



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Filosofía

**Salvador Dalí y el surrealismo de lo
onírico**

Sara Vaquerizo Arribas

Tutor: Sixto J. Castro

Departamento de Filosofía

Curso: 2023-2024

Resumen

Este trabajo explora la vida y obra del artista Salvador Dalí, su relación con el movimiento surrealista y la comprensión de este, y las influencias que supusieron las teorías sobre la interpretación de la vida onírica, conectadas con la exploración del inconsciente. Asimismo, se analiza cómo estas teorías influyeron en el desarrollo del método paranoico-crítico de Salvador Dalí, herramienta que combina la interpretación delirante de la realidad con el análisis objetivo y crítico de esta. En este trabajo no solo se resalta la genialidad de Dalí como artista, sino también la integración que hizo de las reflexiones sobre la profundidad del inconsciente y los sueños en el arte, proporcionando obras llenas de imágenes sorprendentes e impregnadas de significados ocultos.

Palabras clave: Dalí, surrealista, sueño, inconsciente, método.

Índice

Introducción.....	4
1. Dalí, vida	6
1.1. Figueres y padres	6
1.2. Los hermanos.....	7
1.3. El niño artista.....	8
1.4. Traumas que se generan en la infancia	11
1.5. La Residencia de Estudiantes y una época de problemas.....	12
1.6. Experimentación en la creación.....	14
1.7. 1929	17
1.8. El salto al otro lado del océano y la guerra.....	22
1.9. Últimos años	24
2. El Círculo de París: marco cultural de influencias intelectuales en Salvador Dalí y que posibilitan el desarrollo de su obra	26
3. Surrealismo	29
3.1. Introducción al Surrealismo	29
3.2. <i>Primer Manifiesto Surrealista</i> de 1924	30
3.3. El Surrealismo en palabras de Salvador Dalí	38
4. Los sueños	40
4.1. Introducción.....	40
4.2. Sigmund Freud y el deseo inconsciente	41
4.3. Carl Jung y el simbolismo en el sueño	48
4.4. Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar.....	53
5. El <i>Método paranoico-crítico</i>	55
5.1. Introducción.....	55
5.2. El Método: Paranoia y Crítica	59
5.3. Análisis Estético de <i>La Metamorfosis de Narciso</i> como ejemplo de obra creada a partir del <i>Método paranoico-crítico</i>	66
6. Conclusión.....	71
7. Bibliografía.....	74

Introducción

*Deme dos horas al día de actividad
y seguiré las otras veintidós en sueños.*

-Salvador Dalí

Desde que tengo uso de razón me han interesado las cosas que no he entendido. Puede que por este motivo haya decidido adentrarme en los caminos de la filosofía. En ella he encontrado algunas respuestas a las principales cuestiones que se plantea el ser humano. Si bien es cierto que, más que respuestas, he encontrado miles de preguntas nuevas. Por esta razón creo que está hecha para mí. La interrogación es mi fuerte. De hecho, mi abuela siempre me dijo que mi respuesta favorita para todas sus preguntas era un “no sé”. Abuela, te ha tocado una nieta escéptica.

Alguna cosa sí que sé. Si sigo a Descartes sé que pienso y cómo me gusta pensar. Tiene sus pros y sus contras. En los contras no voy a ahondar, pero los pros están reflejados en la satisfacción personal que siento ahora, acabando esta carrera. A pesar de que en ocasiones me haya llevado a la desesperación el hecho de intentar comprender a los grandes pensadores que he leído a lo largo de estos cuatro años, me siento orgullosa de mí misma por haber tomado la decisión de dedicar dicho tiempo de mi vida al pensamiento.

Tras estas confesiones personales, adelanto ya que en las siguientes páginas hablaré de la vida del artista ampurdanés Salvador Dalí, del contexto histórico y marco cultural en el que se desarrolla su obra y de los que considero los tres principales pilares que la sustentan: el surrealismo, como movimiento artístico en el que se desenvuelve; el

material onírico como fuente de inspiración creativa; y el método paranoico-crítico, herramienta creativa personal de creación e interpretación de sus obras.

Contemplar una obra surrealista del pintor Salvador Dalí es una experiencia tintada de una mezcla de emociones: genera curiosidad, extrañeza, fascinación y un poco de incomodidad. Considero que sentir el arte es uno de los grandes placeres de los que disponemos como seres humanos. Siendo esta mi principal motivación en la realización del presente trabajo, doy paso, entonces, a las páginas que contienen el grueso de todas estas ideas.

1. Dalí, vida

Para entender la creación artística de Salvador Dalí es necesario profundizar en su biografía, pues late en toda su obra, es fuente de imágenes y símbolos, colores y paisajes, origen de los traumas que retrató con su pintura y que le persiguieron hasta el final de sus días. Conocer el contexto del artista es fundamental para conectar con su pensamiento. Procedo a exponer su vida a través de los años, llenos de experiencias, de luces y de sombras.

1.1. Figueres y padres

Salvador Dalí y su aventura comienzan el día de su nacimiento, un 11 de mayo de 1904 en Figueres, Cataluña. Situada casi tocando Francia, a mitad de camino entre Gerona y Perpiñán, será una de las grandes fuentes de inspiración en su obra artística. Su mar y sus rocas grotescas serán transformados en sus cuadros en oníricas figuras que poblarán sus lienzos a lo largo de su vida.

Figueres es de donde provienen las constantes de la cosmovisión daliniana: desde el cielo y la llanura ampurdanesa que observaba desde el colegio d'els Fossos, con hileras de cipreses y donde aprendió los colores cambiantes de las nubes, hasta edificios y rincones escondidos. Su círculo vital comienza y acaba en Figueres, pueblo con reputación de tierra de brujas y de índole republicana. Tenía movimiento cultural, con asociaciones y sociedades artísticas y políticas y unos diferenciados estamentos sociales. Se acudía mucho a la ópera, hoy convertida en el Museo Dalí. La capital del Ampurdán en la época en la que nos contextualizamos fue una ciudad cosmopolita, mercantil, que conservaba su componente rural a la vez que estaba abierta a las nuevas tendencias provenientes de Francia.¹

¹ Rodrigo, A. (2008). *Ana María Dalí y Salvador. Escenas de infancia y juventud*. Base, pág. 20.

Sus padres, Felipa y Salvador, se conocieron en torno al año 1898 en Las Lluçietes, fiesta de la patrona de las modistillas. Salvador Dalí (padre) tenía 26 años y se encontraba preparando la oposición para notarías tras acabar la carrera de derecho. Nació y vivió su adolescencia en Cadaqués. Se conoce que fue un libre pensador. El apellido Dalí proviene de Llers, población cercana a Figueres y en Cataluña “dalí” es llamado al marinero que toca el laúd.² Felipa Domenech (madre) nace en Barcelona. Cuando conoció a su futuro marido tenía 24 años y era bella, delicada y poseía una mirada soñadora. Trabajaba junto a su hermana Catalina en una sombrerería.³

Pasados los años y cuando Salvador obtuvo el puesto de notario decidieron mudarse al Ampurdán. Allí vivieron entre sus amigos de la infancia, como Josep Pichot, apellido que marcará la vida del Dalí hijo. España en este momento la llevaba un gobierno inestable entre los partidos liberal y conservador. A pesar de ser un país empobrecido por los desastres militares de ultramar, fue una época que gozó de desarrollo. Comenzaron a andar los tranvías eléctricos, Gaudí terminó en 1900 la fachada del nacimiento de la Sagrada Familia y el joven pintor Picasso exponía sus primeros dibujos y retratos de amigos.

1.2. Los hermanos

El 12 de octubre de 1901 nace un niño en el seno de la familia Dalí, al cual nombran Salvador Galo Dalí, el primer nombre por el padre y el segundo por el abuelo. Su nacimiento fue recibido como un milagro de la vida, pero 21 meses más tarde morirá de un súbito catarro gastroentérico infeccioso.⁴ La tristeza que supone a los padres la pérdida será mitigada con la llegada de un nuevo hijo, Salvador Felipe Jacinto Dalí. Pusieron al artista el mismo nombre que aquel, hecho que marcó al artista toda su vida: llevar sobre

² Ibid., pág. 14.

³ Ibid., pág. 16.

⁴ Ibid., pág. 23.

los hombros la tarea de llenar el vacío causado por la prematura muerte de su hermano. Este doloroso trauma afectivo marcará su inspiración creadora. La mayoría de los motivos que se repiten en sus obras constituyen el reflejo de miedos, tristezas, alegrías y fantasías de Salvador Dalí de niño.

Su infancia fue una mezcla de luces y sombras constante. Estará llena de amor y dedicación de unos padres que le vigilarán de forma constante, ante el miedo provocado por la pérdida del primogénito. Su padre, conocido y estimado en su ambiente, fue un hombre culto al que le gustaba el arte y se codeaba con pintores y músicos. La figura de su madre fue primordial en su vida, mujer tradicional y austera que dedicó su vida al cuidado de su familia.

Nace en 1908 Ana María Dalí, tercera y última hija. Salvador, a pesar de ser un niño egocéntrico, acoge con cariño a su nueva hermana. Su madre lo prepara previamente para recibir a la niña, convirtiéndole en su protector incluso antes de su llegada. Salvador calificará el afecto que sentía por su hermana como “ternura delirante”, fue siempre paciente y cariñoso con ella. Su hermana lo conocía a la perfección, entendía su forma de expresarse como nadie, su inteligencia y fantasías, su humor y sus gestos. La infancia de ambos fue una gran aventura, en la que ella era la gran aliada del maestro y su compañera inseparable.⁵ Para el niño artista su hermana fue su primer público, su entusiasta admiradora y a quien dedicará sus más fascinantes invenciones.

1.3.El niño artista

El carácter de Dalí de niño era impetuoso cuando no se cumplían sus deseos. Por ello, su educación no fue disciplinaria y dura, pues no funcionaba con él, su madre le persuadía

⁵ Ibid., pág. 26.

con sensibilidad y le seguía el juego para que entrase en razón. Fue un niño imaginativo, de ideas sorprendentes y de actitudes desconcertantes.⁶

La casa Dalí estaba situada frente al mar del Llané, en un pueblo de pescadores y de pocas casas apiñadas, allí vivió una infancia acomodada. Fue querido por sus padres y secundado en sus invenciones magníficas, fruto de su inteligencia extraordinaria, ya latente en sus primeros años. Tuvo un carácter excéntrico desde niño, repudiaba la pobreza y le encantaba disfrazarse de cosas extravagantes. Le intrigaban los excrementos, se divertía viendo a los *merdisaires*⁷ y defecando en los lugares más insólitos de su domicilio.⁸

Tuvo durante esta época la compañía de amistades de la familia como los Pichot, donde todos eran artistas: músicos, cantantes y pintores. Pepito Pichot, quien no era artista, pero se dice que poseía un gusto sublime fue quien construyó la casa de Cadaqués donde Salvador vio los primeros cuadros de Ramón Pichot, y donde sintió por primera vez que el arte le llamaba. Además, esta familia estuvo rodeada siempre del aura artista, en 1910 alojaron en su casa a Pablo Picasso, quien por esas épocas ya había pintado algunas de sus obras más importantes. Los primeros dibujos del joven Dalí fueron alentados además de por su familia, por su extraordinario entorno.

Siegfrid Burmann, paisajista alemán que pasaba tiempo cerca de la casa de los Dalí, fue quien regaló a Salvador sus primeros utensilios de pintura, unos tubitos de colores y una paleta.⁹ Sus primeras obras fueron realizadas en torno a sus catorce años, y ya por ese entonces demuestran el talento y la sensibilidad poco corrientes del artista. Una

⁶ Ibid., pág. 27.

⁷ Personas que recogían las heces que hacía el ganado que transitaba por las calles de Figueres y que vaciaban los pozos negros de las casas.

⁸ Rodrigo, A. (2008). *Ana María Dalí y Salvador. Escenas de infancia y juventud*. Base, pág. 34.

⁹ Porcu, C. (2005). *Dalí. Los grandes genios del arte contemporáneo, el siglo XX*. RCS Libri S.p.A, pág. 24.

de ellas es un dibujo a carboncillo de 1918 en el cual lucen los edificios de Cadaqués reflejados en el mar. La representación de su infancia será un tema transversal en sus obras a lo largo de toda su trayectoria artística.

El lugar donde inició su amor por la pintura fue la residencia de los Pichot, donde residió Dalí una larga temporada por motivos de salud. La gran casa estaba decorada con cuadros de Ramonet y descubrió contemplándolos que el observar, analizar y dibujar arte era algo que inundaba todo su ser. José Pichot fue quien ofreció al notario Dalí contratar a un profesor de dibujo para su hijo. Podría considerarse que fue el gran descubridor de Salvador Dalí.¹⁰ Desde su infancia vio en él su habilidad y gracia para las artes y su fascinación y creatividad. Se interesó por orientar su formación procurándole lecturas y obras nuevas que desarrollarán su gran don. Dalí vivió junto a los Pichot un clima propicio al desarrollo de su sensibilidad, puesto que todos los integrantes de la familia eran gentes muy creativas.



Ilustración 1: Dalí, Salvador (1915). *Interior holandés* [óleo sobre tela]. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres (España).

Del año 1915, es decir, cuando el pintor tenía 11 años, data este *Interior holandés*, obra que pintó sirviéndose de una postal. Ya a esta edad su talento era algo fuera de lo común. Estuvo colgada en las paredes de la casa donde vivió su infancia largos años, pues su madre

consideró que aplaudir los logros de su joven artista sería beneficioso en el desarrollo de su talento. En casa, Dalí encontró una de sus primeras inspiraciones pictóricas: una serie de monografías *Gowans*. En su *Vida secreta* dirá: “Llegué a saberme de memoria todas

¹⁰ Rodrigo, A. (2008). *Ana María Dalí y Salvador. Escenas de infancia y juventud*. Base, pág. 69.

estas pinturas de la historia del arte que me habían sido familiares desde mi temprana infancia, pues pasaba días enteros observándolas.”¹¹ Dalí se sintió profundamente identificado con las obras de estas monografías, tanto que llegaba a confundir a los personajes representados con sus propios amigos. A menudo le sucede que en su memoria se confunden recuerdos de cosas vividas y cuadros. Muchas veces le parece difícil discernir donde comienza la verdad y donde la farsa, las reproducciones se ligarán profundamente a sus recuerdos.¹² Más adelante, detallaré más en profundidad sobre esta conexión mental que sucede en la mente del pintor y la relación que tiene con su creatividad extravagante.

Salvador Dalí de niño quiso ser muchas cosas, la que más ansiaba entre ellas era ser Napoleón. Sin embargo, la seducción visual que le generaba la observación de cuadros desde pequeño le hicieron encontrarse a sí mismo como pintor. Su padre decía que a su hijo de niño le producía éxtasis la contemplación de los cuadros de los maestros y dibujar lo transportaba a regiones inaccesibles, le serenaba los ánimos y le liberaba de sus rabieta infantiles.¹³

1.4. Traumas que se generan en la infancia

En lo que tiene que ver con el expediente académico, el artista no fue un alumno normativo, mostraba desinterés en lo que tenía que ver con la disciplina de estudio que le imponían sus maestros. En el año 1919 funda junto a sus compañeros una revista donde publica su primer texto poético *Cuando los rumores se duermen*.¹⁴ En los años posteriores acaba su enseñanza media y realiza alguna exposición de sus primeras obras y poco

¹¹ Dalí, S. (1942) citado en Rodrigo, A. (2008). *Ana María Dalí y Salvador. Escenas de infancia y juventud*. Base, pág. 35.

¹² Rodrigo, A. (2008). *Ana María Dalí y Salvador. Escenas de infancia y juventud*. Base, pág. 36.

¹³ *Ibid.*, pág. 64.

¹⁴ Porcu, C. (2005). *Dalí. Los grandes genios del arte contemporáneo, el siglo XX*. RCS Libri S.p.A, pág. 24.

después se matricula en la Academia de Bellas Artes de Madrid. Su padre, a pesar de ser liberal y de apreciar el arte, no era partidario de que su hijo se dedicase a una profesión que no le asegurase el futuro. Se opuso durante mucho tiempo a que su hijo se mudase a Madrid. Dicen que este fue el inicio de la ruptura entre el artista y su padre.

La madre de Dalí murió de cáncer en 1921, fue un suceso que marcó a toda la familia y sobre todo al artista, quien estaba muy apegado a ella. A pesar de su profundo amor hacia su madre, no la representó casi en ninguna de sus obras, mientras que su hermana y padre aparecen en multitud de ellas. El tiempo de luto en la familia Dalí parece que hizo que el padre cediese en la decisión de que Dalí comenzase su carrera artística en la Academia de San Fernando en Madrid. Entró sin dificultades y saltándose las normas del examen de admisión. Hizo un dibujo sin prestar atención a las directrices, sin embargo, los profesores lo aprobaron por la sublime perfección que había conseguido.¹⁵ Dalí siempre fue consciente de sus propias capacidades y pudo permitirse saltarse las reglas en muchas ocasiones.

1.5.La Residencia de Estudiantes y una época de problemas



Ilustración 2: Dalí, Salvador (1924). *Naturaleza muerta* [óleo 125x99 cm]. Museo Reina Sofía, Madrid (España)

En Madrid, vive en la Residencia de Estudiantes, donde se establecieron jóvenes de buena familia de la burguesía española. Allí conocerá al poeta Federico García Lorca y al futuro director de cine Luis Buñuel, con quienes tendrá gran amistad y colaborará en los años próximos.

En la residencia Dalí vivirá retirado, casi solo, metido en su cuarto creando y saliendo de allí solo para sus

¹⁵ Ibid., pág. 27.

clases en la Academia de San Fernando o para visitar el Museo del Prado. Sus compañeros le tachan de dandi y de extravagante. En aquel momento es cuando Dalí realiza obras de corte cubista, que resulta ser lo más vanguardista y por tanto ignorado por la Academia e idóneo para expresar sentimientos revolucionarios de los jóvenes artistas.

A partir de que se descubran las creaciones que realizaba escondido en su habitación, Dalí pasará de ser objeto de burla a ser la figura artística que representara al grupo de jóvenes artistas. La Academia de San Fernando finalmente no cubrió las expectativas del joven artista, le pareció que los profesores no estaban a su altura.¹⁶

No era un alumno estándar y la gente no tardó en darse cuenta. Fue expulsado durante un año de la Academia acusado de haber dirigido una revuelta contra las autoridades académicas. Esto supone un duro golpe para su padre, quien ve que su hijo no llegará a diplomarse como profesor de pintura.

Meses después vuelve a tener problemas, esta vez con la policía, y es encarcelado más de un mes en la cárcel de Gerona. No cometió ningún crimen, pero estaba vigilado por ser suscriptor de un periódico de izquierdas y porque se decía que su padre simpatizaba con el independentismo catalán. Estos años fueron los de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, hecho que supuso un clima político tenso para los simpatizantes de la izquierda.

Tras su estadía en la cárcel, regresa a Madrid, pero no puede reingresar en San Fernando y se matricula en la Academia Libre de Julio Moisés. Durante este tiempo Dalí volvió a pintar y a ver a sus amigos de siempre, a pesar de que todo el mundo le tachase

¹⁶ Ibid., pág. 31.

de perseguido político.¹⁷ La política marcará la obra artística de Dalí, pero no por su posición, sino por el gran desinterés que mostrará durante toda su vida hacia ella.

1.6. Experimentación en la creación

En el verano de 1925 pasará Lorca las vacaciones con la familia Dalí en su residencia de Cadaqués, la amistad entre el poeta andaluz y el pintor de Figueres se estrechará cada vez más, hasta el punto de que le dedicará una bella composición, *Oda a Salvador Dalí*, en la que figura la profunda admiración y pasión que el poeta sentía por el joven Dalí. Además, en este año realizará su primera exposición individual en la Galería Dalmau de Barcelona.¹⁸ En ella figuran obras como el *Retrato de su padre* y la *Venus y su marinero*.



Il·lustració 3: Dalí, Salvador (1926). *Figura damunt les roques*. [óleo sobre plafón 27x41 cm]. The Dalí Museum, St. Petersburg (Florida).

Sobre junio de 1926 acabará la tormentosa relación de Dalí con las instituciones académicas. Este periodo fue para el pintor una época de mucho trabajo creativo, de investigación diversa y de muchas experiencias humanas que reflejara en sus temas. También de influencia picassiana, de purismo y de Cadaqués. Pintará los paisajes que vio desde pequeño y también los retratos de su hermana Ana María y de su padre, entre otros. En obras como *Mujer tendida sobre las rocas* se ve claramente la influencia del Picasso de los primeros años veinte, mujeres representadas de forma monumental y repletas de vida.

En este año Dalí realiza su primer viaje al extranjero. En París visitó Barbizón y allí descubrió el *Ángelus* de Jean-François Millet, con el cual se obsesionará el resto de su vida. Vuelve a Figueres y prepara su segunda exposición individual en el mismo lugar

¹⁷ Ibid., pág. 33.

¹⁸ R. D. -G. (1944). *DALÍ. La obra pictórica*. Taschen, págs. 84-88.

en el que se expuso la primera. Se vislumbra en ella una referencia a los métodos de los españoles Velázquez y Zurbarán.¹⁹

En 1927, se estrena en Barcelona la obra teatral Mariana de Pineda, escrita por Lorca y con escenografía y diseño de vestuario de Dalí. Tras ello realiza el servicio militar y durante esos meses escribe un texto crucial para entender su concepción del arte. Se titula *San Sebastià* y en él comienza a vislumbrarse el perfil artístico que se irá perfilando en los años siguientes. Durante los nueve meses del servicio militar Dalí pintó un único cuadro, *Cenicitas*, que publicó en una serie de obras en 1928. En ellas prima la metamorfosis y fragmentación de los cuerpos.



Ilustración 4: Dalí, Salvador (1926). *Estudio para "La miel es más dulce que la sangre"* [óleo sobre madera 37.8x46.2cm]. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres (España).

En *Estudio para "La miel es más dulce que la sangre"* podemos ver elementos característicos de Miró, como las sombras alargadas y las torres-juguete construidas con volúmenes geométricos en precario equilibrio. Esta obra y las que le siguen están

íntimamente relacionadas con el mundo onírico mediante las imágenes misteriosas y sorprendentes. Es aquí cuando Dalí se acerca a grandes pasos al surrealismo.

Sus obras comienzan a nutrirse de marcados aspectos surrealistas como los sueños y las teorías freudianas en torno al papel de la vida sexual en la vida psíquica, sin embargo, aún no ha tenido contacto con los artistas de esta corriente. Más adelante, se convertirá en la cabeza del surrealismo de la época, a pesar de que los demás conformantes no lo

¹⁹ Porcu, C. (2005). *Dalí. Los grandes genios del arte contemporáneo, el siglo XX*. RCS Libri S.p.A, pág. 39.

aceptasen como parte del movimiento. Siempre estuvo distanciado y llevó su obra de forma autónoma al movimiento fundado por Bretón.

Al acabar el servicio militar Dalí comienza a experimentar en su creación con nuevos materiales, como la arena o el cordel. Las obras que hizo en torno al año 1928 fueron consideradas por el propio Dalí como las más importantes de las que preceden a sus cuadros surrealistas.²⁰ En ellas ya prevalecen referencias sexuales o la descomposición de la carne, algunas hasta tal punto que las salas de exposición rechazaban mostrarlas. Retiraban las obras por el miedo al escándalo público que ocasionarían. Dalí protestaba ante esto riéndose en conferencias sobre los artistas que pintaban motivos simples y poco extravagantes. En este año redactó junto a Montanyà y Gasch el *Manifiesto antiartístico o amarillo*, un ataque al mundo provinciano de Cataluña y el arte que expresaba. En él se nombran a los artistas que sirven de ejemplo para evocar un cambio de paradigma artístico, entre ellos Picasso, Chirico, Miró o Brancusi.

En el invierno de ese mismo año Dalí es llamado por Buñuel para colaborar en una película. Acepta y cambia el tema propuesto por uno menos sentimental. Juntos se trasladan a Figueres y en una semana escriben el guion y diseñan la escenografía de *Un chien andalou*, que fue considerada una obra maestra surrealista y del cine en general.²¹

Buñuel contó a Dalí un sueño que tuvo en el que veía un ojo cortado con una cuchilla de afeitar y Dalí le contó que él había soñado que se le aparecía una mano llena de hormigas. Mezclando ideas y sueños, abriendo la puerta de lo irracional, descartaron toda imagen que tuviese una explicación lógica. Dalí sobre el cine, diciembre de 1927 en *La Gaceta Literaria*:

²⁰ Ibid. pág. 41.

²¹ Ibid., pág. 43.

La luz del cine es una luz al mismo tiempo muy espiritual y física. El cine captura los seres y los objetos más extraordinarios, aún más visibles y etéreos que las apariciones espiritistas. Toda imagen cinematográfica es la captura de una espiritualidad indiscutible.²²

1.7. 1929

En el año 1929 suceden numerosas hazañas en la vida del pintor. La época de sus treintas fue el culmen de su vida, cuando su carrera comenzó a dispararse, año de contactos y de su salto definitivo en el arte. Por un lado, en primavera fue a París a rodar con Buñuel la película. Llegó allí de la mano de Miró, que le presentó a todo el grupo de los surrealistas. Bretón, fundador del movimiento surrealista, dirá en uno de sus escritos datado ese año que desde la época de *La Révolution la Nuit* de Ernst nada había sido tan revelador como *Los placeres iluminados* o *El juego lúgubre* de Salvador.

La particular personalidad del joven pintor llamó la atención del pintor belga Magritte y del poeta francés Paul Éluard. En verano estos le visitaron en su residencia de Cadaqués, sin embargo, quien robó la mayor parte de la atención de Dalí en esa visita no fue ninguno de los dos artistas, sino la esposa del segundo. Gala aparece en la vida de Dalí como una mujer casada desde 1917, rusa emigrante de su país previamente al estallido de la revolución. La relación que mantenía con su marido se había estropeado en los últimos años y en cuanto llegó a Cadaqués se vio cautivada por el extravagante artista y su arte. Gala será un amor complejo, extravagante y duradero. Se mezclará en la autobiografía de Dalí hasta el punto de que será imposible comprender del todo al artista sin tener en cuenta su obsesión con su mujer.²³

²² Ibid., pág. 44.

²³ Brihuega, J. (1993). *Miró y Dalí: los grandes surrealistas*. Anaya, pág. 58.

Gala fue su amante y su cuidadora, a la vez que la gran musa daliniana por excelencia. Dalí la llamó la mujer-niña. Su influencia le redimió de sus obsesiones infantiles, que Dalí representaba en sus obras por medio de un lenguaje de símbolos y formas que más adelante se volvió universal para traducir sus creaciones. Éluard se mantuvo amigable con Dalí y no parecía molestarle la relación que estaba surgiendo entre él y su mujer, incluso parecía alentarla.²⁴ A modo de correspondencia, Dalí le autorretrató en un cuadro que sería expuesto en París. En el *Retrato de Éluard* aparecen símbolos muy recurrentes en la obra daliniana: hormigas, saltamontes, la cabeza de mujer-jarro o las rocas del Cabo de Creus.

En noviembre regresa de nuevo a París, para presentar la película con Buñuel, para su exposición y para reencontrarse con Gala. En este momento también ingresa de



Ilustración 5: Dalí, Salvador (1929). *El juego lúgubre* [óleo y collage sobre cartón 44.4x30.3 cm]. Colección privada Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres (España).

pleno en el movimiento surrealista.²⁵ *El juego lúgubre* fue una obra que causó escándalo. Se retratan en él experiencias íntimas del autor y referencias sexuales. Contiene gran cantidad de símbolos. Muchos de ellos se pueden vincular a la lectura que hizo de *La interpretación de los sueños* de Freud, inspiración de numerosos artistas surrealistas de todas las áreas.

Otra obra trascendente de este año fue *El Sagrado Corazón*, la cual provocó que su padre le prohibiese volver a casa. En el centro de la composición se puede leer: “en ocasiones escupo por gusto sobre el retrato de mi madre”. Esto le pareció una falta de respeto mayúscula a la memoria de su esposa muerta. Además,

²⁴ Porcu, C. (2005). *Dalí. Los grandes genios del arte contemporáneo, el siglo XX*. RCS Libri S.p.A, pág. 49.

²⁵ Ibid., pág. 49.

no aprobaba la nueva relación de su hijo con una mujer casada. Comienza una temporada de disputa constante con su padre que durará hasta el final de sus días.

Durante estos días Buñuel fue a buscarle a Figueres para comenzar la elaboración de un nuevo filme: *La edad de oro*. Sin embargo, la elaboración de este trabajo no resultó tan fluida como el de la primera película. Surgieron muchas diferencias entre ellos y el cineasta llegó a decir que el cambio en el comportamiento de Dalí se debía a la influencia de Gala. Buñuel terminó elaborando el tema solo. La película fue censurada tras su lanzamiento y en París no se pudo ver en salas públicas hasta 1981. Fue tanto el revuelo que ocasionó que una banda extremista de derechas irrumpió en la sala destrozando la infraestructura, incluyendo una exposición de obras surrealistas de Ernst, Arp, Miró, Tanguy y Dalí, entre otros.

Gala abandona definitivamente a su marido para aventurarse con Dalí en París. Manejaba los asuntos del artista y se ocupó del contrato del pintor con la galería Goemans.²⁶ Los cuadros dalinianos causaron impresión en el núcleo surrealista, pues los significados de los símbolos que retrataba superaban a todas las obras de corte surrealista anteriores, además de la perfecta ejecución técnica que caracterizaba al pintor. Nadie antes de Dalí había sido tan atrevido a la hora de expresar sus inquietudes sexuales y sus angustias oscuras y transformarlas en imágenes poéticas y turbias.²⁷ Se hizo hueco en el núcleo surrealista, configurándose como figura imprescindible.

A partir de este año la influencia freudiana en el núcleo surrealista hará que el inconsciente se convierta en principal fuente de inspiración artística. Los surrealistas se sumergieron el fondo de sus recuerdos y de su pasado. Dalí entre otros, sacó motivos de su infancia, retrató en sus obras numerosas veces los lugares mágicos en los que se

²⁶ Ibid., pág. 53.

²⁷ Ibid., pág. 54.

desarrolló su niñez. En 1929 pintará *El gran masturbador*, obra surrealista de madurez absoluta. Esta transformación en su pintura también la tendrá en sus profundos escritos y en sus colaboraciones en otros campos del arte, como en el cine o en exposiciones y actos públicos.

Este año sale a la luz lo que Dalí nombrará el *Método paranoico-crítico*.²⁸ Se trata de un método de creación e interpretación artística que ideará el propio Salvador Dalí y del que se servirá para la elaboración de sus obras, cuya idea principal es la de poner en duda toda apariencia de la realidad hasta llegar a su completo desacredito. La elaboración y difusión del método daliniano se sitúa en el período de entreguerras, época en la que la realidad vivida nada tenía que ver con la realidad ideada, al igual que los motivos de las representaciones de Dalí. La realidad tras la Gran Guerra estuvo marcada por los fascismos: dictadores de todas las especies, Mussolini, Hitler, Franco en España; el antisemitismo y la xenofobia y las armas. Todo ello capaz de destruir cualquier idea de progreso social o cultural civilizado. Sin embargo, en este clima oscuro surgían a la vez auténticos genios creadores y constructores de nuevas formas de pensamiento.²⁹

El periodo de entreguerras fue el de las mil caras del ser humano, marcado por una cultura presidida por la represión. La Primera Guerra Mundial sumerge a Europa en un declive económico y político y tiene como consecuencia inmediata una crisis de conciencia ante la incapacidad de resolver la problemática pacíficamente.³⁰ La tristeza y el decaimiento marcaron el pensamiento de la sociedad del momento.

²⁸ Véase el apartado 5. *El Método paranoico-crítico*.

²⁹ Docío, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia, pág. 93.

³⁰ Gómez, M. P. (2008). *Manuel Básico de Historia del Arte* (2ª ed.). Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, pág. 166.

En este contexto, no resulta extraño que surjan artistas con personalidades y obras



Ilustración 6: Dalí, Salvador (1929-1932). *El hombre invisible* [óleo sobre lienzo 140x81 cm]. Museo Reina Sofía, Madrid (España)

tan surrealistas como Dalí. Los surrealistas ya habían indagado en la locura como método de inspiración y en sus recursos para crear sus obras. Se vieron muy interesados con la propuesta novedosa del método que Dalí estaba forjando. Primeramente, le dio el nombre de método paranoico y expuso una primera aproximación a su funcionamiento en la revista *La femme visible*. Más adelante añadió el aspecto crítico del método.

Durante esta época Dalí incluyó en sus obras referencias a grandes creaciones que le marcaron a él y a toda la cultura en general. Figuras como Guillermo Tell formaban parte de una mitología visual de la conciencia cultural.³¹ Utiliza en sus obras motivos como el amor y la muerte, la impotencia y la podredumbre y la amenazadora figura del padre. Todas ellas hiladas a su infancia y que emanan de la profundidad de la mente para ser representadas en sus creaciones se puede ver reflejado en obras como *El hombre invisible*. En esta composición de objetos diversos, Salvador Dalí utiliza las imágenes dobles, que surgen de la aplicación de su *Método paranoico-crítico*.³²

³¹ Brihuega, J. (1993). *Miró y Dalí: los grandes surrealistas*. Anaya, pág. 61.

³² Ediciones polígrafa, S. y. (1994). *Salvador DALÍ*. Ediciones Polígrafa S.A., pág. 19.

1.8. El salto al otro lado del océano y la guerra



Ilustración 6: Dalí, Salvador. (1931). *La persistencia de la memoria* [óleo sobre lienzo 24x33 cm]. MoMA, Nueva York (Estados Unidos).

En 1930 Salvador y Gala buscan en Cataluña un lugar para comprar una casa y convertirla en hogar. En esta nueva residencia, ubicada en Port Lligat, Dalí pintará la célebre obra *La persistencia de la memoria*. En

su *Vida secreta* narra cómo creó la imagen central de la pintura: tenía delante los restos de un queso Camembert de la cena y comenzó a reflexionar sobre la blandura del queso. Fue tras ello a buscar un cuadro que ya había empezado, en el que se retrataba un paisaje de Port Lligat en el crepúsculo. Inspirado por la sensación de blandura percibida en el queso añadió los famosos relojes blandos en el centro de la composición. En 1932 se expondrá en la Galería Levy de Nueva York una colección de obras surrealistas, en la que Dalí será representado por esta famosa obra de ensueño.

El viaje de la obra daliniana al otro lado del océano será acelerado. Además, contaba con un círculo de seguidores de su arte llamado “El Zodíaco”, cuyos miembros adquirirían una obra suya al mes. En 1934 tendrá su primera exposición individual en Nueva York. Los motivos de sus obras durante este período girarán en torno al erotismo, la fantasía sádica, las escenas de canibalismo y la obsesión por el tema del *Ángelus* de Millet.



Ilustración 7: Dalí, Salvador (1933). *El enigma de Guillermo Tell* [óleo 201.3x346.5 cm]. Moderna Muséet de Estocolmo, Estocolmo (Suecia).

En Europa se va fermentando el comienzo de la II Guerra Mundial, Hitler se convierte en canciller del Reich y el clima político del viejo continente es muy tenso. Dalí, permaneció ajeno a la defensa comunista de sus compañeros del movimiento surrealista. De hecho, causó algunos conflictos por manifestaciones ideológicas contrarias al grupo. Una de ellas, la obra *El enigma de Guillermo Tell*, que muestra el rostro de Lenin representado como un personaje con una enorme nalga sostenida por una muleta de madera, típico símbolo daliniano. Dalí representó a Guillermo Tell en varias de sus obras como la encarnación de su padre, principal figura autoritaria de su vida. Utilizar el rostro de Lenin en esta obra provocó a Breton y a los surrealistas, quienes interpretaron la obra como una ridiculización del padre de la Revolución Rusa.

En este momento Salvador Dalí estuvo a punto de ser expulsado del movimiento surrealista. En su defensa ante las intenciones de sus compañeros de eliminarle de la lista de los surrealistas, mantuvo una actitud irónica y sostuvo que de los presentes era el único surrealista verdadero. Siguió participando en las actividades del grupo. Al fin y al cabo, su excentricidad era una gran fuente de publicidad del movimiento.

Textos como *La conquista de lo irracional*, escrito en 1935, compendio del pensamiento daliniano, ya no irán destinados solamente a su público español, sino que los dirigirá a toda la intelectualidad europea. Pronunciará una conferencia en Londres durante una Exposición Internacional del Surrealismo disfrazado con una escafandra de buzo, como representación de la “exploración de las profundidades del subconsciente”, actividad que enmarcaba dicho método propio de creación artística. Sin embargo, el



Ilustración 8: Dalí, Salvador (1936). *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)*. [óleo sobre lienzo 100x99cm]. Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia (Estados Unidos).

intento de performance o ilustración de su pensamiento casi acaba con él: cuando intentó quitarse el casco casi muere asfixiado. Sus movimientos por liberarse fueron interpretados por los presentes como parte de la puesta en escena y no hicieron más que disfrutar del espectáculo. Las escenas excéntricas eran típicas del personaje público de Dalí. El afán de demostrar su personificación del surrealismo casi le lleva a la muerte en esta ocasión.

En Julio de 1936 comienza la Guerra Civil en España. Francisco Franco se rebela contra el gobierno republicano. Los tres años de contienda dejaron setecientas mil muertes y unos estragos terribles en el país. Dalí retrató en varias obras la situación trágica de España. Son pinturas dramáticas y que, al igual que el famoso Guernica de Picasso, forman parte de la historia de España. Entre ellas están *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)* y *Canibalismo de otoño*.

En torno a 1937 Dalí se irá de España y vivirá en Francia y en Estados Unidos. No será el único surrealista en abandonar la tierra natal. Ernst y el propio Breton también lo hicieron. Además, fue por esta época cuando el jefe de los surrealistas comenzó a llamar “Avida dollars” al pintor, anagrama de su nombre y apellido, como alusión al afán de Dalí por el dinero y los lujos. *La metamorfosis de Narciso* y *El momento sublime* datan de esta época.

1.9. Últimos años

A partir de 1941 se traslada a Estados Unidos y realiza exposiciones en solitario. Además, elabora dibujos para revistas como *Vogue* y publica su autobiografía *La vida secreta de*

Salvador Dalí. La guerra en curso le inspira para crear algunos de sus mejores cuadros, como *Rostro de la guerra*.

Este período en la obra daliniana está marcado por la influencia de la ciencia. La fisión del átomo, las explosiones atómicas, la metafísica y los cuerpos solidos elementales inspiran su creación en una etapa de “pintura corpuscular”. De aquí nacen las obras *La Madonna de Port Lligat*, con Gala como protagonista, o *Galatea de las esferas* constituyen una fase de “mística del átomo”.³³



De 1951 es el *Cristo de San Juan de la Cruz*, pintura célebre a nivel mundial. En un sueño, Dalí vio la imagen de Cristo y le apareció la belleza metafísica del Cristo-Dios. Es su propia versión de Cristo Crucificado, retratado con una perspectiva desde arriba, en la que aparece Jesús sin los atributos de la pasión, expresando más belleza que sufrimiento.³⁴

En 1982 muere su compañera de vida Gala, y al año siguiente pintará su última obra *La cola de la golondrina*.

Dos años después sufrirá un grave accidente que casi le

Ilustración 9: Dalí, Salvador (1951). *Cristo de San Juan de la Cruz*. [óleo 205x116 cm]. Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow (Reino Unido)

cuesta la vida, un incendio en su casa de Púbol.

Salvador Dalí fallece el 23 de enero de 1989.

³³ Porcu, C. (2005). *Dalí. Los grandes genios del arte contemporáneo, el siglo XX*. RCS Libri S.p.A, pág. 67.

³⁴ Poveda (2021). *Historia/arte*. Obtenido de <https://historia-arte.com/obras/cristo-de-san-juan-de-la-cruz>.

2. El Círculo de París: marco cultural de influencias intelectuales en Salvador Dalí y que posibilitan el desarrollo de su obra

Cabe afirmar que la obra de arte está relacionada con el contexto histórico que ejerce en ella su influencia. Nunca está aislada y por ello es preciso entender el contexto en el que está situada para comprender su desarrollo e influencias.

Durante las décadas de 1920 y 1930 surgió en París una vibrante comunidad de artistas, escritores y pensadores en la cual Salvador Dalí estuvo inmerso. París era en ese entonces el epicentro del arte y la cultura de vanguardia, y talentos de todo el mundo se reunían y trabajaban por los alrededores de La Montmartre, con el famoso Moulin Rouge y el barrio de Montparnasse, lleno de cafés y estudios. Los principales movimientos artísticos que confluían en el círculo de París fueron el cubismo, iniciado por Picasso y Braque, el dadaísmo que tuvo su principal presencia con Tzara, y el surrealismo, fundado por André Breton en 1924, movimiento central en la escena artística parisina y cuyo miembro más célebre fue Salvador Dalí. Los movimientos artísticos de este momento, a pesar de ser tan diferentes, tienen en común el abandono de la tradición, de representar la realidad que se ve y sustituirla por la que se siente o se piensa.³⁵ El surrealismo en cambio, aboga por lo irracional como medio de enfrentarse a un mundo y a la sociedad que lo habita, ambos marcados por la catástrofe bélica.

Dalí fue presentado al Círculo de arte de París por Joan Miró, esto supuso un punto central de su carrera, ya que conllevó su introducción en el movimiento surrealista. En este París intelectual Dalí conecta con muchos nombres célebres de distintas índoles de conocimiento, surgen colaboraciones con los cineastas Luis Buñuel y Man Ray, amistad con artistas como Paul Éluard, René Magritte o Marcel Duchamp. Como se ha señalado,

³⁵ Gómez, M. P. (2008). *Manuel Básico de Historia del Arte* (2ª ed.). Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, pág. 167.

estas relaciones fueron fundamentales para el desarrollo artístico de Dalí, además de promover su integración en el círculo y así otorgarle una posición privilegiada que, más adelante, con sus imágenes oníricas y perturbadoras y su técnica sensacional, elevará hasta convertirse en un genio del arte aclamado por una audiencia global.

Es de vital importancia señalar que en esta época se desarrollaron numerosas corrientes de pensamiento que influyeron en el panorama y la obra de los intelectuales y artistas. Además, fomentaron un ambiente de exploración intelectual.

El Psicoanálisis de Sigmund Freud, terapia cuyo objetivo es el de llevar a la conciencia aquello que pertenece al inconsciente, y su novedoso método de interpretación de sueños, centrado en el descubrimiento de los deseos inconscientes que se manifiestan en el material onírico, ejercieron una crucial influencia en los intelectuales del momento. Su discípulo Carl Jung, también investigó la vida onírica y llegó algunas conclusiones distintas a las freudianas. Descubrió distintas labores que ejerce el sueño, relacionadas con un inconsciente personal y otro colectivo a través de la representación simbólica en la que se manifiestan los sueños. A pesar de que Freud fue el más mencionado por los artistas, Jung supone una importante figura en cuanto a lo que la materia onírica respecta y una clara influencia en el marco cultural de este círculo de intelectuales en el que Dalí estaba inmerso.

Al Psicoanálisis freudiano se une el existencialismo de Jean Paul Sartre. A pesar de que su máximo auge fue más adelante, después de la Segunda Guerra Mundial, algunas de sus ideas ya estaban presentes en el círculo parisino de los años 20 y 30. Sus ideas de libertad individual y de la búsqueda de significado en un mundo absurdo influyeron en los artistas surrealistas, enfatizando la importancia de no acatarse a las normas preestablecidas. Cabe considerar por otra parte la filosofía marxista. Influyó en gran medida en el gran representante del surrealismo André Breton y en sus compañeros del

movimiento. Muchos surrealistas estuvieron comprometidos políticamente con el comunismo y las ideas de Marx sobre la revolución social pueden verse en matices del de sus obras e incluso en el *Primer Manifiesto Surrealista*, publicado en 1924.

Friedrich Nietzsche resonaba con su propuesta de reevaluación de los valores tradicionales y la creación de unos nuevos, dirigidos a la trascendencia del hombre ordinario al superhombre. En el arte de aquel momento, la idea de romper con las convenciones establecidas fue una temática central. Por otro lado, en terreno científico, la teoría de la relatividad de Albert Einstein tuvo un gran impacto en los artistas de esta época. El espacio y tiempo relativos e interconectados influyeron en el cubismo y en el surrealismo, que exploraban nuevas formas de representar el espacio y el tiempo. Por otro lado, Salvador Dalí plasmó en su obra su fascinación por las matemáticas, sobre todo por la geometría y las proporciones. Esto se puede ver representado en obras como *Galatea de las esferas* o *Corpus hipercubus*.

En función de lo planteado, las bases de la creación de Salvador Dalí las sienta una mezcla de esencias. Principalmente, el surrealismo, movimiento al que se sumará y del que más adelante se alejará, pero que marcará su creación artística en gran medida. Por otro lado, las investigaciones sobre los sueños del psicoanalista Sigmund Freud, centrándose sobre todo en la indagación de los deseos del inconsciente. Por último, la patología de la paranoia, que veremos introducida en su creación artística a través de un método propio de creación, concretamente el método paranoico-crítico, con el que transformará el automatismo pasivo de los surrealistas en un mecanismo activo, a través del autorretrato del inconsciente.

3. Surrealismo

3.1. Introducción al Surrealismo



Ilustración 10: Dalí, Salvador (1932). *Objetos surrealistas indicadores de la memoria instantánea*. [óleo sobre tela 75x63 cm]. Colección privada. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres (España).

André Breton, en su *Manifiesto Surrealista*, como esfuerzo de definir el “espíritu” del surrealismo, sentó como base de la creación surrealista el automatismo y a partir de un sueño que tuvo estableció una nueva mirada en torno a la creación artística, en la que los ojos ya no se centraban en lo externo, sino que iban dirigidos al interior. Conecta las realidades interna y externa del hombre, en forma de *reencantamiento psíquico de las apariencias*. El mundo exterior y el

mental tienen la misma apariencia, tanto en lo que tiene que ver con lo onírico como en su dinamismo y acontecimientos.³⁶

El surrealismo nació en contra de las ideas que defendía el modernismo, con el objetivo de sobrepasarlas. Breton, en su búsqueda de una nueva concepción de arte, se centró más en la innovación ética que en la estética. Veremos más adelante que el *Manifiesto Surrealista*, más allá de sentar las bases de una corriente artística, tiene corte revolucionario social, ética y políticamente. Opuesto a la forma ética de carácter positivo de vida del modernismo, el manifiesto estaba marcado por la negación, lejos de los valores que promulgaba el modernismo.

El automatismo defendido por el surrealismo basaba su originalidad en que su procedencia es el inconsciente. Breton pretendía ser poeta eliminando cualquier responsabilidad personal en su escritura, la situaba fuera de la esfera del arte y por tanto

³⁶ Jenny, L (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), pág. 140.

de lo estético, más allá de lo bello y lo feo.³⁷ La pureza con la que Breton define el automatismo psíquico del surrealismo garantiza que los resultados de la aplicación del método no tienen nada de intencionalidad consciente. Esto supone un profundo antiesteticismo. Se trata de una cuestión mental que permite eludir el arte.³⁸

Procedo, tras esta introducción al surrealismo como opuesto al modernismo anterior, a indagar a través del texto del *Manifiesto Surrealista* cuales fueron las intenciones de los integrantes del movimiento y cómo concebían como fundamento de la creación artística el lado inconsciente del hombre. Después, sirviéndome de un artículo publicado por el propio Salvador Dalí, expondré la concepción propia del artista sobre la corriente del surrealismo.

3.2. Primer Manifiesto Surrealista de 1924

El texto del *Manifiesto Surrealista* tiene en esencia la disconformidad, sin importar de qué lado político o color se posicione. Configura la idea de la lucha contra las convenciones y la revisión de los esquemas heredados como condición para que el hombre pueda comenzar realmente a vivir. De esta manera, el surrealismo no es solamente una escuela de arte, sino que representa una entera concepción del mundo. En ella, los valores vitales del hombre son la imaginación, la acción creadora y el amor y todos ellos pueden verse realizados solamente cuando el hombre es libre.

Se extraen del manifiesto varias ideas clave para la comprensión de la idea surrealista que defendían Breton y sus compañeros. Entre ellas, la comprensión de “sistema” como instrumento y no como objetivo, la conciencia ética como fundamento para el hombre que busca realizarse y la despersonalización del juicio, es decir, juzgar las

³⁷ Ibid., pág. 147.

³⁸ Ibid., pág. 148.

conductas de las personas y no a ellas mismas.³⁹ Es un texto moralista, al igual que su autor, preocupado por el destino del hombre. Busca que el hombre ascienda a una vida más alta, donde su dignidad sea respetada y contemplada. A la vez, condena al mundo actual, pues lo considera indigno y encerrado en la muralla del dinero. También condena a todos aquellos hombres que se aferran al pasado y sus esquemas, los cuales constriñen las dos libertades fundamentales del hombre: la de crear y la de amar. La realización del hombre en términos de Breton es que sea libre en la creación y en el amor. El hombre realizado se opone al hombre frustrado que prima en las sociedades de hoy en día. Breton ama al hombre y lo hace ejercitando una lucha activa contra los males que lo mantienen sumido en la mentira.⁴⁰ La imbecilidad se adueña del poder en los hombres y los maneja.

El estilo del manifiesto de Breton es apasionado y arrebatado, una poesía de carácter estremecedor con tono acusador que lo cuestiona todo.

Aquí y en cualquier parte la confesión y la retracción se mezclan. No comprendo por qué ni cómo vivo, cómo es que todavía vivo, y con mayor motivo, qué es lo que yo vivo. Si queda algo de un sistema como el surrealismo, que hago mío y al que me acomodo lentamente, si quedara sólo con qué enterrarme, de todos modos nunca habrá habido con qué hacer de mí lo que yo quise ser, a pesar de la complacencia que tengo para mí mismo. Complacencia relativa, en función de la que se puede tener hacia mi yo (o no-yo, no sé bien). Y, con todo, vivo, y hasta descubrí que amaba la vida.⁴¹

Breton, a modo de introducción del manifiesto y para que el lector comprenda su forma de expresar, indica que en su pensamiento hay un mundo de fantasmas, de hipótesis

³⁹ Pellegrini, A. en Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. (A. Pellegrini, Trad.) Argonauta, pág. 10.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 10.

⁴¹ Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. (A. Pellegrini, Trad.) Argonauta, pág. 16.

que se realizan, de apuestas y mentiras. Confía plenamente en la actividad de la poética, nunca le ha decepcionado y se consagra en ella.

Para André Breton el hombre moderno es demasiado modesto y prescinde de su conciencia moral. Se refugia en mirar a su infancia, pues a pesar de haber sido domado por la sociedad, ella le devuelve la posibilidad de vivir muchas vidas a la vez. Le trae de vuelta la ilusión y le desata de la preocupación. Es cierto que no se torna niño por completo, pues uno cede a las amenazas que se acumulan a lo largo de la vida. La imaginación sin límites que tiene uno en los primeros años de su vida se abandona por su uso utilitario en la vida adulta. La imaginación es una facultad del hombre que los surrealistas consideran esencial para la consecución del ideal de hombre libre que persiguen con su movimiento.

Dentro de este orden de ideas, Breton declara en el manifiesto que con el tiempo el hombre limita su imaginación a la necesidad práctica. Se vuelve incapaz de estar a la altura de las situaciones excepcionales. De todo lo que le ocurra solo se quedará con lo que relacione con otros acontecimientos que le hayan ocurrido antes. Faltará al mirar con amplitud, a lo desconocido e incluso a sus propias ideas por quedarse en aquello que le resulte práctico y conocido. Breton afirma que la libertad es la mayor aspiración que debe tener el hombre. Para ser libre uno ha de poder imaginar, pues la imaginación nos informa de lo que puede ser o suceder y solo por esto constituye una fuerza a la que podemos agarrarnos sin sentirnos inseguros.

En relación con la idea anterior, Breton nos invita a plantearnos si la imaginación debe tener un límite o no antes de volverse peligrosa para el hombre. Los locos son internados porque actúan de una forma que está reprimida por las leyes.⁴² Si no hiciesen

⁴² Ibid., pág. 21.

cosas de locos su libertad no estaría en juego. Breton cree que los locos son víctimas de su imaginación, que los impulsa a pasar por alto algunas reglas impuestas para que el hombre no se sienta amenazado. Además, muestran profunda despreocupación cuando les critican o les intentan corregir. Podemos suponer por ello que se sienten tan cómodos en su imaginación y que gozan tanto de su propio delirio que no pueden entender que el resto no sea como ellos. Las alucinaciones y las ilusiones son una preciada fuente de goce.⁴³

De este modo, Breton afirma que no podemos coartar nuestra imaginación por temerle a la locura. El surrealismo va en contra de la actitud realista, contraria a todo vuelo intelectual y ético. Declara el manifiesto que la actitud realista es repulsiva y se caracteriza por la mediocridad, el odio y la suficiencia. Breton enmarca el género novelístico en la actitud realista. Declara que la novela está repleta de largas descripciones aburridas a las que resulta una pérdida de tiempo dedicarles minutos de nuestras cortas vidas. Además, menciona que los novelistas se empeñan en reducir lo desconocido a lo conocido y a clasificarlo, colocan por encima de los sentimientos su afán por analizar.

En cuanto a la filosofía, en opinión del autor del manifiesto, no se ejecuta como se debería. Breton indica que por el momento solo se trata de escauceos retóricos.⁴⁴ Insiste en que se vive bajo el reinado de la lógica y que se utiliza para resolver problemas que tienen un interés prescindible en el hombre. “El racionalismo absoluto, que todavía está de moda, sólo permite tomar en cuenta los hechos que dependen directamente de nuestra experiencia.”⁴⁵ Breton manifiesta que la experiencia está limitada y se apoya en la utilidad inmediata y en el sentido común. Con el pretexto de progreso, el racionalismo elimina del

⁴³ Ibid., pág. 22.

⁴⁴ Ibid., pág. 26.

⁴⁵ Ibid., pág. 26.

espíritu todo lo que tiene que ver con lo supersticioso, haciendo que en lo que respecta a los métodos de búsqueda de la verdad solo se consideren los ligados al uso corriente.

No obstante, menciona Breton que surge de la mano de Freud una nueva parte de la mente a la que no se le había prestado la importancia que verdaderamente conlleva. El descubrimiento de la influencia que tienen los sueños en las personas posibilita que la imaginación vuelva a ser objeto de reflexión. Las profundidades de nuestro espíritu tienen la fuerza de promover aquello que se ve en nuestra superficie, lo acrecientan o luchan contra ello. En palabras de Breton:

Si las profundidades de nuestro espíritu cobijan fuerzas sorprendentes, capaces de acrecentar las que existen en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, hay un justificado interés en captarlas; en captarlas primero para someterlas después, si conviene, al control de la razón.⁴⁶

La investigación de Sigmund Freud sobre los sueños es fundamental para entender la manera en la que razonamos a lo largo de nuestra estancia en el mundo. A Breton el sueño le provoca muchas preguntas acerca de su relación con la realidad. Cree que se podría otorgar al sueño las respuestas de lo que no consideramos certero cuando estamos en vigilia, o tal vez la solución de los problemas fundamentales de la vida. Puede ser incluso que en los sueños también estén planteados estos problemas o que no se parezcan en nada. Todo es posible.

El estado de vigilia lo considera como un fenómeno de interferencia. En él, el espíritu se confunde y se desorienta, equivocándose de diversas maneras. Su equilibrio es relativo, y esto puede que se deba a que su funcionamiento está ligado las sugerencias que se presentan en el sueño.⁴⁷ Mientras que el espíritu del que sueña vuela más rápido, uno

⁴⁶ Ibid., pág. 27.

⁴⁷ Ibid., pág. 30.

se deja llevar y se satisface con cuanto le ocurre. Breton declara en su manifiesto que cree en la fusión de ambos estados, que en apariencia resultan contradictorios. “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*. A su conquista me encamino.”⁴⁸

Tras las expuestas reflexiones acerca del sueño y su opinión sobre el racionalismo vigente del momento, Breton habla del “castillo de los surrealistas” como metáfora del movimiento que lidera. Un castillo situado cerca de París, en un paisaje agreste, que posee unos interiores fabulosos y restaurados. Menciona que en él están instalados definitivamente algunos amigos suyos, entre ellos Luis Aragón, Max Morise o Pierre Naville. Otros acuden de visita, como Marcel Duchamp, Francis Picabia o Picasso. En el castillo que plantea Breton, cada uno es acompañado de su soledad, en su interior no es fácil que se encuentren y allí cada uno es su propio amo. “Cuando estamos aquí vivimos realmente según nuestra fantasía”⁴⁹ Después de la metáfora del castillo surrealista, Breton comienza a relatar el comienzo del movimiento surrealista siguiendo las siguientes palabras Pierre Reverdy:

La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen, y tendrá más fuerza emotiva y realidad poética...⁵⁰

Breton consideró las palabras de Reverdy profundamente reveladoras, sin embargo, su concepción de imagen era distinta a la surrealista. La definición de Reverdy

⁴⁸ Ibid., pág. 31.

⁴⁹ Ibid., pág. 35.

⁵⁰ Nord. Sud (marzo de 1918) citado en Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. (A. Pellegrini, Trad.) Argonauta, pág. 38.

de “imagen” era la de “creación pura del espíritu” nacida de la “aproximación de dos realidades alejadas”.⁵¹ Breton apelaba a un cambio radical en cuanto a esto, quería que las imágenes surrealistas fueran precedidas por una emoción a priori, utiliza la cita de Reverdy como abandono del modernismo, sustituye la concepción de Reverdy de “imagen” por una concepción de la imagen como un surgimiento experimentado, una experiencia y no una instrumentalización de esta.⁵²

A raíz de un sueño que tuvo y que supuso un punto de inflexión importante en su vida, se puede decir que comenzó a elucidarse la concepción del surrealismo. Escuchó una frase que llegaba sin tener relación con el resto de los acontecimientos que ocupaban su conciencia, la percibió de forma clara, pero sin identificar un sonido peculiar de voz. Una frase insistente que le desconcertó. “Hay un hombre cortado en dos por la ventana”. Iba acompañada de una representación visual de un hombre cortado a la mitad de su altura por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo.

A partir de la imagen extraña de su sueño, Breton decidió incorporarla a su proceso de elaboración poética. Obtuvo de él un monólogo de elocución veloz, sobre el cual el espíritu crítico no pudiese juzgar. Denominó a esto un *pensamiento parlante*. Junto con Philippe Soupault escribió siguiendo el impulso de este método y el primer día obtuvieron cincuenta páginas, las cuales compararon y vieron que entre ellos existía una notable analogía. Tenían los mismos vicios de construcción, una emoción desbordante, un acento pintoresco, unas frases burlescas y unas imágenes de una gran calidad. La única diferencia entre ambos textos era la diferencia de sus temperamentos.

⁵¹ Jenny, L (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), pág. 150.

⁵² *Ibid.*, pág. 151.

Con homenaje a Apollinaire, que acababa de fallecer, Breton y Soupault designaron el nombre de *surrealismo* al ejercicio al que se habían entregado. De ahí surge la definición del surrealismo, nueva forma de expresión pura de la que disponían y de la que harían partícipes a sus amigos. Definición de *surrealismo* en el primer manifiesto surrealista:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.⁵³

Tras exponer la definición, André Breton expone quienes han hecho “profesión de fe de surrealismo absoluto”: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. Entre ellos, el más surrealista o el más próximo a la verdad surrealista es Robert Desnos, quien *habla el idioma surrealista* a voluntad: “lee en sí mismo como un libro abierto y no hace ningún esfuerzo por conservar las cuartillas que se desparraman con el viento de su vida.”⁵⁴

Como podemos observar, Salvador Dalí no aparece en la lista, pues se sumará al movimiento más adelante. A quien si podemos ver reflejado es a Eluard, quien fue pareja de Gala antes y durante su historia de amor con Dalí. Breton también añade algunos nombres que podrían pasar por surrealistas, aunque no del todo, pues considera que tienen algunas ideas preconcebidas a las cuales se aferran porque no llegaron a *percibir la voz surrealista*. Entre ellos están Poe, surrealista en la aventura; Rimbaud, surrealista en la práctica de la vida y en cualquier parte; o Hugo, surrealista cuando no es estúpido.

⁵³ Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. (A. Pellegrini, Trad.) Argonauta, pág. 44.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 48.

3.3. El Surrealismo en palabras de Salvador Dalí

Salvador Dalí escribe, en un artículo para la *Revista Hispánica* en el año 1935, lo que él considera que es el surrealismo. Como se puede observar, coincide casi plenamente con las ideas que plasmó el líder del movimiento, André Breton, en sus manifiestos. A pesar de la expulsión del pintor del movimiento, su método de creación siguió ligado al inconsciente y a la indiferencia ante la censura. Los siguientes párrafos consisten en un resumen de lo que Dalí consideró oportuno mencionar en el artículo. Dalí define el surrealismo de la siguiente forma:

Automatismo psíquico puro mediante el cual se pretende la transcripción del funcionamiento real del pensamiento, fuera de todo control ejercido por la razón, fuera de todo control estético o moral.⁵⁵

Dalí afirma que, tras los nuevos descubrimientos de Freud en materia del inconsciente, se llega a la conclusión de que de él surge la creación artística en general. El lenguaje simbólico que nace del mundo subconsciente es el lenguaje universal de los hombres, pues no depende ni de la cultura ni de la inteligencia de cada persona, sino que proviene de las grandes constantes vitales, como pueden ser el instinto sexual, el sentimiento de la muerte o la noción física del enigma del espacio.⁵⁶

Para Dalí, el surrealismo representa una tendencia artística esencialmente distinta a las de los últimos años. La indagación en el mundo del subconsciente como método creativo no había sido tomada en cuenta a la hora de la inspiración creativa. El surrealismo no depende de plataforma intelectual alguna, al depender solamente de las constantes vitales. Tampoco es una nueva tendencia artística: es una revolución de vital y moral.

⁵⁵ Dalí, S. (1935). El Surrealismo. *Revista Hispánica Moderna* 1, no. 3, pág. 234.

⁵⁶ Ibid., pág. 233.

Utiliza los recursos plásticos de la actividad artística al servicio de aquello que la conciencia del hombre censura: los deseos, pasiones e imágenes prohibidos o desconocidos.⁵⁷

Según Dalí, los surrealistas utilizan los procedimientos artísticos como medio de expresión del mundo de la irracionalidad concreta y no como fin en sí mismos, eso lo hacen los estetas. Además, los métodos más académicos y desacreditados artísticamente son los más adecuados para conseguir comunicar lo surreal.

Siguiendo la tradición freudiana, Dalí manifiesta que, en la vida, existen dos principios esenciales y antagonistas que se nos aparecen como irreductibles: el principio del placer, representado por el mundo de los deseos subconscientes, y el principio de la realidad, representado por el sistema del mundo práctico racional, las prisiones mentales de la lógica, los sistemas estéticos y los culturales. Salvador Dalí afirma que es el placer a lo que el hombre debe aspirar, lo más legítimo para él. El mundo subconsciente ha de liberarse contra toda realidad, y con ello promover la libertad de la imaginación. Esto supone una crisis de conciencia que los surrealistas como Dalí pretenden generar en los sectores intelectuales. “El surrealismo es el tóxico imaginativo más peligroso que ha sido descubierto hasta nuestros días. El surrealismo es terriblemente contagioso. ¡Atención!: “Llevo el surrealismo”.”⁵⁸

⁵⁷ Dalí, S. (1935). El Surrealismo. *Revista Hispánica Moderna* 1, no. 3, pág. 233

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 234.

4. Los sueños

4.1. Introducción

De todos los movimientos artísticos que han determinado el arte de nuestra historia, el único que ha considerado el mundo onírico como epicentro de la creación ha sido el surrealista. Lejos de confinarse en lo que veían sus ojos, los artistas surrealistas prefirieron cerrarlos e inspirarse en aquello que solo se ve en los sueños. El sueño es fuente y origen de la revolución surrealista y el estado de vigilia es interferencia en nuestra vida onírica. Nos hace absolutamente libres y pone en cuestión a la razón y a la realidad: proporciona una mayor profundidad a la vida.

Procedo a analizar en esta parte del trabajo las reflexiones de Sigmund Freud y de su discípulo Carl Jung acerca de la parte onírica de la vida psíquica del hombre. Como hemos visto hasta este punto, un elemento clave del psicoanálisis freudiano, el recogido en su obra la *Interpretación de los sueños* fue inspiración base para el movimiento surrealista y para Salvador Dalí, conocido globalmente por sus imágenes oníricas surrealistas. Ambos pensadores investigan sobre la parte psíquica del inconsciente. Freud, con su concepto de la mente inconsciente y su proceso de interpretación de la vida onírica, llevó a los surrealistas a explorar lo profundo de la mente humana. Jung, inspiró a los surrealistas con su idea del inconsciente colectivo y los arquetipos a crear obras llenas de simbología.

4.2. Sigmund Freud y el deseo inconsciente



Ilustración 11: Dalí, Salvador (1930). *La libre inclinación del deseo*. [óleo sobre plafón 39.37x30.48] Yale University Art Gallery, Charles B. Benenson, B.A.

Desde el abandono de las hipótesis mitológicas sobre los sueños estos han quedado necesitados de explicación. Freud se centra en la posibilidad de si los sueños pueden ser interpretados, es decir, si cada uno de ellos posee un sentido. Descubre que un sueño puede hallarse incluido en la vida psíquica y perseguirse retrocediendo en la memoria del sujeto que sueña.

Sigmund Freud, en su obra *La interpretación de los*

sueños, descubre la relevancia que tiene la vida onírica en

la vida psíquica del hombre. Como he mencionado hasta ahora, los descubrimientos freudianos acerca de los sueños influyeron en gran medida a Salvador Dalí y su extensa obra artística, por lo que intentaré condensar en las siguientes páginas en qué consisten estos descubrimientos.

“Interpretar un sueño” quiere decir “indicar su sentido”, sustituirlo por algo que se pueda incluir en los actos psíquicos y que tenga igual valor e importancia que el resto de ellos. Freud alega que las ciencias no consideran importante el problema de la interpretación de los sueños, ven los procesos oníricos como algo puramente somático y no como un acto anímico. Sin embargo, los sueños tienen un significado y un sentido. Para el padre del psicoanálisis, la opinión popular cree que los sueños anuncian el porvenir y realizan una interpretación simbólica de estos. Pero no existe norma alguna para llevar a cabo este método, sino que depende más bien del ingenio del interpretador. Otro método que predica la opinión popular es el descifrador, tomando al sueño como una especie de escritura reveladora. Freud concluye que ambos métodos son imposibles

para la labor interpretativa: el simbólico es limitado y el descifrador depende de que se pueda acreditar la “clave” del “libro de los sueños”.⁵⁹

Freud descubre un procedimiento científico de interpretación onírica que revela los significados de los sueños. Llegó al proceso a través de las terapias psicoanalistas que realizaba con pacientes con casos de fobia histérica. Transmitía a los pacientes que debían comunicarle durante la sesión todo aquello que se les ocurriera. sucedió que los pacientes incluían en el relato las representaciones que surgían en sus sueños. “Un sueño puede hallarse incluido en la concatenación psíquica, que puede perseguirse retrocediendo en la memoria del sujeto a partir de la idea patológica.”⁶⁰

La labor de interpretación de sueños requiere una preparación del sujeto: ha de intensificar su atención sobre las percepciones psíquicas que acudan a su pensamiento y debe excluir la crítica a la hora de comunicarlas. El paciente debe saber que el éxito del proceder psicoanalítico depende de que comunique todo lo que atraviesa su pensamiento, y que no debe retirar ocurrencias que considere insignificantes, absurdas o lejanas a las demás. Además, ante toda ocurrencia del paciente, el interpretador debe ser imparcial.

Dentro de este orden de ideas, Freud alega que, al examinarse a uno mismo, se debe reprimir la autocrítica, así acudirán a su conciencia infinitas ocurrencias que de otro modo no sería posible percibir. Mediante la autopercepción se hace posible la interpretación de los productos oníricos. Este método freudiano recuerda a aquel utilizado por los surrealistas en sus procesos de ideación y elaboración de creación. La consideración surrealista del sueño está impulsada definitivamente por *La Interpretación de los sueños*. Sus teorías sugieren, abren y posibilitan en el ámbito del trabajo artístico.

⁵⁹ Freud, S. (1966). *La interpretación de los sueños* (1ª ed., Vol. I). (L. L.-B. Torres, Trad.) Alianza, pág. 165.

⁶⁰ Ibid., pág. 166.

Siguiendo a Freud, Breton reivindica que el sueño deje de ser considerado como un vacío en la consciencia para pasar a ser concebido como “el otro lado” del psiquismo, de modo que la realidad queda ampliada en la *surrealidad* y la manifestación con mayor consistencia sería el sueño, por ser continuo e intenso. El autor del manifiesto surrealista defiende que, cuando visualizamos imágenes en el sueño o de la imaginación las debemos considerar no como ilusiones, sino como aquello que constituye la otra parte de la realidad. La realidad ya no sucede solo durante el día, entra la noche en juego y rompe con la frontera establecida por la razón y la moral.

En su análisis, Freud desarrolla también la idea de que en el estado de adormecimiento surgen las “representaciones involuntarias” transformadas en imágenes visuales y acústicas. En el estado en el que se intenta inducir al sujeto del que se pretende interpretar el sueño, el paciente renuncia voluntariamente a la actividad crítica y presta atención a la persecución de pensamientos emergentes que tienen carácter de representaciones. Se transforman los “pensamientos involuntarios”, que tienen una resistencia que les impide emerger, en “pensamientos voluntarios”, pues el sujeto voluntariamente los comunica.⁶¹

Freud añade que al interpretar no hay que tomar el sueño en su totalidad, sino fragmentariamente, considerar cada uno de los elementos del contenido total. Es una interpretación en detalle, que ve en los sueños un complejo conglomerado de productos psíquicos. Además, otra aportación importante en la labor de interpretación onírica es que un mismo sueño tiene distintos significados o sentidos según el sujeto que lo sueña.

⁶¹ Ibid., pág. 167.

La conclusión fundamental que extrae Freud siguiendo su procedimiento de interpretación onírica es que el verdadero sentido que contienen los sueños es que son realizaciones de deseos. Esta conclusión es de suma relevancia en cuanto a lo que la labor creativa surrealista y daliniana concierne, pues, como hemos visto hasta ahora, los motivos que eligen para sus obras provienen justamente de aquello situado fuera de lo consciente. Veremos en adelante como Freud muestra que estos deseos realizados en el material onírico son justamente aquellos que han sido insatisfechos en estado de vigilia, algunos de ellos conscientes, pero otros son inconscientes.

Afirma Freud que el sueño no es desatinado ni absurdo. Es un fenómeno psíquico igual de relevante que el resto de los fenómenos. Además, debe ser incluido en el conjunto de manifestaciones psíquicas de la vida despierta, ya que es el resultado de una actividad de la mente muy complicada. Tras la conclusión a la que llega con la interpretación onírica, es decir, que en el sueño se satisfacen deseos, Freud vio necesario descubrir la transformación que sufren las ideas oníricas hasta constituir el sueño manifiesto tal como uno lo recuerda al despertar, y de dónde provienen la forma confusa y el material que lo constituye.

Freud da varios ejemplos de sueños propios, de amigos y de su familia para argumentar su afirmación. Con mucha frecuencia soñamos con realizaciones de deseos que se muestran como tal sin ocultamiento alguno, es decir, que no disfrazan el deseo que se satisface. Por ejemplo, explica que él es capaz de provocarse voluntariamente un sueño:

Cuando en la cena tomo algún plato muy salado, siento por la noche intensa sed, que llega a hacerme despertar. Pero antes que esto suceda tengo un sueño de idéntico contenido: el de que bebo agua a grandes tragos y con todo el placer del sediento. Sin embargo, despierto después y me veo en la necesidad de beber realmente. [...] El sueño me presenta realizado este deseo, cumpliendo, al hacerlo así, una función que se me revela en seguida.

[...] Si soñando que bebo logro engañar mi sed, me habré evitado tener que despertar para satisfacerla.⁶²

Freud menciona que los sueños de los niños pequeños son simples realizaciones de deseos poco interesantes, pero que poseen un gran valor para la demostración de que, en última esencia, el significado del sueño es la realización de un deseo. A este respecto, pone como ejemplo un sueño que tuvo su hija menor de diecinueve meses. La niña tuvo que estar a dieta durante un día entero debido a que había vomitado repetidamente esa mañana. Por la noche la niña dijo en sueños: “Ana Freud, fresas, frambuesas, bollos, papilla”. Utilizó su nombre para denotar posesión y después indicó alimentos que podían parecerle una comida deseable. La niñera había acusado que su indigestión era el resultado de haber comido demasiadas fresas. A raíz de esto, la niña en sueños satisfizo su deseo de comer aquello que durante el día se le había prohibido.

Existen sueños de angustia, y por ellos podría parecer que no todo sueño consiste en la realización de un deseo, sin embargo, Freud demuestra que estos también lo son. La teoría freudiana no reposa sobre el contenido manifiesto del sueño, sino sobre el latente que se esconde tras él, el cual la labor de interpretación desenmascara.

El sueño tiene un comportamiento que disfraza los contenidos latentes y crea los manifiestos. Este comportamiento toma el nombre de *deformación onírica*. El sentimiento de displacer en los sueños de angustia o penosos no excluye la persistencia de un deseo. Las ideas latentes del sueño son un nuevo material psíquico que el proceso de interpretación lleva a descubrir. La deformación onírica desfigura el material para sustituir los pensamientos racionales por contenidos confusos y absurdos, que

⁶² Ibid., pág. 126.

enmascaran el deseo para volverlo irreconocible. En esta operación trabaja la censura, comprometiendo los sistemas consciente e inconsciente.⁶³

Freud explica que la censura deforma el sueño, evita que los deseos inconscientes reprimidos emerjan a la conciencia mientras soñamos, haciendo que el contenido manifiesto sea el resultado de su proceso de actuación sobre el contenido latente. Además, no solo oculta estos deseos, sino que también crea imágenes simbólicas para disfrazarlos. El simbolismo es una de las estrategias empleadas por la censura onírica. Así, expresa el sueño los deseos inconscientes de forma indirecta, para no causar conflicto con la mente consciente.⁶⁴

Así, el contenido del sueño que recordamos al despertar es confuso, incomprendible y casi ajeno. Es el contenido manifiesto lo que nosotros recordamos al despertar, sustituto abreviado y deformado del contenido latente. Otros dos procesos que participan en la elaboración onírica son los de condensación y desplazamiento. El primero, hace que elementos latentes similares se fusionen dando lugar a formaciones mixtas, como, por ejemplo, cuando soñamos con una persona compuesta por dos personas distintas que tienen algo en común. El segundo, sustituye elementos comunes por otros más alejados, establece lazos lejanos. La censura transforma el valor de los elementos del sueño, hace que unos cobren más importancia que otros, que unos parezcan accesorios mientras que los realmente valiosos adquieren fuerza.

⁶³ Sierra, M. L. (2009). Los sueños de Sigmund Freud. *Historia y Grafía*(33), pág. 102.

⁶⁴ Salvador Dalí se sirve del simbolismo de los sueños a la hora de crear. En la película *Un chien andalou*, en la que colaboró con el cineasta Luis Buñuel, la idea principal de la que emana el filme nace de dos sueños que tuvieron el pintor y el cineasta; Dalí soñó con hormigas subiendo por sus manos y Buñuel con que le seccionaba el ojo a alguien. Buscaban imágenes sorprendentes del lenguaje de los sueños, de aquel pozo de objetos extraviados, la memoria. Trasladan a la película lo irracional y surreal del sueño y por ello su estructura, su sentido y su desarrollo se trastocan.

Toda la reflexión se inscribe en que no existe una relación directa y simple entre los contenidos latentes y los manifiestos, sino que se transfiguran para resultar en un sueño aparentemente sin lógica. De esta manera, la tarea de interpretación consiste en encontrar esa idea inconsciente y principal que es desfigurada por la elaboración onírica. Justamente, la interpretación onírica procesa al contrario que la elaboración onírica, es decir, desde el contenido manifiesto al latente.

Los deseos reprimidos y satisfechos en el sueño suelen tener procedencia del pasado del sujeto, más concretamente de la infancia. Los deseos que vienen de la infancia son anhelos de deseos, que buscan ser satisfechos y están vinculados con las primeras experiencias de satisfacción.⁶⁵ En la infancia, el alimentarse es la fuente de desencanto en la génesis de los sueños. Más adelante aparece el deseo sexual, que es un aspecto fundamental en la realización de deseos en el sueño.

El soñante mantiene una relación de censura con sus deseos. Todos tenemos deseos que no queremos ni contarnos a nosotros mismos, temas de los que no se habla ni se piensa, porque van en contra de la ética y pueden ser objeto de crítica a los ojos del resto. Freud enfatiza que debemos de ser responsables sobre los contenidos de nuestros sueños, el contenido inconsciente reprimido también forma parte de nosotros.

Este contenido del inconsciente es el fundamento de la motivación surrealista de creación. En función de lo planteado, Freud creía que los sueños eran una ventana al inconsciente, que revelaban deseos ocultos y reprimidos del pasado que seguían influyendo en la vida psíquica del sujeto. Retomando las ideas de Breton, el surrealismo persigue la utopía de una mente humana dueña de todas sus posibilidades, una consecución de la libertad absoluta dentro y fuera de uno mismo y la vida plena. El sueño

⁶⁵ Sierra, M. L. (2009). Los sueños de Sigmund Freud. *Historia y Grafía*(33), pág. 107.

en manos de un surrealista debe entenderse como una revuelta contra la aceptación “realista” del mundo ante nuestros ojos, mundo lleno de sufrimiento. El sueño es posibilidad de la utopía de liberación plena de la mente que buscaban los surrealistas.

4.3. Carl Jung y el simbolismo en el sueño

Carl Jung, discípulo de Freud, realizó, al igual que el maestro del psicoanálisis, una investigación acerca de la vida onírica, centrada en la significación que tienen los símbolos de los sueños y en las tareas que ejerce el sueño en la vida psíquica, más concretamente, la labor compensatoria con la consciencia y el vínculo que establece con el inconsciente colectivo.

Producimos símbolos inconscientemente en nuestros sueños. Según Jung, la parte inconsciente de un acto psíquico es una especie de pensamiento tardío que se puede volver consciente mediante la intuición o a través de la reflexión profunda. Sucede que en el sueño manifestamos lo inconsciente, el sueño muestra el aspecto inconsciente en forma de una imagen simbólica y no como un pensamiento racional. Jung investiga sobre la comprensión de los sueños para descubrir la parte inconsciente de la vida psíquica y conocer su naturaleza: “Los sueños son la fuente más común y universalmente accesible para investigar la facultad simbolizadora del ser humano.”⁶⁶ Jung manifiesta que los símbolos nos suceden, no los inventamos nosotros, no son producidos por la consciencia, sino que nos ocurren espontáneamente y esto se puede ver en los sueños.

Para Jung el sueño es un producto espontáneo de la psique que tiene un sentido. Lo inconsciente, en primer lugar, es una multitud de contenidos eclipsados temporalmente

⁶⁶ Jung, C. (2016). *La vida simbólica* (2ª ed.). Editorial Trotta, pág. 182.

que influyen en los procesos conscientes. Jung indica que, al abordar el material onírico, es preciso tener en cuenta que además de poder contener recuerdos, también incluye pensamientos nuevos que aún no son conscientes.⁶⁷: “Ideas creativas y pensamientos novedosos que emergen de la profundidad del inconsciente.”⁶⁸

En línea del pensamiento freudiano, Jung afirma que la psique humana está conformada por dos campos, el consciente y el inconsciente, que constituyen dos formas de conocimiento y experiencia. Estos dos campos siguen el proceso de la individuación, el cual, según Jung, consiste en que la persona desarrolle el potencial individual que lleva innato en su psique. Es el proceso de adquirir un equilibrio entre el consciente y el inconsciente en la vida psíquica. Jung añade que consciencia e inconsciencia no solo se complementan, sino que también se compensan. La compensación es un mecanismo psíquico de equilibrio, por lo que una función de la vida onírica es compensar la situación consciente de la vida consciente del momento. Así, los sueños para Jung no son realizaciones de deseos, como afirmó su mentor Freud, sino que son una compensación de la actividad consciente. Por ejemplo, cuando uno sufre de sentimiento de inferioridad, sueña con que es un héroe.

La producción espontánea de símbolos oníricos se basa en el material que es inconsciente debido sobre todo a que algunos acontecimientos conscientes pierden nuestra atención para dejar espacio a nuevos contenidos. Son resultado de la actividad del olvido. Es decir, lo inconsciente ilumina nuevas percepciones y también antiguas percepciones que estaban dormidas. Jung afirma que todos los contenidos de la consciencia forman parte de la esfera psíquica de lo inconsciente: impulsos, intenciones,

⁶⁷ Ibid., pág. 190.

⁶⁸ Ibid., pág. 190.

percepciones, intuiciones, deducciones, categorías de sentimiento, tienen sus equivalentes subliminales, que pueden estar sujetos a una inconsciencia.⁶⁹

Hay sueños que presentan asociaciones análogas a ideas, mitos y ritos primitivos. Según Jung, estos elementos psíquicos proceden de tiempos lejanos y forman parte de nuestra mente moderna. Tienen un valor vital por su naturaleza “histórica”. Los elementos psíquicos inconscientes no solo son personales, sino que existe un inconsciente colectivo. Jung utilizó el término inconsciente colectivo para hacer referencia a patrones universales heredados que tenemos todos los seres humanos en nuestra estructura mental. Estos contenidos que emergen en el sueño, procedentes del inconsciente colectivo, vienen de tiempos y lugares remotos. En los sueños de este tipo, obsesivos, recurrentes o muy emocionales, las asociaciones personales que produce el soñante no bastan para interpretarlos por completo.⁷⁰

Jung retoma a Freud y menciona que él ya observó que en el material onírico existen elementos que no son individuales y no derivan de la experiencia personal de cada soñante. La definición freudiana de estos elementos es la de “restos arcaicos”. Estos “restos arcaicos” parecen ser patrones innatos y hereditarios de la mente humana.⁷¹ Jung los denominó “arquetipos” y son configuraciones que compartimos los seres humanos cuando pensamos, imaginamos y percibimos. En el sueño concretamente, se refiere al arquetipo de la siguiente forma:

El arquetipo es una *tendencia* hereditaria del alma humana a formar representaciones de motivos mitológicos que pueden variar mucho sin perder su patrón básico. [...] Estas *représentations collectives* se encuentran prácticamente por todas partes y se caracterizan

⁶⁹ Ibid., pág. 196.

⁷⁰ Ibid., pág. 218.

⁷¹ Ibid., pág. 218.

por los mismos o similares motivos. No las podemos atribuir en particular a una época, a una región o a una raza.⁷²

Jung añade que las formas arquetípicas no son patrones estáticos, sin que tienen carácter dinámico y se manifiestan en impulsos espontáneos. Algunos sueños o pensamientos aparecen de repente y no podemos averiguar de donde proceden. Esto no significa que no tengan causa, sino que es remota y difícil de captar. Dos de los patrones arquetípicos más recurrentes son el de la sombra, que representa aquellos aspectos reprimidos del yo o el del *ánima* y el *ánimus*, que representan los aspectos femeninos en la psique del hombre y los masculinos en la psique de la mujer. Los arquetipos crean mitos, religiones e ideas filosóficas que influyen y dejan huella en las épocas y naciones.⁷³

Retomando la hipótesis de la psique inconsciente, Jung menciona que esta tiene contenidos tan variados como la consciente. Esto lleva a afirmar que los sueños son un fenómeno psíquico más y que no se fabrican deliberadamente, de ahí su carácter espontáneo e independiente. Representan en forma de símbolo los actos presentes en el inconsciente y alcanzan de esta forma indirecta la consciencia. Se extraen los significados del inconsciente de las imágenes de los sueños y revelan una profunda relación entre estados externos e internos. El lenguaje de los sueños suele ser el de las imágenes y la imaginación, más que el de las afirmaciones racionales. En estado de vigilia estamos acostumbrados a que las cosas no traspasen el umbral racional del sentido común. Cuando nos sucede que la mente nos presenta algo inesperado esto nos asusta y pensamos que tiene que ver con una perturbación patológica. Según Jung, así funciona el hombre

⁷² Ibid., pág. 219.

⁷³ Ibid., pág. 229.

moderno. En contraposición, menciona que el hombre primitivo no dudaría de que está sano y achacaría aquello inesperado a algo relacionado a los espíritus o a los dioses.⁷⁴

Jung concluye alegando que la mente cultural del hombre moderno presenta una alarmante disociación y confusión psicológica. El hombre moderno solo cree en la consciencia y en aquello que pertenece al terreno delimitado por lo racional. Sin embargo, para orientar de nuevo al hombre, es necesario tomar en cuenta el verdadero estado de los asuntos humanos, que, según Jung, depende en gran medida de las cualidades mentales y morales del ser humano y de la psique humana en general: “(...) para mirar las cosas con la perspectiva correcta, necesitamos comprender el pasado y el presente del ser humano. Por esta razón, comprender correctamente los mitos y los símbolos tiene una importancia esencial”.⁷⁵

En conclusión, Jung reivindica la importancia de la parte inconsciente de la psique del hombre. Dentro de este campo de la mente, sitúa su inconsciente colectivo, parte de la psique que contiene los arquetipos compartidos por toda la humanidad. Además, defiende la importancia de la función compensatoria del sueño, que equilibra los aspectos conscientes e inconscientes de la mente. Por último, además de formar parte del proceso de individuación, el sueño también es de suma importancia porque en él se manifiestan de forma simbólica los contenidos inconscientes. En mi opinión, desde la perspectiva junguiana, los sueños son una forma de arte interior, en la que el inconsciente crea imágenes plagadas de símbolos que, al ser interpretadas desde su espontaneidad y teniendo en cuenta cómo es el sujeto que sueña, alcanzan indirectamente la consciencia.

⁷⁴ Ibid., pág. 198.

⁷⁵ Ibid., pág. 233.

4.4. Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar

Para ejemplificar el uso que daba Salvador Dalí a los símbolos producidos en el sueño, me sirvo de la obra *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*.



Ilustración 12: Dalí, Salvador. (1944). *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*. [óleo sobre tabla 51x41cm]. Museo Nacional Thyssen_Bornemisza, Madrid (España).

En la imagen onírica de esta famosa obra de Salvador Dalí podemos ver a Gala, mujer y musa del artista, levitando dormida sobre una roca en un paisaje marino. Bajo ella flotan dos gotas de agua y una granada en torno a la que revolotea una abeja. El zumbido de la abeja provoca un sueño en Gala, y se muestra materializado en la otra granada, de la que sale un cabracho del que, a su vez, salen dos tigres enfurecidos y una

bayoneta. La cuchilla del arma, como si de un aguijón de abeja se tratase, despertará a Gala de su descanso un segundo más tarde.⁷⁶

El elefante en las obras de Dalí es uno de los símbolos recurrentes. Suele aparecer con las patas largas y delgadas, con el propósito de representar la distorsión del espacio. Es una dalinización del elefante de Bernini, que lleva un obelisco con los atributos papales.⁷⁷ Es además otra fusión de contrarios complementarios: el cuerpo del elefante es pesado al igual que el obelisco que carga encima, mientras que sus patas son frágiles y ligeras, como si fueran patas de insecto.

La protagonista del cuadro es Gala. Además, la inspiración del cuadro nació de un sueño que ella tuvo sobre una abeja que volaba en torno a una granada. Es retratada en el cuadro dormida o relajada sobre una roca que flota en el mar, distante del resto de cosas que suceden en la obra.

Los tigres están inspirados en los carteles del circo americano Ringling Barnum Bailey Circus. Dalí utilizaba elementos de su entorno para trasladarlos a sus obras. Además, a la derecha se encuentran dibujadas dos gotas de agua en forma de huevo, otro símbolo personal del artista.

El objetivo del artista en esta obra es representar cómo se estructuran los sueños, los estímulos que pueden aparecer en el sueño cuando dormimos. El zumbido de la abeja es lo que provoca el sueño de Gala. Que esté ella retratada durmiendo y los demás elementos cuyo conjunto parece no tener sentido, significa que la composición del cuadro es la imagen de un sueño, en la que se mezcla lo real (Gala dormida) con lo onírico e inconsciente. Dalí denominaba a sus propias obras *fotografías oníricas pintadas a mano*.

⁷⁶ Boza (s.f.). *unaabejavolando. Apartado: Análisis de la obra*.

⁷⁷ Ibid.

La granada, fruto que simboliza el sexo femenino, es el causante que produce la pesadilla. Dalí tuvo traumas en cuanto a lo sexual, su padre le inculcó miedo ante las enfermedades y, según relata el propio artista en sus *Confesiones Inconfesables*, la angustia que esto le provocó le persiguió durante años.

La libre asociación de imágenes del cuadro conduce al pensamiento inconsciente del espectador a la consciencia, al igual que sucede al interpretar un sueño. Comparte con el espectador ese mundo onírico de Gala, y este, al contemplar la obra, debe interpretar el sueño representado.

5. El Método paranoico-crítico

5.1. Introducción

“Dalí inventó las gafas para fotografiar sueños” (Carreras, 2005, pág. 35)

Salvador Dalí creó su propio método de creación e interpretación artístico, influenciado por completo por el Psicoanálisis y la *Interpretación de los sueños* de Sigmund Freud. Veremos en las siguientes páginas cómo enmarca su mecanismo creativo, el cual servirá al resto de sus compañeros del movimiento surrealista como herramienta a la hora de idear y crear obras de todas las artes.

A la mezcla de esencias que trato de explicar para llegar a comprender al artista y genio Salvador Dalí le faltan dos elementos clave: la paranoia y la crítica. Veremos como sirviéndose de ambas se inventa su propio método de creación e interpretación artístico. Dalí analiza su realidad subjetiva y la transmite al resto a través de la experiencia creativa.

Su *Método paranoico-crítico* es como su propia imagen: un cúmulo de contrarios-complementarios que solo tienen sentido desde su oposición-contradicción.⁷⁸

Es necesario contextualizar que el método inventado por Dalí se contrapone a la actividad automatista pasiva que defendía el ideario surrealista como proceso de creación. Elige un automatismo activo, distinguiendo entre alucinación y delirio paranoico: entre estado pasivo y activo.⁷⁹

El *Método paranoico-crítico* daliniano defiende el carácter activo de la paranoia y profundiza en esta patología siguiendo las tesis del filósofo Lacan. A través del método, su objetivo es liberar a los objetos de su significación convencional y hacer aparecer en ellos múltiples estados latentes. Esto lo hace mediante la creación de imágenes simultáneas que reflejan la contemplación obsesiva de un objeto.⁸⁰

Creo que está cercano el momento en que, mediante un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible (simultáneamente al automatismo y a los demás estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad.⁸¹

Dalí defenderá el uso de la paranoia en el arte, pero de forma controlada. Por ello la crítica es consustancial a la patología en su método, y con ello se contrapuso a la alucinación descontrolada del método de los surrealistas. A través de sus obras trató de producir en el espectador un cambio de percepción, en el que la mirada fuese alterada,

⁷⁸ Docio, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia, pág. 15.

⁷⁹ Jenny, L (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), pág. 176.

⁸⁰ Moreno, I. S. (2007). La realidad quebrada Dalí, Pujols y Freud: afinidades y estéticas psicológicas. *Revista de Historia de la Psicología*, 28(2/3), pág. 102.

⁸¹ Dalí, S. (1993) citado en Jenny, L (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), pág. 176.

provocando que vea algo distinto a lo que cree ver. El *Método paranoico-crítico* será su instrumento para conquistar desde lo racional aquello que es irracional.

La confusión a la que se refiere es la de las realidades, entre interioridad y exterioridad, también entre los inconscientes: pretende destruir la distancia entre un inconsciente y otro. Dalí, al convertir en activo el automatismo pasivo del surrealismo ejerce un profundo cambio en la noción de “pensamiento inconsciente” y esto se puede ver en las distintas concepciones de “imagen” que tienen Breton y Dalí. Ambos conciben “imagen” como la propia forma del “pensamiento inconsciente”. Sin embargo, en Breton corresponde a una aproximación de representaciones alejadas que son en el fondo verbales: identificaba el pensamiento inconsciente con una voz murmurante captada con la conciencia,⁸² mientras que Dalí, opuso a esta concepción las imágenes dobles, que dependen de la condensación: “Representaciones de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente.”⁸³

Dalí, en el arte, muestra el pensamiento que obsesiona la realidad: el pensamiento inconsciente es visual, es el del sueño, el que conforma totalmente la realidad y constituye los deseos de los arquetipos culturales.⁸⁴ Esta afirmación de Laurent Jenny nos recuerda al estudio junguiano de la vida onírica que hemos tratado antes. Dalí se dirige a un inconsciente colectivo, el de sus espectadores. Transmuta el análisis en acción, provocando un giro activista dirigido a una influencia colectiva.

⁸² Jenny, L (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), pág. 177.

⁸³ Dalí, S. (1993) citado en Jenny, L (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), pág. 178.

⁸⁴ Jenny, L (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), pág. 179.

El surrealismo de Dalí puede ambicionar una subversión colectiva de la realidad que el automatismo pasivo de Breton sólo deseaba, sin estar nunca en condiciones de realizarla.⁸⁵

Siguiendo a Freud, Dalí, con su sistema, tenía como meta objetivar lo subjetivo, crear una forma de sustraer de forma racional el encuentro entre lo consciente y lo inconsciente, entre el sueño y el objeto.⁸⁶ Genera ambigüedad y unión de contrarios aparentes, complementarios esenciales: duro-blando, tradición-vanguardia, alucinación paranoica-objetiva realidad, consciente-inconsciente. Con su *Método aranoico-crítico*, los contrarios en su representación artística serán presentados como complementarios, plasmando una objetiva subjetividad.

A través del psicoanálisis, Salvador Dalí aprende a utilizar sus conflictos personales para la realización creativa. La psico-biografía del artista es fuente base de su proceder artístico: su técnica artística y reflexión a la hora de crear están marcados por la comprensión de su mundo inconsciente y de sí mismo como artista. Su don artístico puede ser definido, en palabras de Jesús Docio, como “el poder de transformación del inconsciente individual en una forma plástica o escrita inteligible y estéticamente aceptable para la consciencia universal del ser humano.”⁸⁷

Salvador Dalí le suma al psicoanálisis la patología de la paranoia y con ello conforma un método sistemático con el que consigue confundir la realidad con la irrealidad: una ventana exterior que refleja el interior. Podría decirse que Salvador Dalí

⁸⁵ Jenny, L (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), pág. 179.

⁸⁶ Moreno, I. S. (2007). La realidad quebrada Dalí, Pujols y Freud: afinidades y estéticas psicológicas. *Revista de Historia de la Psicología*, 28(2/3), pág. 105.

⁸⁷ Docio, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia, pág. 13.

retrata su propio inconsciente, ahonda en sus propias experiencias personales y en sus deseos. Autorretrata su interior desde el análisis freudiano.

5.2. El Método: Paranoia y Crítica

La forma de elaboración artística que propuso Dalí tiene tres elementos: el método, la paranoia y la crítica. De esta tríada conceptual toma el nombre de *Método paranoico-crítico* (MPC). Primeramente, cuando lo presenta a sus 25 años, será solo paranoico, más adelante dirá que la paranoia debe criticarse. La definición del MPC impartida por el artista es la siguiente: “Método espontáneo de conocimiento irracional fundado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes.”

Dalí dio con el psicoanálisis, método alejado del terreno artístico, pero en el que vio numerosos recursos que podía aplicar en la elaboración de sus obras. Cuando los surrealistas adoptaron los descubrimientos freudianos como forma de creación, las imágenes y los símbolos irracionales e inconscientes invadieron el mundo del arte cualitativamente. Las imágenes inconexas y las incongruencias le aportaron al movimiento y a sus obras un sentido revolucionario.

Cabe decir que Dalí y los surrealistas no se sirvieron de igual manera del psicoanálisis. Para los surrealistas, las teorías de Freud fueron una herramienta más para defender su revolución moral y literaria y funcionaron de apoyo científico para los argumentos revolucionarios que plasmaban en sus manifestaciones artísticas. Más adelante se dieron cuenta de que el método analítico freudiano no casaba con el automatismo básico de creación que planteaba el movimiento. Sin embargo, Dalí, antes freudiano que surrealista, utilizará el psicoanálisis más como método que como una

herramienta más. Defenderá la parte activa del método analítico desde su actividad paranoico-crítica.⁸⁸

Como desarrollaré más adelante, Dalí lo que pretende a través de su método es defender el triunfo del placer y la materialización en imágenes de la irracionalidad que proviene de las pulsiones del inconsciente. El método freudiano le permitía a Dalí desvelar y además ocultar los motivos de sus creaciones, haciendo que la percepción del espectador no pudiese determinar en las obras si la irracionalidad de su creador era simulada o real. La reflexión freudiana de la distinción entre la percepción como proceso y lo percibido como contenido, entre el pensar y lo pensado, el sentir y lo sentido, será central para comprender el método.⁸⁹

Aprendió de Freud que ningún termino ha de tomarse tal y como se presenta porque es posible que tras él haya otro hecho oculto, y que tras este haya otro, y así sucesivamente hasta llegar al último significado, que posiblemente sea distinto de aquel sobre el que tenemos conciencia. En estas reflexiones basará su MPC, siempre respetando como base las asociaciones libres: es necesario decir todo lo que se piensa, a pesar de que parezca absurdo o inútil. Todo lo que se expresa se halla conectado con el punto de partida al que se quiere llegar: la realización de deseos inconscientes.⁹⁰

La gran aportación del método psicoanalítico en el método de Dalí late en la contemplación de sus obras y nos permite desvelar los procesos que ha seguido para realizarlas. Procedo a exponer, sirviéndome del texto *El secreto creador de Salvador Dalí* de Jesús Docio, el proceso de percepción que el espectador experimenta cuando contempla una imagen daliniana.

⁸⁸ Ibid., pág. 100.

⁸⁹ Ibid., pág.100.

⁹⁰ Ibid., pág. 104.

Dalí, que repudia la estética nacida de la falta de deseo, hace que sus imágenes se conviertan en algo capaz de despertar nuestros deseos inconscientes. Para ello, esas imágenes han de ser plasmadas con los recursos visuales propensos a despertar nuestros deseos latentes con su contemplación. Una vez el espectador haya sido atraído visualmente por el objeto que contempla surgirá la siguiente fase: esa atracción conduce al espectador a una reflexión sobre por qué dicho objeto es presentado en un contexto irracional e inconexo que le produce incomodidad.⁹¹ En este punto, el espectador desciende a su plano preconscious, aquel de la latencia significativa, donde se encuentran respuestas que no llegan de la vía lógica racional consciente. El espectador siente una emoción intensa, que provoca cierta ansiedad al intentar romper las barreras de la censura psicológica que impide reconocer la esencia significativa del objeto representado.⁹²

El espectador se da cuenta entonces de que las emociones a las que se aferra como única vía racional están ligadas a su vida intensa de pulsiones. La situación le provoca un desorden del espíritu, una ausencia de interpretación intelectual que le lleva a la facultad paranoica de ver la realidad interpretándola a través del delirio, de donde surge la propia creación del objeto, su relación con los demás objetos y el contexto de estos.⁹³ Al darse cuenta de la imposibilidad de encontrar una explicación racional y coherente de lo que ve, solo queda reconocer desde la conciencia crítica que el objeto representa de forma material su propia irracionalidad. El objeto solo se puede comprender desde la percepción del proceso preconscious, que permite que descubramos que el dinamismo del inconsciente, pese a ser irracional, se comporta bajo unas leyes y una lógica que condicionan la percepción consciente.

⁹¹ Ibid., pág. 100.

⁹² Ibid., pág. 100.

⁹³ Ibid., pág. 100.

La forma de percibir el objeto es la clave en el método paranoico-crítico de Dalí. A través de la paranoia en la percepción se experimenta un juego visual que produce una cadena de asociaciones que guían hasta el objeto originario perdido en el recuerdo. Se eliminan las censuras hasta recuperar el significante, proyectando nuestra percepción hasta el deseo primitivo, donde se constituye el placer.⁹⁴ La fuerza de la actividad paranoica se halla en el inconsciente y a través de ella se puede ver y reflexionar la obra pictórica con delirio, sin que por ello se tenga que renunciar a la técnica más realista a la hora de crear.

La definición de paranoia o trastorno delirante se resume en que es una patología que evoca la presencia de ideas delirantes persistentes, tales como el convencimiento de que el propio sujeto padece una deformación o enfermedad corporal, o el convencimiento de la infidelidad de su pareja o la obsesión de que el propio sujeto o alguien cercano a él está siendo maltratado. Freud fue el primero en intentar la comprensión del delirio partiendo de la interpretación del caso Schreber, hombre que sentía una atracción homosexual pasiva hacia su padre. Esto, según Freud, desencadenaba el delirio paranoico.

Así, Dalí utilizará la fuerza de la paranoia para llegar al simulacro de su actividad a través de sus obras y lo hará utilizando material reconocible del día a día, objetos que se observan en la cotidianidad. La paranoia no es un sueño ni una fantasía, es un tipo de pensamiento que es tangible y por tanto cuestiona el propio concepto de realidad. Es decir, es una forma de entender la realidad. A través de la fuerza paranoica como arquetipo de su creación, puede interpretar de forma delirante la realidad que le rodea como sujeto. La paranoia es un mecanismo activo y dinámico capaz de transformar el impulso irracional del inconsciente en creación artística elaborada.

⁹⁴ Ibid., pág. 100.

Dentro del MPC, la paranoia es la que trae consigo la parte inconsciente e irracional, donde la imagen sin sentido se elabora. Esto está íntimamente relacionado con los procesos de percepción de los objetos y de la realidad. Dalí manifestó su manera de ver la realidad no solo con su obra, sino dando una imagen de confusión y dinamismo en su vida pública. Su realidad era cambiante en constante delirio, realidad confusa de “locura razonante”. El valor de la locura ya fue defendido por los surrealistas en el Primer Manifiesto como ya hemos visto. Adoptó determinados comportamientos para dar juego a su personaje público, reforzando así la aplicación artística y vivencial de su método creativo para llegar a ser surrealista. Más tarde incluso mencionará que él mismo es el surrealismo personificado: “El surrealismo soy yo” (Dalí, El surrealismo soy yo, 1984)

El uso de los procesos paranoicos es ideal para la elaboración de productos artísticos, para generar confusión en la percepción entre realidades, Freud, menciona: “Las alucinaciones de la histeria y de la paranoia y las visiones de las personas normales corresponden, efectivamente, a regresiones; esto es, son ideas transformadas en imágenes.” (Freud, La interpretación de los sueños. Obras completas., pág. 459) La metáfora es parte esencial de los procesos paranoicos. El paranoico lo percibe todo asociado o relacionado. En el siguiente texto del artista se ve una cadena delirante y sin sentido de imágenes que se suceden unas detrás de otras:

Una mañana pinté con Ripolin a un recién nacido que en seguida dejé secar en la cancha de tenis. Dos días después lo descubrí todo erizado de hormigas que lo hacían agitarse al ritmo anestesiado y silenciosos de los erizos de mar. Sin embargo, me di cuenta en seguida que ese niño recién nacido no era otro que el seno rosa de mi amiga, frenéticamente devorado por el espesor metálico y brillante de las agujas del fonógrafo. Pero tampoco

era su seno: eran trocitos de papel para liar cigarrillos nerviosamente agrupados en torno al topacio imantado del anillo de mi prometida.⁹⁵

Podríamos resumir a continuación que, con el método, Dalí pretendía generar una nueva forma de ver. Su arte, con la aplicación del psicoanálisis, se tornaría en un ojo científico más. Buscaba una nueva realidad visual, que se pusiera al servicio de la irracionalidad concreta. Su objetivo final en sus obras era el de confundir realidades a través de la percepción inicial de la imagen, fuente ilimitada de sugerencias. Pretendía introducir a su perceptor en el proceso inconsciente de la visión, para hablarnos de su realidad inconsciente y de la fuerza de esta, superior a la consciente. Dalí no crea para transformar el mundo exterior en mundo delirante, sino que lo describe desde una perspectiva delirante.

Dalí habla a través de sus obras del origen inconsciente del acto creativo, de su elaboración y sus procesos. Con su método era capaz de mostrar la imagen como revelación de su propia identidad, del “ello” creador, y pretende con ello eliminar y denunciar la censura represora que oculta esos motivos inconscientes. El MPC nos permite ver, como el psicoanálisis, que bajo la técnica artística realista que utilizaba el pintor puede ocultarse el delirio paranoico, y que se desvela gracias a la crítica del propio método.

En función de lo planteado, el aspecto crítico del método daliniano es consustancial al proceso paranoico. Esta relación es la que distingue al método de otros procesos como el automatismo que utilizaban los surrealistas como proceso creativo. La crítica es lo que le otorga al MPC el equilibrio, dota una irracionalidad concreta al proceso creativo que surge de la imaginación. Es decir, las ideas delirantes que brotan del proceso

⁹⁵ Dalí, S. (30 de Noviembre de 1927). Dos prosas. *L'Amic de les Arts*(20), 104.

paranoico se encuentran organizadas sistemáticamente y este sistema no se establece desde fuera de la paranoia, sino que es consustancial a sus procesos. El aspecto crítico que va de la mano con la paranoia conduce al espectador a una irracionalidad concreta que existe tanto en su proceso de creación como en el de interpretación de lo creado.

La actividad crítica corresponde al “principio de realidad” de Freud: parte interpretativa que activa el sueño y los procesos pasivos para que no queden en la imaginación o en la simple expresión de imágenes que no existen en la realidad.⁹⁶ Gracias al principio de realidad, la actividad crítica integrada en el proceso paranoico consigue hacer reales aquellos deseos inconscientes que desaparecen cuando estamos despiertos y que, en cambio, en el sueño se manifiestan. La irracionalidad concreta el fenómeno paranoico. El material que se utiliza en la elaboración creativo-paranoica existe gracias a la labor de interpretación de la actividad crítica. Es decir, existe una coherencia interna en el proceso paranoico: lo blando, inconsciente e irracional se sostiene por lo duro y racional del control consciente al interpretar. El delirio y la crítica interpretativa coexisten. “El delirio, la carne, es objetivado gracias a la crítica, el hueso.”⁹⁷

En conclusión, el método de actividad paranoica-crítica de Salvador Dalí tiene dos partes consustanciales, conectadas en la estructura interna del proceso paranoico. Consciencia e inconsciencia van de la mano porque se necesitan la una a la otra, siendo la primera la que dota a la segunda el matiz sistemático del método y que permite la interpretación y el control del delirio inconsciente.

⁹⁶ Docio, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia, pág. 133

⁹⁷ *Ibid.*, pág. 135.

5.3. Análisis Estético de *La Metamorfosis de Narciso* como ejemplo de obra creada a partir del Método paranoico-crítico.



Ilustración 13: Dalí, Salvador (1937). *La Metamorfosis de Narciso*. [óleo sobre tela 51.1x78.1 cm]. Tate Modern, Londres (Inglaterra).

La obra *La Metamorfosis de Narciso* fue escogida por el propio Salvador Dalí para mostrársela a Freud en la entrevista que mantuvieron en 1938 en Londres. Con ella quería enseñarle al maestro del Psicoanálisis la expresión plástica de sus teorías. Menciona Dalí, sobre *La Metamorfosis de Narciso* y el poema que la acompaña titulado de la misma forma, publicado en 1937 y que el artista manifiesta que ha de leerse observando el cuadro, que son: “una aplicación integral” de su Método paranoico-crítico. Al igual que en la interpretación freudiana de los sueños, la obra daliniana hay que interpretarla, descifrar aquello latente que oculta lo manifiesto.

Interpretar la obra de Dalí supone partir de la base de las conexiones causales que establece entre opuestos complementarios, que se repiten de forma constante a lo largo de toda su obra. Lo duro frente a lo blando, la realidad frente a la irrealidad, el deseo frente a la razón, lo apolíneo frente a lo dionisiaco.

Se trata de la lucha- de la que hablaba Nietzsche en su *Origen de la tragedia*- entre los dos principios formales básicos del sueño y del arte o del *equilibrio dinámico* característico del concepto psicoanalítico de los procesos mentales, que puede ser aplicado a todas las manifestaciones de la vida.⁹⁸

Los distintos símbolos, en apariencia contrarios, se complementan siguiendo el esquema ordenado de la crítica, que controla las pulsiones y los deseos. Como hemos dicho, el aspecto crítico del método delimita la creación de imágenes paranoicas, que llevan consigo el conflicto de la dualidad y que aparecen sin sentido, pero que, como en los sueños o en las alucinaciones, responden a algo superior que acerca al origen de su creación.⁹⁹

El paisaje que vemos en la obra es el del Ampurdán, lugar clave de la vida de Dalí, que formó parte de su infancia y adolescencia. Es un paisaje que se repite a lo largo de toda su obra, un fondo que representa sus conflictos internos latentes desde sus primeros años. Se ven retratadas las rocas del cabo de Creus, en representación de los contrarios duro-blando, complementarios que laten en el MPC. Además, las rocas en Dalí simbolizan tanto un deseo solidificado como un muro que le protegen a él y a Gala del mundo.¹⁰⁰ Dalí se interesó por la naturaleza y sus cambios, su metamorfosis continua. La naturaleza tiene la capacidad de generar y transformar, nos permite ser espectadores de su putrefacción a la vez del resurgimiento de la muerte.¹⁰¹ Esto nos remite a Freud, quien dice lo siguiente acerca del uso de la naturaleza para la creación artística:

⁹⁸ Ibid., pág. 164.

⁹⁹ Ibid., pág. 164.

¹⁰⁰ García M. C. (Junio de 2021). Los mitos y el laberinto de Narciso en la obra "La Metamorfosis de Narciso" del pintor Salvador Dalí. *Revista de Psicología GEPU*, 12(1), pág. 164.

¹⁰¹ Docio, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia, pág. 164.

La bondadosa Naturaleza ha dado al artista la facultad de exteriorizar, por medio de creaciones, sus más secretos sentimientos anímicos, ignorados incluso por él mismo, y esta exteriorización nos conmueve profundamente, sin que sepamos de dónde proviene tal emoción.¹⁰²

En segundo plano, una langosta se asoma tras las montañas del fondo, símbolo daliniano de obsesión. Su padre fue una de sus obsesiones retratadas a lo largo de su obra, una maldición que le persiguió desde que este le echó de casa. A través de su creación pictórica consigue expresar las emociones que le persiguen desde la infancia. Dice en su *Vida Secreta*: “¡Cuando menos se piensa, salta la Langosta! ¡Horror de los horrores! (...) Langosta ¡asqueroso insecto! Horror, pesadilla, verdugo y alucinante locura de la vida de Salvador Dalí.”¹⁰³

También en el fondo se ve un grupo de personajes que se han interpretado como alusión a una sociedad heterosexual que juzga cualquier erotismo diferente al tradicional. Según la explicación del artista de su cuadro, corresponden a las personas de ambos sexos que, en el mito de Narciso, se enamoran del protagonista y este las rechaza. Por otro lado, la estatua sobre un pedestal encima de un tablero de ajedrez es un elemento iconográfico que ya apareció en otras de sus obras, como *El juego lúgubre* de 1929. Se trata de un hombre con la cabeza rapada. El pelo rapado es un signo de castración según Freud y la figura de héroe sobre el pedestal significaría el postulado de Freud de que aquel que se enfrenta y vence a su propio padre es el verdadero héroe.¹⁰⁴ El héroe representado sería la simbolización de su persona. De nuevo, menciona Dalí en su *Vida Secreta*:

¹⁰² Freud, S. (1910). *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. Elejandria.

¹⁰³ Dalí, S. (1942). *Vida secreta de Salvador Dalí* citado en Docio, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia, pág. 167.

¹⁰⁴ Docio, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia, pág. 168.

Cuando recibí esta carta [la carta en que su padre le anuncia la ruptura definitiva con la familia], mi primera reacción fue cortarme el pelo al rape (...). Una vez hecho esto, subí a una de las colinas de Cadaqués desde donde dominaba todo el pueblo y pasé dos largas horas contemplando el paisaje de mi infancia, adolescencia y madurez.¹⁰⁵

Este conflicto familiar representado se sitúa encima de un tablero de ajedrez, metáfora de poner en jaque mate al rey, símbolo de la autoridad del padre de familia. Además, hay 21 baldosas pintadas, lo que podría simbolizar el año en el que murió su madre (1921).

El mito de Narciso ha sido utilizado como tema de múltiples obras, entre ellas el *Narciso* de Caravaggio o las *Metamorfosis* de Ovidio. Narciso es una figura de la mitología griega, un hombre que era tan hermoso que se enamoró de su propio reflejo en un estanque de agua, rechazando a los múltiples pretendientes que tenía. Este enamoramiento de sí mismo no avanzó hacia ningún lado. Narciso, permaneció ahí, mirándose incapaz de alejarse del estanque y acabó muriendo. Su cadáver se convirtió en flores, las cuales, a partir de ese momento llevan su nombre. En el cuadro de Dalí aparece representado a la izquierda, con la cabeza apoyada en la rodilla, su contorno se refleja difuminado en el agua. A su lado, su imagen doble, Narciso transformado en una mano llena de hormigas que sujeta un huevo del cual nace la flor del narciso. El símbolo del huevo acompaña toda la obra daliniana, se ha interpretado como referencia al amor, la esperanza y la vida. La flor que sale del huevo es Gala, el Narciso de Dalí. Se trata de una imagen doble, de un Narciso doble, representado de forma sucesiva, una al lado del otro.

En el poema que acompaña al cuadro menciona que cuando Narciso muere, aparece el amor, Gala, que le salva del terrible destino. Dalí manifiesta el drama humano

¹⁰⁵ Dalí, S. (1942). Vida secreta de Salvador Dalí. Citado en Docio, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia, pág. 168.

del amor, la muerte y la transformación, el llamado narcisismo en el psicoanálisis. Freud define *narcisismo* como el “desplazamiento de la libido del individuo hacia el propio cuerpo, hacia el “yo” del sujeto”.¹⁰⁶

Dalí autoanaliza su propio narcisismo, cuyo origen está en su infancia, proviene de la relación con su padre y a la excesiva protección de su madre, como hemos visto en su biografía. Gala es quien le “desnarcisa”, la flor que nace del huevo, como representación de la sustitución del objeto materno por el objeto amado, para superar así el estado narcisista. Dice Freud:

Así, el ideal sexual entra en una interesante relación auxiliar con el yo ideal. Cuando la satisfacción narcisista tropieza con los obstáculos reales, puede ser utilizado el ideal sexual como satisfacción sustitutiva, se ama entonces, aquello que hemos sido y hemos dejado de ser o aquello que posee la perfección que le falta al yo para llegar al ideal amado, (...) Esta sería la curación por el amor.¹⁰⁷

La mano osificada que sujeta el huevo representa a Dalí, dando paso a un nuevo Dalí-Gala, flor de narciso que surge del huevo. Narciso también constituye símbolo de la actividad autocontemplativa, de inmersión en uno mismo, en el plano de la autopercepción. En conclusión, en *La Metamorfosis de Narciso* podemos ver cómo la filosofía, en mi opinión, principal actividad de auto-contemplación, y la simbología freudiana son conectadas a través del método paranoico-crítico.

¹⁰⁶ Freud, S. *Introducción al psicoanálisis* (1917) citado en Maurell, M. N. (2005). Dalí y el mito de Narciso. *El Punt*.

¹⁰⁷ Freud, S. *Introducción al narcisismo*. Pág. 233 citado en Docio, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia, pág. 173.

6. Conclusión

Como hemos visto a lo largo del texto, Salvador Dalí y su obra están llenos de sueños surrealistas. Puede que fuese un loco, un paranoico o un narcisista, pero no se puede negar que sus obras retratan a través de sus símbolos personales, una cuestión fundamental del ser humano: la parte inconsciente de la psique. Se sirvió del mundo onírico para crear composiciones de ensueño, encontró los significados ocultos tras los símbolos que aparecen en el material onírico y que no sirven a la razón.

Todos los símbolos dalinianos tienen un significado, al igual que sucede en los sueños. Como ya he dicho, interpretar una obra de Salvador Dalí es una tarea similar a la de la interpretación onírica. Para comprender sus composiciones hay que buscar los contenidos latentes que se ocultan tras los símbolos y objetos representados en sus obras. Una vez han sido interpretados se descubre un universo personificado. A través de su método paranoico-crítico, Dalí consigue transmitirle al mundo lo que hay en las profundidades de su mente, sus deseos y traumas más personales, sus obsesiones y, más concretamente, su modo de concebir la realidad. Dalí se retrató a sí mismo en sus creaciones, más concretamente, retrató su propio inconsciente.

Lo más interesante de esto es que Dalí consigue que aquellos que contemplan su obra acceden a la vez a su interior, con sus imágenes oníricas revoluciona las mentes de los que contemplan su creación. Consigue llevar al espectador a la profundidad de su inconsciente, al igual que él mismo hace en su creación artística. Invade, al igual que sus compañeros del movimiento surrealista, el arte con imágenes y símbolos irracionales.

Dalí hace una profunda reflexión sobre sí mismo como artista, sobre la comprensión de su inconsciente y sobre el mundo que le rodea. Esto, sumado a su don

artístico, explica las maravillosas composiciones que pueden incluso hacer dudar al espectador de que sean reales. Creo que fue un genio, a pesar de sus excentricidades y escándalos públicos. Si tengo que decir algo sobre este artista es que, a través de la reflexión y la autocontemplación, se retrató a sí mismo en sus obras durante toda su vida y de una forma especial y única. Dalí supone una ventana, unas gafas, unos prismáticos, como se quiera llamar, al interior del inconsciente, a ese lado de nosotros que nos incomoda, que no controlamos. Nos conduce allí donde se pierde todo sentido aparente, pero que forma parte de la naturaleza del género humano. El inconsciente sí tiene un sentido, las obras de Dalí sí tienen un significado.

En mi opinión, Salvador Dalí se conocía tan bien a sí mismo que no dudó nunca de mostrarse al mundo como quiso. Su tan marcado ego no fue solo uno de los disfraces de su extravagante personaje público, sino que forma parte de las condiciones de su creación delirante. Acceder al delirio paranoico y a las profundidades de la mente supone un análisis constante de uno mismo, de las obsesiones y de los sueños propios.

En conclusión, este trabajo ha sido una exploración profunda del artista Salvador Dalí, del movimiento surrealista, del papel del artista como figura central dentro de él y de las perspectivas freudiana y junguiana de la interpretación de la vida onírica y su relación con el inconsciente. Asimismo, se ha examinado el método paranoico-crítico desarrollado por el artista, una herramienta personal de creación enmarcada en las influencias intelectuales con las que tuvo contacto a lo largo de su vida artística.

Estos diversos aspectos me han servido para ilustrar que Dalí, influenciado por las teorías sobre la interpretación de los sueños, utiliza el material onírico como una fuente directa de inspiración. Las teorías freudianas sobre el inconsciente y los sueños como realizaciones de deseos reprimidos constituyeron un marco teórico para que el artista explorase las profundidades de la mente humana. A raíz de ello, elabora su MPC, a través

del cual no sólo retrata su propio inconsciente, sino que también induce al espectador a cuestionar la realidad objetiva. Todo ello lo consigue a través de la producción de imágenes surrealistas y oníricas, que desafían la realidad convencional y suponen un universo de símbolos personales. En este sentido se comprende que Salvador Dalí, su obra y su método, representan una síntesis ejemplar de la exploración del inconsciente y los sueños y de la importancia que esto supone en la creación artística.

7. Bibliografía

- (HA!), h. (2024). *HISTORIA-ARTE.COM*. Obtenido de <https://historia-arte.com/>
- BOZA, M. H. (s.f.). *unaabejavolando*. Obtenido de <https://unaabejavolando.wordpress.com>
- BRETÓN, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. (A. Pellegrini, Trad.) Buenos Aires: Argonauta.
- BRIHUEGA, J. (1993). *Miró y Dalí: los grandes surrealistas*. Madrid: Anaya.
- CARRERAS, A. (2005). *Monográfico Salvador Dalí*. (J. J. Visa, Ed.) Lleida, España: Sección de Literatura Española del Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica de la Universidad de Lleida.
- DALÍ, F. G.-S. (2014). *Fundació Gala-Salvador Dalí*. Obtenido de <https://www.salvador-dali.org/es/>.
- DALÍ, S. (30 de Noviembre de 1927). Dos prosas. *L'Amic de les Arts*(20), 104.
- DALÍ, S. (1935). El Surrealismo. *Revista Hispánica Moderna* 1, no. 3, 233-234.
- DALÍ, S. (1942). *Vida secreta*.
- DALÍ, S. (12 de Mayo de 1984). El surrealismo soy yo. *ABC*, págs. 50-51.
- DOCIO, J. L. (2010). *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Madrid: Eutelequia.
- EDICIONES POLÍGRAFA, S. y. (1994). *Salvador Dalí*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A.
- FREUD, S. (1910). *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. Elejandria. Obtenido de www.elejandria.com
- FREUD, S. (1966). *La interpretación de los sueños* (1ª ed., Vol. I). (L. L.-B. Torres, Trad.) Madrid: Alianza.
- FREUD, S. (s.f.). *La interpretación de los sueños. Obras completas*.
- GARCÍA, M. C. (Junio de 2021). Los mitos y el laberinto de Narciso en la obra "La Metamorfosis de Narciso" del pintor Salvador Dalí. *Revista de Psicología GEPU*, 12 (1), 161-180.

- GÓMEZ, M. P. (2008). *Manuel Básico de Historia del Arte* (2ª ed.). Cáceres, Extremadura, España: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- JENNY, L. (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya).
- JUNG, C. (2016). *La vida simbólica* (2ª ed.). Editorial Trotta.
- MAURELL, R. M. (2005). Dalí y el mito de Narciso. *El Punt*.
- MORENO, I. S. (2007). La realidad quebrada Dalí, Pujols y Freud: afinidades y estéticas psicológicas. *Revista de Historia de la Psicología*, 28(2/3), 99-105.
- NÉRET, R. D.-G. (1944). *DALÍ. La obra pictórica*. París: TASCHEM.
- PORCU, C. (2005). *Dalí. Los grandes genios del arte contemporáneo, el siglo XX*. Milán: RCS Libri S.p.A.
- POVEDA, L. (19 de 1 de 2021). *Historia/arte*. Obtenido de <https://historia-arte.com/obras/cristo-de-san-juan-de-la-cruz>
- RODRIGO, A. (2008). *Ana María Dalí y Salvador. Escenas de infancia y juventud*. Barcelona: Base.
- SIERRA, M. L. (2009). Los sueños de Sigmund Freud. *Historia y Grafía*(33), 85-111.
- SOFÍA, M. N. (2024). *museoreinasofia.es*. Obtenido de <https://www.museoreinasofia.es>