

El joc lúgubre de Salvador Dalí

Fèlix Fanés

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

RESUM

En la primera exposició que Salvador Dalí va fer a París el 20 de novembre de 1929 hi figurava l'oli *Le jeu lugubre*, una peça molt representativa del nou estil que el pintor iniciava aleshores. Aquest treball analitza diversos aspectes d'aquesta obra –el lloc que ocupa dins la producció de Dalí, les diverses interpretacions que tot seguit en van fer A. Breton i G. Bataille, les relacions iconogràfiques inesperades amb el quadre de Ticià *L'ofrenda a la diosa de los amores*– i revela, a més, un secret fins ara sorprenentment guardat: l'oli de Dalí està pintat a l'altre cantó d'una obra –un dibuix– del seu amic Federico García Lorca.

Paraules clau:
pintura, surrealisme, Salvador Dalí.

ABSTRACT

Le jeu lugubre of Salvador Dalí

In Dalí's first exhibition in Paris on November 20, 1929 the painting *Le jeu lugubre* was included. The piece was very representative of the new style the painter was initiating at that time. This essay analyzes several aspects of this work –the place that it occupies in Dalí's art production, the different interpretations made at that moment by A. Breton and G. Bataille, the surprising iconographical links to the Titian painting *Worship of Venus*– and, moreover, reveals a secret hidden until now: on the other side of *Le jeu lugubre* is another work: a drawing of his friend Federico García Lorca.

Key words:
painting, Surrealism, Salvador Dalí.

Per assistir al rodatge d'*Un chien andalou*, Salvador Dalí va viatjar a París, on va romandre des de mitjan abril fins al començament de juny de 1929. Durant aquests mesos, amb l'ajut de Joan Miró, va entrar en contacte amb alguns membres del grup surrealista, especialment el marxant Camille Goemans, que va prometre organitzar-li una exposició per al novembre d'aquell any. Empès pel compromís, que significava el debut en l'escena artística internacional, i probablement també perquè no volia decebre el nou marxant, que li havia ofert la possibilitat d'un contracte de més llarga durada¹, el pintor va recloure's a Cadaqués, com d'altra banda solia fer cada any, per tal de tenir enllestits els quadres que havien de formar part de la presentació a París².

Entre els olis que va pintar aquell estiu es troba *Le jeu lugubre* (figura 1), que acabaria esdevenint la peça més emblemàtica de l'exposició, com ho demostra el fet que fos l'única obra reproduïda en el catàleg, no una, sinó fins a tres vegades. El quadre, que va ser adquirit per uns col·leccionistes tan prestigiosos com els vescomtes de Noailles, els quals van penjar-lo a la luxosa mansió que tenien a la Place des États-Unis, entre un Watteau i un Cranach³, era un oli amb collage sobre cartró, de dimensions reduïdes (40,6 x 26,6 cm), on es presentava un repertori significatiu de la nova manera de pintar de Dalí: em refereixo sobretot a la presència d'imatges perfectament identificables pel que fa al contingut, però molt més difícils d'interpretar quan mirem de relacionar-les entre si per extreure'n un significat global.

Com la majoria de les obres que va mostrar aleshores (*Les premiers jours du printemps*, *Les plaisirs illuminés* o *Les acomodations des désirs*, per citar-ne algunes), podem definir *Le jeu lugubre* dient que es tracta d'una peça narrativa en què la causa-

litat que sol regir el desenvolupament de l'acció ha estat suprimida. Aragon, molt perspicaçment, relacionava la incoherència d'aquests quadres amb la del collage, una tècnica que el pintor utilitza d'una manera molt agosarada en *Le jeu lugubre*, com ja veurem després⁴. Certament, els elements de l'obra se'ns mostren sota l'aparença de fets aïllats i fins i tot inconnexos. Hi ha en tot el conjunt alguna cosa de la tècnica de retallar i enganxar, característica del collage. Conscient del risc, el pintor mira d'esmoreir-ne els efectes situant el conjunt dins d'un espai dens i atapeït, que es presenta, potser per esborrar la impressió de cosa deslligada, sota una forma interna molt tancada: una disposició circular sobre dos eixos que dibuixen una mena d'ics.

El primer dels eixos, que apareix en la part central del quadre, està format per un cos, de la part superior del qual sorgeix un seguit d'elements de naturalesa molt diversa: roques, carculles, cargols de mar, llebres, mans, rostres, barrets, paraigües, etc.; aquest eix, al seu torn, és creuat per la línia imaginària que va des de l'estàtua situada a mà esquerra de l'enfilall d'imatges fins al grup humà col·locat a la dreta, en l'angle inferior del quadre. Cadascun dels dos extrems presenta unes notables singularitats visuals. L'estàtua que es tapa el rostre amb una mà, alhora que allarga l'altra, d'una dimensió completament desproporcionada, reposa sobre un pedestal en el qual podem llegir «gram, centigram, mil·ligram». Al peu d'aquesta base, hi ha un lleó, també de pedra, i més avall un altre animal de la mateixa classe que se'n va pel marge esquerre de la composició. Enfilat sobre el pedestal trobem, a més, un jove nu, també de pedra, que ofereix una cosa difícil de reconèixer a l'estàtua mentre amb l'altra mà aguanta una àncora. Al peu del conjunt, un home amb bastó mira admirativa-

1. Amb aquest contracte, signat el 14 de maig de 1929, la Galerie Goemans es comprometia a pagar a Salvador Dalí, entre el 15 de maig i el 15 de novembre de 1929, la suma de 1.000 francs francesos al mes. «À l'expiration de ce temps, la Galerie Goemans et M. Dalí examineront ensemble les bases d'un nouvel accord». Per la seva banda, Salvador Dalí «s'engage [...] à s'entendre avec la galerie Goemans à l'expiration de la période stipulée [...] pour une nouvelle convention de la même nature que celle-ci». Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres).

2. L'exposició, inaugurada el 20 de novembre de 1929 a la Galerie Goemans, 49, rue de la Seine, contenia dos olis «vells», ja exposats a Barcelona i Madrid, *Aparell i mà*, de 1927, i *Los esfuerzos estériles*, de 1928 (que després seria rebatejat amb el nom de *Cenicitas*), i deu obres més, la majoria pintades en els mesos anteriors i datades en conseqüència el 1929, amb els títols de *Les acomodations des désirs*, *Les plaisirs illuminés*, *Le sacré-coeur*, *L'enigme 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* i *Le jeu lugubre*. Acompanyaven aquests olis un nombre indeterminat de dibuixos.

3. S. DALÍ, *La vida secreta*, Dasa Edicions, Figueres, 1981 (1942), p. 274 (a partir d'ara citaré sempre aquesta edició). Els vescomtes de Noailles van ser una peça clau del col·leccionisme d'aquells anys. Marie-Laure de Noailles havia comprat per primer cop una peça d'art contemporani —un petit Picasso adquirit en la galeria Paul Rosenberg— el 1922. A partir d'aleshores la col·lecció va créixer ràpidament. El 1923 van comprar obres de Picasso, Braque, Beaudin, Foujita, Dufy i Vlaminck. El 1924, de Gris, Survage i Ernst. El 1925 la col·lecció va fer un salt important amb l'adquisició de 25 peces, entre les quals hi havia un Mondrian, un Braque i el *Portrait de Madame Cézanne* de Gris. Durant els anys següents, van mantenir el ritme d'adquisicions, per bé que s'ansessin especialitzant progressivament en pintura surrealista. El 1924 van comprar un Ernst; dos, el 1926, i el 1927 van adquirir un Miró. No va ser fins al 1929 que van adquirir un quadre de Dalí. A partir d'aleshores, però, es van convertir en col·leccionistes privilegiats del pintor. Els Noailles, a més, tenien un «saló» que entre 1924 i 1932 va ser un important lloc de trobada dels membres de la comunitat artística de París, especialment els surrealistes. Finalment, recordem que van exercir també un destacat paper com a mecenes participant financerament en les pel·lícules *Les Mystères du Château du Dé* (1929) de Man Ray, *L'âge d'or* (1930) de Luis Buñuel i *Le sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau. Vegeu M. GEE, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, Nova York, 1981, p. 186-187.

4. L. ARAGON, *La peinture au défi*, París, 1930, p. 27. Es tracta del text que Aragon va escriure per a la exposició sobre collage que va tenir lloc a la Galerie Goemans entre el 28 de març i el 12 d'abril de 1930. Dalí, al costat d'obres d'Arp, Braque, Duchamp, Ernst, Gris, Miró, Magritte, Man Ray, Picabia, Picasso i Tanguy, hi va participar amb *Les premiers jours du printemps* (1929). D'altra banda, en aquest text, Aragon també esmenta la naturalesa narrativa de l'obra de Dalí quan indica que si els collages de Max Ernst es poden reduir a poemes, els de Dalí, en canvi, serien comparables a «novel·les».

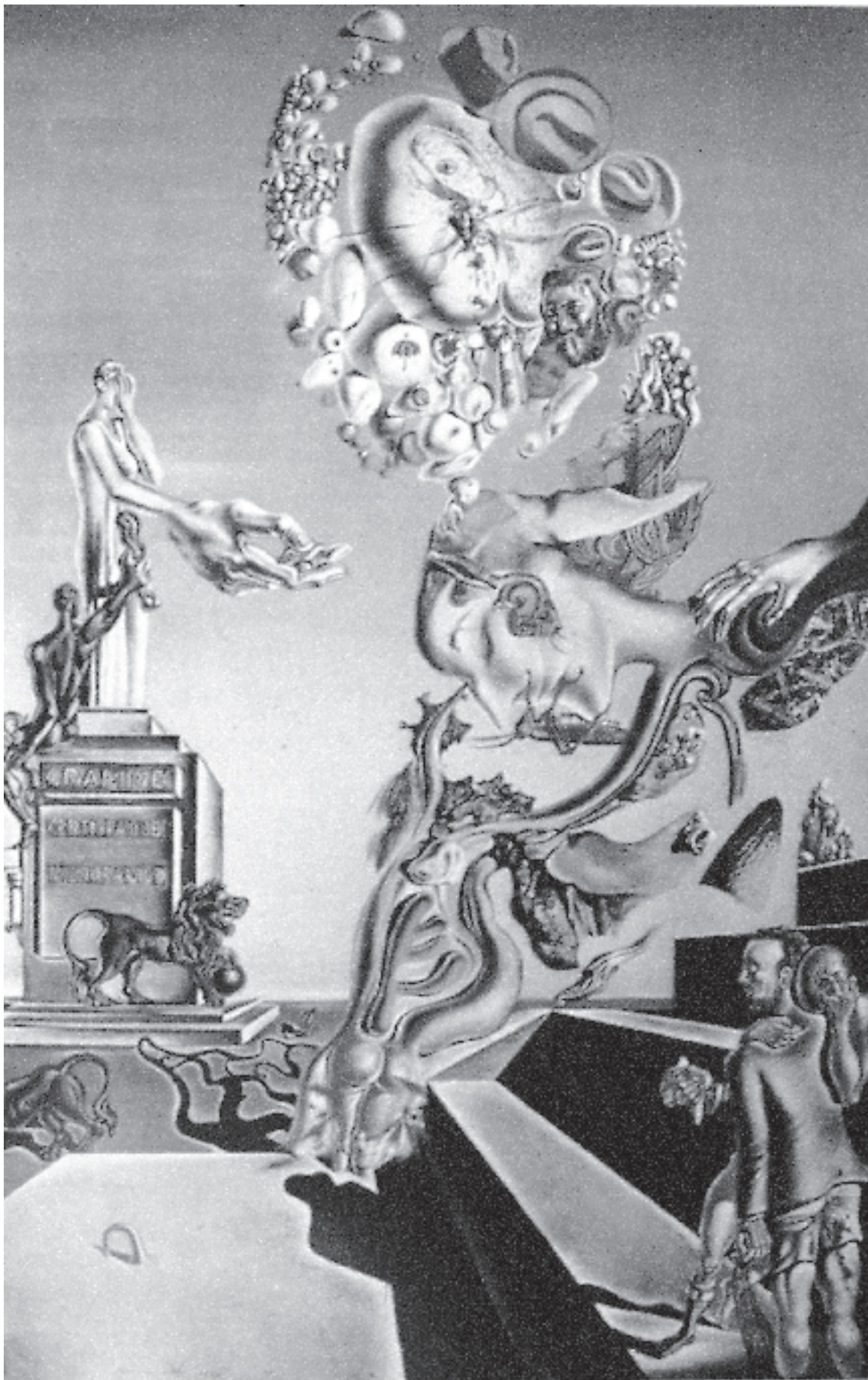


Figura 1.
Salvador Dalí, *Le jeu lugubre* (1929).

5. D. ADES, *Dalí*, Londres, 1982, p. 56 i s.

6. ARAGON, op. cit., p. 47.

7. L'última Rosalín Krauss a *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., 1994, p. 158. L'origen de la confusió o de la llegenda es troba en el mateix Dalí que a *La vida secreta*, sense esmentar el títol del quadre, però no hi ha cap dubte que es tracta de *Le jeu lugubre*, escriu: «Quan Breton va veure aquesta pintura, vacil·là una bona estona davant els seus elements escatològics, car en la pintura apareixia una figura, vista per darrere, els calçotets de la qual estaven tacats d'excrements. L'aspecte involuntari d'aquest element, tan característic en la iconografia psicopatològica, hauria hagut d'ésser prou per il·luminar-lo. Però em vaig veure obligat a justificarme dient que era merament un simulacre. [...] Si m'haguessin acorralat hauria hagut de respondre sens dubte que era el simulacre de l'excrement mateix.» DALÍ, op. cit., p. 232. Dalí hi tornarà a insistir a *Le journal d'un génie*, París, 1964, p. 20 i s.

8. A. BRETON, «"Stériliser" Dalí», text publicat al catàleg de l'exposició *Salvador Dalí a la Galeria Goemans*, 1929, i reproduït a *Salvador Dalí. Retrospective: 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, París, 1979, p. 124-125.

9. *Ibidem*, p. 124.

10. A. BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, París, 1964, p. 2 i 3.

11. A. BRETON, *L'amour fou* (1924), a *Oeuvres complètes*, vol. II, París, 1992, p. 685.

12. A. BRETON, *Second Manifest du Surréalisme*, París, 1929.

13. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres).

14. A. BRETON, *Entretiens*, París, 1952, p. 159.

15. *Ibidem*, p. 208.

16. S. DALÍ, «Rêverie», *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 4, desembre de 1931, p. 31-36.

17. «A Barcelone, les films soviétiques arrachent l'enthousiasme du public le plus bourgeois, des artistes les plus catholiques et conservateurs, ils disent qu'il s'agit de l'apologie de tout ce qui est sain», escrivia Dalí a Breton el 5 de març de 1932 i el 4 d'octubre de 1932: «Le film *Le Chemin de la Vie* dont on m'a dit qu'il a été donné à Paris et qui est l'immondice la plus inouïe de notre temps va passer à Barcelone chez les jeunes catholiques, à cause de son exemplarité morale». J. PIERRE, «Breton et Dalí», *Salvador Dalí. Retrospective: 1920-1980*, Musée National de l'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1979, p. 131-140. Per a la realització d'aquest

ment —o malenconiosament, no ho sabem— cap amunt, tot projectant una ombra molt intensa que gairebé es barreja amb la que fan els diversos elements que sorgeixen del cos esquíat. A la dreta d'aquest cos, i separat per unes escalinates que formen una estranya perspectiva, podem observar el grup humà a què em referia abans: un home amb barba, que aguanta una xarxa de pescador amb la mà esquerra i un mocador tacat de sang amb la dreta; aquest home va vestit estranyament, ja que si bé porta americana, no duu, en canvi, pantalons, sinó només calçotets, els quals, per acabar-ho d'adobar, apareixen tacats d'excrements (es tracta dels propis excrements: és algú que s'ha defecat). A aquest estrany personatge se li abraça una figura que sembla no portar sinó un mitjó i una lligacama, el cap de la qual és una mena de closca petrificada, que es furga amb un dit fins aconseguir fer-hi un forat.

Tant aquesta tela com les altres que abans he esmentat eren molt diferents de tot allò que fins aleshores havia pintat Dalí. Fins aproximadament el 1927 el pintor seguia dues línies paral·leles, una de tipus classicista, com *Noia a la finestra* (1925) o *Figura a la finestra* (1925), pròxima a un noucentisme passat pel sedàs de la nova objectivitat alemanya i el realisme màgic italià, i una altra seguidora dels diversos passos que havia anat donant el cubisme, com *Naturalesa morta* (1923), *Naturalesa morta purista* (1924) o *Naturalesa morta al clar de lluna malva* (1926), si bé entre totes dues hi havia un component comú: el que podríem anomenar la *tendència geomètrica*, és a dir, la presència d'una estructura formal profunda basada en la rígida construcció de l'obra més enllà del revestiment divers del quadre. A partir de 1927, tanmateix, va començar un procés d'unificació que va confluir en un únic estil, això sí, ple de tómb i d'influències diverses, que potser seria millor anomenar-les citacions. La voluntat unificadora provenia de la recerca d'una veu original, d'una banda, i, de l'altra, de la intencionalitat, ara clara, de situar aquesta veu en el camp de l'avantguarda, especialment el que es relacionava amb els corrents surrealistes. Per això, en les teles d'aquella època, hi podem trobar influències o citacions d'Arp, com *Sol, quatre dones i pescadors de Cadaqués* (1928); d'Ernst, *La vaca espectral* (1928); o de Tanguy, *Composició surrealista* (1928)⁵. El període de les citacions va desembocar l'any 1929 en l'estil característic de *Le jeu lugubre*, on, tot amb tot, encara són perceptibles certes influències d'altres pintors, com Giorgio De Chirico (això és força evident en l'estàtua de mà esquerra, en les estranyes perspectives de les escales de mà dreta i en la petita figura i les nítides ombres que projecta) i altres menys òbvies que ja aniran sortint.

A la minuciositat preciosista amb què tots els elements han estat pintats cal contraposar la presència de trossos de paper enganxats, no amb la

intenció d'aprofundir en les esquerdes de la representació, segons allò que s'espera d'aquesta mena d'operacions, sinó més aviat amb el propòsit de fer més compacte la retòrica del *trompe-l'oeil* per augmentar encara més la confusió de l'espectador. Els collages que trobem en *Le jeu lugubre* són els següents: en la part alta del quadre, dels tres barrets representats, n'hi ha dos que són trossos de paper retallats i enganxats; més avall, la cara d'una noia; a sota, una mà amb una cigarreta entre els dits; a la dreta del rostre del gran masturbador, una imatge d'arquitectura gòtica; i a sota unes formes estranyes que tant podrien ser fotografies que representen la sorra del desert com la superfície rugosa d'una galeta. En tot cas, els trossos de collage se situen en la part central del quadre i formen part del desvari infantil a què, com ja veurem, al·ludia Dalí. Va ser Louis Aragon, en el treball que ja he esmentat, qui millor va percebre l'originalitat del pintor a l'hora d'utilitzar aquesta tècnica. A *La peinture au défi* assenyalava que gràcies al procediment miniaturista emprat pel pintor, que «sait imiter à ce point le chromo», l'efecte dels seus treballs és insuperable, ja que «les parties de chromo collées passent pour peintes alors que les parties peintes passent pour collées»⁶. Com veurem, el confusionisme entre les parts pintades i el collage i l'ambigüitat que se'n desprèn no són del tot aliens a la mateixa essència del quadre.

Sempre s'ha dit que *Le jeu lugubre* va desplaure Breton⁷. Fa de mal dir, amb les dades que posem, si els esdeveniments van escaure's així o formen part, simplement, de la llegenda. Amb tot, m'agradaria que es prengués en consideració el fet, d'altra banda ben conegut, que el catàleg, profusament il·lustrat amb reproduccions de l'obra, com ja he assenyalat, duia precisament un escrit de presentació del poeta. Un escrit ambigu, si es vol, però un escrit de presentació al capdavant. I Breton era molt curós en aquestes circumstàncies. ¿Com podria, coneixent-lo com el coneixem, que era capaç de foragitar algú, per un tres i no res, a les tenebres del món exterior, escriure un text per a un pintor que havia fet un quadre que no li agradava i, encara menys, com ens el podem imaginar permetent que s'il·lustrés aquest text, el seu text, amb la pintura que més detestava de l'exposició? Tractant-se de Breton no sembla gens versemblant. Potser es va sentir sorprès davant l'obra, fins i tot podem imaginar que li va passar pel cap el vertigen del desconcert; però és molt dubtós que hi manifestés una oposició frontal. Altrament, l'escatologia que hi apareix, el motiu central del desassossec, no devia molestar-lo pas tant, quan poc temps després va adquirir *Guillem Tell* (1930), un oli no menys tèrbol, on un altre personatge apareixia manifestament amb els pantalons tacats d'excrements.

Tampoc no podem oblidar que en l'escrit de presentació, Breton situava Dalí dins l'ortodòxia

surrealista. Després de fer memòria d'alguns dels principis bàsics del moviment, com ara la necessitat de bandejar allò que oprimeix en l'ordre moral i també allò que «físicament» no ens permet de veure-hi amb claredat, ja que els surrealistes estaven convençuts que darrere els impediments físics s'hi troba alguna cosa amagada i que suprimir aquestes barreres materials depèn només de la nostra capacitat d'al·lucinació voluntària, després de recordar tot això, s'afanyava a destacar que el poder al·lucinatori de l'art de Dalí era fins aleshores el més extraordinari que havia conegut mai. També és cert que en el text, en una actitud temerosa tan impròpia de Breton com característica de les relacions que a partir d'aleshores mantindrà amb Dalí, es definia la pintura d'aquest com «une véritable menace». I una bona part d'aquesta «amença» provenia, sempre segons Breton, dels personatges de les teles, en els quals al poeta li semblava descobrir uns «êtres de proie», és a dir, uns éssers de rapinya que, alhora, amb un evident joc de paraules, ja que «être en proie» també vol dir 'ser víctima', quedaven convertits en uns éssers encara més ignominiosos i en conseqüència més sospitosos a causa de la seva naturalesa ambivalent (víctima i botxí alhora), una manera de ser, l'ambivalència, que Breton atribuïa també a Dalí, tal com ho expressava només començar l'assaig que li dedicava tot dient: «Dalí est ici comme un homme qui hésiterait (et dont l'avenir montrera qu'il n'hésitait pas) entre le talent et le génie, on eut dit autrefois le vice et la vertu»⁸.

Si és cert que l'escrit traspua un cert to d'intranquil·litat i desassossec, no ho és menys que Breton hi mostra la sorpresa i la fascinació que aleshores li causava el treball de Dalí, a qui desitja que «l'admirable voix [...] ne se brise pas» i que no es deixi «deposséder de la merveilleuse terre de trésors». Fins i tot arriba a afirmar que amb Dalí, potser per primer cop, «s'ouvrent toutes grandes les fenêtres mentales»⁹. I la metàfora de la finestra és important en Breton, que concebia la pintura com una finestra oberta al món: «C'est ainsi qu'il m'est impossible», escrivia, «de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne, autrement dit si, d'où je suis, "la vue est belle", et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à perte de vue»¹⁰; en una clara al·lusió als lligams que Breton establia entre visió i desig, tal com més clarament ho afirmava a *L'amour fou*, on es diu que «tan lluny com l'ull arribi, recrea el desig»¹¹.

En un altre moment de l'inici de les relacions entre tots dos, i potser encara amb més claredat, Breton expressava el sentiment contradictori que li provocava Dalí. Em refereixo a la dedicatòria manuscrita amb què li va regalar l'edició en forma de llibre del *Segon Manifest del Surrealisme*¹², que havia sortit publicat amb un frontispici dibuixat

pel mateix pintor. Amb la seva lletra menuda i bella (i amb tinta de color verd), Breton hi escriu: «A Salvador Dalí, dont le nom est pour moi synonyme de la révélation au sens éblouissant et toujours un peu foudroyant où je l'ai toujours entendu, avec mon affection, ma confiance et mon espoir absolument sans limites [...]»¹³. És a dir, l'admiració —«el nom del qual és per a mi sinònim de revelació»— acompanyada, però, del dubte persistent —«en el sentit enlluernador i una mica fulminant en què sempre l'he entès»—. El temor, aquest «foudroyant», en els mesos, en els anys vinents, no parà de créixer. Però abans recordem que l'esperança sense límits d'aleshores la reconeixia Breton encara molts anys després: «Durant trois ou quatre années, Dalí incarnera l'esprit surréaliste et le fera briller de tous ses feux»¹⁴. Aquesta opinió concorda amb la d'André Thirion que en les seves memòries va escriure que el pintor havia dotat el grup «d'une machine infernale dont les explosions successives couvrirent de déchets variés les perspectives de la Troisième Période, le matérialisme historique et la science des horoscopes»¹⁵. El reconeixement envers Dalí es demostraria també en les diverses preses de posició de Breton a favor del pintor, algunes de conseqüències traumàtiques, com ara la defensa del text *Rêverie*¹⁶ davant els atacs del partit comunista francès, que va acabar amb la sortida d'Aragon del grup surrealista; o la publicació, seguint els consells de Dalí¹⁷, a *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, d'un comentari de Ferdinand Alquié contra el film rus *El camí de la vida*¹⁸, que li va costar, a Breton, l'expulsió de l'AEAR.

Però l'admiració de Breton per Dalí, paral·lelament a totes aquestes preses de posició, anava decreixent; o, més ben dit, en l'estrany equilibri entre el respecte i la desconfiança en què es basaven les seves relacions, el segon component, la desconfiança, guanyava cada cop més terreny. En aquest procés, l'actitud que a mitjan 1933 Dalí va adoptar envers Hitler decantaria definitivament la balança¹⁹. Si fins aquell moment Breton l'havia contemplat com algú que es mou entre el vici i la virtut, a partir d'aleshores va passar a veure'l clarament inclinat cap allò que ell considerava els aspectes més negatius de la seva complexa personalitat, per bé que el creixent allunyament entre l'un i l'altre no pugui reduir-se a qüestions merament psicològiques. De fet, allò que compta eren les divergències de pes que en el camp del pensament havien aparegut entre tots dos, unes divergències que es manifestarien sobretot en les preses de posició política. Davant la intensificació del compromís en Breton, Dalí apostava cada cop més per la irresponsabilitat: «Notre responsabilité actuelle consiste dans un nouveau et urgent sentiment d'irresponsabilité»²⁰, afirmava el pintor, per a qui el nou i urgent sentiment era una forma d'exploració dels límits de la conducta humana. Per això deia, si fa no fa, coses

article, J. Pierre va utilitzar com a base documental les interessants cartes que Dalí va escriure a Breton, que ara es troben en el Fons Jacques Doucet (Bibliothèque Sainte Genéviève, París). Aquestes cartes només es poden consultar excepcionalment i sempre sota la prohibició estricta de citar-les totalment o parcialment. Pierre, per la relació íntima que havia mantingut amb Breton, va aconseguir eludir la normativa, que sembla ser que arrenca de les darreres voluntats de l'escriptor, gràcies a la intercessió de la vídua, Elisa Breton.

18. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 5, 15 de maig de 1933, p. 43.

19. En una carta del 29 de juliol de 1933 Dalí escrivia a Breton: «La politique, voilà encore une chose qui pourrait dans l'actualité devenir une "spécialité surréaliste" des plus fines, substantielle et réellement phénoménale. A mon avis, il faudrait prendre beaucoup d'attention au phénomène hitlérien, je sais officieusement que Georges Bataille prépare un grand panégyrique de Hitler dans *La Critique sociale* de Souvarine, et voilà encore que cela nous passera en quelque sorte devant le naz [sic], car ça sera toujours un très mauvais antécédent lequel, automatiquement, nous rend la tâche de situer Hitler du point de vue surréaliste beaucoup plus difficile, bien que je sois persuadé que nous sommes les seuls à pouvoir dire à ce sujet des choses jolies, car les communistes qui, par leur philosophie, devraient être les mieux situés pour comprendre tout cela, sont paradoxalement les plus éloignés de la plus humble clairvoyance, c'est colossal d'entendre comme des matérialistes nous disent à tout moment que la révolution hitlérienne ne veut rien dire, qu'elle ne signifie rien, et qu'elle passera vite (!)». Citat per PIERRE op. cit., p. 135.

20. Carta de Salvador Dalí a André Breton del 29 de juliol de 1933 citada per PIERRE, op. cit., p. 131.

com «una catàstrofe ferroviària causa una satisfacció més gran quan afecta especialment els viatgers de tercera classe»²¹, afirmacions que, com és lògic, feien sortir de polleguera Breton. Per al pintor, en canvi, declaracions d'aquesta mena es desprenien de les ensenyances del marquès de Sade. A Dalí, li agradava argumentar que les desgràcies dels altres, encara que fossin amics seus, li provocaven una excitació sexual, comprovable empíricament, de la mateixa manera que passava en els textos de Sade, en els quals es defensa que el plaer que s'obté és més intens com més gran és la bellesa, la innocència i la puresa de les víctimes.

En un text inèdit, que probablement correspon a la resposta a una enquesta, «Sur les sentiments humanitaires», que mai no es va arribar a fer pública, i de la qual s'han conservat només unes notes, Dalí escrivia: «Tres souvent la douleur d'autrui et spécialement les grandes catastrophes son pour moi une source indéniable de plaisir et meme d'opinion défavorable vis à vis à la douleurs d'autrui uniquement par deduction, en fontion de certaines ideologies et surtout en raport à l'idée toute speciale que ge me fais de la justice. Les antagonismes ideologiques modifiant ma façon d'être affecté, ge tire plus de plaisir de la douleur des amis ideologiques que de celle des gen appartenant a des ideologies antagoniques»²². Per a Dalí, com per a Sade, l'estat moral de l'home portava a l'immobilisme, mentre que l'estat immoral «est un état de mouvement perpétuel qui le rapproche de l'insurrection»²³. Però la lectura que feia Breton de Sade tampoc no tenia res a veure amb la que en feia Dalí.

La desconfiança de segona hora no pot, tanmateix, fer-nos oblidar la fascinació que va seguir a la trobada. Una fascinació, sens dubte, perfectament calculada per Dalí, tot i que, com ja hem vist, no encertés tots els trets de l'abundant munició que va gastar. M'agradaria que ara tornéssim a *Le jeu lugubre* i que el contempléssim com el que també va ser: un joc afalagador, és a dir, un quadre concebut, sobretot en la seva gènesi, com una ofrena al grup surrealista. Una dotzena d'anys després, Dalí encara l'explicava com un fruit del «dictat del pensament», allò en què, segons la definició canònica de Breton, es pot reduir l'essència del surrealisme. «Des del moment de la meua arribada a Cadaqués», escrivia, «vaig ser escomès per una recuada del meu període infantil». Davant la mirada «estàtica i meravellada» del pintor van començar a desfilar «infinites imatges que no podia localitzar amb precisió en el temps i l'espai, però que estava segur d'haver vist quan era petit». Un cop es va haver deixat emportar pel deliri de la imaginació, Dalí va decidir «d'escometre una pintura en què em limitaria exclusivament a reproduir totes aquestes imatges, tan escrupolosament com em fos possible de fer-ho, segons l'ordre i la intensitat del seu impacte i se-

guint, com a criteri i norma de la seva disposició, només els sentiments més automàtics dictats per la seva proximitat i el seu lligam sentimentals. I no cal dir que no hi hauria cap intervenció del meu propi gust personal»²⁴.

La disposició mental que descriu Dalí, així com les mesures tècniques que va prendre per arribar-hi (dormia als peus del quadre; de vegades es despertava sobtadament durant la nit i hi afegia un nou detall; quan s'aixecava era el primer que veia; menjava allà mateix i no se'n movia durant tot el dia del davant), ens duen inevitablement a pensar en l'escriptura automàtica: sembla que veiem Breton i Soupault escrivint *Les champs magnétiques*. També ells s'havien reclus fins a aconseguir l'estat anímic adequat que permetés fluir les paraules sense entrebancs; també ells miraven que les imatges brolessin en llibertat del pensament sense que cap raó de gust personal les interferís o les modifiqués.

Amb tot, les diferències són importants. En primer lloc, Dalí intervé en la selecció de les imatges. Tot i que afirma que no permet que res l'influïxi, sens dubte en l'elaboració de la peça s'interposen certs mecanismes de tipus racional. De fet, ell mateix ho reconeixia de manera gairebé explícita en recórrer a la metàfora del caçador: el pintor és un caçador amb l'escopeta a punt. «De vegades», escrivia, «m'estava esperant hores i hores sense que es presentés cap d'aquestes imatges. Aleshores, sense pintar, restava en suspens, amb una pota alçada, de la qual penjava, immòbil, el pinzell, amatent a precipitar-me novament sobre l'oníric paisatge de la meua tela en el moment en què un tret del meu cervell fes caure, sagnant, una nova víctima de la meua imaginació. De vegades es produïa la detonació i no queia res. De vegades em llançava a una folla i infructuosa persecució, car el que havia cregut que era una perdiu era només una fulla que l'impacte de la bala havia després d'una branca [...]»²⁵.

No era el primer cop que Dalí feia servir aquell procediment. Ja l'havia utilitzat amb Luis Buñuel per a la redacció del guió d'*Un chien andalou*, quan els dos amics encadenaven imatges, l'una rere l'altra, que només eren acceptades al moment en què tots dos hi estaven d'acord, ja fos perquè allò que havien trobat els semblava prou original, ja fos perquè allò que se'ls havia acudit ho veien difícilment interpretable a causa de l'hermetisme i l'obscuritat que ho envoltava. Aquest sistema d'escriptura, que podem qualificar de semiautomàtic, donava uns resultats prou diferents als de *Les champs magnétiques*. Ja he dit que coincidien en el fet que les imatges, malgrat la foscor del significat, posseïen uns perfils nítids i lluminosos. Però a diferència del que succeïa amb els textos de Breton i Soupault, intuïm que en aquestes imatges, per sota la impenetrabilitat, s'hi desplega un cabdell de fils que, si aconseguim de relacionar-los correctament entre si, acabaran per donar-nos algun sentit. Tant *Un chien*

21. K. MAUR, «Breton et Dalí à la lumière d'une correspondance inédite», *André Breton. La beauté convulsive*, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, París, 1991, p. 197.

22. Arxius de la Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres (el subratllat és meu). Tot el que sabem d'aquesta enquesta prové d'una «Copie du procès-verbal de la séance du 6 octobre 1931, tenue chez Tzara» (còpia realitzada per A. Thirion els dies 5, 6 i 7 de febrer de 1958 a partir dels originals i conservada en els fons Paul Eluard del Musée Saint-Denis). Segons aquest document, Breton hauria dit: «Jamais je n'aurais toléré, Aragon non plus, une enquête semblable». I Paul Eluard en una carta a Gala de l'11 de setembre de 1931 hauria afirmat: «Je ne crois pas que l'on puisse risquer les réponses que nous vaudraient les questions de Dalí. Et ce serait très impolitique. Le temps n'est pas encore venu». P. ELUARD, *Lettres à Gala (1924-1948)* (edició de P. Dreyfus), París, 1984, p. 151. D'altra banda, hauria estat en aquesta enquesta on Dalí s'hauria referit als accidents de ferrocarril i els vagons de tercera classe, aquestes «grans catàstrofes» a què es refereix en el text citat? Vegeu *supra*.

23. D.A.F. SADE, «Français, encore un effort si vous voulez être républicains» a *La Philosophie dans le boudoir*, París, 1795.

24. S. DALÍ, *Vida secreta*, p. 231 i 232.

25. *Ibidem*, p. 233.

26. A més del text, Bataille havia estampat per primer cop en una revista imatges de quadres de Dalí a França. Es tracta de *Le sang est plus doux que le miel, Baigneuses i Nu féminin* reproduïts a *Documents*, 4 (1929), p. 217 a 229. També va publicar una nota sobre *Un chien andalou*, «Friandise cannibale» a *ibidem* p. 216.

27. G. BATAILLE, «Le "Jeu Lugubre"», *Documents*, 7 (1929), p. 369.

28. *Ibidem*, p. 370.

29. *Ibidem*, p. 369.

30. *Ibidem*, p. 372. Recordem, entre parèntesis i com a curiositat, que molts anys després seria el mateix Dalí qui utilitzaria la metàfora de l'autoidentificació amb un porc, per bé que amb un significat distint al de Bataille. Per a Dalí, el porc és l'home que mai no retrocedeix, que sempre avança i que no s'espanta davant els límits imposats per altres homes o la tradició o la ignorància, segons es desprèn de la lectura que fa del llibre d'emblemes d'Alciate, especialment l'emblema quarantacinc, «In dies meliora». «Peut-être, et sans peut-être, le moment historique qui ouvre les flots atlantiques au progrès scienti-

andalou com les teles d'aquest període se'ns presenten, doncs, sota l'aparença d'un enigma que cal desxifrar. No és que pugui ser-ho de veritat, ni tampoc que hi hagi res realment per desxifrar. Però la disposició dels elements sembla pensada per convidar-nos a efectuar l'operació. Es pot dir que és indiferent si al final trobem o no una solució al problema. Cal posar en relleu, en canvi, que són obres presentades com a problema, voluntàriament, i això és el que compta: la disposició de l'obra com un trencaclosques. (Per contra, en *Les champs magnetiques*, tan passiu cal que sigui l'escriptor—més ben dit: el transcriptor— com el lector, ja que tots dos s'accontenten solament a assaborir les imatges produïdes pels estats segons—i prou). Dit amb altres paraules, i per si amb tot el que ja he exposat no havia quedat prou clar: Dalí adapta el mètode ideat per Breton a les seves necessitats. Manté els aspectes externs més cridaners i eludeix sense fer-ne ostentació allò que va en contra de la seva manera de pensar, més aviat voluntària, i en tot cas ben poc automàtica, com ho demostrarà poc temps després amb la formulació del sistema paranoic. Ara, si era així, per què tot aquest desplegament? La resposta no és difícil: amb *Le jeu lugubre* Dalí s'estava oferint al grup surrealista com a alumne avantatjat disposat a acatar els «diktats» de l'ortodòxia. El seu treball es presenta com el d'algú que no solament se sotmet als postulats del grup, sinó que fins i tot té capacitat per aprofundir-los. En una paraula: *Le jeu lugubre* és alhora un carta de presentació i una sol·licitud d'ingrés en el club. Paradoxalment, però, el més entusiasmada per l'obra va ser algú que no en formava part, del club, i que a més n'era un enemic declarat: l'escriptor Georges Bataille, que li va dedicar un assaig remarcable en la revista *Documents*; un escrit titulat, com el quadre, «Le jeu lugubre», que al capdavant es convertiria en un dels primers tempteigs d'interpretació de l'obra de Salvador Dalí²⁶.

En el text, Bataille es referia inicialment a Picasso com a paradigma de la pintura moderna, aquella que no serveix per «distraire les gents de leur rage», com fan «les bars ou les films américains»²⁷, sinó la que té unes «repercussions» molt precises, ja que de la mateixa manera que «disloca les formes», serveix també per fer miques el pensament i aconseguir d'aquesta manera que qualsevol idea avorti abans de néixer, fet totalment desitjable i positiu ja que «l'idee a sur les hommes le même pouvoir avilissant qu'un harnachement sur un cheval» i perquè «les grandes constructions de l'intelligence [...] sont des prisons»²⁸. Per defugir els paranys del pensament (i la cultura) cal retornar al món més primitiu possible i fins i tot més abjecte. Davant les mitges tintes, les escapades i els deliris que traeixen la gran impotència poètica, continuava Bataille, només és possible agitar-se «comme un porc quand il baffe dans le fumier et

dans la boue en arrachant tout avec le groin et que rien ne peut arrêter une répugnante voracité»²⁹. De fet, més que les pintures de Picasso, per a aquesta operació li servien les de Dalí, que qualifica d'una «laideur effroyable», davant les quals se sentia empès a llançar ell mateix «des crits de porc»³⁰.

L'article anava acompanyat amb una nota, que servia per justificar la coincidència del títol de l'article amb el del quadre de Salvador Dalí. Es tracta d'un text breu, però extraordinàriament interessant, en què Bataille realitza una lectura del quadre. L'escriptor hi defensa que *Le jeu lugubre* és una obra on s'expressa la idea del complex d'inferioritat, el qual ja es mostrava en peces anteriors del mateix autor—i cita en concret *La mel és més dolça que la sang*—, on apareixen caps, mans o peus tallats, o ases, que són el símbol de la virilitat grotesca i poderosa, morts i en estat de descomposició. A la fragmentació de tots els components del quadre, Bataille hi afegia—i en això li semblava veure un dels procediments característics del pintor—la famosa escena de l'ull tallat amb què s'obre *Un chien andalou*, la paternitat del qual, per cert, atribuïa a Dalí³¹. Per a l'escriptor, el mateix títol del quadre «peut être pris comme une indication de la valeur explicite de ce tableau, où la genèse de l'émasculat[i]on et les reactions contradictoires qu'elle entraîne sont traduites avec un luxe de détails et une puissance d'expression extraordinaires». A continuació enumera els elements que el componen. L'acte en si de la castració estaria representat per la figura central, el cos de la qual, a partir del ventre, se'ns mostra completament esquinçat. Allò que provoca d'una manera immediata aquest càstig sagrant ho simbolitza la part superior del cos mitjançant un reguitzell de somnis de virilitat impregnats d'una temeritat pueril i còmica (on els elements masculins s'encarnen en el cap d'un ocell o en l'ombrel·la de colors, mentre que els femenins ho fan en els barrets d'home). Però la causa antiga i profunda del càstig es troba en la innoble taca del personatge en calçotets, taca sense provocació, d'altra banda, ja que una nova i vertadera virilitat és retrobada, per aquest personatge, en la ignomínia i l'horror. Amb tot, l'estàtua de l'esquerra personifica, encara, la insòlita satisfacció descoberta en la castració sobtada i traeix un desig poc viril d'ampliació poètica del joc. Bataille veu en aquesta estàtua i en concret en la mà que amaga la naturalesa masculina del cap «une suppression de règle dans la peinture de Dalí, où les personnages qui, pour la plupart, ont perdu leur tête ne la retrouvent qu'à la condition de grimacer d'horreur». Aquesta «suppression de règle» és el que permet a Bataille concloure ambigüament el seu comentari, després d'una sarcàstica al·lusió a les ja comentades finesstres de Breton: «Ceci permet de demander sérieusement où en sont ceux qui voient s'ouvrir ici pour la première fois *les fenêtres mentales toutes*

fique moderne fut celui où le sublime empereur Charles Quint changea l'inscription des Colonnes d'Hercules *non plus ultre en: plus ultre*. Ce qui, d'après une allégorie de l'époque, voulait dire: faire de bien en mieux. Comme Dalí». La lectura de la imatge, que conté un porc, portava el pintor a la reflexió següent: «Car, en fin des fins, le divin Dalí est un porc. Et il est, précisément, ce porc qui, dans ladite allégorie, était représenté au pied des deux Colonnes d'Hercule, comme symbole suprême de celui qui fonce toujours en avant [...] sans jamais reculer. [...] Oui, le divin Dalí est le porc qui, avec son museau, bave et grogne de satisfaction, gastronome inavouable, "dalinise" en catalan, ce qui, en français, veut dire "possédé par le désir", s'ouvre, brèche gluante et superglouton-neuse, parmi les tas d'ordures ammoniacales et terribles de notre époque, afin d'avancer dans ce couloir de boyaux et de la crétinisation que sont la presse, la radio, la télévision [...]», S. DALÍ, *Lettre ouverte à Salvador Dalí*, París, 1966, p. 17 i 18.

31. G. BATAILLE, «Le jeu lugubre», *Documents*, 7 (1929), p. 372.

*grandes*³², qui placent une complaisance poétique émasculée là où n'apparaît que la nécessité criante d'un recours à l'ignominie»³³.

Les coincidències de Bataille amb Dalí depassen els límits de l'article de *Documents*. De fet, el pensament de Dalí es trobava molt més a prop del dissident Bataille que no pas de l'ortodox i «idealista» Breton, encara que per raons probablement d'estratègia es decantés pel segon, fins al punt de doblegar-se als seus capricis i, per exemple, prohibir al director de *Documents* utilitzar una imatge del quadre com a il·lustració de l'article que hem comentat³⁴.

Val a dir, però, que Bataille no era en sentit estricte un dissident: mai no havia estat membre del grup surrealista. El 1924 va entrar en contacte amb Michel Leiris, André Masson i Théodor Frankael, que més tard en formarien part³⁵. Va ser a través de Leiris que va conèixer primer Aragon i després Breton, i va arribar fins i tot a col·laborar a *La révolution surréaliste*³⁶. Amb l'aparició de la revista *Documents* alguns antics components del grup, que s'havien barallat amb Breton, van començar a agrupar-se al seu voltant: Limbour, Leiris, Boiffard, Vitrac, Desnos. En la revista, sense anomenar mai el grup ni Breton, Bataille va començar a fer-hi llistar crítiques cada cop més punxants. És al voltant de la paraula «idealista» que cristal·litzen tots els greuges³⁷. Sota l'aixopluc de fórmules com «platitude et arrogance des idealistes», «idealisme gâteaux», «analyse idéologique élaborée sous le signe de rapports religieux», «les demi-mesures, les échappatoires, les délires trahissant la grande impuissance poétique» o encara «de très misérables esthètes» no és difícil endevinar a qui es vol agredir³⁸. Breton, donant-se per al·ludit, va respondre-li amb virulència en el *Segon Manifest Surrealista*, on el va acusar, entre moltes altres coses, de «ne

vouloir considérer au monde que ce qu'il y a de plus vil, de plus décourageant et de plus corrompu»³⁹. I era lògic, les divergències en el terreny del pensament eren molt fortes. Per bé que existeixen diverses conjectures sobre els motius que van poder induir Bataille a evolucionar des d'una posició amistosa cap al surrealisme fins a l'actitud d'enfrontament radical manifestada entre 1929 i 1930 –l'època de *Documents*–, el cert és que no n'hi ha cap de completament convincent⁴⁰. «Je comprends l'horreurs que Breton eut de moi. Ne l'avais-je pas voulu? Et n'étais-je pas vraiment un obsédé?», escrivia Bataille⁴¹. En efecte, d'«obsédé» l'havia qualificat Breton arran de la primera entrevista alhora que li donava tot seguit proves de la seva desafecció⁴². Més que no haver-hi res en comú entre tots dos personatges, el que succeïa era que ocupaven espais semblants, però amb posicions molt enfrontades. D'aquí provenia probablement el sentiment compartit de rebuig. Enfront de l'optimisme poètic i polític de Breton, Bataille defensava una visió més obscura de la vida basada en la revolta que emana de la «còlera negra» i que porta inevitablement a una «indiscutable bestialitat». Si un, Breton, idealitzava l'home, l'altre, Bataille, el qualificava «d'être nauséabond par excellence»⁴³; si un creia en el *merveilleux*, l'altre en el *monstrueux*; si l'un en el lliurament en cos i ànima a la dona única (l'*amour fou*), l'altre defensava que la llibertat només es podia trobar en els bordells (per això Breton el qualificaria d'*obsédé*)⁴⁴. Contra tot allò enlairat, noble i generós que pregonava Breton, el director de *Documents* posava l'accent en l'estètica del «fumier», en la mesura que pensava que «le dechet et la pourriture [...] constituent la nécessaire contrepartie des formes élevées de la vie animale»⁴⁵; o que, dit d'una altra manera, la vida està feta d'un «Mouvement de va-et-vient de l'ordure à l'idéal et

32. Es tracta, és clar, d'una andanada encoberta. Ja hem vist que la idea de les finestres era de Breton –l'havia publicat en el catàleg de l'exposició. Vegeu *supra*.

33. *Documents*, 7 (1929), p. 372.

34. «Pour des raisons que, par égard pour lui, je retarde d'expliquer, Dalí s'est refusé à la reproduction de ses tableaux dans cet article, me faisant ainsi un honneur auquel je ne m'attardais pas, mais qu'après tout je puis croire avoir cherché obstinément. Je n'ignore pas de quelle pauvreté d'esprit relève, ou peu s'en faut, l'intérêt porté aux productions nouvelles, aux petites et aux grandes trouvailles. M'étant laissé prendre au jeu, j'ai la chance au moins d'avoir parlé d'un homme qui prendra nécessairement cet article pour une provocation et non comme une flagornerie

traditionnelle, qui me haïra, j'y compte bien, comme provocateur». *Ibidem*, p. 372. En realitat, Bataille, a qui s'havia dirigit per sol·licitar-li la imatge del quadre, era al llavors propietari, el vescomte de Noailles. Dalí va adreçar a aquest la carta següent: «Cher Ami, mon ami Paul Eluard me dit que vous devez donner les photos de mes tableaux à *Documents*. Je vous aurais beaucoup de reconnaissance de ne pas le faire, car les idées de cette revue et surtout de Georges Bataille sont exactement à l'opposé des miennes. Croyez-moi, cher Monsieur, votre dévoué Salvador Dalí. Mes salutations les plus respectueuses à votre femme». *Salvador Dalí. Retrospective: 1920-1980*, p. 153.

35. M. SURYA, *Georges Bataille: la Mort à l'oeuvre*, París, 1987, p. 85, 90 i 94.

36. Va ser a través d'una traducció o, per ser més precis, d'una transcripció del francès antic d'uns poemes anomenats *Fatrasies*, que es caracteritzaven per la seva manca de sentit. La traducció, sense signar, es va publicar en el número de març de 1926 de *La révolution surréaliste*. *Ibidem*, p. 103.

37. M.-C. LALA, «Bataille et Breton: le malentendu considérable» a AA.DD., *Surréalisme et philosophie*, París, 1992, p. 51. Per una lectura filosòfica del contingut de *Documents*, es pot consultar G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, París, 1995.

38. Precisament comentant la reacció que Breton va tenir davant *Le jeu lugubre*, Dalí esmentava l'«estretor idealista» del primer

període del surrealisme. DALÍ, *Vida secreta*, p. 232.

39. A. BRETON, «Second Manifest du surréalisme», *La révolution surréaliste*, 12, 15 de desembre de 1929, p. 16.

40. L'enfrontament no era solament amb Breton. Paul Eluard escrivia a Valentine Hugo el 1933: «[...] il me paraît impossible que nous collaborions avec des éléments aussi repugnants que Bataille qui compare André à Cocteau et qui, faisant l'éloge du *Voyage au bout de la nuit*, écrit que l'homme vit avec sa propre mort. Vomissure mystique». J.-Ch. GATEAU, *Paul Eluard et la peinture surréaliste*, Ginebra, 1982. Citat per SURYA, op. cit., p. 236. En un altre lloc, Eluard l'anomena «fripouille» i l'inclou entre «nos pires enemies» ELUARD, op. cit., p. 197-8.

41. G. BATAILLE, «Le surréalisme au jour le jour» (1951), *Oeuvres complètes*, vol. VIII, p. 179.

42. SURYA, op. cit., p. 105.

43. G. BATAILLE, «L'histoire de l'oeil», *Oeuvre complète*, vol. I, p. 19.

44. G. BATAILLE, *Oeuvres complètes*, vol. III, p. 116.

45. *Ibidem*, p. 53.

46. G. BATAILLE, «Le gros orteil», *Documents*, 6 (1929), p. 297.

de l'ideal a l'ordure»⁴⁶. No es tractava d'una complicitat patològica (l'obra d'un «philosophe excrement», que deia Breton)⁴⁷, sinó del convenciment que per acostar-se al màxim a la veritat de la vida no serveix de res evitar l'horror que li és inherent. Al contrari, cal arribar a conèixer –i no menysprear– el paper crucial que l'abjecte, el malsà o el residual tenen en el procés de desenvolupament de la vida. No ens ha de sorprendre tant, doncs, que Bataille cregués descobrir alguna mena d'analogia entre les seves teories –la confusió, l'amalgama del noble i l'innoble en una espècie de cabdell inextricable– i l'obra de Dalí. Segurament és aquesta la raó per la qual *Documents* se'n va ocupar tan aviat. Primer a través d'una nota molt interessant sobre *Un chien andalou*⁴⁸; després publicant per primer cop a França fotografies de quadres de Dalí⁴⁹ i, finalment, mitjançant l'assaig que estem comentant a propòsit de *Le jeu lugubre*. Aquesta preocupació porta inevitablement a pensar que aleshores la proximitat entre l'escriptor i el pintor era molt gran⁵⁰, fins al punt que conté alguns punts foscos –gairebé misteriosos– com és la coincidència entre les il·lustracions d'un article de Dalí a *L'Amic de les Arts*, «L'alliberament dels dits», i les d'un de Bataille a *Documents*, «Le gros orteil», en què apareixen tot de dits enormes⁵¹.

Malgrat això, *Le jeu lugubre* a qui volia acostar-se era als surrealistes. A més de les coincidències ja assenyalades, ara podem fixar-nos en altres detalls. Per exemple, en el personatge de l'esquerra que clou els ulls, o més ben dit, se'ls tapa amb una mà, per tal de *no veure-hi*. Des del simbolisme (o fins i tot des del romanticisme, moviments dels quals el surrealisme és deutor en diversos aspectes), tancar els ulls és girar la vista cap al món interior prescindint de la realitat material que ens envolta; o dit d'una altra manera, és obrir aquelles finestres mentals que Breton associava a la pintura per veure tan enllà com ens mena el desig. El quadre, doncs, ens suggereix una imatge del món ocult i misteriós que, com diria Breton, es troba a l'altre cantó de la realitat física que ens oprimeix. Tampoc no podem oblidar que per als surrealistes tancar els ulls és una mena d'obertura cap al món de l'erotisme i la sexualitat, com es desprèn de la imatge apareguda a *La révolution surréaliste* amb el títol «Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt» (figura 2), en la qual la supressió de les barreres físiques, els arbres que no deixen veure el bosc, mitjançant l'acció de tancar els ulls, condueix finalment a Eros⁵².

Que tancar els ulls té relació amb la sexualitat, encara es fa més palès si relacionem aquesta imatge amb altres de Dalí, com *La fontaine* (1930) o *Vertige* (1930) (figura 3), en les quals es representen diversos personatges que, mentre s'esmercen a tasques sexuals molt precises (fel·lacions), es tapen el rostre amb la mà, com si no ho volguessin veure.



Figura 2.

Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt. Fotomuntatge publicat a *La révolution surréaliste*, núm. 12 (15 de desembre de 1929).

47. En l'edició en forma de llibre del *Second Manifeste du Surréalisme*, Breton hi va afegir aquesta nota: «Marx dans sa *Différence de la philosophie de la nature chez Démocrite et Épicure* nous expose comment, à chaque époque, naissent ainsi des philosophes-cheveaux, des philosophes-ongles, des philosophes-orteils, des philosophes-excréments, etc.». A. BRETON, *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, 1988, p. 826.

48. G. BATAILLE, «L'Oeil», *Documents*, 4 (1929), p. 216.

49. A *La révolution surréaliste*, vegeu *supra* nota 26, no es van publicar imatges de quadres de Dalí fins al número 12, és a dir, desembre de 1929. El número de *Documents* és del setembre del mateix any.

50. Segons Surya, en aquell moment Dalí es trobava molt pròxim a Bataille i va ser només a causa d'«un retour d'oscillation pendulaire» que el pintor es va decantar pel grup surrealista. SURYA, op. cit., p. 128 i 140.

51. L'article de Salvador Dalí es va publicar en el número 31 de *L'Amic de les Arts* el març de 1929, mentre que el de Georges Bataille es va imprimir en el número 6 de *Documents*, el novembre de 1929. Havia vist Bataille el número dirigit per Dalí? Per què no? Tinguem en compte que en el número 4 de *Documents* de setembre d'aquell any ja havia publicat reproduccions de quadres de Salvador Dalí. Cal advertir, de tota manera, que els dits de Dalí eren de la mà, mentre que els de Boiffard-Bataille eren del peu, «les gros orteil» el dit gros del peu.

52. Publicada a *La révolution surréaliste*, 12, 15 de desembre de 1929, p. 73. La imatge servia alhora per il·lustrar l'enquesta sobre l'amor que apareixia en el mateix número, en el qual, a més, es publicava el guió d'*Un chien andalou* i les primeres reproduccions de quadres de Dalí: *Les accommodations des désirs* i *Les plaisirs illuminés*. Breton utilitzaria la imatge dels arbres en la presentació de l'exposició de Dalí: «Si seulement, par exemple, nous étions débarrassés de ces fameux arbres! [...] Le secret du surréalisme tient dans le fait que nous sommes persuadés que quelque chose est caché derrière eux». BRETON, «"Stériliser" Dalí». p. 125.

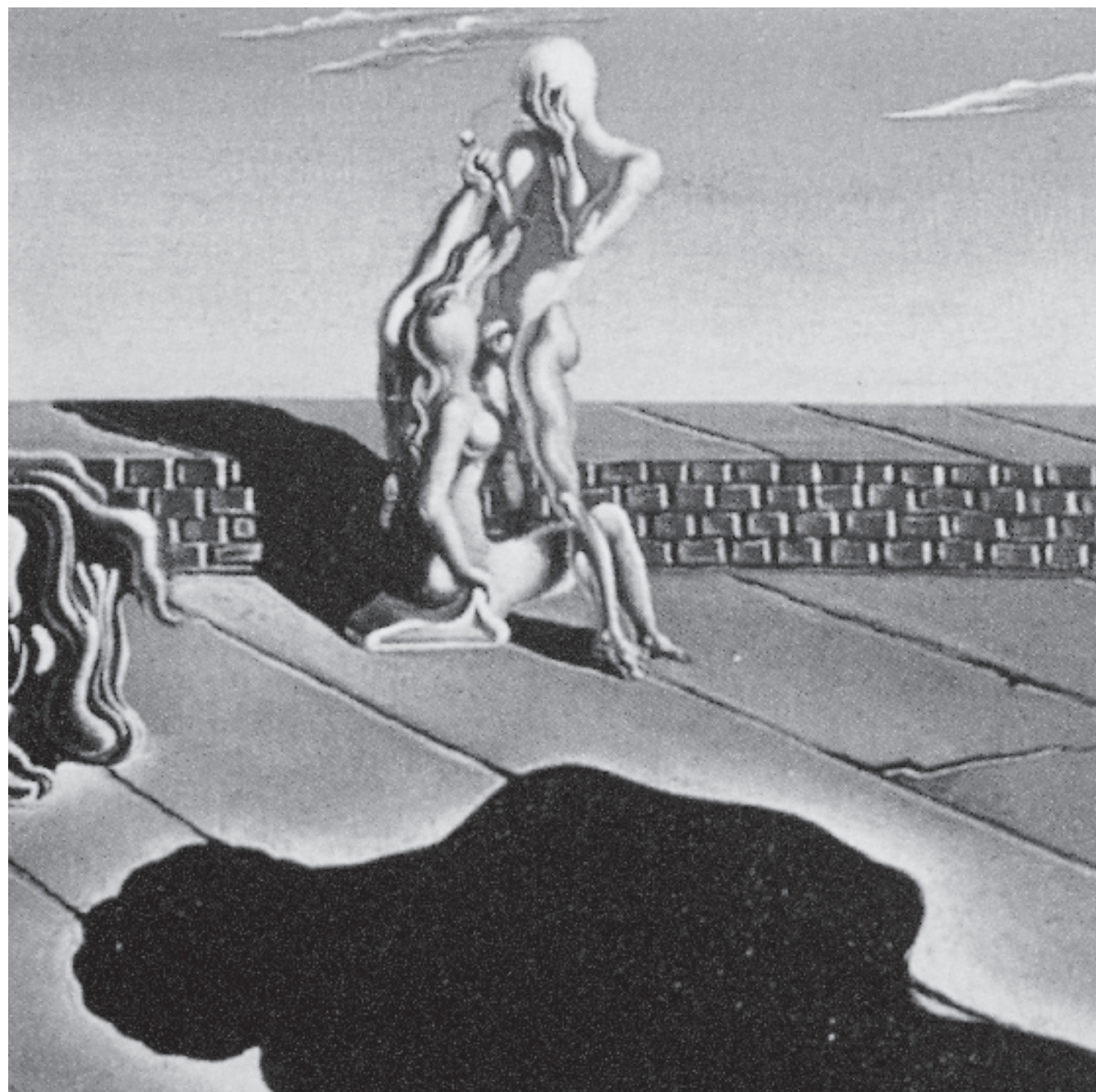


Figura 3.
Salvador Dalí, *Vertige* (1930) (detall).

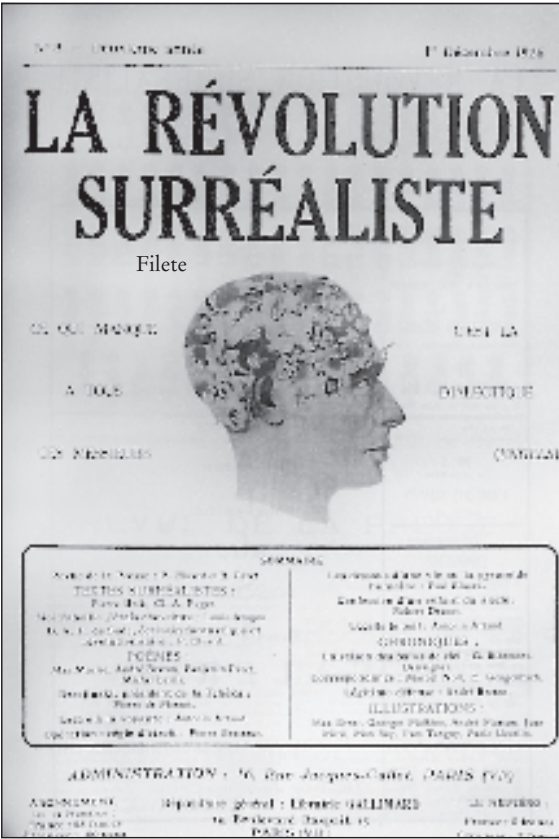


Figura 4.
Portada del núm. 8 de *La révolution surréaliste*
(1 de desembre de 1926).

Imatge ambigua, naturalment. Tant pot significar l'horror davant el sexe com el reconeixement del fet que en l'acte de cloure els ulls s'obren les portes de la fantasia que permeten accedir als edens eròtics. No podem descartar, d'altra banda, que els ulls tancats siguin la condició que ha de fer possible el fluir del pensament, en el sentit que cal cloure els ulls per tal de deixar en suspens la raó a fi de permetre que brollin les imatges del psiquisme, tal com ja he assenyalat anteriorment. Si fos així, aleshores la figura central representaria no tant un cos esquincat (malgrat que ho és) com un cap simbòlicament esclatat a causa de la força de les imatges que sorgeixen imparables de la deu de la ment. Per reforçar aquesta suposició vull recordar una làmina publicada a *La révolution surréaliste* que es pot relacionar amb la construcció de la imatge central del quadre (figura 4)⁵³. Es tracta d'un fotomuntatge d'autor desconegut en què se'ns mostra un cap ple de petites imatges acumulades i disposades de manera que sembla com si pugnessin per abandonar el crani que les conté⁵⁴. Si arribessin a sortir-ne de forma violenta, el farien esclatar fins a convertir-lo, com en el quadre de Dalí, en un tronc escapçat. Si cerquem, però, models per a la part central de *Le jeu lugubre* no podem oblidar diversos dibuixos i olis de Masson⁵⁵, molt característics de la



Figura 5.
Reproducció de l'obra d'André Masson *Les Draps* al núm. 8 de *La révolution surréaliste*
(1 de desembre de 1926).

translació a la pintura dels procediments de l'escriptura automàtica, publicats també a *La révolution surréaliste* (figura 5). Aquestes imatges haurien pogut servir de model per a la part del quadre de Dalí, en què les formes s'enllacen les unes amb les altres, en una mena d'encadenament, de procés «associatiu», que recorda la manera com les imatges surten del pensament, les unes darrere les altres i alhora les unes estirant les altres⁵⁶.
Val a dir, això no obstant, que les imatges que componen la part central del quadre són interessants per elles mateixes, al marge que representin o no gràficament l'automatisme psíquic. En cadascuna hi podem descobrir significacions, amagades o manifestes. De l'acumulació, se'n pot desprendre un sorprenent corpus iconogràfic. Hi ha roques, closques de cargols, carculles; ja ho he dit. Però també, l'autoretrat de Dalí com a gran mas-

53. Salvador Dalí llegia regularment la revista, com pot deduir-se de les influències que es detecten en la pintura que feia durant aquells anys.

54. *La révolution surréaliste*, 8, 1 de desembre de 1926, p. 1. La imatge duu la frase d'Engels: «Ce qui manque a tous ces messieurs c'est la dialectique».

55. André Masson va tenir molta relació amb Georges Bataille. D'amistat, de parentiu –van ser concunyats–, de concordança intel·lectual. Pel que fa a aquesta qüestió, es pot consultar G. BOSCH, T. GRANDAS, *Complicitats. André Masson & Georges Bataille*, Tossa de Mar, 1994.

56. Les obres d'André Masson a les quals em refereixo es van publicar en els números 1 (p. 14), 2 (p. 15) i sobretot 8 (p. 5) de *La révolution surréaliste*.

turbador (figura 6). És un rostre monstruós que sorgeix d'un ornament *modern style*, amb els ulls closos (un altre cop) i una llagosta a la boca. L'autoretrat, a més, presenta una novetat sorprenent: un conill ocell fent d'orella (o es tracta d'una llebre, com ja veurem?), que és una de les primeres imatges dobles de la pintura de Dalí. En l'acumulació hi descobrim altres elements: paraigües, ocells, barrets, formigues. També hi podem percebre un calze amb la sagrada forma, i diverses imatges amb una forta connotació sexual: un home amb barba la boca del qual és un sexe femení o una dona despullada un dels braços de la qual es transforma en un dit que furga un forat del cul envoltat de formigues (figura 7). Bona part d'aquestes imatges, en una mena de deliri iconogràfic, reapareixeran en altres obres de Dalí durant els anys trenta i algunes romandran per sempre més, en la pintura o en d'altres mitjans d'expressió. Per exemple, el calze amb la sagrada forma, a més de sortir en diversos olis, és un element important de la pel·lícula *L'âge d'or*. Podem considerar *Le jeu lugubre*, doncs, com una mena de primer repertori iconogràfic del pintor, un petit catàleg d'habilitats que es mostren al públic (els surrealistes) per sorprendre'l i afalagar-lo alhora.

Del conjunt de formes, n'hi ha una, tanmateix, que ens crida poderosament l'atenció. Es tracta del ja esmentat dit femení que furga un anus. El forat està envoltat de formigues; una imatge doblement fastigosa. Però la idea de furgar sumada a la de fecalitat ens porta al grup de la part baixa del quadre, que ja hem descrit, compost per un home i un jove, el primer amb els calçotets tacats i el segon furgant-se el cap fins a foradar-lo (figura 8). Certament, la imatge del personatge que s'ha defecat contribueix a reforçar la lectura psicoanalítica avançada per Bataille. La fase anal, que és un moment de la líbido infantil, pot coincidir amb l'inici del complex de castració⁵⁷, relacionat amb el temor al pare i sobretot amb el terror al desenvolupament de les pròpies tendències sexuals. D'altra banda, la psicoanàlisi clàssica identificava l'analitat amb el sadisme⁵⁸, a causa de la naturalesa ambivalent que presenten: el sadisme és la voluntat de destrucció de l'objecte del desig i alhora la seva preservació, de la mateixa manera que la defecació es basa, segons la interpretació de Freud, en la donació i el rebuig al mateix temps⁵⁹; i és curiós de recordar aleshores com en l'article que li dedicava Bataille, es parlava molt de Sade⁶⁰, de la mateixa manera que ho feia indirectament Breton quan, referint-se a Dalí, esmentava el vici i la virtut, que és un joc de paraules amb clares connotacions sadianes. Sade, ja ho he dit, seria el personatge pres com a referent intel·lectual per Dalí per tal de defensar les seves posicions «immoralistes» davant Breton⁶¹. Però Sade era també una figura molt important per a Bataille, que veia en l'autor del segle XVIII la cons-

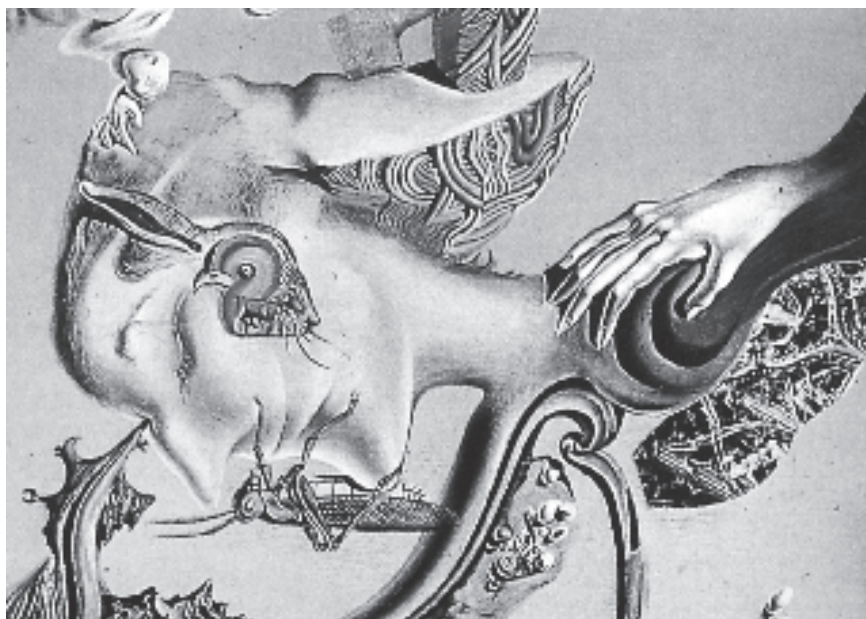


Figura 6.
Le jeu lugubre (detall).



Figura 7.
Le jeu lugubre (detall).

57. En la fase anal l'excrement és el primer *regal* infantil. Constitueix una part del propi cos, del qual el nen de pit se separa a precés de la persona estimada o espontàniament per demostrar-li l'afecte. Es pot dir que en la defecació es planteja al nen una primera decisió entre la tendència narcisista i l'amor a un objecte. La renúncia a una part d'un mateix, del propi cos, amb la intenció de conquerir la persona estimada, representa el prototipus de la castració, atès que la massa fecal per la forma que sol adoptar (una barra) pot identificar-se amb el penis. Quan mitjançant la investigació sexual el nen descobreix la manca de penis en la dona, acaba relacionant aquest tros del cos que pot ser-hi i no ser-hi, que pot separar-se, tallar-se, amb l'excrement, primer tros del cos al qual va haver de renunciar. Vegeu S. FREUD, «Ensayo sobre la vida se-

xual y la teoría de las neurosis» (1906-24), *Obra Completa*, vol. I, p. 1000, 1002 i 1003 i «Historiales clínicos» (1925), *Obra Completa*, vol. II, p. 823.

58. S. FREUD, «Una teoría sexual» (1905), *Obra Completa*, vol. I, p. 801 o «Disposición a la neurosis obsesiva» (1913), *Obra Completa*, vol. I, p. 992.

59. S. FREUD, «Historiales clínicos» (1925), *Obra Completa*, vol. I, p. 821.

60. La primera versió de l'article es titulava precisament «Dali hurle avec Sade» en comptes de «Le jeu lugubre». G. BATAILLE, *Oeuvres complètes*, vol. II, París, 1970, p. 113-115.

61. Sade ocupa l'interès de Dalí durant la primera meitat dels anys trenta. Vegeu l'annex a aquest article.

62. M. DELON, «Introduction» a SADE, *Oeuvres*, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1990, p. LXXIV.

63. G. BATAILLE, «La valeur d'usage de D.A.F. de Sade» a *Oeuvres complètes*, vol. II, París, 1970, p. 56.

64. G. BATAILLE, «Informe», *Documents*, 7 (1929), p. 382.

65. R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, París, 1971, p. 140.

66. S. DALÍ, *La femme visible*, París, 1930, p. 52 i 53.

67. S. DALÍ, *L'amour et la mémoire*, París, 1931, p. 8.

68. *Ibidem*, p. 10.



Figura 8.
Le jeu lugubre (detall).

trucció d'un imaginari que permetia accedir a mons arcaics en què l'ordre manifesta obertament la seva violència, quan la familiaritat amb la malaltia, la mort o la putrefacció encara no s'havia suprimit⁶². Bataille deia de Sade, que es removia entre allò que és descompost i excremencial: «l'interêt libidineux pour l'état cadavérique, le vomissement, la défécation [...]»⁶³, un interès compartit per ell mateix, teòric, recordem-ho de l'*informe*, un concepte que serveix per «desclassificar» el món alhora que per «desproveir-lo» de la forma: si a alguna cosa s'assembla l'univers, deia Bataille, és a un «crachat»⁶⁴. La visió del món com alguna cosa descomposta, sense forma, té molta relació amb el personatge defecat. Els excrements acosten Dalí a Bataille i també a Sade, en aquesta mena de fil conductor soterrat i obscur que es mou seguint els dictats de les pulsions. Barthes, per suavitzar-ho, deia referint-se a Sade: «La merda, escrita, no put»⁶⁵. Però s'equivocava de mig a mig perquè en Sade, Bataille i Dalí la matèria informe, la descomposició i allò que s'excreta palpiten, desprenen olor i fumegen. És en aquesta direcció que hem d'entendre l'obsessió de Dalí pels excrements durant uns quants anys. És un fet nou que comença en aquesta època, al voltant de *Le jeu lugubre*. El descobrim, per exemple, en el poema «Le gran masturbateur» publicat a *La femme visible*, el 1930, quan diu que:

L'allée des sciences spirito-artistiques
était présidée
par l'habituel
couple sculpté
aux visages doux et nostalgiques
où c'est l'homme qui mange
l'incommensurable
merde
que la femme
lui chie
avec amour
dans la bouche⁶⁶,

un tipus de descripció que tornarà a aparèixer amb profusió a *L'amour et la mémoire* de 1931 on es pot llegir:

L'image de ma soeur
l'anus rouge
de sanglante merde⁶⁷, etc.

Per parlar després del cul de Gala:

«Loin de l'image de ma soeur
Gala
ses yeux ressemblant à son anus
son anus ressemblant à ses genoux⁶⁸, etc.

Que les qüestions relacionades amb la defecació l'obsessionaven, ho sabem també per la transcripció inèdita d'una enquesta precisament sobre els excrements. En la sessió, presidida per Dalí, les preguntes eren: Quina merda preferiu, la d'home o la de dona?, la humana o l'animal? Què en penseu de la merda de la dona estimada?, de la vostra pròpia merda?, i de la dels nens? Quina relació veieu entre la merda i la mort?, etc. Per regla general, les respostes de Dalí solen ser positives i plenes de voluntat experimentadora⁶⁹. (Al cap i a la fi ja havia escrit a *La femme visible*: «On aime intégralement quand on est disposé à manger la merde de la femme aimée»)⁷⁰.

En tot cas, és a *Le jeu lugubre* on la representació de deposicions apareix per primer cop. Ja he mencionat abans que la simbologia dels excrements és ambivalent. De tota manera, sol representar un oferiment, un regal⁷¹. Però, regal a qui?, a Breton? En un cert sentit sí. Ja ho he dit, que el quadre era un «regal», un oferiment, una targeta de presentació, al grup surrealista i especialment al seu cap, Breton. Ara bé, un regal cal que vagi embolicat. Dalí no era un artista simple sinó complex. L'embolcall d'un «present» com aquest no podia ser de qualsevol mena. Calia triar alguna cosa que estigués a l'altura de les circumstàncies. Prou espectacular perquè en subratllés els aspectes més essencials i prou obscur, també, perquè no fos fàcil de lligar caps. L'embolcall elegit per Dalí va ser –potser una mica sorprenentment, però no és l'única sorpresa que amagava aquesta obra– un quadre clàssic: *L'ofrena a la deessa dels amors*, de Ticià, un oli pintat cap a 1518-19, que actualment es troba en el Museo del Prado (figura 9). Només cal contemplar les dues peces per veure-ho. De Ticià, Dalí n'ha agafat l'estructura bàsica, per bé que invertida, com en els gravats. La figura de la dreta, en efecte, que en l'obra del venecià representa la deessa dels amors de què parla el títol, és a dir, Venus, situada sobre un pedestal des d'on actua com a punt d'equilibri que ordena lateralment el petit caos provocat per la proliferació de cupidos, ha estat traslladada a l'esquerra en *Le jeu lugubre*, amb un altre petit canvi: la mà de Venus que sosté un recipient on han d'anar a parar les ofrenes dels cupidos –pomes– s'ha transformat en una mà gegantina que no aguanta res, ella mateixa recipient de tot allò que pugui rebre, mentre que la segona mà, que en Ticià agafa la roba de la deessa, en Dalí el que fa és tapar el rostre del personatge. En la simetria de la composició, l'escampada de cupidos correspondria a l'encadenament de pensaments que, tal com ja ho hem vist, simbolitzen les imatges que sorgeixen del cos de la part central del quadre.

Si l'elecció de l'obra de Ticià reforça el sentit d'ofrena que ja he comentat que tenia *Le jeu lugubre*, també aclareix força el sentit sexual del quadre de Dalí, que, en comptes de «joc lúgubre»,

podríem denominar-lo «joc lúbric». Freud parlava de la defecació infantil com d'un sacrifici a l'amor; l'excreció seria, doncs, un donatiu, un present de tipus ritualitzat⁷². I tant en Dalí com en Ticià ens trobem davant d'una al·legoria dels excessos eròtics, d'un cant, d'una ofrena a aquests excessos. En aquest sentit, les fonts literàries utilitzades per a la realització de la pintura del Prado no permeten tenir-ne cap dubte. Ticià va pintar *L'ofrena a la deessa dels amors* per al Camerino d'Alabastro d'Alfonso d'Este, duc de Ferrara, a partir d'un fragment del llibre *Imatges* de Filòstrat el Vell⁷³. Concretament, es va inspirar en el capítol dels cupidos, en el qual es descriu un grup d'aquestes criatures («són molts perquè moltes són les coses que els homes estimen»)⁷⁴ que recullen pomes per fer una ofrena a Venus, que es troba a l'interior d'una gruta. Però mentre uns s'esmercen a agafar la fruita dels arbres, els altres s'entretenen en la pràctica de tota mena de jocs que representen el «desig mutu», com és el cas dels cupidos que es tiren pomes (això vol dir que comencen a enamorar-se) o els que es llencen fletxes (i això vol dir que confirmen l'amor ja existent)⁷⁵. Filòstrat insisteix perquè ens fixem en els cupidos que envolten una llebre per tal de caçar-la viva i poder-la oferir a Venus, ja que aquest animal té molta relació amb la deessa de l'amor. «Es diu, en efecte, de la femella que, mentre alleta la cria que acaba de parir, porta ja una altra ventrada dins, a la qual nodrirà amb la mateixa llet. Queda fecundada immediatament de manera que no hi ha cap moment que no estigui gràvida. Pel que fa al mascle, no només engendra segons és propi de la naturalesa masculina, sinó que, contra el que és establert, també queda prenyat. Els amants perversos», continua el text, «han trobat en aquest animal un cert poder afrodisíac i un mitjà eficaç per caçar noiets»⁷⁶. Així, doncs, el text de Filòstrat al·ludeix a l'amor en general i a certes perversions en particular, que el quadre de Ticià no defuig, tot i que no hi posa, val a dir-ho, gaire èmfasi⁷⁷.

La sensualitat o fins i tot la lascívia de *L'ofrena a la deessa dels amors* s'entén millor si recordem quins eren els altres quadres que decoraven l'*studiolo* del duc de Ferrara⁷⁸. A més de l'esmentada obra de Ticià hi havia la *Bacanals dels Andris* (Museo del Prado, Madrid) i *Bacus i Ariadna* (National Gallery, Londres) del mateix pintor; *Bacanals* (National Gallery of Art, Washington) de Bellini i *Tabulcano* (desaparegut) de Dossi. Venus i Bacus eren els caràcters mitològics principals. Les Bacanals de Bellini i Ticià són himnes d'alabança al vi, mentre que les al·legories a l'amor i l'ofrena a Venus són un tribut al poder de l'amor. Generalment l'*studiolo* era un indret per oblidar els afers seriosos i lliurar-se al plaer, fos intel·lectual o d'una altra mena. Les històries divertides o fins i tot lascives es justificaven al·ludint a la necessitat dels patrons d'aquests gabinets –homes poderosos, en



Figura 9.
Ticià, *L'ofrena a la deessa dels amors*, 1518-19.

69. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres). «De gran catalán glorificador de la mierda» qualificava a Dalí el seu amic E. Giménez Caballero en una carta adreçada al setmanari *L'Hora* i publicada amb l'encapçalament «Un en evidència» el 8 d'abril de 1931. El mateix autor insistiria en un article publicat poc temps després a *La Gaceta Literaria* acompanyat precisament de la reproducció d'un fragment de *Le jeu lugubre* (les dues figures de mà dreta): «No se asuste nadie de verme emplear la palabra mierda con respeto. No lo hago por ahuyentar al burgués como los surrealistas franceses. [...] En la nueva moral de lo abominable que comienza a regirnos, la mierda va a pasar a serlo todo». Continua Giménez Caballero dient que ara ja no compta ni l'heroi, ni l'amor, ni la forma, ni Déu. El que compta «es el santo rencor

de lo humillado, de lo escarnecido, de los tísico, de lo sífilítico, de lo hambriento, de lo innoble, de lo paupérrimo, de lo soez, de lo barrizoso, de lo canalla, de lo triste, de lo desesperado, de lo sin remisión, de lo abominable, ¡que ángeles de luz, sobre el limo, sobre la mierda sublimes, cantan e irradian en ese epiplasma humano, en lo último del hombre, lo último del cuerpo del hombre, que es lo último de lo último: el excremento. O dicho angélicamente: la mierda! ¡Inefabilidad de lo abominable! [...]» E. GIMÉNEZ CABALLERO, «Nueva moral de lo admirable», *La Gaceta Literaria*, núm. 117, 1 de novembre de 1931, p. 10.

70. DALÍ, *La femme visible*, p. 67.

71. Vull recordar que sobre el pedestal de mà esquerra sobre el qual s'aixeca l'estàtua amb la cara tapada s'hi pot llegir, com ja he

assenyalat: «gramme», ben gran i a sota una mica més petit «centigramme» i «miligramme». Precisament es coneix amb el nom de «gramus merdae» allò que els lladres deixen en el lloc del delictes, en una mostra d'agraïment i rebuig o d'indemnització i burla alhora. FREUD, «Historiales clínicos», p. 821.

72. FREUD, «Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis», p. 1001.

73. H.J. WETHNEY, *Titian*, vol. 3, Londres, 1975, p.148.

74. FILÓSTRATO, *Imágenes* (Ed. de L.A. de Cuenca y M.A. Elvira), Madrid, 1993, p. 41.

75. *Ibidem*, p.42.

76. *Ibidem*.

77. La naturalesa eròtica de l'obra porta Wethney a suposar una tardana entrada en el Museu del Prado, cap a 1827, i una més tardana encara exhibició, no abans de la mort de Ferran VII, el 1833, ja que era considerada «too indecent for public view». WETHNEY, op.cit., p. 146. Aquesta informació és contradita per A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, «La Bacanal y La ofrenda a la diosa de los amores del Museo del Prado» a AA.DD., *Rubens copista de Tiziano*, Museo del Prado, Madrid, 1987, p. 27-36, que suposa que totes dues obres van entrar al Prado des de la creació del museu i en tot cas n'assenyala la presència en el catàleg de 1821.

78. Per la història del camerino d'Alfonso d'Este es pot consultar: C. GOULD, *The Studio of Alfonso d'Este and Titian's «Bacchus and Ariadne»*, Londres, 1969; C. HOPE, «The "Camerini

d'Alabastro" d'Alfonso d'Este», *Burlington Magazine*, CXIII, 1971, p. 641-650, 712-721; P. FEHL, «The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este», *Studies in the History of Art*, National Gallery of Art, Washington, 1974, p. 37-95; D. GOODGAL, «The Camerino of Alfonso I d'Este», *Art History*, I (1978) p. 162-190; G. CAVALLI-BJÖRKMAN, «El camerino de Alabastro. Una habitación del Renacimiento en Ferrara» a AA.DD., *Rubens copista de Tiziano*, Museo del Prado, Madrid, 1987, p. 7-12; C. HOPPE, «The camerino d'Alabastro. A reconsideration of the evidence» a G. CAVALLI-BJÖRKMAN (ed.), *Bacchanals by Titian and Rubens*, Estocolm, 1987, p. 25-42.



Figura 10.
L'ofrena a la deessa dels amors (detall).



Figura 11.
Le jeu lugubre (detall).

tot cas— d'afluixar la tensió abans d'emprendre noves empreses⁷⁹.

Naturalment la historiografia tradicional no sol aprofundir en aquestes qüestions. Però Dalí potser sí. Sens dubte, el quadre li havia cridat l'atenció durant els anys que va viure a Madrid mentre cursava estudis de pintura a l'Acadèmia de San Fernando. És ben sabut que aleshores visitava amb freqüència el Prado. No sembla massa arriscat afirmar que en aquestes visites s'hagués fixat en el quadre de Ticià. D'altra banda, certes coincidències formals entre *Le jeu lugubre* i *L'ofrena a la deessa dels amors* fan pensar en alguna cosa més que en un vague record llunyà de l'obra. Per força Dalí tenia a prop la imatge del venecià quan va pintar *Le jeu lugubre*. Ho demostrarien les coincidències molt clares —que ja he assenyalat— entre l'estàtua de l'esquerra sobre un pedestal i la Venus també sobre un pedestal de la tela de Ticià. Però la proximitat de les figures que en tots dos quadres oferei-

xen un objecte a les dues Venus encara és més mil·limètrica, i per tant, més palesa (figures 10 i 11). Menys demostrable, en canvi, és que Dalí conegués el text de Filòstrat. Que jo sàpiga, aleshores no hi havia cap versió de l'obra en castellà, encara que sí que n'hi havia unes quantes en francès, sobretot la de Bougot (París, 1881), que el pintor podria haver consultat. L'únic en *Le jeu lugubre* que pot fer suposar que coneixia l'origen literari de l'obra de Ticià és la presència en el cap del gran masturbador de la ja esmentada imatge de la llebre ocell, que, a causa de la superposició dels dos termes i tenint en compte el simbolisme fàl·lic de les aus, si més no en les cultures mediterrànies, pot fer pensar en una llebre mascle, tal com apareix en el text de Filòstrat. Però es tracta d'un detall massa petit per poder-ne extreure cap conclusió.

Si l'estàtua que es tapa el rostre a *Le jeu lugubre* és una Venus, aleshores el jove, que li està oferint una cosa que no sabem què és (a Ticià és un mirall,

però aquí no es veu clarament), podria ser un mariner: al capdavant, amb una mà sosté una àncora. Ens trobaríem aleshores en presència d'un vell tema de l'autor, el de la Venus i el Mariner, que li va servir almenys per a tres composicions, dues amb aquest títol, de 1925 (l'una amb el subtítol d'*Homenatge a Salvat Papasseit* i l'altra inacabada), i una tercera, de 1926, titulada *Depart. Noticiari Fox*. Com que sempre s'ha identificat aquest tema amb el de l'amor venal (la Venus seria una prostituta portuària assetjada per mariners, imatge molt barcelonina de la iniciació sexual), el grup de mà esquerra començaria a prendre una dimensió menys al·legòrica i més concreta. La petrificació amb què es representa l'escena de bordell enllaçaria directament amb el grup de la part inferior dreta de l'obra, amb el qual manté notables simetries: també està format per una parella, un dels components de la qual agafa un objecte de tipus mariner –en aquesta ocasió una xarxa–. En tots dos casos un dels membres del grup presenta una clara ambigüitat sexual: la Venus petrificada posseeix un cos de dona, però la cara que es cobreix amb una mà sembla més aviat la d'un home: cabell curt, coll gruixut, etc. En l'altre grup, la figura que s'inclina contra l'home barbut tant podria ser un mascle com una femella, ja que si bé porta unes lligacames ben masculines, en canvi la posició del cos podríem dir que és força femenina. Per acabar-ho d'adobar, en el lloc del cap hi ha una mena de closca de nou com la que utilitzarà posteriorment en els personatges de *La metamorphose de Narcisse* (1936-37); una closca de nou que no ens permet saber el sexe del personatge. Això ens porta a recordar que les dones sense rostre seran en el futur un tema recurrent en Dalí. Apareixen en *Femme à la tête de roses* (1935) o a *Singularitats* (1935-36). Una dona sense rostre, «La femme surrealiste», també és la protagonista del film que Dalí va escriure per als Germans Marx *Giraffes on Horseback Salad* (1937). Totes aquestes imatges les podem prendre com a exemples d'ambivalència sexual sense descartar una aparició inesperadament primerenca de l'hermafroditisme, que en la pintura de Dalí s'associarà, a partir d'un determinat moment, a la figura mítica de Guillem Tell: un «remarquable personnage irrésistible et délicat» que se'l sol representar «au chignon et aux seins de femme, à la grosse verge et aux lourds testicules»⁸⁰, tal com es mostra per primer cop a la important *La vieillesse de Guillaume Tell* (1932). Donaria suport a la identificació del personatge empastifat d'excrements amb Guillem Tell un text no publicat de Dalí, en què es pot llegir: «[...] le soleil oblique du soir, traversant mentenan les vitrages policromes du corridor, venait d'illuminer d'une tache jaune des cheveux ébouriffés et grisotes de Mister Carter, sur sa tête au sommet de les cheveux, dans unes pousière jaune, éblouissante de polens, fulgurait quelques fleurs de mimosa, après unes

forme irrégulière mauve, que le vitrage reflète dans ces époles un'autre tache rouge vif, *venait illuminer le derrière de ces caleçons blancs, lesquels apparaissent évidemment comme macules d'une très ancienne suillure*— *ge tresailli— Guillaume Tell?*»⁸¹. Tot això donaria suport a la tesi de Bataille que situava el motiu de la castració en el grup de la dreta, l'home defecant del qual, no ho oblidem, agafa amb la mà que no porta la xarxa un mocador tacat de sang –la prova del sacrifici–. Certament, la imatge posseeix un to familiar, d'inequívoc record infantil. Podria, en conseqüència, simbolitzar l'univers de terrors culpabilitzadors que es construeixen a partir de la figura amenaçadora del pare al moment del despertar de la sexualitat (la masturbació, per exemple, fet que també tindria relació amb la dimensió de la mà de l'estàtua de l'esquerra)⁸².

Però tinguin o no aquestes ramificacions les figures de la dreta, en allò, en canvi, que no hi pot haver dubte és en la naturalesa sexualitzada de tots dos grups. Tampoc, en el caràcter eròtic dels elements que surten del cos esquinçat en la part central del quadre. De fet, podríem prendre aquest enfilall com una representació de la imaginació eròtica, que tindria en el quadre de Dalí un paper semblant al dels cupidos en l'obra de Ticià: tant els uns com els altres ofereixen els seus fruits a la deessa de l'amor, la qual en *Le jeu lugubre* els espera amb els ulls tancats i allargant la mà. Aquests fruits de la imaginació, aquestes peces que el cupido Dalí ha anat recollint per a la celebració de l'amor, són molt diversos. Tot i que alguns ja han estat esmentats, recopilem-los: el plaer autoeròtic a través del rostre del gran masturbador, el desig homosexual a través de la llebre mascle, la sodomització de la dona a través de la imatge condensada de la noiadit, el cunnilingus a través de la imatge de l'home que presenta en la boca un sexe femení, etc. La defecació pintada amb complaença (els únics gruixos de pintura, en una obra extremament desproveïda de rugositats, corresponen als regalims de la deposició) és la primera d'aquestes ofrenes, d'aquests sacrificis a la deessa de l'amor. L'al·legoria de l'amor, de l'amor lúbric, de l'amor excessiu, no és la mateixa, és clar, en Dalí que en Ticià. El pintor venecià, ja ho he dit, fa només l'embolcall del regal. És l'estructura que organitza l'informe alhora que en precisa el sentit. Siguin o no suficientment bones aquestes raons, l'aparició de Ticià darrere *Le jeu lugubre* ens ofereix, en tot cas, una nova visió d'aquesta obra i de la manera de treballar de Dalí en aquells anys. Una nova visió que, això no obstant, encara ens deixa algun racó per explorar.

En efecte, abans d'acabar voldria tornar a insistir sobre a qui s'adreça el regal –el quadre com a regal–. Podríem dir que hi ha un destinatari intern i un altre d'extern. En nombroses ocasions he assenyalat que l'obra es proposava complaure el grup surrealista i especialment el seu cap visible, André

79. P. HOLBERTON, «The choice of Texts for the Camerino Pictures» a CAVALLI-BJÖRKMAN, *Bacchanals by Titian and Rubens*, p. 57-66.

80. DALÍ, *La femme visible*, p. 55.

81. El subratllat és meu. Arxiu Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres). El text, que porta per títol «Prologue», sembla el començament d'una novel·la. Podria datar-se cap a la segona meitat dels anys quaranta, però també podria ser anterior.

82. DALÍ, *Vida secreta*, p. 147: «Jo creixia, i em creixia la mà. "Allò" em passava una tarda a l'excusat de l'Institut».

83. G. BATAILLE, «La notion de dépense», *La critique sociale*, gener de 1933, p. 7-15. Cito per G. BATAILLE, *Oeuvres complètes*, vol. I, París, 1970, p. 302-320.

84. BATAILLE, op. cit., p. 310.

85. *Ibidem*.

86. S. DALÍ, «Federico García Lorca: exposició de dibuixos colorits», *La Nova Revista*, vol. III, 9, setembre de 1927, p. 84-85. L'exposició va inaugurar-se el 25 de juny de 1927 a les Galeries Dalmau.

87. Dic «a simple vista» perquè no he disposat del permís del propietari per desmuntar el vidre que protegeix el quadre per darrere i poder-ne fer un estudi més acurat.

88. Sobre la baralla entre Dalí i García Lorca i alguna de les conseqüències posteriors, es pot consultar I. GIBSON, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York 1898-1929*, Barcelona, 1985, p. 566 i s. i *Federico García Lorca. 2.-De Nueva York a Fuente Grande 1929-1936*, Barcelona, 1987, p. 45 i s. També es pot consultar S. DALÍ, «Salvador Dalí escriu a Federico García Lorca» (edició de R. Santos Torroella), *Poesía*, núm. 27-28, Madrid, 1978. Per algunes matisacions, vegeu, així mateix, M. AGUER, F. FANÉS, «Illustrated biography», *Salvador Dalí: the early years*, Londres, 1994, p. 38.

Breton. Aquest és el destinatari extern. L'intern és la deessa Venus, que rep l'ofrena de l'amor, de la imaginació eròtica desfermada. El primer destinatari, el deduïm de la lectura de textos al voltant del quadre. El segon, del mateix quadre. Per més que mirem i remirem, no hi ha res que contradigui aquestes hipòtesis. El regal té uns destinataris clars, tot i la naturalesa «obscura» de l'ofrena. No hi ha res a objectar, si no és que esguardem *darrere* del quadre. Vull dir, literalment, allò que hi ha a l'*altre cantó* de la peça. Aleshores apareix un element inesperant, desconcertant que es troba allà amagat, com els secrets ben guardats o potser, encara millor, com els secrets que, de tan ben guardats, amb els anys s'obliden. Ens adonem que aquest *darrere* conté encara un altre regal, del qual podem deduir un nou destinatari de l'ofrena. Per entendre millor el que vull dir em cal tornar un altre cop a Bataille.

En un article titulat «La notion de dépense»⁸³, l'autor de *Madame Edwarda* englobava sota aquest concepte determinades formes improductives com el luxe, els dols, les guerres, els cultes, les construccions de monuments sumptuaris, els jocs, els espectacles, les arts, l'activitat sexual perversa. La majoria d'aquestes activitats es caracteritzen, segons Bataille, pel fet de posar l'accent en la *perte* (en comptes del benefici), que cal que sigui com més gran millor, perquè l'activitat prengui tot el sentit. Bataille il·lustra el principi de la «pèrdua» recurrent a diversos exemples. Entre aquests el més interessant és el que extreu d'un article de Mauss, en el qual es parla de formes arcaïques d'intercanvi com el *potlatch*, un sistema de relació utilitzat pels indis del nord-oest americà. Es tracta d'un do considerable de riqueses ofertes ostensiblement amb la intenció d'humiliar, de desafiar un rival. Allò característic del *potlatch* seria, doncs, d'una banda, la «constitution d'une propriété positive de la perte –de laquelle découlent la noblesse, l'honneur, le rang dans la hiérarchie–»⁸⁴ i, de l'altra, la consideració del do com un desig de destruir aquell al qual s'adreça l'ofrena, cosa que porta finalment a una mena d'identificació dels regals amb els excrements, en la mesura que els dons magnífics, a cau-

sa de la sobreabundància, són reduïts a la condició de «dechets»⁸⁵.

El principi del *potlatch*, amb la seva desmesura, la voluntat d'evitar les lleis de la moderació, la seducció i alhora l'agressió a qui rep el regal, podria resumir molt bé el sistema artístic dalinià, si més no durant els anys trenta. El pintor és algú que ofereix la seva obra al món com a ofrena i alhora com un acte d'orgull desafiant, és a dir, com a excrement, com a «dechet», amb el qual s'afalaga i s'ofèn alhora, de la mateixa manera que els esfínters han de retenir i al mateix temps expulsar la defecació. Però *Le jeu lugubre*, tot ell ple d'ofrenes i d'agressions, tal com ja hem vist, de dons i desafiaments, a més d'un destinatari universal, que és el públic, i tot de destinataris iconogràfics –Venus, la deessa del amor–, i fins i tot destinataris estratègics –Breton, malgrat que els beneficis se'ls endugués Bataille–, té un destinatari privat, molt concret, de carn i ossos, un destinatari secret, ocult, que en realitat és qui rep tots els dons i tota l'agressió d'aquest *potlatch*. Si, com deia abans, girem el quadre i mirem el que hi ha al darrere, descobrirem el següent: *Le jeu lugubre* ha estat pintat sobre un cartró que prèviament havia dibuixat Federico García Lorca (figura 12).

Costa de creure, però és així. Un cop més reunits Dalí i el poeta a Nova York. Ara: què hi fan plegats, aquí, a *Le jeu lugubre*? Només podem fer suposicions. Les podríem resumir així: arran de l'escrit que Dalí va realitzar amb motiu de l'exposició de dibuixos de García Lorca a la galeria Dalmau⁸⁶, aquest el va obsequiar amb un dibuix seu. Fins i tot, potser el va triar Dalí. No es tracta, en tot cas, de qualsevol dibuix, sinó d'un de 40,6 x 26,6 cm sobre cartró (la hipòtesi que fos enganxat posteriorment a la realització del quadre sembla, a primera vista, descartable: és el mateix cartró que va fer servir García Lorca el que reutilitza Dalí per pintar *Le jeu lugubre*)⁸⁷, on es representa una figura frontal, amb els dits com algues, les venes en el ventre –un procediment utilitzat sovint per Dalí–, i una doble cara, com amb màscara –que també solia fer servir amb freqüència el pintor, a partir de la influència de Picasso–. La tria de Dalí, si va anar

així, és a dir, si realment va ser ell qui va escollir el dibuix, és ben simptomàtica. Elegeix el dibuix que li és més pròxim estilísticament, això és, on es manifesta més clarament la seva superioritat sobre el poeta, el qual, quan dibuixa, l'imita i el pastitxa. Posteriorment, arran de la baralla entre tots dos, García Lorca desapareix de l'univers del pintor. No n'hi ha prou, tanmateix, que ho faci físicament, cal que sigui bandejat també simbòlicament. El quadre que li servirà de presentació a Breton, de fet de presentació a París, és a dir, de presentació davant del món; el quadre que alhora és una ofrena a l'amor, a l'excés, a la *hybris* destructora, precisament tot allò en què Dalí havia recriminat García Lorca de no ser capaç d'endinsar-se, aquest quadre, doncs, no es pintarà sobre qualsevol tela, fusta o coure, com tenia per costum de fer, sinó sobre un humil cartró que, això sí, té un García Lorca darrere; un García Lorca que prèviament havia estat un regal i que Dalí l'hi retorna, però multiplicat. El *potlacht*, l'ofrena de béns excessius, reduïts per la seva mateixa abundància a la condició de «dechets», això és, d'excrements, té per objectiu humiliar, enfonsar, destruir l'enemic, en aquest cas l'antic amic. Últim regal de *Le jeu lugubre* que no s'adreça al món, al públic parisenc, als amics surrealistes i a Breton, tal com havíem afirmat fins ara, sinó al company d'una època anterior, envers la qual el quadre marca la frontera⁸⁸. És clar que el gest no tindria sentit si l'obra no fos rebuda alhora com a regal per Breton i els surrealistes (Bataille inclòs), el públic de París i el del món, tots els quals confirmen, per la via de l'admiració i la polèmica, que el vell camí resta enrere i que els nous passos de l'artista el menen a la terra dels tresors, la sang, la merda i l'or, que és també la terra promesa del clamor, i per què no dir-ho?, de la fama i del reconeixement. Podem acabar, doncs, afirmant que *Le jeu lugubre* és, així mateix, al marge d'una cascada de presents, una línia de demarcació que Dalí dibuixa nítidament entre el passat i el futur; Breton, sempre malfiat, potser hauria dit entre el vici i la virtut.

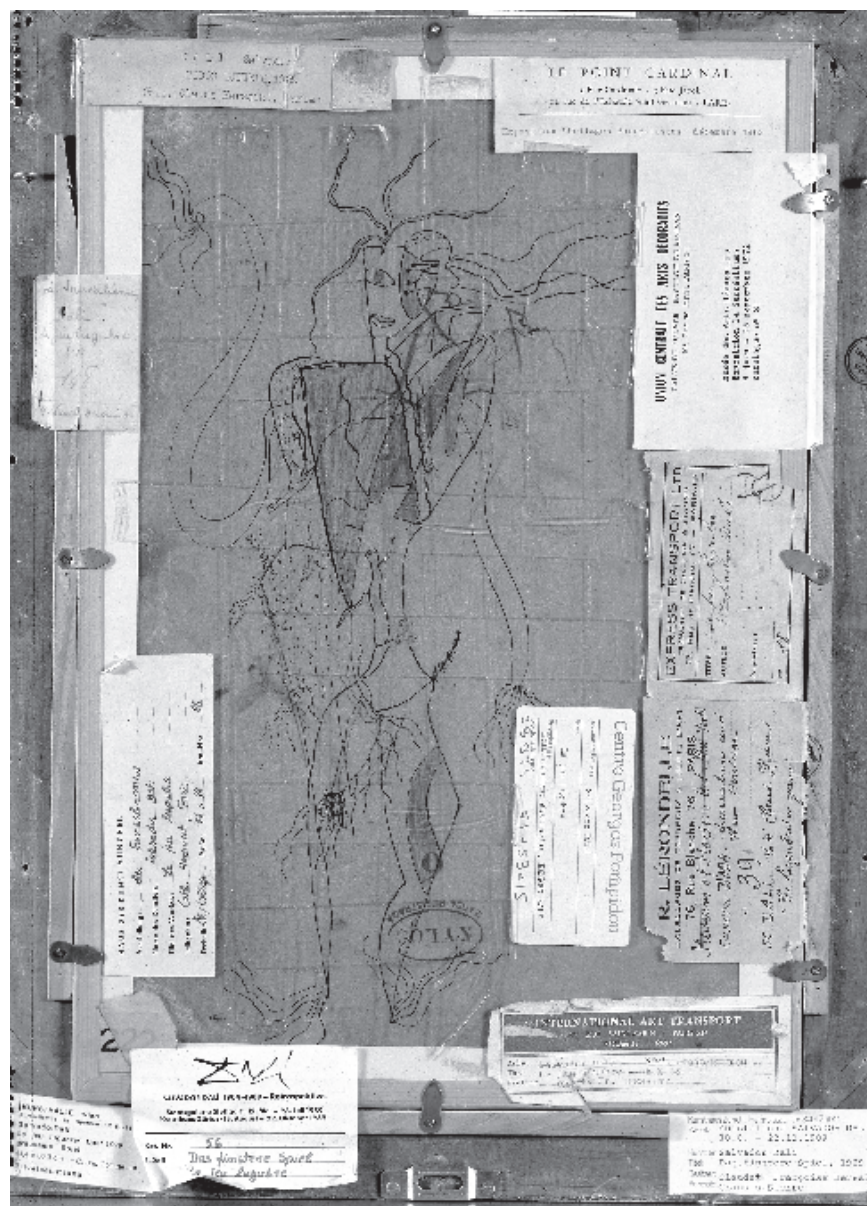


Figura 12.
Part de darrere de *Le jeu lugubre*. Dibuix de Federico García Lorca. Foto Gasull.
Arxiu Fundació Gala-Salvador Dalí.

Apèndix

Entre 1932 i 1933 Salvador Dalí va encapçalar un grup de discussió i recerca segons era costum entre els surrealistes. En aquestes reunions els participants s’esmerçaven en pràctiques molt diverses: jocs, debats, enquestes, etc. Sovint aquestes reunions eren transcrites amb fidelitat. S’ha d’entendre que formaven part –com un quadre o un poema, o potser més que un quadre o un poema– de l’activitat creativa del grup. El tema elegit per aquesta reunió, que va tenir lloc l’11 de desembre de 1933, era l’obra del marquès de Sade *Cent Vingt Journées de Sodome*. Potser no cal justificar-ne la tria. Sade era un dels fars que il·luminava la travessia surrealista. En tot cas, Dalí hi sentia una gran admiració. D'altra banda, la novel·la *Cent Vingt Journées de Sodome*, que no havia estat mai publicada en vida de l’escriptor (la primera edició va ser realitzada el 1904 pel doctor Iwan Bloch, sota el pseudònim d’Eugen Dühren, al Club des bibliophiles, Berlín), acabava de sortir a la llum gràcies als esforços de l’amic dels surrealistes, el doctor Maurice Heine, qui el 1931 n’havia emprès la primera edició rigorosa per a la Stendhal et compagnie. Fins a un cert punt, doncs, aquesta nova impressió del text es podia considerar aleshores com una novetat.

Reproduïm tot seguit la transcripció que es conserva en els Arxius de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres) de l’esmentada sessió de l’11 de desembre de 1933.

Lecture commentée des
120 journées de Sodome⁸⁹

Dali– Avez-vous déjà eu envie d’habiter dans un bordel?

Reich⁹⁰– Oui, mais seulement pour y dormir. L’idée de dormir là, en sachant qu’il y a dans les chambres voisines, des femmes, et des femmes faisant l’amour m’est très agréable. Yoyotte⁹¹– Oui, avoir une chambre dans un bordel, et y vivre seul sans participer à la vie de l’établissement. Tilly⁹²– Oui, je pensais à beaucoup d’homme nus. Dali– Oui, cela m’exciterait beaucoup. Mais j’aimerais y vivre une vie très banale, très quotidienne, comme celle que j’ai connue dans ma famille. L’agrement viendrait de cette sorte d’érotisation de la vie familiale. Tchang⁹³– Oui, j’aimerais être tenancier. H.⁹⁴, Pastoureau⁹⁵, Henry⁹⁶, Gala– n’ont aucune envie de ce genre.

Dali– A cette envie s’adjoint-il une idée de dégradation morale ou physique?

Tchang– Non. Yoyotte– Pas moralement, mais sexuellement et avec plaisir, du fait que je ne coucherai pas avec les pensionnaires, alors que d’autres hommes le feront (sentiment masochiste). J’aurais aussi plaisir à vivre ainsi caché. Dali– Oui, idée de dégradation (peur des maladies veneriennes.) Je crois qu’il y a un côté masochiste assez net. Tilly– Exhibitionnisme. Reich– Il y aurait peut-être une espèce de jalousie, comme chez Yoyotte. Dali– Moi aussi. Mais angoisse voluptueuse. Le fait que les pensionnaires du bordel me verront sous un angle assez crû, me produirait également une espèce de volupté. Vis à vis des gens de l’extérieur qui ne sauront dans ce bordel, j’aurai une espèce de sentiment de vantardise.

* * *

Dali– Comment preferez vous le sexe d’une femme? Avec poils ou sans poils?

Tchang– Avec. Yoyotte– Avec. Harfaux⁹⁷– J’ai longtemps préféré sans, mais je n’ai jamais pu réaliser mon désir. Pastoureau– Avec. Reich– Avec. H.– Avec. Henry– Avec. Tilly– Je ne sais pas. Gala– Avec. Dali– Avec, mais les lèvres étant très dégagées; en somme, du poil seulement à l’extérieur.

* * *

Dali– Une petite fille qui n’a pas encore de poils vous intéresse-t-elle?

Tchang– Oui. Yoyotte– Non. Harfaux– Oui, très excitant. Pastoureau– Non, pas intéressant. Reich– Au contraire, cela provoque chez moi une repulsion

89. El text és escrit a mà, amb tinta lila, sobre un paper blanc. Ignorem a qui pertany la cal·ligrafia, que, en tot cas, no és de Salvador Dalí.

90. Zdenko Reich era membre del grup del «Grand Jeu». Quan, cap a la darrera de 1932, aquest va disoldre’s, Reich va passar a formar part del grup surrealista. Es pot trobar la seva signatura en el darrer número de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* i en d’altres revistes com *Cahiers de l’Etoile*, *Documents*, *Europe*, etc.

91. Pierre Yoyotte pertanyia al grup de martiniquesos que estudiaven a París i que el 1932 van publicar la revista *Légitime défense*, on es mostraven partidaris del comunisme i alhora del surrealisme.

92. El seu nom complet era Tilly Visser, però no en sabem res més.

93. Es tracta de Raymond Tchang, de qui només sabem que era amic dels Dalí.

94. Inicial, que no sabem qui amaga.

H. – Oui, celà m'interesse beaucoup.

Henry – Celà ne m'interesse pas.

Tilly – Sentiment de repulsion.

Gala – S'il s'agit d'un petit garçon, oui, surtout dans les rêves (je rêve souvent en effet que je masturbe un petit garçon).

Dali – Oui, très excitant.

* * *

Dali – Vous est-il arrivé de faire l'amour avec une petite fille?

Harfaux, Tchang, Yoyotte, Pastoureau, Reich, H., Henry, Tilly, Gala, Dali – Non.

* * *

Dali – Que vous est-il arrivé de faire avec des petites filles (sans poils)?

Tchang – C'était à Pekin. J'avais 9 ans. La petite fille avait 2 ans; sa mère était absente, et l'enfant était assise, sans pantalon. J'ai touché son sexe, et je suis parti immédiatement. Autre souvenir: J'avais 7 ou 8 ans. Je jouais avec deux petites filles de 12 et de 10 ans. Celle de 12 ans dirigeait le jeu: elle nous faisait enlever nos pantalons. La cadette se mettait alors sur le sexe une bille, que je devais enlever avec la main.

Gala – Ce geste vous était-il agréable?

Tchang – Oui celà m'excitait; et j'avais en outre la crainte que les parents n'arrivassent.

Dali – Les souvenirs visuels sont-ils précis.

Tchang – Très nets; je retrouve toute l'ambiance. C'était dans une salle de bains ensoleillée.

Yoyotte – Entre 5 et 10 ans j'allais en classe avec les filles. Pendant la récréation, je soulevais souvent leurs jupes. Je ne m'en pas. J'avais l'impression de faire une bonne farce. Quand j'avais 10 ans, et ma soeur 9, nous jouions des pièces, pournous seuls; il s'agissait d'histoires d'amour. Quelquefois, quand mon rôle l'exigeait je lui baisais la main. Vers 12 ans j'ai couché une fois dans la même chambre que ma soeur; je lui ai demandé de se mettre nue, ce qu'elle a fait, étendue sur le lit, mais elle n'a pas voulu montrer ni laisser toucher son sexe devant lequel elle gardait obstinément une étoffe. Je lui caressais doucement les jambes. Je ne me rappelle plus si j'étais en erection, mais par raisonnement, je déduis que je devais l'être. Depuis, plus rien ne s'est produit entre ma soeur et moi, et d'ailleurs elle a complètement oublié cet incident. Je me souviens, moi, que j'avais très peur, et un sentiment de culpabilité.

Reich – J'avais 4 ou 5 ans. A l'école mixte il était défendu de sortir dans la cour pour pisser en même temps que les petites filles. Une fois cependant je pus voir pisser une des enfants. J'ai été très étonné de voir un trou absolument rond. Le souvenir est resté très précis. J'avais en même temps très peur que l'institutrice ne me gronde.

A l'âge de 9 ans, jouant avec une petite fille, je la pris sur mes genoux, j'ai ouvert ma braguette, croyant pouvoir baiser de cette façon.

A 12 ans, j'étais très attiré par une petite fille du voisinage qui chaque fois qu'elle me voyait, faisait voltiger sa jupe en tournant.

A 12 ans également j'aperçus le sexe poilu d'une servante et n'eprouvai qu'un sentiment d'indifférence.

H. – Rien, jamais.

Pastoureau – Entre 6 et 7 ans j'ai vu dans une voiture d'enfant vide de literie, une petite fille qui n'avait pas de pantalon. J'ai regardé, et j'ai vu son sexe.

Gala – J'avais 11 ans. Une nuit je rêve d'un livre que j'avais lu, *les Demons*; je me reveille et crois voir le demon au pied de mon lit; je m'aperçois que c'est mon frère, de trois ans plus âgé que moi: il me caresse les seins, tandis que je fais semblant de dormir. Cette scène se renouvella très

fréquemment, jusqu'à ma vingtième année.

J'avais 15 ans. Je faisais une cure. J'avais pour compagnons de jeux trois enfants de 8, 9 et 12 ans. Un jours ceux-ci me proposerent de m'emmener voir une tour de neige. Une fois dans cette tour, ils me jetèrent à terre, essayèrent de m'embrasser et de me deshabiller. Je me debattis, abandonnai là le manteau de fourrure qui me couvrait et m'enfuis avec un vif sentiment de repulsion. Je craignais beaucoup aussi le scandale.

Il y a quelques années, lorsque je vivais avec Max Ernst dans le Tyrol, son fils, qui avait 3 ans 1/2 venait chaque matin dans ma chambre à l'heure où je faisais ma toilette; j'étais nue; il me faisait des compliments. Souvent il me volait mes chaussons, les emportait, et y buvait de l'eau sale (il avait aussi l'habitude de tremper dans l'eau sale des loques faites pour laver le sol, et de les sucer). J'étais excité par sa presence dans ma chambre. Quelquefois je le prenais dans mon lit, mais jamais je ne me livrais sur lui à des gestes précis. Il est vrai qu'à cette époque j'étais fatiguée par ce que je faisais beaucoup l'amour. Il est probable qu'en d'autres circonstances j'aurais fait quelque chose avec cet enfant. Pendant ma toilette j'éprouvais un plaisir exhibicionniste.

Harfaux – A l'âge de 8 ou 9 ans je desirais fortement voir le sexe d'une de mes petites cousines, avec qui je jouais le dimanche, dans une brasserie. Dans cette brasserie il y avait deux etages qui communiquaient par un trou. Je lui demandai un jour d'uriner au dessus de ce trou vers l'étage inferieur où je me trouvais; je pus ainsi voir son sexe. Puis je fis la même chose. Je renouvelai ce jeu plusieurs dimanches de suite.

Henry – Le premier souvenir remonte à l'époque où j'avais 11 ans. Une petite cousine, âgée de 3 ou 4 ans, venait chez mes parents; je l'emménais dans ma chambre, et sous prétexte de jouer au medecin, je la deshabilais en partie, regardais son sexe, l'ouvrais, avec beaucoup d'angoisse du fait que mes parents auraient pu survenir; la petite fille ne se livrait qu'avec quelque réticence.

A l'âge de 13 ans, j'allais avec mes parents chez des amis. Il y avait une petite fille, qui devait avoir 8 ou 9 ans. Un jour dans une pièce, au fond de la maison je pretextai le jeu du medecin pour regarder son sexe. Elle s'y pretait de bonne grâce; son petit frère, âgé de 3 ans environ, assistait à la scène et menaça de tout reveler à ses parents. La petite et moi essayâmes de l'en dissuader, avec beaucoup d'angoisse, de ma part en tout cas. Je ne suis pas sûr qu'il ne l'ait pas fait. Le même jour, peut-être, mais je n'en suis pas sûr, je me trouvai avec la petite fille dans la pièce immédiatement voisine de celle où nos parents se trouvaient; la porte de separation devait même être ouverte. Je sortis mon sexe en érection et le montrai à l'enfant; je lui fis même toucher; j'étais prodigieusement excité; je me souviens encore très nettement de la couleur violette du gland; la fillette semblait assez excitée per ce spectacle. Une enorme crainte que nos parents ne survinssent.

Dali – Je devais avoir 6 ou 7 ans. Je vis pisser ma soeur; les circonstances environnante sont très precises dans ma mémoire. Je fus très frappé par la vue du sexe, que j'interprétai comme une blessure. Par la suite j'ai toujours cherché à voir, avec beaucoup d'angoisse le sexe des petites filles.

En 1929, je fis une experience d'exhibitionnisme avec des petites filles. C'était à Cadaquès, à la maison de mes parents. Je peignais sur la terrasse, au premier etage. Je vis soudain, en face, parmi les rochers, plusieurs petites filles très jolies, de 9 ans environ. Je sortis mon sexe, montai sur une chaise pour qu'elles pussent le voir, et me masturbai, très angoissé par la proximité de mes parents qui se trouvaient au rez-de-chaussée. Les enfants furent d'abord très étonnées, et se retirèrent; mais elles revinrent peu après, en souriant, et me regardèrent. J'ai ejaculé; celà me produisait un effet extraordinaire. L'image des rochers ensoleillés et l'expression du visage des fillettes sont restées très nettement dans ma mémoire.

95. Henri Pastoureau, poeta i arqueòleg, que va entrar en el grup surrealista el 1932. Va formar part dels surrealistes adherits al partit comunista francès. Un dels seus llibres és *La blessure de l'homme* (1943-44).

96. Maurice Henry era poeta, periodista, dibuixant, però també fotògraf, director teatral, *gagman* i amant del jazz. Provenient del «Gran Jeu», va adherir-se al grup surrealista el 1933. Va col·laborar a *Le Surréalisme au Service de la Révolution* i a diverses exposicions surrealistes. La seva gran aportació al surrealisme va ser el dibuix humorístic, del qual va ser un prolífic i fi conreador.

97. Arthur Harfaux, dibuixant, filòsof i fotomuntatgista, era amic de la infància de M. Henry i formava part també del grup del «Grand Jeu». Cap a la fi de 1932 es va acostar als surrealistes, amb els quals va col·laborar a partir d'aleshores.

Auparavant j’avais déjà fait une tentative d’exhibitionnisme dans un hotel de Barcelone: ma fenêtre donnait sur la cour d’un collège où jouaient des petites filles. Mais cela ne réussit pas.

Je me souviens aussi d’une petite fille de 5 ans que je connus à Cadaqués et qui se jetait toujours sur les parties sexuelles des hommes et des femmes avec une furie et une décision colossales. Un jour elle toucha mon sexe, le porta à sa bouche et le mordit.

Il y a quelques années, à Paris, je dessinais des phallus à l’encre, sur des feuilles de papier que j’allais disposer, au Luxembourg, dans des endroits où des enfants venaient jouer. Puis, caché, j’observais leurs reactions.

Yoyotte– Je me souviens qu’il y a deux ans, je fus très excité par des petites filles de 4 à 5 ans qui jouaient contre moi.

* * *

Dali– Quelle importance prennent les petites filles dans votre imagination?

Je ne me souviens pas de rêves où des petites filles aient joué un rôle. Par contre, dans les rêveries, c’est très frequent. Je les imagine très jeunes, pas maigres mais maladives, anémiques, très pâles, avec une dent cassée, et des seins tels que, bien qu’existant, elles ne se rendent pas encore compte qu’ils existent. Il y a un element sadique très net: les violenter, les faire pleurer. Leur faire mal seulement dans le cas d’extrême beauté. Je les imagine elevées très chastement.

Tchang– Dans les rêves, aucune. Dans les rêveries, une grande importance. Les petites filles apparaissent très fréquemment. Elles sont minces, mais pas maigres; elles n’ont pas d’âge précis. Dans certains cas, elles sont très petites, et j’imagine que mon sexe, les violent, les transperce en remontant à travers le ventre et la poitrine, jusqu’à les tuer. Je ne ressens alors aucun sentiment de culpabilité. Souvent leurs mères sont là, assistant au crime.

Yoyotte– Je n’ai aucun souvenir de rêveries concernant des petites filles.

A 19 (14?), j’ai désiré un petit garçon de 8 ans environ. C’était à la campagne: de la maison où j’étais je l’aperçus, assez loin, passant sur la route en poussant une brouette. Je

bandai fortement. Je n’ai peut-être jamais eu de désir aussi violent. Je me suis approché de lui et lui ai parlé, de façon sans doute assez incohérente; il n’a pas compris et a poursuivi son chemin. Rentré à la maison je me suis masturbé, et j’ai éjaculé magnifiquement et longuement.

Harfaux– Aucune importance dans les rêves; par contre dans les rêveries apparaissent souvent des petites filles. Il m’est arrivé de me masturber en imaginant que je violais une fillette. J’imagine aussi que je les eduque dans le vice, la dépravation.

Pastoureau– Aucun souvenir de rêves concernant des petites filles. Dans les rêveries il n’y a rien concernant des petites filles de moins de 15 ans.

Henry– Rien dans les rêves. Dans les rêveries quelquefois: ce sont toujours alors des scènes de viol, mais surtout des scènes d’exhibitionnisme de ma part.

* * *

Dali– Pourriez-vous être excité par une enfant qui vient de naître?

Tchang– Oui, j’imagine que je la violerais, que je lui transpercerais le corps pour éjaculer dans le cerveau.

Yoyotte, Harfaux, Pastoureau, Henry, Gala, Dali– Non, pas du tout.

* * *

Dali– Aimeriez-vous faire l’amour avec une femme enceinte?

Tchang– Oui, mais pas avec une femme aimée.

Harfaux– Cela m’est arrivé une fois; je ne l’ai su d’ailleurs qu’après. J’ai éprouvé un sentiment de dégoût. Je ne suis pas tenté de recommencer.

Pastoureau– Je suis très tenté de le faire, mais pas avec une femme que j’aimerais.

Yoyotte– Je suis très tenté de le faire, mais pas avec une femme que j’amerais.

Dali– Ça me donnerait plutôt une grande terreur, un grand dégoût. Non, c’est impossible.