

## **LOCURA, CREACIÓN, SUBLIMACIÓN:**

“AVIDA DOLLARS”

Mario PUJÓ

LOUCURA, CRIAÇÃO, SUBLIMAÇÃO: “AVIDA DÓLARES”.

MADNESS, CREATION, SUBLIMATION: “AVIDA DOLLARS”

### **RESUMEN**

Hacia 1972, un médico psiquiatra que conocía bien a Jacques Lacan y a Salvador Dalí, intenta reunirlos para compartir una cena. Ambos se muestran encantados. Para ambos, las vicisitudes de sus obras se evidencian inseparables de las vicisitudes de sus vidas, estando persuadidos de sus respectivos talentos hasta la genialidad. Ambos solían referirse a sí mismos en tercera persona, y lograron convertir el sustantivo de sus nombres propios en un adjetivo calificativo de alcance universal (‘lacaniano’, ‘daliniano’).

**Palabras clave:** Psicoanálisis; Lacan; Dalí.

### **RESUMO**

Por volta de 1972, um psiquiatra que conhecia bem Jacques Lacan e Salvador Dalí tenta reuni-los para um jantar. Ambos parecem encantados. Para ambos, as vicissitudes de suas obras aparecem inseparáveis das vicissitudes de suas vidas, estando convencidos de seus respectivos talentos ao ponto da genialidade. Ambos se referiam a si mesmos na terceira pessoa e conseguiram converter o substantivo de seus nomes próprios em um adjetivo qualificativo de alcance universal ('Lacaniano', 'Daliniano').

**Palavras-chave:** Psicanálise; Lacan; Dalí.

### **ABSTRACT**

Around 1972, a psychiatrist who knew Jacques Lacan and Salvador Dalí well, tries to bring them together to share a dinner. They both look delighted. For both, the vicissitudes of their works appear inseparable from the vicissitudes of their lives, being convinced of their respective talents to the point of genius. Both used to refer to themselves in the third person, and managed to convert the noun of their proper names into a qualifying adjective of universal scope ('Lacanian', 'Dalinian').

**Key words:** Psychoanalysis; Lacan; Dalí.

Hacia 1972, un médico psiquiatra que conocía bien a Jacques Lacan y a Salvador Dalí, intenta reunirlos para compartir una cena. Ambos se muestran encantados. «¿Lacan? –exclama Dalí– ¡Es magnífico! ¿Sabe usted que fui yo quien inspiró su tesis?». A su turno, Lacan se entusiasma: «¿Dalí? ¡Soy yo quien le sopló su ‘paranoia-crítica’!». <sup>1</sup> Entramos en las arenas movedizas de la mistificación propios del entorno de las celebridades, o de esas figuras que las revistas de chimentos catapultan en segundos a la categoría de ‘famosos’.

Faltos de tiempo y de coordinación, el encuentro no llega en ese momento a tener lugar. Aunque tres años después, en oportunidad de una serie de conferencias a las que es invitado en la Yale University, Lacan se aloja en el Hotel Saint Régis de Nueva York, el mismo en el que Dalí acostumbraba reservar una habitación durante todo el año. Se encontraba casualmente allí, en ocasión de una gran retrospectiva de sus obras, paseándose por el hall central envuelto en una capa de visón. “Los dos hombres no se habían visto desde hacía casi cuarenta años, y cayeron en los brazos uno del otro” –asegura E. Roudinesco. Para luego describir algunos detalles del almuerzo al que Dalí, en compañía de Gala, invita a Lacan en el restaurant *Bruxelles* que hace cerrar al público. Lacan se explaya entonces sobre el nudo borromeo, al que dibuja en una servilleta; y Dalí aprovecha para preguntarle por las circunstancias del primer encuentro que habían mantenido en 1930: «Por qué no dijiste nada cuando nos vimos y yo llevaba un enorme apósito en la nariz?». «Porque sabía que no tenías nada», responde Lacan. «Es fantástico, eres el único que no dijo nada», celebra Dalí la reconocida astucia del psicoanalista.

“Caminaron juntos por Manhattan. La gente se daba vuelta para mirar a Dalí, cuya foto había sido reproducida profusamente en las revistas. A cada signo de reconocimiento, Lacan inclinaba la cabeza para agradecer a la multitud de admiradores”. <sup>2</sup> Y, presumiblemente, se exasperaba de que todas esas muestras enfervorizadas fueran dirigidas exclusivamente a Dalí.

Hay, por cierto, muchas afinidades entre las caracterizadas personalidades de Lacan y de Dalí, y su común predisposición a la exentricidad. Los dos son, en primer lugar, contemporáneos y, más aún, pertenecientes a la misma generación, siendo Lacan tres años

---

<sup>1</sup> Patrick Rambaud. «Les aventures de Jacques Lacan». *Actuel. Magazine Mensuel*. N° 6, Avril 1980, Paris, p. 123.

<sup>2</sup> Elisabeth Roudinesco. *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Fayard, Paris, 1993, p. 488. La fuente invocada es una entrevista a Pamela Tytell, Doctora en Literatura que hacía las veces de *cicerone* de Lacan en New York.

mayor; juntos participaron de la primera movida surrealista parisina a finales de los años '20 y comienzos de los '30, y compartieron visiblemente un gusto semejante por la fama y la celebridad, cultivando un esmerado dandysmo y cierta inclinación por la provocación. Para ambos, las vicisitudes de sus obras se evidencian inseparables de las vicisitudes de sus vidas, estando persuadidos de sus respectivos talentos hasta la genialidad. Ambos solían referirse a sí mismos en tercera persona, y lograron convertir el sustantivo de sus nombres propios en un adjetivo calificativo de alcance universal ('lacaniano', 'daliniano').

Por muy distintas razones, cualquiera de los dos se prestaría cómodamente a ser abordado desde la perspectiva que anuda el acto de la invención al *ars poetica* de la creatividad. Sólo que en Dalí todos esos caracteres han sido deliberadamente exponenciados hasta el grado de lo superlativo, al haber elaborado minuciosamente la extravagante figura de su personaje sobre el propio trazado de su obra, hasta convertirla en un referente ineludible de la misma. La construcción de ese 'estrafalario y divino Dalí' al que el propio Dalí permanece fiel hasta el final de sus días, se confunde entonces irremediamente con la creación y la difusión de su variadísima obra, a la que promueve y realimenta en su notoriedad. De modo tal que el alcance y la repercusión de Dalí, en cuanto al fenómeno de su reconocimiento mundial, excede en mucho, y por justificadas razones, al que ha podido lograr Lacan a lo largo del siglo que compartieron en común. Y si bien podríamos llegar a delimitar algunos rasgos decididamente lacanianos en Dalí, es indudable que es el propio Lacan quien exhibe, en algunas maneras de su comportamiento, innegables rasgos dalinianos.

### **Genio y figura**

«¿Cómo es posible decir “soy un genio”» –se sobresalta y se sorprende César Aira en un texto muy elogioso sobre la escritura de Dalí. Sobre todo, ¿cómo se lo puede afirmar en primera persona, sin vacilaciones, sin que suene a broma o a ironía, a mera provocación, haciendo surgir en la seriedad de su enunciado la ambigüedad inevitable que suscita su enunciación? Y, no obstante, es absolutamente cierto que «en Dalí, “soy un genio” es el eje que estructura en la conformación de su obra, todo lo que hizo y dijo».<sup>3</sup>

Una observación que excede en mucho el terreno de la crítica literaria y a la que consideramos una aguda puntuación clínica. Dado que, efectivamente, la autoproclamada

---

<sup>3</sup> César Aira. “Diario de un genio”. Actas del III Coloquio Internacional: «Escrituras del yo». Centro de Estudios de Crítica Literaria. FhyA – UNR. Rosario, 2010, p. 1.

genialidad de Dalí atraviesa el conjunto de sus creaciones, tanto en el plano de la pintura, el dibujo, la fotografía, el cine, la orfebrería, el diseño, la moda, como en el de su notable literatura que se extiende a lo largo de más de ciento cincuenta textos, desde el ensayo, la novela y los reportajes hasta una pluralidad a veces divergente de autobiografías.

Es necesario tener en cuenta que la genialidad ubica al genio en un lugar de neta excepcionalidad, al situarlo en una escala superior al talento, como una inteligencia o una potencia creadora fuera de lo común; la visión de un visionario, la irrupción de un superhombre, una versión encarnada del Zaratustra nietzscheano al que Dalí solía referirse desde chico. Pero en esa pretensión hay sin duda mucho más, algo que sobrepasa la afirmación de la pura excepción, algo que podemos desprender de una definición que el mismo Aira va a procurar en un diccionario: la definición según la cual ‘el talento hace lo que quiere y el genio lo que puede’. Lo que establece entre talento y genio una diferencia que no es meramente cuantitativa. Porque si el hombre de talento demuestra poder hacer lo que se propone, logrando plasmar en la realidad lo que ha soñado o imaginado, si posee muchísimo talento podrá hacerlo prácticamente todo; en cambio, el genio «está obligado a hacer lo que le manda su genio [...] está poseído por una fuerza sobrehumana que lo domina [...] está sometido a su genio».<sup>4</sup>

El hombre de genio no es entonces un hombre completamente libre sino, por el contrario, un hombre poseído, un hombre sometido a una capacidad que lo excede, un hombre conminado a llevar a cabo una misión, una misión que es casi insensata para ser realizada por un solo hombre. Y, en efecto, Dalí reconoce como propia una misión redentora, la de “salvar el arte moderno de su banalización y decadencia”, la de “reescribir la historia de la pintura”. Así, la potencia de la genialidad y la gravedad de su tarea, excusan al genio de las reglas habituales de la convivialidad, y amplía enormemente los límites de su radio de acción, teniendo asegurada al menos la condescendencia de sus admiradores, cuando no, francamente, un generoso margen de impunidad.

Y entonces Dalí puede permitirse la farsa, el fingimiento, la teatralidad; la exhibición estafalaria de sus caprichos megalómanos y sus comportamientos excéntricos; puede ufanarse de la mezquindad de su misantropía o narrar impudicamente la crueldad polimorfa de su perversidad infantil; proclamarse católico sin creer en dios, y, al mismo tiempo, mostrarse obtusamente reaccionario, franquista, monárquico, eurocentrista, y hasta saludar en

---

<sup>4</sup> César Aira. Op. cit., p. 3.

la figura de Hitler la personificación consagrada de los mayores valores surrealistas, en el contexto de una sociedad políticamente correcta y de buena conciencia democrática que, sin embargo, lo venera.

En fin, asistimos en Dalí, en su larga vida pública, al arduo trabajo de confección de un personaje que puede resultar tremendamente antipático, pero que sabe en su ‘genialidad’ capitalizar la antipatía que suscita a su favor, y que sabe además capitalizarla en dólares, muchísimos dólares, la moneda de cambio en que precisamente se consume en la sociedad dolarizada el reconocimiento concreto a su proclamada genialidad.

«Avida dollars». Con ese ingenioso anagrama compuesto con las letras del nombre de «Salvador Dalí», creía André Breton poder liberarse fácilmente de ese inquietante enemigo en que se había convertido su antiguo compañero de ruta, en un reportaje realizado en 1951. Se proponía descalificar humorísticamente el ‘deseo daliniano’ como un deseo material, despreciable, abyecto, desde la perspectiva de los ideales que propulsaba el surrealismo, en tanto reacción a la avasallante mercantilización tecnificada de la cultura. Y, sin embargo, el deseo de ‘Dalí’ (voz que consueña en catalán con el término de ‘ansia’ o ‘deseo’), no ha podido ser desvirtuado reduciéndolo a una materialización puramente económica. Aunque no, desde luego, porque a Dalí no le gustara muchísimo el dinero –muchísimo dinero–, afición a la que, por el contrario, se encargaba de ensalzar públicamente apenas entreveía la oportunidad. Sino más bien porque, para él, ese muchísimo dinero, lejos de constituirse en una causa o una pretendida finalidad, había devenido la prueba concreta, maciza, contundente, del reconocimiento incontrastable de su autoafirmada inteligencia.

«La única diferencia entre un loco y yo, es que yo no estoy loco»– concluye Dalí en 1942 «La vida secreta de Salvador Dalí», punto de partida de la construcción a escala mundial de su excéntrico personaje. Una frase que repetirá en cada reportaje y en cada autobiografía, y a la que debemos otorgar valor de verdad, en la justa medida en que la locura no es una categoría psicopatológica sino apenas una referencia normativa, vinculada precisamente al éxito o el fracaso en el terreno de la adaptación social.

De modo que el escabel joyceano del que nos habla Lacan, esa pequeña tarima que, por medio de su singularísima escritura, realza y embellece la figura de Joyce consolidando la consistencia de su ego, asume en el caso de Dalí las proporciones de un gigantesco andamio que confiere al ‘ego daliniano’ desopilantes dimensiones megalómanas. Ése es, entendemos, el

éxito de la ‘operación Dalí’ que se apoya en la imposible proposición “yo soy un genio” y, al tiempo que reactualiza la vigencia y el interés por su obra y por su talento, deja abierta la interrogación sobre su deseo. Operación que, en el mismo movimiento de su concreción, se interpone como un manto que vela muchas de las condiciones que articulan la creación de su obra a los avatares de su existencia efectiva.

Tal el grado deliberado de confusión, imprecisión, mistificación que trama y envuelve el relato de sus distintas ‘confesiones inconfesables’, desde la mencionada y en alguna medida inaugural «Vida secreta...», pasando por textos como «Diario de un genio» o «¿Cómo volverse Dalí?». En todos esos escritos auténticamente dalinianos –aunque no hayan sido escritos por Dalí–, el ya ‘divino Dalí’ adopta intencionalmente el convincente registro de un testimonio confidencial, cuyo tono exalta explícitamente el discurso freudiano. Una suerte de ingeniosa y *hépatante* travesía íntima que asume la forma verosímil de un autoanálisis, en el que algunos recuerdos son ‘recordados’ bajo el título de ‘falsos recuerdos’ y otros anunciados como ‘recuerdos verdaderos’. Aunque la narración no haya respetado estrictamente la cuadrícula de su propia clasificación.

Dalí nos relata entonces cómo llegó a ser Dalí (su infancia, su adolescencia, su edad adulta). Sólo que el que lo relata es justamente ese mismo Dalí, es decir, el genial, divino, impredecible Dalí que va dando vida a su personaje y que, para hacerlo, construye una historia personal digna del mismo. Por ello, la realidad que al fin de cuentas nos describe Dalí, no es la realidad del hombre de la calle sino una realidad daliniana, compuesta oníricamente por el ensamblaje cronológico de hechos seguramente acaecidos y experiencias efectivamente vividas en su experiencia subjetiva. Una experiencia atravesada por la proyección de lo que él llama sus “ideas obsesivas”, ‘expresión inconsciente’ de su paranoia metódica, fulgurante, disruptiva aunque de carácter cuasi voluntario y siempre sometida al control de su autocrítica.

Muchos estudiosos de diversas procedencias se han detenido en su figura, aportando numerosas correcciones a los datos de su biografía. Pero, desde luego, hay que entender que Dalí no pretendía realizar una autobiografía verídica, sino una que pudiera ser considerada auténticamente daliniana. Lo que no significa forzosa y únicamente una objeción; como la verdad tiene estructura de ficción, y el recuerdo es siempre un recuerdo encubridor, la no veracidad fáctica de los hechos relatados adquiere más bien, para nosotros, el sentido de una invitación.

### **El método paranoico-crítico**

Todo genio es considerado verdaderamente un genio a partir de la genialidad de una invención. En el caso de Dalí, no es su talento, ni la maestría de su habilidad pictórica, ni el reivindicado academicismo de su técnica lo que, a sus ojos, lo ubica en el rango de la genialidad. Ésta se asienta en lo que considera el resorte de su capacidad creativa, aquellas producciones inconscientes de su paranoia constitutiva a las que aprende metódicamente a plasmar críticamente. Aquello que hubiera podido derrumbar a un hombre corriente, habría logrado ser transformado por él —a través del recurso controlado a sus pseudoalucinaciones sistemáticas— en la fuente y el motor de sus más notables creaciones. Concreciones que, a través del desdoblamiento y la duplicación de las imágenes reprimidas, en una suerte de metáfora pictórica obtenida por deformación y anamorfismo, lograrían no tanto develar, como imponer, en el consenso público, la realidad del inconsciente plasmada objetivamente y a la vista de todos. Razón por la cual, si el surrealismo se proponía ‘revertir los principios racionales que gobiernan el orden de la vigilia’, en beneficio del ‘orden crepuscular dominado por las pulsiones inconscientes’, Dalí se siente autorizado a nombrarse a sí mismo como el único y auténtico surrealista, y hasta proponer un poco más: «yo soy el surrealismo». Aunque reconozca también, a veces, la legítima pertenencia surrealista de Marcel Duchamp.

El «método paranoico-crítico» (“paranoia blanda, crítica dura”), es propuesto por Dalí como el hueso nuclear de su invención; y es gracioso que se haya podido plantear, respecto de ella, una menuda cuestión de prioridades con Jacques Lacan. El propio Dalí contribuye a ello cuando, en determinadas circunstancias, cree conveniente cobijar la reputación de sus proposiciones bajo el aura de la autoridad del por entonces joven pero ya prestigioso Dr. Lacan.

Todo indica que es hacia 1929 que Dalí concibe por vez primera la “fórmula experimental” de la paranoia crítica. Después de mencionarla en una conferencia, publica en el primer número del periódico *Le surréalisme au service de la Révolution* (1930), un artículo titulado «El asno podrido» en el que celebra el valor creativo de la paranoia: «La paranoia se sirve del mundo exterior para hacer valer una obsesión inconsciente, con la perturbante particularidad de tornar válida la realidad de esta idea para los otros». Su carácter sistemático le confiere una potencialidad subversiva para, en la senda de la conmoción promovida por el primer manifiesto surrealista, «aportar una contribución al descrédito total del mundo de la realidad».

Lacan se interesa de inmediato en el texto, y combina una entrevista con Dalí que lo recibe conmovido en la pieza de su hotel en París. Discuten largamente, y es evidente que sus coincidencias contrarias al mecanicismo de las doctrinas constitucionalistas por entonces en boga, han influido en la producción subsiguiente de ambos. Lacan hace, al respecto, una mínima pero sugestiva referencia a Dalí en dos textos claves: «De nuestros antecedentes» que, de alguna manera, prologa la recopilación de sus Escritos en 1966, y «Presentación a las *Memorias de un neurópata*» del mismo año, en la que menciona a “nuestro amigo Dalí” como un ejemplo de las “modulaciones estéticas” que él mismo habría podido desprender de la noción de ‘conocimiento paranoico’ de su autoría.

En 1933, ambos coinciden en el primer número de la mítica revista *Minotaure*, Lacan con su artículo «El problema del estilo y la concepción de las formas paranoicas de la experiencia», y Dalí con su «Interpretación paranoico-crítica de la imagen obsesiva del *Angelus* de Millet». Dalí se explaya entonces larga y elogiosamente sobre *La paranoia en sus relaciones con la personalidad*, la tesis doctoral que Lacan acababa de presentar el año anterior (1932). Según Dalí, Lacan «da cuenta cabal de la hiperagudeza objetiva y ‘comunicable’ del fenómeno paranoico, gracias al cual el delirio cobra ese carácter tangible e imposible de contradecir que lo sitúa en las antípodas de la estereotipia, el automatismo y el sueño». <sup>5</sup> Ese carácter tangible, objetivo, comunicable e incontradecible del delirio lo hace entonces compatible con la materialidad concreta de su plasmación pictórica.

En la otra punta, se pueden rastrear algunos indicios de la influencia daliniana en la tesis de Lacan, a partir de su cuestionamiento de la continuidad mecánica entre la constitución y el delirio, acentuando un hiato entre ambos que confiere a este último otro valor que el de un mero error de juicio. Vanesa Baur señala, al respecto, dos grandes propuestas en la tesis de Lacan en las que vislumbra claras resonancias dalinianas: «la consideración de la interpretación delirante como trastorno perceptivo, y el valor humano de la psicosis en cuanto a sus potencialidades de creación». <sup>6</sup>

Pero es dos años más tarde, en un ensayo titulado «La conquista de lo irracional» (1935), donde Dalí se aplica a desarrollar ampliamente sus ideas (más intuitivas que

---

<sup>5</sup> Salvador Dalí. «Interprétation paranoïaque-critique de l’image obsédante *L’Angelus* de Millet». *Minotaure* 1, París, 1933, p. 66.

<sup>6</sup> Vanesa Baur. «Paranoia y creación. Un lazo antiguo entre Lacan y Dalí». *Perspectivas en Psicología*. Vol. 7 – Noviembre 2010, Mar del Plata, p. 54.

psicoanalíticas) sobre la paranoia. El contexto probablemente lo impulsa a ello. Habiendo sido expulsado del movimiento surrealista el año anterior, a través de un extravagante juicio promovido y conducido por André Breton, Dalí se sirve del supuesto valor de su método para, a su turno, intentar demolerlo. Retengamos, al pasar, los términos requisitorios del orden del día que convocaba a la asamblea de su procesamiento: «Habiéndose Dalí hecho culpable en diversas ocasiones de actos contrarrevolucionarios tendientes a la glorificación del fascismo hitleriano, los abajo firmantes proponen excluirle del surrealismo como elemento fascista y combatirlo por todos los medios».<sup>7</sup>

Dalí, que se consideraba el más surrealista de los surrealistas, y hasta quizás el único, creía comprobar que lo acusaban de serlo demasiado: «Yo no tenía ‘razón surrealista’ para no tratar a Lenin como un tema onírico y delirante. Muy al contrario, Lenin y Hitler me excitaban al máximo. Hitler más que Lenin, por supuesto».<sup>8</sup> Aquél día se dijo a sí mismo que se encontraba frente a “revolucionarios de papel higiénico”. Y en buena medida, en «La conquista...» se apresta a demostrarlo.

Sus definiciones son entonces secas y concisas: «Paranoia: delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática. Actividad paranoico-crítica: método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa crítica de los fenómenos delirantes». A partir de ellas, describe su ambición en el plano pictórico, que consiste en materializar “con la mayor rabia de precisión” las imágenes de la irracionalidad concreta, «hasta lograr que el mundo imaginativo y de la irracionalidad tengan la misma evidencia objetiva, la misma consistencia, la misma dureza, el mismo espesor persuasivo, cognoscitivo y comunicable que el mundo exterior de la realidad fenoménica».<sup>9</sup>

Proclama entonces la superioridad de su método sobre el de la escritura automática, preconizada por Breton y empleada por el movimiento surrealista desde sus inicios: «La actividad paranoico-crítica no considera aisladamente los fenómenos y las imágenes surrealistas sino, al contrario, en un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas. Contra la actitud pasiva, desinteresada, contemplativa y estética de los fenómenos irracionales, la actitud activa, sistemática, organizadora, cognoscitiva, de esos

---

<sup>7</sup> Salvador Dalí. *Confesiones inconfesables [Comment on devient Dali]* recogidas por André Parinaud. Bruguera, Barcelona, 1973, p. 183.

<sup>8</sup> Salvador Dalí. Op. cit. p. 182.

<sup>9</sup> Salvador Dalí. *La conquête de l'irrationnel*. Éditions surréalistes, Paris, 1935, p. 16.

mismos fenómenos, considerados como eventos asociativos, parciales y significativos, en el dominio auténtico de nuestra experiencia inmediata y práctica de la vida». <sup>10</sup>

Maarten van Buuren sintetiza en un breve contrapunto las diferencias fundamentales entre ambos métodos: «El método paranoico es ‘objetivo’, ‘verificable’, ‘físico’, ‘real’; la escritura automática, por el contrario, es una evasión poética. El método paranoico es ‘activo’, la escritura automática ‘pasiva’. La paranoia revela una estructura física profunda; la escritura automática permanece en la superficie. La paranoia constituye un ‘sistema’, una ‘estructura’, es ‘consistente’, una ‘figura’, una ‘gestalt’; la escritura automática es fragmentaria, arbitraria, incoherente. La paranoia es intencional, dirigida hacia la realidad; la escritura automática, una forma de escapismo. La paranoia comporta un esfuerzo concreto por establecer un conocimiento irracional que se expresa en imágenes pictóricas y en objetos; la escritura automática se sirve de palabras y es a priori, en consecuencia, semi-racional». <sup>11</sup>

Excluido por los surrealistas, Dalí se propone, a través de la denodada promoción de su método, apropiarse enteramente del surrealismo.

## Gala

«Sin el amor, sin Gala, yo no sería Dalí. Esta es una verdad que no cesaré nunca de gritar y vivir. Ella es mi sangre, mi oxígeno». <sup>12</sup>

La pareja Gala – Dalí es, probablemente, una de las más célebres de la historia del S. XX. Dalí se encargó de que fuera así. Como se encargó también de dar a conocer, detalladamente, las circunstancias del primer encuentro entre ambos en Cadaqués; un *coup de foudre* fulgurante y definitivo por el que Gala deja a su marido Paul Éluard, que regresa dignamente a Paris, cuando Gala le promete tiernamente a un enclenque y tembloroso Dalí: «Pequeñito mío, nosotros no vamos a separarnos nunca». Palabras que sellaron el milagro.

Todos los espasmos, las contorsiones, los ataques de risa y las convulsiones que se apoderan de Dalí ante la presencia de su amada, así como su secreta e inicial impulsión a matarla –descifrada de inmediato por Gala en la expresión de su mirada–, son minuciosamente relatados por Dalí en cada una de sus biografías. «Gala me oyó. Me adoptó. Fui su recién nacido,

---

<sup>10</sup> Salvador Dalí. Op. cit., p. 17.

<sup>11</sup> Maarten van Buuren. «Paranoia: La vie secrète de Salvador Dalí». Relief – Revue électronique de littérature française. Vol. 3 No. 1. Utrech, Holland, 2009, p. 13.

<sup>12</sup> Salvador Dalí. *Confesiones inconfesables*. Op. cit., p. 131.

su niño, su hijo, su amante –el hombre a amar–.<sup>13</sup> Y, efectivamente, no se separaron más, desde ese encuentro en 1929, hasta la muerte de Gala en 1982. Período que marca, con ajustada precisión, el comienzo y el fin de la luminosa trayectoria de Dalí, que se apaga entonces repentinamente como una estrella fugaz. A partir de ese momento, un Salvador Dalí de carne y hueso se hunde en la penumbra de la melancolía, hasta su muerte en 1989.

Desde luego, la pareja no asumió la forma de una pareja corriente, la pareja convencional: «En la historia de todos los tiempos, no se encontrará una desmesura y un equilibrio, una fuerza y una dulzura, un magnetismo y un volcán pasional más intensos en la vida de una pareja. Gala y Dalí encarnan el mito más fenomenal del amor que trasciende los seres, aniquila el vértigo del absurdo y proclama el orgullo y la calidad del genio humano»<sup>14</sup>. No se trataba de la relación diferenciada entre dos sujetos individualizados, sino de un tipo de relación simbiótica, narcisística, confusional, que ejerce una influencia apaciguante sobre la prolífica sintomatología que agobiaba a Dalí. Un bálsamo que le asegura, en la fusión con su «alma gemela», el sostén de un armazón, la consistencia de un cuerpo con dos almas. Lo que lo lleva incluso a proponer la autoría conjunta de sus obras, y a firmar sus cuadros con el nombre compuesto *GalaDalí*.

Esa literal comunión con Gala tuvo un efecto estabilizador sobre Dalí: «Mis síntomas histéricos desaparecieron uno por uno, como por ensalmo. Volví a ser dueño de mi risa, mi sonrisa y mis gestos». Cesaron repentinamente las crisis, y cesaron también las alucinaciones. Efecto que reelabora la concepción de su propia historia, y evidencia portar una notable sobredeterminación.

Resulta posible, por ejemplo, rastrear algunas prefiguraciones de Gala en las afiebradas circunstancias de la primera infancia de Dalí. La primera, una ensoñación inducida por el ‘teatro óptico’ de su maestro de escuela en Cadaqués: la silueta perturbante de una niña rusa sentada sobre pieles blancas en el fondo de un trineo, seguida por lobos de ojos fosforescentes. «¿Gala? ¡Estoy seguro que era ella»!, finge sorprenderse Dalí. Y enseguida, el tropiezo con una serie de niñas a las que llama Galutchkas y responden a un mismo patrón: niñas rusas de aspecto virginal y distante, la nieve, el trineo, la frialdad del paisaje. Y luego, su amiga Dullita-Galutchka, y una siguiente que es su reencarnación, a la que llama Galutchka-

<sup>13</sup> Salvador Dalí. Confesiones inconfesables. Op. cit., p. 132.

<sup>14</sup> Ibid., p. 130.

Rediviva. Con todas ellas Dalí establece fantasiosamente un vínculo tortuoso, no sin su cuota de sadismo y de crueldad, y de todas ellas imagina la posibilidad salvífica de concretar su sacrificio. Gala Éluard Dalí se llamaba en verdad Elena Ivanovna Diakonova y había efectivamente nacido en Rusia, pero, a diferencia de todas sus amiguitas imaginarias, era diez años mayor que él.

Aunque el milagro del encuentro con Gala sólo puede ser inteligido a la luz de las trágicas circunstancias que rodearon la llegada al mundo de Dalí, y marcaron a fuego las coordenadas de su constitución subjetiva; en particular, la muerte previa de su hermano mayor, llamado también Salvador Dalí. Aunque él cambie, por razones que se desconocen, las fechas y otros detalles importantes de estos sucesos, su testimonio constituye el relato más elocuente de su dramática travesía personal, una travesía a la que compara con la pasión de Cristo.

«Yo he vivido la muerte antes de vivir la vida. Mi hermano murió a causa de una meningitis, a la edad de siete años, tres antes de mi nacimiento. Mi madre se trastornó hasta lo más hondo de sí misma. Su desaparición fue un golpe terrible del que nunca se recobró [...] Al nacer puse los pies sobre las huellas de un muerto a quien adoraban y al que, a través de mí, se seguía amando tal vez aún más».<sup>15</sup> «...Mi padre y mi madre me pusieron su mismo nombre, Salvador, que era también el de mi padre. Crimen subconsciente agravado por el hecho de que en la habitación de mis padres se hallaba [...] la fotografía de Salvador, mi hermano muerto, al lado de una reproducción del Cristo de Velázquez; y esa imagen del cadáver del Salvador-Jesús, que mi hermano Salvador Dalí había ido a encontrar sin duda alguna en su ascensión angélica, condicionaba en mí un arquetipo nacido de la existencia de cuatro Salvadores que me cadaverizaban. Tanto más que decidí parecerme a mi hermano muerto como si yo fuera su espejo».

«Me creí muerto antes de saberme vivo». [...] «Sentía mi ser y mi persona como si se tratara de un doble. Es verdad que, desde que tuve conciencia de las cosas, estuve ausente de mí mismo, y me veía obligado a cada instante a comprobar si en realidad estaba en el mundo. De ahí procede mi perversidad polimorfa para imponer el yugo de mis caprichos. Pero yo no tenía contornos. No era nada y a la vez lo era todo. Dado que me negaban, yo era algo que flotaba en lo indeciso, en lo difuminado. [...] A pesar de que mi cuerpo era una especie de

---

<sup>15</sup> En realidad, Dalí nace nueve meses y medio después de la muerte de su hermano. Lo que hace suponer que tanto su concepción como su gestación fueron transitadas por su madre en un apesadumbrado estado de duelo.

espejismo que yo sólo experimentaba por mimetismo, mi pensamiento se movía con naturalidad en esa dimensión de lo irreal donde se desplegaban mi fuerza y mi dinamismo vitales. A través de mi cuerpo pasaba como por un agujero de lo irreal».

«Mi psiquiatra preferido Pierre Roumeguère afirma que, identificado por fuerza con un muerto, yo no tenía otra imagen verdaderamente sentida de mi cuerpo más que la de un cadáver putrefacto, blando, corrompido, roído de gusanos. ¡Exacto! Mis más lejanos recuerdos de existencia fuerte y verdadera se vinculan a la muerte. [...] Mis obsesiones sexuales están unidas a unas blandas turgescencias. Sueño con formas cadavéricas, senos alargados, carnes que se ablandan y funden como gelatina, y las muletas que pronto adopté como objeto de sacralización son, tanto en mis sueños como en mis cuadros, instrumentos indispensables para mantener en equilibrio mi débil noción de la realidad, que huye sin cesar a través de los agujeros que yo recorto incluso en la espalda de mi nodriza. [...] Dispongo de un verdadero poder alucinógeno sin alucinógenos». <sup>16</sup>

La mención de las carnes blandas y el sostén de las muletas es oportuna a consignar cierta precisión. Porque esa dialéctica entre lo blando y lo duro (“paranoia blanda – crítica dura”), atraviesa toda la vida y todas las creaciones de Salvador Dalí. Lo blando remite explícitamente a las excrescencias del cuerpo, la mierda, la saliva, las mucosidades, el semen, y a los orificios pulsionales como la boca, el ojo o el ano (¡es increíble la cantidad de anos que ha podido pintar Dalí!); y reenvía, por lo mismo, a ciertas prácticas sexuales como el voyeurismo, la exhibición, la coprofagia, la sodomía, y a una minuciosa escatología del pedo que escandalizaban hasta el hartazgo a Breton. Es decir, referencias a un autoerotismo prenarcisista en el que el sujeto falta de sí, un cuerpo fragmentado y desarticulado en el que ciertas parcialidades disgregadas (el codo, la espalda, el hombro) evidencian asumir para Dalí la autonomía de un descomunal erotismo. Lo duro hace, en contrapartida, referencia a la solidez de los crustáceos, el caparazón, las estructuras óseas, las construcciones arquitectónicas, las montañas, o a objetos de orden transicional privilegiados como las mencionadas muletas, que acompañaron obsesivamente a Dalí tanto en su vida personal como en buena parte de sus cuadros. Aunque es también inevitable articular esa alternancia entre lo blando y lo duro a los ritmos cíclicos contrapuestos de la turgencia y la detumescencia del pene. Su insistente referencia a la masturbación como práctica sexual exclusiva (“El gran masturbador”, las

---

<sup>16</sup> Salvador Dalí. *Confesiones inconfesables*. Op. cit. p. 12 y pp. 357-359.

reiteración pictórica de manos desproporcionadamente grandes), su angustiada interrogación acerca de su posible homosexualidad en su relación juvenil con Federico García Lorca, su confesada virginidad hasta el encuentro con Gala, así como su nunca desmentida impotencia, sitúan la insistencia de lo gelatinoso, lo pegajoso y la viscosidad en la órbita de una clara primacía polimorfa de la pregenitalidad.

La consolidación de un cuerpo fusional con Gala demuestra dar un cauce mucho más equilibrado a la inestabilidad de esa dialéctica, y atenuar los pavores que le producía su indeterminación sexual, la que encuentra entonces alguna estabilidad. «Me sentía hombre, liberado de mi impotencia. Por ella, estoy dotado desde entonces de fuerzas telúricas verticales que permiten a un hombre penetrar a una mujer». Con la precaución de tener en cuenta que, «en la concepción daliniana del erotismo, hacer el amor consiste en inventar una anamorfosis de lo real».<sup>17</sup>

La conjunción GalaDalí logra compensar exitosamente muchas de las perturbaciones que acosaban a Dalí, estrechamente vinculadas a las coordenadas de su constelación familiar. El *nickname* de Gala evidentemente lo facilita: el abuelo paterno, que padecía paranoia y termina suicidándose, se llamaba justamente *Gal* Joseph Salvador Dalí; y el nombre completo de su hermano muerto era, ni más ni menos, Salvador *Galo* Anselmo Dalí.<sup>18</sup> Ese favorable desplazamiento de Galo a Gala hace surgir la convicción definitiva de la muerte de su hermano, y Dalí dice haber conseguido entonces, por primera vez, liberarse del agobio de su sombra. Una peca, detrás de la oreja de Gala, lo lleva al éxtasis: «Para mí, esa peca de belleza divina era la prueba de la muerte definitiva de mi hermano Salvador, su tumba mística; al acariciarla, rozaba su losa funeraria. Tomaba así posesión global de mi existencia con un solo gesto, y tenía la sensación embriagadora de borrar, a la vez, el recuerdo de aquel hermano muerto y poseer totalmente a la mujer que yo amaba, de captar toda la belleza del mundo e incluso vivir y hacer el amor con mi propia vida».<sup>19</sup>

Si, como asegura Lacan, una mujer se presta a ser el síntoma del hombre, no podemos sino confirmar aquí la validez de esa afirmación, en la medida en que efectivamente Dalí demostró hacer de Gala su *sinthome*. Para observar, parafraseando la solución joyceana,

---

<sup>17</sup> Salvador Dalí. Op. cit., p. 340.

<sup>18</sup> Maite Fernández Soriano. «Salvador Dalí y el psicoanálisis (de Galo a Gala)». Any Freud, 2006. Librería Xoroi, Barcelona.

<sup>19</sup> Salvador Dalí. Op. cit., p. 148.

que, gracias a ello, en tanto sujeto y en tanto objeto de su obra, logró compensar la evidente precariedad clínica de su anudamiento subjetivo. Solución que, tenida cuenta del eminente carácter figurativo de su arte y de su personaje, ha sido viable en su caso por medio de una reparación o un redoblamiento del anillo Imaginario de la tríada estructural R.S.I.

La figura de Dalí se demuestra así extremadamente controvertida y, al mismo tiempo, inagotable. La amplitud de sus producciones lo corrobora. Incursionó exitosamente en el cine (guionista de «El perro andaluz» de 1929 y «La edad de la inocencia» de 1930, dirigidas ambas por Buñuel), pero también lo hizo en el dibujo, el diseño, la fotografía, la ilustración, la moda, la joyería, la publicidad, el ballet, la escritura, y desde luego, la pintura, y en todos esos campos se destacó alcanzando siempre una enorme repercusión que, a menudo, rozaba el escándalo. Pero también se interesó, y mucho, en la ciencia matemática, la física cuántica, la energía atómica, el ADN o la teoría de las catástrofes. Por supuesto, sus lecturas de psicoanálisis, su encuentro con Freud o, más allá, su relación con las mujeres, en especial con la ambigua pop star Amanda Lear, darían lugar a un extenso comentario que excede en mucho los límites que nos hemos impuesto aquí.

Solo querría hacer, para concluir, dos pequeñas observaciones. En primer lugar, que el arte moderno en su expresión más radical, desde el pop art, el arte óptico y cinético, la escultura blanda, pasando por el kitsch, los happenings, las instalaciones y las actuales performances, no hubiera sido posible sin esa increíble performance que constituye enteramente la obra de Dalí. En segundo lugar, que Salvador Dalí se mantuvo fiel a sí mismo hasta el último momento. Internado en una clínica de Barcelona, escuchaba los informes sobre su salud transmitidos por la radio y la televisión catalanas. Le encantaba oír hablar de sí mismo, y prefería enterarse por los medios, antes que por los médicos, de cuándo llegaría a su fin el magnífico espectáculo de su vida.