

Vicent Santamaría de Mingo

LA FENOMENOLOGÍA DEL ASCO COMO FUENTE DEL PENSAMIENTO DALINIANO

Si en 1928 Dalí todavía podía contemplar el surrealismo como un movimiento estético en el que se diseñaban los nuevos límites de la pintura, poco después, este mismo movimiento pasará a ser para el pintor catalán, no ya una propuesta estética de vanguardia, sino la única opción intelectual y artística que «representa un real valor de subversión y de vitalidad en el *pensamiento* contemporáneo»¹. En consecuencia, es lógico que Dalí tuviese la ambición de presentarse ante los surrealistas de París como un creador no sólo capaz de pintar con la precisión detallista de un orfebre visionario sino también de escribir, «y de escribir documentos de alcance filosófico»².

Con la publicación de *La Femme visible* a finales de 1930, Dalí da testimonio de esta vocación filosófica, a partir de la cual gravitarán, desde ahora, sus diversas manifestaciones artísticas. Toda la obra daliniana a partir de 1930 no es sino la metástasis de un pensamiento excepcionalmente ambicioso que ya aparece formulado, de una manera embrionaria, en *La Femme visible*. En este primer libro del pintor catalán ya se encuentran en germen las principales ideas que posteriormente se irán desarrollando, matizando y esclareciendo con la pretensión de constituir un pensamiento cada vez más sólido y coherente, siempre abierto a las constantes transformaciones del saber científico.

Así pues, lo que nuestro autor conseguirá llevar a cabo a través del surrealismo será, esencialmente, una *nueva manera de pensar* bautizada con el nombre de «pensamiento paranoico-crítico», más aferrada al conocimiento científico que a los efluvios de la pura fantasía. En el fondo, como decía el amigo del pintor, Jaume Miravittles «Dalí es un hombre de escasa imaginación. Parece absurdo lo que digo, pero el hecho es real»³. El también amigo, Sebastià Gasch, ya había afirmado, en otra ocasión, que «Dalí no ha poseído nunca este preciado don de la imaginación»⁴. Como contrapartida a esta falta de imaginación, señalada con agudeza por ambos amigos, el pensamiento daliniano se nutrirá, desde los inicios surrealistas, de las más diversas ramas del saber, exploradas a través de una inagotable curiosidad intelectual y una inteligencia desbordante.

¹ Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO, «Palabras con Salvador Dalí», *La Gaceta Literaria*, núm. 96, 15 diciembre 1930. La cursiva es mía.

² Salvador DALÍ, *Vida secreta*, DASA Ediciones, Figueres 1981, traducción de José Martínez, p. 267.

³ Recogido en Josep PLA, *Obres de museu*, Parsifal Edicions, Barcelona 1997, p. 121.

⁴ Sebastià GASCH, *Expansió de l'art català al món*, Barcelona 1953, p. 144.

⁵ «Melina Mercouri i Dalí dialoguen sobre l'amor, la mort, la felicitat i l'èxit» (1965), entrevista recogida por Ricard Mas en Salvador DALÍ, *La vida pública de Salvador Dalí*, Ara Llibres, Barcelona 2002, p. 172.

⁶ Fritz WITTELS (1880-1950) es el autor de la primera biografía de Freud, publicada en 1924 y traducida al francés un año después. Dalí incluyó, sin advertir de ello, algunos fragmentos de esta primera biografía de Freud en su texto «Posició moral del surrealisme» (1930). Sobre la vida y la obra de este psicoanalista vienes, discípulo y amigo de Freud, pueden consultarse sus interesantes memorias publicadas en español por Seix Barral, *Freud y la mujer niña. Memorias de Fritz Wittels* (1997).

⁷ Sobre la influencia de Kolnai en Bataille, Cf. Georges BATAILLE, *Oeuvres complètes* II, Gallimard, París 1970, p. 220-221 y 438.

⁸ Cf. Vicent SANTAMARIA DE MINGO, «A propósito de la mierda: Dalí entre Bataille y Breton», *Acto. Revista de pensamiento contemporáneo*, 2, Santa Cruz de Tenerife. En prensa.

⁹ Salvador DALÍ, *La Femme visible*, Editions Surréalistes, París 1930, p. 68.

En efecto, la ambición cognitiva de Dalí se alimentará de las más diversas disciplinas del conocimiento humano, apropiándose de las ideas de los demás. «Yo robo constantemente ideas de los otros»⁵, confesará años más tarde el propio pintor. Pero éste, como es obvio, no se apropia de las ideas de los demás a la manera del erudito que sólo aspira a la simple posesión del saber, sino a la manera del verdadero pensador que pretende replantear las cuestiones más transcendentales y profundas del pensamiento humano, expresándolas posteriormente de una manera extremadamente personal. Para entender en profundidad la estrategia creativa de Dalí habría que tener en cuenta aquel aforismo del gran Georg Christoph Lichtenberg que reza: «Lo ha aprendido todo, no para mostrarlo, sino para utilizarlo».

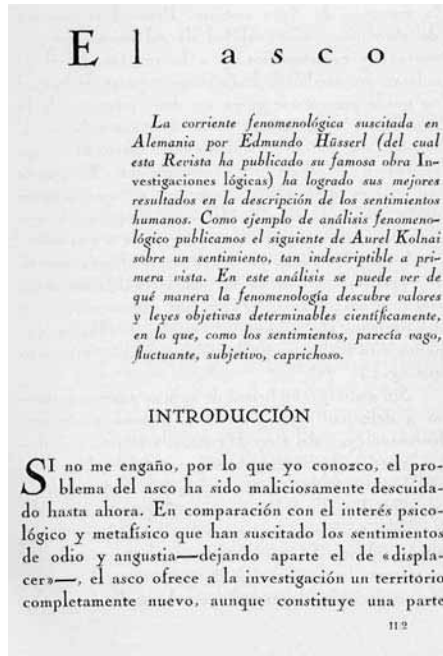
Así ocurre en *La Femme visible*, un libro constituido por tres breves ensayos y un extenso poema de verso libre que, dada la extrema complejidad de las imágenes e ideas allí vertidas, es el resultado de un largo proceso de elaboración que podría haberse iniciado en el verano de 1929, cuando Dalí se recluyó en Cadaqués para preparar la que muy pronto sería su primera exposición surrealista, inaugurada en noviembre de aquel año en la Galería Goemans de París. Durante este proceso de elaboración, el fervor sentimental del amor incipiente por Gala viene acompañado por una expeditiva y fructífera actividad intelectual definitivamente orientada hacia el surrealismo. Esta actividad intelectual incluye unas lecturas que serán decisivas para el desarrollo de las ideas contenidas en *La Femme visible*. A las lecturas que son explícitas, por cuanto Dalí cita a sus autores —Freud, Wittels⁶, Einstein, Huysmans, Sade o Thomas Hardy, entre otros—, hay que sumar aquellas otras lecturas no reveladas —las cartas escondidas con las que jugaba Dalí— tales como Otto Rank, Aurel Kolnai o una determinada literatura psiquiátrica de origen francés, que son tan determinantes, o más, que las lecturas de los autores citados.

Con la excepción de Aurel Kolnai, de quien nos ocuparemos a continuación, el resto de referencias, explícitas o implícitas, que acabamos de citar forman parte, por una razón u otra, del santuario surrealista, aunque sólo sea por los méritos de una sola obra. El caso de Kolnai, sin embargo, es diferente, dado que se trata de un autor totalmente desconocido por el resto de los surrealistas; aparte de Dalí, sólo llamó la atención de Georges Bataille⁷, el combativo director de *Documents* (1929-1930) y principal contrincante de Breton, con quien nuestro autor compartía una cierta atracción por el materialismo más sórdido y repelente⁸.

Centrémonos, pues, en la figura de este filósofo húngaro (1900-1973), que en 1929 publicó un ensayo excepcional sobre la fenomenología del asco que constituye uno de los textos que más influyeron en el pensamiento y la iconografía dalinianos a partir de *La Femme visible*, libro donde Dalí alude directamente a «la phénoméologie de la repugnance»⁹ aunque sin citar para nada el nombre de Kolnai. Dalí solamente citará el nombre de este autor en su ensayo



Portada del número LXXVII de la *Revista de Occidente* en el que apareció la primera parte del estudio de Aurel Kolnai sobre la fenomenología del asco.



Primera página de «El asco».

sobre el objeto surrealista publicado en inglés en el número monográfico que la revista *This Quarter* (París) dedicó al surrealismo en septiembre de 1932.

Partiendo de estos primeros datos fidedignos, se me permitirá que centre ahora mi atención en este joven filósofo, que antes de adentrarse en el campo de la fenomenología husserliana estuvo inmerso en el terreno de la ciencia psicoanalítica y, concretamente, en la escuela húngara de psicoanálisis constituida alrededor de Sándor Ferenczi¹⁰. En 1920 publicó en Leipzig *Psychoanalyse und Soziologie*, un libro que tuvo una notable repercusión en los ámbitos psicoanalíticos de toda Europa y dotó a su autor una cierta notoriedad. A principios de los años treinta, en un artículo aparecido en la revista comunista *Commune*, Georges Politzer todavía se refería a Kolnai como un autor influyente en la esfera del psicoanálisis, al lado de Freud, Rank, Lafargue o Marie Bonaparte¹¹. Unos años antes, el doctor Emili Mira, en el primer estudio sobre psicoanálisis que se escribió en catalán, consideraba a Kolnai como uno de los autores más influyentes en el terreno del psicoanálisis aplicado a la sociología: «tenemos que recomendar la lectura del jugoso libro de Kolnai publicado como monografía en la Int. Psychoan. Bibliogr. 1920 y titulado *Psychoanalyse und Soziologie*»¹².

En 1930, ya bajo el signo de la fenomenología, Kolnai publicó *Sexualethik. Sinn und Grundlagen der Geschlechtsmoral* (Ferdinand Schöningh Verlag,

¹⁰ Cf. Eva BRABANT-GERÔ, *Ferenczi et l'école hongroise de psychanalyse*, L'Harmattan, París 1993.

¹¹ Georges POLITZER, «Psi-coanálisis y marxismo. Un falso contrarrevolucionario: el freudo-marxismo» (1933), texto recogido en el tercer volumen de los escritos psicológicos de G. POLITZER, *El fin de la psicología concreta*, Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires 1966, p. 22.

¹² Dr. Emili MIRA, «El psico-anàlisi», *Monografies Mèdiques*, núm. 3, Barcelona, julio de 1926.

¹³ Aurel KOLNAI, «Der Ekel», *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Halle (Saale) 1929, p. 515-569. En este mismo número, Husserl publicó el trascendental artículo «Formale und transzendente Logik».

¹⁴ Según Freud, «el instinto se nos impone como concepto límite entre las concepciones psicológica y biológica», Sigmund FREUD, *Múltiple interés del psicoanálisis* (1914), recogido en S. F., *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de la doctrina psicoanalítica*, Alianza, El Libro de Bolsillo núm. 539, Madrid 1983, p. 192.

¹⁵ Otto RANK, *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*, Internat. Psychoanal., Verlag, Leipzig, Viena, Zurich, 1924. Traducción francesa de S. Jan-kélévitch, Payot, París 1928. Aunque este libro de Rank sea la influencia más determinante sobre Dalí a partir de 1930, el pintor sólo lo mencionará mucho más tarde, en el segundo capítulo de la *Vida secreta* («Recuerdos intrauterinos»), calificándolo de «sensacionalismo». No hay que olvidar que este libro fue una obra de gran éxito entre los surrealistas. Bajo su influjo Éluard y Breton, escribieron la primera parte de *L'immaculé conception* (1930), que en su primera publicación en el segundo número de *Le Surréalisme au service de la révolution* (octubre de 1930) contó con unas enigmáticas ilustraciones del propio Dalí. La influencia de Rank en los textos de Éluard y Breton no pasó inadvertida al poeta surrealista Joë Bousquet cuando en 1931 dedicó un artículo al análisis del ensayo poético de sus amigos parisinos («Chronique. André Breton et Paul Eluard: *L'immaculé con-*

Paderborn), un libro sobre la moral sexual que incluía su penetrante estudio sobre el asco que tanto influyó a Dalí. Dicho estudio ya se había publicado el año anterior en el *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, aquel célebre anuario editado entre 1913 y 1930 por Edmund Husserl¹³ junto con Geiger, Pfänder, Heidegger y Scheler. Evidentemente, Dalí no leyó este artículo en su versión original alemana, como seguramente sí hizo después Bataille con miras a la confección de sus «Essais de sociologie». Dalí, que no sabía alemán, leyó el ensayo de Kolnai en la inmediata traducción española que, bajo el título de «El asco», apareció en los números de noviembre y diciembre de 1929 de la *Revista de Occidente*, uno de los principales abastecedores del pensamiento daliniano que, en su afán por dar a conocer, bajo la batuta de Ortega y Gasset, las últimas manifestaciones de la filosofía alemana, ya había publicado diversos estudios sobre la nueva fenomenología husserliana.

Así pues, cabe señalar, en primer lugar, que el artículo de Kolnai, encaminado a explorar los parajes más escabrosos y repelentes de la materia orgánica, fue presentado al lector de la revista madrileña como un estudio ejemplar de la más reciente tendencia filosófica abanderada por la fenomenología de Husserl en tanto que una nueva disciplina dedicada a «la descripción de los sentimientos humanos», esos mismos sentimientos en los que se centraban ahora los nuevos intereses surrealistas de Dalí después de haber proclamado, durante los dos años anteriores a su adscripción al surrealismo, las delicias asépticas de una «Santa Objetividad» limpia de simbolismos y totalmente ajena al estremecimiento de la vida interior.

Lo que a Dalí le interesa ahora, bajo el influjo absoluto del surrealismo y la consiguiente asunción, a un mismo tiempo, del psicoanálisis y el materialismo dialéctico, son los mecanismos psicofisiológicos del asco, donde la concomitancia de lo mental y lo material sintoniza, por una parte, con la unidad del ser y el pensar promulgada en la filosofía materialista de Ludwig Feuerbach tan admirada y elogiada por los surrealistas, y por otra parte, con la concepción psicobiológica del instinto freudiano¹⁴, una concepción de la que deriva el inconsciente psicobiológico de Otto Rank expuesto en el libro *El trauma del nacimiento*¹⁵, obra cumbre de la especulación psicoanalítica que cataliza buena parte de la inquietud antropológica del pensamiento daliniano en los primeros momentos de la década de los años treinta. Los mecanismos psicofisiológicos del asco sobre los que se asienta la interdependencia de las funciones mentales y biológicas del ser humano, son asumidos por Kolnai desde el momento en que éste sostiene que el asco es mucho más que una simple reacción fisiológica. Más bien se trata de un complejo estado emocional de repulsión, fundamentado en unas percepciones sensoriales asociadas a la materia viva y a su descomposición. No hay que olvidar que, a excepción de la basura, el objeto asqueroso es siempre un objeto orgánico.

Centrándonos ya en el texto de Kolnai, es importante subrayar de entrada que para éste el asco pertenece a la serie de las denominadas «reacciones de defensa». En este sentido, el asco está conectado con la angustia «porque el asco, sin tener que contener angustia, alude de alguna manera a la angustia, y, si bien erróneamente —aunque no por completo sin fundamento—, se la considera a veces como una subespecie de la angustia»¹⁶. De hecho, para Kolnai «asco y angustia nos parecen formar una pareja» en virtud de su carácter defensivo; de manera que «todo «lo asqueroso» pudiera ser, de una manera no fácil de delimitar, causa de angustia». Esta hermandad entre el asco y la angustia, en tanto que dispositivos de defensa, estaría implícita en la noción del horror puesto que «El horror, aversión, es un derivado de orden superior, que supone el asco, la angustia y concretas estimaciones de valores».

Atendiendo al hecho de que el asco y la angustia son los dos principales tipos de reacción de defensa, el autor húngaro dedica un buen número de páginas a determinar la especificidad del asco respecto a la angustia. Esta especificidad reside en el carácter material del asco. Mientras que la angustia, aunque disfrute siempre de una «cierta aprehensión intuitiva del objeto», «parece girar y volverse atrás, hacia el sujeto», «la intención en el asco es dirigida hacia fuera: a pesar del efecto fisiológico, fuertemente acusado, del asco, se desvanece la potente y profunda corriente regresiva de la intención hacia el sujeto, que hemos observado en la angustia. El asco queda adherido al objeto que lo produce»; en suma, según esta particularidad «posee el asco una función cognitiva, de que carece la angustia: la angustia puede conducir posteriormente al conocimiento del objeto peligroso, pero el asco es capaz de proporcionar inmediatamente un conocimiento parcial de su objeto».

En este punto Kolnai señala que la proximidad es un aspecto fundamental en el problema del asco: «la proximidad no es solamente motivo u ocasión para el asco, sino a la vez un co-objeto del sentimiento de asco. Constituye, como relación, el puente entre la cosa que excita el asco y la persona-sujeto que lo experimenta», lo cual quiere decir que «todo lo asqueroso tiene la intención de pegarse al sujeto, lo incluye en su proximidad en su atmósfera (mas no en el sentido de cogerlo en una red a la cual no hay modo de escaparse)». Para Kolnai esta proximidad, necesaria para la erupción del asco, pone en evidencia el carácter provocador del objeto asqueroso, carácter que se vería aún más intensificado por una especie de atracción latente, «algo semejante a invitación, a insinuamiento, pudiera decirse como un cebo o engolosamiento sarcástico». Este carácter atractivo y seductor que esconde el objeto asqueroso en contraste con su manifiesta repulsión constituye lo que Kolnai denomina «la paradoja del asco»: «La paradoja del asco consiste en que como la angustia es una verdadera reacción de defensa positiva del sujeto a algo que le afecta unívocamente, y que, por así decir, tiene tendencia hacia él, y sin embargo, análogamente al odio, una vez provocado, el

ception», Carnet, núm. 8, octubre 1931).

¹⁶ Recordemos que para Freud, en un primer momento la angustia es una reacción de defensa del Yo contra aquellos deseos reprimidos que han llegado a adquirir una gran energía.

¹⁷ Octave Mirbeau, *Le jardin des supplices*, Les Editions Nationales, París 1935, p. 141.

¹⁸ Federico ENGELS, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Ricardo Aguilera, Madrid 1969, p. 59. El libro que René Crevel escribió sobre Dalí en 1931 empieza, precisamente, con esta recuperación del pensamiento de Heráclito emprendida por Engels. Más tarde, el propio Crevel, en un texto inédito, insistirá, de nuevo, en ubicar la obra daliniana en el marco de este materialismo dialéctico: «C'est que, à la vérité (et l'oeuvre de Dalí est la plus émouvante illustration de cette vérité), il s'agit non de se perdre dans sa propre ombre mais de se trouver dans les choses, de chercher le perpétuel, non dans la stabilité (la stabilité n'existe pas; elle n'est que le premier mouvement, le départ au ralenti de la décomposition) mais dans le mouvement», René CREVEL, «Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme» (1933), texto recogido en R.C., *L'esprit contre la raison...*, Pauvert, París 1986, p. 330.

¹⁹ Salvador DALÍ, *La Femme visible...*, p. 19.

²⁰ Este ensayo apareció en español en el año 1922, formando parte del segundo volumen de las Obras Completas de Freud traducidas por López Ballesteros para Biblioteca Nueva. En francés vio la luz tres años más tarde insertado en los *Essais de psychanalyse* (1927) traducidos por S. Jankélévitch.

²¹ Salvador DALÍ, *La Femme visible...*, p. 68. Hay que subrayar que esta «curiosité incompréhensible pour ce qui nous apparaît comme répugnant» advertida por Dalí corresponde a la misma función cognitiva que Kolnai reconoce en el asco.

asco escudriña, investiga el objeto en toda su esencialidad, en lugar de desplegarse hacia el estado de la persona del sujeto».

En esta relación de proximidad entre el sujeto asqueado y el objeto asqueroso existe, por lo tanto, un conflicto pulsional entre la atracción y la repulsión sobre el que se fundamenta esta paradoja del asco: «es peculiar del asco un apartamiento, no solamente del objeto asqueroso sino de una presunta atracción del sujeto por el objeto. Por ahora nos basta indicar —el psicoanálisis debiera haberlo averiguado ya— que la gana de vomitar que acompaña el asco, parece comprobarlo. Pues así como el deseo de huir, en el miedo, presupone evidentemente que el objeto temido puede llegar cerca de mí o alcanzarme con su efecto y lastimarme, así la gana de vomitar presupone también la posibilidad de que el objeto asqueroso llegue, de algún modo, a mi estómago, sobre todo a mi boca, y así el estremecimiento del asco [...] presupone un posible contacto, una aproximación que no sería debida al objeto asqueroso acercándose, sino a mí mismo al sentir cierta atracción hacia él». Así las cosas, Kolnai concluye afirmando que «el asco es más ambivalente que la angustia», ya que en la esencia del asco «está contenida la posibilidad de una aprehensión positiva del objeto sea palparle, o consumirle, o cogerle»; «al asco de algo, corresponde, sobre todo, la gana de algo análogo, en algún modo, a lo asqueroso, que justamente no debía ser asqueroso»; por eso, el asco contiene «una intención de orientarse hacia el objeto, en el cual se insinúa una sombra de intención a reunirse con él».

En cuanto a esta condición atractiva del objeto del asco, Kolnai recordará que «la coquetería que existe en lo asqueroso ha sido reconocida ya por la poesía decadente». A este respecto, sólo cabe pensar en la famosa carroña de *Les Fleures du Mal* (1857) de Baudelaire, o en las páginas más truculentas de aquella biblia del simbolismo decadente que fue el *À rebours* (1884) de Huysmans, o en *Le Jardin des Supplices* (1898) de Mirbeau, una escabrosa y turbadora narración colmada de erotismo y crueldad donde el protagonista dedica todo un poema a glorificar la putrefacción: «il y a quelque chose de plus mystérieusement attirant que la beauté: c'est la pourriture. / La pourriture en qui réside la chaleur éternelle de la vie. / En qui s'élabore l'éternel renouvellement des métaforphoses!»¹⁷; esa misma putrefacción que, como veremos a continuación, resulta ser el principal objeto del asco, y, al mismo tiempo, una rotunda plasmación de aquel materialismo dialéctico de ascendencia heraclitiana, que tanto encandiló a los surrealistas de los años treinta, en el que «todo fluye, todo se halla sujeto a un proceso constante de transformación, de incesante nacimiento y caducidad»¹⁸.

Volviendo al texto de Kolnai, habría que concluir diciendo que para éste el asco marca una relación de proximidad o de contacto entre el objeto que lo provoca y el sujeto que lo experimenta, determinada por una ambivalencia de atracción-repulsión, «incitación y repugnancia, engolosamiento y amenaza al mismo tiempo». El asco, pues, supone una tendencia ambivalente a tra-

vés de la cual el sujeto es seducido, de manera inexorable, por la condición veladamente atractiva, de invitación latente, que posee el objeto asqueroso en el reverso de su propia apariencia repulsiva, una apariencia que, en el fondo, no es otra cosa sino una defensa contra el deseo de abrazar y poseer a dicho objeto. Desde el reconocimiento de esta misma ambivalencia, para Dalí las nuevas imágenes surrealistas, abanderadas por los simulacros de la sangre, la mierda y la putrefacción, podrán «prendre le libre penchant du désir, tout en étant refoulées violemment»¹⁹.

Sin duda, este carácter ambivalente del asco es lo que más interesó a Dalí en relación con la ambivalencia psicoanalítica surgida de la nueva dicotomía entre los deseos de vida y los deseos de muerte que determina la nueva tópica freudiana a partir de 1920 con la publicación de *Más allá del principio del placer*²⁰. De manera que, tomando como punto de partida esta ambivalencia, para Dalí «La répugnance serait une défense symbolique contre les vertiges du désir de mort. On éprouve de la répugnance et du dégoût pour ce qu'au fond on désire approcher et de là provient l'irrésistible attirance «morbide», traduite souvent par la curiosité incompréhensible pour ce qui nous apparaît comme répugnant»²¹. Dalí también escribirá años después que «La repugnancia es el centinela apostado a la puerta de las cosas que más se desean»²², sin ignorar que aquello que más se desea es, en lo más hondo de nuestro inconsciente, el dulce placer de la muerte. En *La Femme visible* Dalí ya se había referido al deseo de muerte como uno de los deseos inconscientes más violentos y tumultuosos, a sabiendas de que tal deseo se revela, para el psicoanálisis, como el impulso de volver al plácido cobijo del claustro materno²³. De modo que, tal como apuntó Otto Rank, al mismo tiempo que la muerte se manifiesta como algo intensamente horroroso para la conciencia, el inconsciente sólo puede concebirla «como una realización del retorno tan deseado a la vida intrauterina ya que no conoce ni puede representarse ningún otro deseo»²⁴.

Así las cosas, el asco para Dalí entra a formar parte del horror a la muerte implantado por la conciencia²⁵ a la manera de una reacción de defensa contra el deseo inconsciente de muerte considerado como el deseo nostálgico retornar al paraíso prenatal, esto es, a la tan *deseada* «tierra de tesoros» o Edad de Oro, que, en opinión de Dalí, se oculta, precisamente, detrás de los tres grandes simulacros de la mierda, la sangre y la putrefacción²⁶. «L'infini est masqué par le devenir»²⁷, había escrito también nuestro autor, sin duda, para remarcar el trasfondo inconsciente de la muerte como algo paradisiaco, inmemorial y eterno.

Al fin y al cabo, lo que Dalí pretende en *La Femme visible* es llevar al terreno de la ambivalencia psicoanalítica la ambivalencia del asco, en virtud de la relación que el propio Kolnai establece entre el asco y la muerte, al destacar claramente que el fenómeno del asco entraña «la tendencia a defenderse de la muerte». Esta referencia intencional a la muerte, según Kolnai,

²² Salvador DALÍ, *Confesiones inconfesables*, Editorial Bruñera, Barcelona 1975, p. 105.

²³ La concepción de la muerte como retorno a la vida intrauterina es ampliamente esbozada por Dalí en la *Vida secreta*: «Al parecer, el deseo de morir se explica a menudo por esa imperiosa y constante compulsión a regresar al sitio de donde venimos y los suicidas son generalmente aquellos que no han logrado vencer ese traumatismo del nacimiento, los cuales, aun en un brillante medio social, y mientras todos los candelabros resplandecen en el salón, deciden súbitamente regresar a la casa de la muerte. Del mismo modo, el hombre que muere, herido por una bala, en el campo de batalla, con el nombre de "madre!" en sus labios, expresa con truculencia ese deseo de volver a nacer al revés y regresar al lugar de donde salió. Nada ilustra mejor todo esto que las costumbres existentes en los entierros de ciertas tribus, que entierran sus muertos encogidos y ligados precisamente en la actitud del feto» (S. Dalí, *Vida secreta...*, p. 32). Sobre la ambivalencia de la muerte que determina esta interpretación psicoanalítica, Dalí aún insistirá afirmando que «ma passion de la mort est double, naturellement gouvernée par l'ambivalence humaine. Je la désire et la fuis, je l'aime et elle m'épouvante» (DALÍ-PAUWELS, *Les passions selon Dalí*, Denoël, Paris 1968, p. 83).

²⁴ Otto RANK, *El trauma del nacimiento*, Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1991, p. 84.

²⁵ Ciertamente, para Dalí l'ambivalencia del asco se asienta en la división del sujeto freudiano. Recordemos que, a la pregunta de Gala de si era coprófago, éste respondió: «Le

juro que no soy coprófago. Aborrezco *conscientemente* este tipo de aberración tanto como pueda aborrecerlo usted» (Salvador DALÍ, *Vida secreta...*, p. 245. La cursiva es mía), mientras que en un texto inédito de principios de los años treinta el pintor había hablado de «las turbulencias coprofágicas que duermen en el subconsciente».

²⁶ Salvador DALÍ, *La Femme visible...*, p. 18.

²⁷ Manuscrito de principios de los años treinta, Archivos de la Fundación Gala-Salvador Dalí.

²⁸ La podredumbre y los excrementos son los dos primeros tipos de objeto asqueroso de la lista elaborada por Kolnai en su ensayo. Esta lista está compuesta por un total de nueve tipos diferentes de objetos asquerosos. A continuación de la podredumbre y los excrementos, se sitúan las secreciones corporales, la basura, ciertos animales (principalmente insectos), los alimentos en mal estado, el cuerpo humano, la abundancia y finalmente la enfermedad y la monstruosidad físicas.

«no relaciona al asqueado con su morir o con su estado después de la muerte, o con su morirse espiritual-moral, sino —en tanto que se refiere intencionalmente a la propia persona, y es lo que sucede a causa de la idea de proximidad— con su estar puesto dentro de algo muerto y lleno de muerte». La idea de la muerte que el sujeto proyecta sobre el objeto asqueroso correspondería, por lo tanto, a una despersonalización, a una disolución de los límites entre el yo y el no-yo implícita en la representación de la muerte como retorno de lo orgánico a lo inorgánico, como retorno al no-ser, como desintegración del organismo en el medio. Una representación de la muerte que rubrica aquella misma concepción materialista del hombre como «être venant du non-être et y retournant» a la que, en 1930, se refirieron Éluard y Bretón en una breve presentación de *La Femme visible*.

Partiendo de esta idea de la muerte como disolución de límites, Kolnai insiste en el «carácter siempre preñado de muerte» que particulariza al objeto asqueroso en la medida en que «lo que se nos anuncia en el fenómeno de la asquerosidad, es, si nos atenemos a una completa intención, muerte y no vida». En el objeto asqueroso, efectivamente, se pone de manifiesto «un abandono de la estructura total de la vida, un rebosar a lo largo de una sola línea de la vida. En el fondo intencional, las perspectivas, el carácter de totalidad faltan, la vida es prensada en un «fluido» de la vida, por esencia uniforme. En este sobrante de vida mismo reside la no-vida, la muerte». Así, mientras la vida se identifica con la estructura, la totalidad y la forma, la muerte que refleja el objeto asqueroso se identifica con la falta de estructura, con la parcialidad del fragmento y con lo informe.

Por otra parte, la relación entre el asco y la muerte está supeditada al carácter estrictamente orgánico o biológico del objeto asqueroso, en el cual reside, como acabamos de ver, la exorbitancia orgánica de la vida material, «como si esta vida potenciada y condensada naciese de un deseo impaciente hacia la muerte, de un afán a gastar y despilfarrar de la energía vital, de un placer macabro de libertinaje de la materia». Y es que el asco, si exceptuamos la basura, nunca es provocado por algo inorgánico, por algo desprovisto de vida, sino por todo lo contrario, por un superávit de vida exhibido a través de un exceso de materia orgánica. De hecho, las diferentes propiedades del asco se realizan, de manera particular, en el campo fenomenal de la putrefacción, con el que se relacionan, de manera directa, los excrementos²⁸. Efectivamente, la podredumbre, junto con el excremento, es el objeto principal del asco por cuanto es el objeto que mejor representa la transición de la materia viva a la materia muerta, ya que «lo muerto cuando se nos presenta simplemente como algo vivo que ha dejado de funcionar, nunca es asqueroso, [...]». Más bien es necesaria para producir asco una disolución sustancial un proceso duradero a lo menos intencionalmente, que por así decir, debe ser, a su vez, una «manifestación de vida». Ya aquí encontramos la relación del asco con lo vital positivamente, con lo animado. Indudablemente, a la disolución de la vida, que hay en la putrefacción, está asociado

un cierto —muy notable— aumento de vida, una patentización acusada de que algo viviente existe allí. Lo atestiguan el olor que se presenta o acentúa con la putrefacción, la decoloración a menudo muy marcada, el “brillo” de lo podrido».

Detengámonos un momento en este «brillo» de lo podrido, que ya nos deslumbró al leer los versos que Baudelaire dedicara a la putrefacción, pues es precisamente a partir de este brillo, que Dalí podrá identificar la imagen de un asno podrido con el resplandor de las piedras preciosas: «rien ne peut me convaincre que cette cruelle putréfaction de l'âne soit autre chose que le reflet aveuglant et dur des nouvelles pierres précieuses»²⁹. Es muy importante no olvidar que Dalí establece la asociación entre la imagen del burro podrido y la de las piedras preciosas (símbolo de aquella mítica tierra de tesoros identificada con la unificación de la muerte y el claustro materno), después de constatar que «on ne peut pas supposer la signification par elle-même des états distincts de l'image en dehors de la notion du temps», ya que es, precisamente, esta noción del tiempo, asumida filosóficamente a través del materialismo dialéctico³⁰, la que pone en escena la singladura hacia la muerte que nos revela lo asqueroso. Al fin y al cabo, lo que repele de la putrefacción «No es la semejanza con la muerte, en cualquier sentido, ni la proximidad o aparición de la muerte, sino, por así decirlo, una parte de la vida que se encamina a la muerte».

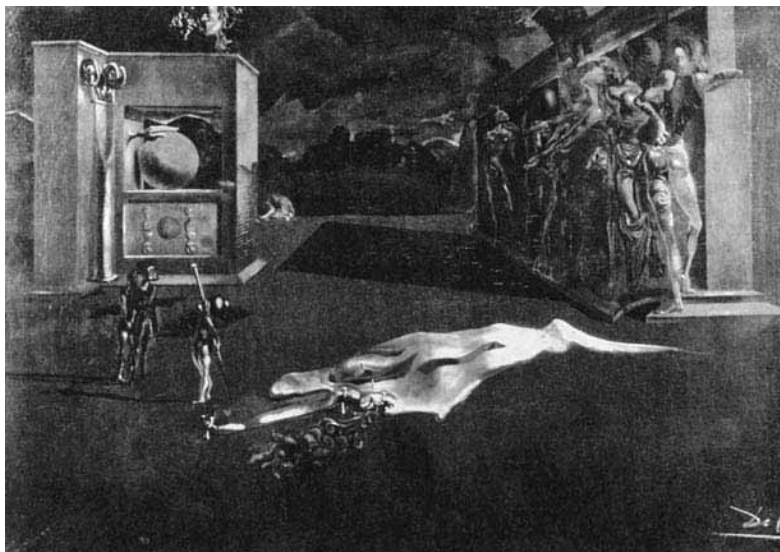
Conviene resaltar en este punto la relación particular existente entre el asco y la carne, dado que «Lo que nos produce asco, al extinguirse y morir no es el ser vivo, la unidad vital en su totalidad, sino más bien el cuerpo en sus partes, la «carne», por ejemplo». Es decir, no la forma escultural del cuerpo sino la disolución de esta forma convertida en una especie de masa informe, que a través de la putrefacción «acentúa aún más el «contenido de vida» irracional y peculiar que hay en la materia». La carne, pues, «este monstruo, enorme, informe, difuso», tal como lo definiera Eugenio d'Ors en el libro *Las ideas y las formas* (1928), aparece como un destacado objeto del asco. Esa misma carne que se sitúa en el centro de todos los delirios biológicos de Dalí. Esa misma carne de naturaleza incestuosa que, ya en el primer libro del pintor catalán, adquiere todo su protagonismo a través de la descripción del rostro del «Gran Masturbador»: «cette chair [...] au visage humain qui ressemble à celui de ma mère»³¹.

Esta importante identificación de la carne con lo asqueroso nos revela una descomposición del antropomorfismo estrechamente vinculada a la noción de lo informe elaborada por Bataille en las páginas del número 7 de *Documents* que vio la luz en diciembre de 1929, coincidiendo con la segunda entrega del ensayo de Kolnai. El objeto asqueroso comparte con lo informe de Bataille un carácter profundamente anticonceptual y «desclasificador». De hecho, podemos decir que el objeto asqueroso es necesariamente un objeto informe puesto que «No tiende el objeto asqueroso a la reunión

²⁹ Salvador DALÍ, *La Femme visible...*, p. 18.

³⁰ A partir de esta noción del tiempo, tal como escribe Breton en 1935, «Il s'agit (pour donner une idée sommaire de l'entreprise de Dalí), de spéculer ardemment sur cette propriété du devenir ininterrompu de tout objet sur lequel s'exerce l'activité paranoïaque» (André Breton, *Oeuvres complètes II*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», París 1992, p. 256). En un texto de 1934, Dalí ya había identificado, la cuarta dimensión del espacio, la dimensión del tiempo, como «la dimensión delirante por excelencia».

³¹ Salvador DALÍ, *La Femme visible...*, p. 40.



Salvador Dalí, *Le crachat* (1946).

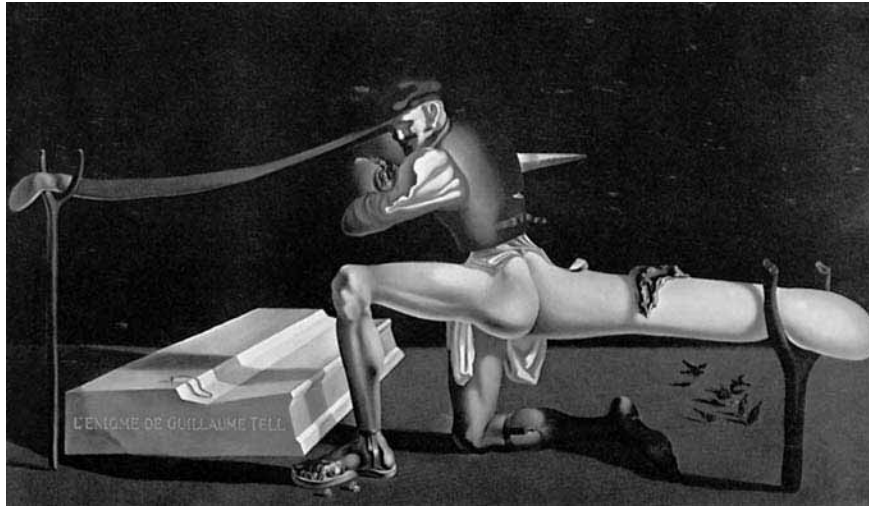
y enlace sólido, sino a la confusión, al revoltijo, y, en definitiva, a la descomposición pulverización, indiferenciación y equiparación universal». De una manera más concreta, el objeto asqueroso tiende a la indefinición formal a través de «la humedad, pastosidad y la pegajosidad que son elementos del asco». Recordemos que, en la misma página de la revista *Documents* en la que Bataille definía la noción de lo informe, Michel Leiris se encargaba de definir la palabra *crachat* ('escupitajo'), y lo hacía representando este *crachat* como «le symbole même de l'informe», precisamente «par son inconsistance, ses contours indéfinis, l'imprécision relative de sa couleur, son humidité»³². Tal vez con la intención de rescatar este símbolo de lo informe, en 1946, Dalí llegó a pintar una nueva versión del rostro blando y deforme del «Gran Masturbador» bajo la apariencia de un enorme escupitajo (*Le crachat*).

En última instancia, para Kolnai el carácter informe del objeto asqueroso está determinado por la exuberancia de vida que exhala ese objeto en la medida en que su inestabilidad «trata, en general, de borrar los límites y penetrar todo lo que le rodea, en completa contraposición con la forma y el aislamiento que caracterizan el individuo; representémoslos solamente los conceptos de orgía, incontinencia o cosas como «crecimiento de tumores» o «plasmodium», cosas de las que la pintura daliniana está repleta. Pensemos, sin ir más lejos, en el grandioso tumor de Guillermo Tell que parece copiado de algún manual de patología tumoral. Aunque, más probablemente, fuera sacado de las páginas de la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, última de las publicaciones que, desde 1876, mostraron la fantasmagoría mórbida de este célebre hospital parisino en la que posteriormente se fijaron los surrealistas para reivindicar su fascinación por la histeria.

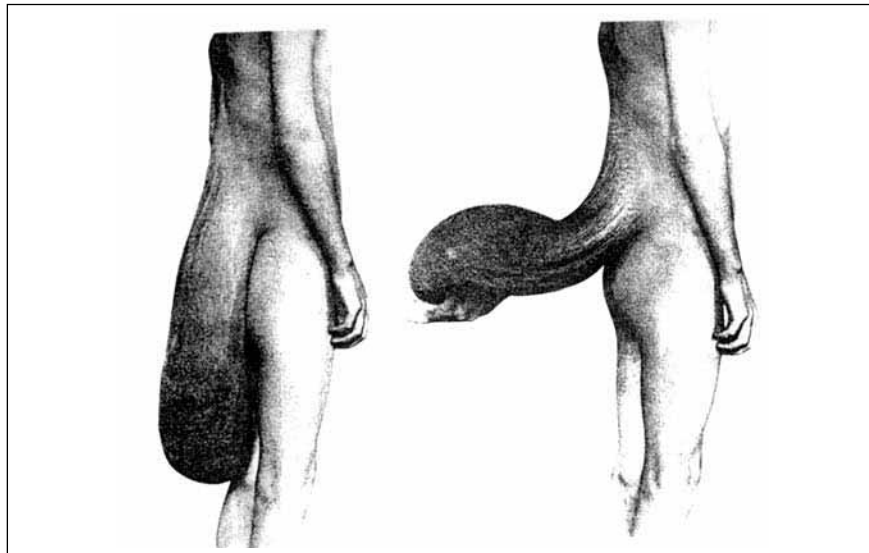
³² Michel LEIRIS, «Crachat» (Dictionnaire), *Documents*, núm. 7, diciembre 1929.

³³ En su artículo sobre la arquitectura modernista publicado en *Minotaure* (núm. 3-4, diciembre 1933) Dalí, también se referirá a los «horribos forúnculos apoteósicos y maduros» del *modern style*.

No cabe duda de que la monstruosidad física ha de considerarse como una de las principales fuentes de lo asqueroso, y, especialmente, «la deformidad de la figura», esa deformidad que nos remite directamente al rostro amorfo del «Gran Masturbador», que, para mayor gloria del asco, se nos presenta, particularmente en su versión literaria, con el cuello inflamado por un horrible forúnculo³³, estando éste, a su vez, plagado de esas mismas hormigas que, como veremos después, parecen ser asiduos visitantes



Salvador Dalí, *El enigma de Guillermo Tell* (1933).



Fotografía de un tumor. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, volumen 13,

de lo putrefacto. En la *Vida secreta* nuestro autor incorpora un dibujo del «Gran Masturbador» donde se refleja más claramente su estado de descomposición, tal y como reza la descripción en inglés que figura al pie del dibujo: «False memory of a vast ornamental visage in a state of decomposition». En el poema que Dalí escribió en 1930, este estado de descomposición pone en funcionamiento una suerte de sinestesia total que quiere acentuar el carácter materialista del pensamiento, apelando a los diferentes sentidos a través de los cuales puede difundirse el asco. De este modo,

³⁴ Sobre esta relación entre el gusto y el olfato se apoyan las reflexiones en torno a la cera que cierran el artículo que Dalí publicó en *This Quarter* en 1932. Según Dalí «la perception d'une odeur est équivalent, dans la phénoménologie de la répugnance à la perception du goût que peut avoir la chose qui sent», Salvador DALÍ, «The Object as Revealed in Surrealist Experiments», *This Quarter*, París, septiembre 1932. Cito por la traducción francesa que aparece en el catálogo de la retrospectiva del Centro Georges Pompidou 1979-1980, p. 215-218. Esta equivalencia entre el gusto y el sabor podemos encontrarla también en la descripción del burro podrido que muchos años más tarde hará Luis Buñuel en su libro de memorias, *Mi último suspiro*, donde el cineasta se refiere al «olor dulzón y repugnante» de la putrefacción, señalando, al mismo tiempo, aquella misma ambivalencia del objeto asqueroso consignada por Kolnai: «El espectáculo me atraía y me repelía a la vez».

³⁵ De hecho, en el poema de Dalí el adjetivo «confite», es el único adjetivoadjetivo, juntamente junto con «molle» (blanda), que se repite en la descripción de la carne del «Gran Masturbador».

³⁶ Salvador DALÍ, «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style», *Minotaure*, nº 3-4, desembre diciembre 1933.

³⁷ Archivos de la Fundación Gala-Salvador.

³⁸ La relación entre la muerte y la satisfacción alimenticia propia de la vida intrauterina había sido apuntada por el psicoanalista francés Frois-Wittmann en su artículo sobre los «Mobiles incons-

en este primer poema que Dalí publicó en francés, la carne del rostro del «Gran Masturbador» aparece como un objeto asqueroso que es, al mismo tiempo, comestible, táctil y visual, valiéndose de los tres principales sentidos conductores del asco, que son, en este orden y según Kolnai, el olfato —al que está directamente vinculado el gusto³⁴—, el tacto y la vista, quedando excluido el oído.

En primer lugar, como objeto comestible la carne deshuesada del rostro del «Gran Masturbador» destaca por su cualidad «confitada»³⁵, calidad que en su acepción de dulce coincide, una vez más, con la succulenta apariencia que Dalí atribuye a las formas modernistas, y a partir de la cual el pintor asimila «una casa modern style a un pastel, a una mesa exhibicionista y ornamental de “confitero”»³⁶. La carne del «Gran Masturbador», confitada y exquisita, se nos presenta, pues, como un enorme pastel de carne endulzada. Esta condición dulzona, que la carne del rostro del «Gran Masturbador» comparte con las ondulaciones biomórficas del modern style, se convierte en una cualidad extremadamente significativa a la luz de la relación entre lo dulce y el asco apuntada por Kolnai: «En el sentido gastronómico pueden hacerse fácilmente asquerosos sobre todo los manjares dulces, puesto que justamente lo dulce constituye el tono fundamental del buen sabor “soso” y, por decirlo así, sin contradicción, ininterrumpido, sin límite ni forma». Apoyándose, sin duda, en esta apreciación de Kolnai sobre el carácter asquerosamente ambivalente de lo dulce, Dalí se fijó en el aspecto escatológico del chocolate para escribir que «el chocolate ocupa aquel papel tan de compromiso en las cuestiones de la comida que es precisamente el papel decisivo de la “repugnancia” ambivalente sin la cual el sentido del deseo y de la glotonería nos aparecería vacío de significación psicológica»³⁷.

Más significativo todavía para los intereses de nuestra argumentación es el hecho de que Kolnai relacione lo dulce con el incesto cuando considera «el asco al incesto como asco por saciedad». En efecto, según Kolnai:

Hay algo extraordinariamente insípido, espantoso, dulzón, en el pensamiento, de que la primitiva comunidad filial y familiar (entre madre e hijo) se cargue, además, de la vida sexual, aumentándose también aquí y duplicándose la corriente vital. En parte se puede explicar, de tal modo, el asco al incesto como asco por saciedad.

Desde esta consideración del asco al incesto como asco por saciedad, se hace notoria la analogía existente entre la saciedad empalagosa de lo dulce y la complacencia absoluta del Nirvana intrauterino (narcisismo primario) concebido como un estado de completa satisfacción homeostática, revivida después en la goce alimenticio que experimenta el bebé enteramente saciado por la leche materna³⁸. Esta analogía entre la saciedad que provoca lo dulce y la dicha nutritiva de la vida prenatal, primero, y pregenital, después, es todavía más evidente si tenemos en cuenta la descripción que de esta saciedad nos proporciona el propio Kolnai: «Lo característico de todos estos estados de saciedad es [...] cierta pérdida de la sensación de tiempo, cierta

nota de intemporalidad, de algo que gira sobre sí, de algo estéril, de un eterno estado de saciedad de sí mismo —que indefinidamente aumenta— una especie de “vértigo”³⁹, una desorientación de la vida, un “reino celestial”». Sorprendentemente, esta descripción de la saciedad, entendida como una especie de turbación orgásmica, se inscribe de lleno en el ámbito psicobiológico de un inconsciente arraigado en la plenitud de la vida prenatal tal como fue formulado por Otto Rank. Un inconsciente ajeno a la noción del tiempo cuyo plácido recuerdo persiste en la creencia indestructible en la inmortalidad, en la convicción de una vida eterna después de la muerte, que se percibe idealmente como el retorno al paraíso perdido, aquella misma «Edad de Oro» supratemporal, a la que ya nos hemos referido antes, en la que todos los deseos quedan satisfechos y aniquilados, alcanzando, de esta forma, aquel estado de homeóstasis con el que Freud identificaba el principio del placer.

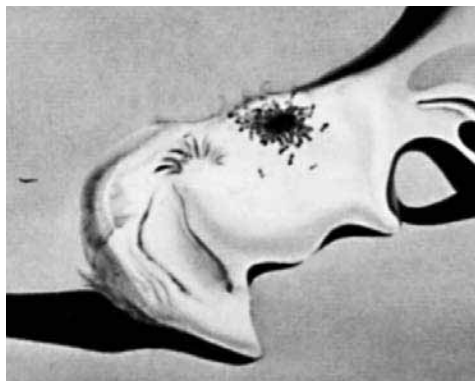
Llegados a este punto, el asco se nos presenta con mucha más claridad, como una reacción de defensa contra el deseo de muerte que, para el psicoanálisis, se sitúa al servicio del principio del placer, ya que, como matiza Kolnai, en el caso del asco por saciedad «no tanto el objeto como el placer en el mismo, es lo que se hace asqueroso». A fin de cuentas, el horror al incesto se asimila al horror a la muerte en la medida en que la dulzura del incesto se corresponde con aquella misma dulzura de la muerte, que Dalí pondrá de manifiesto en la interpretación del cuento del maniquí de la nariz de azúcar: «El rey deseaba comer cadáver y, en lugar del sabor del cadáver, halló el del azúcar»⁴⁰.

Dejando ahora de lado este carácter dulzón y comestible, al que nos acabamos de referir en los últimos párrafos, habría que decir que, como objeto táctil, el rostro del «Gran Masturbador» se caracteriza esencialmente por esa blandura que coincide con la principal cualidad táctil del objeto asqueroso, siempre vinculado a la impresión de «lo blanducho, mucilaginoso, pastoso, y en cierto sentido, de *lo blando en general*». Para el tacto, pues, la blandura es una cualidad constitutiva del objeto asqueroso en la que está implícita la ausencia de forma y, por lo tanto, la ausencia de individualidad en oposición a la dureza, la solidez y la voluntad de forma como componentes del ser y de la vida en el sentido del Eros freudiano. Por otro lado, atendiendo al célebre forúnculo que preside esta misma carne del rostro del «Gran Masturbador», la repulsión de éste estaría estrechamente vinculado «al asco que sentimos al tocar (eliminada el olor) pus, supuraciones, carne fétida y descompuesta», o más concretamente, al asco táctil de las secreciones corporales que provocan «esa asquerosidad común a todo lo pegajoso, semifluido, a todo lo que, por decirlo así, se adhiere molestamente». «En los procesos de supuración y sus semejantes coopera, ciertamente, en la producción del asco el elemento de la putrefacción de una manera peculiar, porque el “pudrirse algo dentro del cuerpo vivo” comporta una nota especial de “asqueroso-espantoso”».

cients du suicide», publicado en el último número de *La Révolution Surréaliste* (diciembre de 1929), donde indudablemente Dalí lo leyó con fruición: «Une patiente m’a décrit le sens de complétude et de néant qu’elle trouvait dans des rêveries d’un enfant dormant l’estomac plein du lait qu’il venait de téter, comme si l’absence de tension dans le milieu interne équivalait à l’absence de tension avec le milieu externe présente dans la situation intra-utérine. L’effet paralysant de la satisfaction alimentaire, de l’intoxication et de l’orgasme sexuel, commençant par le «bien-être», aboutit également à une régression profonde avec abolition de la perception du monde extérieur (sommeil). Enfin il est intéressant de constater que les formes extrêmes de ces phénomènes destructeurs du moi (tous d’ailleurs hautement satisfaisants) peuvent symboliser l’auto-destruction et qu’ils s’apparentent ainsi à cet aspect de la masturbation (se détruire dans sa virilité) et au suicide». Esta vinculación de la muerte con el sueño, la masturbación y la satisfacción alimenticia es de gran importancia para entender ciertos aspectos del pensamiento daliniano.

³⁹ Me gustaría llamar la atención sobre la palabra «vértigo» porque para Dalí el asco es precisamente una defensa simbólica contra los *vértigos* del deseo de muerte.

⁴⁰ Salvador DALÍ, *Vida secreta...*, p. 255.



Salvador Dalí, *El enigma del deseo* (1929). Detalle del «célebre forúnculo».

Sin dejar de contemplar este «célebre forúnculo», que estigmatiza intensamente al rostro del «Gran Masturbador», fijemos ahora en el bullicio de hormigas que lo envuelve. Un bullicio de revoltosos insectos diminutos a través del cual se reproduce «la impresión de “escarabajear” y “pulular”» que caracteriza la cualidad visual del objeto asqueroso. Así, la proliferación asquerosa del exceso de vida que manifiesta la putrefacción estaría acentuada por el bullicio inquietante y anárquico que producen las hormigas alrededor del forúnculo. En el libro sobre *El Angelus* de Millet, Dalí se refirió precisamente a esta impresión, y más concretamente al «frenético y voraz bullicio de las hormigas, que debe comportar cualquier auténtica “putrefacción insepulta”»⁴¹. Y es que, dada, según

Kolnai, «la relación —tanto aparente como real— de estos animales con la disolución y la descomposición», la sensación de asco estaría provocada visualmente por «el escarabajeo y la pululación, el aspecto de un enjambre apiñado, hormigueante». De hecho, «La vivacidad e intensidad de este asco procede seguramente de la gran movilidad, agresividad (no peligrosidad) del objeto, de la conciencia de que es muy fácil entrar en contacto con él».

Una vez analizado este último aspecto visual de lo asqueroso, sólo nos queda afirmar que el rostro del «Gran Masturbador» que Dalí pinta por primera vez en el verano de 1929 y describe un año más tarde en su poema, después de haber leído el texto de Kolnai, actúa ciertamente como verdadero prototipo del objeto asqueroso, tanto para el gusto como para el tacto y la vista, a partir del cual cobran un nuevo sentido todas las formas blandas que encontramos en el imaginario daliniano. En última instancia, lo que caracteriza estas formas blandas, en tanto que formas prototípicas del objeto asqueroso, es su ambivalencia atracción-repulsión, esa ambivalencia que suscita la carne maternal del rostro del «Gran Masturbador» cuando Dalí nos habla de su «*horror deseable*», esa misma ambivalencia en la que, a los ojos del pintor, descansa la belleza *terrorífica* y *comestible* de las pastosidades arquitectónicas del *modern style*, esa misma ambivalencia que se manifiesta en la carne blanda de las mujeres prerrafaelitas, «à la fois les plus désirables et les plus effrayantes»⁴².

A este respecto, no quisiera pasar por alto la asociación que Dalí establece entre esta ambivalencia de las mujeres prerrafaelitas y la sensación ambivalente que al pintor le provoca el vientre blando de la mariposa: «Ces concrétions charnelles de femmes à l’excès idéales, ces matérialisations enfiévrées et haletantes, ces Ophélie et Béatrices florales et molles nous produisent, en nous apparaissant à travers la lumière de leurs cheveux, le même effet de terreur et de repugnance attirante non équivoque que le ventre tendre du papillon entre la lumière de ses ailes». Esta repugnancia atrayente de la mariposa, idéntica al horror deseable que desvela la carne blanda del rostro del «Gran Masturbador»⁴³, nos remite directamente al

⁴¹ Salvador DALÍ, *El Mito trágico del Angelus de Millet*, Tusquets Editores, Barcelona 1989, p. 161.

⁴² Salvador DALÍ, «Le surréalisme spectral de l’éternel féminin préraphaélite», *Minotaure*, nº 8, junio 1936.

⁴³ En virtud de esta identidad, en 1930, Dalí realizó un dibujo del «Gran Masturbador» que llevaba incorporadas un par de mariposas.

asco que, según Kolnai, producen los animales blanduzcos. Y al mismo tiempo, como símbolo del sexo femenino revelado por Otto Rank, esta misma flacidez de la mariposa pudiera asociarse, de una manera todavía más explícita, a la blandura carnal de aquellas casas modernistas definidas por Dalí como «maisons molles, vaginales»⁴⁴, incestuosas estancias del placer primordial, sucedáneos del cobijo intrauterino en cuya aparente licuación se nos revela, al mismo tiempo, el horror a la muerte.

Al fin y al cabo, lo que relaciona al objeto asqueroso con la muerte es «la licuación, el derretimiento como antítesis a delimitación e individualidad». «El “exceso de vida” en las materias asquerosas equivale a subrayamiento, patentización exagerada, sobre-acentuación, redundancia hinchada de la vitalidad y organicidad, como antítesis de norma, dirección, plan de vida, como antítesis de andamiaje»; esto es, como antítesis de *forma*, o si se quiere, de geometría. Por eso el propio Dalí se referirá a «l’antigéométrie des structures molles»⁴⁵. Ciertamente, «No se trata en el asco, de coger, abrazar, vivir la existencia de un ser ajeno, sino de un derretirse, de un licuarse —total o parcialmente; para el asco esto último es lo más esencial— de cada ser». Pensemos, una vez más, a este propósito, en la carne blanda y putrefacta del rostro del «Gran Masturbador», que, según nos dirá después el propio Dalí en la *Vida secreta*, representa «una gran cabeza, amarilla como la cera»⁴⁶. Comparación significativa si tenemos en cuenta que, en el mismo libro, unas pocas páginas antes, éste afirma que la blandura de la cera evoca, de una manera muy obvia, la descomposición, puesto que la licuefacción de la cera «con la desfiguración que la acompaña, puede fácilmente aparecer como una característica de la descomposición de cadáveres»⁴⁷. Esta descomposición del cadáver podría relacionarse además con la fundición del queso, dado que, según Kolnai, el queso de olor penetrante, como el camembert al que tantas veces aludirá Dalí desde 1935 para identificar a sus famosos relojes blandos, «contiene algo que hay que considerar, indudablemente, como putrefacción».

Es, finalmente, esta idea de la desintegración orgánica activada de manera ejemplar en la fundición del queso, de la cera, o también de la miel, en donde se sublima la putrefacción de la carne, lo que hace del objeto asqueroso una caricatura repulsiva de la muerte, tal y como se encarga de hacernos ver el propio Kolnai:

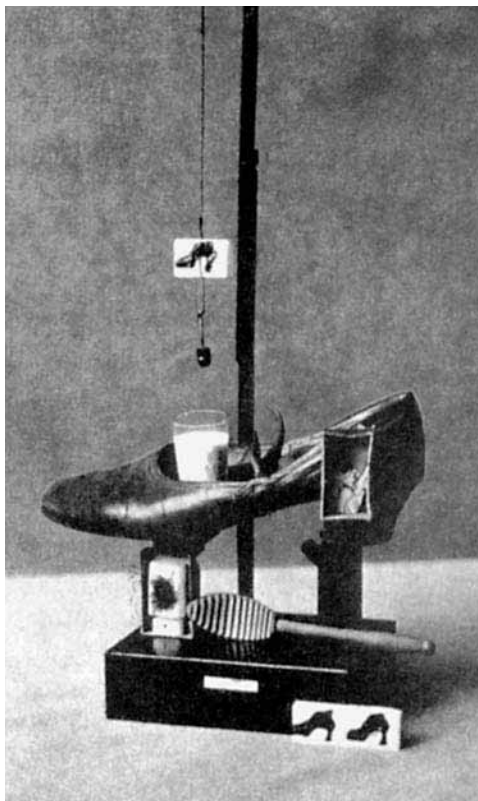
La mueca de muerte que hay en lo asqueroso nos advierte nuestra propia afinidad con la muerte, nuestra sujeción a la muerte, nuestro secreto placer de la muerte; pero no por eso nos lo advierte como la calavera y el reloj de arena indican la inexorabilidad de la muerte, que se aproxima sin compasión, como la hora de la decapitación a un condenado a muerte, sino que indica nuestra servidumbre esencial a la muerte, el sentido de muerte de nuestra misma vida, nuestra consistencia en materia sacrificada a la muerte; se pudiera decir, ebria de muerte y dispuesta a la putrefacción. Lo asqueroso no nos pone ningún reloj de arena delante de los ojos, sino un espejo cóncavo; ni la calavera en su mondana eternidad, sino justamente lo que ya no hay en la calavera, la putrefacción chorreante.

⁴⁴ Salvador DALÍ, «Apparitions aérodynamiques des êtres-objets», *Minotaure*, núm. 6, diciembre 1934.

⁴⁵ Salvador DALÍ, «Honneur à l’objet», *Cahiers d’art*, núm. 1-2, 1936.

⁴⁶ Salvador DALÍ, *Vida secreta...*, p. 266.

⁴⁷ Salvador DALÍ, *Vida secreta...*, p. 253.



⁴⁸ Salvador DALÍ, *La métamorphose de Narcisse* (1937).

⁴⁹ De hecho, para Dalí la leche es algo tan ambivalente como el objeto asqueroso: «La representación de la leche se me presenta ante mis ojos como esencialmente ambivalente. Por un lado, la leche me parece muy apetitosa e íntimamente unida a los deseos eróticos: a este respecto, nada sería más legítimo que invocar la fijación edípica, que reviste para mí características extraordinariamente importantes y determinantes. Por otro lado, la leche esconde un sentimiento muy acusado de peligro y de muerte; esta última representación [...] puede relacionarse aún con la defensa simbólica de la leche materna dentro del horror al incesto», Salvador DALÍ, *El mito trágico del «Angelus» de Millet...*, p. 92.

Salvador Dalí, *Objeto surrealista de funcionamiento simbólico* (1931).

disolución del azúcar, que Bergson ya había utilizado en las primeras páginas de *L'Évolution créatrice* (1907) para representar el concepto de la duración temporal. Esta disolución del azúcar, que forma parte del objeto de *funcionamiento* (movimiento) simbólico que Dalí realizó en 1931, se produce muy significativamente dentro de un vaso de leche tibia, que alude inequívocamente a la calidez intrauterina, sobre todo, si tenemos en cuenta que el vaso de leche está colocado dentro de un zapato de mujer, que, según Freud, constituye un símbolo de los genitales femeninos⁴⁹. Así, la disolución del terrón de azúcar, representa la abolición del *yo* (azúcar) en el *ello* ranciano (leche): regreso a las aguas amnióticas donde las diferencias entre el *yo* (azúcar) y el *ello* (leche) quedan totalmente abolidas, a favor de la antigua unidad fisiológica entre la madre y el hijo, idéntica a la unidad entre el organismo y el medio (espacio) que sigue a la desintegración del ser corporal causada por la muerte. Este objeto surrealista constituye, pues, una doble representación de la muerte como *horrorosa* desintegración del ser y *deseado* retorno a la nada de la vida intrauterina. Y es que, tal como proclamaba la sabiduría del viejo Sileno, compañero de Diónisos, «lo que el

A mi modo de ver, es a la luz de esta misma expresión material de la muerte, contemplada como una disolución de la forma, que deberíamos entender el carácter horripilante y repulsivo de todas las formas blandas del imaginario daliniano, a través de las cuales se nos revela la idea del *devenir* biológico, ese proceso imparable hacia la desaparición que, en el hermoso poema que Dalí dedicó a la *metamorfosis* de Narciso en 1937, se convierte en «l'horloge des fleurs de sable de sa propre chair»⁴⁸. En la exposición que el pintor catalán realizó en 1932 en la Galería Pierre Colle de París ya figuraba un objeto surrealista titulado, precisamente, *Horloge basée sur la décomposition des corps*.

Un año antes, mediante otro objeto surrealista, Dalí ya había puesto en escena esta misma descomposición del cuerpo, sirviéndose metafóricamente de la

hombre debe preferir a todo, es para él imposible: es no haber nacido, no ser, ser nada»⁵⁰.

Me detendré en este punto, no sin antes recordar que bajo la influencia determinante del texto de Kolnai, el objeto asqueroso que exhibe el arte daliniano se opone radicalmente a la belleza desinteresada de Kant, para quien «sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco*»⁵¹.

Vicent Santamaría de Mingo

RESUM

Aquest article presenta una sèrie de noves i detallades interpretacions de l'obra de Dalí, basades en el text sobre la fenomenologia de la repugnància escrit per el filòsof hongarès Aurel Kolnai, un text que va influir profundament en el pensament de l'artista català des del moment de la seva publicació a la *Revista de Occidente* a finals del 1929.

Paraules clau: Dalí, Kolnai, fenomenologia de la repugnància.

ABSTRACT

The article presents a series of new and detailed interpretations of Dalí's work based on the text on the phenomenology of disgust, written by the Hungarian philosopher Aurel Kolnai. This work had a great influence on the artist's thinking when it was published in the *Revista de Occidente* in 1929.

Keywords: Dalí, Kolnai, phenomenology of repugnancy.

⁵⁰ Citado por Otto RANK, *El trauma del nacimiento*, op.cit., p. 132. Con estas mismas palabras, «N'être rien», empiezan Éluard y Breton el texto sobre la vida intrauterina incluido en la primera parte de *L'immaculée conception* (1930).

⁵¹ Emmanuel KANT, *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid 1997, p. 268.