

MÉTODO Y SABER HACER EN SALVADOR DALÍ

METHOD AND KNOW-HOW IN SALVADOR DALÍ

Canosa, Julio; López, Eliana; Perak, Micaela; Rolando, Pablo ¹

RESUMEN

El objetivo de este trabajo se enmarca en el contexto de una investigación UBACYT dedicada a indagar las relaciones entre síntoma, invención y lazo social en la última enseñanza de Lacan. Partimos de la hipótesis de que el arte puede realizar una operación sobre el síntoma. En ensayos anteriores hemos estudiado la relación de diferentes artistas con su síntoma y particularmente lo que nos revela la clínica de la psicosis. En esta oportunidad indagaremos las relaciones entre síntoma y creación tomando como eje a Salvador Dalí dada su impronta como artista y ya que consideramos que el estudio de su método puede aportar significativamente a nuestra temática.

Palabras clave:

Síntoma, Invención, Arte, Lazo social.

ABSTRACT

The objective of this work is framed in the context of a UBACYT research dedicated to investigating the relationships between symptom, invention and social bond in Lacan's last teaching. We start from the hypothesis that art can perform an operation on the symptom. In previous essays we have studied the relationship of different artists with their symptom and particularly what the clinic of psychosis reveals to us. On this occasion we will investigate the relationships between symptom and creation taking Salvador Dalí as the axis given his imprint as an artist and since we consider that the study of his method can contribute significantly to our theme.

Keywords:

Symptom, Invention, Art, Social bond.

¹Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Psicología, Instituto de Investigaciones. Email: julioanosa@hotmail.com

I. INTRODUCCIÓN

Desde el inicio de su enseñanza y siendo fiel a su maestro de Clérambault, Lacan apostó a seguir la huella clínica de la estructura formal del síntoma y sus efectos sobre la subjetividad, ese límite en el que se articulan el síntoma y la creación. En relación con ello nos interesa acentuar el modo singular en el que conjugó esta perspectiva con las vías de tratamiento posible de lo real y con aquello que cada quien sabe hacer: una transmutación en la que el síntoma se transforma en arte.

La delimitación de los síntomas y su reducción a su célula más elemental fue una orientación que acompañó a Lacan desde sus inicios. Allí señaló el vínculo entre las manifestaciones sintomáticas y sus efectos de creación: Aimée, Marcelle C., Dalí o Rousseau son ejemplos de esto. En un texto de 1966 refiere: "La fidelidad a la envoltura formal del síntoma, que es la verdadera huella clínica a la que tomábamos gusto, nos llevó a ese límite en que se invierte en efectos de creación" (Lacan, 1966, p. 74). Asimismo, destacamos que inmediatamente después de esta afirmación -a la que podríamos considerar el núcleo de la hipótesis que estamos desarrollando- Lacan hace alusión a su tesis sobre la paranoia y a su paciente Aimée a partir de quien había resaltado, en sus primeros escritos, las "virtualidades de creación positivas" (Lacan, 1932, p. 262) que la psicosis misma había creado. Es por ello que podríamos afirmar que sus elaboraciones en torno de la creación en su última enseñanza encuentran su germen, su huella, en esos primeros escritos. Nos interesa Dalí en este punto, por sus aportes y contribuciones a la obra de Lacan en tanto teórico de los fenómenos de la locura, y también respecto del uso de la locura que efectuó en articulación con sus propios síntomas. En esta línea, Lacan retoma sus aportes en diversos momentos de su enseñanza, de forma explícita e implícitamente. Es por ello que consideramos que el modo de arreglárselas con el síntoma de Dalí podría reflejarse como paradigma respecto de la homología estructural entre el síntoma y el saber hacer que Lacan señala en relación a los vínculos entre síntoma y creación. Para abordar esta pregunta indagaremos diversa bibliografía psicoanalítica y de otros marcos teóricos, así como también estudiaremos las distintas biografías que han intentado relatar los fragmentos, retazos o divergencias, entre aquello que se sabe de la vida del pintor y aquello que este último ha testimoniado en diversos escritos de su autoría.

II. EL CONCEPTO DE CREACIÓN EN LA OBRA DE LACAN: DE LA SUBLIMACIÓN AL SABER HACER

El concepto de creación adquiere preponderancia en la obra de Lacan en el último tramo de su enseñanza. Sin embargo, es una temática que se encuentra presente desde sus primeros escritos. En otros trabajos (Canosa y otros, 2019) hemos estudiado las relaciones que se pueden establecer entre sublimación y creación. Particularmente hemos desarrollado los interrogantes de Lacan en torno de la sublimación freudiana, concepto ambiguo y problemático para el psicoanalista francés. Para Lacan no toda exigencia libidinal es sublimable, afirmación que se

pone en línea con la omisión del concepto de sublimación en su obra a partir del *Seminario 16*, movimiento concomitante con el incremento del uso del término creación para hacer alusión a los modos de saber hacer con el síntoma. Por otro lado, indagamos la articulación de ambos conceptos con este último (López y otros, 2020). Destacamos que en un primer momento de su enseñanza la sublimación es trabajada de manera diferenciada al síntoma, mientras que en un segundo momento, el síntoma es trabajado en articulación directa con la creación. Desde sus inicios, el síntoma se encuentra ligado a la tendencia a la fijación pulsional, lo cual lo separa de la sublimación como modo de satisfacción sin represión. De esta manera, que el síntoma implique una fijación pulsional, lo vuelve un límite para sus posibilidades de sublimación. En ese sentido es que luego la creación es uno de los términos que adviene como uno de los modos de saber hacer con ese resto irreductible del síntoma, por lo que aquí sí síntoma y creación son dos términos que aparecen en continuidad y en articulación directa.

En tercer lugar, enfatizamos que dicha articulación entre síntoma y creación es abordada por Lacan particularmente a partir de la clínica de la psicosis, mientras que Freud elaboró su concepto de sublimación desde el campo de la neurosis. De esta manera, tanto en sus primeros trabajos como en los últimos de su enseñanza, encontraremos recortes clínicos que refuerzan este acercamiento entre psicosis y creación, siendo James Joyce el mayor exponente de sus desarrollos sobre el saber hacer. Frente a la imposición de la palabra, él ofrece un tratamiento por medio de un trabajo de escritura en el que desarticula la lengua misma pero para darle otro uso, más allá de que los fenómenos de imposición continúen prevaleciendo (Lacan, 1975 -1976, p. 93). Logra así hacer un *sinthome* con su síntoma, formalizando la imposición en su invención artística pero sin dejar de ser fiel a la estructura formal de los mismos. Es por esto que sostenemos que hay continuidad entre su obra y su producción sintomática: el síntoma se transforma en arte, otorgándole su forma, su traza o estilo singular y su potencia en la producción creativa.

A continuación, nos dedicaremos a delimitar cómo esto puede pensarse respecto de los propios usos que realizó Dalí de sus síntomas y las "virtualidades de creación positivas" (Lacan, 1932, p. 262) que encontramos en relación a su saber hacer a través del arte.

III. ENTRECruzamientos DISCURSIVOS: DALÍ, LACAN Y EL SURREALISMO

El pensamiento de Dalí se enmarca en el contexto de los efectos desencadenados en el mundo luego de la primera guerra mundial y en el marco del avance de los cambios en el modo de concebir el arte: el surgimiento de distintos movimientos que intentaban alejar el arte de los formalismos y pugnar por la libertad del artista y la posibilidad de plasmar el mundo interior de cada quien rompiendo con todo tipo de censura. El 15 de octubre de 1924, el poeta André Breton publicó el Manifiesto del Surrealismo en París, acto que concretó el establecimiento de uno de los grandes movimientos gestantes y del cual se considera a

Dalí como uno de sus máximos exponentes: el surrealismo. Breton lo define de la siguiente manera:

automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento (...) con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral (Breton, 1924, p. 24).

Breton se interesó desde sus inicios en el punto de creación de la locura, retomando la tesis freudiana de la existencia de otra realidad diferente de la consciente. Así, la escritura automática -verbal, escrita, o bajo cualquier otra forma- será uno de los métodos posibles con los que cuenta el surrealismo para articular estas dos realidades y el modelo de creación que caracteriza a este movimiento en esta época.

Dalí no solamente pintaba bajo esta influencia sino que también estaba muy interesado por las ideas del psicoanálisis que le permitieron materializar y teorizar respecto de lo que en 1929 se constituirá como su sistema de referencia: el método paranoico-crítico. De esta manera, su método para pintar se basó en partir del automatismo de aquello que se le imponía para luego formalizarlo como un sistema. Es decir, no solamente dejar aflorar lo más irracional sino partir de una referencia externa y concreta para proyectar allí los aspectos más inconscientes a fin de poder materializarlos en la obra. El resultado de esto son cuadros, escritos, en los que predomina el enigma, el sin sentido y la superposición.

Lacan (1966) también mantuvo un vínculo muy estrecho con el surrealismo, incluso llegó a decir que tanto este movimiento como los aportes de Salvador Dalí en este grupo, influenciado por las ideas de S. Freud, fueron algunos de los elementos que marcaron sus inicios en el psicoanálisis (p. 73). Respecto de Dalí, Lacan se interesó no solamente en su obra sino en sus elaboraciones sobre la paranoia y la creación, más específicamente en la tesis que propone a la paranoia misma como un medio de creación. Sus desarrollos sobre esta última temática se enmarcan en los años 30, con la publicación de "El burro podrido" de Dalí realizada en 1930 y la tesis doctoral de Lacan en 1932 y, según es relatado por varios biógrafos de ambos y por el mismo Dalí, existió un único encuentro en París donde conversaron sobre el mecanismo de la paranoia y se mostraron opuestos, por las mismas razones, a las teorías constitucionales en las que la paranoia y el resto de los padecimientos mentales quedaban del lado de la enfermedad y del deterioro, bajo la luz del discurso común de la época y los trabajos de la psiquiatría (Dalí, 2003, p. 270). Cabe destacar también otro de los puntos abordados por Lacan en el que se leen las resonancias de las elaboraciones de Dalí: la consideración de la interpretación delirante como trastorno perceptivo (Baur, 2010).

De este modo, las producciones de Dalí sobre la paranoia constituyen el eje a partir del cual podemos indagar el modo en el que el pintor abordó ese vínculo entre síntoma y creación delimitado como paradigmático a partir de las elaboraciones de Lacan. Asimismo, enfatizamos este punto

al considerar a Dalí tanto un gran escritor como un teórico de su propia experiencia subjetiva pues el fenómeno paranoico constituye para él un proceso activo que introduce el orden al permitir organizar o sistematizar la confusión donde prevalecía el caos tradicional o de la realidad que resulta desacreditada. En ese sentido, el sujeto adquiere un lugar activo frente a lo que le sucede y se impone automáticamente lo cual introduce una novedad respecto de la posición surrealista, allí donde la escritura automática suponía una posición pasiva en continuidad con los fenómenos padecidos. Dalí intenta una y otra vez resaltar el aspecto positivo y creativo de la paranoia, lo que se pone en línea directamente con lo que estamos recortando de las elaboraciones de Lacan.

A continuación recorreremos los avatares de la vida del pintor, sus síntomas y los diversos tratamientos que fue encontrando frente a la imposición parásita de la palabra, enfatizando en los efectos de creación que se desprenden de su saber hacer.

IV. SALVADOR DALÍ: SÍNTOMA, OBRA E INVENCION

IV.1. Salvador vs. Salvador: el presagio del doble

Salvador Dalí nació el 11 de mayo de 1904 en Figueras, Cataluña, exactamente nueve meses y diez días después del fallecimiento de su hermano mayor, llamado Salvador Galo Anselmo, quien había nacido el 12 de octubre de 1901 y muerto el 1 de agosto de 1903, con tan sólo veintidós meses. Sus padres -Salvador Dalí i Cusí, abogado y notario y Felipa Domènech i Ferrés, quien siempre alentó y promovió los intereses artísticos de Salvador- vieron en su segundo hijo una reencarnación del primero. Esto marcó profundamente al artista quien posteriormente llegó a creer que él era una copia de este último. Dalí describe de diversas maneras la incidencia traumática que tuvo esta nominación que lo condenó a la tarea de ser una "copia fiel" de su hermano mayor muerto. En su texto *Confesiones inconfesables* Dalí (1973a) relata el dolor que sintió su madre por la muerte de este primogénito, pero sitúa también, con mucha claridad, los efectos devastadores que esto tuvo para él. En esa misma línea, describe el carácter ideal de este hermano, de quien considera que tenía la morfología facial de un genio y que presentaba síntomas de una asombrosa precocidad. En su autobiografía, *La vida secreta de Salvador Dalí*, sostiene: "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, 2003, p. 54). En una entrevista que brinda en el año 1973 a la revista *Gente y la actualidad*, ubica uno de sus primeros recuerdos en el que sus padres lo dejan solo en una habitación con dos retratos: uno de un Cristo crucificado y otro de su hermano. Estas imágenes, junto con otras falsas identificaciones, dice, terminaron por indicarle que no era un solo Salvador Dalí sino dos, su hermano muerto y él: "el Salvador vivo era apenas un espejo del otro muerto, su retrato fiel, pero no un ser humano con luz propia (...) no funcionaba si no era en relación subordinada al muerto; mi yo real fue violado y desposeído" (Dalí, 1973b,

p. 54-55). Comenta que al nombrarlo como su hermano, sus padres le habían robado su verdadera personalidad al identificarlo con un muerto, lo que se vio agravado por la oposición del padre a su afición por el dibujo, temprana solución al efecto mortificante de esta nominación que podríamos articular a la función de lo que Lacan (1974) ubica como “nombrar para” (inédito), con sus efectos catastróficos. Si la nominación supone la operación paterna, mediada por el amor, Dalí localiza de distintos modos la insuficiencia del amor del padre e incluso la afrenta que su amor conllevaba. En *Confesiones inconfesables* ubica esto como una “herida narcisista” dirigida a lo más íntimo de su sentimiento vital. Respecto a su hermano y el amor paterno por él, dirá:

Él era el bien amado: a mí, se me amó demasiado. Al nacer puse los pies sobre las huellas de un muerto a quien adoraban y al que, a través de mí, se seguía amando más aún tal vez (...) Durante mucho tiempo sufrí la sangrante herida que mi padre, impasible, insensible, ignorante de mi dolor, enconaba sin cesar con su amor imposible hacia un muerto (Dalí, 1973a, p. 9-19).

En el marco de una lectura de *Kant con Sade*, J. Ritvo propone que lo patológico debe ser transformado y sublimado y no meramente censurado (Ritvo, 2009, p. 95). Allí plantea pensar la sublimación a partir del título del libro de Jean Starobinski *Remedio en el mal* inspirado en una frase de J. Rousseau. Del mismo modo podría pensarse la torsión que Dalí efectúa sobre las consecuencias de dicha nominación, para encontrar en ella misma los principios sobre los que sostiene su obra artística y la posibilidad de hacerse un nombre. Nuevamente en *Confesiones inconfesables* afirma:

Esa continua presencia de mi hermano muerto la he sentido a la vez como un traumatismo -como si me robaran el afecto- y un estímulo para superarme (...) Yo nací doble, con un hermano de más, que tuve que matar para ocupar *mi* propio lugar, para obtener *mi* propio derecho a *mi* propia muerte (Dalí, 1973a, p. 8-11).

IV.2. Infancia, sexualidad y risa

En numerosas entrevistas y escritos sobre la vida de Dalí, dos momentos son enfatizados con particular importancia. Por un lado su infancia y adolescencia, signadas por el sello de la relación con su padre. Por otro, su juventud y el encuentro con Gala. Recortaremos a continuación algunos retazos de dichos vínculos en su lazo con la sexualidad y con la característica risa de Salvador.

El padre de Dalí, según relata este último en una entrevista, era “una persona influyente y de severo carácter (...) al enfadarse se enteraba todo Figueras” (Dalí, comunicación pública, 27 de noviembre de 1977)¹. El pintor recuerda una escena en la que, luego de contemplar los equívocos ortográficos del Dalí niño, el hombre sentencia “este chico pase lo que pase tiene que morir cubierto de

piojos” (Dalí, 1977)². Así, la figura paradójica y omnisciente del padre suponía que su hijo, en contraposición, no se encontraría capacitado para arreglárselas en el mundo. En *Confesiones inconfesables*, lo retrata del siguiente modo: “Yo era un retoño de hombre y mi padre me parecía un gigante de fuerza, de violencia, de autoridad y de amor imperioso. Moisés y Júpiter a la vez” (Dalí, 1973a, p. 19). En particular, temía que Dalí, arribando a la adolescencia, frecuentara burdeles y culminara embarazando a una mujer o contagiándose alguna enfermedad venérea como la sífilis. Son numerosas las menciones de diversos historiadores y biógrafos del pintor que refieren una curiosa práctica del padre: exponer a su hijo a ver imágenes que mostraban el efecto de las enfermedades venéreas en los genitales masculinos o animales en descomposición y referirle que esas eran las consecuencias de las prácticas sexuales. Esto surtió efecto en el niño, quien desarrolló en su adolescencia y vida adulta un profundo terror a las enfermedades venéreas y a “ser tocado” en general. Respecto de la masturbación, recuerda que en un principio se sintió decepcionado y culpable, por lo que decidió no reincidir en esta actividad. Sin embargo, recorta que no resistió más de tres días y que luego esto se transformó en un hábito casi automático (Dalí, 1973a, p. 62). Asimismo, los inicios de las prácticas onanistas del pintor se acompañaron de sueños y pesadillas que lo empujaron a refugiarse en el dibujo:

Este período de descubrimiento de mi sexo se caracterizaba también por unos sueños en los cuales perdía a menudo los dientes o estaba sujeto a violentas hemorragias nasales. Y con esas pesadillas, mi sentimiento de culpabilidad aumentaba todavía más. Entonces, para borrar mis remordimientos, me entregué al dibujo con una atención y una energía sin igual y mi progreso fue evidente (Palacios, 2004, Dalí maestro de sueños, documental)³.

Así, a sus 20 años, su interés por el erotismo y la sexualidad se relacionaba a prácticas que según el pintor “iban desde la escatología hasta el exhibicionismo, del fantaseo a la masturbación” (Dalí, 1973a, p. 54).

La risa y la sexualidad son dos elementos que aparecen en varias escenas de su vida. Recorta de sus años de juventud, previo a conocer a Gala: “Sufría entonces dos obsesiones que me paralizaban. Un miedo, pánico a las enfermedades venéreas (...) Pero, sobre todo, experimenté durante mucho tiempo la gran turbación de crearme impotente” (Dalí, 1973a, p. 65). Describe sentir que su sexo era pequeño, triste y blando: “esta debilidad me roía. Disimulaba esta anomalía, pero a menudo era presa de unas crisis de risa incontenible, hasta la histeria, que eran como la prueba de las inquietudes que me agitaban profundamente” (Dalí, 1973a, p. 66). Esa risa que se impone ante la aparición de algo de la sexualidad en la adolescencia también signa el primer encuentro con Gala: “salió del coche, con el rostro displicente, en el instante

¹<https://youtu.be/B9Rn7pz2TGE>

²La presente cita también fue extraída del video explicitado en nota 1.

³https://youtu.be/J_ZhyFOPAxg

mismo en que yo estallaba en una de mis crisis de risa. Nuestro primer contacto se estableció en un loco estallido de carcajadas” (Palacios, 2004)⁴. Desde ese momento, ella se convirtió en musa inspiradora, en contraposición a la frase del padre sobre “morir cubierto de piojos”. Puede inferirse que las crisis de risa dan cuenta de la particular relación que tenía Dalí con la sexualidad. En un principio pareciera que la risa irrumpía cuando la disimulación de la impotencia fracasaba, donde la particular forma de expresarlo “crisis de risa incontenible, hasta la histeria” denota la imposición de este fenómeno. Por otra parte, es posible leer que la risa es también el elemento que conecta a Dalí con Gala, al conocerla en un “estallido de carcajadas”. Esa otra risa ante el encuentro, si bien da cuenta de la excitación sexual y de una irrupción, pareciera constituir a su vez un intento de lazo.

Luego de ello, en 1929 pinta el cuadro *El gran masturbador*, donde explicita gran parte de lo mencionado anteriormente sobre el erotismo y la sexualidad. La figura femenina de la imagen, cuya forma está inspirada en las rocas de Cabo Creus -un parque natural que solía visitar-, se acerca sugerentemente a un hombre con los calzoncillos bien ceñidos, a la par que encontramos una infinidad de detalles que forman parte de su historia. Por un lado, aparece en el cuadro el terror a las enfermedades venéreas, ubicado por varios analistas pictográficos en las gotas de sangre que salpican las piernas del hombre. Por otro, recortamos como significativo la figura de la mujer, que suele interpretarse como la representación de Gala. En esa misma línea destacamos la flor, una cala con forma fálica, que por homofonía juega con el nombre de la musa. Finalmente el anzuelo, que es señalado usualmente como el conflicto con los mandatos y la moralidad familiar, en contraste con el deseo sexual y la aparición de Gala. Por último, cabe mencionar que todo el cuadro es una figuración del rostro: una cabeza apoyada con la nariz en el suelo, de modo tal que podemos inferir que es la representación de la cabeza e ideas del pintor. Si se coloca de modo vertical, es posible ver la composición del rostro de Dalí en primer plano rodeado de todos los elementos.

IV.3. Dalí-mitado

En aquel momento la vi de espaldas. Gala estaba allí sentada en la playa. Y su dorso sublime, atlético y frágil, firme y tierno, femenino y enérgico, me fascinaba como en otro tiempo lo hiciera la espalda de mi nodriza. Se acabó la comedia (...) Como un rayo jupiterino, la fuerza y el deslumbramiento de la vida me trastornaron (...) Cuando llegué a la playa mi emoción fue tal que caí en uno de aquellos ataques de risa y fui incapaz de dirigirle la palabra (...) Mi mayor audacia fue rozarle la mano para sentir la sacudida de nuestros deseos (Dalí, 1973a, p. 80).

De este modo describe Dalí su encuentro con Gala en “Confesiones inconfesables”. Un encuentro inédito, sin

precedentes en la vida del pintor. Desde ese momento ambos permanecieron unidos hasta el 10 de junio de 1982, fecha en la que Galuchka -uno de los tantos nombres que el artista le dio- muere. Es relevante decir que a partir de ese momento Dalí se retira de la vida pública, no vuelve a pintar, adelgaza de manera significativa y se recluye hasta su muerte en 1989.

Antes del encuentro con su musa, Salvador experimentaba diversas manifestaciones sintomáticas que tomaban su cuerpo y que daban cuenta de una conmoción del imaginario. Dice: “Vivía entonces en una especie de histeria permanente entre mis crisis, mis alucinaciones, mis masturbaciones y mi trabajo. Era tiempo que Gala me devolviera el alma” (Dalí, 1973a, p. 79). Las crisis a las que el pintor hace mención se refieren, particularmente, a ser tomado por la risa, tal como fue explicitado. Señala que estos episodios duraban entre 15 y 20 minutos y que se suscitaban ante una suerte de fantasía que solía tener: “Toda mi vida atrapada en las fauces de la risa. Y al fondo de esas fauces brillaba el pozo sin fondo de la locura” (Dalí, 1973a, p. 77). Con esta frase se puede leer, parafraseando a Lacan, lo que se conoce como el borde del agujero forclusivo (Lacan, 1953-54, p. 289).

A partir de Gala, ese exceso experimentado de manera mortificante toma otra forma. Dice: “Gala expulsó de mí las fuerzas de la muerte. Primero, el signo obsesionante de Salvador, mi hermano mayor fallecido (...) Gala me devolvió a la luz mediante el amor que me dio” (Dalí, 1973a, p. 82). Salvador va de la mortificación al amor, siendo ella su medio. La muerte puede situarse para él como una marca del deseo del Otro, al haber recibido el nombre de su hermano mayor fallecido. Frente a esto, como estrategia de vivificación antes del encuentro con Gala, el pintor había recurrido a la extravagancia, como muestra de ser el hermano vivo. Sin embargo, tal como él lo reconoce, es el amor de ella lo que marcará una diferencia, una satisfacción de un orden radicalmente diferente. Refiere: “El amor, yo lo consideraba como una especie de enfermedad, análoga al mareo que produce el mar, y precedido por los mismos síntomas: estremecimientos, angustia y desequilibrio” (Dalí, 1973a, p. 64). Previo a esto, Dalí había mantenido una relación durante 5 años con una chica de Cadaqués, su ciudad natal, la cual finaliza cuando él se va a vivir a París. Señala que nunca se enamoró de ella y da cuenta de un impulso de agresividad, sádico, que lo acompañaba desde pequeño. Disfrutaba de su sometimiento, pero aclara que mantenían un amor casto, solo se besaban en la boca y tocaba sus senos. Encontraba en la abstinencia un modo de imponerle a su partenaire una “esclavitud moral”.

Por otro lado, respecto de su infancia, es factible ubicar que ya desde ese entonces, aquello que le deparaba placer no se localizaba bajo la rúbrica fálica. Relata una escena en la que a los 5 años de edad sigue a un grupo de chicas y se queda observando cómo una de ellas orina. Al ser descubierto no tiene lugar ningún vestigio de vergüenza para él. De esta experiencia dirá: “Siento el hormigueo de la piel de gallina que asciende por mis brazos” (Dalí, 1973a, p. 56). En otro recuerdo infantil relata la inclinación

⁴La presente referencia también fue extraída del video explicitado en nota 3.

por una mujer por la que se sentía atraído. Su interés se posa en ver sus senos y sus axilas. Señala que irrumpe en él el impulso de desvestirse y concluye “Acababa de experimentar un orgasmo mental que no he olvidado en mi vida” (Dalí, 1973a, p. 57). Ambos recuerdos dan cuenta de una predilección de Dalí por la zona escópica. Obtiene un placer como voyeur, pudiendo prescindir incluso del momento culmen de la actividad masturbatoria.

Para Dalí, el encuentro con el goce fálico atomiza su cuerpo, este que, de tanto en tanto da testimonio de perder su consistencia. Siguiendo a Lacan en *La tercera*, el goce fálico revienta la pantalla (Lacan, 1973a, p. 91), es decir, esa unidad imaginaria que supone un cuerpo. Para que el falo funcione como localización de goce y sirva a la economía libidinal, es necesario que quede cedido al campo del Otro, separado del cuerpo. Frente a dicha atomización, la pintura, el dibujo, aparecen para Salvador como intentos de solución desde temprana edad, allí donde se manifiesta el agujero. Dice: “para borrar mis remordimientos, me entregué al dibujo con una atención y una energía sin igual y mi progreso fue evidente. Comenzaba a mirar a las chicas cara a cara” (Dalí, 1973a, p. 62). Será Gala la única mujer con quien se producirá un encuentro inédito, singular, un acontecimiento donde ese falo detumesciente se inviste de cierta potencia. Pero sobre todo es con ella, a través de ella, que se arma un cuerpo:

Gala me aportó en el recto sentido de la palabra, la estructura que faltaba a mi vida. Yo solo existía en un saco lleno de agujeros, blando y difuminado, siempre en búsqueda de una muleta. Y uniéndome a Gala encontré una columna vertebral, y al amarla adquirí cuerpo. Mi virilidad hasta entonces se perdía en la masturbación como arrojada a la nada; con Gala la recuperé, y me vivifiqué con ella (Dalí, 1973a, p. 223).

Lacan en el escrito “Joyce el síntoma” va a referirse al acontecimiento de cuerpo como ese instante donde el *parletre* tiene un cuerpo, es decir un momento en el que este toma consistencia (Lacan, 2014, p. 596). Para Dalí, a través de Gala, el amor deja de ser eso que experimenta como una enfermedad para transformarse en aquello que le permite pasar por la experiencia vital de tener un cuerpo. Hace existir la relación sexual en la medida en que la vuelve a ella su *sinthome*, en detrimento de la mortificación que supuso para él el encuentro con el deseo del Otro.

De todas maneras, el vínculo con Gala no queda exento del deseo de aniquilación que habitaba en Dalí. El pintor describe paseos que realizaban los dos a solas durante los cuales fantaseaba con arrojarla al abismo y que las rocas puntiagudas la atravesaran. Gala por su parte no temía morir y según el pintor, hablaba constantemente de su muerte sin el más mínimo signo de horror ni de angustia. Ella va a poner de manifiesto este impulso de Dalí, va a decirle que él quiere matarla y también que ella quiere morir, que espera su muerte y que él la ejecute. No retrocede. Al contrario, camina esa senda con él. En ese aspecto se complementan y esto tendrá el efecto de desasimiento de sus síntomas:

Dando rienda suelta a mi imaginación, con todos los detalles de mi crimen, yo había agotado el tema, había analizado totalmente mi locura. Mi crueldad, mi ferocidad, mi deseo de humillar y mancillar se transformaba como un rayo láser en el prisma de diamante que eran la inteligencia y el corazón de Gala. Desde este instante me vi curado de mis obsesiones, de mis risas, de mi histeria (Dalí, 1973a, p. 85).

Gala forma parte y se convierte en su delirio. Dalí se pregunta ¿cómo es que no llego a matarla? Quizá porque como él mismo afirma “ella ha asumido mi locura” y esto lo aleja a él de la propia. Asimismo, ella se introduce en la nominación del pintor, la incorpora en su nombre propio al firmar sus cuadros Gala-Dalí como un modo de escritura de ese acontecimiento que convierte esa marca en letra. Ella se vuelve el punto de capitón de la parasitación de *lalengua*, le provee un borde que hace de límite, de consistencia corporal. Si tener un cuerpo es *hacer algo con*, gracias a eso Dalí se erigió en el artista que quiso ser. Tal como él lo dice: “Ella ha de-li-mi-ta-do, diría mejor dalí-mitado mi delirio” (Dalí, 1992, p. 88).

V. SABER HACER CON EL SÍNTOMA: EL MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO

Salvador Dalí fue un artista no libre de excentricidades, divinidades, enigmas. Una personalidad a la que Lacan equipara con la psicosis paranoica ya que “la psicosis paranoica y la personalidad no tienen como tales relación, por la sencilla razón de que son la misma cosa” (Lacan, 1975-76, p. 53). Tal como fue explicitado, es posible situar los síntomas a nivel de sus risas inmotivadas, de las alucinaciones o de las particularidades en su sexualidad, entre otros que se le imponen y que logran una plasmación, como así también una torsión, en su obra *El gran masturbador*. Asimismo, en su vida también se destaca -tal como Nora para Joyce que ajusta la relación con su cuerpo como un guante- el lugar de su esposa Gala, en términos que remiten a los mismos que refiere Lacan respecto de Nora, en su “inmaculada intuición” (Dalí, 1992, p. 29), capacidad de control o sostén tanto de su fragilidad como de su grandiosidad. En ese sentido, Dalí expresa que él no es un loco pues ella ha sido el soporte de su locura, la salvadora de su tormenta terrenal que contiene el magma de la vida, la gran mediadora entre la realidad y el misterio. Desarrollaremos a continuación otro de los pilares de su saber hacer: el método paranoico-crítico, inventado por Dalí con el fin de efectuar un tratamiento de sus síntomas, lo cual nos permite retomar nuestra pregunta inicial respecto de los vínculos que se pueden establecer entre síntoma y creación.

Fiel a su firme convicción de que la interpretación delirante no era el resultado del razonamiento sino que la ubica dentro de la percepción; este método le permitía no solamente ordenar la confusión en el plano de sus pinturas sino también la creación de diversos ensayos en los que indagaba sobre esta relación entre el delirio y el arte. Encontramos distintas producciones que dan testimonio de esto. Un ejemplo paradigmático lo constituye su trabajo sobre el Ángelus de Millet en el que relata la experiencia de im-

sición de la palabra y el tratamiento que pudo darle a esto a través de la obra. Entre 1932 y 1935, contemporáneo a las primeras elaboraciones de Lacan, Dalí escribe un texto que publicará en 1963 bajo el nombre: *El mito trágico de El Angelus de Millet*. Constituye una obra enmarcada en el movimiento del realismo francés -diverso a los ideales del surrealismo- que le interesó muy tempranamente, y su intuición era que ese cuadro, en apariencia simple y claro, encerraba “algo más”. Esta intuición angustiosa será fundamental para nuestro tema dado que es el germen de la respuesta paranoico-crítica que tuvo lugar frente a ello. La imagen del cuadro se le presentó por primera vez en un momento en el que estaba estudiando y conceptualizando el método. A esta primera aparición espontánea la denominó “fenómeno delirante inicial”. Lo que destaca es la impresión que le produjo esa imagen, la cual se volvió obsesiva. Como consecuencia, comenzaron a aparecer una serie de “fenómenos secundarios” que se desprenden del germen inicial. De esta manera, la imagen de la pareja del cuadro se le presenta en distintos momentos y situaciones de su vida. Por otro lado, el pintor recorta también la aparición de una serie de imágenes que nombra como “inéditas”, las cuales transcribe en detalle para luego pintarlas y que asocia directamente con el fenómeno inicial. Ello implica someter a un análisis crítico tanto al fenómeno inicial como a los secundarios, donde las asociaciones buscan darle cuerpo -en ese caso a partir del elemento estructural de la forma redonda- a ese sentido que se presenta como absoluto desde el momento inicial, creando nuevas imágenes en relaciones de participación, superposición, perspectivas en hilera, acumulación y coincidencia en estereotipia, en su amplificación e inclusión reticular y como respuesta a la imposición. En relación con ello, Lacan destaca el estatuto de las formas conceptuales de la interpretación paranoica a partir de la capacidad para crear dobles o triples realidades en competencia según un principio de identificación iterativa, es decir, donde repite una forma base, una estructura formal común. Tal como lo señala en su tesis en el “carácter de duplicación, triplicación y multiplicación que representan los perseguidores en su papel de símbolos de un prototipo real” (Lacan, 1932, p. 269). De allí es que señalábamos ese límite en el que el síntoma se invierte en efectos de creación y leemos allí también la huella clínica de la estructura en su relato. Para Dalí no se trata de situar dos tiempos donde la imagen inicial solamente cobra sentido con las posteriores, ya que la imagen inicial queda del lado de lo “ya conocido”, de la certeza. Se trata de un sentido que se impone con ímpetu y en el que la significación se anticipa al modo de la intuición delirante. El artista lo compara y lo diferencia del fenómeno de *dejà vu* (Dalí, 2005c), el cual queda más del lado del inconsciente y la represión. De esta manera, la idea inicial es la que potencia la sistematización, la organización posterior, las creaciones sucesivas que se reproducen luego de ese primer germen parásito y autorreferencial.

En función de lo expuesto, es posible sostener que el proceso creativo de la paranoia instala la necesidad de restaurar un orden que posibilite el lazo con el otro social, con el mundo circundante, vía afirmaciones que alejan

a la paranoia de la enfermedad y de la soledad como destino. Los procesos de creación de este artista, nacido bajo el mismo nombre que su hermano muerto, *Salvador*, muestran también esa perspectiva. Ello se reitera al ser acusado de degradar o finalizar el arte tradicional, al que ha estudiado o desmenuzado concienzudamente, y al que escandalizó por los elementos sanguíneos o escatológicos que incluyó. De allí destaca las coerciones impuestas similares a las de su familia, pues en el fondo, tal como se lo había advertido Gala, “todos eran unos malditos burgueses” (Dalí, 1992, p. 28). Así, han intentado rebajarlo por seguir los imperativos del discurso capitalista en la venta de cualquier producto o publicidad al que hoy es considerado un visionario que supo hacerse un nombre e inventar una forma de lazo -al igual que el filósofo J. Rousseau, en la potencia y fascinación que generó su persona y su estilo- tanto a nivel industrial como artístico. En esta línea, es muy clara su respuesta a esas críticas escatológicas desde las ecuaciones simbólicas freudianas pues, “desde el punto de vista del psicoanálisis, sería interpretado más tarde como el feliz presagio del oro que amenazaba -¡felizmente!- con desparramarse sobre mí” (Dalí, 1992, p. 30). El método paranoico-crítico encuentra así su función como nominación, como contrapunto al haber sido nombrado como su hermano muerto:

Desde entonces mis esfuerzos tenderían a reconquistar mis derechos en la vida, en primer lugar provocando la atención, el interés constante de mis familiares hacia mí, mediante una especie de agresión constante (...) Gracias a la paranoia, es decir, la exaltación orgullosa de mí mismo, he conseguido salvarme de la anulación que me produce la duda sistemática sobre mi persona. Aprendí a vivir llenando, con mi amor por mí mismo, el vacío de un afecto que no me daban. Así vencí por primera vez a la muerte: mediante el orgullo y el narcisismo (Dalí, 1973a, p. 8-9).

A través de lo que piensa como una “lógica paranoica”, Dalí inventa un saber hacer que le devuelve un fundamento a su yo de una forma que le permite transformar las situaciones adversas y volverlas a su favor. Esta solución paranoica se entrama con el narcisismo de un modo que podría pensarse con la definición que aporta C. Soler (2018), en su curso *Otro narciso*, de la sublimación como “afirmación de sí” (p. 65). Allí sostiene que la sublimación no hace referencia simplemente al amor de sí, propio del narcisismo de la imagen, sino a una afirmación en el lazo social que articula el narcisismo al deseo y las pulsiones. Esto configura un narcisismo -que piensa con la noción lacaniana de escabel- activo, productivo y que conlleva más que las pasiones de la comparación (Soler, 2018, p. 65). Esta solución se suma al otro gran acontecimiento que salvaría a Dalí de los efectos catastróficos de dicha nominación y que hemos desarrollado con anterioridad: su encuentro con Gala, a quien nombra como “el milagro de mi vida”:

Recién en septiembre de 1935 encontré el camino para solucionar el trauma de identificación con mi hermano muerto

(...) Gala fue como la Alicia, de Lewis Carroll, me ayudó a salir de la irrealidad de mi propia antimateria, y volver así a la realidad, es decir pasar por mi propio espejo, liberarme de mi psicosis y verme curado (Dalí, 1973a, p. 54-55).

VI. CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo, indagamos el vínculo entre síntoma, creación y lazo social a partir de las vicisitudes de la vida y obra de Salvador Dalí, tal como es conceptualizado por Lacan a lo largo de su enseñanza. De este modo, destacamos que la homología entre síntoma y saber hacer se encuentra delimitada, para el psicoanalista francés, desde sus primeras elaboraciones sobre la psicosis, si bien este vínculo es enfatizado principalmente sobre el final de su enseñanza.

En segundo lugar, desarrollamos los avatares de la vida del pintor: sus síntomas, los fenómenos de imposición parásita de la palabra que lo invadían, su particular relación con la risa y la sexualidad. Al mismo tiempo, hemos delimitado las distintas soluciones que fue encontrando frente a esto y los efectos de invención que de aquí se desprenden. Tomando como referencia los aportes del surrealismo y la influencia de este movimiento en las producciones de Lacan y de Dalí, desarrollamos lo concerniente al método paranoico-crítico, inventado por este último para otorgarle un tratamiento a sus síntomas. Utilizamos como referencia su trabajo sobre el Ángelus de Millet y resaltamos la intuición angustiada que la imagen de este cuadro le produjo y la respuesta paranoica que surge a partir de este germen primario. La idea inicial es la que potencia la sistematización, la organización posterior, las creaciones sucesivas que se reproducen luego de ese primer punto parásito y autorreferencial. Las elaboraciones de Dalí enfatizan el lugar del sujeto y sitúan una radical diferencia entre quedar atrapado en el automatismo y el encontrar algún saber hacer a partir de eso. Para el surrealismo el automatismo es creación en el sentido de plasmar lo que surge involuntariamente del pensamiento en un escrito, un cuadro o una pintura. Para Dalí, en cambio, la paranoia misma es una posición frente a eso que emerge como parasitario, una respuesta activa por parte del sujeto. De esta manera, es posible pensar en la sistematización paranoica como modo de tratamiento y orden a los fenómenos alucinatorios que se le imponen y allí es interesante que a esa respuesta Dalí tampoco la nombre como racional ni consciente, sino que hace referencia a un pasaje de una irracionalidad general a una irracionalidad concreta (Dalí, 2005b) que le otorga forma a lo conceptualizado hasta el momento. El método paranoico-crítico constituye entonces el saber hacer que Dalí encontró frente a los fenómenos de imposición de sus síntomas; un método de creación o simplemente una poderosa máquina de invención compleja y maravillosa. De allí nuestro interés. Por otro lado, es menester destacar esa otra solución, inédita, azarosa, que constituye su encuentro y su vínculo con Gala. Dalí subraya la importancia de Gala vinculando su función directamente con los efectos de la muerte de su hermano así como al hecho de haber recibido su nombre. Su función *sinthomática* queda ubicada de manera excep-

cional, cuando afirma: "De la más terrible enfermedad del espíritu, de mis errabundeos fantásticos, de mis visiones paranoicas, de mi delirio, ella ha hecho un orden clásico. Ella ha de-li-mi-ta-do, diría mejor dali-mitado mi delirio y ha montado los mecanismos mentales que fijan la parte de lo real" (Dalí, 1973a, p. 88). Así, escribiendo su propia autobiografía en 1973, ubica cómo dicha relación lo salva de su identificación con su hermano muerto y sostiene un trabajo artístico que concluye con la afirmación de un nombre propio que se entreteje, pero de otro modo, con los nombres que recibe como herencia del Otro:

Estoy completamente curado del trauma de identificación con mi hermano muerto y, por supuesto, sigo al lado de Gala, mi querida Gala. Dicen que el nombre identifica al ser y quizás por eso ahora firmo Philipus Hyacinthus (por mi padre); Salvador Dalí (por mí) y Domenech, por mi madre. Ya no siento ningún odio por mis padres: a esta altura de la vida tengo la suficiente entereza paranoica como para aceptar que sin un Dalí muerto no podría existir este Dalí vivo. Mi pintura ha sido y será un reflejo de estas dos personalidades: una monstruosa y retorcida inspirada por mi otro yo, que era mi hermano muerto haciéndome sombra, y otra más liberada y anárquica, que representa a mi verdadero yo" (Dalí, 1973a, p. 54-55).

Por último, enfatizamos el vínculo no solamente del síntoma con la creación sino también las implicancias de esto último con el lazo social, en la medida en que Dalí inventa una forma de lazo por medio del cual logra hacerse un nombre a través de sus obras, inscribirse en una trama social que lo posiciona en otro lugar como sujeto. Finalmente, el recorrido realizado recoge algunos interrogantes sobre el estatuto del lazo social en la psicosis y sobre el carácter que adquieren las soluciones que encuentran estos sujetos por las vías del saber hacer. Será función de próximos trabajos responder a estas cuestiones en virtud de nuestro recorrido en torno del síntoma y la creación.

BIBLIOGRAFÍA

- Baur, V. (2010). "Paranoia y creación. Un lazo antiguo entre Lacan y Dalí". En *Perspectivas en psicología: Revista de Psicología y Ciencias Afines*, vol. 7, núm. 1. Universidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata, 2010.
- Breton, A. (1924). *Manifiestos del Surrealismo*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1965.
- Canosa y otros (2019). "La sublimación en las obras de Freud y Lacan. Hipótesis preliminares acerca de la relación entre sublimación y creación". En *Anuario de investigaciones Vol. XXVI*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2019.
- Dalí, S. (1973a). *Confesiones inconfesables*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1973.
- Dalí, S. (1973b). "Dalí por él mismo". En *Revista Gente y la actualidad N° 396*. Buenos Aires, 1973.
- Dalí, S. (1992). "Diario de un Genio". 6ta Edición. Tusquets Editores. Barcelona, España, 1992.

- Dalí, S. (2003). "Vida secreta". En *Obras Completas Vol. I, Textos autobiográficos 1*. Ediciones Destino. Barcelona, 2003.
- Dalí, S. (2005a). "El asno podrido". En *Obras Completas Vol. IV, Textos autobiográficos 1*. Ediciones Destino. Barcelona, 2005.
- Dalí, S. (2005b). "Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista". En *Obras Completas Vol. IV, Textos autobiográficos 1*. Ediciones Destino. Barcelona, 2005.
- Dalí, S. (2005c). "El mito trágico de 'El Ángelus' de Miller". En *Obras Completas Vol. V, Textos autobiográficos 2*. Ediciones Destino, 2005.
- Galiussi, R. y otros. (2020). "Síntoma y creación en la enseñanza de J. Lacan: artificio y escabel". En *Anuario de investigaciones Vol. XXVII*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2020.
- Galiussi, R. y otros (2021). "Síntoma, invención y lazo social". En *Anuario de investigaciones Vol. XXVIII*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2021.
- Gibson, I. (1997). *La vida desaforada de Salvador Dalí*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2003.
- Godoy, C. (2012). "Los artificios de James Joyce". En Schejtman, F. (comp.): *Elaboraciones lacanianas sobre las psicosis*. Grama. Buenos Aires, 2012.
- Godoy, C. y otros (2016). *El sentido y lo real en la experiencia psicoanalítica*. JVE Ediciones. Buenos Aires, 2016.
- Godoy, C. (2019). "Síntoma y creación en la enseñanza de Lacan, J.". En *Memorias del XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. I Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2019.
- Godoy, C. (2020). "El concepto de "escabel" en el último período de la enseñanza de Lacan". En *Memorias del XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2020.
- Ibáñez Brown, N. (2010). *Lacan y Dalí: dos obras, dos caminos, un encuentro. Consideraciones sobre la paranoia*. Grama Ediciones. Buenos Aires, 2010.
- Lacan, J. (1932). *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. Siglo XXI editores. México, 1976.
- Lacan, J. (1933). "El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia". En *De la psicosis paranoica...*, op. cit.
- Lacan, J. (1959-1960). *El Seminario Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- Lacan, J. (1953-1954). *El Seminario Libro 3: Las psicosis*. Paidós. Buenos Aires, 2004.
- Lacan, J. (1966). "De nuestros antecedentes". En *Escritos 1*. Siglo XXI editores. México, 2009.
- Lacan, J. (1968-1969). *El Seminario Libro 16: De Otro al otro*. Paidós. Buenos Aires, 2006.
- Lacan, J. (1972-1973). *El Seminario Libro 20: Aun*. Paidós. Buenos Aires, 2006.
- Lacan, J. (1973). "La tercera". En *Intervenciones y textos 2*. Manantial. Buenos Aires, 1998.
- Lacan, J. (1974). *El seminario libro 21: Los no incautos yerran*, inédito.
- Lacan, J. (1975-76). *El Seminario Libro 23: El sinthome*. Paidós. Buenos Aires, 2012.
- Lacan, J. (2014). "Joyce el síntoma". En *Otros escritos*. Paidós. Buenos Aires, 2014.
- Lopez y otros (2020). "Variaciones acerca de la creación: Sublimación, invención, saber-hacer". En *Anuario de investigaciones Vol. XXVII*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2020.
- Lopez y otros (2021). "Síntoma y creación en Vincent Van Gogh". En *Anuario de investigaciones Vol. XXVIII*. Secretaría de investigaciones. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2021.
- Ritvo, J. (2009). "Enigmas de Kant con Sade. Incógnitas éticas: la ley". En *Figuras de la feminidad*. Letra Viva. Buenos Aires, 2009.
- Soler, C. (2018). *Otro narciso. Escabel* ediciones. Buenos Aires, 2018.
- Zanassi S. y otros (2017). "Salvador Dalí: lazo social y soluciones sintomáticas". En *Memorias del IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXIV Jornadas de Investigación. XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2017.
- Zanassi, S. y otros (2018). "Construcción de un personaje: infancia y juventud de Salvador Dalí". En *Memorias del X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXV Jornadas de Investigación. XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2018.

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2022
 Fecha de aceptación: 9 de septiembre de 2022