

Análisis del simbolismo en la producción artística de Salvador Dalí, estudio de caso

Adelaida Rojas García

Universidad Autónoma del Estado de México

rojasgarcia.adelaida@gmail.com

Alfonso Archundia Mercado

Universidad Autónoma del Estado de México

donal99@hotmail.com

Xipatli Yasmín Salgado Jerónimo

Universidad Autónoma del Estado de México

xyazz@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo de investigación tuvo como objetivo conocer cómo es el simbolismo, así como identificar y explicar en la producción artística de Salvador Dalí, mediante una interpretación psicoanalítica.

El sustento teórico para ésta investigación se obtuvo mediante investigación documental, la información obtenida se organizó en 4 ejes temáticos: a) Filosofía, surrealismo y psicoanálisis, b) Psicoanálisis, surrealismo y arte, c) Psicoanálisis, arte y Dalí y finalmente, d) Psicoanálisis, simbolismo y producción artística de Dalí. Se realizó una selección de las obras de Salvador Dalí, destacando “Los primeros días de primavera”, “El juego lúgubre”, “Guillermo Tell”, “El enigma de Guillermo Tell”, “La vejez de Guillermo Tell”, “El Ángelus

arquitectónico de Millet”, “El gran masturbador”, “El enigma del deseo”, de las cuales se explica en simbolismo que se observa en cada una de ellas.

Finalmente se realizan algunos análisis de las principales características y símbolos de la producción artística de Salvador Dalí mediante las ideas psicoanalíticas elaborando una interpretación de su arte. Se proponen algunas sugerencias para continuar la investigación científica, relacionando arte, psicología y psicoanálisis.

Palabras clave: Psicoanálisis, arte, simbolismo

Introducción

El arte y ciencias humanas se han visto siempre muy ligadas entre sí. En occidente, las expresiones artísticas, poco a poco revelarían que su función podría ir más allá de una cuestión ornamental o de registro de acontecimientos y cada vez con mayor fuerza, pondrían en lienzos, pantallas y hojas preocupaciones más íntimas. La teoría psicoanalítica, entonces, se convertiría en uno de los movimientos ideológicos que han tenido gran influencia en la expresión artística a lo largo de la historia de la humanidad.

Es cierto que, antes de la aparición de Freud y sus propuestas, la literatura ya se había liberado y existían en el mundo del arte manifestaciones diversas que reflejaban asuntos que podrían calificarse como provenientes del inconsciente humano. Sin embargo, el psicoanálisis fue un detonador de la manifestación de ciertas preocupaciones tanto individuales como sociales y les otorgó un matiz diferente. Los sueños y la sexualidad, entre algunos otros tópicos, ya no serían vistos de la misma forma.

El surrealismo, por ejemplo, planteó de manera explícita esta fuerte influencia dentro de la técnica de su corriente y en sus características entre las cuales se encontraban el uso de

una escritura automática y el recurrente tema onírico. El psicoanálisis fue un indicador de que las artes como la ideología, al iniciar el siglo necesitaban una renovación un poco radical. El ambiente creativo de los artistas se vio invadido, entonces, por la asociación libre de ideas, el descubrimiento del inconsciente y el lenguaje de los sueños. El artista como individuo también sintió un atentado contra su identidad, pues ya todo momento de soledad tenía en sí mismo un significado profundo y esto se volvió en algo perturbador que alimentaba la inspiración, ello dio lugar a un sin fin de obras de arte revolucionarias e insuperables.

El arte une al creador con su obra, con él mismo y con todo aquel que accede a la misma. De este modo al arte podría comprenderse como un modo de comunicación que sigue unos patrones algo particulares, dependiendo del tipo de obra a la que se haga referencia. Por ejemplo: en la música, será el sonido; en la pintura, los materiales pictóricos; en la danza, el movimiento, etc. Pero en la obra de arte también está la historia, lo religioso, lo económico, lo político, el momento cultural, lo institucional. Se podría decir que el arte, es un testigo que da cuenta de las distintas épocas de la vida del hombre, ésta investigación pretende brindar una posibilidad de adentrarse al mundo del arte vinculado con el psicoanálisis y viceversa, tratando de confrontar ambos campos, juntos y diferentes.

La investigación que se llevó a cabo surge de la inquietud de conocer cómo el psicoanálisis describe la interpretación del arte, cómo se vincula y se relaciona para dar una explicación psicoanalítica a la creación artística, específicamente conocer cómo es el simbolismo en la producción artística de Salvador Dalí.

El arte y las bellas artes

Desde una perspectiva psicológica, el arte es una manifestación de la conducta humana, susceptible de ser analizada a través de sus componentes, al ser un proceso orgánico y medible, asociado principalmente con la percepción, el pensamiento, la acción corporal y la afectividad.

En un intento de aproximarse a su aprehensión conceptual Read (1982), plantea en “Educación por el Arte” que el proceso de “tomar forma”, es decir, crear una organización que derivándose de las formas elementales determinadas instintivamente y existentes en la naturaleza, consolidan en el afán humano, la intención de replicar una realidad percibida, y al ser ésta transmutada a una realidad individual y social mediante un sistema de signos y los símbolos, logra condonar y expresar una vivencia manifiesta en la obra de arte.

Por otra parte, Taine (1989) considera, que toda obra de arte está relacionada con un contexto histórico que ejerce sobre ella su influencia: ninguna obra de arte está aislada y de lo que se trata es de buscar el conjunto del que depende y que la explica. Así, el arte forma parte de diversos subsistemas que interrelacionados, permiten una comprensión más basta de todo el macrosistema, siendo la filosofía del arte, es decir, la Estética, la disciplina que considera a las obras de arte como obras humanas en las que es preciso marcar los caracteres y determinar sus causas.

Sin embargo y de manera muy general, podría resultar de utilidad especificar los trazos comunes que pertenecen a las obras de arte, así como aquellos elementos que las separan de otras modalidades de actividad, considerándose necesario mencionar, que una entre muchas otras clasificaciones establece diferencias características entre las artes:

espaciales, temporales, del gesto y del movimiento, etc., entre cuyas afinidades podrían considerarse las siguientes:

- ☐ Integran simultáneamente un proceso y un producto.
- ☐ Se generan por la intervención de la voluntad.
- ☐ Poseen un medio o material sensible: sonido, palabra, cuerpo humano, pintura sobre un lienzo, etc.

Son experiencias que tienen unicidad e irrepetibilidad en cuanto a aspectos cualitativos.

- ☐ Son perceptibles a los sentidos.
- ☐ Tienen unicidad y aparecen completas.
- ☐ Fueron creadas de acuerdo a una idea global preconcebida que hubo de guiar todo el proceso, y aunque parcialmente inconsciente, no es en modo alguno azaroso.
- ☐ Tienen tonalidad es decir, la capacidad para crear centros, tales como un color como matiz dominante; característica de una tonalidad afectiva, como tema, argumento, emoción, etc.
- ☐ Tienen la posibilidad de predecir, o tendencia para anticiparse, crear expectativa y por tanto, de hacer reaccionar en caso de cumplirse o frustrarse.
- ☐ Incluyen un modelo, es decir un rasgo distintivo inherente a cualquier forma en las distintas manifestaciones artísticas.
- ☐ Integran un inicio o comienzo de una secuencia temporal, espacial o ambas, en la que se enfatiza o difumina y a cuya contraparte esto es, el final, corresponde una conclusión que permite satisfacer las necesidades del autor respecto a un cierre adecuado y que depende generalmente de factores y nociones culturales.
- ☐ Manifiestan la utilización de diversos planos: ópticos y auditivos, etc.
- ☐ Enfatizan aspectos como el color, el gesto, la palabra, el sonido o tono, la duración, entre otras.

Por tanto y como se ha podido observar, el mundo del arte se impone como elemento esencial al hombre, único creador de símbolos y ficciones. Arte que como necesidad

imperiosa, subsiste a millones de generaciones que como antecedente, confirman un infinito enigma.

Psiquismo creador, creación y psicopatología.

Fiorini (2006) define, al psiquismo creador como un sistema que se activa y desarrolla en el tiempo mediante la puesta en marcha y resolución-culminación de procesos de orden creador. Cree que se trata de un sistema porque los fenómenos de la creación permiten identificar:

- Un objeto de los procesos creadores.
- Dinámicas de campo creador (sobre las que se pueden distinguir diversos campos: el interno del objeto, el que rodea al objeto, el de la red de entrelazamiento de los diferentes objetos de creación, en sincronía y diacronía, para cada dominio y cultura).
- Procesos específicos de producción creadora, que siguen secuencias identificables de operaciones, transformaciones y efectos.
- Un sujeto de tales procesos (que luego se multiplica para nuestra investigación en varios lugares de sujeto: de operaciones, representaciones, transformaciones). ☐ Una tópica psíquica, en la que se distribuyen lugares y fases diferentes de aquellos procesos
- Una temporalidad especial instaurada por ellos (transtemporalidad: modos de sucesión y recursividad).
- Un tipo especial de procesos de pensamiento activados en el trabajo creador (procesos terciarios).
- Formas particulares de conflictos que se establecen en el interior de este sistema y con otros sistemas del psiquismo (como ejemplos, la tensión de oposición entre movimientos y formas; el conflicto entre diferentes tipos de ley).

Resulta esencial entender el criterio de creación y creatividad: *en la clínica somos convocados a crear*. Se trata de una postura general que cabe desplegar: cuando individuos, grupos o comunidades llegan a consulta, no lo hacen sólo para que se les diga a los pacientes qué ocurre, sino también para que podamos *contribuir a crear algo diferente con lo que ocurre*. De ese modo, la clínica se transforma también en un espacio de creación.

De este modo hablar de creación y psicopatología dentro del psicoanálisis, indiscutiblemente se tiene que hacer una constante referencia a la obra de Freud y a muchos de sus continuadores: Ferenczi, Melanie Klein, Winnicott, Lacan, Laplanche, Pichon-Riviere, Anzieu, McDougall, Aulagnier, entre otros.

De todas estas líneas teóricas, se hará referencia a la planteada por Winnicott (1972), sobre todo en una obra capital que se llama *Realidad y juego*. Winnicott, señaló claramente en ese trabajo los problemas epistemológicos que arrastra el pensamiento psicoanalítico para poder pensar la creatividad. Dice en esa obra que en muchos aspectos de la investigación sobre procesos creativos el psicoanálisis equivocó el camino:

“Cuando el psicoanálisis trató de encarar el tema de la creatividad perdió de vista, en gran medida, el aspecto principal. Es posible tomar a Leonardo Da Vinci y hacer comentarios muy importantes sobre la relación entre su obra y ciertos sucesos que se desarrollaron en su infancia. Estas investigaciones dan la impresión de que están llegando a alguna parte, que de pronto podría explicar por qué ese hombre fue grande. Pero la dirección de la investigación es errónea... Se deja de lado el tema principal, *el del impulso creador mismo*”.

Winnicott, abre entonces un camino, por su parte Freud tuvo un registro claro de las limitaciones que las categorías conceptuales psicoanalíticas presentaban para abarcar este otro dominio de fenómenos. En más de un trabajo señaló que el psicoanálisis quedaba en el umbral de las esferas del arte y las poéticas, y que no debía franquear ese umbral, a riesgo de desvirtuar el terreno especial que esos mundos configuraban. Así, en su estudio sobre Leonardo subrayó que la esencia de la función artística resultaba *"inaccesible psicoanalíticamente"*.

Agregó Freud, además, comentando el Moisés de Miguel Ángel, que él encontraba dificultades para colocar su mente en el nivel de pensamiento y en los códigos empleados en las artes. Destacó, entonces, que él se sentía más atraído por el *"contenido" de una obra que por sus cualidades formales*.

Freud destacaba que no podía renunciar a las categorías explicativas (del proceso secundario de pensamiento), ya que descifrar su contenido le era esencial para captar el sentido de una obra. Le era imposible, decía Freud, aceptar que un objeto del arte pudiera escapar a la explicación, es decir *"que tuviera como condición colocar a la inteligencia comprensiva en estado de perplejidad"*.

Es precisamente en ese punto donde aparece un límite para los alcances del proceso secundario de pensamiento, que podemos registrar la presencia de otras modalidades de pensamiento, de procesos terciarios, que son inherentes a la organización propia de objetos de los procesos creadores (Fiorini, 2006).

En otra dirección, Winnicott ha destacado en *Realidad y juego* que el problema de la creatividad lleva a otro más amplio que es *el vivir creador*: "Cuando se pierde la experiencia creadora, desaparece el sentimiento de una vida real y significativa". Este

señalamiento es relevante para sostener una perspectiva abarcativa de los problemas que debe tratar en las interpretaciones psicoanalíticas.

En este tiempo de creación, el límite entre lo posible y lo imposible es vago, borroso, uno puede precipitarse en lo imposible. Pero si el sujeto insiste, continúa su búsqueda; en algún momento nuevas formas pueden surgir, aparecen nuevos objetos, y esos nuevos objetos habrán realizado la *experiencia de arribo al espacio de lo posible*.

En el tiempo vacilante, el objeto de creación todavía no se sostiene solo, todo avanza a tientas. Una vez constituido el objeto de la creación (por ejemplo, el poema), el objeto ya se autosostiene y quien trabajó en la creación de ese objeto ya puede alejarse, porque ese objeto tiene vida propia. Esto destaca otro aspecto del proceso creador y es que la *creación también nos lleva, en la culminación, a procesos de duelo*. Porque el destino de la pulsión creadora, como el de la pulsión sexual, es no cesar en su empuje; de modo que ese objeto que se transformó en posible, en otro ciclo será un nuevo objeto de lo dado, que habrá que trasponer en sus límites para pasar a un nuevo proceso creador. De modo que ese posible es una culminación temporaria, destinada a ser relativizada con el tiempo. De la misma manera que la creación en ciencia, donde cada arribo a una nueva hipótesis posible con el tiempo tendrá que ser el objeto de un cuestionamiento de sus límites, para abrir otros espacios de posibles.

García Lorca (1963) dijo: "Poesía: lo imposible se ha hecho posible". Estaba dando toda una teoría. Esta tónica puede remitirnos, por cierto, a un doble registro: por una parte, se trata de lugares y operaciones que se constituyen en el *sistema creador* del psiquismo. Pero se trata, a la vez, de lugares donde convergen los que podemos identificar como otros sistemas psíquicos: lugar de lo dado en cuanto probable, predecible y objetivable para un *sistema cognitivo-adaptativo*; lugar de lo imposible donde se instaura el objeto (y con él el sujeto sujetado) *del sistema de la sexualidad freudiana*.

Psicoanálisis y arte

Freud menciona: “El arte da la posibilidad de actuar según el principio del placer y de participar al mismo tiempo de todos los progresos que sólo podrían hacerse en la realidad”.

El arte es también, en sus primeras representaciones de animales, una visión de un cuerpo. El mismo término de arte (latín *ars*) está etimológicamente vinculado al brazo (ver en inglés *arm*) mediante la noción común de juntura, presente en el hombro o en el codo. El arte estaría en principio articulado como esos cuerpos de animales o de hombres que ha querido representar. En el arte prehistórico, los bisontes arremeten, los caballos trotan, los mamuts gimen, atravesados por flechas: se está por cierto en un mundo de movimiento y de pulsiones.

Para Freud “se podría decir que una histeria es una obra de arte deformada”, y que “una neurosis obsesiva es una religión deformada”. Aquí habría que considerar la histeria en su sentido antiguo de enfermedad del útero, y la obra de arte sería una gestación relativamente dolorosa y acabada: la histeria señalaría el fracaso de una creación o de una producción humana que remite siempre al proceso del aborto y a sus riesgos de impotencia o de esterilidad, incluso de la obra nacida muerta. En cuanto a la neurosis religiosa, la misma expresaría una doble obsesión del nacimiento y de la muerte, donde *eros* y *tánatos* estarían representados por los cultos “primitivos” de la fecundidad o los cuidados meticulosos de las ceremonias funerarias.

De esta manera, no sorprende que las discusiones más vivas entre los prehistoriadores se hayan referido al carácter artístico o religioso de una pintura o de una escultura. Según la ideología de tal o cual conservador de museo, una misma estatua puede ser calificada de “diosa-madre”, de “Venus primitiva”, de “mujer encinta arrodillada” o de “figura antropomorfa” (Mijolla, 1996).

¿El artista es un enfermo que debe ser atendido o un creador que debe ser admirado?

Ésta fue la primera pregunta que tuvieron que plantearse los psicoanalistas en el campo estético. Los alienistas reputados habían tenido siempre entre su clientela a artistas célebres, no puede disociarse la clínica del Dr. Blanche de los nombres de Nerval, de Van Gogh o de Maupassant, ni el diván del Dr. Freud de los de Gustave Mahler o de Bruno Walter. En la vertiente patológica, podría retomarse la fórmula de un practicante francés (Fretet, 1946): “El mal es la inspiración”. La posición de Freud frente a los artistas podía parecer ambigua. Por una parte, su falta de gusto por el arte moderno lo alejaba de los creadores, mientras que el vínculo entre el principio del placer y emoción artística lo llevaba a situarse sólidamente del lado de la realidad. Por otra parte, su aislamiento en los ambientes médicos e incluso científicos lo llevaba a acercarse al mundo de las artes y de las letras, a riesgo de pasar un poco por encima de la primacía de la razón y la fuerza de lo real. Precisamente han sido los “surrealistas” en Francia los primeros no médicos que se entusiasmaron con su obra. Es sorprendente constatar que los dos psicoanalistas más reticentes.

Acoger o no en la cura a los artistas ha sido uno de los dilemas de los padres del psicoanálisis, que con frecuencia estaban cerca de los ambientes artísticos y que compartían con ellos una cierta marginalidad. La posición matizada de Freud sobre este tema que citando su carta que, en su vejez, le dirigía a una corresponsal desconocida: *“No se excluye que un tratamiento psicoanalítico provoque una imposibilidad de proseguir una actividad artística. El análisis no es responsable de ello, dado que la cosa no se produciría de todos modos, y no puede dejar de ser ventajoso saberlo a tiempo. Si no obstante el instinto hacia el arte es más fuerte que las resistencias internas, la productividad se verá incrementada por el psicoanálisis y nunca disminuida”*.

La situación del artista y del psicoanalista en el marco de la cura sigue siendo una experiencia muy diferente, cuyo entorno socio-histórico ha evolucionado mucho desde Freud. La expansión económica ha permitido, después de medio siglo, exceptuar a una parte significativa de la población de las tareas de producción meramente utilitarias y permitirle dedicarse a un trabajo donde predomina el elemento estético.

Fotógrafos, cineastas, arquitectos de interiores, diseñadores de mobiliario, maquetistas, especialistas en arte floral, obreros de las “artes de la mesa”, son considerados artistas, y en una sociedad cada vez más mecanizada o automatizada, la opinión pública los considera como tales. Todos se consideran hombres y mujeres que unen el sueño y lo real, y no se contentan nunca con reproducir el mundo tal cual es. Precisamente un hombre de la reproducción y del “cliché”, Robert Doisneau, afirma la legitimidad de esta transformación: *“No hay nada más subjetivo que lo objetivo. Nosotros no mostramos el mundo tal como existe realmente”*.

Análisis del caso de estudio.

“...que no conozca el significado de mi arte, no significa que no lo tenga...”

“La única diferencia entre un loco y yo, es que yo no estoy loco”.

Salvador Dalí

En esta investigación se realizó un análisis de la vida y obra de Salvador Dalí

Aguer (2009), describe que Salvador Domènec Felip Jacint Dalí i Domènech, más conocido como Salvador Dalí, nacido en Figueras, España, el 11 de mayo de 1904 y falleció el 23 de enero de 1989), fue un pintor español considerado uno de los máximos representantes del surrealismo.

Dalí es conocido por sus impactantes y oníricas imágenes surrealistas. Sus habilidades pictóricas se suelen atribuir a la influencia y admiración por el arte renacentista. También fue un experto dibujante. Los recursos plásticos dalinianos también abordaron el cine, la escultura y la fotografía, lo cual le condujo a numerosas colaboraciones con otros artistas audiovisuales. Tuvo la habilidad de forjar un estilo marcadamente personal y reconocible, que en realidad era muy ecléctico y que “vampirizó” innovaciones ajenas. Una de sus obras más célebres es *La persistencia de la memoria*, el famoso cuadro de los “relojes blandos”, realizado en 1931.

Como artista extremadamente imaginativo, manifestó una notable tendencia al narcisismo y la megalomanía, cuyo objeto era atraer la atención pública. Esta conducta irritaba a quienes apreciaban su arte y justificaba a sus críticos, que rechazaban sus conductas excéntricas como un reclamo publicitario ocasionalmente más llamativo que su producción artística. Dalí atribuía su “amor por todo lo que es dorado y resulta excesivo, su pasión por el lujo y su amor por la moda oriental” a un autoproclamado “linaje árabe” que remontaba sus raíces a los tiempos de la dominación árabe de la península ibérica.

Salvador Dalí nació a las 8:45 horas del 11 de mayo de 1904, en el número 20 de la calle Monturiol, en Figueras, provincia de Gerona, en la comarca catalana del Ampurdán, cerca de la frontera con Francia. El hermano mayor de Dalí, también llamado Salvador (nacido el 12 de octubre de 1901), había muerto de un “catarro gastroenterítico infeccioso” unos nueve meses antes (el 1 de agosto de 1903), por lo que decidieron ponerle el mismo nombre. Esto marcó mucho al artista posteriormente, quien llegó a tener una crisis de personalidad, al creer que él era la copia de su hermano muerto. Su padre, Salvador Dalí i Cusí, era abogado de clase media y notario, de carácter estricto suavizado por su mujer Felipa Domènech i Ferrés, quien alentaba los intereses artísticos del joven Salvador. Con cinco años, sus padres lo llevaron a la tumba de su hermano y le dijeron que él era su reencarnación, una idea que él llegó a creer. De su hermano, Dalí dijo:

“...nos parecíamos como dos gotas de agua, pero dábamos reflejos diferentes... Mi hermano era probablemente una primera visión de mí mismo, pero según una concepción demasiado absoluta...(Dalí, 1964)”

En 1916 descubrió la pintura contemporánea durante una visita familiar a Cadaqués, donde conoció a la familia de Ramón Pichot, un artista local que viajaba regularmente a París, la capital del arte del momento. Siguiendo los consejos de Pichot, su padre lo envió a clases de pintura con el maestro Juan Núñez. Al año siguiente, su padre organizó una

exposición de sus dibujos al carboncillo en la casa familiar. A los catorce años (1919), Dalí participó en una exposición colectiva de artistas locales en el teatro municipal de Figueras y en otra en Barcelona, auspiciada por la Universidad, en la que recibió el premio Rector de la Universidad (Cowles, 1981).

En 1924 un todavía desconocido Salvador Dalí ilustró un libro por primera vez. Era una publicación del poema en catalán *Les Bruixes de Llers*, de uno de sus amigos de la residencia, el poeta Carles Fages de Climent. Dalí pronto se familiarizó con el dadaísmo, influencia que lo marcó el resto de su vida. En la residencia también trabó una apasionada relación con el joven Lorca, pero Dalí terminó rechazando los amorosos reclamos del poeta.

Dalí fue expulsado de la Academia en 1926, poco antes de sus exámenes finales, por afirmar que no había nadie en ésta en condiciones de examinarlo. La maestría de sus recursos pictóricos se refleja en su impecablemente realista *Cesta de pan*, pintada en 1926.

Ese mismo año, visitó París por primera vez, donde conoció a Pablo Picasso, a quien el joven Dalí admiraría profundamente. Picasso ya había recibido algunos comentarios elogiosos sobre Dalí de parte de Joan Miró. Con el paso del tiempo y el desarrollo de un estilo propio, Dalí se convirtió a su vez en una referencia y en un factor influyente en la pintura de éstos (Descharnes, 2009).

Según describe Aguer (2009), en agosto de ese mismo año conoció a su musa y futura esposa Gala. Nacida con el nombre de Elena Dmitrievna Diakonova, era una inmigrante rusa, once años mayor que él, en aquel tiempo casada con el poeta francés Paul Éluard. Ese mismo año, Dalí continuó exponiendo regularmente, ya como profesional, y se unió oficialmente al grupo surrealista afincado en el barrio parisino de Montparnasse. Durante

los dos años siguientes, su trabajo influyó enormemente en el rumbo del surrealismo, que lo aclamó como creador del método paranoico-crítico, el cual, según se decía, ayudaba a acceder al subconsciente, liberando energías artísticas creadoras.

En el ámbito doméstico, la relación de Dalí con su padre estaba próxima a la ruptura. Salvador Dalí i Cusí se oponía al romance del joven artista con Gala, y condenaba su vinculación con los artistas del surrealismo por considerarlos como buena parte de la opinión pública elementos tendentes a la degeneración moral.

El 23 de enero de 1989, oyendo su disco favorito *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner murió a causa de una paro cardiorrespiratorio en Figueras, con 84 años, y cerrando el círculo fue enterrado en la cripta de Figueras, situada en su casa-museo (ver imagen). Su cripta se encuentra al otro lado de la iglesia de Sant Pere, donde había sido bautizado, había recibido su primera comunión y donde descansa desde entonces; tres manzanas más allá de su casa natal. Para evitar tensiones entre el gobierno central y autonómico, Dalí testó en 1982 a favor del estado español como heredero universal de su obra.

La Fundación Gala-Salvador Dalí se encarga en la actualidad de la gestión de su legado. En los Estados Unidos, el responsable legal de su representación es la Artist Rights Society.

Conclusión

Los ejes temáticos planteados para ésta investigación fueron: a) Filosofía, surrealismo y psicoanálisis, b) Psicoanálisis, surrealismo y arte, c) Psicoanálisis, arte y Dalí y finalmente, d) Psicoanálisis, simbolismo y producción artística de Dalí. Se realizó una selección de las obras de Salvador Dalí, destacando “Los primeros días de primavera”, “El juego lúgubre”, “Guillermo Tell”, “El enigma de Guillermo Tell”, “La vejez de Guillermo Tell”, “El Ángelus arquitectónico de Millet”, “El gran masturbador”, “El enigma del deseo”, “Retrato de mi madre”, “Retrato de mi padre”, “La metamorfosis del narciso”, entre otros .

Respecto al primer eje: *Filosofía, Surrealismo y Psicoanálisis*, se concluye que mientras surgía el Surrealismo como movimiento filosófico, Bretón retoma el texto “La interpretación de los sueños” escrito por Freud, para la argumentación del surrealismo, este mismo escrito, engancha a Dalí desde sus tiempos de estudiante en Madrid, para generarle el deseo de conocer y entender más a fondo las ideas propuestas por Freud.

Del segundo eje: *Psicoanálisis, surrealismo y arte*, los primeros cuadros expuestos por Dalí dan la pauta para definir el estilo gráfico tendría a lo largo de su vida, en tales cuadros aparecen símbolos característicos de su obra, como por ejemplo la muleta. Dentro de este eje se presentó su incursión en el cine con la cinta “El perro andaluz”, la cual fue realizada junto con Luis Buñel. Los cuadros predominantes en este eje son: La miel es más dulce que la miel (1929), Los primeros días de primavera (1922), El juego lúgubre (1929).

Del tercer eje: *Psicoanálisis, arte y Dalí*, se rescata que la producción artística del pintor resulta ser autobiográfica y con tendencia a la repetición de símbolos, sus ideas acerca del método paranoico-crítico el cual define como una forma de “conocimiento irracional” basado en un “delirio de interpretación”. Su manifestación más sencilla es la habilidad del

artista para percibir diferentes imágenes dentro de una configuración dada. En palabras de Bretón, Dalí proporcionó al surrealismo un instrumento de primera línea con su método paranoico-crítico, que puede ser aplicado con el mismo éxito a la pintura, a la poesía, al cine, a la construcción de objetos típicamente surrealistas, a la moda, a la escultura y, en caso necesario, a cualquier otro tipo de exégesis. Estas ideas traen consigo altercados con los miembros del movimiento surrealista, ya que Dalí proponía un automatismo puro de la mente que equiparaba con la explicación teórica de Freud acerca del inconsciente. En este eje se presenta los cuadros: Combinaciones (1931), Guillermo Tell (1930), La vejez de Guillermo Tell (1933), El enigma de Guillermo Tell, El nacimiento de los deseos líquidos (1936) y La señal de la angustia (1931).

En el eje cuatro: Psicoanálisis, simbolismo y producción artística de Salvador Dalí, se detallan los cuadros que se consideran más significativos de la obra de Dalí, por ejemplo, El juego lúgubre (1929), El retrato de Paul Eluard, Los primeros días de primavera (1922), El gran masturbador, Placeres iluminados, enigma del deseo (1929), Adecuación del deseo. En este eje se da respuesta a la pregunta de investigación, concluyendo que, los símbolos más característicos en la obra de Dalí son: la muleta, el saltamontes, la langosta, el pez, su obra resulta ser autobiográfica en cuanto a etapa de vida y años de realización de los cuadros.

En cuanto al análisis de caso y de acuerdo a las ideas propuestas de Iribas (2004), en Dalí persistió la destrucción del objeto amado, a través de sus cuadros muestra objetos transicionales desde las ideas de Winnicott, así como en su obra se plasmo entre la frontera de la realidad interior y exterior. El mecanismo de defensa de Dalí que se encontró fue la proyección, a lo que el definió como “la estrategia de poner el potencial creativo de una enfermedad mental al servicio del arte”. El pintor da muestra de fijaciones en las etapas psicosexuales de Freud las cuales son: oral, anal y fálica. En cuanto al complejo de Edipo no resuelto se ilustra con la relación simbiótica que mantuvo con Gala.

La relación con su padre fue disfuncional, la cual tras polo a otras figuras de autoridad masculinas a lo largo de su vida. El antecedente familiar que haber tenido un hermano fallecido que tenía el mismo nombre, lo instala en una dualidad personal que hace evidente en sus cuadros en la representación de imágenes dobles, así como engrandecer el narcisismo del pintor.

Hablar de arte propiamente, es entre lazar diversos medios puntos por ejemplo dominio de la Estética, de la Historia y de la crítica de Arte misma, se le ha excluido de un marco explicativo psicológico. No obstante, las posibilidades de ser abordado desde el esquema del *psicoanálisis* se amplían al ser éste, una construcción teórica capaz de abordar una enorme variedad de fenómenos humanos, especialmente dar una enorme variedad de fenómenos humanos, especialmente aquellos relacionados con aspectos emocionales y afectivos, pudiendo contribuir a ampliar el conocimiento sobre el fenómeno creativo.

Las ideas expuestas en el discurso de Freud, resulta por demás claro que en cuanto a la sumisión al principio del placer y la renuncia a la satisfacción de los instintos, conduce hacia la enfermedad y la autodestrucción, visión reduccionista que lleva a asociar el principio del placer al arte y a éste como satisfacción sustitutiva. No obstante entre las contribuciones más significativas de ésta teoría aplicada al arte, están los diversos escritos de Freud íntimamente ligados o descritos con creadores reconocidos como Miguel Ángel o Leonardo Da Vinci, por mencionar algunos.

El artista con su historia de vida tan única, se puede comprender del porqué y para que de su obra, la necesidad de expresión de la mejor forma que pueden hacerlo que es a través del arte, sacando a la realidad, el contenido psíquico reprimido que es la base de su obra, expresada en diversas formas y modos. Así como hace evidente el mecanismo de defensa al que recurre para mantener el vinculo con su realidad, sin embargo, la peculiar fusión de estructuras que rayan entre la neurosis y psicosis y algunos otros incluso en la perversión,

ello resultado del choque de pulsiones que habita en su psiquismo y que al mismo tiempo funciona como sostén donde se permiten manifestar su malestar psíquico transformado en algo que va más allá... arte.

Bibliografía

Ades, D. (2004). Salvador Dalí. Barcelona: ABC.

Aguer, M. (2009). Los tesoros de Salvador Dalí, fundación Gala-Salvador Dalí. España: Iberlibro.

Álvarez, A. (1974). Psicología del Arte. Madrid, Biblioteca Nueva.

Anziue, A. (1993). El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador. México: Siglo XXI.

Aragón, L. (1930). La peinture au défi. Escritos publicados. París.

Bachelard, G. (1992). Fragmentos de una poética de fuego. Buenos Aires: Paidós.

Bateson, G. (1980). Espíritu y naturaleza. Buenos Aires: Amorrortu.

Bleichmar, S. (2009). Inteligencia y simbolización, una perspectiva psicoanalítica. Buenos Aires: Paidós.

Bosquet, A. (1967). Dalí desnudado. Buenos Aires: Paidós.

Bolognini, S. (2004). La empatía psicoanalítica. Buenos Aires: Lumen.

Bretón, A. (1924). *Manifeste du surréalisme. La Révolution Surréaliste, Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor.

Bretón, A. (1934). *What is Surrealism? Selected writings*. London.

Bretón, A. (1932). *Les vases communicantes. Selected writings*. London.

Bretón, A. (1936). *El caso Dalí. Selected Writings*. London.

Castro, C. (2010). *Imágenes y Símbolos de Mircea Eliade*. Ed. Taurus. Versión española. Disponible en *Tesis de maestría en Psicología 202*

<http://homepage.mac.com/eeskenazi/mircea.html>. recuperado el 19 de Abril de 2010.

Carraro, J. (2010). *El surrealismo de Dalí*. Revista desde adentro. Disponible en <http://usuarios.advance.com.ar/desdeadentro/dali.htm>. Recuperado el 15 de Abril de 2010.

Cowles, F. (1981). *Salvador Dalí. Biographie*. Munich.

Cordero, A. (2009). *Psicoanálisis y arte multidisciplinario*. Disponible en <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/010808211904.html>. Recuperado el 02 de Noviembre de 2009.

Dalí, S. (1929). *Revisión de las tendencias antianísticas, objetos surrealistas y objetos oníricos*. París.

Dalí, S. (1930). *El surrealismo al servicio de la revolución*. París.

Dalí, S. (1931). *Le Surréalisme au service de la Révolution*. París.

Dalí, S. (1932). El objeto de funcionamiento simbólico. *This Quarter*.

Dalí, S. (1933). "L'âne pourri". Artículo publicado en *Le Surréalisme au service de la Révolution*.

Dalí, S. (1935). La conquista de lo racional. Artículo publicado.

Dalí, S. (1942). La vida secreta de Salvador Dalí.

Dalí, S. (1944). Rostros ocultos. Barcelona: Plaza y Janés.

Dalí, S. (1964). Diario de un genio. España: Tusquets.

Dalí, S. (1974). El enigma de Salvador Dalí, escritos en Catalán. Madrid: Ilie.

Descharnes, R, et al. (2009). Dalí. Madrid: Taschen.

Etchegoyen, H. (1986). Los fundamentos de la técnica psicoanalítica. Buenos Aires & Madrid: Amorrortu.

Ferenczi, S. (1911). Síntomas transitorios en el curso de un psicoanálisis, en psicoanálisis. Madrid: Espasa Calpe.

Ferenczi, S. (1927). El problema del final de análisis, en psicoanálisis. Madrid: Espasa Calpe. *Tesis de maestría en Psicología 203*

Ferenczi, S. (1932). Confusión de lenguas entre los adultos y los niños. Madrid: Espasa Calpe.

Ferrater, O. (1985). Modos de hacer filosofía. Barcelona: Crítica.

Fiorini, H. (2006). El psiquismo creador. Buenos Aires: Nueva Visión.

Freud, S. (1897). Carta a Fliess. El carácter y el erotismo anal.

Freud, S. (1901). Psicopatología de la vida cotidiana. Madrid: Alianza Editorial

Freud, S. (1907). El poeta y los sueños diurnos. Obras Completas. Amorrortu. Buenos Aires.

Freud, S. (1910). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. Obras Completas. Amorrortu. Buenos Aires.

Freud, S. (1911). Los sueños de la Gradiva. Obras Completas. Amorrortu. Buenos Aires.

Freud, S. (1914). El Moisés de Miguel Ángel. Obras Completas. Amorrortu. Buenos Aires.

Freud, S. (1915). Los textos fundamentales del psicoanálisis. Barcelona: Ediciones Altaya.

Freud, S. (1936). El yo y los mecanismos de defensa. Obras Completas. Amorrortu. Buenos Aires.

García, L. (2000). El surrealismo en España, estilos de arte. Madrid: Susaeta.

García Lorca, F. (1963). Teoría y juego del duende. Obras completas. Madrid: Aguilar.

García-Bermejo, J. (2003). Dalí. Barcelona: Polígrafa.

Gómez de la Serna, R. (2003). Dalí. Madrid: Espasa calpe.

Graves, R. (1985). Los mitos griegos. Buenos Aires: Hyspamérica.

Green, A. (1978). La realeza pertenece al niño. Buenos Aires: Trieb. *Tesis de maestría en Psicología 204*

Iribas, A. (2004). Salvador Dalí desde el psicoanálisis. Artículo publicado en *Arte, Individuo y Sociedad*. Vol.16 Págs. 19-47. ISSN 1131-5598.

Jung, C. (1991). *Problèmes de l'âme moderne*. París: Buchet Chastel.

Klingsöhr-Leroy, C. (2004). *Surrealismo*. Colonia: Taschen Benedikt.

Kraepelin, E. (1906). *Lectures on Clinical Psychiatry*. Londres.

Krafft-Ebing, R. (1899). *Psychopathia sexuales. Whits Special Reference to Antipathic Sexual Insitinc: a Medico-forensic*. Londres: Study.

Kraube, A. (2005). *Historia de la pintura, del renacimiento a nuestros días*. Madrid: Könemann.

Lacan, J. (1931). *De la psicosis paranoica en relación a la personalidad*. París.

Lacan, J. (1949). *El estadio del espejo*. París.

Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Traducción Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Paidós.

Leclaire, S. (1971). *Desenmascarar lo real*. Madrid: Paidós.

Maffi, C. (2005). Freud y simbólico. Buenos Aires: Nueva Visión.

Mares, R. (2006). Salvador Dalí. México: Tomo.

Mas, R. (2004). La vida pública de Salvador Dalí. Barcelona: Pasifal.

Merriam, Shara B. (1988). Case Study research in education. A Qualitative Approach. San Francisco: Jossey – Bass.

Mijolla, A., et al. (1996). Fundamentos del psicoanálisis. Madrid: Síntesis.

Moffitt, J. (1999). El arte en España. Barcelona: Destino.

Nietzsche, F. (1999). Así habló Zaratustra. Madrid: Edimat.

Ortega y Gasset, J. (1971). El espectador. España: Salvat. *Tesis de maestría en Psicología*
205

Orwell, G. (1944). Algunas notas de Salvador Dalí. Nueva York.

Proust, M. (1970). En busca del tiempo perdido. Barcelona: Alianza.

Ramos, S. (1986). Filosofía de la Vida Artística. México: Espasa Calpe.

Read, H. (1982). Educación por el arte. Barcelona: Paidós.

Sánchez, A. (1973). Técnicas de Investigación Cualitativa. México: Patria.

Sartre, J. (1971). *El escritor y su lenguaje*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Schuster, M. (1982). *Psicología del arte: cómo influyen las obras de arte*. Barcelona: Blume.

Soriau, E. (1986). *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de cultura económica.

Stake, R. E. (1995). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.

Taine, H. (1989). *La naturaleza de la obra de arte*. México: Grijalbo.

Tavira, F. (1996). *Introducción al Psicoanálisis del arte. Sobre la fecundidad psíquica*. México: Plaza y Valdés.

Winnicott, D. (1951). *Transitional Objects and Transitional Phenomena*. *International Journal of Psychoanalysis*. Lomas.

Winnicott, D. (1967). *Mirror-Role of Mother and Family in Child Development. The Predicament of the Family: a PsychoAnalytical Symposium*. Londres: Hogarth Press e Institute of Psycho-Analysis.

Winnicott, D. (1972). *Realidad y juego*. Buenos Aires: Granica.

Wikipedia, (2011). *Salvador Dalí*. Disponible en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dal%C3%AD. Recuperado el 12 de Noviembre de 2011.

Yin, K. (1993). *Applications of Case Study Research*. London: SAGE.