

La actividad poética de Salvador Dalí en relación con la controversia del automatismo surrealista

Vicent Santamaría de Mingo

Bajo la influencia pictórica de la plástica surrealista de Miró y al amparo filosófico del anti-intelectualismo bergsoniano, Dalí escribió a finales de los años veinte una serie de poemas con los que pretendía poner en práctica su particular idea del lirismo entendido como producto del instinto, en contraposición al arte hecho con la inteligencia. Ciertamente, en la concepción del lirismo que Dalí expone en sus textos teóricos de 1928 y principios de 1929, se van acomodando, de una manera un tanto confusa, el automatismo surrealista y la intuición estética de Bergson como las facultades más irracionales del espíritu.

Esta falsa identificación del automatismo surrealista con la intuición estética de Bergson no es un malentendido exclusivo de Dalí. En 1935, en un mediocre ensayo sobre el surrealismo, Jan-Topass escribía que los surrealistas “prennent l’intuition (Bergson n’est évidemment pas étranger à leur attitude) pour guide quasi unique”¹. Robert Desnos, a principios de 1930, ironizaba sobre este reiterado malentendido que situaba el automatismo surrealista al abrigo de la filosofía bergsoniana, y reprochaba al ínclito Emmanuel Berl que también creyera en la asociación entre Bergson y el automatismo: “Croit-il vraiment que ces jeunes poètes qui faisaient de l’écriture automatique pensaient à Bergson?”²

¹ Jan-Topass, *La pensée en révolte. Essai sur le surréalisme*, René Henríquez Editeur, Bruselas, 1935, p. 36. En esta misma dirección errónea Vicente Gaos afirmaba, muchos años después, que “La razón consciente, la razón lógica, puede, y aún debe, no intervenir en la creación artística, que procede por intuiciones. Es lo que ocurre con la transcripción de los “datos inmediatos de la conciencia” del filósofo francés Bergson, procedimiento intuitivo que influyó en la poesía y que representa un paso hacia el automatismo de los vanguardistas”, Vicente Gaos, *Antología del grupo poético de 1927*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 29.

² Robert Desnos, “Faillite de l’inconscient?”, *Documents*, nº 1, París, 1930.

Robert Desnos, que sabía de qué hablaba, conocía sobradamente que el auténtico mentor de la escritura automática del surrealismo no era Bergson sino Freud³. Como ya he aclarado en otro lugar⁴, en los momentos previos a la incursión en el surrealismo, Dalí empieza interpretando las ideas de Freud dentro de la concepción bergsoniana del arte según la cual “L’art n’est sûrement qu’une vision plus directe de la réalité”⁵.

Esta equívoca vinculación entre Bergson y Freud será pronto enmendada en *La Femme visible* (1930). En este su primer libro, Dalí, convertido ya en buen conocedor del psicoanálisis y sabedor de la incompatibilidad existente para el surrealismo entre Bergson y Freud, se aleja definitivamente de las ideas del filósofo francés. Dos años más tarde, en 1932, en el pequeño ensayo sobre cine que introduce el guión *Babaouo*, Bergson se convertirá en objeto de ataque, siendo tildado de “porc” (cerdo) por parte de Dalí⁶. Precisamente el año anterior Bergson aparecía confrontado a Freud en la lista que el grupo surrealista había confeccionado con la intención de privilegiar a unos autores y censurar a otros⁷:

LISEZ
Freud

NE LISEZ PAS
Bergson

Desplazándose de la influencia de Bergson a los dominios del psicoanálisis, a partir de 1929 Dalí se desvincula de su antigua percepción bergsoniana dirigida al interior de la realidad para sumergirse, definitivamente, en el fondo del pensamiento y reproducir, con la misma pretensión de objetividad, “les històries que passen en realitat en el nostre esperit mitjançant l’automatisme psíquic i els altres estats passius (inspiració)”⁸. De lo que se trata ahora no es de una visión más directa de la realidad sino de vehicular el inconsciente freudiano a través del automatismo en tanto que eje central de la creación surrealista, en oposición

³ Sobre el influjo del psicoanálisis en la concepción del automatismo surrealista, Cf. Marie France Borot, “André Breton: del psicoanálisis a Los campos magnéticos”, *Freudiana*, nº 18 (Barcelona, 1997).

⁴ Vicent Santamaria, “Salvador Dalí lector de Freud. Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano”, *La Balsa de la Medusa*, nº 47 (Madrid, 1998).

⁵ Henri Bergson, *Le rire*, Alcan, París, 1916, p. 161.

⁶ Las incisivas diatribas contra la filosofía de Bergson se irán sucediendo a lo largo de la obra daliniana. En su último libro autobiográfico el pintor catalán todavía se refería a “las idioteces del bergsonismo”, en Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1975, p. 212.

⁷ José Pierre (ed.) *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922/1969)*, tomo I (1922/1939), Eric Losfeld, París, 1980, p. 202.

⁸ Salvador Dalí, “Documental-París-1929”, *La Publicitat*, 26-4-1929.

al ejercicio de una poética meditada y reflexiva como la que podía representar de manera emblemática Paul Valéry⁹.

Pero ¿era realmente el automatismo una actividad liberada por completo del control racional del sujeto creador? ¿La transmisión del pensamiento inconsciente a través del automatismo estaba verdaderamente determinada por lo que Breton llamaba “*la vie passive de l’intelligence*”¹⁰? Si nos atenemos a las palabras de André Thirion, miembro del grupo surrealista a partir de 1929,

L’appel à une liberté totale conduisant par exemple à l’écriture automatique n’excluait ni la lucidité ni l’usage de la raison... la plupart des surréalistes —au moins dans leurs textes— n’ont pas été au delà de cette revendication de liberté dans l’écriture.¹¹

La verdad es que, como afirmaba Ferdinand Alquié,

les données de l’automatisme se coulent le plus souvent, chez les surréalistes en une syntaxe cohérente et correcte: la conscience et la raison collaborent donc avec l’inconscient et la gratuité.¹²

de manera que en la escritura automática la vida pasiva de la inteligencia no era, en el fondo, tan pasiva como Breton pretendía que fuese. A partir de aquí podemos colegir con Roger Cardinal que

A la hora de los hechos, lo mismo que en sus momentos de teorización más fría, el surrealismo recomendaría una prudencia de sentido común, como si entendiera el automatismo como un descenso más figurativo que literal a las profundi-

⁹ “...je ne vois rien dans l’ordre de l’esprit, nulle production ou trouvaille, qui puisse être préférable à la souveraineté de la conscience et au gouvernement par l’attention”, escribía Valéry, citado por A. Rolland de Renéville, “De l’inspiration”, *Cahiers du Sud*, diciembre 1929, número especial “La poésie et la critique”. Dada esta concepción poética de Valéry, no es nada extraño que en las “Notes sur la poésie” publicadas en el último número de *La Révolution surréaliste* (diciembre 1929) Eluard y Breton elaborasen una réplica mordaz a las ideas poéticas del prestigioso poeta francés.

¹⁰ André Breton, *Second Manifest du surréalisme* (1930), en A.B., *Oeuvres Complètes*. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p. 810.

¹¹ André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Belfond, Paris, 1988, p. 197.

¹² Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1977, p. 149.

dades del inconsciente, una estrategia creadora en la que el exceso dionisiaco se somete, por así decirlo, al arbitrio de una cierta discreción apolínea.¹³

Coincidiendo con esta idea de un supuesto automatismo entendido como simple estrategia creadora subordinada “al arbitrio de una cierta discreción apolínea”, el poeta catalán J.V. Foix llegará a referirse a sus poemas “escrits amb automatisme intencionat”¹⁴. Esta denominación de “automatismo intencionado” es un verdadero oxímoron que refleja la confusión que gravita alrededor de la cuestión del automatismo vista en relación con el corpus teórico del propio surrealismo. Pero ¿a qué se refiere, exactamente, esa intención vinculada al automatismo? ¿Está implícita la voluntad de significar *a priori* en esta intención, o solamente debemos entender por intención la manipulación literaria posterior de unos productos generados por un automatismo psicológico alejado de toda voluntad de significación? Esta última acepción de la intención como manipulación literaria es la única que Breton reconocerá en 1932 cuando afirme que en la escritura automática “un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l’arrangement en poème”¹⁵, y es también la que recoge Luis Buñuel en una carta a Pepín Bello donde explica el procedimiento que seguir en la práctica de la escritura automática. En dicha explicación, el cineasta aragonés no dejaba de señalar este “trabajo secundario” al que se refería Breton afirmando: “Luego todo es cuestión de arreglar un poco el estilo”¹⁶.

Paul Eluard, por otro lado, más refractario al predominio del automatismo en los parámetros del poema, distinguía con absoluta claridad un texto automático de una composición poética, ya que para él el poema, al contrario del texto automático, era “la conséquence d’une volonté assez bien définie”¹⁷. Para Eluard,

¹³ Roger Cardinal, “El surrealismo y el paradigma del sujeto creador” en el catálogo *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993, p. 97.

¹⁴ J.V. Foix, “Comentaris sobre literatura catalana”, *Germinabit*, n° 62 (mayo 1959), recogido en J.V. Foix, *Obras Completas IV*, Edicions 62, Barcelona, 1990, p. 1938.

¹⁵ André Breton, “Lettre à A. Rolland de Renéville” (febrero 1932), recogida en *Poin du jour* (1934), en A. Breton, *Oeuvres Complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1992, p. 327. Más tarde Breton insiste: “Je ne me lasserai pas de répéter que l’automatisme seul est dispensateur des éléments sur lesquels le travail secondaire d’amalgame émotionnel et de passage de l’inconscient au préconscient peut valablement s’exercer”. *Position politique du surréalisme* (1935), André Breton, *O.C. II*, p. 436.

¹⁶ Luis Buñuel, *Obra literaria*, a cargo de Agustín Sánchez Vidal, Ediciones de Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, p. 266.

¹⁷ Paul Eluard, *Oeuvres Complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1968, p. 1388.

pues, lo mismo que para Baudelaire, la poesía, lejos de cualquier automatismo, se produce “par l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention”¹⁸. En este aspecto, muy cerca de la posición poética de Eluard estaba la opinión de Léon Pierre-Quint, quien en su admirable libro sobre Lautréamont publicado en 1929 dedicó un buen número de páginas a reflexionar sobre el automatismo surrealista. Para Pierre-Quint el automatismo era “le point d'aboutissement extrême de la théorie romantique de l'inspiration”¹⁹, y más que una práctica realizable representaba para él un ideal inalcanzable. Y a propósito de *Les chants de Maldoror* —que para los surrealistas suponía un modelo de automatismo—, Pierre-Quint sentenciaba:

Encore moins les *Chants de Maldoror* représentent-ils le modèle pur de l'“écriture automatique”. Il y a trop d'ordre dans leur chaos.²⁰

No cabe duda de que el orden al que se refería el escritor francés fue uno de los aspectos de los *Chants de Maldoror* que más sedujo a Dalí, junto con su efervescencia biológica y su perversa moralidad.

Sea como fuere, lo cierto es que el Dalí que se incorpora al grupo surrealista en 1929 lo hace recogiendo del poeta J.V. Foix una innegable suspicacia hacia la práctica descontrolada del automatismo, pese a que no deja de proclamar públicamente su aprobación del automatismo como el equivalente del documental para la transmisión anti-literaria de la realidad interior.

Así pues, en un primer momento, sin dejar de alabar públicamente el automatismo como fuente de nuevas posibilidades visuales y poéticas, Dalí, al igual que Foix, se muestra en privado más propenso a una actividad poética supeditada al control consciente del acto de creación. Una actividad poética que a su vez se encuentra directamente vinculada a la estética metafísica de Giorgio de Chirico, para quien, a diferencia de Breton, el control consciente del pensamiento siempre fue una necesidad perentoria²¹.

¹⁸ Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*, Gallimard-Folio, París, 1961, p. 162.

¹⁹ Leon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Les Cahiers du Sud, Marsella 1929. Cito por la reedición aparecida en la editorial Fasquelle, París, 1967, p. 118.

²⁰ Leon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, *op. cit.*, p. 125.

²¹ A diferencia del automatismo surrealista, la estética metafísica propugna el control del pensamiento y privilegia las imágenes diurnas: “Sería necesario un continuo control de nuestros pensamientos y de todas aquellas imágenes que se presentan en nuestra mente, incluso de aquellas que se presentan en la vigilia pero que mantienen asimismo un estrecho parentesco con las que vemos en el sueño”, en Giorgio de Chirico, “Sobre el arte metafísico”, *Valori Plastici*, nº IV-V

En sintonía con esta postura dechiriquiana, en 1928, cuando Dalí empezaba a tomar partido definitivo por el surrealismo, el pintor ya se situaba claramente “lejísimos de creer que la pintura pueda ser exclusivamente dictado inconsciente del sueño”²². Antes bien, Dalí creía que “el equilibrio justo de la plástica de hoy se halla en la fusión de la irracionalidad subconsciente o del instinto poético con la inteligencia y el cálculo”²³. En una carta a García Lorca de esas fechas, Dalí confesaba haber seguido el mismo criterio a la hora de escribir el poema “Peix perseguit per un raïm” compuesto con esa misma técnica “mixta” de cálculo y de inspiración, de inteligencia y automatismo: “Es un poema meditatísim —decía Dalí a su amigo andaluz— y hecho con doble decímetro (y, claro muy inspirado)”²⁴. Anteriormente, en una carta a Buñuel, Dalí ya se había referido al “procedimiento literario que consiste en crear una rigurosa lógica de la fantasía”²⁵, un procedimiento en el que podríamos ver, con Rafael Santos Torroella²⁶, el germen del método paranoico-crítico que después Dalí presentará como una alternativa a la pasividad del automatismo surrealista.

La conjugación de la facultad meditativa, vinculada al control intelectual, y la facultad instintiva de la inspiración, vinculada a la pasividad de la inteligencia, en la gestación de un poema como “Peix perseguit per un raïm” —que a primera vista parece tan cercano al automatismo como el poema de Péret que lo precede en la página anterior del número 31 de *L’Amic de les Arts* donde apareció por segunda vez— define, de una manera ostentosa, la idea particular que se hacía Dalí, de acuerdo con Foix, del automatismo psicológico en los márgenes de la creación poética, perfectamente trasladable al campo de la plástica e, incluso, del cinc, donde aquella “rigurosa lógica de la fantasía” a la que se refería Dalí tendrá su

(abril-mayo de 1919), texto recogido en Giorgio de Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, recopilación a cargo de Juan José Lahuerta, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1990, p. 37.

²² Carta de Dalí a Sebastià Gasch (abril de 1928), citada en traducción española por Fèlix Fanés, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen*, Electa, 1999, p. 104.

²³ Este equilibrio al que Dalí se refiere es el mismo que después el pintor pretenderá alcanzar en el guión de *Un chien andalou*, realizado con la colaboración de Buñuel, tal y como este último reconocerá más tarde: “Buscábamos un equilibrio inestable e invisible entre lo racional y lo irracional que nos diera, a través de este último, una capacidad de entender lo ininteligible, de unir el sueño i la realidad, lo consciente y lo inconsciente”, Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid, 1985, p. 61.

²⁴ Carta de Dalí a Federico García Lorca datada por Rafael Santos Torroella en noviembre de 1927, “Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca”, *Poesía*, nº 27-28 (Madrid, 1987), carta XXXII, p. 74.

²⁵ Carta de Dalí a Buñuel (21-11-1926) recogida por A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí, El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 168.

²⁶ Rafael Santos Torroella, *Dalí residente*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1992, p. 20.

correlato en el “orden lógico” que según Buñuel ofrece la película *Un chien andalou*. Así las cosas, podemos afirmar que, en un principio, la práctica poética de Dalí más bien implica, como en el caso de Foix, la simulación de un automatismo que en realidad es ejercido bajo la tutela de una actividad controlada del pensamiento que se desmarca claramente de la definición del automatismo surrealista puro expuesta por Breton en el *Manifest du surréalisme* (1924).

A pesar de todo, no hay que olvidar que durante su militancia “oficial” en el grupo surrealista a lo largo del primer lustro de la década de los años treinta, el pintor catalán nunca dejó de mostrarse en público como un acérrimo defensor del automatismo psíquico puro, demostrando con ello una adhesión total y una disciplina absoluta a las directrices teóricas del grupo surrealista dictadas por Breton. En los textos de 1929 anteriores a la integración de Dalí en el grupo parisiense, sus apelaciones al texto surrealista implicaban una celebración vehementemente del valor documental de estos textos, pero también una celebración entusiasta del estado pasivo inherente al automatismo psíquico que los produce. Paralelamente, los poemas que Dalí publica ese año bajo la poderosa influencia de Benjamin Péret están muy cerca de lo que podemos considerar automatismo psíquico puro, sobre todo los dos poemas en español publicados en *La Gaceta Literaria*. A partir de este momento y hasta 1935, Dalí, de acuerdo con Breton, nunca dejará de reivindicar el automatismo como principal actividad del surrealismo. En 1934, por ejemplo, en la conferencia que pronunció en el Ateneu Enciclopèdic Popular de Barcelona, afirmó que:

El surrealista pur no es altre cosse que un automata encarregat de tranmettre sense saber lo que vol dir, de la manera mes pasiva i involuntaria, les himatges, les frasses, les comunicacions del seu pensament subconscien.²⁷

Un año antes Dalí había escrito, totalmente de acuerdo con Breton:

On ne saurait trop insister sur l'extrême valeur révolutionnaire de l'automatisme et l'importance capitale des textes automatiques et surréalistes. L'heure de telles expériences, loin d'être passé, peut sembler plus actuelle que jamais au moment où s'offrent à nous des possibilités parallèles, résultant de la conscience que nous pouvons prendre des manifestations les plus évoluées des états passifs et de la nécessité

²⁷ Conferencia inédita recogida en Fèlix Fanés, *op. cit.*, p. 256.

d'une communication vitale entre les deux principes expérimentaux qui nous sont apparus plus haut comme contradictoires ["d'une part, la confusion passive de l'automatisme; d'autre part, la confusion active et systématique illustré par le phénomène paranoïaque"].²⁸

En suma, hasta 1935 todavía existe en Dalí una clara voluntad disciplinaria de no transgredir el pensamiento bretoniano que insiste en la vigencia creativa del automatismo, combinada con la voluntad de promover paralelamente (sin excluir el automatismo) la actividad productiva de un pensamiento voluntario identificado con lo que Dalí denomina pensamiento paranoico-crítico. A partir de 1935, que es cuando empieza a fraguarse realmente la separación entre Breton y Dalí que tendrá lugar en 1939, la convivencia paralela y equitativa que Dalí establece entre el automatismo y la sistematización delirante dará paso a una jerarquización que sitúa el pensamiento voluntario del método paranoico-crítico por encima del pensamiento involuntario del automatismo, desprestigiando a éste último en virtud de su incompetencia cognitiva:

Le surréalisme —escribía Dalí— offre dans sa première période des méthodes spécifiques pour approcher les images de l'irrationalité concrète. Ces méthodes, fondées sur le rôle exclusivement passif et récepteur du sujet surréaliste, sont en liquidation et cèdent la place à de nouvelles méthodes surréalistes d'exploration systématiques de l'irrationnel.²⁹

Si Dalí no se decide a dar públicamente por liquidado el automatismo hasta 1935 es a causa de aquella "absoluta adhesión y disciplina al grupo"³⁰ surrealista asumida de una manera incondicional desde el primer momento. En última instancia, más allá de la celebración disciplinaria que hace Dalí del automatismo

²⁸ Dalí matizará todavía que "l'assimilation de l'automatisme par les surréalistes liquide toute possibilité d'"attitude" à adopter, qui serait nécessairement incompatible avec leur passivité, avec leur capitulation sans réserve devant le fait même du fonctionnement réel et involontaire de la pensée, cette capitulation à l'automatisme, cette soumission totale à la pensée en dehors de tout contrôle coercitif ne pouvant manquer d'apparaître, chaque jour davantage, comme la tentative la plus sensationnelle de tous les temps en vue d'atteindre à la liberté de l'esprit", Salvador Dalí, "Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste", *Minotaure*, n° 1 (junio de 1933).

²⁹ Salvador Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, Paris, 1935, p. 13-14.

³⁰ Ernesto Giménez Caballero, "Palabras con Salvador Dalí", *La Gaceta Literaria*, n° 96 (15 de diciembre de 1930).

durante los primeros años de la década de 1930, es este pensamiento voluntario “d’exploration systématique de l’irrationnel” donde la razón se pone dialécticamente al servicio de lo irracional, lo que define la obra daliniana pintada y escrita, ya sea fuera del ámbito teórico del método paranoico-crítico primero (1927-1929), como dentro de éste, después, en el seno del grupo surrealista.

Al fin y al cabo, la gran aportación teórica de Dalí al grupo surrealista fue la promoción de las disciplinas voluntarias del pensamiento con la finalidad de ampliar el campo experimental de la actividad surrealista circunscrita desde un principio al pensamiento involuntario en el que se arraiga el automatismo y la narración de los sueños. En un primer momento, Dalí propuso el método paranoico-crítico como una disciplina de este tipo de pensamiento voluntario, y posteriormente, en esta misma dirección, fue el principal promotor de los sueños diurnos³¹, esos sueños que se prestan a una cierta manipulación argumental por parte del sujeto despierto³², y fue también, bajo la influencia determinante del procedimiento compositivo de Raymond Roussel, el impulsor de textos gratuitos concebidos como antítesis de la escritura automática:

Ces textes suposeraient tout le contraire des textes surréalistes mais ils serveraient come aux plus meconnu detours de la pense — il serait pas un produit pasif mais actif ils serait pas un produit de l’inspiration mais le produit d’un certaine metode systematique et volontaire qui permetra la confection toute artificielle de textes, les quels serait absens de tout effort ou association meme en etan interpretable produire un effet lyrique, pitoresque, bizarre, enigmatique ect... Ce sorte de textes constituerait l’antitese de l’espontaneite et de l’azar n’ayant donc rien a voir a un certain retour au dadaisme le quel sans aucun doute avait prevu en quelque sorte l’importance morale du gratuit.³³

³¹ En 1932 Dalí presentó un proyecto de experimentaciones surrealistas que estaba formado por un total de nueve actividades, la primera de las cuales era “la transcription des rêves éveillés”, Salvador Dalí, “The Object as Revealed in Surrealist Experiments”, *This Quarter*, París, septiembre de 1932, cito por la traducción francesa que aparece en el catálogo *Salvador Dalí. Retrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, París, 1979, p. 217.

³² “En estos sueños despiertos, según me explicó [Dalí], dirigía la acción como un director de cine”, Amanda Lear, *La persistencia de la memoria. Una biografía personal de Salvador Dalí*, Editorial Diana, México, 1994, p. 112.

³³ Salvador Dalí, manuscrito inédito depositado en los archivos de la Fundación Gala-Salvador Dalí. Mantengo la ortografía daliniana.

Este método sistemático y voluntario de composición de textos irracionales coincide, efectivamente, con el procedimiento utilizado por Roussel. Un procedimiento que, en palabras del propio autor, consistía en experimentar con el lenguaje para “faire surgir des sortes d'équations de faits qu'il s'agissait de résoudre *logiquement*”³⁴. Es a partir de este riguroso procedimiento de Roussel canalizado por la lógica y opuesto a la pasividad del automatismo surrealista que en la *Vida secreta* Dalí opondrá Roussel a Rimbaud (“Roussel contra Rimbaud”), como ya había hecho Robert Desnos en 1924 cuando escribió que con la obra de Roussel:

Il semble bien qu'on se trouve en présence d'une oeuvre opposée à *Maldoror*, aux *Illuminations*, aux *Champs magnétiques*. La volonté à laquelle elle semble devoir son existence n'est-elle qu'apparente et ne s'agit-il pas plutôt de patience cérébrale?³⁵

Esta confrontación del procedimiento creativo de Roussel con el automatismo surrealista también será destacada más tarde por Michel Leiris:

“L'intérêt de la méthode employée par Roussel semble être que son assujettissement volontaire à une règle compliquée et difficile (et notamment le fait d'avoir à concentrer son attention sur la résolution d'un problème aux données aussi étrangères, détachées, futiles que possible) s'accompagnait corollairement d'une distraction de tout le reste, entraînant une levée de la censure obtenue beaucoup mieux par ce moyen détourné que par un procédé tel que l'écriture automatique, dans laquelle on se propose de l'abolir directement par la passivité, l'abandon, la volonté de faire en soi le vide.”³⁶

³⁴ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), Gallimard-L'Imaginaire, Paris, 1995, p. 23.

³⁵ Robert Desnos, “Raymond Roussel ou coïncidences et circonstances de la destinée”, *Paris-Journal*, 8-2-1924, citado por Annie Le Brun en M. Leiris, *Roussel & Co.*, *op. cit.*, edición a cargo de Jean Jamin, presentada y anotada por Annie Le Brun, Fata Morgana / Fayard, Paris, 1998, p. 99.

³⁶ Michel Leiris, “Comment j'ai écrit certains de mes livres”, *NRF*, n° 268 (enero de 1936), texto recogido en M. Leiris, *Roussel & Co.*, *op. cit.*, p. 216-217.

Dada la predilección de Dalí por el ejercicio del pensamiento voluntario y la “rigurosa lógica de la fantasía”, no es nada extraño que el pintor se sintiese profundamente seducido por la imaginación sistemática de Roussel, una imaginación que, como decía Raymond Queneau, “unit le délire mathématique à la raison du poète”,³⁷ llevando a cabo con esta unión esa misma dialéctica entre lo racional y lo irracional que para Dalí constituía la esencia de su pensamiento paranoico-crítico así como el fundamento de su actividad poética según la expusiera en 1937 en una carta a Paul Eluard³⁸. Estas reflexiones teóricas sobre su actividad poética enviadas al poeta y amigo desde Zürs (Tirol), donde en abril de 1937 el pintor estaba pasando unos días con Gala, corresponden al momento en que estaba procediendo a la composición del poema *La métamorphose de Narcisse* (1937), un poema que, en oposición a la escritura automática, es presentado por Dalí como el primer poema integralmente “paranoico”, o lo que es lo mismo, como el producto de un método surrealista “d’exploration systématiques de l’irrationnel”. Pese a todo, en esta misiva de carácter privado Dalí reconoce que “l’automatisme surréaliste est indispensable, c’est une espèce de diarrhée, colique torrentielle”.

Esta última adhesión al automatismo, efectuada a través de una sugestiva comparación escatológica —que ya había sido realizada por Aragon al referirse a la escritura automática vertiéndose a través de la pluma “comme une diarrhée inépuisable”³⁹— es muy reveladora puesto que, posteriormente, en la misma carta, Dalí introduce, paradójicamente, como incentivos de este automatismo, ciertas limitaciones (“contraintes”) formales como la rima, y acto seguido pone como ejemplo ilustrativo de esta particular concepción del automatismo nada más y nada menos que al pintor Vermeer de Delft, “contraint par la technique et plus libre que personne”. En este sentido, Vermeer sería el equivalente pictórico de Roussel en la medida en que, tal y como recalca Leiris poco antes de que Dalí escribiese la carta a Eluard, el procedimiento creativo de Roussel —contemplado por el propio Roussel como un procedimiento semejante a la rima—,

correspond à ce que devrait être toujours une technique: une méthode d’inspiration, une façon de mettre l’imagination en

³⁷ Raymond Queneau, “La Revue des Livres”, *La Critique Sociale*, n° 7 (enero de 1933), p. 48.

³⁸ Esta interesante carta de Dalí a Eluard es parcialmente transcrita por Pierre Dreyfus en Paul Eluard, *Lettres à Gala*, Gallimard, París, 1984, p. 477.

³⁹ Louis Aragon, *Traité du style* (1928), Gallimard-L’Imaginaire, París, 1991, p. 188.

éveil, quelque chose d'essentiellement actif et non pas —selon une confusion trop fréquente— une règle de fabrication figée, voire un canon esthétique.⁴⁰

Esta singular concepción del automatismo, expuesta a Eluard de manera privada en 1937 y en la que la técnica convive con la inspiración, coincide plenamente con aquel otro procedimiento con el que Dalí, diez años antes, decía haber escrito el poema “Peix perseguit per un raïm”, “un poema meditatísim y hecho con doble decímetro (y, claro muy inspirado)”. En definitiva, pues, por mucho que durante los primeros años de militancia surrealista Dalí reivindicase públicamente la validez del automatismo de acuerdo con los postulados teóricos de Breton, no podemos dejar de constatar que tanto su pintura como su literatura siempre fueron el resultado de un trabajo consciente y aplicado de una inteligencia.

A pesar de que Dalí se dedicó a cultivar con rigor y disciplina la simulación de los mecanismos psico(pato)lógicos del pensamiento con la consiguiente confusión entre lo normal y lo patológico, a buen seguro que su obra, la plástica y la literaria, debe ser calificada, como hiciera Breton con la de Magritte, de “Demarche non automatique, mais au contraire pleinement délibérée”⁴¹. En este sentido, podríamos decir de Dalí lo mismo que nuestro admirado Leiris decía de Raymond Roussel, que por algo era el escritor preferido del propio Dalí; a saber:

qu'il n'y a rien dans ses ouvrages qui n'ait été prémédité, n'ait répondu à quelque plus ou moins secrète intention ou ne soit tout au moins le reflet de quelque obscure préoccupation.⁴²

El crítico catalán Lluís Montanyà comentaba a propósito del libro de Giménez Caballero *Yo inspector de alcantarillas* (1928) que el autor, que “ha volgut deixar de banda tota preocupació moral i tota preocupació estètica, ha portat al paroxisme, a l'exacerbació, el control intel·lectual”⁴³. Con buen criterio podríamos aplicar estas palabras de Lluís Montanyà a la actividad poética de Dalí desarrollada en poemas como *Le Grand masturbateur* (1930), *L'amour et la*

⁴⁰ Michel Leiris, “Comment j'ai écrit certains de mes livres”, *NRF*, n° 268 (enero de 1936), texto recogido en M. Leiris, *Roussel & Co.*, *op. cit.*, p. 217.

⁴¹ André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, París, 1965, p. 72.

⁴² Michel Leiris, “Autour des *Nouvelles impressions d'Afrique*”, *Cahiers GLM*, n° 9 (marzo de 1939), texto recogido en M. Leiris, *Roussel & Co.*, *op. cit.*, p. 221.

⁴³ Lluís Montanyà, “Lletres castellanés”, *L'Amic de les Arts*, n° 30 (31-12-1928).

mémoire (1931) o *La métamorphose de Narcisse* (1937), y por extensión a toda su obra surrealista, precisando que en este control intelectual está implícita una inconfesable voluntad de significar, circunscrita a los nuevos hallazgos psicológicos del psicoanálisis. Sin embargo, difícilmente Dalí podía reconocer, en sus inicios surrealistas, la existencia de un control intelectual de estas características, del mismo modo que tampoco podía reconocer, junto con Buñuel, el control intelectual del guión de su primera película. Y es que, como afirma sagazmente Stuart Liebman,

La répugnance de ces jeunes graines de surréalistes à admettre qu'ils travaillaient dur et avec méthode à la réalisation de leur film est bien compréhensible, vu l'importance de l'irrationnalité et de la spontanéité, arborées comme figures centrales de l'ethos surréaliste.⁴⁴

En último término, la actividad poética de Dalí, como toda su labor literaria y pictórica nunca dejó de estar sometida a la preceptiva artística por la que abogaba el pensamiento orsiano que tanto influyó en Dalí:

En arte —escribió Eugeni d'Ors en 1929— hay siempre un elemento apolíneo que traduce la intervención de la inteligencia y un factor pánico, que revela la fuerza de la pasión del temperamento y del instinto.

⁴⁴ Stuart Liebman, "Le traitement de la langue" en Philippe Dubois y Edouard Arnoldy, *Un chien andalou: lectures et relectures. Revue Belge du cinéma*, nº 33-34-35 (Bruselas, 1993), p. 155.