

PLACERES DE LA AUTOESCISIÓN: LA ABYECCIÓN Y EL MASOQUISMO EN *LA VIDA SECRETA DE SALVADOR DALÍ*

David Vilaseca

Universitat Autònoma de Barcelona

Cada hora era una nueva victoria del "ego" sobre la muerte. Por un lado, a mi alrededor sólo veía continuos compromisos con la muerte. ¡Yo, ni hablar! Con la muerte no pactaría nunca (Dalí, 1949, 152).

La sexualidad sería lo que es intolerable al sujeto estructurado (Bersani, 1986, 38).

Incansable constructor, el excluido es, en pocas palabras, un extraviado. Va en un viaje, durante la noche, cuyo final se aleja cada vez más. Tiene noción del peligro, de la pérdida que el pseudo-objeto que lo atrae representa para él, pero no puede evitar arriesgarse en el momento mismo en que se divide. Y cuanto más se extravía, más se salva (Kristeva, 1982, 8).

El "exasperado hiperindividualismo" de Salvador Dalí, su "furiosa afirmación de (...) [una] personalidad creciente e imperialista" (Dalí, 1949, 118; 152), va estrechamente ligado en la autobiografía del artista, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942)¹, a un instinto igualmente endémico y furioso hacia el dominio de su propio yo, de la gente que le rodea y de las situaciones en que se envuelve. "Cuando llegué al tejado sentí volverme único otra vez", es-

1.- La primera edición de *The Secret Life of Salvador Dalí by Salvador Dalí* aparece en Nueva York en 1942. La edición que utilizo es la que publica Vision (Londres, 1949). Todas las traducciones que aparecen en el artículo son más a no ser que se indique lo contrario.

cribe Dalí de su ya conocida fascinación (tanto literal como metafórica) por estar siempre "en la cumbre": "Todo el panorama hasta la bahía de Rosas parecía *obedecerme y depender* de mi mirada" (1949, 72; la cursiva es mía).

La compulsiva necesidad de controlar el exterior y las afirmaciones megalómanas de independencia y unidad subjetiva se implican mutuamente en las memorias de Salvador Dalí. En ambos casos, el dominio es obtenido por el narrador por medio visual o escopofílico (como en la cita anterior), por medio de una introyección oral (comiéndose literal o figurativamente el objeto externo), o bien desplegando estratagemas de un marcado carácter sádico. En esencia, se diría que la función de una subjetividad unificada y totalizadora (Dalí como "amo" de su vida y de su yo) solamente aparece, en las memorias, como resultado de la alegre complacencia con que Dalí controla el exterior, y a través de su consiguiente identificación narcisista con aquella ilusión de control.

La vida secreta... narra la historia de Dalí dándose a luz a sí mismo. El libro es la historia de una (auto)creación, cuya efectividad depende en gran medida del modo en que Dalí se posiciona respecto a lo que no quiere ser o a lo que no quiere considerar como parte de sí mismo (del modo, pues, en que el narrador lucha por imponer demarcaciones estrictas que le permitan distinguir su sujeto de los objetos, su ser de su no-ser, su interior de su exterior).

La descripción del mecanismo de la abyección, que encontramos en *Pouvoirs de l'horreur* de Julia Kristeva (1980), reviste aquí un particular interés. Según Kristeva, lo "abyecto" es una imagen a la vez terrorífica y asquerosa, imagen que representa para el individuo todo lo que tiene que ser apartado y excluido de sí para preservar la pureza narcisista de sus identificaciones, así como la ilusión de su coherencia individual. Sin embargo, como en seguida veremos, dado que el mecanismo de la abyección, para Kristeva, conlleva en último término el rechazo y la exclusión del propio sujeto, tal mecanismo constituye una función ambivalente dirigida tanto hacia el establecimiento de la identidad "propia y limpia"² de uno mismo, como, inversamente, hacia el trastorno de la propia organización psíquica.

Aquí, la teoría de la abyección de Kristeva se brinda a una interesante comparación con el concepto de masoquismo que expresa Leo Bersani tanto en *The Freudian Body* (1986) como, más recientemente, en *The Culture of Redemption* (1990). Como apunta Kristeva, el mecanismo de la abyección se extravía en el mismo momento en que divide al sujeto, dando lugar no a una sino a un número indefinido de posiciones fantasmáticas desde las cuales el dominio o control (de uno mismo y del exterior) no representa más que un (auto)engaño provisional y *siempre ya* condenado al fracaso. Sin embargo, siguiendo a Bersani, intentaré mostrar cómo, en Dalí, no cabe únicamente explicarse la abyección como el intento (tan reiterado como imposible) de establecer la propia identidad en oposición estable y esencial a algo que se le ha vuelto terroríficamente cercano; por el contrario, ésta representa, en primer lugar, una fuente de goce masoquista para el sujeto, una alteración momentánea de la organi-

2.- El adjetivo francés *propre*, que Kristeva utiliza en la expresión *corps propre*, ha mantenido el sentido del original latino *proprius* ("lo de uno, lo característico") y ha adquirido también otro nuevo: "limpio". La polisemia de la palabra juega en favor del argumento de Kristeva. Siguiendo la sugerencia del traductor de *Pouvoirs de l'horreur* al inglés, Leon S. Roudiez, propongo "el cuerpo propio y limpio" como la solución más cercana al original, sacrificando la elegancia a la claridad conceptual (vean la "Translator's Note" en Kristeva, 1982, viii).

zación subjetiva que le sitúa en el umbral arcaico tanto del nacimiento como de su propia muerte.

1. "Superior a lo que yo podía resistir": la abyección y el impulso de control

La lectura lacaniana de la narración de Henry James *Otra vuelta de tuerca*, que emprende Soshana Felman en un artículo ya clásico, pone en evidencia el hecho de que controlar (*mastering*) el significado implica no sólo *comprender* sino también, paradójicamente, *negarse a comprender*, convertir algunas áreas en positivamente invisibles, excluir del significado precisamente lo que uno no quiere *ver*: "Ver es marcar un *límite* más allá del cual se impide la visión", Felman escribe. "El rígido *cierre* del abrazo violento que implica el acto (el 'agarro') del entendimiento va ligado, sin duda, a la violencia que se requiere para imponer un *límite* más allá del cual nuestros ojos se deben *cerrar*" (Felman, 1977, 66; la cursiva es del original).

El mecanismo de la abyección presenta muchos puntos de contacto con este acto de ceguera voluntaria que cualquier intento de establecer el significado necesariamente exige. Según Kristeva, la abyección describe el mecanismo por el cual el sujeto, a fin de mantener el control sobre sí mismo y su exterior, tiene que rechazar con violencia (y, en este sentido, negarse a "ver") ciertos "no-objetos", elementos que son percibidos por el individuo como particularmente asquerosos y horripilantes. Antes de adentrarme en una explicación teórica del concepto de abyección en Kristeva, quisiera referirme a dos escenas de *La vida secreta...* en las que la representación de elementos nauseabundos adquiere un carácter más relevante.

La primera escena que me propongo analizar, calificada por Dalí como "una de las más terroríficas que pueblan mi memoria" (Dalí, 1949, 93), tiene lugar durante la infancia del pintor, y gira alrededor de uno de los animales que formaba parte de su peculiar colección zoológica durante su estancia en casa de la familia Pitxot³. Se trata de un gran erizo encontrado muerto detrás de un montón de ladrillos, en avanzado estado de putrefacción. Escribe Dalí:

El gran erizo, que me había sido imposible encontrar durante más de una semana (...) apareció de repente en un rincón del gallinero bajo un montón de ladrillos y ortigas. Estaba muerto. Lleno de repulsa, me acerqué a él. La gruesa piel de su espalda, cubierta de púas, se agitaba con el incesante ir y venir de una frenética masa de gusanos que se removían. Cerca de la cabeza, esta pululación era tan intensa que uno habría dicho que un verdadero volcán interno de putrefacción iba a explotar en cualquier momento a través de aquella piel rota por el horror de la muerte en una irrupción inminente de ignominia final (Dalí, 1949, 94).

El texto pone un gran énfasis en el angustioso efecto que esta visión tiene en el narrador. La reacción de Dalí ante el erizo se describe con voluptuoso detalle. Las referencias a su debilidad y a sus temblores de pánico van ligadas a una inequívoca fascinación y placer físico. Como afirmaría Leo Bersani, el goce (masoquista) de Dalí va ligado, aquí, al trastorno de la organización psíquica que esta asquerosa visión le produce. Escribe:

3.- Los Pitxot eran una familia de artistas que residían en el Molí de la Torre, una casa de campo situada a unas dos horas de Figueras. La estancia de Dalí con ellos, que Meryle Secrest sitúa alrededor de 1910 (Secrest, 1986, 33), tuvo una gran influencia en la etapa inicial de la carrera del pintor.

Un ligero temblor y una gran debilidad se ampararon de mis piernas, y unos delicados escalofríos que ascendían verticalmente por mi espalda se abrían como un abanico al llegar a mi codo, de donde caían otra vez esparciendo sus ramas por todo mi cuerpo, como una verdadera explosión de fuegos artificiales en una fiesta de apoteosis de mi terror. Involuntariamente, me acerqué aún más a esta bola infecta que continuaba atrayéndome con una repugnante fascinación. Tenía que darle una buena mirada (Dalí, 1949, 94).

Sin embargo, después de esta primera fase de observación, nuestro narrador, habiendo dado la vuelta al animal y habiendo descubierto el espectáculo aún más asqueroso de su barriga putrefacta, está al borde del desmayo. Seguir mirando se vuelve ahora demasiado penoso para él, y Dalí tiene que alejarse. “Esta vez, era superior a lo que yo podía resistir”, escribe:

Agité este montón erizado de pesadilla con una intensidad tan aterradora y una voluptuosidad tan morbosa que por un momento pensé que iba a desmayarme. Especialmente cuando (...) llevado por la curiosidad, di finalmente la vuelta al erizo. Entre sus cuatro rígidas patas, vi una masa de gusanos agitados, grandes como mi puño, que rezumaban de manera abominable después de haber reventado y atravesado la fina y violácea membrana del vientre que hasta entonces los había mantenido en una mezcla compacta, impaciente y devoradora. Huí de aquel lugar (...) Esta vez, era superior a lo que yo podía resistir (Dalí, 1949, 95).

Estrechamente relacionada con ésta, la segunda escena que quiero traer a colación aquí tiene lugar mucho más tarde, durante una de las estancias de Dalí en París cuando se rodaba *Un perro andaluz*⁴. En su habitación de hotel, en el momento que va a levantarse, Dalí se ha dado cuenta de que un insecto que había visto en el techo la noche anterior ya no se encuentra allí. Dalí sacude las sábanas y mira por todo su cuerpo, temiendo de repente que el animal (una garrapata) pueda haberle caído encima durante la noche. Efectivamente, lo descubre con la ayuda de un espejo, pegado a su espalda. Presa del asco y del horror, Dalí intenta desenganchar la garrapata, pero se encuentra demasiado bien adherida a su piel y ofrece una resistencia increíble. El narrador nos describe su angustia y sus esfuerzos por desprenderse del parásito con su característica minuciosidad:

Cerré los ojos y apreté los dientes dispuesto a soportar cualquier cosa con tal de poder librarme de aquella diminuta pesadilla que me estaba paralizando. Cogí la garrapata entre el pulgar y el índice y pellizqué el punto donde se juntaba a mi piel con las afiladas pinzas de mis uñas (...) La garrapata estaba tan sólidamente pegada a mí, que no conseguí desprenderla ni una pizca. Era como si estuviera formada por mi propia carne, como si ya constituyera una parte inherente e inseparable de mi propio cuerpo; como si, de repente, en vez de un insecto se hubiera vuelto el germen terrorífico de un pequeño embrión de hermano siamés que estuviera creciendo en mi espalda, como la más apocalíptica e infernal de las enfermedades (Dalí, 1949, 214).

4.- Buñuel rodó la película en dos semanas durante la primavera de 1929. *Un perro andaluz* se proyectó en público en junio del mismo año (ver Sánchez Vidal, 1988, 355).

La escena adquiere tintes verdaderamente frenéticos, y acaba convirtiéndose en una "orgía de sangre" cuando Dalí, "con una brutalidad proporcional (...) a [su] terror" (1949, 214), se dispone a usar una hoja de afeitar para separar el parásito de la piel. Al borde del desmayo, las paredes de la habitación salpicadas por completo de sangre, Dalí se hace con el timbre de recepción y es finalmente asistido por el encargado del hotel y un doctor, quienes le revelan la sorprendente verdad del suceso. El episodio no fue más que el resultado de una treta que le jugó a Dalí su imaginación hipocondríaca y sobreexcitada. Lo que había tomado por una garrapata era en realidad una pequeña marca de nacimiento, una peca. Luego en vez de un cuerpo extraño, Dalí había estado intentando arrancarse un pedazo de su propia carne.

A pesar de su brevedad, los pasajes citados nos dan una idea precisa de la naturaleza del asco y el horror en *La vida secreta...* Tales sentimientos aparecen relacionados, en Dalí, con lo pegajoso y lo que carece de contornos, con lo que literal o metafóricamente amenaza los límites y oposiciones que constituyen la base de su subjetividad.

En la primera escena, por ejemplo, lo que provoca el mareo del narrador no es solamente la visión del erizo muerto (el cuerpo del animal por sí mismo) sino, más específicamente, esa "frenética masa de gusanos que se removían" saliendo de él. Luego parece que no es sólo la muerte lo que provoca la repulsa en Dalí, sino el hecho de que la muerte pueda engendrar una forma de vida, el hecho, precisamente, de que muerte y vida ya no sean opuestas ni estén claramente distinguidas la una de la otra ante la visión del erizo.

De manera similar, el objeto del terror de Dalí, en el segundo episodio, es una garrapata sintomáticamente percibida como el "germen terrorífico (...) de un hermano siamés (...) creciendo en mi espalda". Lo que produce "la más apocalíptica e infernal de las enfermedades", aquí, no es el parásito (o no sólo el parásito) sino el hecho de que, adherido a la piel, amenaza y contamine la pureza y singularidad individual de Dalí. El animal pone en duda los contornos del sujeto y, como un hermano siamés, socava simbólicamente la distinción entre *original* y *doble* (lo interno y lo externo, lo "propio" y lo "impropio") donde descansa y se funda su identidad, su existencia como sujeto único, individual y presente a sí mismo. Así, sea delante del erizo o de la garrapata, las reacciones de Dalí siguen un modelo muy similar: primero se siente atraído hacia lo repugnante y asqueroso, y la debilidad física y anímica que acompaña a la visión le producen un inequívoco placer voluptuoso; luego, justo antes de perder el conocimiento o de desmayarse, por medio de la huida o de arrancar literalmente de sí el cuerpo extraño, Dalí se desprende de aquello cuya visión causa su anulación. Lo excluye de sí, lo abyecta.

Caracterizado por su falta de forma, por su inconsistencia y ambigüedad, lo abyecto representa, según Kristeva, algo que el sujeto, como entidad simbólica y lingüística, tiene que rechazar para poder existir: "No es la falta de limpieza o de salud la causante de la abyección, sino lo que altera la identidad, los sistemas, los órdenes. Lo que no respeta fronteras, posiciones, reglas. Lo que está en medio, lo ambiguo, lo compuesto" (Kristeva, 1982, 4). Para Freud, lo misterioso o extraño (*das Unheimliche*) no es, en realidad, "nada nuevo o ajeno, sino algo familiar y bien arraigado en la mente que se ha vuelto extraño a ella sólo a través del proceso de la represión" (Freud, 1919, 241). En una línea similar, lo abyecto de Kristeva es lo que le "recuerda" al sujeto sus primeros intentos por demarcarse respecto de la entidad maternal, atrayéndole de nuevo (y de ahí su carácter terrorífico) hacia un estadio de preidentidad en el cual el "yo" se encuentra todavía debatiéndose por establecerse autónomamente a través del lenguaje. En el límite que separa las oposiciones fundamentales entre

“vida” y “muerte”, lo “interior” y lo “exterior”, el “yo” y lo “otro”, lo abyecto existe antes de que el sujeto y sus objetos hayan sido mutuamente establecidos por medio de la diferenciación lingüística, creando así una amenazante “falta de sentido”, un *algo* que propiamente no es nada, un no-objeto que, en palabras de Kristeva, “si lo reconozco, me aniquila” (1982, 2)⁵.

Según Kristeva, lo que nos repugna es “lo que desobedece las reglas de clasificación específicas de un sistema simbólico dado” (1982, 92). En presencia de un objeto que *significara* realmente lo muerto (el cuerpo inmóvil del erizo, por ejemplo), Dalí hubiera entendido y se hubiera resignado. Pero esa “masa oscura y repugnante” (Dalí, 1949, 95) de gusanos que han reventado y atravesado la piel del animal no *significan* algo muerto. Al contrario, la visión del conjunto representa un ambiguo término medio entre vida y muerte, un “objeto” mal definido, un no-objeto que, en consecuencia, impide al sujeto establecerse propiamente en sus demarcaciones lingüísticas (demarcaciones basadas, como sabemos desde Saussure, en un sistema de oposiciones binarias excluyentes).

Ese “objeto”, pues, enfrenta a Dalí con el vacío y la negatividad que tiene que rechazar para demarcar un espacio en el que las oposiciones del lenguaje puedan existir (aunque el vacío y la negatividad estén *siempre ya e inevitablemente* instalados en él). Es el “horror en nosotros mismos” (Kristeva, 1982, 53), una “otra parte” que de repente desposee a Dalí tanto de sí mismo como también, y en el mismo movimiento, de sus objetos. En este sentido, es sintomático que tanto el erizo como la garrapata sitúen a Dalí al borde mismo del desmayo, de su (momentánea) desaparición como sujeto. De repente, sin un espacio simbolizado donde poder existir, Dalí “pens[ó] que iba a desmayar[se]” (Dalí, 1949, 95). La abyección (el huir, el arrancarse el parásito o el cerrar los ojos ante la visión del erizo) representan, así, el intento de Dalí de permanecer dentro del lenguaje, una protección en contra del derrumbamiento total del sistema al cual debe su propia existencia subjetiva.

Prestemos una atención más detallada a este aspecto. Dentro de la historia personal del sujeto, Kristeva localiza la abyección en un estadio de preidentidad, que coincide con la llamada “represión primaria” (Kristeva, 1982, 10-11). En este estadio, aunque el sujeto todavía no esté definido (y pues sus “objetos” tampoco existan propiamente), el futuro “yo” es ya capaz de separarse y demarcarse *por oposición*. Según Kristeva, este posicionamiento no consiste tanto en una oposición a lo que el sujeto *no es* (el “objeto”, distinción que sólo llegará más tarde, como resultado de la “represión secundaria”) sino contra aquel “otro lado” del límite en el cual la oposición que existirá entre sujeto y objeto no podría tener lugar. Kristeva apunta: “Incluso antes de ser, (...) ‘yo’ no soy pero sí *separo, rechazo, abyecto*” (Kristeva, 1982, 13; la cursiva es del original).

Lo abyecto, pues, enfrenta al sujeto con el vacío y la negatividad contra y en base a los cuales su subjetividad fue fundada. Para conservar la pureza ilusoria de su identidad, el sujeto debe rechazar las imágenes que filtran la arcaica economía de la separación entre los espacios de su mundo simbolizado. Pero existe un importante impedimento. Dado que lo ab-

5.- Para la noción de lo *abyecto*, en particular en relación con los análisis de Kristeva de la diferencia sexual, recomiendo la colección de ensayos editados por John Fletcher y Andrew Benjamin *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva* (1990); consulten también el libro de John Lechte’s *Julia Kristeva* (1990), 157-198.

yecto, según Kristeva, *preexiste* a la propia oposición entre sujeto y objeto (luego, propiamente hablando, no constituye un “objeto” para “mí”), el acto de expeler y rechazar “eso” es inseparable del de expelerme y rechazarme a “mí” mismo.

Volviendo a los ejemplos anteriores, para poder establecer su “limpieza y propiedad” como individuo, Dalí tiene que posicionarse en contra de la negatividad (tiene que localizarla, situarla como exterior a sí mismo). Sin embargo, como ejemplifica el episodio de la garrapata/peca tanto en el plano simbólico como en el literal, éste es un trabajo sin resolución posible, ya que el sujeto se corta a *sí mismo*, se arranca a *sí mismo*, se abyecta a *sí mismo* en el mismo movimiento por el cual intentaba establecer su identidad y su propio territorio. El acto de rechazo de lo abyecto (de lo exterior, de lo ajeno a mí) conlleva, pues, el rechazo del propio sujeto que lucha por excluirlo. La cita de Dalí lo ejemplifica perfectamente:

Me hice con una hoja de afeitar, mantuve la garrapata estrechamente aprisionada entre las uñas y empecé a cortar el intersticio entre la garrapata y la piel, que ofrecía una increíble resistencia. Pero, en mi desazón, corté, corté y corté, cegado por la sangre que empezaba ya a chorrear. La garrapata cedió finalmente y, medio desmayado, caí al suelo bañado en mi propia sangre (Dalí, 1949, 214).

* * *

Los episodios analizados de *La vida secreta...* nos permiten observar cómo el acto de establecer control subjetivo va a menudo de la mano de un impulso hacia el trastorno de la propia organización psíquica. Por un lado, el mecanismo de la abyección yerra en el mismo instante en que divide al sujeto, ya que genera no una, sino una secuencia sin fin de posiciones desde las cuales el control sobre uno mismo se vuelve una ilusión provisional, *siempre* ya perdida y condenada al fracaso (ilusión de propiedad, de totalidad y de coherencia). De aquí que la abyección tienda hacia la dispersión de las unidades, al dismantelamiento de las estructuras y, en último término, hacia la anulación del propio sujeto abyectante. Por otro lado, la finalidad última de la abyección vendría a ser un sujeto en una completa identificación narcisista consigo mismo (en el felicísimo sueño de una *jouissance* solipsística), lo que conllevaría también la desaparición del sujeto en tanto que entidad deseante.

Sin embargo, Dalí está lejos de este hipotético movimiento final. “Divisor de territorios, de lenguajes y obras”, Kristeva apunta, en palabras que pueden ser aplicadas al propio narrador de *La vida secreta...*, “el excluido nunca termina de demarcar un universo cuyos fluidos confines –ya que están constituidos por un no-objeto, lo abyecto– cuestionan constantemente su solidez y lo impulsan a empezar de nuevo” (Kristeva, 1982, 9). Situacionalista, siempre cuestionándose por su posición (*¿dónde* estoy yo?) más que por su ser (*¿quién* soy yo?), Dalí lucha por encontrar una posición desde donde separar(se), excluir(se) y controlar(se). Abyecta y, al hacerlo, se pierde a sí mismo y debe volver a empezar. Como reza uno de los epígrafes a este artículo, Dalí comparte la suerte del “extraviado”: el final de su viaje se aleja continuamente, y “cuanto más se extravía, más se salva” (Kristeva, 1982, 9).

2. La abyección y la cuestión de la madre arcaica

Antes de introducirme en la cuestión del masoquismo, quisiera referirme a un aspecto de gran importancia tanto para el concepto de la abyección en Kristeva como para las memorias de Dalí: la cuestión de la madre arcaica.

Uno de los aspectos más complejos del trabajo de Julia Kristeva es la relación existente entre lo abyecto y lo materno. Relacionada muy estrechamente con el concepto de *cora* o receptáculo (que Kristeva toma prestado de Platón), la madre arcaica representa, como Noreen O'Connor apunta en un artículo reciente, "el lugar donde el sujeto es generado y negado al mismo tiempo, donde la unidad del sujeto es fragmentada por los cambios y estadios que lo produjeron" (O'Connor, 1990, 46). De modo similar a lo abyecto, la madre arcaica representa lo que constantemente amenaza la ilusión de independencia y presencia a sí mismo del sujeto, lo que le "recuerda" su estadio de indiferenciación presimbólica. Como apunta otra de las comentaristas de Kristeva, Elisabeth Grosz, la madre arcaica "define el lugar de una deuda de vida y de existencia impagables, inefables, deuda que el sujeto (y la cultura) deben al cuerpo materno" (Grosz, 1990, 92).

Sin embargo, según Kristeva, la madre arcaica (como revela el discurso psicoanalítico) también representa el deseo del sujeto por volver a un punto de origen, origen que es "resistente al significado, innombrable" (O'Connor, 1990, 44). Lo materno es, pues, tanto un estadio presimbólico del cual el sujeto debe sustraerse para establecer su propia posición lingüística en oposición a lo que pasará a ser *otro* (su madre), como el impulso final del deseo nostálgico del sujeto por volver a un hipotético punto de "origen". Sin embargo, como sugiere Jane Gallop, esta nostalgia va más allá del *nostos*, "más allá del instinto de retorno" (Gallop, 1985, 151), ya que, por efecto de la represión primaria, ese "lugar" añorado por el sujeto se encuentra estructuralmente excluido. Es un lugar donde *él* nunca ha estado propiamente, y que, por consiguiente, marca su nostalgia como constitutivamente imposible de satisfacer. Los conceptos de la madre (arcaica), de la represión primaria y de lo abyecto se encuentran, pues, estrechamente relacionados en Kristeva. "Luego -afirma esta autora- lo abyecto sería el 'objeto' de la represión primaria" (Kristeva, 1982, 12).

Estas consideraciones no serían necesarias si *La vida secreta...* no contuviese un tributo explícito a la *cora*, al receptáculo primario de la entidad materna. En el capítulo llamado "Memorias intrauterinas", Dalí alaba los placeres del "paraíso perdido" (la frase es suya) de su existencia dentro del útero materno, lugar que afirma recordar "como si fuera ayer". Escribe Dalí:

Sí, me acuerdo de ese período como si fuera ayer. Por esta razón propongo empezar el libro de mi vida secreta con este comienzo real y auténtico, a saber con estas memorias, tan raras y líquidas, que he conservado de mi vida intra-uterina (Dalí, 1949, 26).

Más arriba he estudiado dos ejemplos, entre muchos otros que contiene la autobiografía daliniana, de imágenes y objetos que producen asco y horror a Dalí. Tales imágenes se relacionan con elementos blandos y pegajosos, con lo que no tiene contornos bien definidos, lo que amenaza con invadir nuestro espacio y volverse indistinguible de nosotros mismos. Ahora bien, si leemos atentamente, nos damos cuenta de que similares connotaciones de liquidez, falta de contornos, viscosidad, etc., se usan también, en *La vida secreta...*, para caracterizar el período embrionario de Dalí en el interior de la matriz. Ésta es la descripción de aquel "lugar":

Realmente, si me preguntan cómo se estaba "allí dentro", debo contestar inmediatamente, "era divino, era el paraíso". ¿Pero, cómo era este paraíso? (...) Déjenme empezar con una descripción general: el paraíso intrauterino era del color del in-

PLACERES DE LA AUTOESCISIÓN

fierno, es decir, rojo, naranja, amarillo y azulado, del color de las llamas, del fuego; por encima de todo, era *blando, inmóvil, tibio, simétrico, doble, pegajoso* (Dalí, 1949, 27; la cursiva es mía).

Lo único que, en Dalí, diferencia a la viscosidad del interior materno de la de aquella masa de gusanos del vientre del erizo es que esta última ha pasado a ser un inquietante símbolo de negatividad y de muerte. Las memorias de Dalí van del interior del cuerpo materno al cuerpo en descomposición, del paraíso líquido del útero a la no menos líquida, pero ahora repugnante, inconsistencia de los cadáveres, los gusanos y las abyectas garrapatas. Kristeva se pregunta: “¿Por qué vericuetos se asocia el interior de la madre con la putrefacción?” (1982, 101) ¿Por qué vericuetos, podemos preguntar a Dalí, la *cora* maternal ha pasado a convertirse en lo abyecto?

La evocación del cuerpo materno, en el capítulo dedicado a las memorias intrauterinas, induce en Dalí la imagen de su nacimiento como un acto de expulsión violento y terrible por el cual se arrancó a sí mismo de la materia del interior materno. Como apunta Elisabeth Grosz, lo materno, como algo que permanece fuera de toda simbolización, “tiene que ser reprimido o sublimado para que sea posible para el niño obtener la unidad, la estabilidad, la identidad y una posición desde la cual poder hablar” (1990, 101). En la última sección de este artículo estudiaré un ejemplo concreto en que esta sublimación/represión de lo materno se lleva a cabo en Dalí.

* * *

Hasta aquí he analizado el modo en que la voluntad de dominio y de control (tanto de sí mismo como del exterior) se relaciona en Dalí con la noción de lo abyecto de Kristeva. Sin embargo, aunque extremadamente productiva en su modelo general, la noción del mecanismo de la abyección sólo puede dar cuenta de la vocación abyectante de Dalí de modo parcial. Informado por ideas como la del “extraviado” (que sugieren tanto una compulsión ciega a establecer la propia identidad en términos de pureza y negación de lo “otro”, como la imposibilidad última de conseguir tal cosa), el argumento de Kristeva ignora un factor que es de crucial importancia en los usos dalinianos de la subjetividad: el placer del sujeto. No tiene en cuenta el hecho de que la anulación momentánea de la organización psíquica (favorecida por la abyección) puede constituir también, y en Dalí quizás antes que cualquier otra cosa, una experiencia gozosa de carácter inequívocamente masoquista.

La noción del masoquismo del teórico norteamericano Leo Bersani nos ofrece, en este sentido, una muy rica contribución. Según Bersani, el deseo del sujeto no tendería hacia su propia extinción en la satisfacción; por el contrario, el único objeto del placer libidinal lo constituiría, según él, la necesidad de repetir y aumentar el trastorno placentero del equilibrio psíquico (una necesidad que se describe como una “sublimación original”, y que la sexualidad mantendría y reproduciría incesantemente). Bersani escribe: “La tensión de la sexualidad entre lo placentero y lo no placentero –el dolor de una excitación autoanulante– tiende a ser mantenido, reproducido e incluso aumentado” (1990, 37).

En las páginas que siguen, quisiera argumentar que las abyecciones de Dalí en *La vida secreta...* no pueden ser entendidas meramente como el resultado de un repetido fracaso al intentar establecer su propio yo como una entidad “propia y limpia”, plenamente unificada y presente a sí misma. Por el contrario, la abyección conlleva en Dalí una desestabilización ra-

dical de tal economía, una afirmación exultante de goce masoquista como destrucción de la coherencia subjetiva y como muerte del Yo.

3. El masoquismo y la abyección

Como apunta Bersani, los "Tres ensayos sobre la teoría sexual" (1905) de Freud podrían apuntar hacia la idea de que la excitación sexual tiene lugar cuando es excedido el nivel normal de sensaciones del cuerpo, y cuando la organización del yo es momentáneamente trastornada por estímulos que van "más allá" de lo que resulta compatible con la organización psíquica. Bersani escribe: "Freud simultáneamente apunta hacia y se retrae de una definición de excitación sexual como algo similar a un trastorno del equilibrio psíquico disfrutado de modo masoquista. Por lo menos en la manera en que se constituye, la sexualidad puede ser una tautología por el masoquismo" (Bersani, 1990, 37)⁶.

El masoquismo no constituye sólo la característica principal de la sexualidad humana, según Bersani, sino que se halla también en el mismo origen de la historia del sujeto. Para Bersani, "el sujeto humano es originalmente *escindido en la sexualidad*" (1990, 36); para este autor, la primera organización del yo tiene lugar simultáneamente a la sublimación del autoerotismo, sublimación que no implica ninguna idea "redentora" de una tendencia "más elevada", sino meramente la desviación del instinto sexual desde una actividad fijada en un objeto (tal como chupar del pecho de la madre) hacia otra en la cual la única fuente de placer sería la propia experiencia masoquista de la autoescisión (Bersani, 1990, 35-37). Según Bersani, la primera experiencia de una organización psíquica conlleva inevitablemente la experiencia de la ruptura; el yo nace como una totalidad ya escindida, como una agencia "seducida hacia el ser" (la locución es de Bersani) por la propia perspectiva de ser escindida (1990, 37)⁷.

Además, y en este punto converge el masoquismo con el deseo de control, la tendencia hacia el desmantelamiento de la organización psíquica también está presente en los movimientos instintivos del sujeto. Bersani apunta que, respecto de las relaciones del organismo con objetos, los instintos del yo y los instintos sexuales tienden hacia un fin común: "la eliminación de cualquier cosa externa al organismo" (1986, 87). Al menos en el estadio pregenital de la sexualidad infantil, la incorporación del objeto parece inherente al deseo sexual: "El amor en la fase oral -escribe Bersani- conlleva la abolición de la existencia separada del objeto. En el estadio de organización sadístico-anal, el afán por el objeto aparece bajo la forma de una necesidad de control" (Bersani, 1986, 87).

Sin embargo, dado que la incorporación de un objeto amado conlleva inevitablemente una cierta "invasión", una desestabilización del ego por estímulos procedentes del objeto, la necesidad de incorporar y dominar elementos externos puede ser concebida como una forma de masoquismo. Por otro lado, un control absoluto tanto del objeto externo como de uno

6.- Vean también el libro anterior de Bersani *The Freudian Body* (1986), 32-39; también, su artículo "Representation and its Discontents" (1981), 5-7.

7.- Bersani escribe: "El deseo masoquista primario tendería meramente a repetir el sufrimiento extático de un puro *ébranlement*. La primera totalidad psíquica estaría constituida por un deseo de escindir la totalidad. *El ego, en su origen, no sería más que una apasionada inferencia necesitada por el placer anticipado de su propio desmantelamiento*" (Bersani, 1990, 38. El énfasis es mío).

mismo implicaría el fin de todo requerimiento, “el fin del movimiento, una quietud no-deseante como la de la materia inorgánica” (Bersani, 1977, 86), lo que equivaldría también a la anulación masoquista del sujeto deseante.

En base a esta argumentación, Leo Bersani llega a un total replanteamiento de los conceptos de sadismo, masoquismo y narcisismo. Para este autor, el masoquismo ya no es secundario en relación al sadismo, como Freud había sostenido⁸. Por el contrario, el masoquismo está en la base tanto del odio al objeto externo que caracteriza al sadismo como de la voluntad de dominio y de poder que acompaña al narcisismo. Un denso párrafo resume la relación existente, según Bersani, entre estos tres conceptos:

Si el odio de un objeto externo, en virtud de su misma intensidad, constituye un fenómeno sexualizante, lógicamente debería ser descrito como una forma de *sadismo*. Si además este odio, al romper los límites entre el yo y el mundo, satisface los “viejos deseos de omnipotencia” del yo [es decir, sus deseos de poder y de control], entonces debería ser tratado también como una forma de *narcisismo*. Por último, si la sexualidad es por definición algo excesivo, una escisión psíquica debida a la brecha existente entre el nivel de estimulación a que se somete al yo y su capacidad estructuradora, entonces el odio de objetos externos por parte del yo, su invasión por los estímulos provenientes de esos objetos, y su necesidad de incorporar objetos amados, puede ser identificada también con el *masoquismo* (Bersani, 1986, 88-89).

Quisiera apuntar específicamente a la relación entre masoquismo y abyección. El paralelismo entre ambos conceptos se puede trazar a distintos niveles. Desde un punto de vista *ontogénico* (referente a la historia del sujeto), lo que Bersani llama masoquismo se puede interpretar como una represión primaria (aunque, de “primaria”, nada) por la cual el yo-que-va-a-ser, al mismo tiempo que sublima su autoerotismo, se escinde o abyecta a sí mismo de la entidad maternal en un intento de establecer su propia independencia y unidad respecto a ella. Por otro lado, desde un punto de vista *sincrónico*, el mecanismo de la abyección tiene un carácter marcadamente masoquista, ya que induce a la escisión y a la desorganización psíquica de la misma identidad subjetiva que está intentando establecerse por oposición a esos (no-)objetos.

En los dos episodios de *La vida secreta...* que cité en la sección anterior, por ejemplo, pudimos observar que, antes de que el rechazo del animal abyecto se produjera, se detectaba una inequívoca atracción o fascinación por lo terrorífico y asqueroso por parte del narrador. “Voluptuosidad morbosa”, “fascinación repugnante” (Dalí, 1949, 94), una asquerosidad que “era imposible no mirar constantemente” (Dalí, 1949, 365) son expresiones que encontramos a menudo en el texto daliniano, y que registran elocuentemente el goce masoquista que, para Dalí, acompaña a la percepción de lo abyecto. En relación con este aspecto, no es casualidad, sin duda, que la abyección tenga lugar justo en el momento anterior a que se produzca el desmayo, momento en que el yo de Dalí quedaría (aunque momentáneamente) anulado por completo, por lo que la escisión subjetiva dejaría de ser propiamente una experiencia placentera para “él”.

8.- Vean Freud (1915, 127-128). Para una crítica de la noción freudiana de masoquismo como “sadismo vuelto en contra del propio sujeto”, vean el libro de Gilles Deleuze *Masochism* (1989), 106 y ss.

En la última sección de este artículo me propongo estudiar la relación existente entre el instinto de control y el masoquismo en *La vida secreta...* Basándome en el episodio de la relación adolescente de Dalí con una novia de Figueras (Dalí, 1949, 142-153), observaré el modo en que la introyección del objeto amado (a quien consideraré como una contrafigura de la madre arcaica) se relaciona en la autobiografía con el instinto de control, así como con tendencias de carácter sadomasoquista dirigidas, por parte del protagonista, a separar su identidad "limpia y propia" de la de ese objeto amado/odiado. Sin embargo, teniendo en cuenta la discusión anterior sobre el masoquismo, mi análisis subrayará no tanto la voluntad de Dalí de establecer su propia identidad por medio de maltratar y rebajar sádicamente a su amante, sino la manera en que (en su juego de identificaciones fantasmáticas cambiantes) Dalí inflige activamente dolor al objeto mientras que, por otro lado, lo disfruta él pasivamente como una experiencia de trastorno y escisión psíquicos.

4. El (sado)masoquismo de Dalí: la historia de la amante que duró cinco años

Durante el período previo a sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid, el narrador de la autobiografía nos cuenta que entra en una relación de cinco años con una chica de Figueras, cuyo nombre no se explicita. Dalí y la joven se conocen estando en un curso de filosofía y se sienten inmediatamente atraídos el uno por el otro. Abandonan la clase y corren hacia los campos de trigo, donde se besan y Dalí palpa los pechos de ella, "meneándose bajo la blusa como un pescado atrapado en sus manos" (Dalí, 1949, 143). Desde el principio se establece entre ellos una relación de amo a esclava, relación en la cual Dalí obtiene placer por medio de humillar y rebajar a la chica tanto moral como físicamente. Dalí escribe: "Una calma completa poseía mi mente. Llevaba a cabo mis planes hasta el más ínfimo detalle, con una frialdad tan calculadora que sentía helárseme mi propia alma" (1949, 143).

Dalí es el amo y está en control de la situación. Sabiendo que quiere marcharse a Madrid para estudiar, calcula de antemano cuánto tiempo va a durar la relación. Cuando la chica le pregunta si querrá salir con ella al día siguiente, Dalí contesta: "¡Mañana por la tarde, sí, y durante otros cinco años, pero ni un día más!". Y luego explica cínicamente: "Tenía mi plan -¡era mi plan quinquenal!-" (1949, 143). Además, Dalí disfruta diciendo a la chica que no la ama: "¡No te amo!" le dije. 'Y nunca amaré a ninguna mujer'" (1949, 143). Obtiene poder sobre ella haciéndola sentir inferior, y manteniendo el amor de ella hacia él insatisfecho. En lo que constituye uno de los episodios más obviamente sexistas de la autobiografía, Dalí escribe:

Durante este noviazgo de cinco años puse en juego todos los resortes de mi perversidad sentimental. Conseguí crear en ella una necesidad tan grande de mí (...) que veía crecer mi influencia día tras día (...) El sentimiento de inferioridad (...) creó en su mente una insatisfacción tal (...) que no pudiendo obtener de mí, en lo tocante a la pasión, más de lo que le había mostrado en aquella ocasión -más bien todo lo contrario (pues la simulación de frialdad era una de mis armas más formidables)- su amor, que constantemente prodigaba, contribuyó indudablemente a mantener aquel estado de creciente tensión amorosa (...) más y más vulnerable a las crisis materiales del crimen, del suicidio o del ataque de nervios (Dalí, 1949, 144).

PLACERES DE LA AUTOESCISIÓN

Una y otra vez, Dalí exige que la chica lleve a cabo actos y sacrificios para él, tales como simular que está muerta o descubrir sus pechos. "Muéstramelos", Dalí le ordena a menudo (1949, 151). Cuando Dalí se marcha a pasar el verano a Cadaqués, contesta a las devotas cartas de ella sólo muy de vez en cuando, y "siempre con una espina de veneno que sabía no podría dejar de envenenarla y hacerla volver amarilla como la cera" (1949, 146). Por si esto fuera poco, Dalí disfruta manipulando los sentimientos de la chica, aislándola de sus amigos y convirtiéndola en totalmente dependiente de él:

Por encima de todo, no quería que tuviera ningún amigo (...) Tan pronto sabía que había conocido a alguien, o si me hablaba de alguien de modo favorable, inmediatamente intentaba mostrar desaprobación, arruinar y aniquilar a esa persona en su mente, cosa que siempre conseguía (...) Exigía la sumisión de sus sentimientos al pie de la letra, y cada infracción de mi inquisición sentimental implacable tenía que pagarse con sus amargas lágrimas. Un tono desdeñoso dirigido a ella, soltado como quien no quiere la cosa en una conversación casual, era suficiente para hacer que se sintiera a punto de morir. Ya no tenía esperanzas de que yo pudiera amarla, pero se aferraba a mi estima como una mujer ahogándose (Dalí, 1949, 150-151).

Por medio de infligir tácticas sádicas a su víctima femenina, Dalí puede identificarse provisionalmente con una ilusión de control tanto sobre la situación como sobre sí mismo: "¿Cómo había podido, en tan poco tiempo, volver a tener dominio sobre mí mismo otra vez?", Dalí se pregunta (1949, 143). En este sentido, Dalí opone explícitamente la situación en que se encuentra a una de verdadero amor, que conllevaría, según él, características totalmente opuestas: fusión con el objeto amado, la disolución del yo y la imposibilidad de arbitrar sobre sus propias acciones. Dalí escribe:

Al no amarla, mantenía intacta mi soledad (...) Sabía que amar (...) era algo totalmente distinto, algo que exigía la aniquilación del yo en una confusión omnipotente de todos los sentimientos, donde todo discernimiento consciente, toda decisión metodológica sobre las acciones amenazaba perpetuamente con arruinarse de la manera más paradójicamente imprevisible (Dalí, 1949, 145).

Sin embargo, llegados a este punto, empezamos a darnos cuenta de lo que pueda estar ocurriendo realmente en este episodio. Sabemos bien cuánto aterrizan a Dalí las imágenes y las figuras que, de uno u otro modo, amenazan la estabilidad de su identidad, mostrándole la negatividad y la muerte en base y en oposición a las cuales se construye su subjetividad en el lenguaje. Además, como apunté más arriba, la ausencia o vacío que representa la madre arcaica seducen al sujeto con una alucinación de su propia aniquilación, constituyendo así, para él, el origen (estructuralmente excluido) de un instinto de retorno que es constitutivamente imposible de satisfacer (un retorno donde, propiamente, el "yo" no ha estado nunca). Pues bien, sostengo que la amante de Figueras representa para Dalí una contrafigura de la madre (arcaica). De modo inconsciente, Dalí ha desplazado en su novia todo su terror y su odio hacia la figura materna, lo que le permite, a nivel consciente, mantener intacto su amor hacia la madre "real". Naturalmente, Dalí no ama a la chica, incluso la puede despreciar y odiar; sólo así puede desvincularse de todo lo que ella representa, y asegurar, por consiguiente, tanto la "pureza" de su amor consciente hacia la madre como la ilusión de su propio yo unificado e independiente.

Varios elementos del episodio apuntan hacia una equivalencia simbólica subyacente entre la amante y la madre de Dalí. Físicamente, la chica es “una criatura muy bella”, de cabellos rubios (Dalí, 1949, 145), adjetivos que concuerdan con las cualidades idealizadas que Dalí atribuye a su madre sólo unas páginas más adelante. Ésta, la madre, tenía un “alma santa”, “yo la adoraba”, Dalí escribe (1949, 152). Por otro lado, el interés erótico de Dalí en la chica está casi exclusivamente dirigido a sus pechos, la parte del cuerpo femenino que más puede recordarnos a la relación entre madre e hijo. Los pechos de la chica se describen con un detalle fetichista que apunta inequívocamente a la función nutritiva: “Eran incomparablemente bonitos y blancos; sus pezones eran exactamente como frambuesas” (1949, 151).

Sin embargo, el momento en que la equivalencia simbólica entre la novia y la madre resulta ya evidente llega cuando la muerte metafórica de la chica (después de que Dalí la haya rechazado, transcurridos los cinco años) se hace coincidir con la muerte real de la progenitora al final del capítulo.

En uno de sus paseos por Cadaqués, Dalí tiene una premonición de la muerte de su amante: “Un presentimiento cruzó mi cerebro como un rayo: ¿se habrá muerto?”, Dalí se pregunta. Pero es un pensamiento irreal, pronto refutado por la llegada de otra de sus cartas. Dalí escribe:

Me asaltó un sudor frío, que no me dejó hasta que llegué a casa, donde me estaba esperando una carta de mi amante, que concluía diciendo: “Estoy engordando, y todo el mundo dice que tengo muy buen aspecto. Pero a mí sólo me interesa lo que tú pensarás de mí (...) Mil besos, y otra vez, nunca te podría olvidar, etc., etc., (...) ¡La muy idiota! (Dalí, 1949, 148).

Un poco más adelante tiene lugar la muerte real de la madre de Dalí. Al contrario de la idiotéz de la amante, la madre se representa en términos muy idealizados y sublimados. Es sintomático que la madre de Dalí (que está casi totalmente ausente en las páginas anteriores de la autobiografía) tenga que aparecer por primera vez en el momento de su muerte, que tenga que sernos presentada y hacerse parte de las memorias sólo a través de su idealización *como ausencia*, a través de una sublimación que requiere necesariamente su desaparición en tanto que *presencia*. Dalí alaba el “alma santa” de su madre, pero sólo a expensas de rechazarla en el cuerpo de la amante. Sólo después de matar y abyectar el peligro que el cuerpo materno representa (en la figura de la amante) puede empezar sin ningún peligro el proceso de idealización de la madre real. Dalí escribe:

Sobrevino la muerte de mi madre; y éste fue el golpe más grande que había recibido en toda mi vida. La adoraba; su imagen se me aparecía como única. Sabía que los valores morales de su alma santa estaban muy por encima de todo lo humano, y no me podía resignar a la pérdida de un ser con quien contaba para hacer invisibles las máculas de mi alma (...) Ella me adoraba con un amor tan íntegro y tan orgulloso (...) La muerte de mi madre me pareció como una afrenta del destino (Dalí, 1949, 152-153).

Como ya apunté basándome en E. Grosz, el cuerpo materno tiene que ser o bien reprimido, o sublimado por el sujeto (Grosz, 1990, 101). Freud confirma esta teoría en su artículo “Sobre la más generalizada degradación en la vida amorosa” (1912), donde se apunta que el sujeto a menudo degrada el objeto sexual a fin de sobreponerse a las ansiedades de castra-

ción producidas por una fijación inconsciente de la libido en la figura materna⁹. Esto equivale a reprimir y degradar una representación inconsciente de la madre para poder salvarla conscientemente, a sobrevalorar su "alma" mientras se reprime sádicamente su realidad corporal, a darle vida mientras se mata y abyecta su amenazante "maternidad".

Rechazando y degradando a la madre *en su novia* (abyectando la posibilidad de la madre arcaica en *él*), Dalí puede identificarse con una ilusión de control tanto sobre la situación en que se encuentra como sobre sí mismo. Sin embargo, si leemos atentamente, el episodio de la novia de Figueras nos da pistas suficientes, si no de que lo que quizás esté ocurriendo sea precisamente lo contrario, sí al menos de que el sistema de identificaciones del cual Dalí extrae su *juissance* en relación a la chica es mucho más complejo y fluido de lo que hasta aquí ha quedado dicho. No es sólo sádico, sino masoquista también, no sólo encaminado a establecer un espejismo de coherencia y autonomía subjetivas sino también, paradójicamente y en un mismo impulso, hacia la desestabilización radical de tal instancia.

En su conocido artículo "Pulsiones y destinos de pulsión" (1915), Freud subraya el papel de las identificaciones que desarrollan, en el plano de la fantasía, los pacientes sádicos y/o masoquistas respecto a la otra persona en el intercambio erótico. Por un lado, Freud apunta que, en el caso del masoquismo, el yo en el papel pasivo "se sitúa también, en su imaginación, en el otro papel, que ha sido tomado por el sujeto extraño" (Freud, 1915, 128). Por otro lado, en el sadismo, "mientras el dolor se inflige a otras personas, el sujeto lo disfruta de modo masoquista a través de una identificación con el objeto sufriente" (Freud, 1915, 129).

La fluidez y la inestabilidad radicales que, según Freud, caracterizan la posición del sujeto en relación al objeto amado/odiado en el intercambio sadomasoquista, se hace también patente en el episodio de las memorias de Dalí que estamos estudiando. Por un lado, tal inestabilidad en el plano identificativo se transluce como efecto paradójico del exceso retórico con que el episodio parece postular lo exactamente opuesto. Me explico: la singularidad de Dalí en oposición a la chica es afirmada tan repetidamente, y de modo tan arrogante y sin fisuras, que el texto acaba por inducir a la subversión de la propia economía binaria en la cual se apoya la diferencia entre ambos personajes. Uno de esos momentos de exceso retórico tiene lugar en el siguiente pasaje, donde el uso de los pronombres por parte de Dalí se hace tan confuso que resulta difícil ya poder distinguir con nitidez entre él y la chica:

Pero la piedra angular de esta cúpula de tortura moral que estaba construyendo (...) era, sin duda, el conocimiento, totalmente compartido por los dos, de que yo no la quería. Ciertamente *yo* sabía y *ella* sabía que *yo* no la quería; *yo* sabía que *ella* sabía que *yo* no la quería; *ella* sabía que *yo* sabía que *ella* sabía que *yo* no la quería (...)

(Dalí, 1949, 145. El énfasis es mío).

Es sintomático que la "piedra angular", el nudo central del intercambio sadomasoquista entre Dalí y su novia produzca precisamente el desdibujamiento de los límites que diferencian el uno de la otra, mostrando así el carácter intercambiable que define las posiciones de ambos (tanto a nivel sintáctico como en el de la fantasía) por lo que se refiere a quién está haciendo qué a quién, quién es el sujeto y quién el receptor del amor, del acto de sadismo, del placer y del dolor. Mostrando la recursividad potencialmente infinita del lenguaje (*yo* sabía que *ella* sabía que *yo* sabía que *ella* sabía...), la cualidad intercambiable que define la po-

9.- Vean el artículo de Freud "Sobre la más generalizada degradación en la vida amorosa" (1912), 181-183.

sición del hablante "yo", respecto del apelado "tú", Dalí socava, en el plano de la escritura, la oposición entre el *yo* y el *otro* (sujeto activo y receptor paciente, amo y esclavo) que el contenido manifiesto del episodio sostiene de modo tan elocuente y reiterativo. Así, queda subrayado que son contradictorios y múltiples (y no uno e invariable) los roles e identidades que, a nivel fantasmático, dan cuenta de la implicación de Dalí en la escena sadomasoquista.

Hay otro aspecto sobre el cual quisiera llamar la atención, ya que muestra la fluidez de las localizaciones de Dalí de manera aún más explícita. Me refiero a la inesperada aparición en este episodio del mito de San Sebastián, santo cuyo martirio tiene notorias connotaciones sadomasoquistas, y a quien Dalí se refiere a menudo tanto en sus memorias como en otras partes de su corpus escrito y pictórico¹⁰.

La mención tiene lugar justo después de los ya citados comentarios de Dalí sobre lo que él considera el amor "real" (como "confusión omnipotente de todos los sentimientos" y "aniquilación del yo"), sentimiento que se opone a la conciencia de estar en control y dominio absolutos, característica de su relación con la presente amante. Ilustra el pasaje, en la edición de la autobiografía, un andrógino dibujo del propio Dalí como San Sebastián, atado a un árbol con varias flechas clavadas en su cuerpo desnudo. Escribe Dalí:

Aquí, por el contrario, mi chica se convirtió en el blanco constante de mis pruebas de habilidad, que yo sabía que me iban a "servir" más tarde. Me daba perfecta cuenta de que el amor es recibir la flecha, no dispararla; y probaba sobre su carne aquel San Sebastián que yo llevaba en mi propia piel en estado latente, y que hubiera querido lanzar afuera como la serpiente hace la muda (Dalí, 1949, 145).

El pasaje merece ser comentado con cierto detalle. Por un lado, a lo largo de este episodio, Dalí se ha identificado con el amo en el intercambio sadomasoquista: él ha sido quien estaba en la posición de control, el que no amaba; él era quien lanzaba las flechas a un escindido San Sebastián que, por consiguiente, no podía ser nadie más que su víctima femenina. Sin embargo, por otro lado, éste era un San Sebastián "que [él] llevaba en [su] propia piel en estado latente", San Sebastián para el cual la víctima de Dalí era sólo "el blanco constante de [sus] pruebas de habilidad", pruebas que sabía "[le] iban a 'servir' [a él] más tarde". Luego, la referencia a San Sebastián (y la identificación explícita del pintor con él en el dibujo adyacente) apunta hacia una imagen fantasmática de Dalí viéndose a sí mismo como el objeto del dolor que inflige a la chica; viéndose como el objeto de las hirientes flechas del amor, y no como el despiadado tirador al arco¹¹.

10.- El mito de San Sebastián constituye un tema recurrente en los primeros escritos de Dalí. En 1927 publicó un poema con el nombre del santo en la revista *L'Amic de les Arts*, y también aparece a menudo en su correspondencia con García Lorca, como ha subrayado Rafael Santos Torroella en su artículo "Sant Sebastià i el mite dalinià" (1990). San Sebastián se convirtió en una referencia común entre ambos artistas, con la cual los dos se podían identificar indistintamente. "En mi San Sebastián te recuerdo mucho y a veces me parece que eres tú (...) ¡A ver si resulta que San Sebastián eres tú!", escribe Dalí a Lorca en 1926; y luego apunta, identificándose ahora él mismo con el santo: "Pero por ahora déjame que use su nombre para firmar. Un gran abrazo de tu San Sebastián" (Dalí, 1978, 44).

11.- En el prólogo a su novela *Hidden Faces* (1944), Dalí hace un lúcido comentario que apunta directamente a la movilidad de posiciones subjetivas que, según vengo defendiendo, caracterizan al individuo en el intercambio sadomasoquista. Dalí define el "cledanismo" (nombre derivado del de la protagonista de la novela) como la síntesis entre sadismo y masoquismo, síntesis que consiste en el placer de identificarse con el dolor infligido al objeto. Escribe Dalí: "El sadismo puede ser definido como el placer experimentado a través del

PLACERES DE LA AUTOESCISIÓN

A través de su identificación con el objeto, Dalí disfruta de modo masoquista el dolor que (sádicamente) inflige a su víctima. El episodio sugiere, pues, de acuerdo con Leo Bersani, que el sadismo de Dalí (así como su instinto de control y su vocación abyectante) no son primarios en relación con sus tendencias masoquistas. Por el contrario, el masoquismo es el San Sebastián que él lleva "dentro de sí mismo", la separación primaria, la escisión de su unidad subjetiva que establece tanto la imposibilidad de un origen absoluto de su yo estructurado como el fascinante y último abyecto que lo seduce hacia su propia anulación subjetiva.

* * *

En el presente artículo he querido mostrar cómo el instinto de control y poder de Dalí entra en relación con el mecanismo de la abyección y con las tendencias masoquistas que varios teóricos contemporáneos establecen como características de la subjetividad y de la sexualidad humanas. Habiendo analizado la variedad de identificaciones por medio de las cuales Dalí se define en oposición no sólo a lo terrorífico y asqueroso, sino también a su novia de Figueras ("no-objetos" que, en último término, ocupan el lugar de la madre arcaica), he sostenido que la tendencia a la abyección no se puede explicar solamente como un intento repetido de establecer la limpieza y propiedad del sujeto. Por el contrario, siendo a la vez esclavo y amo (tanto el sujeto como el receptor de la violencia), en la multiplicidad de sus posiciones y fantasías de autoescisión, Dalí nos muestra que está siempre dispuesto a recomenzar sus representaciones experimentales de quien, por quien y por medio de que su organización psíquica ha sido escindida. Un San Sebastián (un extraviado, pero vocacional), la abyección ha mostrado a Dalí el placer masoquista de su propia escisión: una visión de un lugar donde *él* nunca estuvo, donde *él* propiamente nunca podría volver a estar.

Referencias bibliográficas

- BERSANI, Leo, (1986), *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Nueva York, Columbia University Press.
- (1990), *The Culture of Redemption*, Londres, Harvard University Press.
- DALÍ, Salvador, (1949), *The Secret Life of Salvador Dalí by Salvador Dalí* (trad. Haakon M. Chevalier), Londres, Vision [trad. española: *La vida secreta de Salvador Dalí* (trad. José Martínez), Barcelona, Dasa, 1981].
- (1952), *Rostros ocultos*, Barcelona, Caralt.
- (1978), *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca* (ed. Rafael Santos Torroella), Madrid, Ministerio de Cultura.
- DELEUZE, Gilles, (1989), *Masochism* (trad. Jean McNeil), Nueva York, Zone Books [del original *Présentation de Sacher Masoch*, París, Minuit, 1967].

dolor infligido al objeto; el masoquismo, como el placer producido a través del dolor infligido por el objeto. El cledanismo es *el placer y el dolor sublimados por una absoluta identificación trascendente con el objeto*" (Dalí, 1952, 10; la cursiva es mía).

- FELMAN, Shoshana, (1977), "Turning the Screw of Interpretation", *Yale French Studies*, 55-56 (VI), 94-207.
- FREUD, Sigmund, (1905), "Three Essays on the Theory of Sexuality", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (trad. James Strachey), Londres, Hogarth Press, 1958-1974; VII, 125-245 [trad. española: "Tres ensayos sobre la teoría sexual", *Obras completas de Sigmund Freud* (trad. José L. Etcheverry), Buenos Aires, Amorrortu, 1976; XXIV, 109-224].
- (1912), "On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love", *S.E.*, XI, 177-190 [trad. española: "Sobre la más generalizada degradación en la vida amorosa", *O.C.*, XI, 169-184].
- (1915), "Instincts and their Vicissitudes", *S.E.*, XIV, 109-140 [trad. española: "Pulsiones y destinos de pulsión", *O.C.*, XIV, 105-134].
- (1919), "The Uncanny", *S.E.*, XVIII, 217-256 [trad. española: "Lo ominoso", *O.C.*, XVII, 215-252].
- GROSZ, Elisabeth, (1990), "The Body of Signification", en FLETCHER, John y BENJAMIN, Andrew (eds.), *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, Londres, Routledge, 1990, 80-103.
- KRISTEVA, Julia, (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (trad. Leon S. Roudiez), Nueva York, Columbia University Press [del original *Pouvoirs de l'horreur*, París, Seuil, 1980].
- LECHTE, John, (1990), *Julia Kristeva*, Londres, Routledge.
- O'CONNOR, Noreen, (1990), "The An-Arche of Psychotherapy", en FLETCHER, John y BENJAMIN, Andrew (eds.), *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, Londres, Routledge, 42-52.
- SÁNCHEZ-VIDAL, Agustín, (1988), *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, (1990), "Sant Sebastià i el mite dalinià", en FANES, Félix (ed.), *Dalí escriptor*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 33-47.
- SECREST, Meryle, (1986), *Salvador Dalí: the Surrealist Jester*, Londres, Paladin Books.