
Foix, Dalí i les imatges hipnagògiques*

per Vicent Santamaria

Durant els dos anys que precediren l'entrada «oficial» de Dalí al grup surrealista el 1929, una aurèola de confusions, malentesos i ambigüitats envoltà la polèmica figura del jove pintor pel que fa al seu posicionament en el front de l'avantguarda. És durant aquests dos anys i escaig, després de l'expulsió de l'Escola de Belles Arts de Madrid i a partir de la segona exposició individual a les Galeries Dalmau, quan s'elabora el potencial surrealista d'un jove Dalí que amb la seva inquietud encara es belluga d'una influència a una altra com un Nosferatu de coll en coll. El 1927 comença, doncs, la carrera cap a la conquesta de l'irracional que en un principi discorrerà a través de llargues i sinuoses marrades.

De Figueres estant, el punt de partida d'aquesta carrera fou, sens dubte, la incorporació de Dalí al mític grup de «L'Amic de les Arts», amb el qual, d'entrada, el pintor compartia l'exaltació de l'art nou. Primerament, les afinitats més concordants foren amb Sebastià Gasch, per aquella simultània fidelitat a les pàgines de «L'Esprit Nouveau», i amb Foix, cap al qual hi va haver una forta atracció que va anar creixent després de la publicació de *Gertrudis* (1927) i a mesura que anaven apareixent a «L'Amic de les Arts» les noves proses foixianes destinades a constatar a casa nostra les possibilitats reals del surrealisme, la qual cosa no podia sinó orientar i esperonar la projecció artística del jove Dalí. Més tard, des del si del grup surrealista, Dalí considerarà aquestes proses com «un document d'una valor surrealista indiscutible».¹ Així les coses, no és ni molt menys anecdòtic el fet que Dalí comencés la col·laboració a «L'Amic de les Arts», el desembre del 26, il·lustrant

* L'elaboració d'aquest article ha obtingut un ajut de la Institució de les Lletres Catalanes per a la investigació sobre moviments, obres i autors de literatura catalana, l'any 1999.

1. *Salvador Dalí corresponal de Foix 1932-1936*, a cura de Rafael Santos Torroella (Barcelona, Editorial Mediterrània, 1986), carta 5, p. 71.

el *Conte de Nadal* del poeta de Sarrià. A Santos Torroella no li manca raó quan, en la seva esplèndida introducció a l'epistolari entre ambdós protagonistes, afirma que Foix arribà a fascinar Dalí.

Com és de tots sabut, Foix va ser el primer a acceptar el surrealisme a casa nostra. El 1925, l'autor de *Gertrudis* ja considerava els surrealistes com un grup autènticament d'avançada al qual se sentia procliu, al marge del seu posicionament moral, segurament perquè compartia amb ells el deute amb Apollinaire, no solament l'Apollinaire teòric del pròleg de *Les Mamelles de Tirésias*² d'on Breton prengué el nom del seu grup, sinó també, i sobretot, l'Apollinaire autor d'una prosa poètica com *Onirocritique*, que en la seva anticipació a *Les champs magnetiques* anuncia clarament el surrealisme parisenc i es mostra coincident amb les primeres proses foixianes.³ Dalí, per la seva banda, venia de l'altre costat de l'avantguarda, no menys deutor d'Apollinaire. L'altre costat de l'avantguarda que, entre el ditirambe maquinista, proclamava la puresa, la raó, l'ordre i l'objectivitat, tot allò que era el pol oposat al surrealisme, com el mateix Dalí constatarà després.

Tanmateix, a mesura que Dalí s'anava desvinculant d'aquest altre costat de l'avantguarda s'acostava més i més als propòsits literaris amb què Foix confeccionava les seves proses, al mateix temps que cada vegada se sentia més atret pel pensament d'André Breton. Així, no resulta difícil de localitzar en les primeres proses de Dalí algunes ressonàncies foixianes, si bé, en el fons, la fal·lera per la constatació del visible sense la més mínima inquisició psicològica marca una clara distància respecte a la literatura del de Sarrià. Una distància, però, que acaba perdent-se posteriorment amb l'assimilació total per part de Dalí de l'ideari «artístic» de Breton tal com era formulat en *Le surréalisme et la peinture*, on l'autor es feia càrrec de certificar l'existència de «*ce que je vois differemment de ce que le voient tous les autres, et même ce que je commence à voir qui n'est pas visible*». Arran d'aquesta proclama, el referent de l'obra daliniana pintada i escrita es reorienta de la realitat exterior visible i palpable al «model interior» invisible i intocable. D'aquí el títol *No veo nada, nada en torno del paisaje* del poema que Dalí publica a «La Gaceta Literària» el juliol de 1929. Un títol que usurpat d'un quadre de Magritte⁴ subratllava la negació

2. Vegeu Joaquim MOLAS, *Sobre els dietaris de J. V. Foix*, dins *Obra crítica* (Barcelona, Edicions 62, 1995), ps. 420-422.

3. *Onirocritique* es va publicar per primera vegada el 15 de febrer de 1908 a la revista «La Phalange» i va reaparèixer l'any següent com a darrer capítol del llibre *L'enchanteur pourrissant* publicat per Apollinaire amb il·lustracions d'André Derain. Posteriorment, l'any 1925, dos anys abans de la publicació de *Gertrudis*, aquest mateix text tancava un recull de l'obra d'Apollinaire que sota el títol *Il y a...* es va publicar amb una curiosa introducció de Ramón Gómez de la Serna traduïda al francès per Jean Cassou.

El començament de *Onirocritique*: «*Les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur. Ils étaient sur le point de me brûler*» ens recorda immediatament la sensació claustrofòbica del cel aclaparador que apareix i reapareix en les proses foixianes (vegeu Pere GIMFERRER, *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona, Edicions 62, 1974, ps. 15 i 16). A més, en la mateixa atmosfera onírica remarcada pel títol, el text d'Apollinaire envesteix l'objectualització fantasmagòrica de les lletres de l'alfabet: «*On lui ouvrit le ventre. J'y vis quatre I, quatre O, quatre D.*», un fenomen consonant amb el protagonisme que adquireixen les lletres en algunes proses de Foix, com ara la que donà títol al segon dels seus reculls: *KRTU*.

4. El quadre en qüestió presenta un personatge contemplant un paisatge en boca del qual

d'aquella realitat exterior que anteriorment havia captivat, de manera exclusiva, l'atenció del pintor-poeta, i que, des de la seva «ceguesa» (*No veo nada, nada...*), connectava amb la «ceguesa» de Foix, el qual, per la seva banda, escrivia: «Només quan en la meua desesperança cloc el ulls la natura em somriu.» (49).⁵

La connexió de la «ceguesa» escrutada per Foix i Dalí actua principalment en un mateix escenari. Les obres d'ambdós conflueixen en un àmbit poètic específic: la mar, i, concretament, en un punt geogràfic determinat: el Port de la Selva i Cadaqués respectivament. Tant en *Notes del Port de la Selva* de KRTU, que continuen les *Notes sobre la mar* de Gertrudis, com en el poema de Dalí *No veo nada, nada entorno al paisaje* i en la majoria de quadres d'aquest moment, l'horitzó marès apareix com el teló de fons davant del qual tenen lloc les més enigmàtiques aparicions, ja sigui sobre la platja empedrada de fòssils i altres elements marítics, ja sigui levitant sobre la mar. I, encara, en aquest mateix escenari marítim antediluvià i deshumanitzat, Foix i Dalí comparteixen aquella concepció del jo poètic que Roger Callois descriurà després com «la despersonalització per assimilació a l'espai».⁶ Foix escriu: «El meu cos era un teixit espès de caragols petris, de petxines ante-diluvianes, de delicioses miniatures peroxidades d'animals desapareguts.» (77)⁷ Dalí, per la seva banda, parlant en tercera persona des de la dissociació —onírica o delirant— del jo poètic, manifesta: «*A lo lejos habría aquellos tres angustiosos personajes de siempre encubiertos bajo la apariencia de tres solitarios montones de conchas.*»⁸

En definitiva, Foix i Dalí comparteixen una mateixa mirada sobre el paisatge marítim que coincideix amb la mirada surrealista proposada per Breton quan diu: «*Les nuages du pauvre Hamlet, si semblables à des animaux: mais c'étaient des animaux! Il n'y a pas de paysages. Pas même d'horizon. Il n'y a, du côté physique, que notre*

Magritte havia posat «*Je ne vois rien autour du paysage*». Aquest quadre pintat per Magritte l'any 28 portava el títol *Le paysage isolé* i va ser reproduït a la revista belga «Variétés» el mes d'agost de 1929, és a dir posteriorment a la publicació del poema de Dalí, amb la qual cosa hem de deduir que Dalí va contemplar aquest quadre (o la seva fotografia) en la seva estada parisenca d'abril i maig d'aquell any, o bé que, i açò és més probable, es va fixar en el dibuix que amb el mateix personatge pronunciant les mateixes paraules apareixia a la mateixa revista belga uns quants mesos abans (el gener de 1929).

5. J.V. FOIX, *KRTU* (1932). Poso entre parèntesis la pàgina corresponent a l'edició de Quaderns Crema, Barcelona 1983, i a peu de pàgina la referència bibliogràfica de la primera publicació del text. En aquest cas «L'Amic de les Arts», núm. 14 (31-V-1927).

6. Roger CAILLOIS, *El mito y el hombre* (Mèxic D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988), p. 122. La primera edició, en francès, és del 1938. Per a l'assagista francès proper al surrealisme, «*El deseo de asimilación al espacio, de identificación con la materia, aparece con frecuencia en la lírica: es el tema pantelista 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 fenomen que, unes quantes línies més avall, el mateix autor no s'està de lligar amb l'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)

7. «L'Amic de les Arts», núm. 31 (31-III-1929).

8. *No veo nada, nada en torno del paisaje*.

immense suspicion qui entoure tout.»⁹ D'aquí, que, per a Dalí, allò que en els primers poemes era simplement una realitat visible per constatar passí a ser un conjunt de simulacres que cal desxifrar seguint també aquella consigna de Foix que diu: «El món real és una aparença que cal interpretar.»¹⁰ I d'aquí els versos dalinians:

*«... conozco desde la infancia este antiguo paisaje
y he aprendido de tiempo a descifrar
el significado tan hábilmente disimulado de tales
simulacros.*

*Sé de sobras que todas estas cosas han sido colocadas
para ocultarme...» (No veo nada, nada...)*

Amb la descoberta dels «simulacres», l'interès per la realitat visible i palpable en Dalí es trabuca pel capbussament en allò que Breton anomenarà en el *Segon Manifest* «*l'envers du réel*». Foix, precisament, havia agrupat sota el títol de *Simulacres* les proses aparegudes en el núm. 20 de «L'Amic de les Arts».

Arribats a aquest punt, i pensant sobretot en Dalí, hem de fer una distinció que, si bé resulta irrellevant des d'un punt de vista poètic, no ho és tant des d'un punt de vista teòric, i sobretot, des de la teoria surrealista en què s'inclouen els diferents mecanismes d'inspiració¹¹ dels quals Foix i Dalí també se serveixen. Em refereixo a la distinció que podem establir entre el que Dalí anomena «simulacres» d'una part i les visions al·lucinatòries d'una altra. Mentre els «simulacres» (il·lusions per al psiquiatre) corresponen a una pertorbació de la percepció de l'espai com ara les roques del Cap de Creus, les visions corresponen a imatges sense cap mena de suport material.¹² Els «simulacres» serien, utilitzant les paraules de Breton, «*ce que je vois différemment de ce que le voient tous les autres*», i les visions «*ce que je commence à voir qui n'est pas visible*». D'entre els diferents tipus possibles de visions constatats per psicòlegs i psiquiatres, Breton, des del començament de la seva activitat surrealista, parà esment, d'una manera especial, en aquelles visions esdevingudes a la vora del somni, en les visions del presomni altrament anomenades hipnagògiques.

9. André BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture* (1928). És innegable que només des d'aquesta mirada sobre la realitat proposada per Breton podia aflorar el mètode paranoico-crític de Dalí. Una mirada amb què Magritte també s'avenia quan afirmava: «*Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui*», *Les mots et les images*, dins «La Révolution Surréaliste», núm. 12 (15-XII-1929).

10. J.V. FOIX, *Textos, pràctiques*, «L'Amic de les Arts», núm. 29 (31-X-1928). És la transcripció de la conferència d'*Els 7 davant «El Centaure»* (recollida per J. MOLAS, *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*, Barcelona, Bosch Editor, 1983, ps. 316-323). Sempre que aparegui una citació de Foix sense referència bibliogràfica pertany a aquest text.

11. És imprescindible en aquest sentit l'article de Max Ernst *Comment on force l'inspiration*, «Le Surréalisme ASILR», núm. 6 (1933), on l'autor alemany dictamina que «*le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui*» (el subratllat és meu).

12. Aquesta distinció entre el simulacre i la visió al·lucinatòria serà fonamental després en la gestació de la idea del «mètode paranoico-crític», una idea apuntalada sobre el «materialisme» del deliri d'interpretació entès com una categoria nosogràfica que en aquest sentit estaria ubicada als antípodes de l'al·lucinació de caràcter absolutament immaterial.

L'estudiós del surrealisme Bernard-Paul Robert remarca la importància d'aquest tipus de visions en la gènesi del surrealisme, al mateix temps que assenyala el llibre d'Alfred Maury *Le sommeil et le rêve* (1861) com la font de Breton utilitzada en aquesta qüestió: «*Les donnés de Maury permettent, pour le moins, de bien comprendre le phénomène des hallucinations hypnagogiques qui furent si déterminantes pour le surréalisme à ses débuts, puisque c'est de là qu'il sortit.*»¹³ Efectivament, com tantes vegades se'ns ha recordat, Breton explicava en el primer *Manifest du surréalisme* (1924) la percepció en el presomni d'una estranya frase netament articulada, i en una nota a peu de pàgina aclaria que si en lloc d'escriptor hagués estat pintor, en comptes d'escriure, simplement, hauria «calcat» aquella imatge: «*Il ne s'agit que de calquer.*»

Desplaçat de la teoria literària al comentari artístic, Breton torna a ocupar-se de les visions hipnagògiques en *Le Surréalisme et la peinture* a propòsit de Max Ernst. Allí, abans de citar Guyon,¹⁴ el pare del surrealisme fa la següent apreciació sobre l'obra del pintor alemany, igualment aplicable, en certa mesura, als quadres de Dalí del 29: «*Il n'y a pas de réalité dans la peinture. Des images virtuelles, corroborées ou non par des objets visuels, s'effacent plus ou moins sous notre regard. Il ne saurait être question de peinture que comme de ces visions hypnagogiques.*»

En el doble número de «La Révolution Surréaliste» d'octubre del 1927, en què va aparèixer primerament aquest assaig de Breton, el mateix Max Ernst va publicar el text *Visions du demi-sommeil*, un conjunt d'imatges hipnagògiques provocades a partir d'un record infantil que, segons el mateix Max Ernst, donaren lloc a la descoberta del procediment del «*frottage*», el veritable equivalent pictòric de l'escriptura automàtica.¹⁵

Un any abans havia vist la llum a l'editorial Alcan el llibre del Dr. Eugène Bernard Leroy *Les Visions du demi-sommeil*. J.V. Foix, que ja solia estar al corrent de la literatura científica molt abans que Dalí, va fer un resum concís i detallat d'aquest llibre en la seva aportació a *Els set davant del «Centaure»* el maig de 1928. Sota l'epígraf d'*Imatges hipnagògiques* el poeta de Sarrià reprenia, al peu de la lletra, els comentaris més rellevants del Dr. Leroy sobre aquest tipus d'imatges que, a diferència de les imatges encadenades del somni, són «isolades, imprevistes, fugitives», i al mateix temps posseeixen el distintiu de «*jamaïs vu*», «estranyes al present i al passat de l'espectador». En aquesta part del seu discurs, Foix es va limitar a traduir i a parafrasar el metge francès sense citar el llibre ni tan sols l'autor. Astutament, però, Foix sí que citava el psicòleg nord-americà Scripture, que era citat en el llibre pel mateix Leroy.

13. Bernard-Paul ROBERT, *Le surréalisme désoculté* (Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975), p. 48. Més endavant l'autor canadenc encara afegia: «*On dirait même que les hallucinations hypnagogiques ont été, à ses yeux [als ulls de Breton], l'élément permettant de caractériser l'activité primordial du surréalisme: l'automatisme psyquic pur.*» (p. 173).

14. Breton no dona la font de la citació, però puc deduir que es tracta del llibre d'Emile GUYON, *Les hallucinations hypnagogiques*, tesi de la Facultat de Medicina de París publicada el 1903. La font en aquesta qüestió, doncs, no es limitava al llibre de Maury.

15. Max ERNST, *Au-delà de la peinture* (1936), dins *Écritures* (París, Gallimard, 1970), p. 244.

Foix, com farà després Dalí, utilitza la denominació d'«imatge hipnagògica» proposada per Leroy —juntament a la de «*vision hypnagogique*»— en contra de la denominació d'«al·lucinació hipnagògica», anteriorment imposada per Alfred Maury, establint així l'especificitat d'aquest tipus d'imatges i dintrent-les sobretot de les al·lucinacions, «percepcions que apareixen a certs alienats» com subratlla Foix en el seu parlament.

El llibre del doctor Leroy, que reconeixia com a precursors directes de la seva investigació Alfred Maury i el marquès d'Hervey de Saint-Denys —dos autors admirats per Breton—,¹⁶ presentava l'originalitat de recolzar la seva teoria no solament en les experiències pròpies com havien fet els seus antecessors, sinó també en les experiències alienes, com ara les d'aquests antecessors o el diari dels germans Goncourt i altres testimonis. L'exposició de tots els exemples de visions hipnagògiques donats per Leroy a la manera de fragments de diaris personals amb la data concreta d'aparició i presentats com autèntics fenòmens psíquics evidenciables entrava de ple en el projecte diarístic que el mateix Foix havia emprès i en el qual allò constatable no és reduïa a «la trista i mòbil realitat», sinó que s'expandia, més enllà o més ençà, a la Realitat, «la vera realitat», la no visible, sobre la qual posteriorment el poeta elaborava el treball literari.

Un treball literari que es pot apreciar si ens remetem ara a les *Pratiques* que segueixen l'exposició teòrico-científica de Foix. En aquestes proses breus, com en moltes de *KRTU*, el treball literari sembla construït a partir de la descripció donada per Leroy, específicament a partir d'un tipus determinat d'imatges concretes: «*Ce sont des images de choses existant dans la réalité... des objets inanimés plus ou moins usuels: une table, une carafe, une fleur, un livre, parfois des êtres vivants, parfois des figures humains, immobiles ou accomplissant des actes relativement simples.*» (p. 17). Així, cada prosa breu podria haver partit d'una imatge isolada, imprevista i fugitiva. La imatge d'un objecte concret: un sofà, neumàtics desinflatats, un retrat...¹⁷ Altrament, també podria tractar-se en altres casos, com en el cas de Breton, d'unes «audicions hipnagògiques» de les quals també s'ocupa breument el doctor Leroy. En la *Lletra a un amic i col·lega* que clou *KRTU*, una veu crida el nom del poeta: «...la veu que em crida pel meu nom és, cada vespre, més forta.» (113)¹⁸ I en la prosa *Per les obertures tubulars...*: «Del fons de les cisternes unes veus desordenades em criden pel meu nom.» (45)¹⁹ I en la prosa *Tot just m'acabava d'obrir...*: «Una

16. El marquès d'Hervey de Saint-Denys va publicar *Les Rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques* (1867). Breton es refereix a aquest llibre al començament de *Les vases communicants* (1932). Anteriorment, en el número monogràfic que «Variétés» va dedicar al surrealisme l'any 29 ja es troba una reproducció d'un dels pocs dibuixos acolorits que il·lustraven l'assaig autobiogràfic del visionari marquès.

17. Aquest ha estat un tret remarcat per Jordi Malé en el seu estudi de *KRTU*: «Així es posa de manifest en moltes de les proses breus de *KRTU*, construïdes a partir d'un objecte o element de la realitat, del qual és cercat el cantò màgic o misteriós», *Lectura de «KRTU» de J.V. Foix a partir de J.V. Foix*, dins *Miscel·lània Germà Colon, I* (Barcelona, PAM, 1994), p. 222.

18. «L'Amic de les Arts», núm. 19 (31-X-1927). L'exemple d'audició hipnagògica que cita Leroy és extret de Maury i és justament una veu que crida també el mateix autor pel seu nom: «*Monsieur Maury, Monsieur Maury!*»

19. «L'Amic de les Arts», núm. 20 (30-XI-1927).

veu, exclamà, alta per damunt les nostres testes: “És la més bella vitrina de pneumàtics que he vist en ma vida”. I una altra veu més alta encara: “Les tropes dels orifanyos no cediran mai a cap de les temptacions de la vida moderna”.»(33)²⁰

Tornant a les imatges visuals, potser valdria la pena d'aturar-se en una de les més reiterades, aquella imatge que esdevingué un tòpic constantment repetit en l'àmbit avantguardista del moment: la de la mà o les mans separades del cos, és a dir, objectualitzades, i així equiparables als guants. Una de les proses breus que Foix recollia sota el títol de *Simulacres* revelava aquesta visió: «Cap mà no em diu adéu; però per les cantonades i al fons del tot del carrer, mil mans amputades, en aquest capvespre morat, floten, cauen o s'allunyen amb lentitud vegetal.»

La mateixa visió de les mans independitzades del cos és qualificada per Dalí d'imatge hipnagògica en el quart *Documental-Paris 1929*, on apareix en boca d'una manicura americana com un fet a constatar en l'afany documentalista del pintor, i, per tant, desarmada del treball literari a què Foix sotmet aquesta mateixa visió: «Alguna vegada però –diu la manicura americana–, una mà no amiga, que no la conec, vista en el pre-somni, apareix realment al matí següent fent-se la manicura...» «¿No us torba això?» –pregunta Dalí–. «No, em passa freqüentment.» «Les imatges de mans del pre-somni, ¿duren llarg temps?», torna a interrogar Dalí. «No, de seguida es converteixen en les coses més diverses.»²¹

El tema de la mà amputada apareix ara i adés en l'obra daliniana a partir de 1927 i culmina estrepitosament en una de les escenes d'*Un chien andalou*. Val a dir que l'obra plàstica de Tanguy, que en aquests moments és una clara influència per a Dalí, també n'és plena, de mans amputades.²² És justament en l'obra de Tanguy on apareix també el dit amputat²³ que en *L'alliberament dels dits* Dalí atribueix, novament, a una imatge hipnagògica, aquest cop del seu col·lega militar: «Degut probablement a una imatge hipnagògica del pre-somni, en la qual [el col·lega militar] confessava haver vist un dit sol i flotant, la imatge d'un dit isolat era freqüent en els textos que assíduament em lliurava a l'examen.»²⁴

20. «L'Amic de les Arts», núm. 23 (31-III-1928).

21. Salvador DALÍ, *Documental- Paris 1929* (IV), «La Publicitat» (7-V-1929), recollit a *L'alliberament dels dits. Obra catalana completa* (Barcelona, Quaderns Crema, 1995), ps. 205-206. Reculant en el temps retrobem unes mans «que es converteixen en les coses més diverses» en el dibuix del genial Grandville (1803-1847) titulat *Apocalypse du ballet* (vegeu Laure GARCIN, *J.J. Grandville révolutionnaire et précurseur de l'art du mouvement*, París, Eric Losfeld Éditeur, 1970, p. 125.). El marquès d'Hervey de Saint-Denis en el seu llibre *Les Rêves et les moyens de les diriger* (ps. 27, 222, 239, de l'edició d'Onïros, 1995) feia referència precisament a aquest dibuix en parlar de les metamorfosis oníriques.

22. Retornant de nou als dibuixos de Grandville retrobem el tema de les mans amputades –exactament aquelles «mil mans amputades... que floten» de la prosa de Foix– en la part superior d'una de les darreres obres del dibuixant francès titulada *Crime et expiation* de 1847 (vegeu Laure GARCIN, *op. cit.* p. 39). Un dibuix admirat pels surrealistes i al qual també es va referir Bataille en el seu article *Oeil*, publicat en el núm. 4 de «Documents» el setembre de 1929, justament en el número on es reproduïen tres quadres de Dalí.

23. Vegeu el catàleg *Yves Tanguy. Retrospective 1925-1955* (París, Centre Georges Pompidou, 1983), p. 190, i els comentaris de José Pierre, p. 53.

24. *L'alliberament dels dits*, «L'Amic de les Arts», núm. 31 (31-III-1929). Recollit per Fèlix FANÉS, *op. cit.*, p. 162.

Després de tot, i atesa la reiterada qualificació d'imatge hipnagògica apareguda en els textos de Dalí, és molt probable que el pintor, coparticipant en aquell cèlebre «meeting de Sitges» juntament amb Foix, conegués el llibre del doctor Leroy a través del poeta, i que arrenqués d'aquest llibre la idea de realitzar el mateix any de 1928 el quadre *Composició surrealista* (posteriorment titulat *Carn de gallina inaugural*), ajustant-se a la definició del primer tipus d'imatges hipnagògiques de què parlava Leroy, no les imatges concretes d'objectes reals que interessaven Foix, sinó imatges indefinides i abstractes: «*Ce sont souvent des taches ou des lignes, ombrés ou colorés, ne ressemblant à peu près à rien à quoi on puisse donner un nom.*» (p. 17). R. Descharnes,²⁵ en un dels seus primers llibres sobre el pintor, testificava a través del mateix Dalí que aquest quadre en què també apareixen mans amputades estava inspirat efectivament en una imatge hipnagògica. Amb tot, la semblança d'aquestes formes indefinides amb les formes ectoplàsmiques o biomòrfiques galonejades amb xifres i lletres que retrobem en els quadres de Tanguy pintats poc abans em desvetlla la sospita de pensar que Dalí s'apropiava les troballes plàstiques de Tanguy i els assignava un origen hipnagògic que després s'atribuïa o bé a ell mateix, com en el cas del quadre que ara comentem, o bé a terceres persones (com el col·lega militar o la manicura americana) components de la ficció autobiogràfica daliniana.

El quadre *Composició surrealista* de 1928 se situa en un període d'indefinió estilística en què el pintor figuerenc, després de decantar-se de la mà de Tanguy i Miró cap a la dispersió dels elements plàstics, cau ara, de la mà de Masson i Arp, en una abstracció més o menys evident. Només un any més tard, però, Dalí ja havia superat aquesta dèria per l'abstracció. Com bé conjectura Haim Finkelstein,²⁶ aquest canvi de rumb s'efectua segurament a causa de la fascinació del pintor figuerenc pels *collages* de Max Ernst. Aquells *collages* que formarien el desembre de 1929 *La femme 100 têtes*, i que, segons l'estudiós nord-americà, Dalí va poder veure en la seva estada parisenca durant els mesos d'abril i maig d'aquell any. De tota manera, el que sí que és ben segur és que Dalí va veure reproduïts dos d'aquests *collages* al número monogràfic de «Variétés» dedicat al surrealisme el mes de juny d'aquell mateix any, número al qual ja he fet diverses al·lusions.

Sigui com sigui, a partir d'aquí, fascinat per l'estranyament figuratiu dels *collages* de Max Ernst, allò que més interessa Dalí l'any 29 no és precisament aquell tipus d'imatges indefinides i abstractes de la *Composició surrealista*, sinó, com a Foix, l'altre tipus d'imatges hipnagògiques comentades pel metge francès, les imatges concretes amb un referent real, és a dir, les imatges d'objectes i éssers que el pintor trasplantarà als quadres ajustant-se a les característiques de les imatges del presomni apuntades per Leroy. Suspensió, precisió i colorit, pel que fa als objectes: «*On voit plutôt une tête, un meuble, un objet quelconque, ne reposant sur rien, suspendu dans le vide. Ces images ne sont point vagues et n'ont point besoin que l'on fasse, pour les reconnaître, le moindre effort d'imagination; elles sont ordinairement nettes, plus nettes*

25. Citat per SANTOS TORROELLA, *La miel es más dulce que la sangre* (Barcelona, Seix Barral, 1984), p. 131.

26. Haim FINKELSTEIN, *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942* (Nova York, Cambridge University Press, 1996), p. 96.

parfois que des objets réels, d'une précision de contours parfaite et d'un coloris très franc.» (p. 21) I petitesa i artificialitat, pel que fa als personatges: «*Les personnages, surtout s'ils sont mobiles animés, ont souvent quelque chose de fantastique, d'artificiel, étrange, leurs proportions sont parfois réduites, leurs visages grimacent etc. "Lorsque je vois des images hypnagogiques, dit Are..., elles sont toujours très petites, d'un dessin très fouillé (comme un miniature) et d'un coloris très vif."*» (p. 87)

Aquests dos paràgrafs que acabo de citar podrien ser, ben bé, una descripció genèrica de més d'un dels quadres que Dalí presenta a la Galeria Goemans el novembre de 1929,²⁷ alguns d'ells mirífiques miniatures de colors vius on no manca l'estranyament propi dels *collages* de Max Ernst.

D'altra banda, a més d'una primera classificació en imatges concretes i abstractes, el doctor Leroy mantenia una classificació en quatre categories a partir de les condicions subjectives en què apareixen les imatges hipnagògiques. Entre les que fan la seva aparició de manera brusca l'autor esmentava les visions terrorífiques estereotipades dels nens, i posava l'exemple d'un cap de mort semblant a un cap de mono que tal vegada podríem emparentar amb els caps terrorífics de lleons que apareixen en els quadres dalinians. Precisament, en el frontispici del *Second Manifest du Surréalisme* dissenyat per Dalí el 1930, el cap del lleó es troba davant de la la cara desencaixada d'un nen esparverat.

No menys interessants per a Dalí van ser les imatges hipnagògiques que canvien de forma,²⁸ «*métamorphose d'une vision immédiatement antérieure*» (p. 37). D'entrada recordem que les imatges de mans de la manicura americana de què parlavem abans «de seguida es converteixen en les coses més diverses». Un exemple pictòric d'aquest tipus d'imatges podria ser el gerro (o àmfora) en forma de rostre de dona que es repeteix constantment en els quadres del 29, i que en la part superior esquerra de *L'acomodació dels desigs* apareix al costat d'altres gerros per tal de mostrar el seu antecedent formal en el procés de transformació.²⁹

A banda de les possibilitats plàstiques, Dalí va copsar de seguida les possibilitats del cinema per a la realització d'aquest tipus d'imatges. Amb raó Ian Gibson ha

27. *Le jeu lugubre, Les Accommodations des désirs, Les Plaisirs illuminés, Le Sacré-Coeur, L'Image du désir, Visage du Grand Masturbateur, Les Premiers Jours du printemps, Homme d'une complexion malsaine écoutant le bruit de la mer, Portrait de Paul Eluard, Les Efforts stériles, Appareil et main.*

28. Dalí es refereix d'una manera precisa a aquest tipus d'imatges a la *Vida secreta* quan les compara amb les imatges sorgides de l'estereoscopi («teatre òptic») del senyor Traiter: «Les pintures mateixes estaven contornejades i puntejades de forats de colors il·luminats per darrera i es transformaven de l'una a l'altra d'una manera incomprensible que només es podia comparar a les metamorfosis de les imatges dites "hipnagògiques", que se'ns apareixen en l'estat de "semison".» (*Vida secreta*, Figueres, Dasa Edicions, 1981, p. 43). Dalí, doncs, deu anys més tard no havia oblidat la lectura allisonadora del doctor Leroy.

29. Entre els diferents exemples d'imatges canvians que posa Leroy, un d'ells és el de dues taques que es transformen en la silueta d'una copa, posteriorment en una àmfora, i finalment en dos perfils, amb boca, nas i mentó, encarats un davant de l'altre allargant els llavis fins a tocar-se (p. 38). A la manera d'aquests dos perfils, apareixen encarats, encadenats i flotant, la cara del lleó i el rostre-gerro en *El retrat de Paul Eluard o Els plaers il·luminats*. Amb tot, podria ser que l'origen de la imatge de gerro en forma de rostre femení fos un gerro modernista, sobretot tenint en compte la descripció que fa el mateix Dalí en el poema *No veo nada, nada en torno del paisaje*: «Los dientes afilados de las mujeres bellísimas / esculpido en los jarrones artísticos.»

dit que «Dalí estava fascinat per la capacitat del cinema d'expressar transformacions, la conversió d'una cosa en una altra».³⁰ Efectivament, en *Un chien andalou* podem observar la mostra més reeixida d'una imatge canviant en el moment en què s'entrellacen tres plans diferents mitjantçant dues foses encadenades: una mà curulla de formigues, una aixella peluda i una garota. Com apunta Leroy, «*la relation qui lie entre elles les images successives est avant tout une relation de forme matérielle, une relation plastique indépendante de la signification des taches qui sont vues et, en somme, de toute idée*» (p. 39).

La facilitat amb què el cinema podia representar una successió d'imatges com aquesta contrastava amb les dificultats que podia trobar el pintor en el moment de traslladar a la tela el mateix procés de transformació amb una solució plàstica adequada. Fou per aquesta raó, entre altres, que, finalment, Dalí acabà decantant-se per la simultaneïtat estàtica de la imatge doble,³¹ més accessible a la pintura que no pas la successió mòbil d'aquell tipus d'imatges canviant, que excepcionalment retrobarem més tard en un quadre com *La métamorphose de Narcisse*, on, com apunta José Pierre,³² ja no es tracta d'una imatge doble sinó d'una imatge desdoblada. El mateix tipus d'imatge desdoblada o canviant que trobem també en alguns dibuixos com ara *Métamorphose paranoïaque de Gala* (1932) o *Les Atavismes impériaux* (1933).³³ En aquest darrer dibuix en llapis sobre paper, en què un perfil humà es transforma progressivament en el perfil d'una àguila, és molt evident la influència del dibuixant francès Grandville (vegeu notes 21 i 22), en l'obra experimental del qual les metamorfosis són una constant des del seu primer

30. Ian GIBSON, *La vida excessiva de Salvador Dalí* (Barcelona, Empúries, 1998), p. 256.

31. En relació amb les imatges dobles de Dalí és inexcusable no fixar-nos en el següent exemple: «*Subitement, changement: je vois la même fenêtre, mais de l'intérieur de la maison; plus de volets à lamelles, mais de vitres ouvertes, et plus de tapis, mais vu par derrière, l'individu qui secoue le tapis; je ne vois que ses jambes, ses cuisses et son derrière: le haut du corps est invisible, sans doute parce qu'il est penché au dehors; et cela donne toujours à peu près la même silhouette: une petite molaire avec deux racines qui sont les jambes de l'individu.*» Aquest exemple, que Leroy aporta en comentar les imatges hipnagògiques evocades per una paraula o per una idea, representa, ben bé, la simultaneïtat de dues imatges en una mateixa forma, o sigui, una imatge doble que és, al mateix temps, la silueta de la part inferior d'una persona i una dent, com ara la imatge de dona que pinta Dalí que és, al mateix temps, un cavall, i després un cavall i un lleó. Allò que provoca la visió de la dent en la part inferior de l'home és la paraula o la idea de «dent», de la mateixa manera que el que motiva la imatge doble en el mecanisme paranoic dalinià és la «idea obsessiva» (per exemple, el 1933 el que provoca la visió del rostre de Picasso en la postal del grup d'africans és la idea obsessiva de Picasso).

És curiosa també la imatge hipnagògica d'una filera d'homes petitíssims convertint-se en una columna vertebral humana: «*Cela devient alors une colonne vertébrale; chaque individu, avec son diable, est devenu une vertèbre*» (p. 101). D'una manera semblant en el text de Dalí *Un jeune...* («L'Amic de les Arts», núm. 31, V-1929) se succeeixen les transformacions: «Al microscopi aquest pèl era una filera de puces composta cada una d'elles d'infinitats de petites garotes i cada punta de garota, una filera d'etc., etc., etc.»

32. José PIERRE, *Breton et Dalí*, dins *Salvador Dalí. Rétrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, p. 140.

33. Vegeu *Salvador Dalí. Rétrospective (1920-1980)*, Centre Georges Pompidou (París 1980), ps. 281 i 280 respectivament.

llibre titulat precisament *Les Metamorphoses du jour* (1828).³⁴

Tornant novament a les imatges plàstiques dels quadres del 29, i per acabar, val a dir que, de manera global, el caràcter insòlit («*jamais vu*») de les imatges del presomni conviu amb el caràcter reminiscient («*déjà vu*») de les imatges del record. A aquest darrer tipus d'imatges, Dalí s'hi refereix a la *Vida secreta* quan relata com se li anaven apareixent les imatges que després pintarà a *Le Jeu lugubre*. El 1929 les reminiscències infantils es converteixen en el principal objecte d'interès de l'obra daliniana. I és que el pintor acabava de llegir *Psicopatologia de la vida quotidiana*, on en el capítol sisè dedicat als records infantils Freud subratllava el caràcter altament plàstic i visual d'aquests records mentre confessava: «*Mis más tempranos recuerdos infantiles son en mi 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.*»³⁵

Aquesta disposició escènica dels primers records infantils apuntada per Freud coincideix amb les imatges hipnagògiques a les quals «hom concorre com a un espectacle» (Foix-Leroy) en un estat d'absoluta passivitat, com en el «teatre òptic» del senyor Traiter (vegeu nota 28). Tanmateix, cal no oblidar que, per sobre la mera intenció descriptiva del metge francès, la voluntat hermenèutica de Freud donava a les imatges del record, i en general a tota mena d'imatge, una nova dimensió molt més atractiva per als interessos surrealistes del jove Dalí. Era la nova dimensió de la «idea latent» que convertia cada quadre en una qüestió d'ordre moral ubicada més enllà de la pintura, d'acord amb el programa surrealista establert per Breton en el segon manifest. Així, per exemple, si el gerro es transforma en el rostre d'una dona no és solament per la seva similitud formal, com diria Leroy, sinó també per una associació simbòlica, ja que el gerro, segons Freud, és el símbol de la dona.³⁶ Foix, per la seva banda, sempre amatent en la captació d'allò més essencial, ja s'havia donat el 1927 de la magnificència d'aquest tipus d'associacions freudianes quan sentenciava: «És en això que els psicoanalistes han pogut interessar més: les associacions d'imatges en aparença més absurdes, més desordenades, més desproveïdes de significació, es revelen per l'anàlisi encadenades per una lògica passional.»³⁷ La lògica passional de l'analista, sens dubte, però també la lògica passional del deliri d'interpretació que de seguida, el 1930, va captivar l'atenció de Dalí per la seva contraposició a la passivitat psíquica de l'«estat hipnagògic»,

34. Vegeu Laure GARCIN, *op. cit.* Pel que fa concretament al model utilitzat per Dalí en dibuixar *Les Atavismes impériaux*, vegeu la pàgina 26, on trobareu la transformació progressiva d'un perfil humà en el perfil d'una granota.

El mateix Grandville pensava que l'origen dels seus dibuixos es trobava en el somni nocturn, tot i que, com sospita Laure Garcin, es tracta més aviat de somnis diürns o desperts, o més concretament, d'imatges hipnagògiques. Tant és així que alguns dibuixos de Grandville haurien estat les il·lustracions ideals per al llibre del doctor Leroy.

35. Sigmund FREUD, *Psicopatologia de la vida quotidiana*, «El Libro de Bolsillo», núm. 19 (Madrid, Alianza Editorial, 1975), p. 60. Traducció de López Ballesteros. Primera edició 1922 a Biblioteca Nueva.

36. FREUD, *op. cit.*, p. 186.

37. J.V. FOIX, *Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actuals*, «L'Amic de les Arts», núm. 20 (30-XI-1927). Recollit a *Obres completes* 4 (Barcelona, Edicions 62, 1990), p. 38.

propícia a les visions i a l'automatisme. Això, però, com se sol dir, és una altra història.

A manera de conclusió

Després de tot el que hem vist, és lícit suposar que *Les visions du demi-sommeil* (1926) del doctor Eugene-Bernard Leroy va ser un llibre important, no solament per a Foix, que en fa una traducció parcial en el «meeting de Sitges el 1928», sinó també per a Dalí. Important pel profit que en podien treure en els seus respectius àmbits de creació canalitzats no solament per les visions oníriques del somni nocturn sinó també pel que Foix anomena «provocació diürna» de les imatges hipnagògiques. «Provocació» entesa com a punt de partida del treball literari (o plàstic) en contraposició a la transcripció automàtica del pensament, pròpia del «text surrealista», el qual, segons Foix, no per això deixa de ressentir-se de la claror del dia. I se'n ressentirà encara més, molt més, amb l'arribada de Dalí al grup surrealista i el consegüent desplaçament: del protagonisme del somni nocturn al protagonisme del somni diürn, altrament anomenat somieig. Això serà la consolidació del triomf dels «*événements surréalistes de la journée*».³⁸

Profit, doncs, per a l'estímul d'imatges fresques, «les més singulars imatges recollides a les andanes de les avingudes subterrànies del pre-somni».³⁹ I és que Foix sabia tan bé com Breton que la imaginació no és un do sinó un objecte de conquesta que requereix una pràctica i un estudi. La pràctica de les possibilitats visionàries del poeta i l'estudi científic d'aquestes possibilitats per a l'ensinistrament d'aquell «poder d'al·lucinació voluntària» de què parlava Breton. La utilització de manuals científics de psicologia i psiquiatria en la recerca dels mecanismes d'inspiració per tal d'assolir la troballa poètica és un fet immanent a la gènesi del surrealisme, motivat, sens dubte, per la formació mèdica del seu principal instigador, perllongat de manera fecunda per autors com Max Ernst, i explotat, finalment, pel mateix Dalí amb un entusiasme inaudit.

En aquest sentit, doncs, com en molts altres, Foix, disposat a «aconseguir la descoberta del truc, que tan famosos fa als seus possessors, de produir en sèrie i amb *esperit*», (9)⁴⁰ es perfilà com un surrealista més del grup que ell mateix anomenava la secta de París. Atret ben d'hora per Freud, a qui llegia en francès, i més enllà de la lectura puntual del llibre del doctor Leroy, no deixà de mostrar un

38. Salvador DALÍ, *La Conquête de l'irrationnel* (1935), dins *OUI 2* (París, Editions Denoël, 1971), p. 62. El triomf dels esdeveniments diürns enfront dels nocturns l'havia simbolitzat Dalí amb el canvi del títol del quadre de Max ERNST, *La Révolution, la nuit* per *La Revolution, le jour*, «*devisé décrivant de façon parfaite la deuxième phase de l'expérimentation surréaliste!*» (*The Object as Revealed in Surrealist Experiment*, dins *This Quarter*, París, setembre de 1932, traduït al francès en catàleg *Salvador Dalí. Rétrospective 1920-1980*, p. 216). Per a Dalí, aquest «dia» era el dia de les fantasies diürnes, dels deliris paranoics, dels objectes surrealistes, però era també el dia exclusiu de materialisme dialèctic, i en aquesta darrera puntualització política, a principis dels anys trenta, Dalí es distanciava clarament de Foix.

39. J. V. FOIX, *Presentació de Salvador Dalí*, «L'Amic de les Arts», núm. 10 (31-I-1927).

40. *Algunes reflexions sobre la pròpia literatura*, «L'Amic de les Arts», núm. 31 (31-III-1929).

veritable interès per la literatura psiquiàtrica ensumant llibres com ara *Patologie de l'imagination et de l'émotivité* (1925), on Dupré estudia el deliri d'imaginació basat en la construcció de ficcions, o com, després, *Les Hallucinations* (1936) de Pierre de Quercy, l'autor que uns quants anys abans ja havia publicat en dos volums *L'Hallucination* (1930), llibre utilitzat per Breton a *Le Message automatique* (1933) a propòsit de les imatges eidètiques.

Al cap i a la fi, si Dalí arriba a París el 1929 amb un bagatge teòric considerable pel que fa a la formació extraplàstica, degué ser en part sota la influència de Foix. El poder d'auto-lucinació voluntària que Breton atribueix a Dalí no és sinó aquella «provocació diürna» de què parlava Foix i que tan bé va saber adaptar Dalí per a la construcció dels seus paisatges fantasmagòrics, paisatges «*de seconde zone*»,⁴¹ i és que com assabentava el mateix Foix «La veritable coneixença poètica es obtinguda en el risc de l'aventura dels paisatges hipnagògics dels quals el paisatge material és un rebuig».⁴² Paisatges immaterials, però reals, reals en el sentit freudià de la paraula. I en el sentit surrealista, «tot entenent per superrealisme la creença en la realitat de les visions».⁴³

VICENT SANTAMARIA

41. André BRETON, *Première exposition Dalí*, dins *Oeuvres complètes* II (París, Gallimard, 1992), p. 308.

42. J.V. FOIX, *Véner uns i diuen. Poesia...*, «La Publicitat» (29-VII-1933), recollit a *Album Foix. Una successió d'instantes*, a cura de Joan deDéu Domènech i Vinyet Panyella (Barcelona, Quaders Crema, 1990), p. 273.

43. J.V. FOIX, *Definicions: superrealisme, amb motiu de Blake*, «La Publicitat» (11-III-1931), dins *OC* 4, p. 45.