

**ETOLOGÍA DEL MAL Y AUTOBIOGRAFÍA  
DELIRANTE: LA VIDA SECRETA  
DE SALVADOR DALÍ**

**ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA**

Université de Bourgogne

La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal -une forme aiguë du Mal- dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une 'hypermorale'.<sup>1</sup>

La estereotipia ibérica ha estado marcada, como han demostrado ya varios estudios imagológicos<sup>2</sup>, por la sombra dionisíaca de una crueldad atávica. Derivada de la « leyenda negra », esta imagen « primitivista » de lo español constituyó, históricamente, el revés a la vez fascinante y repulsivo de la « civilización » universalista de corte cartesiano, siendo interiorizada por cantidad de intelectuales reformistas hispánicos desde la Ilustración hasta el 98. Como en todo proceso de recepción ideológica, el tema se transformó, pasando de lo socioeconómico (el « retraso histórico » del país) al « esencialismo » trágico. Emblema de un « cainismo » bíblico según una teleología catastrofista (acorde con el esquema maniqueo de las « dos Españas »), la crueldad ibérica sería estigma de un país anómico, no sólo profundamente bárbaro sino maldito.

---

<sup>1</sup> G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris : Gallimard, 1957, p. 9.

<sup>2</sup> Valga mencionar la monumental obra colectiva dirigida por M. Boixareu, *La Historia de España en la literatura francesa*, Madrid : Castalia, 2002.

Esta visión, que obedecía inicialmente a parámetros ideológicos evidentes (la lucha por la hegemonía europea), recorre el arte y las letras españolas desde la crisis del pensamiento ilustrado -siendo sin duda Goya el artista más emblemático de la sátira feroz de la « España negra »- hasta la postmodernidad, teñida ésta, claro está, de ironía (ya tan presente en los lienzos y grabados del aragonés) como evidencian gran cantidad de obras literarias -tanto en el « realismo sucio » de *El índice de Dios* de R. Wolfe o *Ciudad rayada* de J. A. Mañas como en el culturalismo perverso de *Las máscaras del héroe* de J. M. de Prada- o cinematográficas -desde *Matador* o *La comunidad* hasta la escalofriante recreación por C. Saura de los crímenes de Puerto Urraca.

Pero es sin duda en la denominada Edad de Plata cuando esta fascinación por lo cruel emerge de modo más contundente en el arte y la literatura española, desde el pesimismo barojiano (*La lucha por la vida*, etc) o los esperpentos valleinclanescos (herederos directos y explícitos de la estética « goyesca ») hasta la narrativa proletaria que ya anuncia la violencia mesiánica de la « revolución española » (R. J. Sender, J. Arderius, etc). Cantidad de representantes de un cierto expresionismo ibérico<sup>1</sup>, otrora olvidados u ocultados, han ido emergiendo en los estudios críticos, especialmente a raíz del interés por la literatura sicalíptica y erótica de raigambre zolesca (vía Maupassant y cantidad de *minores* galos como el erotómano O. Mirbeau). Eros y Tánatos aparecen indisolublemente unidos<sup>2</sup> en dichos autores, coincidiendo con la revolución freudiana y prolongando, curiosamente, la tradición del « romanticismo negro » tal y como demostrara, ya en los años 30, M. Praz. Esta mutación hacia lo grotesco de la crueldad naturalista se prolongará como es sabido, durante el primer franquismo en el denominado « tremendismo », movimiento epigónico esta vez a destiempo de la « a-literatura » europea.

---

<sup>1</sup> Respecto a la espinosa cuestión terminológica del « expresionismo hispánico » me permito remitir a mi comunicación « Limites et problèmes de l'expressionnisme hispanique : Les nouvelles de R. Alrt », en I. Kriekowsky (éd.), *Expressionisme(s) et avant-gardes*, Presses Universitaires de Reims, de próxima aparición.

<sup>2</sup> La obsesión por la crueldad erótica recorre así obras tan dispares como la feroz sátira anti-taurina *Cintas rojas* (1916) de Pármeno (J. L. Pinillos), la tragedia caciquil *Jarrapellejos* (1914) de F. Trigo, las novelas criminales de Gómez de la Sema o la « novela poemática » *La caída de los Limones* (1916) de Pérez de Ayala, visión « goyesca » de los Conquistadores como psicópatas y maníacos sexuales a la que hará eco su terrible « novela social » de 1928 *Justicia*, anticipo directo del narrador perturbado de la *Familia de Pascual Duarte*.

Al giro expresionista coincidente con la Primera Guerra Mundial, mutación agonística de la « edad del realismo » en los sistemas literarios europeos sucederá, en la década de los veinte, la « revolución surrealista ». Las relaciones entre ambos movimientos son harto complejas y superan con creces el ámbito de este preámbulo, desde los elementos de filiación, vía dadá, del movimiento parisino respecto al alemán (las trayectorias de M. Ernst, T. Tzara o H. Arp así lo evidencian) hasta el curioso híbrido del « realismo mágico » alemán, teorizado por F. Roh en 1925 y recuperado, como bien sabemos, por A. Carpentier tras su participación al movimiento bretoniano.

El contexto amplio de la Edad de Plata nos ayuda a situar la transición del (proto)expresionismo hacia la emergencia del surrealismo hispano y su obsesión por la crueldad atávica y sadiana, lo cual no deja de implicar un cierto « *misreading* » poético de la obra del Divino Marqués. La trayectoria de L. Buñuel, « cineasta de la crueldad » por antonomasia, según el célebre estudio de A. Bazin, ilustra la contigüidad entre un cierto expresionismo -que trasluce en la « nueva objetividad » de las *Hurdes* y se acentuará en el ciclo mexicano, harto valleinclanesco- y un « superrealismo » cañí.

Tanto las obras emblemáticas de L. Buñuel como las salvajes visiones del primer Dalí (desde el *San Sebastián* de 1927 hasta *Premonición de la guerra civil*, del 36), pasando por varios poemarios de la generación del 27 (*Sobre los ángeles*, *Poeta en Nueva York*, etc) y « ficciones » como el tremebundo *Crimen* de A. Espinosa evidencian la fascinación por la crueldad erótica en el surrealismo ibérico. Del impresionante corpus de este movimiento destaca, en su tratamiento de lo cruel a la luz de una introspección analítica teñida de humor negro, la autobiografía delirante (cabría decir, como veremos, la « auto-ficción ») *La vida secreta de Salvador Dalí*. Cómplice de Buñuel e igualmente heredero del tremendismo ibérico (« je viens de l'Espagne qui est le pays le plus irrationnel du monde et le plus mystique du monde », dirá aún en 1955<sup>1</sup>), Dalí esboza un diagnóstico freudiano de la crueldad articulando una « genealogía » post-nietzscheana del Mal.

La historia editorial de este texto resulta azarosa, siendo publicado inicialmente en inglés (Dial Press, Nueva York, 1942) como su novela *Rostros ocultos* (1944), posteriormente en « adaptación francesa » del

---

<sup>1</sup> *Oui*, Paris : Denoël, 1971, p. 39.

escritor M. Déon (La Table Ronde, 1952), *dandy* reaccionario e hispanófilo emblema de la generación « *hussard* ». Habrá que esperar, curiosamente (siendo Dalí un apólogo de la « Cruzada » franquista), a la Transición para ver la primera traducción española (Dasa, Figueras, 1981), lo cual hace del texto un curioso ejemplo de literatura transnacional e inter-lingüística<sup>1</sup>. Por lo demás, el estatuto autobiográfico de la obra y la hiper-mediatización del Dalí pintor han eclipsado en cierta medida el estudio propiamente literario de la misma.

Se trata, sin embargo, de un texto esencial dentro del ámbito de la modernidad hispánica y un auténtico *tour de force* respecto a la tradición del « pacto autobiográfico »<sup>2</sup> de corte rousseauista. Heredero de las *Confesiones* agustinianas y de la introspección de los ejercicios espirituales, éste debe mostrar la totalidad de una existencia en aras de una estética de la autenticidad<sup>3</sup>. El proyecto daliniano subvierte, por su megalomanía explícita, dicha estética. Llevando hasta la parodia la autocelebración modernista del artista como « genio » prometeico a la vez que objeto de arte en sí (tal es el sentido del dandysmo desde Baudelaire hasta J. Vaché o A. Cravan), Dalí constituye, como es bien sabido, el punto de transición entre M. Duchamp y A. Warhol. La construcción deliberada del artista como personaje teatralizado (o más bien ritualizado) culmina el proceso de « espectacularización » modernista de la subjetividad<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Utilizaremos aquí la edición francesa, cotejándola con las demás ediciones, por una preferencia meramente subjetiva. En cierta medida el rigor expositivo de la prosa de M. Déon contribuye a resaltar la lógica « paranoico-crítica » de la prosa daliniana. Las referencias a un número de página sin más indicación remiten pues a dicha edición.

<sup>2</sup> Según la definición canónica de P. Lejeune, « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité », *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, p. 14.

<sup>3</sup> « Me montrer tout entier au public », escribe Rousseau, « Il faut que rien ne lui reste obscur ou caché (...) qu'il me suive dans tous les égarements de mon coeur, dans tous les recoins de ma vie », *Confessions*, Paris : Gallimard, Pléiade, 1961, p. 130.

<sup>4</sup> « Mon hyper-individualisme se manifestait en tendances antisociales (...) un dandysme absolu, mystificateur et contradictoire. Le hasard se chargea de théâtraliser mes moindres actes, contribuant ainsi à ma propre légende » (93). Como apuntan los teóricos recientes del « postmodernismo » daliniano, « it is Dalí's inauthenticity that matters (...) he raises doubts about authenticity and seriousness (...) he acts to modernism's desperate continuation of the Romantic struggle (...) Inwardness, no less than one's public image, can be a thoroughly inauthentic play of images », H. Finkelstein, *Dalí's Art and Writings*, Cambridge University Press, 1996, p. 3.

Elaborando una mitología personal que también es una automitificación (« he escrito ese libro para hacerme un pedestal a mí mismo », confesará más tarde a Buñuel el día de su ruptura definitiva<sup>1</sup>), Dalí eleva hasta su máximo exponente el « pacto oximorónico » de la « ficcionalización de sí » propia del género autobiográfico, o más bien deberíamos hablar ya de « autoficción ». Si bien este inter-género paradójico es bastante posterior y caracteriza no ya el modernismo sino la fase postmoderna de éste, es interesante apuntar el carácter intermedio de la obra daliniana que, al igual que anuncia la celebración *pop* del artista « superstar » (queda por hacer un estudio comparado con los textos autobiográficos de Warhol) remite a la perversión humorística del ritual subjetivista romántico.

Según su representante más emblemático, S. Doubrovsky, responsable de la acuñación del término, « l'autofiction est une fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement du point de vue thématique mais dans la production du texte »<sup>2</sup>. O, como intuía ya de modo contundente R. Barthes, un texto cuyo autor representado « c'est moi, et ce n'est pas moi »<sup>3</sup>. Es por ello que todo intento de aplicar *La vida secreta* como mero « documento » explicativo de la obra pictórica redundaba en una tautología viciada, ignorando la dimensión « autoficcional » del texto<sup>4</sup>.

Dalí explota la paradoja constitutiva de toda autobiografía, resumida por S. Hubier: « En dépit du désir toujours inassouvi de vérité et de sincérité, l'autobiographie et les mémoires ont toujours pour horizon le mensonge »<sup>5</sup>. Así, siguiendo la hermenéutica freudiana, Dalí dedica todo el capítulo IV a los « f2003,alors recuerdos de infancia »<sup>6</sup>. Coincide en ello con otro de los grandes surrealistas, L. Aragon, quien formuló el

---

<sup>1</sup> L. Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona: Plaza y Janés, 1982, p. 178.

<sup>2</sup> S. Doubrovsky, *Autobiographiques*, Paris : PUF, 1988, p. 73.

<sup>3</sup> R. Barthes, *Le grain de la voix*, Paris : Seuil, 1981, p. 267.

<sup>4</sup> « Authobiographical works often serve the Dalí critics as the main sources of information (...). These reminiscences should not be taken at face value, because they constitute a form of myth making (...) Writing increasingly became for Dalí a means of devising all kinds of escape mechanisms (...) through the use of ironic reversal » (H. Finkelstein, *op. cit.*, pp. 4-5).

<sup>5</sup> S. Hubier, *Littératures intimes*, Paris : Armand Colin, 2003, p. 125.

<sup>6</sup> « Je vécus sous l'emprise du rêve et du mythe. Plus tard il m'a été impossible de démêler le réel de l'imaginaire. Ma mémoire a fondu le vrai et le faux en un bloc que seule la critique objective de certains événements trop absurdes permet de distinguer », p. 35.

célebre « *mentir vrai* » para definir su proyecto auto-ficcional (*Aurélien*, etc.): se trata en ambos casos de llegar a una verdad más profunda del sujeto que lo mero verificable del positivismo<sup>1</sup>.

El asociacionismo autobiográfico, si bien ya presente en obras como los *Essais* de Montaigne, encuentra su fundamento epistemológico en la cura psicoanalítica. Sin llegar al asociacionismo fonético de *La Règle du jeu* de M. Leiris, Dalí prolonga la intuición de éste según la cual hay que evitar el orden cronológico, siempre engañoso, para dejar surgir la « otra verdad » del yo, desvelando ciertas obsesiones esenciales que aparecen, como « epifanías », en distintos « autobiografemas »: « je les présenterai (ces anecdotes) sans ordre chronologique, au hasard des plongées dans mon Passé (...) elles sont les éléments dermo-squelettiques de ma propre image, les matériaux calcaires de mon autorportrait » (11).

La crueldad exhibida en la obra se inscribe en este proyecto de conjunto. No sólo alimenta el mito de Dalí como « perfecto prototipo de español fanático », según la célebre definición de Freud, constituyendo un elemento clave del mito personal, sino que el proceso autoanalítico aparece en sí como ritual violento (« mon idée fixe dans ce livre est de décortiquer les secrets, et de les tuer de mes propre mains », p. 11), haciendo eco a la crueldad del Ello: « le fait que les impulsions inconscientes soient souvent d'une cruauté extrême pour notre conscience, est une raison supplémentaire pour ne pas cesser de nous montrer partout où sont les amis de la vérité »<sup>2</sup>.

El discurso psicoanalítico regenera así para Dalí el satanismo romántico derivado de la perversidad baudelariana, « cette force primitive, irrésistible, est la perversité naturelle, qui fait que l'homme est à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau »<sup>3</sup>. La « confesión » se pervierte en exhibición provocativa de la maldad, en claro eco de las *Memorias del subsuelo* dostoiévskianas, subvirtiendo la tradición autobiográfica occidental. En efecto, el tratamiento del Mal en ésta surge invariablemente a través de la doble temporalidad constitutiva del género (la del Yo-narrador frente a la del Yo-narrado), base de la

---

<sup>1</sup> « In *Secret Life*, Dalí becomes accomplished in the application of his method of concealing by revealing. With its obfuscations, ambiguities, and attempts to confuse the reader or, indeed, to 'cretinize' him, the book clearly reflects an underlying purpose of defying any attempt at a coherent psychoanalysis of Dalí » (H. Finkelstein, *op. cit.*, p. 256).

<sup>2</sup> Dalí, *Oui*, *op. cit.*, pp. 151-152.

<sup>3</sup> Baudelaire, *Oeuvres*, Pléiade, v. II, p. 322.

*Nachträglichkeit* freudiana (la resemantización *a posteriori* del rastro mnésico). El *topos* pietista del remordimiento, heredado de San Agustín (el célebre relato del robo de una pera (!) como iniciación al mal<sup>1</sup>) y retomado por Rousseau (el robo de la cinta de Mlle Pontal<sup>2</sup>) constituye, como bien señala S. Hubier, el eje de la escritura autobiográfica: « ce sens de la faute, qui est un des *topoi* des écrits intimes et/ou personnels, (...) permet au lecteur d'adhérer inconsciemment au texte autobiographique (...) [et] à l'auteur de se délivrer de faits anciens et obsédants, de les représenter et de les transformer en les revivant »<sup>3</sup>.

Al contrario, Dalí hace gala de una reivindicación de su maldad patógena, de ecos claramente sadianos<sup>4</sup>. Ilustra así deliberadamente la teoría freudiana de la maldad narcisista como reivindicación del « derecho a la excepción »<sup>5</sup>. La perversidad de la insistencia en dicha excepcionalidad<sup>6</sup> viene del exhibicionismo deliberado del proyecto autobiográfico, género apologético propio al elogio narcisista y epidíctico de sí. Dalí subvierte el « pacto de lectura », llevando a sus máximas consecuencias la legitimación de su narcisismo cruel reivindicado como patología. Prolongando la idea batailliana de que la literatura « debe proclamarse culpable »<sup>7</sup> (« tout ce que je dirai ici est entièrement ma faute et uniquement ma faute », p. 6), Dalí instaura una lógica de « lo abyecto » en sentido kristeviano: « l'écrivain, fasciné par l'abject, en imagine la

---

<sup>1</sup> « Qu'il vous dise maintenant, ce coeur que voilà, ce qu'il cherchait dans cet abîme, pour faire le mal sans raison, sans autre raison de le faire que sa malice même. Malice honteuse, et je l'ai aimée ; j'ai aimé ma propre perte ; j'ai aimé ma chute ; non l'objet qui me faisait choir, mais ma chute même, je l'ai aimée » (cit. in C. Crignon, *Le Mal*, Paris : G-F, 2000, p. 112).

<sup>2</sup> « J'emportai de ce séjour les longs souvenirs du crime et l'insupportable poids des remords dont au bout de quarante ans ma conscience est encore chargée (...) et je puis dire que le désir de m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions », Rousseau, *op. cit.*, p. 86.

<sup>3</sup> S. Hubier, *Littératures intimes*, Paris : Armand Colin, 2003, p. 63.

<sup>4</sup> Entre las múltiples reminiscencias exaltadas de la crueldad pasada por los narradores sadianos, retomemos este extracto de *Histoire de Juliette* seleccionado por C. Grignon en su estudio sobre el mal: « quelle jouissance pour moi. J'étais couvert de malédictions, d'imprécations. Je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais. Oh ! Juliette, je n'ai jamais été aussi heureux de ma vie ! » (in Crignon, *op. cit.*, p. 230).

<sup>5</sup> Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris : Folio, 1990, p. 144.

<sup>6</sup> « Pasé mi primer año escolar en compañía de los niños más pobres de la ciudad, lo que fue muy importante, creo yo, para el desarrollo de mi natural tendencia a la megalomanía. En efecto, me acostumbré cada vez más a considerarme a mí mismo, niño rico, como algo precioso, delicado y absolutamente diferente », *Vida secreta*, 1981, p. 41, etc.

<sup>7</sup> G. Bataille, p. 10.

logique, s'y projette, l'introjecte et pervertit la langue -le style et le contenu- en conséquence »<sup>1</sup>.

Como Buñuel y Breton, y siguiendo a Lautréamont, Dalí reivindica los « actos gratuitos » del niño cruel:

J'aperçois ma petite sœur de trois ans se déplaçant à quatre pattes. Je m'arrête, hésite une seconde, puis lui lance un terrible coup de pied dans la tête et reprends ma course, possédé par la joie délirante que vient de lever en moi cet acte de sauvage (12).

La anamnesis de dichos episodios desemboca en « escenas de interior » perversamente proustianas<sup>2</sup>, transformando el culto burgués del « niño-rey » en tiranía sadiana<sup>3</sup>.

La crueldad remite así, como *Les enfants terribles* de J. Cocteau o *O de conduite* de J. Vigo a una subversión del mito de la infancia<sup>4</sup>. Dalí lleva la definición freudiana del « perverso polimorfo » hasta sus últimas consecuencias, transformando el diagnóstico clínico en verdadera apología libertaria: « J'allais devenir le prototype par excellence du 'pervers polymorphe', phénoménalement retardé, conservant intactes toutes les réminiscences des paradis érotogènes du nourrisson » (2). El delirio narcisista es llevado hasta el extremo de los « auto-celos » en una escena que evoca diversos motivos fetichistas (los pies, la presencia de dos rivales igualmente sumisas, etc.)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Kristeva, cit. in C. Grignon, *op. cit.*, p. 242.

<sup>2</sup> « Après un regard pour être sûr que personne ne nous observe, je pousse d'un geste brutal l'enfant dans le vide. Des cuvettes teintes de sang sont descendues de la chambre où l'enfant restera alité plus d'une semaine (...) Je suis dans le petit salon et mange des fruits, assis dans un fauteuil à bascule (...) Je ne me souviens pas d'avoir éprouvé le moindre sentiment de culpabilité » (12).

<sup>3</sup> « À la moindre contrariété, je devenais dangereux. Un soir, j'ai griffé atrocement avec une épingle la joue de ma nourrice que j'adorais, simplement parce qu'était fermée la boutique où elle m'emmenait » (2).

<sup>4</sup> « Encore pour étonner mes camarades, j'inventai les 'agressions', le soir, à la sortie du collège. Les victimes étaient généralement des enfants plus petits ou plus faibles que moi. (...) Je ne pouvais plus me passer de ces agressions. La haine et le mépris n'y jouèrent plus aucun rôle. Seule m'attirait l'angoisse inhérente à la réalisation et aux péripéties de mon acte » (93-94).

<sup>5</sup> « Nous déjeunons au bord de la mer (...) Une amie qui m'admire depuis longtemps a déjà fait plusieurs allusions à la beauté de mes pieds (...) et essaye une caresse timide de ses doigts tremblants. Je me lève d'un bond, saisi par un sentiment d'autojalousie, comme si subitement je devenais Gala. Je bouscule mon admiratrice, la jette par terre et la piétine de toutes mes forces. On doit me l'arracher, ensanglantée » (18).



Retomando la figura tutelar de *Ubu rey*, el narcisismo desemboca en violencia antisocial:

En s'affirmant avec une violence croissante, ma personnalité, au lieu de continuer à se complaire dans un narcissisme primitif, se sublima bientôt en tendances anti-sociales et anarchisantes. L'Enfant-Roi devint anarchiste (...) Je ne concevais cette anarchie que comme un royaume dont j'aurais été le désorganisateur suprême et le monarque absolu (92, 97).

Dicha pulsión, esencial en el ideario revolucionario surrealista, retoma, de modo un tanto paródico, el antagonismo modernista entre el artista y el universo burgués. La crueldad como « arte » (siguiendo el *topos* modernista creado por T. de Quincey) se opone así al anonimato conformista de la era de las masas con evidente humor negro <sup>1</sup>.

De ahí la indiferencia hacia las guerras mundiales<sup>2</sup> e incluso hacia la guerra civil, que había de alienarle de cantidad de amigos y admiradores<sup>3</sup>. De hecho, la lectura daliniana del conflicto combina el estereotipo más manido de la crueldad ibérica (« L'Espagne en feu servirait d'holocauste à cette Europe de l'après-guerre bourrelée de drames idéologiques (...) Les anarchistes espagnols se jetèrent dans le feu avec leur drapeau portant *Viva la muerte* », 280) y la extrapolación, con ecos de las Danzas macabras medievales, del sado-masochismo narcisista del propio autor:

---

<sup>1</sup> « Je ne peux pas comprendre que les êtres humains soient si peu individualisés, et qu'ils se conduisent toujours selon les lois du conformisme le plus rigoureux (...) Je ne peux pas comprendre que les fabricants de chasses d'eau ne déposent pas dans leurs appareils des bombes qui éclateraient quand on tire sur la chaîne » (212).

<sup>2</sup> « Més souvenirs de la guerre de 1914-1918 sont tous agréables » (101), escribe con ecos del célebre *Diable au corps*. Respecto a la segunda, Dalí adopta el tono irónico de la picaresca, con ecos casi schveikianos: « la guerre européenne me paraissait une bagarre puérile entre enfants des rues. Un jour, néanmoins, cette bagarre parut joyeuse, une des bandes de ces enfants joyeux et taciturnes déferla sur le pays, montés sur des carrosses blindés recouverts de dessins naïfs et de branchages. Je me dis que cela devenait décidément trop historique pour moi » (297). Y concluye, con acentos heideggerianos: « la civilisation mécanique sera détruite par la guerre et les masses qui l'ont édifiée serviront de chair à canon. Oui, je pense à vous, jeunes de toutes les nations, (...) gais et exubérants, camarades de la bêtise » (236).

<sup>3</sup> « Plus les événements allaient, plus je me sentais apolitique et ennemi de l'Histoire. J'étais trop en avant ou trop en arrière, mais sûrement pas le contemporain de ces joueurs de ping-pong » (280), imagen provocativamente « deshumanizadora » del conflicto.

On s'aimerait en s'entre-tuant (...) De toute l'Espagne martyrisée s'éleva une odeur d'encens, de chair de curé brûlé, de chair spirituelle écartelée, mêlée à la senteur puissante de la sueur des foules fornicant entre elles et avec la Mort (281).

Esta celebración paradójica de la « barbarie » y el fanatismo ibéricos resulta ideológicamente confusionista, si bien apunta hacia un fascismo heterodoxo<sup>1</sup>. Invirtiendo de modo sadiano el tema martiroológico, la crueldad une a los antagonistas en una misma religión de la muerte:

La guerre civile incrusta en moi l'horreur de toute révolution (...) on allait retrouver l'authentique tradition catholique propre à l'Espagne. Tous se battirent avec le courage et l'orgueil de la Foi, aussi bien les athées que les croyants, les saints que les criminels, les déterreurs que les enterreurs, les bourreaux que les martyrs. Car tous étaient Espagnols, de cette race qui est l'aristocratie des peuples (281).

El efecto enumerativo ilustra la vorágine autodestructiva ya presente en su *Premonición de la guerra civil* (« un grand corps humain grouillant de bras et de jambes s'étrangeant mutuellement dans le délire », 280) que prolongaba la intuición goyesca del duelo a palos entre dos figuras empantanadas (1819).

Dalí insiste así en la dimensión sacrófoba del conflicto, seleccionando anécdotas crueles próximas de la cosmovisión surrealista (« un milicien entrerait un jour dans un café en portant la momie d'une nonne du XIIe siècle. Il ne voulait plus la quitter et l'emmènerait en guise de mascotte dans les tranchées », 281). Una visión especialmente « abyecta » une de nuevo erotismo y putrefacción:

D'un seul coup, du centre du cadavre espagnol, jaillit à demi dévoré par la vermine et les vers idéologiques, le sexe ibérique en érection, immense comme une cathédrale remplie par la dynamite blanche de la haine (280).

---

<sup>1</sup> « Je revis mon pays couvert de ruines, noblement appauvri, mais ressuscitant par la foi en son destin. Le mythe solaire de la mort de José Antonio était gravé au diamant dans tous les cœurs endeuillés » (297).

La erección del cadáver patrio, perversión de la mitología nacionalista, parece por lo demás confirmar la definición batailliana del erotismo, « aprobación de la vida hasta en la muerte ».

Siguiendo esquemas freudianos y obsesiones personales, la crueldad aparece a menudo asociada a la compulsión bucal: « quel délice de faire craquer sous ses dents le crâne des petits oiseaux ! »<sup>1</sup>. Como Sade, Dalí teoriza su pulsión cruel apoyándose en una referencia esotérica que constituye un intertexto constante en la obra, ilustrando el paradójico culturalismo inherente al proyecto surrealista: « L'oiseau réveille en l'homme les anges cannibales de sa cruauté. Dans sa *Magie naturelle*, Laporte enseigne à faire cuire un dindon sans qu'il meure, raffinement suprême pour le gourmet » (10). Dicha conexión reaparece en el « acto fallido » del murciélago, detallado con la precisión hiperrealista y alucinatoria de la prosa daliniana, heredera del objetivismo intelectualizado de la generación orteguiana. La precisión prosística rivaliza así con la pincelada daliniana en la « materialización súbita de la imagen sugerida »<sup>2</sup>.

El complejo oral está íntimamente asociado a la obsesión anal que recorre, de modo provocativo, la obra, cómplice de G. Bataille en margen del surrealismo bretoniano. La abyección, íntimamente asociada a lo « bajo corporal », aparece así unida al erotismo y a la crueldad. Bajo lo excremental resurge la complicidad entre Eros y Tánatos, como demuestran los complejos mecanismos, entre duchampianos y neopicarescos, diseñados por el joven Dalí para satisfacer sus fantasías masturbatorias<sup>3</sup>. Dichas *performances* ritualizan el deseo, a medio camino entre « teatro de la crueldad » artaudiano y « acciones » surrealistas,

---

<sup>1</sup> Dalí concretizó esta imagen perturbadora en su célebre *collage* del perverso polimorfo, pervirtiendo por *détournement* duchampiano una publicidad emblemática del « culto al niño » norteamericano.

<sup>2</sup> « Je parle à haute voix à cette chauve-souris que je me suis mis à adorer brusquement. (...) Pris de pitié pour la chauve-souris, je la ramasse vivement et au lieu de baiser sa tête endolorie comme je désirais vraiment le faire, je la mords d'un coup de dent d'une telle force qu'il me semble l'avoir sectionnée en deux » (15).

<sup>3</sup> Remitimos aquí a la extraordinaria « Histoire de la béquille et de la récolte des fleurs de tilleul », en la cual surgen varios mitologemas dalinianos (las muletas, los erizos putrefactos, las estructuras blandas como senos, etc.), uniendo lo abyecto, lo erótico y la muerte.

remitiendo a la teatralidad inherente al deseo sado-masoquista (A. Robbe-Grillet, E. Stanton, etc.)<sup>1</sup>.

La crueldad aparece así como nexo privilegiado entre representación y deseo. Culminación del proceso autobiográfico, la « rêverie » en torno a la iniciación sexual de Dulita, autocensurada<sup>2</sup>, constituye un análisis meticuloso y rigurosamente explícito de una *performance* fantasmática que escandalizaría a Breton y provocaría, junto con la erotización de los muslos compactos de Hitler, su expulsión del grupo parisino. Dicha iniciación es eminentemente sadiana, introduciendo elementos de terror gótico como el incendio al que es sometida la inocente criatura<sup>3</sup>. Los elementos sádico-anales recurrentes (« dans trois jours je la sodomiserai parmi les excréments de l'étable aux vaches », p. 192) mezclan la iconografía freudiana con la más pura obscenidad.

La fascinación por el sadismo es recurrente en todos los escritos, teóricos, poéticos, o ficticios de Dalí, insistiendo en un cientificismo a medio camino entre el freudismo y la ironía sadiana. Así, inspirándose sin duda en uno de los episodios porno-sádicos de las *Once mil vergas* de G. Apollinaire, afirma en su conferencia *Position morale du surréalisme*: « On a pu constater statistiquement, pendant la Grande Guerre, un pourcentage très élevé de sadisme parmi les infirmières de la Croix-Rouge. Surtout parmi les plus dévouées »<sup>4</sup>. La escena « gore » de la vampiresa apollineriana se mezcla una vez más con referencias a un catolicismo eminentemente perverso<sup>5</sup>. Por otra parte el cuento infantil

---

<sup>1</sup> « Son regard soumis, sa complaisance accrurent mon envie de lui faire mal (...) Dulita crut à un symptôme de tendresse et m'enlaça de ses bras caressants (...) pendant ce temps, je calculais ce que je voulais lui faire. Il me fallait la retourner car c'était dans la cambure tendre de son dos que je voulais lui faire mal (...) Dulita pressentant sans doute mon geste se retourna et d'elle-même se pencha en arrière pour enserrer sa taille dans la fourche de la béquille. Son visage devint le plus beau du monde » (85).

<sup>2</sup> « Le caractère très spécial de ce texte ne permet pas de le transcrire dans ce présent ouvrage », apunta Dalí en nota (63).

<sup>3</sup> « Gallo et Matilde poussent Dulita dans les endroits les plus salissants, comme par jeu. A chaque pas, les arbustes parfois épineux et raides s'agrippent aux jambes et aux fesses de Dulita, lui laissant de longues traînées noires (...) Gallo fesse Dulita en feignant de lui épousseter ses taches, mais avec tant de violence et de sauvagerie qu'elle doit feindre de jouer. Dulita tente d'échapper à Gallo (...) sans faire attention, à travers les arbustes qui la griffent jusqu'au sang » (Dalí, *Oui I*, Paris : Denoël, 1971, p. 196).

<sup>4</sup> Dalí, *op. cit.*, p. 151.

<sup>5</sup> « On les surprend souvent en train de couper aux ciseaux des centimètres de plus, par pur plaisir. On a encore enregistré de nombreux cas de martyrologie véritable. C'est que, pour compenser tant de peines, il fallait bien un plaisir très intense (...) compliqué par la séduction de la vertu masochiste » (Dalí, *op. cit.*, p. 151).

«El maniquí de cera con la nariz de azúcar» y el consiguiente psicoanálisis del mismo ilustran a la vez que deconstruyen el sadismo narcisista daliniano<sup>1</sup>. Retomando elementos tradicionales el «ubuísmo» del autor llega así al colmo casi paródico del decadentismo<sup>2</sup>.

El masoquismo es igualmente recurrente. Baste recordar la pregnancia del mitologema netamente *gay* de San Sebastián en la pintura y los escritos de Dalí. Independientemente del biografema homoerótico evidente (la relación con Lorca), uno de sus primeros textos constituía un análisis de la «paciencia de la exquisita agonía de San Sebastián» inspirado en el mecanicismo perverso y «deshumanizador» de R. Roussel, reivindicado y transformado por M. Duchamp<sup>3</sup>.

El maquiavelismo libertino (heredero no sólo de Sade sino del valmontismo de Laclos) culmina sistemáticamente en el deseo de muerte hacia el objeto de deseo<sup>4</sup>. La escena del desfile constituye en sí un «script» fetichista tan exagerado que raya en la ironía: así el intento de asesinato/ penetración del rival a través del sustituto fálico de la espada (en un contexto explícitamente *gay*, ya que se insiste en la atracción por su «amante Butchaqués») ante la mirada cruel de Galutchka, a medio

---

<sup>1</sup> Resultaría interesante comparar dichas fantasías con las de M. Leiris en sus textos autobiográficos contemporáneos, ya que a pesar de la inversión evidente (los mitos de Salomé y Judith, mujeres verdugo frente al tirano daliniano), el procedimiento hermenéutico es similar, al igual que las conclusiones («j'étais en train de toréer le problème central de ma vie, ce taureau de mon désir qui allait (...) me mettre en demeure de le tuer ou d'être tué», 187).

<sup>2</sup> «L'élue devait dormir ou feindre de dormir toute la nuit auprès du roi qui ne la touchait pas et se contentait de la regarder. A l'aurore, il lui tranchait la tête d'un coup de sabre» (183); «Nous observerons que les sentiments nécrophiliques du roi le conduisaient à faire précéder son coup d'épée final d'un cérémonial propre à développer et protéger son 'amour inassouvi' (...) le roi imaginait sa victime morte, bien avant le moment culminant où (...) il tuait réellement de son épée son épouse d'une nuit (...) [ce] qui, dans son égarment, devait correspondre à la seconde même où il éjaculait» (185).

<sup>3</sup> «Toutes les flèches portaient leur température indiquée et une petite inscription gravée dans l'acier disait : Invitation à la coagulation du sang. Dans certaines parties du corps, les veines apparaissaient à la surface de la peau (...) décrivant les courbes d'une volupté douloureuse sur le rose corail de la peau» (Dalí, *op. cit.*, p. 13).

<sup>4</sup> «La clé de voûte de mon édifice de torture morale destiné à garder inassouvi l'amour de ma maîtresse, était le sentiment, bien compris de nous deux, que je ne l'aimais pas (...) Plus la passion la dévorait, plus elle avait mauvaise mine et moins elle me paraissait digne de la tour. J'aurais voulu qu'elle crevât. Je le lui disais parfois quand nous étions étendus dans l'herbe : Fais comme quand tu seras morte» (112). Se podrían aducir otros autobiografemas al respecto, especialmente la relación con Lorca, fascinado como se sabe por fingirse cadáver.

camino entre « lolita » y « mujer fatal » decadentista<sup>1</sup> que inflige, a la vez que sufre, distintas agresiones al/del narrador-*voyeur*<sup>2</sup>.

Instinto de muerte y pulsión erótica unen al tándem erótico daliniano, ya sea en sentido sádico o masoquista. De hecho, Dalí teoriza de modo recurrente la perversión del modelo trovadoresco del amor cortés, apología del sado-masochismo<sup>3</sup>. Dicho modelo constituirá, como es bien sabido, la base de los dos films escritos en colaboración con L. Buñuel. De hecho, la transformación del deseo erótico en apología del dolor, sufrido e infligido, es sistemática desde los primeros textos poéticos. Siguiendo una lógica rizomática, varios « autobiografemas » sirven de trasfondo a nuevos textos, como distintas variantes de una escena fetichista. Así, diversas escenas de la *Vida secreta* pueden leerse como trasunto de una « prosa » que anuncia la imagen final del *Chien andalou*. Dalí subvierte la estereotipia erótica del « script » anunciado en el título *kitsch Mon amie et la plage*, transformando la felicidad edénica de la pareja estival en placer autodestructivo, reminiscente de los tándems perversos de Sade, Sacher-Masoch o Barbey D'Aureville<sup>4</sup>.

Dicha relación culminará con el conato de asesinato de Gala, una de las « epifanías » perversas más contundentes de la autobiografía<sup>5</sup>. El

---

<sup>1</sup> « Une douleur cuisante pèse sur mon coccyx prisonnier. Galutchka approche de nouveau la boulette, mais la retire si cruellement que mes yeux se noient de larmes. Figée dans une immobilité presque absolue, elle ne garde pour toute expression que son sourire malicieux dans l'ovale divin de son visage doré » (47).

<sup>2</sup> « Mon cœur bat dans la blessure cuisante de ma joue écorchée. Je caresse ma tête couverte de bosses qui me procurent une agréable douleur. Galutchka est livide. La tache de sang de son front s'aureole de mauve. Et Butchaquès. Où est son sang ? » (50).

<sup>3</sup> « L'amour inassouvi m'a paru l'un des thèmes les plus hallucinants de la mythologie sentimentale. Tristan et Yseult me paraissent les prototypes d'une de ces tragédies de l'amour inassouvi aussi féroce cannibale dans les sentiments que la mante religieuse dévorant son mâle pendant l'accouplement » (111).

<sup>4</sup> « Aujourd'hui, puisque nous sommes très contents, nous irons à la plage faire éclater les fibres les plus douloureuses de nos physiologies, et déchirer le pouls le plus faible de nos membranes, avec la surface crispée de petits appareils et coraux coupants (...) Nous éprouverons la joie gutturale des veines qui explosent, et les mille sons de notre sang qui saute sous pression, à chaque nouvelle blessure, avec des rythmes agiles et vifs » (Dalí, *op. cit.*, pp. 35-36).

<sup>5</sup> « Notre accord était parfait sur ce point, et le crime serait facile à maquiller en suicide (...) Elle voulait que cela se passât proprement (...) Son désir de se faire tuer à un moment imprévu et heureux de sa vie (...) était d'une importance vitale pour elle (...) Je pensais qu'elle m'apprendrait l'amour et qu'après je serais de nouveau seul, comme je l'avais toujours désiré » (191).

episodio, entre sublime y grotesco<sup>1</sup>, constituye una inflexión al servir literalmente de cura de la pulsión de muerte (« Gala me détacha de mon crime et guérit ma folie », 191). Ulteriormente, la economía libidinal daliniana aspirará a trascender la complicidad sado-masoquista. Así propondrá, poco después de *La vida secreta*, un nuevo dispositivo teórico, el « cledalismo », armazón de su novela *Rostros ocultos*<sup>2</sup>.

La escritura autobiográfica de S. Dalí se remite pues, de modo obsesivo, a la genealogía de la crueldad. En un cruce hermenéutico entre Freud y Sade característico de la cosmovisión surrealista, Dalí se reinventa a sí mismo como un perverso polimorfo y cruel, autoanalizándose de un modo inédito en la literatura hispánica y ahondando en el lado oscuro de la antropología surrealista a la par de M. Leiris o de G. Bataille. El delirio escriptural daliniano logra entonces reinventar la esterotipia occidental del autorretrato malvado y la imagogía cainita de lo ibérico.

---

<sup>1</sup> Así la exclamación propia del *amour fou* « Je veux que vous me fassiez crever ! », anticipo del éxtasis en *L'Age d'Or* (« quelle joie d'assassiner nos enfants ! »), contrasta con el humor negro de los preparativos: « je rêvai un instant de l'Afrique dont l'ambiance me semblait particulièrement propice à un crime de ce genre mais (...) il faisait trop chaud là-bas ! » (191).

<sup>2</sup> « Desde el siglo XVIII la trilogía pasional inventada por el divino marqués de Sade ha permanecido incompleta: sadismo, masoquismo... Era preciso descubrir el tercer término del problema, el de la síntesis y la sublimación: el cledalismo, nombre que se deriva del de la protagonista de mi novela, Solange de Cleda. El sadismo puede ser definido como el placer experimentado a través del dolor infligido al objeto; el masoquismo, como el placer producido a través del dolor infligido por el objeto. El cledalismo es el placer y el dolor sublimados por una absoluta identificación trascendente con el objeto » Prólogo del autor a *Rostros ocultos*, Barcelona: Plaza y Janés, 1983, p. 9.

