

El encuentro de Foix y Dalí en las avenidas subterráneas del pre-sueño

Vicent SANTAMARIA DE MINGO

vicent.santamaria@wanadoo.es

Recibido: 13/11/2006

Aceptado: 9/1/2007

Resumen

Antes de ingresar en el grupo surrealista de París a finales de 1929, Dalí sufrió el influjo del poeta J.V. Foix con el que coincidió en la mítica revista catalana *L'Amic de les Arts*. Allí, ambos amigos, aunque de generaciones diferentes, tuvieron la ocasión de ir revelando su fascinación por el surrealismo y, más concretamente, por aquellas imágenes del pre-sueño en las que Breton situó el punto de partida de l'actividad surrealista. En el interés por este tipo de imágenes contribuyó enormemente el libro del Doctor Eugène Bernard Leroy *Les Visions du demi-sommeil*. Un libro totalmente desconocido tanto para los estudiosos de Foix como de Dalí cuya incidencia fue determinante, sin duda, para el primero y, muy probablemente, también para el segundo.

Palabras clave: Salvador Dalí, J.V. Foix, vanguardia catalana, surrealismo, imágenes hipnagógicas, arte y escritura.

Abstract

Before joining the Surrealist Group in Paris at the end of 1929, Dalí underwent the influence of the poet J.V. Foix, with whom he coincided in the mythical Catalan magazine *L'Amic de les Arts*. In it, the two friends, although of different generations, had the opportunity to gradually reveal their fascination for Surrealism and, more particularly, for those hypnagogic images that Breton took to be the starting point of Surrealist activity. Contributing enormously to the interest in these kinds of images was the book by Dr. Eugène Bernard Leroy, *Les Visions du demi-sommeil*,

a book totally unknown to experts on both Foix and Dalí, yet whose impact was undoubtedly decisive for the first and most probably for the second, too.

Keywords: Salvador Dalí, J.V. Foix, Catalan avant-garde, Surrealism, hypnagogic images, art and writing.

Durante los dos años que precedieron la entrada de Dalí en el grupo surrealista de París a finales de 1929, la posición del pintor catalán respecto a este grupo de vanguardia fue variando progresivamente, desde el rotundo rechazo inicial hasta una aceptación total y absoluta. Es durante estos dos largos años, transcurridos a partir de su segunda exposición individual realizada en las Galerías Dalmau de Barcelona a principios de 1927, cuando comienza a elaborarse el potencial surrealista de un joven Dalí que en estos momentos todavía se encuentra en el empeño de alcanzar un estilo propio como pintor. Podemos decir, pues, que en 1927 Dalí empieza la carrera hacia «la conquista de lo irracional» que, en un principio, no discurrirá sino a través de largos y sinuosos derroteros.

El punto de partida de esta carrera podría situarse, más concretamente, en la incorporación de Dalí al mítico grupo de la revista de Sitges *L'Amic de les Arts*, aquella sobresaliente fracción de jóvenes intelectuales catalanes con quien el pintor compartía una impetuosa atracción hacia el arte nuevo de vanguardia. En primer lugar, las afinidades más estrechas se establecieron con el crítico barcelonés Sebastià Gasch (1897-1980), un partidario tan entusiasta como el pintor de las ideas estéticas de *L'Esprit Nouveau* (1920-1925). Pero no debemos olvidar que muy pronto Dalí también tuvo un verdadero interés por la poesía de J.V. Foix (1893-1987). Este interés fue creciendo después de que el poeta catalán publicara su primer libro titulado *Gertrudis* (1927), y a medida que iban apareciendo en *L'Amic de les Arts* sus nuevas prosas, destinadas a constatar las posibilidades reales del surrealismo en el ámbito de la literatura catalana. Más tarde, ya desde dentro del grupo surrealista, el pintor considerará estas prosas poéticas de Foix como «un documento de un valor surrealista indiscutible»¹. Así las cosas, no es ni mucho menos anecdótico el hecho de que Dalí empezase su colaboración en *L'Amic de les Arts*, en diciembre de 1926, ilustrando un texto del poeta catalán. Resulta difícil no estar de acuerdo con Santos Torroella cuando en su espléndida introducción al epistolario de nuestros dos protagonistas afirma que Foix llegó a fascinar realmente a Dalí.

Como es bien sabido, Foix fue el primero en entender y aceptar, aunque no sin reservas, el surrealismo en Cataluña. En 1925 el autor de *Gertrudis* ya consideraba a los surrealistas como un grupo auténticamente de vanguardia al cual se sentía pro-

¹ Santos Torroella, R. (ed.), *Salvador Dalí corresponal de Foix 1932-1936*, Barcelona, Editorial Mediterrània, 1986, p. 71.

clive, seguramente porque compartía con ellos una deuda con Apollinaire, no solamente con el Apollinaire programático del prólogo de *Les Mamelles de Tiresias* (1917) de donde Breton extrajo el nombre de su grupo, sino también con el Apollinaire autor de una prosa tan desconcertante como «Onirocritique»², un antecedente directo de ese libro inaugural del surrealismo que fue *Les champs magnétiques* (1919). Ciertamente, «Onirocritique» es un texto muy cercano a las primeras prosas de Foix con las que comparte más de un rasgo, como la sensación de claustrofobia o el protagonismo de las letras del alfabeto. Dalí, por su parte, venía del otro lado de la vanguardia, no menos deudor con Apollinaire. Aquel otro flanco de la modernidad que a través de *L'Esprit Nouveau* elogiaba el maquinismo y proclamaba la pureza, la razón y el orden como los componentes esenciales de todo aquello que significaba el polo opuesto del surrealismo.

Nuestro pintor no se apartará definitivamente de este costado racionalista de la vanguardia hasta 1929. Sin embargo, a partir de 1927, a medida que se iba despejando de él progresivamente, se estaba acercando a los propósitos surrealistas con los que Foix confeccionaba sus prosas, al tiempo que se sentía cada vez más atraído por el pensamiento artístico que Breton estaba formulando en sus artículos de *La Révolution Surréaliste* recogidos después en *Le surréalisme et la peinture* (1928), libro esencial del surrealismo donde se certifica la existencia de «aquello que yo veo diferentemente a como lo ven los demás, e incluso aquello que empiezo a ver sin que sea visible». A partir de aquí, el referente de la obra daliniana pintada y escrita se irá desplazando hacia el «modelo interior» propuesto por Breton. Y así, después de afirmar, en plena fiebre amorosa por las cosas del mundo exterior y en reacción al surrealismo, que «Cerrar los ojos es una manera anti-poética de percibir resonancias»³, Dalí acabará apelando, poco después, a la ceguera para propagar aquel mismo *elogio de lo invisible* que había dado nombre a un cuadro de Magritte. De aquí procede la negación «No veo nada, nada en torno del paisaje» que da título al primer poema inequívocamente surrealista que el pintor publicó en el número 61 de *La Gaceta Literaria* el primero de julio de 1929. Este poema, que las antologías de Dalí solían olvidar hasta hace poco, es un texto fundamental porque ilustra muy bien el cambio de rumbo que padece la poética del pintor a principios de 1929, cuando la percepción del mundo exterior es anulada totalmente por una ceguera que ahora actúa como estandarte del surrealismo. Esa misma ceguera que denota el ojo

² Este texto de Apollinaire vió la luz, por primera vez, el 15 de febrero de 1908 en la revista *La Phalange*, y fue reproducido, al año siguiente, como capítulo final del libro *L'enchanteur pourrissant* que se publicó con ilustraciones de André Derain. Posteriormente, en 1925, dos años antes de que Foix diera a conocer *Gertrudis*, «Onirocritique» ponía el punto y final a la recopilación de textos del poeta francés que, bajo el título de *Il y a...*, apareció con una introducción de Ramón Gómez de la Serna traducida al francés por Jean Cassou.

³ Dalí, S., «La fotografía, pura creació de l'esperit», *L'Amic de les Arts*, 18 (30-9-1927).

seccionado de *Un chien andalou*, la misma ceguera del rostro adormecido de *El Gran Masturbador*, pintado poco después del estreno de la película. Esa ceguera ante la naturaleza, en definitiva, que, a la postre, permitirá el acceso a la realidad de la representaciones interiores.

Efectivamente, para el surrealismo, que se adhiere a los postulados subjetivistas del simbolismo, cerrar los ojos supone abrir las puertas de lo maravilloso, las ventanas mentales que abocan la mirada a los paisajes interiores del pensamiento humano cuya extensión ultrapasa las fronteras de la conciencia. En el texto colectivo que los surrealistas escribieron para acompañar y respaldar el *Second Manifest du Surréalisme* (1930),



los abajo firmantes, entre los que figuraba el propio Dalí, sostenían que «ha sido necesario que André Breton delimitase esta luz espiritual que es el surrealismo y pidiese su ocultación profunda para que el ojo pudiese “ver” todo lo que hay de visible en el espíritu». Poco antes, muchos de los firmantes de este texto –incluidos los recién incorporados Dalí y Buñuel– ya se habían exhibido en el famoso fotomontaje que dio a conocer el último número de *La Révolution Surréaliste*, donde todos ellos se muestran con los ojos cerrados atendiendo a la petición del propio Breton, quien, en un poema de *Claire de terre* (1923) titulado «Angelus de l’amour», había escrito: «Oh amigos míos cerremos los ojos». En este célebre fotomontaje, los surrealistas, que ejercen de invidentes, aparecen rodeando un cuadro de Magritte en el que se alude, como en el poema de Dalí, a la ceguera a través de una inscripción que reza: «No veo a la mujer oculta en el bosque». Precisamente, el título del poema de Dalí «No veo nada, nada en torno del paisaje» estaba plagiado de otro cuadro de Magritte titulado *Le paysage isolé* (1928),



donde vemos a un personaje de espaldas que parece estar contemplando el paisaje y de cuyos labios se desprende la misma negación que Dalí utiliza para titular su poema: «No veo nada en torno del paisaje»⁴. Este título, que sintetiza el nuevo sesgo surrealista tomado por Dalí, le sirve al pintor para distanciarse definitivamente de aquella realidad exterior que antaño le había cautivado de manera exclusiva, y conectar, de este modo, con aquella otra visión de la naturaleza cuyo origen Foix también atribuye a la ceguera: «Sólo cuando en mi desesperación cierro los ojos la naturaleza me sonrío». El poeta de Sarriá escribiría después en uno de sus poemas más populares: «Es cuando duermo que veo claro»⁵.

A finales de los años veinte, esta ceguera ante la naturaleza escrutada por Foix y Dalí actúa principalmente en un mismo escenario. Las obras de ambos confluyen en un ámbito poético específico: el mar, y, más concretamente, en dos puntos geo-

⁴ Este cuadro fue reproducido en la revista belga *Variétés* el mes de agosto de 1929, es decir, posteriormente, a la publicación del poema de Dalí, con lo cual habría que deducir que el pintor contempló dicho cuadro (o una fotografía del mismo) durante su estancia en París, la primavera de 1929, cuando conoció a Magritte por mediación de Miró. Lo más probable, sin embargo, es que Dalí se fijara en el dibujo del mismo personaje pronunciando las mismas palabras que apareció en *Variétés* unos meses antes (enero de 1929).



No debemos olvidar que Magritte con quien Dalí compartía una pasión juvenil por las novelas detectivescas de Edgar Wallace, es el nombre más evocado en las crónicas documentalistas que el figuerense enviaba desde París a *La Publicitat* de Barcelona. La última de estas crónicas (*La Publicitat*, 7-7-1929), que incompresiblemente no ha sido recogida en la *Obra Completa* del pintor catalán publicada por Destino, acaba precisamente mencionando al pintor belga: «René Magritte propone: “¿Hablamos de pintura?” Todos los amigos y René Magritte también, nos ponemos a reír».

⁵ Todos los textos de Foix que aparecen citados en este artículo han sido traducidos por mi al castellano, al igual que las citas de origen francés.

gráficos muy determinados: Port de la Selva y Cadaqués. Tanto en «Notes del Port de la Selva» de *KRTU* (1932), que continúan las «Notes sobre la mar» de *Gertrudis*, como en el poema de Dalí anteriormente citado y en la mayoría de cuadros de este momento, el horizonte marino aparece como el telón de fondo delante del cual se dan cita las más inhóspitas y enigmáticas apariciones. Además, en este mismo escenario marítimo de carácter intencionadamente prehistórico y antediluviano, Foix y Dalí comparten aquella concepción del yo poético que Roger Callois, acabará describiendo, poco después, como «la despersonalización por asimilación al espacio»⁶. Para mostrarnos esta especie de despersonalización Foix escribe:

mi cuerpo era un tejido espeso de caracoles pétreos, de conchas ante-diluvianas, de deliciosas miniaturas peroxidadas de animales desaparecidos.

Y Dalí, por su parte, nos anuncia, en el poema citado, la presencia de tres personajes igualmente despersonalizados por la asimilación al espacio:

Sé que si me girara vería aquella playa a la que alguna vez me he acercado en sueños, sembrada de animales fósiles, ramas de coral y el mar cubierto de hormigas aladas. A lo lejos habría aquellos tres angustiosos personajes de siempre encubiertos bajo la apariencia de tres solitarios montones de conchas.

De alguna manera, tanto en Foix como en Dalí interviene una misma mirada delirante sobre el paisaje marítimo de la Costa Brava, un lugar que ahora pasa a convertirse en esa realidad del espíritu que Breton llamaba «surrealidad». «El mundo real es una apariencia que hay que interpretar»⁷ escribió Foix. Ya no se trata, pues, de mirar la naturaleza sino de verse en ella, de contemplar la imagen que nosotros mismos proyectamos, como cuando reconocemos en las nubes las más extrañas figuraciones, tal como hizo Hamlet cuando divisó en el cielo la silueta de algunos

⁶ Callois, R., *El mito y el hombre* (1ª ed. 1938), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 122. Para el ensayista francés, compañero de Dalí en el grupo surrealista, «El deseo de asimilación al espacio, de identificación con la materia, aparece con frecuencia en la lírica: es el tema panteísta de la fusión del individuo en el todo, tema en donde precisamente, el psicoanálisis ve la expresión de una especie de añoranza del inconsciente prenatal» (p. 130). Un fenómeno que, unes líneas más abajo, es asociado a la obra daliniana: «Lo mismo ocurre con los cuadros pintados hacia el año 1930 por Salvador Dalí, en los que, diga lo que diga el célebre pintor, esos hombres, esas durmientes, esos caballos y esos leones son menos producto de ambigüedades o de plurivocidades paranoicas que de asimilaciones miméticas de lo animado a lo inanimado» (p. 131). Sin duda, el cuadro que mejor refleja este tipo de asimilaciones miméticas es *El hombre invisible*, una obra que Dalí empezó a pintar en 1929 dejándola inacabada unos años más tarde.

⁷ Foix, J.V., «Textos, pràctiques», *L'Amic de les Arts*, 29 (31-10-1928). Este texto corresponde a la transcripción de la conferència que el poeta leyó en el acto público bautizado con el nombre de *Els 7 davant «El Centaure»*, al que me volveré a referir dentro de un momento.

animales. En *Le surréalisme et la peinture* Breton se apresuró a otorgar a estos animales de Hamlet un cierto grado de realidad al establecer una inequívoca equivalencia entre el ser y el parecer: «Las nubes del pobre Hamlet, tan parecidas a ciertos animales: pero es que eran animales! No hay paisaje. Ni tan siquiera horizonte. Tan sólo hay, desde el lado físico, nuestra inmensa sospecha que lo envuelve todo». Es innegable que sólo desde una observación como esta podía aflorar el «pensamiento paranoico-crítico» de Dalí, desarrollado a partir de 1930 y encauzado a desacreditar el mundo de las sensaciones para situar en su lugar la omnipotencia del deseo. A través de este «pensamiento paranoico-crítico», las representaciones interiores se integran en la realidad del mundo exterior para encumbrar al hombre deseante como medida de todas las cosas, de manera que, donde quiera que miremos, no vemos nada más que las formas concretas de nuestro propio deseo.

Llegados a este punto, tendríamos que hacer una distinción que, si bien resulta irrelevante desde un punto de vista poético, no lo es tanto desde el punto de vista teórico que es el que ahora nos interesa, y sobre todo, desde la teoría surrealista en la que se incluyen los diferentes mecanismos de inspiración de los que tanto Foix como Dalí se sirven profusamente. Me refiero a la diferencia que podemos establecer entre lo que Dalí denomina «simulacros paranoicos» de una parte y las alucinaciones de otra. Mientras estos simulacros corresponden a una perturbación en la percepción de la realidad exterior, en la medida que para el pintor son aquellas imágenes subjetivas de origen inconsciente que adoptan la forma concreta de la realidad, las visiones alucinadas son imágenes sin ningún tipo de soporte material, puras imágenes mentales que, en vez de imponerse a la realidad exterior, se sitúan al margen de esta. En el pensamiento daliniano, los simulacros derivados de la proyección paranoica vendrían a ser, recuperando las anteriores palabras de Breton, «aquello que yo veo diferentemente a como lo ven los otros», y las visiones alucinadas «aquello que empiezo a ver sin que sea visible». De entre los diferentes tipos de visiones, constatadas por psicólogos y psiquiatras, Breton, en el comienzo de su aventura surrealista, se fijó, de una manera muy especial, en aquellas que tienen lugar a las puertas del sueño, las visiones del pre-sueño, también denominadas visiones hipnagógicas.

Bernard-Paul Robert remarcó en su día la importancia de este tipo de visiones en la génesis del surrealismo, al mismo tiempo que señaló el libro de Alfred Maury *Le sommeil et le rêve* (1861) como la fuente que Breton utilizó en el estudio de esta cuestión: «Los datos de Maury –nos dice el profesor Robert– permiten, al menos, comprender bien el fenómeno de las alucinaciones hipnagógicas que fueron tan determinantes para el surrealismo en sus inicios, puesto que es de allí de donde salió»⁸. Efectivamente, como tantas veces se ha recordado, Breton se refirió en el

⁸ Robert, B.-P., *Le surréalisme désoculté*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975, p. 48. Más abajo Robert añade todavía que las alucinaciones hipnagógicas habrían sido el elemento que a

Manifest du surréalisme (1924) a la percepción en el pre-sueño de una extraña frase netamente articulada y acompañada de su representación visual. Y en una nota a pie de página agregaba que si en lugar de escritor hubiese sido pintor en vez de escribir dicha frase lo que habría hecho es, simplemente, plasmar plásticamente su representación visual. En este caso no se hubiese tratado tanto de dibujar como de calcar: «no se trata sino de calcar», precisaba el autor del manifiesto.

Esto lo decía Breton en 1924 y, poco tiempo después, volverá a ocuparse de las visiones hipnagógicas en *Le Surréalisme et la peinture* cuando hable de la obra de Max Ernst. Allí antes de citar a un tal Guyon⁹, el padre del surrealismo realiza la siguiente apreciación sobre la obra del pintor alemán que bien podríamos aplicar, sin ningún reparo, a los primeros cuadros surrealistas de Dalí:

No hay realidad en la pintura. Imágenes virtuales, corroboradas o no por objetos visuales, se borran más o menos bajo nuestra mirada. No sería tanto cuestión de pintura como de estas visiones hipnagógicas.

En el doble número de *La Révolution Surréaliste* de octubre de 1927 en el que apareció por primera vez este ensayo de Breton sobre Max Ernst, el propio Ernst publicó el texto “Visions du demi-sommeil”, un conjunto de imágenes hipnagógicas provocadas a partir de un recuerdo infantil, que, tal como dirá posteriormente el pintor alemán¹⁰, dieron lugar al descubrimiento de la técnica del «frottage», el verdadero equivalente pictórico de la escritura automática.

Un año antes había visto la luz, en la editorial Alcan de París, el libro del Dr. Éugène Bernard Leroy *Les Visions du demi-sommeil*. J.V. Foix, que solía estar al corriente de la literatura científica mucho antes que Dalí, hizo un resumen conciso y detallado de este libro en su aportación al ciclo de conferencias que tuvo lugar en Sitges el mes de mayo de 1928 organizado por el grupo de *L'Amic de les Arts* con el rutilante rótulo de *Els 7 davant del «Centaure»*. Bajo el epígrafe de «Imatges hipnagògiques» el poeta de Sarrià elaboró una serie de prosas poéticas muy breves que iban precedidas por un texto teórico en el que retomaba, al pie de la letra, los comentarios más relevantes del Dr. Leroy sobre este tipo de imágenes que, a diferencia de las imágenes encadenadas del sueño, son imágenes «aisladas, imprevistas, fugitivas», y, al mismo tiempo, poseen el carácter distintivo de ser imágenes nunca vistas, «jamais vu», «extrañas al presente y al pasado del espectador». En esta parte

los ojos de Breton permitió caracterizar la actividad primordial del surrealismo: el automatismo psíquico puro.

⁹ Breton no nos da la fuente exacta de su cita, pero podemos deducir que se trata del libro de Émile Guyon *Les hallucinations hypnagogiques*, tesis de la facultad de medicina de París publicada en 1903. La fuente en la cuestión de las imágenes hipnagógicas no se limitaba, pues, al libro de Maury indicado por el profesor Robert.

¹⁰ Max Ernst, «Au-delà de la peinture», *Cahiers d'Art*, 6-7 (1937).

de su discurso Foix se limitó a traducir y parafrasear al psicólogo francés, sin citar el libro y ni tan siquiera a su autor. Astutamente, sin embargo, el poeta sí que nombraba al psicólogo norteamericano Scripture que ya era citado por el propio Dr. Leroy¹¹.

Foix, como hará después Dalí, utiliza la denominación de «imagen hipnagógica» propuesta por Leroy –junto a la de «visión hipnagógica»– en vez de de «alucinación hipnagógica», anteriormente impuesta por Alfred Maury, con el fin de preservar así la especificidad de este tipo de imágenes y distinguirlas, sobre todo, de las alucinaciones de carácter patológico, «percepciones que aparecen a ciertos alienados». Respecto al misterioso origen de estas imágenes del pre-sueño, el poeta catalán se pregunta: «¿De donde vienen, cual es su génesis secreta?», para responder a continuación que se trata de apariciones automáticas. En efecto, tal y como señala el Dr. Leroy las imágenes hipnagógicas responden a «un cierto automatismo» que se corresponde exactamente a aquella vida pasiva de la inteligencia que Breton reclamaba para el surrealismo. «En general, cuando las imágenes se inician espíritu ha cesado de estar atento, abandona a él mismo su imaginación y se convierte en el testimonio pasivo de creaciones que hace nacer y desaparecer»¹². Dado este carácter automático de las imágenes hipnagógicas subrayado por el psicólogo francés, Foix no podía eludir la pertinente alusión al automatismo surrealista, aunque lo hizo a regañadientes (entre paréntesis) y sin dejar de constatar un claro rechazo hacia este procedimiento poético al que califica moralmente de impuro: «(En cuanto a la escritura automática del superrealismo francés, dada su impureza, tal vez no sea adecuado mencionarlo entre estas notas. Aunque, después de muchos esfuerzos, a veces sucede que en los escritos de los superrealistas las imágenes se presentan con una efectiva plasticidad, su poesía se resiente de esta “provocación”, por así decirlo, diurna...»).

El libro del doctor Leroy, que reconocía como precursores directos de su investigación a Alfred Maury y a Hervey de Saint-Denis –dos autores bien conocidos y

¹¹ El nombre del Dr. Leroy, en cambio, sí que fue citado por Foix cinco años más tarde en las páginas de *La Publicitat* cuando el poeta volvió a referirse a la distinción entre las representaciones oníricas y las imágenes hipnagógicas: «P. Janet, en “Las creencias y las halucinaciones” (*Revue Philosophique*, marzo-abril 1932) admite como buena una definición del sueño para distinguirlo de las visiones hipnagógicas de las que se sirven algunos escritores y pintores superrealistas para sus transcripciones literarias y plásticas. La definición es de Bernard Leroy: *las visiones son espectáculos, el sueño nos da aventuras*. En la visión de vigilia hay contemplación de objetos (no de un objeto aislado como dice Janet) aislados o juntos, los cuales contemplamos, analizamos, y si nos place, transcribimos, como espectadores. En el sueño somos actores», Foix, J. V., «Les idees i els esdeveniments», *La Publicitat*, 21-4-1932.

¹² Leroy, E. B., *Les Visions du demi-sommeil*, París, Alcan, 1926, p. 57. Para más comodidad y afín de evitar la multiplicación de notas, a partir de ahora indicaré en cada cita y entre paréntesis las referencias a las páginas de esta edición.

queridos por Breton¹³—, presentaba la originalidad de apoyar su investigación no solamente en las propias experiencias, como habían hecho los precursores citados, sino también en otras experiencias psicológicas ajenas, como las que exponen los hermanos Goncourt en su famoso diario. La exposición de todos los ejemplos de visiones dados por Leroy, a la manera de acontecimientos vividos presentados con la fecha concreta de su aparición, entraba de lleno en el proyecto autobiográfico que el propio Foix había emprendido, y en el cual aquello a constatar como document real y verídico no se reducía a hechos y objetos de la realidad exterior sino también a los de la otra realidad, «la verdadera realidad» como decía el poeta, aquella misma realidad interior explorada por el surrealismo sobre la cual ahora Foix estaba centrando todo su trabajo creativo.

Este trabajo se puede apreciar si nos remitimos ahora a las «Prácticas» literarias que siguen la exposición teórico-científica de Foix. Se trata de 4 prosas breves dotadas de una enorme capacidad de concreción visual. En ellas, como en muchas otras de este momento que posteriormente serán recogidas en el libro *KRTU* (1932), el trabajo literario parece construido a partir de las observaciones del Dr. Leroy, específicamente, a partir de un tipo determinado de imágenes concretas, imágenes de objetos: «son imágenes de cosas que existen en la realidad [...] de objetos inanimados más o menos usuales: una mesa, una garrafa, una flor, un libro, a veces seres vivos, otras veces figuras humanas, inmóviles o realizando actos relativamente simples» (p. 17). Así, de acuerdo con esta tipología de imágenes, cada prosa breve de Foix podría haber partido de una imagen aislada, imprevista y fugitiva. La imagen de un objeto concreto: un sofá, neumáticos desinflados, un retrato.... En otras ocasiones también puede tratarse, como en el caso de Breton anteriormente aludido, de una «audición hipnagógica» de las que también se ocupa el doctor Leroy. En la «Lletra a un amic i col.lega» que cierra *KRTU*, una voz llama al poeta por su nombre: «...la voz que me llama por mi nombre es, cada atardecer, más fuerte»¹⁴. Y en otra prosa del mismo libro podemos leer también: «Desde el fondo de las cisternas unas voces desordenadas me llaman por mi nombre». Y en otro momento las voces se multiplican como en un coro de audiciones sobrenaturales: «Una voz exclamó, alta por encima de nuestras cabezas: —Es la más bella vitrina de neumáticos que he visto en mi vida. Y otra voz más alta todavía: —Las tropas de las oriflamas no cederán nunca a ninguna de la tentaciones de la vida moderna».

¹³ El marqués de Hervey de Saint-Denis publicó de manera anónima *Les Rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques* (1867), una especie de ensayo psicológico basado en sus propias experiencias oníricas. Breton se refiere a este libro al principio de *Les vases communicants* (1932). Anteriormente, en el número monográfico que la revista belga *Variétés* dedicó al surrealismo el mes de junio de 1929, ya se encuentra una reproducción de uno de los pocos dibujos coloreados que ilustraban el ensayo autobiográfico del visionario marqués.

¹⁴ El ejemplo de audición hipnagógica que cita Leroy es extraído del citado libro de Maury y es justamente una voz que llama también al autor por su nombre: «Monsieur Maury, Monsieur Maury!».

Volviendo a las imágenes visuales, tal vez valga la pena detenerse un momento en una de las más comunes. Se trata de aquella imagen que muy pronto se convirtió en un tópico del imaginario vanguardista del momento: la imagen de la mano cortada y separada del cuerpo, y por eso mismo equiparable al guante en su autonomía como objeto. Tal fue la celebridad de esta imagen que Guillermo Díaz Plaja tuvo que dedicarle un capítulo a parte en su pionero libro sobre el cine publicado en 1930. Allí el joven ensayista catalán anotaba:

Las manos tienen una extraordinaria fuerza expresiva. Muchos literatos han visto en ellas páginas enteras de psicología. Rilke, Zweig, Azorín, las han hecho objeto de maravillosas intuiciones. Los cineastas han detectado notas vivísimas, porque tienen condiciones de expresión plástica casi insuperables. A ellas primeramente ha sido dirigida la atención del *cameraman* cuando desapareció la primaria obsesión del rostro que comportaban los primeros términos iniciales de Griffith. La mano –desligada, viviente: *objeto expresivo*– produce efectos particularmente inquietantes. La mano como signo de terror, emergiendo fantasmal de la oscuridad ha producido siempre resultados positivos. (Recordemos el sugestivo film de anteguerra –*La mano*– presentado en una de las últimas sesiones de «Mirador».)¹⁵

Díaz Plaja, nos advierte también de las posibilidades expresivas que tienen las manos *en gros plan*¹⁶ para transmitir estados de ánimo de violencia, nerviosismo, pasión, impaciencia, etc. Y, finalmente, acaba refiriéndose a *Un chien andalou*, donde, según él, aparece la mano como puro objeto plástico¹⁷.

¹⁵ En el libro sobre el cine y la generación del 27, Roman Gubern nos informa de que en la décimo segunda sesión del Cine Club Español, celebrada el 9 de abril de 1930, se proyectó una película con este mismo título. Es muy probable que se trate de la misma obra. Según las especulaciones del profesor Gubern, este título podría corresponder a tres obras diferentes. De las tres posibilidades: *La main* (1909) de Henry Bérény, *La mano* (1916) de Julio Roesset y *La main* (1919) de E. E. Violet, está claro, sin embargo, que la película que se proyectó en las sesiones de «Mirador» sólo puede ser la primera, puesto que, según Díaz Plaja, se trata de una película anterior a la Primera Guerra Mundial. En palabras de Gubern, el argumento de este inquietante filme es el siguiente: «una bailarina, al regresar a su casa con un amigo, es amenazada por la mano de un malhechor reflejada en el espejo de su cuarto, sin que se vea su cuerpo; ella se desmaya, pero es salvada por el amigo que estaba en otra habitación». El film estaba protagonizado por la danesa Charlotte Wiehe que se había hecho famosa en Francia como modelo para los carteles de Jules Chéret. La tercera de estas películas a las que se refiere Gubern es la adaptación cinematográfica del célebre cuento de Maupassant titulado *La main d'écorché* que relataba el caso de un inglés que se presenta en una reunión de amigos acompañado de la mano cortada de un criminal, para posteriormente, morir aterrorizado cuando dicho miembro se abalanza sobre él para estrangularlo. Cf. Gubern, R., *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, p. 343.

¹⁶ Luís Buñuel, bajo la influencia del pensamiento de Jean Epstein al que también se refiere Díaz Plaja, ya había hablado, en un artículo de 1928, de una mano en primer plano como de un «gran monstruo». «Variaciones sobre el bigote de Menjou», *La Gaceta Literaria*, 35 (1-6-1928).

¹⁷ Díaz Plaja, G., *Una cultura del cinema*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1930, pp. 78-83.

Sobre el empleo abusivo de esta imagen, repetida hasta la saciedad por los artistas y escritores de vanguardia, Foix, a finales de 1929, ya había reproducido en la sección de «Meridians» que diariamente escribía para *La Publicitat* con el pseudónimo de Focius, estas interesantes observaciones de Edwing Fuss que, para regocijo de nuestros lectores, no me resisto a reproducir íntegramente:

Entre los atributos que los neofetichistas de vanguardia –dice todavía Edwing Fuss– ponen en juego con más frecuencia para hacer más obsesionantes sus producciones, las manos figuran en primer lugar. ¿Tiene alguna relación esta preferencia con la remarca hecha por la mayoría de psiquiatras al estudiar las obsesiones, fobias, impulsiones y otros fenómenos de la psicopatía sexual? Es ya vulgar la constatación que el fetichismo de la mano es el más común. Más que ciertos objetos inanimados, más todavía que el cabello. Hay que decir que el fetichismo de la mano divulgado por algunos pintores y literatos modernos no es ninguna novedad. Basta buscar en algún diccionario enciclopédico de cierta importancia la columna mano para darse cuenta del simbolismo casi universal de esta extremidad del cuerpo humano. Pocas palabras tienen una variedad tan inmensa de acepciones y figuraciones. Quizá ninguna otra palabra hasta el punto de que podrían recogerse en un grueso volumen. Hemos contado hasta 1200. Desde las manos marcadas del paleolítico hasta la mutilación de falanges en la Polinesia; desde la manus simbólica, absoluta y autoritaria del padre de familia hasta los terrores de la Mano Negra, las extremidades del antebrazo tienen dentro de todas las manifestaciones del simbolismo una posición inminente. Y, por ser demasiado conocida, no hablaremos de la quiromancia, verdadero culto supersticioso de la mano, más viejo que ningún otro, con fervorosos devotos en todos los tiempos y en todos los países, puesto que ni este culto ni la quiromancia poco tienen que ver con la turbia aportación de manos amputadas, ligeras y flotantes por parte de los extremistas a los que venimos aludiendo en sus pinturas y narraciones.¹⁸

Este texto fue transcrito por alguien que no era ajeno al tópico literario de las manos amputadas. Una de las prosas breves que Foix recogía bajo el título de «Simulacres» revelaba esta visión:

Ninguna mano me dice adiós; pero por las esquinas y al fondo de la calle, mil manos amputadas, en este atardecer morado flotan, caen o se alejan con lentitud vegetal.¹⁹

La misma imagen de las manos independizadas del cuerpo es atribuida por Dalí a una visión del pre-sueño en una de las crónicas que desde París envió a *La Publicitat* la primavera de 1929. En esta crónica parisina la revelación de esta imagen hipnagógica aparece en boca de una manicura americana como un hecho objetivo constatado por el afán documentalista del pintor:

¹⁸ Focius [J.V. Foix], «Meridians», *La Publicitat*, 14-12-1929.

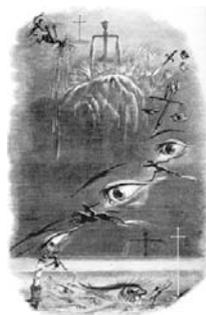
¹⁹ Foix, J. V., «Simulacres», *L'Amic de les Arts*, 20 (30-11-1927).

Pero alguna vez –dice la manicura americana– una mano no amiga, que no conozco, vista en el pre-sueño, aparece realmente a la mañana siguiente haciéndose la manicura.... ¿No os sorprende eso? –pregunta Dalí– No, me sucede con frecuencia. Las imágenes de manos del pre-sueño, ¿duran largo tiempo? –vuelve a interrogar Dalí– No, en seguida se convierten en las cosas más diversas.²⁰

Retrocediendo en el tiempo, podemos encontrar esta misma transformación de la mano en las cosas más diversas en la parte inferior del dibujo que Grandville (1803-1847) realizó bajo el título de *Apocalypse du ballet*.



Una obra a la que, precisamente, se refirió el marqués de Hervey de Saint-Denis en su libro sobre la manipulación de los sueños, cuando habla de las metamorfosis oníricas. No cabe duda de que el dibujante francés, que tanta admiración despertó entre los surrealistas, pudo ser para Dalí una fuente de inspiración. Los famosos elefantes dalinianos con patas de araña bien podrían haberse inspirado en los híbridos animales creados por Grandville en la serie *Le Jardin des plantes* (1842). Las metamorfosis más fantásticas son, de hecho, una constante en este ingenioso creador ya desde su primer libro de dibujos titulado precisamente *Les Metamorphoses du jour* (1828). Habría que anotar todavía que, en otro dibujo de este asombroso artista francés titulado *Crime et expiation*,



²⁰ Dalí, S., «Documental- París-1929» (IV), *La Publicitat*, 7-V-1929.

las manos amputadas se multiplican flotando en el espacio como aquellas otras que aparecen en la parte superior del cuadro de Dalí *La miel es más dulce que la sangre* (1927)



o las mil manos amputadas a las que hacía alusión Foix en la prosa anteriormente citada. Este dibujo de Granville será recogido después por Georges Bataille en el momento de comentar *Un chien andalou* en el número 4 de la revista *Document*, aparecido en setiembre de 1929, donde también se reproducía, curiosamente, el mismo cuadro de Dalí al que nos acabamos de referir.

Lo cierto es que el motivo de la mano amputada aparece diversas veces en la obra daliniana a partir de 1927, fecha en la que hace su presencia como protagonista principal del cuadro *Aparato y mano*, emergiendo desde lo más alto del extraño artefacto que preside la fantástica escena pintada por Dalí, como aquella otra mano entronizada por Tanguy en *La main dans les nuages* (1927)



o como aquella otra mano llameante que surge en el cuadro de Jean Viollier titulado *La Main ardente* (1926)²¹. Sabido es que dicho motivo culmina estrepitosamen-

²¹ El cuadro en cuestión fue reproducido en el *Bulletin de l'Effort Modern*, la célebre revista parisina del marchante Léonce Rosenberg que se publicó entre 1924 y 1927, y que Dalí no desconocía. La influencia del pintor surrealista Jean Viollier (1896-1985) sobre el pintor catalán ya fue sugerida por

te en una de las escenas de *Un chien andalou*²² para volver a erigirse, años más tarde, en la protagonista absoluta de uno de los cuadros más complejos de nuestro pintor, *Metamorfosis de Narciso* (1937), convertida ahora en la mano «terrible» y «mortal» que sostiene el huevo de donde surgirá un nuevo Narciso: Gala.

Conviene no olvidar, en este sentido, que la obra plástica de Tanguy, muy influyente en el Dalí de este momento, dispone también de la presencia de alguna que otra mano amputada, además de la que aparece en el cuadro anteriormente citado. Es justamente en esta obra surrealista de Yves Tanguy donde encontramos también aquel mismo dedo cortado que en «L'alliberament dels dits» Dalí atribuye a una visión hipnagógica de un colega que conoció en el Castillo de San Fernando de Figueres mientras realizaba el servicio militar en 1927:

Debido probablemente a una imagen hipnagógica del pre-sueño, en la que [el colega militar] confesaba haber visto un dedo solo y flotando, la imagen de un dedo aislado era frecuente en los textos que asiduamente me entregaba para el examen.²³

Gillermo Díaz Plaja, en una nota a pie de página del ensayo anteriormente citado, hacía referencia, precisamente, a esta imagen daliniana del dedo cortado, después de citar las siguientes palabras de Jean Epstein, a las que atribuía su origen: «La mano se separa del hombre, y, sola, padece y se alegra. El dedo se desliga de la mano. Toda una vida se concentra de repente y encuentra su expresión».

Después de todo, y dada la reiterada denominación de imagen hipnagógica que encontramos en los textos de Dalí, tanto en lo referente a las manos como a los dedos, es probable que el pintor, participante junto a Foix en aquel célebre «meeting de Sitges» de principios de 1928, conociese el libro del doctor Leroy a través del poeta de Sarrià, y que partiese de este libro la idea de realizar el mismo año de 1928 el cuadro *Composición surrealista* (posteriormente titulado *Carne de gallina inaugural*), donde el pintor parece ceñirse a la definición del primer tipo de imagen hipnagógica del que hablaba Leroy; no las imágenes concretas de objetos reales que son las que le interesaban a Foix, tal como hemos visto, sino aquel otro tipo de imágenes indefinidas y abstractas: «se trata a menudo de manchas o de líneas, ensombrecidas o coloreadas, sin parecerse más o menos a nada que podamos dar un nombre» (p. 17). Robert Descharnes²⁴, en uno de sus primeros libros sobre el pintor catalán, afirmaba que, tal como le había comunicado el propio Dalí, este cuadro, en el que también aparecen las típicas manos amputadas, estaba inspirado, efectiva-

Domingo López Torre en su artículo «Lo real y lo superreal en la pintura de Salvador Dalí», *Gaceta de Arte*, 28 (1934).

²² Buñuel volvería a utilizar el motivo de la mano amputada en *El Ángel exterminador* (1962).

²³ Dalí, S., «L'alliberament dels dits», *L'Amic de les Arts*, 31 (31-3-1929).

²⁴ Citado por Santos Torroella, R., *La miel es más dulce que la sangre*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 131.

mente, en una imagen hipnagógica. Por encima de este carácter hipnagógico, señalado por el propio Dalí, habría que remarcar su similitud con las figuras biomórficas pintadas por Tanguy poco antes. Lo cual nos invita a suponer que el pintor catalán bien hubiera podido apropiarse de los hallazgos pictóricos de Tanguy (formas biomórficas, manos y dedos amputados) asignándoles un origen hipnagógico que después atribuía, o bien a sí mismo como en el cuadro *Composición surrealista*, o bien a terceras personas, como en el caso de la visión del dedo experimentada por su colega militar o la visión de la mano advertida por la manicura americana, componentes ambos de la ficción autobiográfica daliniana.

El cuadro *Composición surrealista* de 1928 se sitúa en un período de indefinición estilística en el que el pintor catalán parece inclinarse de la mano de Tanguy, Miró, Masson y Arp hacia una abstracción más o menos acusada, destinada a perpetrar el asesinato de la pintura promovido por el propio Miró. Sin embargo, tan solo un año más tarde, Dalí superaría esta obcecación por lo abstracto, propia de un determinado surrealismo, para volver a lo figurativo. Según Haim Finkelstein²⁵, este cambio de rumbo debió efectuarse seguramente a causa de la fascinación que el pintor figuerense experimentó por los *collages* de Max Ernst. Aquellos *collages* que integrarían finalmente el libro *La femme 100 têtes* aparecido en diciembre de 1929, y que el pintor ya pudo haber visto, antes de su publicación, en su estancia parisina realizada la primavera anterior. De todas formas, lo que si es seguro es que Dalí vio reproducidos dos de estos *collages* en la revista belga *Variétés* dedicada monográficamente al surrealismo, el mes de junio de aquel año, momento a partir del cual el pintor abandona el cultivo de sus anti-pinturas abstractas para centrarse en una suerte de academicismo del inconsciente con el que acabaría triunfando en París. Así lo constataba el corresponsal parisino del periódico barcelonés *El Matí* cuando escribía, en referencia a este primer triunfo internacional de Dalí, que «El éxito de ventas del pintor catalán se debía a no haber expuesto aquellas “anti-pinturas” que han hecho famoso el nombre de Dalí en Barcelona, sino pintura académica».²⁶

Sea como sea, lo cierto es que, a partir de 1929, lo que le interesa a Dalí, cada vez más fascinado por el extrañamiento figurativo de los nuevos *collages* de Max Ernst, no es precisamente aquel tipo de imágenes indefinidas y abstractas de la *Composición surrealista* sino, como a Foix, aquel otro tipo de imágenes hipnagógicas comentadas por el doctor Leroy. Se trata de aquellas otras imágenes concretas

²⁵ Finkelstein, H., *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942*, New York, Cambridge University Press, 1996, p. 96.

²⁶ Recogido por Foix, J. V., *La Publicitat*, 6-12-1929. Esta pintura académica de la que habla el corresponsal de *El Matí* dará lugar a la consideración de Dalí como un «Meissonnier del Inconsciente», una expresión acuñada por el psicoanalista francés Frois-Wittmann en un artículo publicado en *Minotaure* en 1933, poco después de que el pintor catalán empezara a reivindicar, de una manera tan provocativa como sincera, el academicismo caduco de Meissonnier.

que disponen de un referente real, es decir, imágenes de objetos, que muchas veces aparecen, con todo detalle y colorido, suspendidas en el vacío, tal como fueron reproducidas en los primeros cuadros surrealistas de Dalí:

Vemos primero una cabeza, un mueble, un objeto cualquiera, sin reposar sobre algo, suspendido en el vacío. Estas imágenes no son vagas y no tienen necesidad de que se haga para reconocerlas el más mínimo esfuerzo de imaginación; son ordinariamente nítidas, más nítidas a veces que los objetos reales, de una precisión de contornos perfecta y de un colorido muy completo. (p. 21)

En cuanto a los personajes que aparecen en estos mismos cuadros dalinianos, cabría destacar igualmente su pequeñez y artificialidad en sintonía con los personajes que suelen aparecer en las visiones hipnagógicas:

Los personajes, sobre todo si son móviles animados, tienen a menudo algo de fantástico, de artificial, extraño, sus proporciones son a veces reducidas, sus caras gesticulan etc. "Cuando veo imágenes hipnagógicas, dice Are..., estas son siempre muy pequeñas, de un contorno muy detallado (como una miniatura) y de un colorido muy vivo. (p. 87)

Estos dos párrafos del libro del Dr. Leroy que acabo de citar podrían ser, perfectamente, una descripción genérica de muchos de los cuadros que Dalí presentó en la Galería Goemans de París en noviembre de 1929, algunos de ellos miríficas miniaturas de colores vivos modeladas con la precisión detallista de un orfebre visionario. Este afán por el detalle y la miniatura se convertirá muy pronto en uno de los aspectos distintivos de la imaginación daliniana calificada por el mismo pintor, en la *Vida secreta*, como «patufética». Una suerte de imaginación de la que el delirio microscópico de Raymond Roussel se nos impone en seguida como un antecedente directo. Desde principios de los años treinta, Roussel merecerá toda la atención de Dalí y finalmente un homenaje en forma de película, *Impresiones de el Alta Mongolia* (1975). Será en el marco de esta *imaginación patufética*, ataviada por lo minúsculo y lo microscópico, donde tendrán lugar algunas de las visiones dalinianas más sorprendentes, como aquella en la que, un pelo contemplado a través del microscopio se convierte «en una hilera de pulgas compuesta cada una de ellas por una infinidad de pequeños erizos de mar y cada punta de erizo de mar, una hilera de etc, etc, etc.»²⁷. Esta desintegración de la imagen, paralela a la discontinuidad de la materia descubierta por la física de principios del siglo XX, tiene un cierto parecido con aquella otra imagen hipnagógica aportada por el Dr. Leroy en la que una hilera de hombres pequeñísimos constituye una columna vertebral humana donde cada hombre es una vértebra. La descomposición de la imagen en otros componen-

²⁷ Dalí, S., «Un jove...», *L'Amic de les Arts*, 31 (31-3-1929).

tes figurativos de minúsculas dimensiones es una constante del imaginario daliniano que podemos encontrar profusamente tanto en el terreno de la pintura como en el de la literatura.

No menos interesantes para Dalí, y obviamente para Foix, fueron las imágenes hipnagógicas que cambian de forma, «metamorfosis de una visión inmediatamente anterior» (p. 37). Recordemos a este respecto que las imágenes de manos de la manicura americana de que hablábamos antes «en seguida se convierten en las cosas más diversas». Dalí se refiere a este tipo de metamorfosis cuando nos relata sus recuerdos de infancia en la *Vida secreta* y las compara con las imágenes cambiantes que surgen del estereoscopio de su extravagante maestro de escuela, el señor Traiter. Dicho estereoscopio es definido por el pintor como «una especie de teatro óptico» en el cual «Las pinturas mismas estaban contorneadas y punteadas de agujeros de color iluminados por detrás y se transformaban de una en otra de modo incomprensible, que podía compararse sólo a las metamorfosis de las imágenes llamadas “hipnagógicas”, que se nos aparecen en el estado de semi-sueño».

Consciente de la dificultad que supone plasmar este tipo de imágenes a través del dibujo y la pintura, Dalí se percató rápidamente de las posibilidades del cinematógrafo para reproducir estos cambios formales. El pintor quedó muy pronto fascinado por la capacidad que tenía el cine para expresar transformaciones, la conversión de una cosa en otra, tal como queda demostrado desde la primera a la última de sus incursiones en el terreno de la cinematografía, esto es, desde *Un chien andalou* (1929) hasta las *Impresiones de la Alta Mongolia* (1975), pasando por las extraordinarias metamorfosis de los dibujos animados que configuran *Destino*, ese artefacto de ingenio y fantasía que Dalí concibió en los años cuarenta para Walt Disney y que, finalmente, en el año 2004, conseguimos ver proyectado sobre la gran pantalla. Efectivamente, ya en *Un chien andalou* podemos observar la metamorfosis de una cosa en otra en el momento en el que se entrelazan tres planos diferentes por medio de dos fundidos encadenados. A través de estos fundidos, una mano repleta de hormigas se transforma en una axila peluda y esta, a su vez, en un erizo de mar. El Dr. Leroy remarcaba a propósito de este tipo de transformaciones que «la relación que liga entre ellas a las imágenes sucesivas es ante todo una relación de forma material, una relación plástica independiente de la significación de las manchas que son vistas y, en suma, de toda idea» (p. 39). Como veremos después con más detenimiento, Dalí no podía estar de acuerdo con una observación como esta, en virtud de sus conocimientos psicoanalíticos y la consiguiente creencia en la omnipotencia del deseo como motor de todas las formas del imaginario incluidas, evidentemente, sus más extrañas transformaciones de una imagen en otra. Foix, por su parte, en 1927 ya se había dado cuenta de la importancia de este tipo de relaciones entre las imágenes y decía que «Es en esto en lo que los psicoanalistas más pueden interesar: las asociaciones de imágenes en apariencia más absurdas, más desordenadas, más

desprovistas de significación, se revelan a través del análisis encadenadas por una lógica pasional»²⁸.

Es evidente que la facilidad con la que el cine era capaz de representar el proceso de transformación de una imagen en otra contrastaba con las dificultades que podía encontrar el pintor a la hora de trasladar al lienzo o al papel este mismo proceso de una manera convincente. Debió de ser ésta una de las razones por las que finalmente Dalí acabó inclinándose por la plasmación estática de la imagen doble, más adecuada al quietismo de la pintura, en lugar de fijar la sucesión de las imágenes cambiantes, que excepcionalmente volveremos a encontrar más tarde en un cuadro como *Metamorfosis de Narciso* (1937) donde, como señala José Pierre²⁹, ya no se trata de una imagen doble (dos imágenes simultáneas) sino de una imagen desdoblada (dos imágenes sucesivas), un tipo de transformación que ya encontramos en algunos dibujos de Dalí como la *Metamorfosi paranoica de Gala* (1932) o *Los atavismos imperiales* (1933).

Volviendo de nuevo al libro del doctor Leroy, debemos advertir que, tal y como leemos en su último capítulo, las visiones hipnagógicas tienen su origen en los mismos abismos del espíritu de donde emergen las imágenes del sueño: «las unas y las otras parecen surgir a menudo de las profundidades del inconsciente y de la subconciencia sin que podamos saber por qué motivo han sido suscitadas». Es obvio que este inconsciente al que se refiere Leroy nada tiene que ver con el inconsciente freudiano identificado con los residuos arcaicos de la prehistoria infantil. Por esta razón, para el psicólogo francés las imágenes del pre-sueño siempre poseen, como nos recuerda Foix, un carácter insólito, de «jamais vu». Dalí utilizó, tanto en sus cuadros como en sus poemas, este tipo de imágenes absolutamente extrañas y desconocidas que, a su vez, combinó, bajo el influjo total del psicoanálisis, con las imágenes del recuerdo³⁰, muy en la línea de las visiones del pre-sueño descritas por Max Ernst en el número 9-10 de *La Révolution Surréaliste*, donde lo que aparece en

²⁸ Foix, J. V., «Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actuals», *L'Amic de les Arts*, 20 (30-11-1927). Estas palabras de Foix, que no aparecen entrecomilladas, corresponden, de hecho, sin que se nos advierta de ello, a una transcripción literal, traducida al catalán, del libro de Albert Spaier, *La pensée concrète. Essai sur le symbolisme intellectuel* (París, Alcan, 1927, p. 104). Apoyándose en el psicoanálisis, Spaier sostiene que, lejos de ser puramente accidental, toda asociación de una imagen a otra es *significativa*, tal como sabía muy bien Dalí.

²⁹ Pierre, J., «Breton et Dalí», en Abadie, D. (ed.), *Salvador Dalí. Rétrospective 1920-1980*, París, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 140.

³⁰ Sobre la presencia de estas dos clases de imágenes contrapuestas en cuanto a su contenido, Dalí se refiere explícitamente en su ensayo sobre *El Angelus* de Millet escrito hacia 1933. Allí, el pintor nos habla primero de las imágenes precisas del recuerdo, cargadas de una emoción lírica muy intensa, y a continuación se refiere a otro tipo de imágenes que surgen en circunstancias parecidas pero que se distinguen por su extrema rareza. «Las imágenes en cuestión –precisa Dalí– deben ser absolutamente sorprendentes por el hecho de que son imágenes (contrariamente a las precedentes) absolutamente desconocidas», Dalí, S., *El mito trágico del «Angelus» de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1978, p. 37.

forma de visiones hipnagógicas no es otra cosa que el recuerdo preciso de una escena infantil presidida por la figura paterna. A este tipo de imágenes retrospectivas, Dalí se refiere en la *Vida secreta* cuando nos relata la manera en que, estando despierto a plena luz del día, se le iban apareciendo las visiones que después pintará en el cuadro *Le Jeu lugubre*. No debemos olvidar que en 1929 las reminiscencias infantiles son el principal objeto de interés de Dalí, que acababa de leer *Psicopatología de la vida cotidiana*, el primer libro de Freud traducido al español en 1922, donde, en el capítulo sexto dedicado a los recuerdos de la infancia, el padre del psicoanálisis subrayaba el carácter plástico y visual de estos recuerdos, apoyándose en su propia experiencia psicológica:

Mis más tempranos recuerdos infantiles son en mí los únicos de carácter visual y se me presentan, además, como escenas de una gran plasticidad, sólo comparable a la de aquellas que se presentan sobre un escenario.³¹

Esta disposición escénica de los primeros recuerdos infantiles señalada por Freud coincide con la disposición teatral de las imágenes hipnagógicas a las que, según dijera Foix en traducción del Dr. Leroy, «se concurre como en un espectáculo». Sin embargo, no hace falta decir que a Freud no le interesa para nada el espectáculo en sí, sino las ideas latentes del mismo, la semántica del deseo que en ellas se entreteje. Mucho más allá de la mera intención descriptiva y clasificadora del Dr. Leroy, el trabajo interpretativo de Freud descubría en las imágenes del recuerdo, y en general en cualquier otro tipo de imagen, una nueva dimensión psicológica mucho más atractiva para los nuevos intereses cognoscitivos del joven Dalí. Para Freud el objetivo era acceder a los confines de las *ideas latentes* ceñidas a la prehistoria infantil del sujeto, razón por la cual Dalí acabará vinculando la visión hipnagógica con la idea del fósil, entendido éste como una especie de metáfora de la huella mnémica, aquella misma huella mnémica que en el cuadro de Leonardo de Vinci, *La Virgen de las rocas*, aflora a la superficie del lienzo en forma de buitre. «Invención hipnagógica de Leonardo de Vinci», tal es la definición que Dalí hizo de la palabra “Fósil” en el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938).

Después de todo lo que hemos visto, podemos concluir que *Les visions du demi-sommeil* del doctor Eugene-Bernard Leroy pudo ser un libro muy influyente, no solamente para Foix que lo tradujo parcialmente en el «*meeting* de Sitges» de mayo de 1928, sino también para Dalí, que también participó en este célebre meeting sobre el arte de vanguardia. El pintor, por ejemplo, a partir de este momento, mencionará muchas veces el fenómeno de los fosfenos al que Leroy dedica unas páginas de su libro. Y así en 1939 podrá preguntarse: «¿Acaso la imagen hipnagógica

³¹ Freud, S., *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, p. 60.

no es una interpretación paranoica del fosfeno de la retina?». Al margen de estos detalles, sin embargo, lo más importante fue el provecho que ambos pudieron haber sacado de las enseñanzas de este instructivo opúsculo sobre ciertos fenómenos visuales, con vistas a sus respectivos ámbitos de creación. Provecho, pues, para el estímulo de nuevas imágenes, «las más singulares imágenes recogidas en los andenes de las avenidas subterráneas del pre-sueño» como decía Foix³², quien sabía tan bien como Breton que la imaginación no es un don sino un objeto de conquista que requiere una práctica y un estudio. La práctica de las posibilidades visionarias del poeta y el estudio científico de estas mismas posibilidades para el adiestramiento de aquel «poder de alucinación voluntaria» del que hablaba el propio Breton. La utilización de manuales científicos de psicología y psiquiatría en la búsqueda de los mecanismos de inspiración más eficaces para alcanzar el hallazgo poético es un hecho inmanente a la génesis del surrealismo, motivado sin duda por la formación médica de su principal instigador (Breton), prolongado de manera fecunda, por autores como Max Ernst, y explotado, finalmente, por el mismo Dalí con un entusiasmo inaudito.

En este sentido, pues, como en muchos otros, Foix, se perfila como un surrealista más de aquel grupo parisino que él mismo denominaba, con desprecio, la secta de Paris. Tempranamente atraído por la obra de Freud a quien solía leer en sus traducciones francesas, y más allá de la lectura puntual del libro del doctor Leroy, el poeta de Sarrià nunca dejó de mostrar un verdadero interés por la literatura psiquiátrica consumiendo libros como *Patologie de l'imagination et de l'émotivité* (1925), un libro esencial también para Dalí, o como, después, *Les Hallucinations* (1936) de Pierre de Quercy, el autor que unos años antes ya había publicado en dos volúmenes *L'Hallucination* (1930) un profundo estudio utilizado por Breton en la confección de su texto sobre «Le Message automatique» que se publicó en el número 3-4 de *Minotaure* (1933), para admiración de Dalí que inmediatamente lo calificó en una carta a García Lorca de «muy, muy importante».

Al fin y al cabo, si Dalí llegó a París en 1929 provisto de un cierto bagaje teórico por lo que respecta a este tipo de cuestiones de carácter psicológico debió de ser, en parte, gracias a Foix. El pintor, sin duda, supo adaptar aquella «provocación diurna», de la que hablaba el poeta, para acometer la construcción delirante de sus paisajes más fantasmales. Y es que tal como nos asegura el propio Foix «El verdadero conocimiento poético se obtiene en el riesgo de la aventura de los paisajes hipnagógicos de los cuales el paisaje material es un rechazo»³³. Paisajes inmateriales,

³² Foix, J.V., «Presentació de Salvador Dalí' » *L'Amic de les Arts*, núm. 10, 31-I-1927. Dalí restituyó estas palabras de Foix cuando, años más tarde, se refirió en un texto inédito al «metro oscuro del pre-sueño, los pasillos hipnagógicos, subconscientes y paranoicos», Dalí, S., «Los misterios surrealistas de Nueva York», 1935.

³³ Foix, J.V., «Vénen uns i diuen. Poesia...», *La Publicitat*, 29-8-1933.

pues, pero reales. Reales en el sentido en que Freud se refería a la *realidad* del inconsciente. Y en el sentido surrealista, por supuesto, «entendiendo por surrealismo la creencia en la realidad de las visiones»³⁴.



Dalí. *Aparato y mano*, 1927



Dalí. *La mano cortada*, 1927

³⁴ Foix, J.V., «Definicions: superrealisme, amb motiu de Blake», *La Publicitat*, 11-3-1931.