pre-textos, Valencia, 2001.
- A. Breton, p. Éluard, R. Jackson, *Diccionario Abreviado Del Surrealismo*, Siruela, España, 2003.
- A. Breton, *L'amour fou*, Gallimard, Paris, 1937.
- A. Breton, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Bibliothèque Kandinsky, Paris, 1930.
- L. Buñuel, *Mi ultimo suspiro*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1982.
- S. Capocchia, *Onirikon: Per una tipologia delle sequenze oniriche (Cinema&Cinema)*, Clueb, n°61, Bologna 1991.
- G. Carnero, *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, Institució 126pera126lis Magnànim, Valencia, 2007.
- A. Coimbra de Matos, *Vária: Existo porque fui amado*, Climepsi, Lisbona, 2007.
- A. Colorado, *La mirada multiple. Imagen y tecnología en el arte moderno*, Editorial Complutense, Madrid, 2019.
- A. Costa, *Cinema e avanguardie storiche*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G.P Brunetta, 1° vol., Einaudi, Torino, 1999.
- S. Dalí, *Diario de un genio*, Tusquets, Barcelona, 2009.
- S.Dalí, *El mito trágico de el Ángelus de Millet*, Tusquets, Barcelona, 2002.

- S. Dalí, *La metamorfosis de Narciso, en ¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Siruela, Madrid, 2003.
- S. Dalí, *Obra Completa*, vol. I, Textos Autobiográficos I, ed. De Fèlix Fanés, Destino, Barcelona, 2003.
- S. Dalí, Descharnes, R. (cur.), *Perverso e paranoico. Scritti 1927-1933*, Il Saggiatore. Milano, 2017.
- S. Dalí, *Total Camouflage for Total War*. Esquire, 18(2), Stati Uniti, 1942.
- M. De Micheli, *Le Avanguardie Artistiche del Novecento*. Feltrinelli, Milano, 2014.
- R. Descharnes y G. Neret, *Dalí, la obra pictórica*, Taschen, Colonia, 2007.
- J. L. Docio, *El secreto creador de Salvador Dalí*, Eutelequia, Madrid, 2010.
- A. Esman, *Psychoanalysis and surrealism: André Breton and Sigmund Freud*. Journal of the American Psychoanalytic Association, 2011.
- S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere di Sigmund Freud (OSF)* vol. 9. L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923, Bollati Boringhieri, Torino, 1986.
- S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (trad) Daniela Idra, Mondadori, Milano, 2017.
- H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad G. Vattimo, Bompiani, Milano, 2000.
- J. L. Gaillemin, *Dalí El Gran Paranoico*, Blume, Milano, 2011.
- J. Garrabé, *Clérambault Dalí, Lacan et l'interprétation paranoïaque*, in *Annales Medico-psychologiques, psychiatrique*, vol. 163, n. 3-4, Paris, 2005.
- I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- D, González Dueñas, *Luis Buñuel: La trama soñada*, Cineteca Nacional, México, 1993.
- R. Gubern, *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.
- R. L. Herbert, *Jean-François Millet [Exposition, Paris], Grand Palais, 17 octobre 1975-5 janvier 1976*, Editions des musées nationaux, Paris, 1975.

- V. Ibarz, *El método paranoico-crítico de Salvador Dalí*. Revista de Historia de la Psicología, Univesità Ramón Llull, 2007.
- W. Jeffett, *Dalí y el amor*, en Pilar Parcerisas (ed.), Dalí, afinidades electivas, Fundación Gala-Salvador Dalí / Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2004.
- Y. Kovacs, *Surréalisme et cinema*, in Études cinématographiques Minard, Paris, 1965.
- D. Lacagnina, *Surrealismo e dintorni*, Università di Siena, 2010.
- C. Lozano, *Sexo, surrealismo, Dalí y yo*, RBA, Milano, 2001.
- A. Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine*, Anthropos, 1993.
- A. Parinaud, *Confesiones inconfesables*, Bruguera, Barcelona, 1975.
- L. Pauwels, *The Passions According to Dalí*. The Salvador Dali Museum, St. Petersburg, 1985.
- P. Renaud, *symlolisme au second degré: 'Un chien andalou'*, in Études cinématographiques, n. 22-23, Paris, 1963.
- C. Rojas, *Salvador Dalí, or the Art of the Spitting on your Mother's Portrait*, University Press, Pennsylvania, 1993.
- S. Romm, y J. Slap, (1983). *Salvador Dalí and Sigmund Freud: personal moment*, American Imago, 1983.
- G. Rondolino, *Cinema e surrealismo*, in Studi sul surrealismo, Roma 1977.
- A. I. Rudín, *Salvador Dalí desde el psicoanálisis*, Arte, Individuo y Sociedad, Chile, 2004.
- J. Talens, *El ojo tachado*, Madrid: cátedra, 1986.
- F. Troiano, *Surrealismo e psicanalisi nelle prime opere di Buñuel*, Università di Parma, 1983.
- A. S. Vidal, *El mundo de Luis Buñuel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Aragon, 1993.

A.S. Vidal A., *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Madrid, 1988.

WEBGRAFÍA

Alice dans la mythologie surrealiste:

<https://books.openedition.org/pur/34669?lang=it>

Alicia en el país de las maravillas:

<https://insideart.eu/2017/09/15/alice-nel-paese-delle-meraviglie-illustrato-da-salvador-dali/>

Ángelus arquitectónico:

<https://theliberationofart.wordpress.com/2017/03/27/dali-angelus-arquitectonico-de-millet-1933-museo-reina-sofia-madrid/#:~:text=Parece%20una%20escena%20apocal%C3%ADptica%20en%20la%20que%20el,surrealista,%20simb%C3%B3lica%20y%20m%C3%ADstica%20que%20tanto%20le%20caracteriza>

Autorretrato de un mito:

https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/autorretrato-de-un-mito-la-literatura-autobiografica-de-salvador-dali

Dalí y el ojo:

<https://www.thedaliuniverse.com/it/news-dali-e-locchio-lo-strumento-vedere-la-paranoia#:~:text=Per%20Dal%C3%AD%2C%20l'occhio%20%C3%A8,vista%20o%20fissata%20con%20attenzione%E2%80%9D>

Dalí en el país de las maravillas:

<https://www.proyectosilustrados.es/dali-en-el-pais-de-las-maravillas/>

El cine de Luis Buñuel:

<https://www.grey-panthers.it/speciale/humaniter/storia-del-cinema-luis-brunel/il-cinema-di-luis-bunuel-storia-storie-e-utopie-1929-38/>

El cine surrealista:

https://web.archive.org/web/20070927002421/http://www.treccani.it/site/Scuola/Zoom/cinema_letteratura/surrealismo.htm.

El metodo paranoico-crítico:

<https://www.redalyc.org/journal/6458/645868983003/html/>

El misterio de la encarnación:

<https://docplayer.es/8563832-El-angelus-de-dali-y-el-misterio-de-la-encarnacion.html>

El pintor surrealista:

<https://www.temasdepsicoanalisis.org/2022/01/11/salvador-dali-pintor-surrealista/>

El surrealismo y el sueño:

<http://www.inmaterial.com/jjimenez/syses.htm>

Gala y Dalí:

<https://thedali.org/dali-library-guide-1/gala/>

Lewis Carroll and psychoanalysis:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/j.1745-8315.2011.00404.x>

Los mitos rebeldes:

<https://melusine-surrealisme.fr/wp/salvador-dali-et-ses-mythes-rebelles/>

Perfil del tiempo:

<https://www.thedaliuniverse.com/es/news-perfil-del-tiempo-una-creacion-genial-y-esta-repleta-de-referencias-simbolicas-y-significados>

Psychoanalysis and surrealism:

<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0003065111403146?journalCode=apaa>

Psychoanalysis and pictorial surrealism:

<https://doi.org/10.1176/appi.ajp.160.5.855>

Relojes blandos:

<https://www.youtube.com/watch?v=mNJ6J5DB4Fc>

Un chien andalou:

<https://www.cinemaspagna.org/film/un-chien-andalou/>