



El paisatge surrealista: una interpretació junguiana

Comparació entre Cap de Creus de Dalí i Montserrat de Masson

Margarita Perera

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

EL PAISATGE SURREALISTA: UNA INTERPRETACIÓ JUNGUIANA

COMPARACIÓ ENTRE CAP DE CREUS DE DALÍ I MONTSERRAT DE MASSON

Una interpretació del concepte surrealista del paisatge en la perspectiva teòrica de C.G. Jung. Dos exemples clau: Cap de Creus de Dalí i Montserrat de Masson

**Tesi doctoral presentada per
Margarita Perera**

Dirigida per Pere Salabert

AGRAÏMENTS

Pere Salabert, director de la tesi de llicenciatura i d'aquesta tesi de doctorat.

INDEX		
I.	PREFACI	
I.1.	Interessos personals	8
I.2.	Antecedents	9
I.3.	Pla de treball	9
I.4.	Metodologia	11
I.5.	Sobre la bibliografia	13
II.	Objecte d'estudi: Dalí i Masson: Cap de Creus i Montserrat	14
II.1.	Montserrat, clau per relacionar surrealisme i idealisme romàntic	15
II.2.	L'inconscient col·lectiu. Per què una interpretació junguiana?	16
III.	INTRODUCCIÓ	20
	PRIMERA PART	
1.	EL SURREALISME, EL NAIXEMENT D'UN HUMANISME	
1.2.	La poesia i la psicoanàlisi, una altra realitat	25
1.3.	La poesia, un crit de l'esperit	26
1.4.	L'automatisme, entre l'ideal revolucionari i el llenguatge poètic	49
1.5.	La psicoanàlisi freudiana, de l'inconscient personal al col·lectiu: dels complexos als arquetipus	57
1.6.	La interpretació dels somnis i la poesia onírica	66
1.7.	L'artista i la fantasia creadora: de Freud a Jung	78
1.8.	De la inspiració "divina" a l'inconscient col·lectiu	81
1.9.	La poètica de l'atzar, el meravellós, el desconegut i el sinistre	91
1.10.	Poesia onírica i retorn a l'origen	106
	SEGONA PART	
2.	LA POESIA I EL "LLOC SURREALISTA"	119
2.1.	Els surrealistes, <i>flâneurs</i> dels carrers de París	123
2.2.	Aragon: reflexions d'un <i>flâneur</i> de París sobre el sentiment de la natura	140
3.	LA FILOSOFIA DE LA NATURA	
3.1.	De la fragmentació de l'home a la unitat amb l'Univers	143
3.2.	De l'atzar objectiu a la sincronicitat	155
3.3.	L'alquímia, la integració dels oposats: de l'Empèdocles de Hölderlin a Breton: l'Etna i el Teide	159

4.	SALVADOR DALÍ (1904-1989): PORTLLIGAT I CAP DE CREUS	
4.1.	Filosofia del paisatge dalinià: de l'ultralocal a l'universal	171
4.2.	La finestra: una mirada al món	175
4.3.	La Filosofia de la Natura com a ascensió cap a la perfecció: Dalí i els àngels	180
4.4.	El paisatge de Dalí: Cadaqués i Cap de Creus	185
4.5.	La cosmogonia daliniana: les categories morfològiques	192
4.6.	Els fenòmens paranoics: el mètode paranoicocrític	195
4.7.	La mirada de Dalí: del naixement de Venus a la cosmogonia paranoicocrítica	201
4.8.	Els arquetipus <i>anima</i> i <i>animus</i>	207
4.9.	El paisatge i l'arquetipus femení: La mare, Gala, la terra i el cosmos L' <i>anima</i> , l'arquetipus femení de l'home <i>El gran masturbador</i> i <i>L'enigma del desig</i> o <i>Ma mère, ma mère, ma mère</i> : punt de fusió de Dalí amb el Cap de Creus	212
4.10.	L'arquetipus del Si-mateix L'arbre: les oliveres de l'Empordà L'estany de Narcís	222 229
5.	ANDRÉ MASSON	
5.1.	André Masson i Montserrat	237
5.2.	Montserrat i el Romanticisme alemany	244
5.3.	Masson: al·lucinació poètica a Montserrat. Un viatge psicodèlic, com el de Jung al seu interior	249
5.4.	De Montserrat a Acéphale: El Nietzsche de Masson: la visió dionisíaca del món, Heràclit i l'etern retorn, el superhome i la mort de Déu	252
6.	La fusió amb l'Univers explicada per la física quàntica: una exploració	269
7.	Conclusions	275
8.	Bibliografia	279
9.	Índex d'imatges	308

I. PREFACI

I.1. Interessos personals

Sempre he tingut una inclinació per la cultura alemanya i quan estudiava Història de l'Art, una de les coses que més em van interessar va ser el Romanticisme alemany, i el llibre *El alma romántica y el sueño*, d'Albert Béguin, em va obrir tot un món. Més endavant, vaig anar redescobrint el surrealisme, que em va semblar el moviment més intel·ligent i complet de les avantguardes. Quan vaig llegir el *Primer Manifest del Surrealisme* vaig veure la importància que per als surrealistes havien tingut el poetes i filòsofs alemanys, i vaig començar a llegir-los, i vaig quedar fascinada amb la seva imaginació poètica i la seva recerca del món espiritual, del desconegut i de la llibertat. A partir d'aquí, per a mi, van quedar connectats per sempre el Romanticisme alemany i el surrealisme.

Abans de decidir-me per l'orientació de la tesi, estava molt interessada pels somnis i per Jung. *Recuerdos, sueños y pensamientos* de Carl Gustav Jung va ser una gran revelació. Vaig començar a fer experiències d'escriptura automàtica intentant connectar amb el "Jo superior", com en deien els romàntics; això va ser un descobriment extraordinari. Tot just començava a conèixer Jung i ja intuïa una gran connexió entre ell, els romàntics i els surrealistes. Quan vaig conèixer Jung una mica més, vaig entendre que era la clau per arribar a entendre millor el surrealisme i el Romanticisme alemany, i que Jung ajudaria a entendre la reconciliació dels contraris que buscaven romàntics i surrealistes. Així va néixer la idea de la meua tesi de llicenciatura: vaig començar analitzant la idea de llibertat dels surrealistes, relacionant-la amb la dels romàntics, a la llum de les idees freudianes i junguianes.

En aquell moment em vaig esforçar molt en la recerca per trobar si els surrealistes coneixien Jung. Em preocupava que Breton, que feia tantes referències a poetes, filòsofs, artistes, i a Freud en els seus escrits, no cités gens a Jung. Finalment vaig trobar una carta de Breton a Tzara, que cito més endavant, i amb la que quedava demostrat que Breton sí coneixia Jung. Després vaig pensar ampliar aquests coneixements a la tesi de doctorat. Volia continuar amb les tesis junguianes i per això havia de saltar dels complexos personals de l'artista a imatges més universals i arquetípiques, i res millor que recórrer al paisatge, que no només és un dels gèneres que

més m'interessen, sinó sobretot, el lloc on poden manifestar-se millor les imatges arquetípiques. Així doncs, per triar un paisatge, vaig triar-ne dos que podien considerar-se "surrealistes" pels motius que exposaré més endavant i que, a més, estaven molt vinculats a la meua vida: Cadaqués i Portlligat i Montserrat. La meua fascinació personal per aquests dos paisatges em permetia entendre molt bé els sentiments experimentats per Salvador Dalí —un artista que sempre m'ha interessat molt— i André Masson. Per una banda, a la badia de Portlligat hom pot sentir una profunda emoció que ajuda a entendre el que és possible anomenar la filosofia daliniana del paisatge. Per l'altra, conèixer la muntanya de Montserrat amb tempesta, quan l'espectacle pot ser esfereïdor, ajuda també a entendre bé el sentiment de vertigen que devia viure Masson.

I.2. Antecedents

La tesi de llicenciatura, amb títol *La llibertat i la creació artística. El surrealisme de Breton: influències i antecedents (l'idealisme romàntic, la teoria freudiana i la fenomenologia de l'art de Jung)*, presentada l'any 2000, estava basada en el concepte de llibertat, eix central de la ideologia surrealista, i era una prefiguració d'aquesta tesi de doctorat, que continua amb la preocupació junguiana en front a la freudiana, amb conceptes ampliat i revisats a partir d'obres de Salvador Dalí i André Masson. Hom va veure que una de les preocupacions del surrealisme i de Breton va ser aconseguir l'alliberament social de l'home i al mateix temps l'emancipació de l'esperit. Aquesta emancipació, o llibertat interior en el sentit més íntim, com voluntat, emocions, passions i idees, la van buscar a través de la poesia i l'art, manifestant-se en la llibertat de creació, ajuntant-se de la psicoanàlisi freudiana per explorar l'inconscient i sentir-se més lliures. Hom s'adonà que, tanmateix, l'individu veritablement genial tampoc no és tan lliure com podríem pensar: Freud a penes creia en la llibertat i per a Jung la llibertat era relativa, fins i tot en el cas del geni, perquè depèn d'un impuls interior que el domina.

I.3. Pla de treball

Del surrealisme se n'ha parlat tant —i de Dalí, també— que sembla que ja no pugui dir-se res més de nou. Però l'interès que pot tenir aquest treball està en l'aportació

d'un punt de vista diferent per fer-ne una nova interpretació allunyant-se dels tòpics que s'han anat repetint i proposant una nova lectura, en clau junguiana. Si el surrealisme és tan important no és pels complexos personals que poguessin tenir els seus creadors, sinó perquè van aconseguir un llenguatge universal. I per accedir a aquest llenguatge universal és necessari fer la interpretació segons el sistema elaborat per Jung, que permet passar dels complexos personals freudians —dels que tant se n'ha parlat en el cas de Dalí, per exemple— als arquetipus, que són les imatges que ens connecten amb el llenguatge universal. Jung també permet explicar el desig de reconciliació dels contraris, una de les principals preocupacions dels surrealistes, i les suposades incoherències surrealistes.

El surrealisme va néixer a la ciutat, però els parcs de París van ser un escenari per reflexionar sobre el sentiment de la natura, com veurem en les reflexions de Louis Aragon al Parc des Buttes-Chaumont. Dalí, en canvi, el sentiment de la natura el va tenir integrat des de petit, quan passava els estius a Cadaqués, un paisatge que va arribar a estimar fins a sentir-s'hi totalment integrat. Al llarg del treball s'ha remarcat la importància de la cosmogonia elaborada per Dalí a partir de la seva identificació, fins a l'òsmosi, amb el paisatge de Portlligat i de Cap de Creus, que el converteix en un representant contemporani del que els alemanys denominen la "filosofia de la Natura" (*Die Naturphilosophie*). Per això és necessari buscar en les seves pintures els arquetipus que donen forma als seus pensaments i sentiments davant la natura, i per això és necessari recórrer a C. G. Jung.

És a destacar també la importància de la muntanya de Montserrat, presentada aquí com a vincle geofísic que permet lligar novament el surrealisme amb el Romanticisme alemany, ja que va ser la muntanya on Goethe i Schiller hi van trobar la grandesa del paisatge interior. En aquest treball es fa també un estudi comparatiu de la visió surrealista del Cap de Creus, amb Cadaqués i Portlligat, i de la muntanya de Montserrat, dos dels paisatges més màgics de Catalunya, la força misteriosa dels quals va captivar l'esperit poètic dels artistes surrealistes Salvador Dalí i André Masson respectivament.

Així doncs, la hipòtesi desglossada d'aquest treball és que:

1. El pensament i el sentiment de Dalí el converteixen en un representant contemporani de la filosofia de la Natura. Per això aquí es presenta el misticisme de Dalí

en relació a la natura independentment de la seva etapa religiosa —encara que puguin coexistir cronològicament— ja que el sentiment de la natura té a veure amb el sentiment del sagrat, vinculat a l'espècie humana, anterior i independent de qualsevol confessió religiosa personal.

2. El sentiment romàntic que genera la Natura no és només un sentiment propi del Romanticisme històric, sinó que ha existit sempre, que és inherent a la naturalesa humana i per tant, ha d'explicar-se per l'*inconscient col·lectiu*.

3. En el Romanticisme hi ha una constant preocupació: la consciència de la fragmentació de l'home, generada pel predomini de la raó sobre la sensibilitat des del segle XVIII, per l'escissió de l'home de l'Univers, i per la intuïció que ja tenien els romàntics d'unes forces inconscients que, com un abisme, s'oposaven a les conscients. Aquest abisme desconegut Freud el va anomenar *inconscient* quan va proposar una estructura i funcionament per a l'aparell psíquic, i els surrealistes van utilitzar les aportacions de Freud per tractar d'arribar al fons del desconegut, i poder alliberar-se del seu material reprimat. Pel que fa a la poesia onírica i la reconciliació dels contraris, s'ha de recórrer a Jung, per les seves tesis d'integració dels oposats.

4. Per entendre la filosofia de la Natura, amb la seva idea d'arribar a la fusió de l'home amb l'Univers, i entendre l'inconscient col·lectiu, encara hem de fer una mirada a les tesis bàsiques de la física quàntica, com el propi Jung i el seu amic, Premi Nobel de Física, Wolfgang Pauli, van fer. Per això faig una breu exploració —breu, perquè aquest no és un treball de física— d'algunes idees bàsiques de destacats físics quàntics, per tal de veure que segons la física quàntica ja estem connectats amb l'Univers, i que la resposta a l'anhel d'unitat per part de romàntics i surrealistes hem de buscar-la en la nostra pròpia percepció de la realitat.

I.4. Metodologia

Aquesta tesi s'ha enfocat com una investigació documental i fenomenològica, que afecta a la descripció de l'objecte d'estudi i a la part normativa d'aquest, és a dir, comparació entre els dos paisatges, Cap de Creus i Portlligat i Montserrat, utilitzant les bases documentals existents i analitzant les obres de referència a la tesi amb una base interpretativa segons la fenomenologia i la teoria dels arquetipus de Jung, que explico

breument més endavant. Ja que el concepte de *paisatge surrealista* podia ser inabastable i s'havia de delimitar, el treball s'ha centrat principalment en dos paisatges molt propers, dos paisatges catalans, que al llarg del treball els descobrirem com a paisatges universals. Aquesta dimensió universal és possible fent-ne una interpretació arquetípica, d'aquí la necessitat dels arquetipus junguians i de l'inconscient col·lectiu; la seva experiència permet veure el pas del particular a l'universal.

És un treball de recerca. Per a una part del treball, ha estat necessari un estudi de l'estat de la qüestió, buscant la documentació necessària per accedir a la investigació. S'ha fet una revisió de la literatura surrealista, de Freud, de Jung i dels filòsofs romàntics. També s'ha fet una exploració —no exhaustiva perquè ens desviaria cap a un altre treball— d'algunes idees de la física quàntica, l'imprescindible per abordar les tesis de Jung i de Wolfgang Pauli.

L'altra part és la investigació pròpiament dita: per una banda, la interpretació junguiana permet comprendre la integració dels contraris; per l'altra, l'anàlisi arquetípica del paisatge i dels elements que hi apareixen, ja siguin formals o literaris, permet arribar a l'inconscient col·lectiu i permet també el pas del particular a l'universal, tan important per a Dalí. Com veurem, la interpretació arquetípica junguiana de la concepció daliniana del paisatge permet concloure que la filosofia de Dalí entronca amb la *Naturphilosophie* a la que m'he referit. El treball estudia la relació dels dos artistes amb el paisatge per veure que el seu sentiment en relació al paisatge és un sentiment universal, que pot explicar-se gràcies a l'inconscient col·lectiu. En definitiva, les imatges arquetípiques són les que permeten interpretar l'art fet per un artista com a part de la història de la humanitat.

La tesi s'ha realitzat en dues fases, ja que per qüestions personals vaig haver d'interrompre-la. Haver-la fet en dos temps ha comportat uns canvis enriquidors per al treball, per la reflexió que s'ha anat acumulant al llarg d'aquest temps. En la primera fase l'objectiu era fer una *interpretació junguiana del paisatge surrealista, passant de la interpretació freudiana, que és com s'estudia habitualment el surrealisme, a la junguiana, que permet passar dels complexos personals als arquetipus universals*; aquesta interpretació inclou també obres de Dalí d'etapa freudiana. Durant la tesi de llicenciatura tenia molt d'interès en trobar alguna prova i demostrar que els surrealistes, i concretament Breton, coneixien Jung, i es va demostrar que sí que el coneixien, sense poder determinar-ne la profunditat, però en el present treball de doctorat la interpretació

junguiana es presenta ja com una necessitat, independentment de si els surrealistes coneixien Jung. En la segona etapa del treball és quan es planteja que Dalí és un filòsof de la Natura, per les seves idees sobre la fusió d'ell mateix amb Portlligat i l'Univers, d'aquí la necessitat de relacionar-lo amb els poetes-filòsofs romàntics alemanys.

I.5. Sobre la bibliografia

Degut a la varietat de la bibliografia emprada, l'he estructurada de la manera següent:

1. Bibliografia de Dalí i de Masson.
2. De l'extensa bibliografia de Freud i Jung, no he pres les obres de patologia clínica, sinó les que tenen relació amb els interessos surrealistes o que ajuden a entendre'ls, com l'inconscient, la repressió, la psicoanàlisi com a concepte, l'onirisme i els treballs sobre l'art, artistes, poetes i poesia. De Jung, aquelles en les que elabora el seu pensament com a fenomenòleg de la conducta i el pensament humans, i els seus treballs sobre l'essència del procés creatiu i de l'art, sobre l'inconscient col·lectiu, els símbols, l'alquímia i la sincronicitat, el fenomen que el va portar a la física quàntica.
3. Com és habitual, Kant està citat per paràgrafs i per les inicials de les seves crítiques (CJ), (CRP) i l'*Antropologia* (Antr.), excepte la *Crítica de la Raó Pràctica*. Nietzsche també està citat per paràgrafs o aforismes de l'edició emprada.
4. Quan hi ha dates entre parèntesi i entre claus, les primeres corresponen a conferències o classes i les segones a la seva publicació.
5. Del primer volum de les *Obres completes* de Freud, n'hi ha tres edicions diferents a la mateixa editorial. El volum utilitzat aquí és l'edició del 1948, la revisada pel Dr. José Germain, que inclou l'apèndix d'Otto Rank a *La interpretació dels somnis*.
6. Dels llibres utilitzats en versió original, la traducció és de l'autora d'aquesta tesi.
7. Respecte a la decisió d'escriure surrealisme en minúscula o en majúscula: els propis surrealistes unes vegades escrivien surrealisme en minúscula i d'altres en majúscula. Normalment ho escrivien en minúscula quan parlaven del surrealisme en els articles, i si ho escrivien en majúscula era en el títols. La decisió ha sigut, doncs, escriure-ho en minúscula, tret dels casos en què sigui una cita literal i estigui en majúscula. En el cas de Romanticisme i romànticisme, escrit en majúscula fa referència al Romanticisme

històric i en minúscula, al romanticisme com a sentiment integrat a la consciència. Una diferència semblant es dona amb la Natura (originària) i natura, o naturalesa, en el sentit més col·loquial del terme.

8. Encara que Dalí utilitzava la variant de Port Lligat, la Fundació Gala Salvador Dalí, en el catàleg raonat, ha decidit utilitzar el topònim Portlligat, que és el que s'utilitza aquí.

II. OBJECTE D'ESTUDI

II.1. S. Dalí i A. Masson: Cap de Creus i Montserrat

En aquesta tesi de doctorat es presenta el paisatge surrealista partint de la ciutat: París, una ciutat convertida ja en mite molt temps abans, el segle XIX, on els surrealistes es converteixen en els *flâneurs* de la modernitat, que van descobrir la necessitat dels jardins i els parcs a la ciutat i l'existència del sentiment de la natura. Veurem, com a punt culminant de la concepció de "lloc surrealista", concretat aquí principalment en Cap de Creus i Montserrat.

Tots dos paisatges són portadors del simbolisme sagrat de la muntanya, tots dos van ser escollits per establir-hi monestirs: Montserrat i Sant Pere de Roda; i, des del punt de vista geofísic, la morfologia de les seves roques i els seus abismes els han convertit també en màgics. El treball es basa en establir relacions entre les sensacions romàntica i surrealista de la percepció del paisatge. A més, el treball confronta el sentiment que genera cadascun dels dos paisatges —Portlligat i Cap de Creus i la muntanya de Montserrat— per veure les semblances i diferències entre la naturalesa d'un "lloc trobat" surrealista, com és Montserrat per a Masson, i el sentiment profund del paisatge, com un lloc viscut des de la infància i arrelat en la memòria, les vivències i el sentiment, com és el Cap de Creus per a Dalí, un paisatge real, que el va acompanyar sempre i amb el que va identificar la seva vida, una vital identificació surrealista d'arrels romàntiques. Veurem que tant Dalí com Masson tenen un sentiment "romàntic" del paisatge, però que aquest sentiment "romàntic" és en realitat l'inconscient col·lectiu.

Es veurà que en Masson l'experiència a Montserrat va ser d'èxtasi religiós, tal com va expressar ell mateix, i en Dalí, d'un misticisme còsmic que parteix d'un sentiment local, ultralocal —com deia ell mateix— per arribar a l'universal. Per situar aquestes

experiències dins de l'entorn surrealista serà interessant també veure la vivència que Breton va experimentar al Teide —també una muntanya sagrada per als antics *guanches*— una experiència que, com veurem, és romàntica i surrealista.

II.2. Montserrat, clau per relacionar surrealisme i idealisme romàntic

Per al surrealisme van ser molt importants els poetes i filòsofs romàntics, pel seu idealisme i la seva idea de la fantasia creadora i de la llibertat espiritual; per això, Schiller, Hölderlin, Schelling, Hegel, Arnim i Novalis, exaltats per la llibertat de l'esperit i per la unió de l'home amb la natura, els van despertar un interès extraordinari, que enllaçava, segons Breton, amb el simbolisme i amb el surrealisme. Per altra banda, on l'ideòleg surrealista deia sempre haver trobat el punt clau era en la dialèctica de Hegel sobre la llibertat i la necessitat, a partir de la qual va fonamentar tot el seu interès per l'atzar objectiu, idea que trobarem en el constant caminar dels surrealistes per la vida i pels seus "llocs".

En la tesi de llicenciatura vaig poder veure la relació del surrealisme amb l'idealisme romàntic, relació explicitada pels propis surrealistes, i a més, es va complementar la relació amb la fenomenologia de l'art de Jung; ara, a la tesi de doctorat la muntanya de Montserrat és la peça clau que faltava, ja que va ser la muntanya "ideal" dels romàntics alemanys, com veurem.

Masson va deixar el grup de Breton el 1929 i va començar a pintar Montserrat cinc anys més tard, quan va descobrir la muntanya i on hi va tenir una experiència extraordinària. Tot i que no pintés Montserrat mentre estava en el grup surrealista, no es pot valorar en termes estrictament cronològics, sinó com a experiència d'un artista que va firmar el *Primer Manifest* i que després es va reconciliar amb el grup, escrivint una carta a Breton des d'Espanya el 1936 celebrant la reconciliació (Leiris, 1993: 19). A més, després va participar en la important Exposició Internacional del surrealisme a París, el 1938, amb un maniquí. Montserrat, doncs, pertany al moment anomenat el "segon període surrealista" de Masson. El 1939, Breton torna a reivindicar André Masson pel seu automatisme.

II.3. L'inconscient col·lectiu. Per què una interpretació junguiana?

El descobriment de Freud va ser cabdal per aprofundir en la comprensió de la naturalesa humana i va donar a Jung la possibilitat d'ampliar els coneixements de l'inconscient personal freudià a l'inconscient col·lectiu, un inconscient que va més enllà del personal, més enllà del temps i de l'espai, enllaçant amb l'inconscient de la humanitat. Un punt molt interessant és que Jung va veure que hi ha fenòmens que generen pensaments, sentiments, emocions i actituds humanes que, sense tenir una explicació científica, existeixen, i encara que no es pugui demostrar el fenomen, l'emoció que generen existeix i és real, i això per a ell era un fet que requeria estudi, i més, perquè es va veure que es donava independentment de l'època i del lloc. Aquests fets van constituir una de les seves importants línies d'investigació que el van portar a definir l'inconscient col·lectiu i les seves estructures, els arquetipus que, com veurem, més que estructures, per al propi Jung són corrents d'energia psíquica, emocions. Si Freud va establir unes estructures dins de l'inconscient personal —els complexos—, Jung va establir-ne els arquetipus, que van més enllà del personal i connecten amb la història de la humanitat, amb l'universal.

Encara que l'inconscient col·lectiu no es pugui demostrar empíricament, avui dia no hi ha cap dubte ni sobre l'existència de l'inconscient personal ni sobre l'inconscient de l'espècie humana. Hi ha suficients precedents com per justificar la seva existència, com les representacions fosques de Kant, representacions de les que el filòsof alemany diu que no se n'és conscient, que són immenses i, en canvi, de clares o obertes a la consciència, n'hi ha molt poques; de manera que, conclou, "en el gran mapa del nostre esperit només uns pocs llocs estan il·luminats" (Kant, 1991: Antr. pàg. 5). El propi Jung relaciona les representacions fosques de Kant amb els seus arquetipus, que els defineix com els continguts de l'inconscient col·lectiu (Jung: 1994: 9-10) i que pertanyen al patrimoni inalienable de tota psique i constitueixen un tresor (Jung: 1994: 77). Altres precedents són les restes molt antigues d'humanitat de Nietzsche (Nietzsche, 1993a: §13) o els romanents arcaics de Freud (Jung: 1994: 39-40), que es troben també a l'inconscient, juntament amb el material reprimat. Jung també relaciona l'*a priori* de Kant (1) i la Idea de Plató amb el seu concepte d'arquetipus o imatges primordials (Jung:

1 El concepte d'*a priori* de Kant, que inclou l'universal i el necessari, és un coneixement previ i

1994: 69-73). De l'inconscient col·lectiu i dels arquetipus en parlarem amb més precisió més endavant. En aquest treball, doncs, queda justificat fer una interpretació junguiana per poder interpretar la pintura més enllà dels complexos personals dels artistes ja que, segons Freud, no és més que la manifestació de la seva neurosi transformada en art a través de la sublimació, i el geni era per a ell un neuròtic obsessiu. Segons Jung, si relacionem l'art amb qüestions personals, com que són factors comuns a tothom, no serveixen per explicar una obra d'art i, si ho fem, col·loquem l'art al mateix nivell que les neurosis, cosa que considera un error. Creu que com a molt, aquests antecedents poden servir per ampliar i aprofundir en el coneixement de l'artista i el seu entorn, però tot i que l'obra d'art emergeix de situacions semblants a les neurosis, l'obra d'art no és una neurosi (Jung, 1990b: 67).

Per aquest motiu, i sense menystenir la important aportació de la psicologia freudiana, cal passar de l'inconscient personal al col·lectiu, és a dir, dels complexos als arquetipus, que és el que dona a l'art el llenguatge universal. Per altra banda, un dels objectius fonamentals dels surrealistes va ser arribar a la reconciliació dels contraris i això ho trobem en els romàntics en sentit filosòfic, i ja d'una manera més científica, en Jung. Per tant, Jung és imprescindible per entendre el fons del pensament surrealista. La interpretació junguiana, basada en l'ampliació de l'inconscient personal al col·lectiu i en la teoria dels arquetipus, permet una lectura molt més oberta, relacionant els símbols del surrealisme amb representacions arquetípiques no només personals, sinó en termes més universals. Els estudis que Jung ha dedicat a la relació entre psicologia, poesia, alquímia, imatges oníriques i símbols, des d'un punt de vista fenomenològic i no clínic, i la seva teoria de la sincronicitat, propera a la de l'atzar objectiu, que veurem més endavant, també justifica la proposta d'ampliació de la interpretació psicoanalítica

independent de l'experiència, el fonament del qual no està en l'experiència sinó en la necessitat. (1995: 96-107). L'a priori li permet unir sensibilitat intuïtiva, que és receptiva, i enteniment, que és actiu i crea conceptes, necessari per arribar al coneixement. Altres facultats actives, a més a més de l'enteniment, són la imaginació i la raó, i totes tenen un paper important. Així, les facultats de conèixer, de desitjar i del sentiment de plaer i de dolor, es relacinen respectivament amb les facultats de l'enteniment, la raó i la imaginació. I així es constitueix el seu sistema transcendental. A partir d'aquí, necessita fonamentar el judici de gust en l'esponatèïtat del joc harmònic de les facultats del coneixement. Això és el que li permet, a través de l'art i del judici estètic, establir la reconciliació entre natura i llibertat, afavorint al mateix temps la receptivitat de l'ànima per al sentiment moral (CJ. IX). D'aquesta manera, Kant obre el camí cap a la identificació entre natura i esperit, un camí que veurem que reemprendrà Schiller.

freudiana a la psicologia analítica de Jung i, especialment, perquè Breton, el 1919, ja coneixia Jung, com veurem.

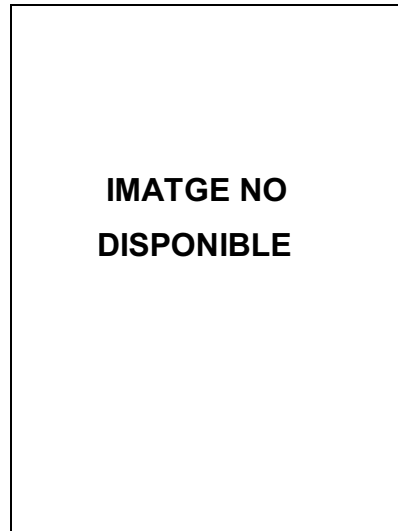
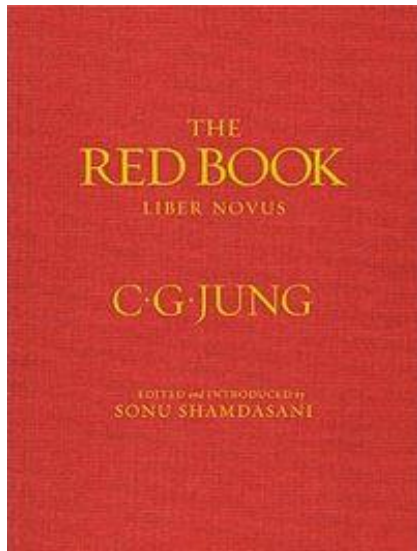
La fenomenologia junguiana ajuda a fer una connexió entre Romanticisme i surrealisme perquè entén la psique com a part de la natura, però el sentiment de fusió de l'home amb la natura va molt més enllà del surrealisme i del Romanticisme, i s'hi pot trobar en totes les cultures i en totes les èpoques; és un sentiment que no pertany a un sol individu o a un determinat moviment artístic, sinó que és patrimoni de l'espècie humana i pertany a l'inconscient col·lectiu, que és el que permet explicar les imatges com a símbols universals. També Marcel Brion, especialista en art romàntic i estudis de l'ànima romàntica, afirma que el romanticisme no és un fenomen temporal, sinó un estat de la consciència humana que ha existit sempre: per a ell, Alexandre Magne era un personatge romàntic, i Shakespeare i Watteau, també; Brion creu que el romanticisme està integrat a la consciència de l'home (2). Aquesta integració del romanticisme a la consciència humana ens porta també a l'inconscient col·lectiu.

Actualment, Jung torna a estar d'actualitat per la recent publicació, el 2009, i per primera vegada, de *Red Book*, un llibre que la comunitat psicoanalítica considera com "el sant grial de l'inconscient". Jung va escriure el llibre utilitzant una tècnica que va descriure com a "imaginacions actives", una mena de meditació en la que deixava fluir les imatges de la seva psique (3).

2 Marcel Brion. Entrevista:

<http://www.ina.fr/media/entretiens/audio/PHD99227903/marcel-brion.fr.html>

3 Sara Corbet, *The Holy Grail of the Unconscious*, New York Times, 16 de setembre de 2009). El *Llibre Vermell* va ser publicat l'octubre de 2009 per WW. Norton & Company, editat per Sonu Shamdasani, Editor General de la Fundació Philemon. "Tot aquest fluir de material inconscient que se li presentava, el va descriure Jung primer en el *Llibre Negre* i després el va transcriure al famós *Llibre Vermell*, de 1914 a 1930, en lletra gòtica i acompanyat tot amb dibuixos. Jung va advertir en algunes entrevistes que aquest món d'imatges inconscients són les mateixes que confonen al malalt mental, però que d'igual manera, són també la matriu de la fantasia creadora. És aquest material el que fa part del *Llibre Vermell* que s'ha publicat en anglès. Té el valor històric de representar la matèria prima per a bona part del que seran les seves formulacions més novadores i revolucionàries sobre l'inconscient, desenvolupades en els següents anys. A la seva autobiografia, Jung afirma que tota la seva obra va ser un esforç per transmetre aquest corrent de lava a la ideologia de l'època, però ens atrevim a dir que més que per a la seva pròpia generació, el *Llibre Vermell* estava destinat a la posteritat, com ho demostra l'interès que ha despertat la seva actual publicació".



Red Book. Portada i pàgina 154 amb un dibuix, anomenat inconscient, i lletra gòtica

L'aportació de Jung és important perquè permet plantejar l'estudi del paisatge surrealista des d'un punt de vista de la fenomenologia, arribant a les arrels romàntiques del surrealisme per la recerca espiritual que va moure tant als romàntics com als surrealistes. Com és ben sabut, Freud es va interessar sobretot per la repressió, la sexualitat i els complexos, i donat que el treball tracta del paisatge i de les seves relacions emocionals i espirituals de l'home amb la natura que, com es veurà, són sentiments que vénen d'èpoques molt llunyanes, la interpretació junguiana basada en símbols i imatges arquetípiques, no només és més coherent, sinó també necessària. Cal dir que els surrealistes, que eren molt cultes i bons lectors, coneixien Jung. Ho sabem per les pròpies declaracions d'alguns d'ells mateixos: encara que Breton en les múltiples referències a personatges que fa en els seus escrits mai no cités Jung, en la correspondència que va mantenir amb Tzara abans que el poeta romanès anés a París —recollida per Michel Sanouillet— Breton s'interessa per saber en quins termes Tzara estava d'acord amb Jung, ja que de vegades en parlava, i afirma que li agradava l'esperit de Jung: "... Vous ne m'avez toujours pas dit en quelques termes vous étiez avec le Dr. Jung dont vous parlez quelquefois. J'aime l'esprit de Jung..." (Sanouillet, 1965: 445-446).

També, Masson, en una carta a Michel Leiris, li deia que estava llegint un llibre de Jung que trobava apassionant, del que es desprèn (per la seva correspondència abans de 1942) que llegia Jung des de temps abans: "Lu aussi, tout récemment, un livre que je trouve passionnant: *Le moi et l'inconscient de Jung*. J'aimais déjà *L'inconscient dans la vie*

psychique normale et anormale, paru en 1928 (en français)” (Masson, 1990: 395-396). I Dalí, en un document mecanografiat inèdit, sense datar, que es pot situar entre els anys 30 i 40, que es conserva a l'arxiu particular de Ramon Sarró a Barcelona, fa un elogi de Jung, afirmant que és el més gran coneixedor de l'ànima humana: “Informar al Prof. C.G. Jung, que es el más gran conocedor del alma humana de nuestros tiempos, de nuestros proyectos así como de toda nuestra documentación existente sobre la ósmosis intelectual Ors-Lidia” (4).

III. INTRODUCCIÓ

Aprofundir en el surrealisme ha permès presentar-lo com el naixement d'un humanisme. En plena primera guerra mundial, el 1917, Apollinaire va presentar a dos dels seus amics poetes: André Breton i Philippe Soupault. Les preocupacions del moment eren: la guerra, ja que molts joves van ser mobilitzats, la Revolució russa, del mateix any 17, i una societat opressora que hipòcritament pretenia motivar els joves a morir per la pàtria, amb una falsa moral que arruïnava tots els seus ideals. Aquesta situació va generar un absolut rebuig de la realitat que els envoltava; necessitaven crear una altra realitat, i van trobar la sortida en la poesia i en la nova psicoanàlisi freudiana. Breton estava en pràctiques de psiquiatria assistint els evacuats de guerra amb processos delirants i va poder veure els horrorosos efectes de la guerra i allà hi va conèixer la psicoanàlisi. L'automatisme, la interpretació dels somnis i el coneixement de la repressió oferia als futurs surrealistes unes eines importantíssimes.

El 1919, Breton i Soupault publicaven *Les champs magnétiques*, en escriptura automàtica, considerada per ells mateixos la primera obra surrealista, que es va publicar el mateix 1919 a *Littérature*, la primera revista surrealista, dirigida per ells dos i Louis Aragon. El 1924 quedava definit el surrealisme amb la publicació del *Primer Manifest*. El surrealistes eren joves, volien canviar la realitat, i van descobrir les possibilitats subversives de Dada i Lautréamont; però escandalitzar no era suficient. La ruptura amb Dada va ser un punt important en la trajectòria del surrealisme, volien cridar l'atenció per

4 Aquest document, sense datar, que es pot situar entre els anys 30 i 40, està publicat a *Dalí. Afinitats electives*. Textos de Pilar Parcerisas i altres, Palau Moja. Barcelona. (2004: 240).

demostrar que hi havia una altra manera d'entendre l'home i de viure la vida, i les seves ànsies de llibertat de l'esperit van orientar la seva mirada cap als romàntics alemanys, amb els que sentien una gran afinitat, ja que els romàntics havien vist, a partir de la Revolució francesa, que el món no podria canviar si no hi havia una revolució interior.

Un dels escenaris dels surrealistes per viure la poesia va ser París, on caminant a l'atzar hi trobaven objectes i experiències meravelloses, en els seus "lieux sacrés". Doncs caminant pels parcs de París, va néixer la necessitat de reflexionar sobre el sentiment de la natura, que ens portarà del paisatge urbà al paisatge natural, però també a un sentiment de la natura, tan arrelat en l'home, que s'ha d'explicar per l'inconscient col·lectiu. Així arribem als paisatges naturals sacralitzats per Dalí i Masson: Portlligat i el Cap de Creus i la muntanya de Montserrat que, si bé alguns dels elements personals dels artistes es poden analitzar amb òptica freudiana, per arribar a una lectura més universal necessitem Jung.

El drama dels romàntics havia sigut la consciència de la fragmentació de l'home pel predomini de la raó sobre la sensibilitat, que els havia portat a l'escissió de la divinitat i de l'Univers; havien intuït unes forces inconscients, oposades al món conscient, i van orientar el seu pensament filosòfic en arribar a la reconciliació dels contraris, explorant els somnis, vivint la poesia i el meravellós, per arribar a la fusió amb la natura i amb l'Univers i assolir la unitat perduda, de la que l'home n'havia gaudit en una enyorada "edat d'or". Els surrealistes, conscienciats també per aquesta situació de l'home, van comptar amb els descobriments de Freud, que ofería la possibilitat d'interpretar els somnis i arribar a explorar l'inconscient, encara que ells, com a poetes i artistes, tenien la llibertat de no haver de cenyir-se a cap rigor científic. Però per poder entendre tot aquest sentiment romàntic, compartit pels surrealistes, no és suficient la psicologia freudiana i s'ha d'ampliar amb la junguiana. Partint de la filosofia de la Natura de l'idealisme romàntic, veurem que es poden establir afinitats molt íntimes amb el pensament i el sentiment de Dalí davant de Portlligat i Cap de Creus, i aquest sentiment davant la natura, que va molt més enllà del Romàntisme, s'explica amb l'inconscient col·lectiu.

Al llarg del treball anirem veient, com un problema subjacent, la pervivència de la consciència de la fragmentació de l'home i de la necessitat d'arribar a la unitat amb la reconciliació dels contraris; sobre aquesta base, de la que els surrealistes en van prendre encara més consciència amb el seu descobriment de l'inconscient de Freud,

veurem les estratègies que van utilitzar per aconseguir la unitat, sense oblidar la filosofia de la Natura i el seu sistema de perfeccionament interior per arribar a un estat més elevat i assolir la fusió amb l'Univers. I és aquí on enllacem amb Dalí, amb el seu potent sentiment envers el paisatge de Cap de Creus i Porlligat, que va definir la seva pròpia filosofia cosmogònica, que el converteix en un representant contemporani de la filosofia de la Natura. Per això, aquest treball no tractarà de fer una anàlisi exhaustiva de les pintures de Dalí, sinó una anàlisi de la seva filosofia en relació a la natura, relacionant-la amb el Romanticisme, l'inconscient col·lectiu i la fenomenologia de l'art de Jung, buscant-ne exemples en algunes pintures.

La importància de Masson en aquest treball és la profunda experiència que va sentir a Montserrat i que ell mateix explica com un èxtasi religiós, el qual va donar lloc a les pintures que l'artista va dedicar a la sagrada muntanya; va ser tan profund, que va fer conèixer Montserrat a Georges Bataille, que també s'estava a Tossa, i després d'això, tots dos van fundar la revista *Acéphale*. El monstre acèfal és la culminació de la fragmentació i la metamorfosi, i Masson continua buscant la reconciliació dels contraris. La força espiritual de Montserrat ens condueix també a la filosofia de la Natura: havia atret la mirada dels romàntics i, en concret, dels romàntics alemanys, a través de la influència que va tenir Weimar com a guia espiritual amb Goethe i Schiller. Fins al punt que Goethe va dir que a cap lloc, més que al seu propi Montserrat, l'home trobaria la pau i la felicitat. Però la filosofia de la Natura no només està relacionada amb el Romanticisme, sinó que veurem que com a sentiment ha existit sempre. Per tant, hem de relacionar-la amb l'inconscient col·lectiu, i anant més enllà, ens enfrontem a una aproximació a la física quàntica, que va iniciar el propi Jung juntament amb Wolfgang Pauli, la qual demostrarà que l'aspiració de l'home a la unitat i a fondre's amb l'Univers és una realitat, ja que existeix una interconnexió en un camp quàntic que explica l'inconscient col·lectiu més enllà del temps i de l'espai. Per tant, la necessitat de romàntics i surrealistes d'arribar a la unitat avui podem entendre-la millor amb l'inconscient col·lectiu i la física quàntica. Com ja s'ha dit, l'apartat dedicat a la física quàntica només és una exploració breu, just per mostrar que segons alguns dels més importants físics quàntics, amb la física quàntica es pot explicar l'inconscient col·lectiu, la consciència de la fragmentació de l'home, i que la unitat i fusió de l'home amb l'Univers no és un ideal sinó una realitat.

PRIMERA PART

EL SURREALISME, EL NAIXEMENT D'UN HUMANISME

EL SURREALISME, EL NAIXEMENT D'UN HUMANISME

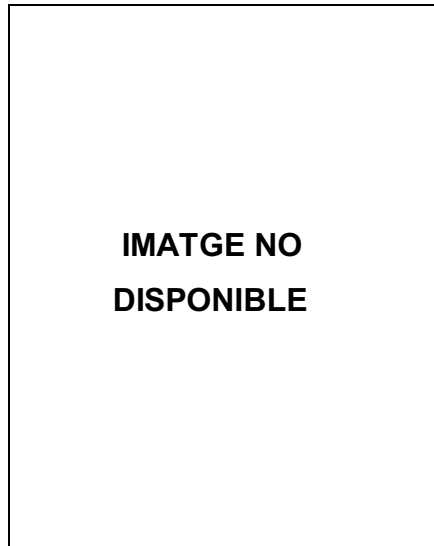
La poesia i la psicoanàlisi, una altra realitat

El surrealisme va sortir d'una ruptura amb la generació precedent; així ho explicava Philippe Soupault en una entrevista (5): la guerra del 14-18 els semblava una cosa abominable, especialment per l'actitud de personatges com Maurice Barrès, membre de l'Académie Française, que pronunciava discursos i publicava articles i llibres elogiant el fet de morir per la pàtria. En aquesta entrevista, Soupault afirma que el surrealisme va néixer de la guerra. També explica André Breton que la guerra va arrancar totes les aspiracions dels joves de la seva generació (Breton, 1973: 2).

Per aquest motiu, l'horror existencial que es vivia durant els anys que van envoltar la guerra va portar Breton a tractar de trobar una sortida en la poesia. Quan els interessos de Breton, poeta i estudiant de medicina, eren sobretot la poesia, es van reorientar quan va passar a ser l'assistent del doctor Raoul Leroy, en el Centre Psiquiàtric del Segon Cos de l'Exèrcit, a l'Hospital Saint Dizier. Allà va tenir l'ocasió de treballar amb els evacuats del front de guerra per problemes mentals, molts dels quals tenien deliris aguts. Allà -explica Breton en les seves entrevistes- va ser on, quan encara no estava de moda, va poder experimentar els mètodes d'investigació de la psicoanàlisi; concretament, la gravació dels somnis i d'associacions d'idees incontrolades, amb la finalitat d'interpretar-los. Així es va produir el contacte amb les idees de Freud, que van marcar l'evolució del seu pensament. Al costat d'aquests pacients, Breton va creure que el deliri, en el sentit en què estava fora de la raó i dels condicionants socials i morals, els donava un marc de llibertat que en condicions normals no es permet, ni des de fora ni des de dins d'un mateix. Va ser en aquest context que va intentar buscar la solució social en la poesia. De manera que les seves influències de joventut van ser la psicoanàlisi i la poesia.

Breton creia que la raó ofega les imatges que es formen durant la vigília i, per això, va considerar el somni com una forma més lliure de pensament, ja que està fora de la raó. Tot i els seus interessos per la psicoanàlisi, el seu idealisme poètic l'aproxima als romàntics i el separa de Freud ja que, com veurem, per al metge

5 SOUPAULT, Philippe. *Soupault et le surréalisme*. Entrevista a Soupault.
https://www.youtube.com/watch?v=JIPU_dQ7S7g



André Breton (1896-1966). París, 1928
Foto: Henri Manuel (*Nadja*, p. 174)

Philippe Soupault (1897-1990) París, 1928
Foto: Berenice Abbott

vienès, el somni, per més que estigui al marge de la raó, no és cap forma de llibertat. A més de les pràctiques psicoanalítiques en pacients mentals, deia Breton que també el van influir els malsons i les al·lucinacions produïdes per la fam que passava en aquella època (1995: 32) i va començar a prestar una especial atenció a les imatges evocades just en el moment abans d'adormir-se. Intentar integrar aquestes imatges en el procés global de pensament de la vigília va ser un dels objectius proposats per ell com a pràctica surrealista (1995: 53).

La poesia, un crit de l'esperit

Un dels poetes admirats per Breton quan tenia 17 anys va ser Paul Valéry, a qui va dedicar un poema-homenatge, que significava el final d'una etapa de la poesia simbolista en un moment en què en l'entorn de les arts plàstiques dominava el cubisme i, poèticament, el cercle de Gillaume Apollinaire. Valéry era, per a Breton, l'enigmàtica figura que marcava el pas del segle XIX al XX; era qui va anar responent totes les seves preguntes i amb qui va anar desenvolupant un cert gust per l'escabrós ja que, amb tantes converses com van tenir, va poder descobrir-li un esperit profundament nihilista. A Breton li atreïa també la seva tolerància, amb el seu "chacun voit ce qu'il voit", que va ser fonamental per al posterior naixement del surrealisme. Apollinaire va ser per a Breton el

relleu de Valéry. Amb Apollinaire va tenir una relació breu però intensa, sobretot per correspondència -explica Breton en les seves famoses entrevistes- afegint que no el va conèixer personalment fins el 10 de maig de 1916, quan estava al llit de l'hospital, l'endemà de la intervenció per una ferida de bala al cap durant la guerra, que s'hi havia allistat com a voluntari. Des que es van conèixer, Breton el va veure casi cada dia fins la seva mort, que va ser dos anys més tard. Era "un geni poètic que va eclipsar tots els altres... un personatge com mai n'havia vist... el lirisme en persona" (6). Una de les coses que li van interessar d'Apollinaire era que, davant l'esgarrifós *fait* de la guerra, reaccionava refugiant-se en la infància (7).



Guillaume Apollinaire (1880-1918) ferit. París, 1916

Però el lirisme amb què Apollinaire poetitzava sobre la guerra, en poemes com *La nuit d'avril 1915* (8), on la metàfora d'un cel estrellat per descriure l'horror dels obusos alemanys, explica el fet que el jove Breton necessités buscar alternatives més revulsives. D'aquí vé que quan, el 1916, va conèixer Jacques Vaché, en va quedar completament seduït (Breton, 1973: 31-33). Finalment, la representació de l'obra teatral *Les Mamelles de Tirésias* (9) va ser el final de l'interès de Breton per Apollinaire: la contemplava

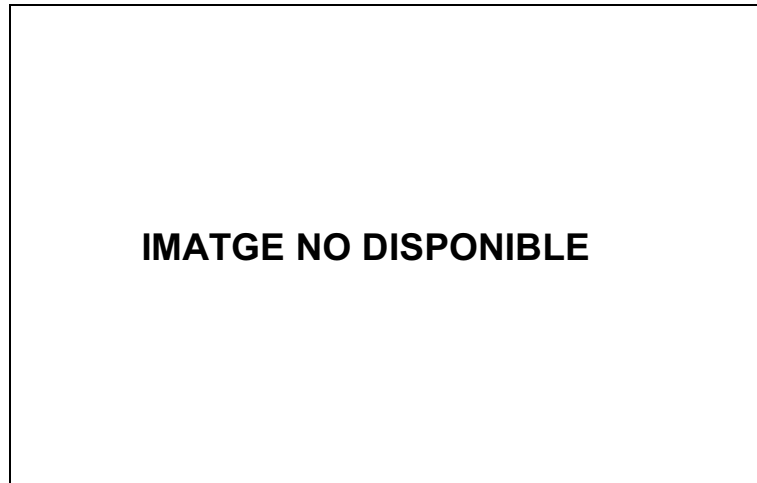
6 BRETON, André. Entretiens radiophoniques recueillis et présentés par André Parinaud. http://www.dailymotion.com/video/x9t3d7_andre-breton-entretien-2-9_creation

7 BRETON, André (1973). *Entretiens* (1913-1952). París. Gallimard. P. 33. "l'effroyable *fait* de la guerre". *Fait* en cursiva a l'original.

8 *La nuit d'avril 1915* (Apollinaire, 1966: 107).

9 Cal tenir en compte que l'obra d'Apollinaire -com explica ell mateix en el prefaci- encara que es va

completament decebut i tan avorrit com la resta del públic; li va semblar tan excessivament lírica, que va quedar reduïda a res amb la irrupció espontània i subversiva de Vaché que, exasperat i provocatiu, vestit amb uniforme d'oficial anglès i armat amb revòlver, va començar a amenaçar que anava a disparar. Era el 1917 i significava, per a Breton, l'evidència de la gran distància que separava ja les dues generacions (Breton, 1973: 34-35).



Les Mamelles de Tirésias

Apollinaire havia fixat la seva “oficina” al Café de Flore, a París, i allà rebia els seus amics poetes, Max Jacob, André Salmon, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars... Un dia de la

representar el 1917, amb pròleg i darrera escena del 1916, va ser escrita el 1903, fet que explica millor la gran distància amb Breton, ja que en aquests 14 anys els canvis es van produir molt ràpidament. Aquí també veiem que Apollinaire va ser el creador de la paraula surrealisme, que els surrealistes van adoptar.

APOLLINAIRE. Guillaume (1903-1916). *Les Mamelles de Tirésias*

<http://www.youscribe.com/catalogue/livres/litterature/theatre/les-mamelles-de-tiresias-241232> “Sans réclamer d'indulgence, je fais remarquer que ceci est une œuvre de jeunesse, car sauf le Prologue et la dernière scène du deuxième acte qui sont de 1916, cet ouvrage a été fait en 1903, c'est-à-dire quatorze ans avant qu'on ne le représentât. Je l'ai appelé drame qui signifie action pour établir ce qui le sépare de ces comédies de mœurs, comédies dramatiques, comédies légères qui depuis plus d'un demi-siècle fournissent à la scène des œuvres dont beaucoup sont excellentes, mais de second ordre et que l'on appelle tout simplement des pièces. Pour caractériser mon drame je me suis servi d'un néologisme qu'on me pardonnera car cela m'arrive rarement et j'ai forgé l'adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symbolique comme l'a supposé M. Victor Basch, dans son feuilleton dramatique, mais définit assez bien une tendance de l'art qui si elle n'est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n'a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique et littéraire”. Préface.

primavera de 1917, Apollinaire va dir a Soupault que volia presentar-li un amic seu, que estava convençut que es farien amics. Era André Breton. Aquell mateix dia, Breton i Soupault ja van començar a parlar de poesia, i més tard, el 1919, van acabar escrivint, *Les champs magnétiques*, una experiència d'escriptura automàtica considerada per ells la primera obra surrealista (10).



IMATGE NO DISPONIBLE

Café de Flore a París, "oficina" d'Apollinaire

Soupault explica que els va influir molt el llibre de Pierre Janet (11), *L'automatisme psychologique*, que plantejava l'automatisme com una manera terapèutica de descobrir l'inconscient (12). Diu Soupault que amb l'automatisme aconseguien una manera de fer

10 SOUPAULT, Philippe. *Op. cit.*
https://www.youtube.com/watch?v=JIPU_dQ7S7g

11 Professor de Carl Gustav Jung.

12 JANET, Pierre (2001). *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889). Première édition: Félix Alcan, 1889. Réédition du texte de la 4e édition. Paris: Société Pierre Janet et le laboratoire de psychologie pathologique de la Sorbonne avec le concours du CNRS, 1973. Édition électronique réalisée avec le traitement de textes MicrosoftWord 2001 pour Macintosh:
<http://es.scribd.com/doc/9596262/Pierre-Janet-LAutomatisme-Psychologique-T1>.

"L'automatisme ne crée pas de synthèses nouvelles, il n'est que la manifestation des synthèses qui ont déjà été organisées à un moment où l'esprit était plus puissant. En un mot, cet automatisme n'est que la conséquence d'une autre activité toute différente qui autrefois l'a rendu possible et qui d'ailleurs l'accompagne aujourd'hui presque toujours. Non seulement ces deux activités, l'une qui conserve les organisations du passé, l'autre qui synthétise, qui organise les phénomènes du présent, dépendent l'une de l'autre, mais elles se limitent et se règlent réciproquement et ce n'est que la diminution de l'activité de synthèse actuelle, affaiblissement manifesté par toutes sortes de symptômes, qui permet le développement

poesia totalment diferent de l'anterior, i això els va conduir a escriure *Les champs magnétiques* (13). Ell i Breton creien que amb el llenguatge poètic es podria subvertir el discurs social manifestant-se amb tot el seu potencial revolucionari, que va tractar de fer-ho buscant en l'inconscient, intentant trobar alhora una situació dins de l'ordre social i contra ell. L'automatisme va ser una de les sortides, ja que trobava la seva realització entre l'ideal revolucionari i el llenguatge poètic. L'expressió poètica que llavors buscava Breton era l'alternativa al cubisme, que tenia molta força en el cercle d'Apollinaire i en el món artístic del moment. La necessitat de trobar una expressió lírica, amb imatges insòlites, plenes de "màgia verbal" i alhora provocatives, es va anar canalitzant en haver descobert l'exuberància de Lautrémont.



Louis Aragon (1897-1982). París, 1928. Foto: Man Ray

Poc després d'haver-se conegut Breton i Soupault, va entrar a l'escena surrealista Louis Aragon (14), quan es van conèixer amb Breton a la llibreria d'Adrienne Monnier (15),

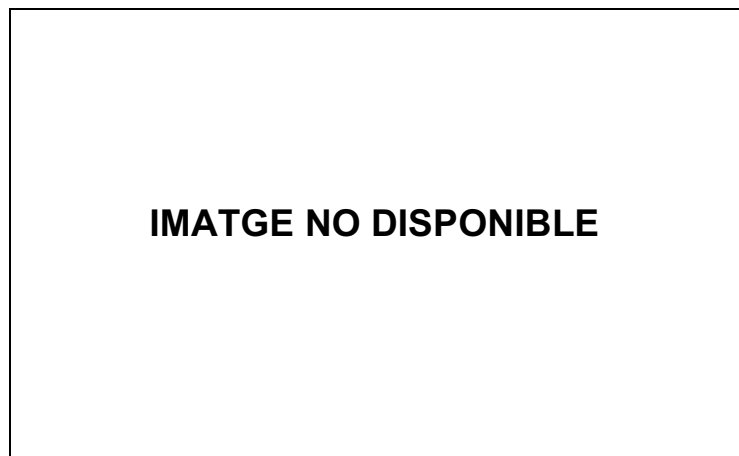
exagéré de l'automatisme ancien [...] Les uns [rêves] et les autres [distractions] découlent d'une série d'idées qui naissent, surgissent d'une manière mécanique, sans que l'âme y prête une attention délibérée, de là la confusion et le désordre que l'on trouve dans ces deux états passifs de l'esprit. C'est cette opposition entre l'activité créatrice de l'esprit et l'activité reproductrice qui mérite vraiment le nom d'automatisme". Pp. 11-12.

13 SOUPAULT, Philippe. *Soupault et le surréalisme*
https://www.youtube.com/watch?v=JIPU_dQ7S7g

14 Louis Aragon, pseudònim de Louis Andrieux.

15 Adrienne Monnier també va participar en la representació de *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire.

“La Maison des Amis des Livres”, lloc de reunions literàries molt freqüentat pels poetes. A Breton li va encantar d’Aragon la seva capacitat de fabulació màgica amb la que realçava els llocs de París per anodins que fossin -evident a la seva obra *Anicet*, del 1921, que després es veuria -i veurem- a *Le paysan de Paris*- Tots dos eren estudiants de medicina i, tan bon punt es van conèixer, ja van sortir junts de la llibreria, caminant cap a l’hospital Val-de-Grâce, on estudiaven (16). Aquesta trobada entre Aragon i Breton va ser fonamental per al surrealisme, ja que va ser una gran aportació al concepte de “lloc surrealista”.



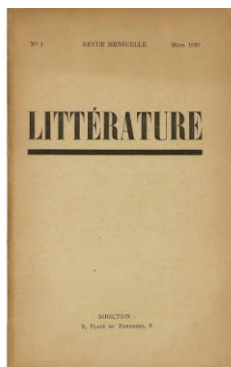
Adrienne Monnier a La Maison des Amis des Livres. París

Breton coneixia els dos primers números de la revista *Dada* de Tristan Tzara (17), que havia vist a casa d’Apollinaire, però va ser *Dada 3*, apareguda a primers de 1919, la que li va semblar “violentament explosiva”, per la proposta de ruptura de l’art amb la lògica i per la reivindicació de l’espontaneïtat. Tzara apareixia, als ulls de Breton, com el successor de Jacques Vaché i per això va despertar tantes expectatives (Breton, 1973: 57-59). Poc després, el març del 1919, apareixia la revista *Littérature* sota la direcció de Breton, Aragon i Soupault. Va començar incloent-hi els grans supervivents del simbolisme, Gide i Valéry; els poetes del cercle d’Apollinaire, Max Jacob, Salmon i Reverdy; i la nova generació, representada per ells mateixos. El 1919, Breton encara estava sota el que ell

16 BRETON, André. Entretiens radiophoniques recueillis et présentés par André Parinaud. http://www.dailymotion.com/video/x9t3d7_andre-breton-entretien-2-9_creation

17 Tristan Tzara, pseudònim del poeta romanès Samuel Rosenstock.

considerava un encanteri amb Rimbaud, però el gran descobriment va ser el comte de Lautréamont, Isidore Ducasse. Quan van descobrir Lautréamont van quedar absolutament fascinats; per això, ja amb revista pròpia, van publicar, en els quatre primers números, les *Poésies* de Lautréamont: es respirava l'esperit Dada i era el camí cap al surrealisme (18). Més preocupats pel caràcter provocador de les imatges poètiques, *Littérature* rebutjava -deia Breton- la coqueteria tipogràfica pròpia de *Dada* i de *391* (Breton, 1973: 61).



Littérature N° 1. Mars 1919. Primera revista surrealista

A finals del 1919, Tzara va arribar a París i va ser rebut “com el Mesies” per Breton, Picabia, Aragon i Eluard (19) perquè creien que la seva poesia els oferia recursos extraordinaris (Breton, 1990: 161-162).



Paul Eluard (1895-1962). París, 1924. Foto: Man Ray (*Nadja*, p. 28)

18 El 1919, els números de la revista *Littérature* d'octubre a desembre publicaven, firmat per Breton i Soupault, *Les champs magnétiques*. Com a llibre va aparèixer el 1920. Soupault va col·laborar amb Breton i Aragon als inicis de la revista *La Révolution Surréaliste*. Soupault va ser exclòs del grup surrealista el 1926, quan el moviment es va vincular al partit comunista francès.

19 Paul Eluard, pseudònim de Eugène Émile Paul Grindel, pres del cognom de la seva àvia.

Però Tzara va compartir alguna cosa més amb Breton: el seu interès per Jung. Tenint en compte que Dada va néixer a Zurich i la revista *Jahrbuch* també (Freud, 1973m: 1903-1906), Tzara podria tenir-ne coneixement. Hem vist que d'entre la correspondència que van mantenir Breton i Tzara, abans que el romanès anés a París, la carta del 12 de juny del 1919 és important perquè demostra que Breton, ja el 1919, coneixia Jung i, encara que no és possible saber fins a quin punt, el fet que li digués a Tzara que li agradava el seu esperit, fa pensar que coneixia les seves tesis més importants.

Al principi, quan Freud va fer les seves aportacions sobre la sexualitat, se li va fer el buit perquè es considerava que no era científic. Sarcasme i menyspreu era tot el que notava de la majoria dels seus col·legues, deia, però el 1908 ja es va celebrar el Primer Congrés Psicoanalític del que va sortir, el 1909, el primer número de la revista *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschung*, editada per Bleuler i Freud i coordinada per Jung, la seva ànima eren Freud i Jung. A partir d'aquí començaria la difusió de la revolucionària psicoanàlisi. El *Jahrbuch* es va convertir en una publicació anual de psicopatologia i psicoanàlisi que des del 1909 fins al 1914 va recollir els treballs més novedosos, fins que la guerra va acabar amb ella.

Però per als surrealistes escandalitzar no era suficient i amb l'interès pels poetes romàntics, l'atractiu de Tzara no va durar massa. Els surrealistes van acabar afirmant que el poeta dadaïsta ni tant sols divertia els habituals dels petits cabarets de Montmartre. Des del seu punt de vista, Dada havia mostrat la seva impotència per modificar les proporcions del conflicte social.



Tristan Tzara (1896-1963). París, 1924. Foto: Man Ray

Per això, els joves poetes francesos van començar a buscar “el lirisme nou”, que

havia de ser una altra cosa que les novetats aportades pel maquinisme (Breton, 1990: 161-165) tant de l'interès de futuristes i constructivistes. El "lirisme nou" va arribar, fins i tot, a pretendre alliberar-se del llibre, per això la poesia automàtica recitada va ser el recurs idoni. En aquest sentit, la trobada amb Robert Desnos va ser molt important, ja que segons Breton, el seu amic i poeta surrealista, Robert Desnos, parlava en surrealista, és a dir, seguia oralment el seu pensament, però sense escriure res (Breton, 1995: 40). L'escriptura automàtica surrealista és així una manera més de posar en evidència la "naturalesa" del llenguatge poètic com una forma subjectiva de llibertat. Per a Breton, parlar automàticament és com alliberar els interlocutors de les bones formes d'haver d'escoltar per haver de donar una resposta coherent: en el diàleg surrealista bretonià no hi cap finalitat, l'únic objectiu és estar al servei de l'esperit de qui escolta, perquè pugui dir el que se li ocorre. Amb el diàleg poètic surrealista, introduint el soliloqui de cada interlocutor, s'introdueix una visió irònica de la soledat. El diàleg ja no implica una conversa racional, sinó la pura manifestació de l'existència del llenguatge i d'un mateix. És la llibertat de dir el que sigui, sense pensar (Breton, 1995: 47).



Robert Desnos (1900-1945)

Reverdy vivia a Montmartre i casa seva es va convertir en el lloc de reunió dels surrealistes. El que més els agradava d'ell era que sempre tenia temes de discussió. L'interès del moment se centrava en la Revolució russa, que va ser un dels aspectes determinants de la consciència social surrealista. Les revolucions sempre van lligades a l'exaltació de la idea de llibertat, com va ser el cas de l'esperit romàntic de Jena, que va tenir com a motor els ideals de la Revolució francesa; els surrealistes també van anar construint la seva consciència social amb motiu de la Revolució russa. D'aquí van sorgir

els ideals de llibertat espiritual a través de l'art i de la poesia, comuns al Romanticisme i al surrealisme. Reverdy tenia el que Breton anomenava "màgia verbal" (Breton, 1973: 47) i era de qui més a prop es trobava en aquell moment en què ja havia perdut interès per Valéry, Apollinaire i Vaché. El que més va impressionar-lo va ser la seva idea de la imatge poètica: una creació pura de l'esperit que no pot sorgir d'una comparació, sinó de l'apropament de dues realitats més o menys llunyanes que, com més lluny estiguin, més forta és la imatge (Breton, 1995: 30-31).

Aquesta aproximació entre dues realitats llunyanes, que ja s'havia vist anteriorment en Novalis (1992: 106) i altres romàntics, exercia una atracció màgica entre els surrealistes, que va culminar amb el descobriment de Lautréamont. Si Reverdy dirigia una revista en la que hi col·laborava Apollinaire, que era també col·laborador de *Lacerba*, és perfectament creïble que conegués Lautréamont, ja que els futuristes el 1913 ja van publicar fragments de *Les Chants de Maldoror* a la seva revista (20). La figura del comte de Lautréamont és gairebé un misteri. La seva obra, *Les Chants de Maldoror*, publicada el 1867, va ser la gran troballa per als surrealistes i els va entusiasmar; els va commocionar d'una manera tal que, ni tan sols Rimbaud -en qui hi havien vist la possibilitat de "reconquerir les facultats perdudes de l'esperit, la màgia i la visió"- no havia aconseguit (Breton, 1973: 48). Els va semblar que la pràctica poètica de Lautréamont excedia, en tots els aspectes, les possibilitats humanes.

Lautréamont només tenia 17 anys quan va escriure *Les Chants de Maldoror*. El "bell com..." de Lautréamont va ser per a Breton el manifest de la poesia convulsiva (Breton, 1997: 14). El que el va apassionar va ser el que ell qualificava d'exuberància: "Bell com l'encontre fortuït d'una màquina de cosir i un paraigua sobre una taula de dissecció" (Breton, 1973: 49), (Lautréamont, 1995: 295), en la qual els surrealistes hi van trobar l'esperit que buscaven.

L'atractiu de Maldoror per als surrealistes estava -deia Breton- en què els sotmetia a la "violència d'uns imperatius insospitats" (Breton, 1973: 48). El conjunt del paraigua, la màquina de cosir i la taula de dissecció responia a l'interès de l'etapa dadaïsta per la màquina, i més encara podent fer-ne una lectura en clau de símbols sexuals, gràcies a la psicoanàlisi freudiana.

20 (*Lacerba* Nº 15; 1 agost 1913; pp. 166-167).



Isidore Ducasse. Comte de Lautréamont (1850-1870)

El 1922, Breton, quan Apollinaire ja havia llençat el nom de surrealisme i abans de la publicació del *Primer Manifest*, explicava què entenien -ell i els seus amics- per surrealisme, una paraula que no era de la seva invenció i haurien pogut abandonar-la, van adoptar-la per designar un automatisme psíquic que correspon a l'estat del somni, i Breton explica com van començar, ell i Soupault, a fer escriptura automàtica (21).

21 BRETON, André. "Entrée des Médiums". *Littérature Nouvelle Série*: n° 6, 1er Novembre 1922. Pp.1-2. "On sait, jusqu'à un certain point, ce que, mes amis et moi, nous entendons par surréalisme. Ce mot, qui n'est pas de notre invention et que nous aurions si bien pu abandonner au vocabulaire critique le plus vague, est employé par nous dans un sens précis. Par lui nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter. Je m'excuse de faire intervenir ici une observation personnelle. En 1919 mon attention s'était fixée sur les phrases plus ou moins partielles, qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable. Ces phrases, remarquablement imagées et d'une syntaxe parfaitement correcte, m'étaient apparues comme es éléments poétiques de premier ordre. Je me bornai tout d'abord à les retenir. C'est plus tard que Soupault et moi nous songeâmes à reproduire volontairement en nous l'état où elle se formaient. Il suffisait pour cela de faire abstraction du monde extérieur et c'est ainsi qu'elles nous parvinrent deux mois durant, de plus en plus nombreuses, se succédant bientôt sans intervalle avec une rapidité telle que nous dûmes recourir à des abréviations pour les noter. "Les Champs magnétiques" ne sont que la première application de cette découverte: chaque chapitre n'avait d'autre raison de finir que la fin du jour où il était entrepris et, d'un chapitre à l'autre, seul le changement de vitesse ménageait des effets un peu différents. Ce que j'en dis, sans préjudice de ridicule ou de réclame, tend surtout à établir qu'en l'absence de toute intervention critique de notre part les jugements auxquels nous nous exposions en publiant un tel livre a priori tombaient à faux. Nous n'en risquions pas moins, en prêtant même malicieusement l'oreille à une autre voix que celle de notre inconscience, de compromettre dans son essence ce murmure qui se suffit à lui-même et je pense que c'est ce qui arriva. Jamais plus par la suite, où nous le fîmes sourdre avec le souci de le capter à des fins précises, il ne nous entraîna bien loin. Et

Després d'un viatge a l'atzar, amb Aragon i Vitrac, sense cap meta, viscut com si fos un viatge iniciàtic, Breton empenia el viatge interior servint-se de la psicoanàlisi freudiana: el 1924 apareixia el *Primer Manifest surrealista*. Les experiències oníriques sota la hipnosi i l'escriptura automàtica van ser dos dels camps més explorats per arribar a la poesia onírica, nascuda de la profunditat de l'inconscient, i la seva manifestació plàstica es mostrava el 1925, quan es va celebrar la primera exposició surrealista a la Galérie Pierre de París

El surrealistes pretenien escapar de les coaccions que pesen sobre el pensament (Breton, 1973: 85). La seva ambició poètica era arribar a trencar totes les normes d'ordre lògic imposades pel racionalisme; les d'ordre moral, sota forma de tabús sexuals i socials, i les d'ordre estètic, regides per unes convencions de bon gust, que s'anaven heretant i que, per manca de sentit crític, frenaven el desenvolupament intel·lectual i personal. Pel que fa a les relacions entre Dada i surrealisme, Breton no està d'acord amb la idea que el surrealisme és un moviment sortit de Dada o un redreçament de Dada, ja que, a *Littérature*, hi conviuen articles Dada i surrealistes (Breton, 1973: 62). I arribaria un moment en què Breton es mostraria crític amb Dada: el *Manifest Dada* del 1918, que semblava obrir totes les portes, no duia enlloc: l'esperit revolucionari que buscava Dada no seria més que aparença si darrera no hi batejava la força de Nerval, Novalis i Hölderlin (Breton, 1973: 64-65).

Així és com Breton va arribar a la romantització del seu pensament, base important del moviment surrealista. La ruptura total amb Dada es va produir arran de l'acusació i judici a Maurice Barrès, pel seu llibre *Le culte du Moi* (22). Exemple d'individu que va

pourtant il avait été tel que nous n'attendons encore de révélation que de lui. Je n'ai jamais cessé d'être persuadé que rien de ce qui se dit ou se fait ne vaut hors de l'obéissance à cette dictée magique. Il y a là le secret de l'attraction irrésistible qu'exercent certains êtres dont le seul intérêt est de s'être un jour faits l'écho de ce qu'on est tenté de prendre pour la conscience universelle, ou, si l'on préfère, d'avoir recueilli sans en pénétrer le sens à la rigueur, quelques mots qui tombaient de la "bouche d'ombre".

22 BARRÈS. Maurice. *Le culte du Moi. Un homme libre* (1912). Paris. Émile-Paul Éditeurs. Maurice Barrès, en el seu llibre *Le culte du Moi* (3 volums) diu que de fet "le culte du Moi" és "la culture du Moi" (entre cometes a l'original), que ell defineix com petits tractats d'individualisme. Pp. 259-260. Els lemes de Barrès són les veritats de la França eterna i el sacrifici dels seus fills per salvar-la. P. 265. Un altre llibre, escrit el 1917, en plena guerra del 14, és un discurs pronunciat a Londres el 12 de juliol del 2016: *Les traits éternels de la France*, on insisteix sobre l'heroisme i l'honor dels fills de França, que és "nécessaire, impérisable, éternelle!" P. 12. El llibre anima els joves a acceptar-ho tot per ser dignes dels seus avantpassats, complir el seu destí i rescatar França, i acaba el llibre amb

esdevenir conformista per interessos traïnt els ideals de llibertat que havia defensat en un altre moment, l'ídol de joventut de Breton i Aragon havia de ser processat per "crim contra l'esperit". Després de llegir Barrès, que deia coses com aquesta: "une femme du peuple est avertie de la mort de son mari au champ d'honneur, tandis qu'elle tient dans ses bras son enfant qu'elle allaite. Elle chancelle, se redresse et crie: "Vive la France!" en soulevant son fils vers le ciel... Fils de martyrs [...] tu vivras demain dans la France de la victoire" (Barrès, 1917: 54-55), es pot entendre que els joves futurs surrealistes generessin una actitud subversiva, ja que alguns d'ells eren mobilitzats i veien els ferits que tornaven del front.



Maurice Barrès

En el "procés", Barrès era un maniquí i els imaginaris "magistrats" i "defensors" anaven vestits de forma extravagant. Per a Breton era un acte molt seriós i, en canvi, Tzara, que era citat com a "testimoni", no deia més que bufonades i al final va acabar cantant. Naturalment, Breton no ho va poder suportar i va ser el final de la seva relació amb Tzara, una relació que es va reprendre més tard (23).

un crit de "Vive la France!" ("Vive la France" entre cometes a l'original).

23 Breton, André. "L'affaire Barrès". *Littérature*. Année 3. N° 20. Août 1921. Pp. 1-24. "Le 13 Mai 1921, Dada se constituait en tribunal révolutionnaire. Il s'agissait de juger Maurice Barrès. Un soir, quelques-uns d'entre nous, réunis dans un café du boulevard Montparnasse, parlaient des accidents, des vols et des crimes de la semaine. Brusquement une discussion très vive s'éleva à propos de Barrès. Personne n'était d'accord. Sur l'heure, on décida d'élargir le débat et de constituer un tribunal. On nomma un président (André Breton), deux assesseurs (Théodore Fraenkel et Pierre Deval), un accusateur public (Georges Ribemont-Dessaignes). Louis Aragon et Philippe Soupault se déclarèrent prêts à défendre Barrès. Pendant quinze jours des témoignages furent recueillis. Un certain nombre de personnalités refusèrent de comparaître. L'accusé fut convoqué devant la commission d'enquête. Barrès quitta Paris immédiatement pour Metz et Aix-en-Provence. Le 7 Mai la commission d'enquête aborda la dernière partie de sa tâche, je veux dire,

1922 és l'any de la ruptura amb Dada, és el moment de *Lâchez tout*, de deixar-ho tot i anar-se'n. Però, s'imposava la pregunta: per quins camins? A *Lâchez tout*, Breton ja parla de la necessitat de l'esperit d'elevant-se a la idea absoluta com a conciliació de totes les oposicions i unitat de totes les categories; comença a parlar de Hegel (Breton, 1990: 103-105) però encara no parla de l'atzar objectiu. Després de *Lâchez tout*, l'abril del 1922, surt la revista *Le Coeur à barbe, journal transparent*, on Breton hi fa una petita col·laboració. Un any després, els dadaistes van organitzar la *Soirée du Coeur à barbe*, dirigida per Tristan Tzara amb amateurs de ballet rus i vestuari de Sonia Delaunay. Era una vetllada amb un potencial de conflicte i la policia estava vigilant. En plena acció dadaista, Breton va començar a defensar Picasso, que hi era present. Es va exaltar tant que amb un cop de bastó va trencar el braç a Pierre de Massot. El públic es va revoltar i es va organitzar tal escàndol, que Tzara va cridar la policia i van expulsar Breton, Desnos i Peret (Sanouillet, 1965: 381).



Revista *Coeur à Barbe*

l'établissement des conclusions. A la fin de la soirée elle décidait d'accuser Maurice Barrès d'attentat à la sûreté de l'esprit. Les débats publics s'ouvrirent le 13 Mai, Salle des Sociétés Savantes. Les juges, les avocats, l'accusateur étaient vêtus de blouses et de tabliers blancs et coiffés de barettes (écarlates pour le tribunal et l'accusateur, noires pour les avocats). A neuf heures l'huissier s'avança et demanda à haute et intelligible voix: "Etes-vous là, Barrès?" L'accusé à cette heure présidait un banquet à Aix-en-Provence et discourait sur "l'âme française pendant la guerre". Quelques jeunes provinciaux écoutaient bouche bée l'académicien-député de Paris. Salle des Sociétés savantes on allait le juger. A 9 heures 30, l'huissier annonça la Cour. ACTE D'ACCUSATION: Maurice Barrès, auteur des trois volumes réunis sous le titre LE CULTE DU MOI, de l'Ennemi des lois [...] ancien socialiste..."

IMATGE NO DISPONIBLE

Representació de *Coeur à Barbe* al Théâtre Michel de París

**IMATGE NO
DISPONIBLE**

Casa Tzara. París. Adolf Loos

Lloc de reunions surrealistes a Montmartre

La ruptura entre Breton i Tzara va ser després de la *Soirée du Coeur à Barbe*, el 1923, però va durar poc temps, doncs el 1926, Tzara, que havia fet construir a Adolf Loos una casa a París (15, avenue Junot, a prop del Sacré-Coeur), amb la seva dona, Greta Knutson, pintora i poeta, acullien reunions surrealistes. Breton i Tzara van tornar a trobar-se i aquest és un fet important perquè Tzara va escriure un article, “Essai sur la situation de la poésie”, que es va publicar a *Le surréalisme au service de la révolution*, el juliol de 1930, on torna a manifestar el seu interès per Jung. En aquest article veiem un Tzara culte, moderat i lluny de l’anterior esperit insolent de Dada, que es basa en Jung per explicar l’activitat poètica: El 1910 Jung havia donat una conferència a estudiants sobre simbolisme, en la que tractava de mostrar que en la

fantasia individual el *primum movens* és el conflicte individual, però la matèria és mitològicament típica (Freud/Jung, 1978: 342-343). Aquesta conferència seria un primer esbós per al seu llibre *Transformacions i símbols de la libido*, escrit entre 1911 i 1912. Distingia entre el pensament lògic, que és un pensament verbal i s'adreça a l'exterior en forma de discurs, i el pensament analògic o fantàstic, que és emocional, format amb imatges visuals del passat que s'adrecen cap a dins, com un rumiar, i és arcaic i inconscient, i a penes es pot expressar amb paraules (Freud/Jung, 1978: 354). Aquest tipus de pensament és el més proper de les obres poètiques i artístiques i no és estrany que artistes i poetes busquessin el meravellós en l'inconscient. Tzara escriu un assaig sobre la situació de la poesia des d'un punt de vista fenomenològic, i explica dos aspectes diferents de la poesia: l'un, com activitat de l'esperit, i l'altre, com a mitjà d'expressió (24). El director de la revista era André Breton, fet que reafirma que Breton tenia coneixement de Jung, i que podria tenir alguna influència, encara que els teòrics propers al seu grup s'haguessin esmerçat en desmarcar-se'n, com van fer Gérard Legrand, estret col·laborador de Breton en l'àmbit teòric i filosòfic entre els anys 1950 i 1966, que segons ell, els surrealistes no coneixien massa la psiquiatria suïssa, i que va ser després de la segona guerra mundial quan es van interessar per l'analogia de Jung entre psicoanàlisi i alquímia, però no tant per la seva teoria de l'inconscient col·lectiu i de la libido, depurada d'elements sexuals (Biro/Paseron, 1982: 228).

Però cal dir que l'obra de Jung no es pot considerar "psiquiatria suïssa", ja que tenia una gran difusió en revistes de psicologia -incloses les franceses- i donava moltes conferències per tot arreu, igual que Freud, ja que tots dos van dedicar molts esforços a difondre la psicoanàlisi. I, si bé és cert que el concepte freudià de libido va interessar els surrealistes molt més que no pas el junguà, per les seves connotacions sexuals, hi ha altres conceptes junguans, com l'alquímia, la sincronicitat, el món oníric i el retorn a l'origen, que estan més a prop dels objectius idealistes del surrealisme i que serveixen per entroncar amb alguns dels ideals romàntics.

Cal recordar també la importància que el surrealisme va tenir per als expressionistes abstractes americans, entre els quals es va donar també un gran interès per Freud i molt especialment per Jung; però això no vol dir -com diu Legrand- que l'interès dels surrealistes per l'alquímia de Jung comencés en aquest moment.

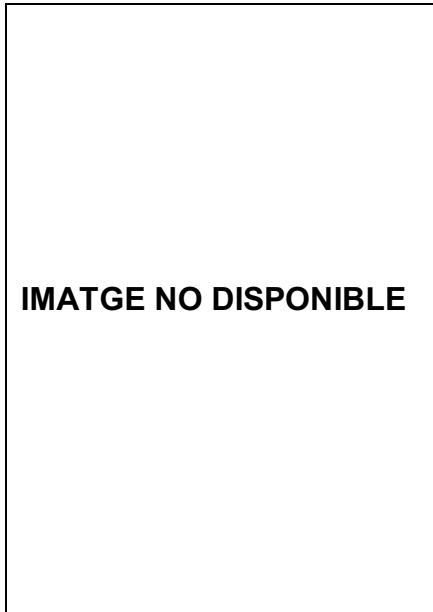
24 *Le surréalisme au service de la révolution* N° 4; pp. 15-24.

Com veurem, serà bastant abans, quan Breton escriu el *Segon Manifest*. José Pierre, novel·lista i crític d'art molt vinculat al surrealisme de Breton, també fa un comentari prevenint sobre qualsevol pretès vincle entre Breton i les tesis de Jung (Pierre, 1987: 193). I Sarane Alexandrian, amic de Breton i coneixedor des de dintre del surrealisme, també diu que el pensament de Jung no va tenir cap influència sobre el moviment (1974: 69). Hem vist que Breton coneixia l'obra de Jung -sense precisar-ne en quina profunditat- ja el 1919, abans del *Primer Manifest*, però aquest treball està plantejat al marge d'afinitats personals entre Breton i Jung i els surrealistes en general. El fet és que el moviment artístic francès s'entén molt millor ampliant la seva interpretació amb una òptica junguiana i no pas exclusivament freudiana. Això queda justificat perquè el pas de Freud a Jung permet pasar dels complexos als arquetipus, més universals, i també per la important aportació de Jung a la fenomenologia de l'art, especialment tenint en compte que ho fa al llarg dels anys 20, que resulta molt avançat.

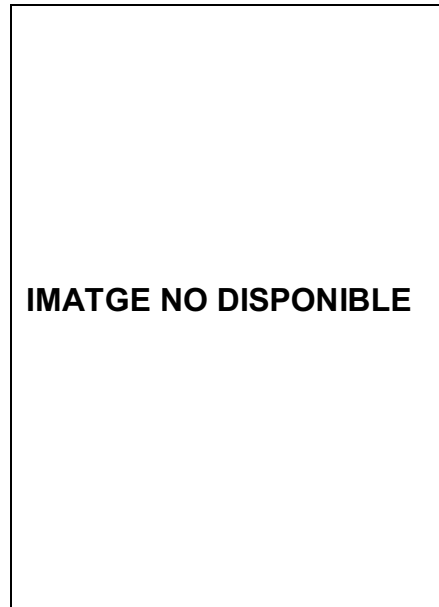
El surrealisme es va formular i organitzar a la Centrale surréaliste o Bureau Central de recherches surréalistes, un lloc de treball obert l'11 d'octubre de 1924 a 15 rue de Grenelle, a París. El *Manifest del surrealisme* s'acabava d'imprimir el 15 d'octubre, i el Cahier de la permanence indica que André Breton en va portar alguns exemplars a la Centrale (25). En aquell moment, van veure que per poder formular el surrealisme col·lectivament, era necessària una revista: *La Révolution surréaliste*, i els directors van ser Pierre Naville i Benjamin Péret. Van enviar comunicats a la premsa anunciant la creació de la revista i l'apertura del Bureau, pensat com un espai que estaria obert a tothom que tingués preocupacions intel·lectuals i a tots aquells interessats pel surrealisme, perquè poguessin informar-se i donar la seva opinió. Per atendre tothom van establir horaris i torns de permanència, i tot es registrava al Cahier de la permanence du Bureau, on va anar construint-se el número 1 de *La Révolution surréaliste* (26).

25 THÉVENIN, Paule. *Archives du surréalisme* (publiés sous l'égide d'Actual, 1). *Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence*. Octobre 1924 - Avril 1925. Présenté et annoté par Paule Thévenin. Paule Thévenin (1918-1993) era una jove metge psiquiatre a qui Antonin Artaud va confiar la transcripció de la seva obra; va consagrar la seva vida a l'obra d'Artaud i gràcies al seu treball existeix editada la seva obra completa, 30 volums.

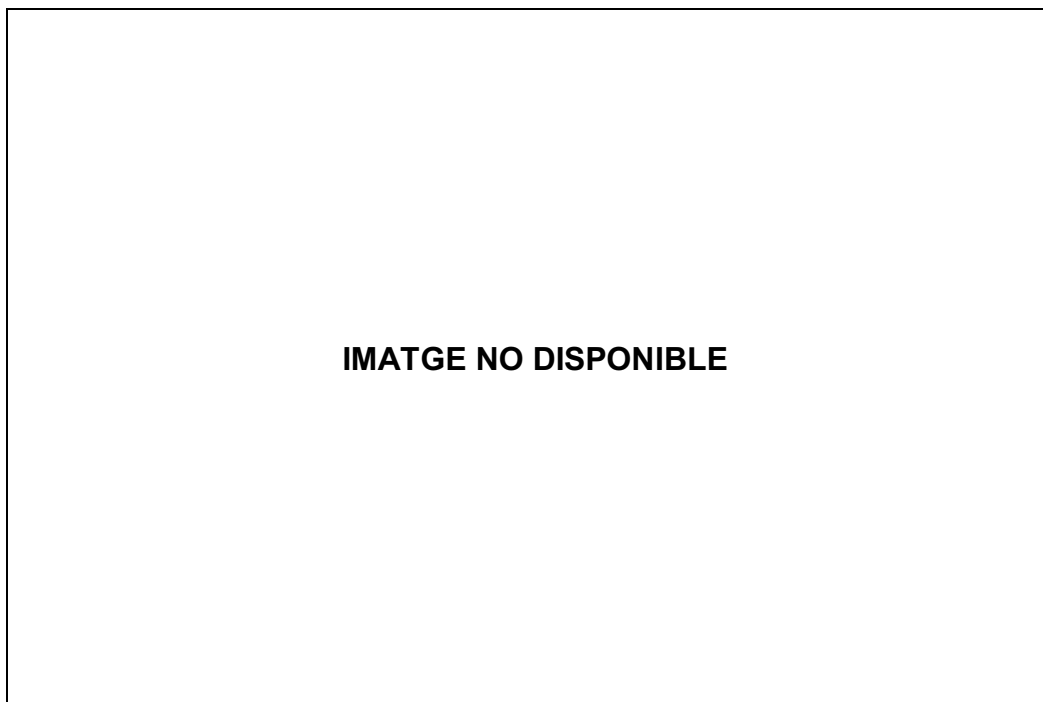
26 *La Révolution surréaliste*. N° 2, p. 31.



Cahier de la permanence



LA REVOLUTION SURREALISTE



Membres del Bureau de recherches surréalistes, 1924
Foto: Man Ray (Fondation Beyeler 2013, Switzerland)

Dempeus: Jacques Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon; asseguts: Simone Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault

El 23 de gener de 1925, els surrealistes, reunits al bar Certà, constaten el mal funcionament de la Centrale i en confien la direcció a Antonin Artaud. Pocs dies després, el 30, decideixen tancar-la al públic. Amb l'aparició del número 3 de *La Révolution surréaliste*, el 20 d'abril de 1925, es va acabar l'existència del Bureau de recherches surréalistes. I a partir del número següent, André Breton va ser el director de la revista.

Els poetes que havien tingut interès pels somnis van despertar l'interès dels surrealistes, com Baudelaire, un precedent important per al surrealisme; la seva idea de què la veritable realitat només està en els somnis i la necessitat d'aixecar-se de la pesada existència quotidiana i d'arribar a un estat excepcional i paradisiac de l'esperit i dels sentits (1995: 158) són un preludi de les idees de Breton, per a qui el surrealisme també és un paradís força artificial (Breton, 1995: 47-48).

Rimbaud, el poeta contemporani de Baudelaire, i surrealista -segons Breton- “en la pràctica de la vida i en tot” (1995: 38), va ser el defensor de l'alquímia verbal -o poder creatiu de la paraula poètica- i de la necessitat del poeta de convertir-se en vident. Però, tot i conferir a la poesia la missió de canviar la vida, li va donar l'esquena, convertint-se en un mite. La seva figura i el que ell significava va apassionar Breton i va ser, segons ell, un dels punts de partida del seu interès per l'alquímia, que després va poder augmentar amb el llegendari alquimista medieval Nicolas Flamel. En Rimbaud, Breton hi va trobar la missió prometeica, lligada a les vies de la revolució interior, que buscava (Breton, 1973: 35, 231, 277), una clara al·lusió a la transformació alquímica.

Per a Breton, els poetes simbolistes van ser el pont d'unió entre els romàntics i els surrealistes. Tant la idea compensatòria de la poesia com el poder de convertir la poesia en realitat a través de la imaginació de Breton està molt a prop de les idees de poetes romàntics com Arnim, Novalis i Hölderlin. Per això, una de les proclames del *Primer Manifest* és practicar la poesia, el que pot compensar de la misèria de la realitat i que permet poder-ne fugir, anant a buscar a les fonts de la imaginació, l'únic espai del que l'home pot sentir-se'n l'amo (1995: 28-29).

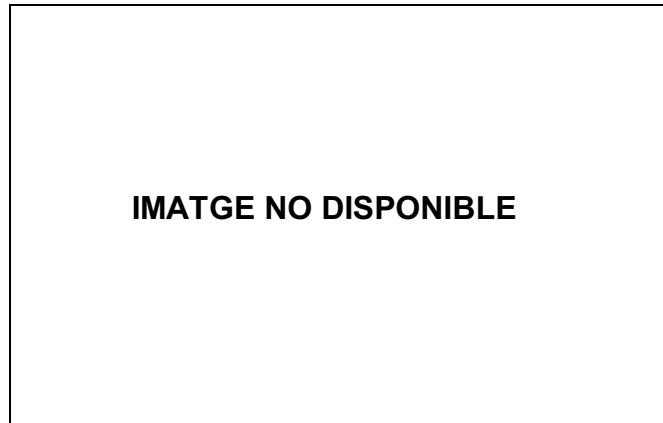
Mentrestant i lluny de París, la tardor de 1922, Dalí començava els seus estudis de pintura a la Academia de San Fernando de Madrid i vivia a la Residencia de Estudiantes. El 1923, descobria *La interpretació dels somnis* de Freud, que acabava de traduir-se al castellà el mateix 1923; Dalí devorava el llibre de Freud i s'interessava per l'inconscient, els somnis, les associacions d'idees, i per la seva sexualitat i les seves obsessions.

**IMATGE NO
DISPONIBLE**

Salvador Dalí (1904-1989) 1929/1936. Foto: Man Ray

D'aquí va néixer el seu interès per tractar de conciliar en la seva pintura les seves preocupacions sobre somni i realitat. Visitava constantment el Museo del Prado, i rebia diverses revistes, entre elles, *L'Esprit Nouveau*, que el posava al dia sobre el cubisme de Picasso i de Juan Gris. Ja des del 1920, els temes de discussió amb alguns dels seus amics eren la Revolució russa i el cubisme de Picasso -com els joves artistes de París a casa de Reverdy-. Dalí tenia només 16 anys quan va pintar el retrat de Trotsky i *RSFS - Visca Rússia - Morin las guerres*. Així que les seves preocupacions eren molt properes a les que tenien els joves del país veí, a París, els futurs surrealistes. A la Residencia es va anar creant un ric clima cultural, la "generació del 27", de la que Dalí en va formar part amb Luis Buñuel i Federico García Lorca. Dalí va fer el seu primer viatge a París el 1926. Volia visitar a Picasso i va anar abans al seu estudi que al Louvre. D'aquest viatge a París, l'abril de 1926, li va quedar gravada la visita a la granja-estudi de Jean-François Millet, a Barbizon, on es va iniciar la seva fascinació per *L'Àngelus*. Va tornar a París el 1928, i Miró li va presentar Breton. Llavors va començar a freqüentar el bar de la Coupole, on es reunia la bohèmia parisenca, el cafè de la Place Blanche, lloc de reunió de Breton i el seu grup, i el ball Tabarin, on se celebrava la vida nocturna i on per primera vegada li van parlar de Gala. Estava amb Camille Goemans, que li havia proposat ser el seu marxant, i allà es va trobar amb Paul Eluard, que el va impressionar per la seva distinció; Goemans li va explicar que estava casat amb una dona exquisida que es deia Gala. Dalí va convidar Eluard per anar l'estiu a Cadaqués. Dalí seguia col·laborant a *L'Amic de les Arts* i el març de 1928 va publicar el *Manifest Groc*, redactat en col·laboració amb Sebastià Gasch i Montanyà; s'hi proclamava la depuració de tot allò que no fos novedós, criticant la tradició cultural catalana

i defensant l'antiart. En el manifest es defensaven Picasso, Gris, Miró i els surrealistes.



Tzara, Eluard, Breton, Arp, Dalí, Tanguy, Ernst, Crevel i Man Ray. Foto: Man Ray
Llocs de París on es reunien els surrealistes



La Coupole. Boulevard du Montparnasse



Bal Tabarin



Place Blanche. En front, Le Cyrano

1929 va ser un any de canvis: André Masson, Raymond Queneau i Jacques Prévert van deixar el moviment surrealista, però Breton deia sentir-se compensat amb l'arribada de Salvador Dalí, Luís Buñuel, René Char i d'altres (Breton, 1973: 155). 1929 també va ser el moment en què Tzara va tornar a participar amb el grup surrealista, col·laborant en les revistes *La révolution surréaliste* i *Le surréalisme au service de la révolution* (Tzara, 1996: 371-372). Dalí va estar al grup surrealista fins el 25 de febrer de 1934, quan va ser expulsat per Breton (Dalí, 1975: 183).

Hem vist que un punt d'inflexió en el procés del moviment surrealista és la ruptura amb Dada i la necessitat de mirar cap els poetes romàntics alemanys. Per això el surrealisme tindrà dues vies: la poesia i la psicoanàlisi freudiana, vies que connecten perfectament amb els ideals dels poetes romàntics: l'interès per les forces inconscients de l'interior de l'home, la vida onírica, el meravellós, les coincidències, i la necessitat del retorn a l'origen portats per una enyorança còsmica per la pèrdua d'unitat de l'home amb l'univers; tots aquests sentiments van ser compartits pels surrealistes, potenciats pels descobriments de Freud de l'inconscient i la repressió, que va generar una actitud subversiva enfront a la guerra i als valors de la societat repressora. Aquestes seran les dues vies que, de manera recurrent, anirem veient al llarg del treball.

Si anteriorment a Freud ja s'havia intuït un inconscient, el descobriment de Freud significa un avanç extraordinari; va definir-ne tres parts essencials: el Jo, el Super-jo i l'Allò. El Jo és la part conscient i s'estén per una part inconscient en la qual hi ha tot el que està reprimat, l'Allò, la capa profunda de la personalitat, el lloc on s'acumularien totes les energies instintives, les pulsions biològiques i les tendències irracionals, i es regeix pel principi del plaer. El Jo, com a lloc de la consciència individual, és on es produeixen les tensions entre les passions de l'Allò i la censura del Super-Jo, que és l'ideal del Jo i el que satisfà les exigències més altes de l'home; per això, el Jo i l'Allò sempre estan enfrontats i els conflictes entre ells reflecteixen la distància entre el món exterior i l'interior. El Jo, mogut per la percepció del món exterior, intenta que l'Allò entri en contacte amb el principi de realitat i no estigui tan dominat pel principi del plaer. El Super-jo, que al principi de la vida representa la relació de l'home amb els seus progenitors, al llarg del temps es va transferint a altres autoritats, esdevenint la consciència moral (1993d: 569-572). Freud va veure que les relacions entre el Jo, l'Allò i el Super-jo són sempre conflictives, origen de repressió i de culpabilitat. El Super-jo, segons la consciència moral, culpabilitza el Jo, que

ha de reprimir els impulsos de l'Allò, i és conflictiu perquè actua independentment del Jo conscient i en relació amb l'Allò inconscient. Respecte a la moral, l'Allò és amoral, el Jo tracta de ser moral i el Super-jo pot ser hipermoral i fer-se tan cruel com l'Allò (1993d: 589).

El surrealisme es va anar convertint en molt més que un moviment literari i artístic; podem afirmar que va ser un moviment humanista: els surrealistes estaven descobrint una nova manera d'entendre l'home, proposant una altra manera d'entendre la vida i una altra actitud per afrontar-la. I això és el que el fa tant extraordinari. L'important de l'actitud surrealista és que la recerca de l'estat idíllic perquè l'home pugui recuperar la unitat no és una mirada cap a fora sinó un camí cap a l'interior, buscant dins de l'home mateix, dins del desconegut, per poder crear el seu propi món, amb l'objectiu d'arribar a la unitat i a la llibertat espiritual.



IMATGE NO DISPONIBLE

Le surréalisme n'est pas une forme poétique. Il est le cri de l'esprit qui rétourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves". Declaració del 27 de gener del 1925 firmada al Bureau de recherches surréalistes (27).

27 Per llegir el text:

http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm#par_23

L'automatisme, entre l'ideal revolucionari i el llenguatge poètic

Els joves surrealistes reclamaven amor i llibertat, en oposició als valors que imposava la societat; per tant, a més de la poesia i la imaginació, van adoptar la novedosa psicoanàlisi freudiana, que els permetia experimentar amb l'inconscient i parlar d'amor, erotisme i sexualitat, i escandalitzar la societat basant-se en el descobriment de la repressió freudiana, que ofería la possibilitat de noves connotacions al novedós paisatge interior surrealista.

Quan Breton va escriure el *Primer Manifest*, estava influït per la psicoanàlisi de Freud, de manera que els seus interessos per l'inconscient i els somnis van trobar un complement en la pràctica de l'automatisme. De Freud havia après que l'activitat psíquica inconscient està dominada per un automatisme -o impuls de repetició compulsiu- inherent a l'essència dels instints (Freud, 1979: 26). La psicoanàlisi enfocava l'automatisme des d'un punt de vista de la patologia per tractar-se d'una activitat inconscient dominada per un impuls instintiu; però Breton, a partir de les experiències clíniques en el camp de la psicologia del moment, i pels seus interessos literaris, li va donar un enfocament poètic utilitzant-lo com a mitjà d'alliberament, que enriqueix amb el seu contacte amb els mitjans, ja que l'automatisme és el seu mitjà de comunicació. Així, la poesia i l'automatisme eren pràctiques que formaven part d'una mateixa actitud, la qual pretenia la lliure recerca del desconegut (1973: 257). Tanmateix, per a ell, la poesia no era simplement un gènere literari, sinó una forma de viure.

Les activitats automàtiques podien ser múltiples: escriure, parlar i recitar, dibuixar i pintar (28). En aquest article Breton parla dels interessos dels surrealistes pels mitjans i

28 L'interès de Breton per aquestes qüestions i pels fenòmens inconscients el van portar també a l'espiritisme. En el seu assaig "Le message automatique", publicat a *Minotaure* (Nº 3-4; pp.55-65), explica la relació entre automatisme i facultats de mitjà, i les diferències entre escriptura i dibuix automàtic: es pot fer de manera mecànica, però també alguns mitjans poden arribar a tenir diferents fenòmens d'automatisme: verbo-auditiu (senten veus); vocal (poden parlar en llengües desconegudes); verbo-visual (copien caràcters exòtics que li arriben) i gràfic (completament en trànsit, dibuixen substituïnt-se per un dels seus personatges aliens). En el mateix article, Breton defensa l'escriptura automàtica com un torrent per a la neteja definitiva de la "quadra literària", tan malament veia la situació de la literatura en aquell moment. I el que observa en tot això és que sovint els dibuixos automàtics més impressionants són de gent que no sap dibuixar, així que es proposa unificar, i no dissociar, la personalitat psicològica del mitjà. A més a més, l'automatisme seria el que podria arribar a donar una explicació del pretès poder "visionari" del poeta, contra el qual protestava Breton, referint-se a Lautréamont i a Rimbaud (*Minotaure* Nº 3-4; p.61).

l'espiritisme. Aquest és un punt que també connectaria els interessos de Breton amb Jung, ja que l'espiritisme l'hauríem d'explicar amb Jung, perquè per a ell és un fet que existeix, independentment de l'existència o no dels esperits -encara que aquí no entrarem en l'espiritisme-.

Però l'automatisme va ser només un aspecte de la poesia, lligat a una voluntat de ruptura, però molts poemes surrealistes són d'un gran lirisme; recordem *Il n'y a pas d'amour heureux* d'Aragon; *Georgia* de Soupault, *Liberté* d'Eluard, o *J'ai tant revé de toi* de Desnos. L'automatisme, tal com es defineix en el *Primer Manifest*, és el propi surrealisme:

SURREALISME, n.m. Automatisme psíquic pur, per mitjà del qual s'intenta expressar, verbalment, per escrit o de qualsevol altra manera, el funcionament real del pensament. Dictat del pensament, en absència del control exercit per la raó, aliè a tota preocupació estètica o moral.

ENCICL. Filos. El surrealisme es basa en la creença en la realitat superior de certes formes d'associacions negligides abans, al poder total del somni, al joc desinteressat del pensament. Tendeix a arruinar tots els altres mecanismes psíquics i a substituir-los en la resolució dels principals problemes de la vida...

(Breton, 1995: 36), (29)

Aquest surrealisme, aliè a tota preocupació estètica o moral, pertany a l'època intuïtiva del surrealisme però, uns anys més tard, el 1934, quan Breton escriu sobre *Qu'est-ce que le surréalisme?*, hi afegiria "conscient", és a dir, que el surrealisme seria aliè a tota preocupació estètica o moral conscient (1988: 232).

Hem vist que des dels inicis, Breton i Soupault van manifestar un interès per l'automatisme i van utilitzar l'escriptura automàtica com a tècnica per escapar del domini de la raó i la lògica; de vegades li dedicaven fins a vuit o deu hores diàries (Breton, 1973: 62). Per aconseguir una escriptura -explica Breton- veritablement automàtica, cal que l'esperit es deslligui del món exterior i de les preocupacions individuals, i defensa l'automatisme

29 SURREALISME, n.m. *Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dicté de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.*

ENCYCL. Philos. *Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations negligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie...* (Breton, 1995: 36).

dient que és més fàcil satisfer les exigències del pensament reflexiu que posar el pensament a disponibilitat de “ce qui dit la bouche d'ombre” (1973: 87). Per altra banda, amb l'escriptura automàtica, el surrealisme està retornant a la idea romàntica -anterior a Hegel- segons la qual el geni està mogut per la inspiració i no coneix el procés de l'acte creatiu. El problema està en si es pot parlar d'un pensament genial si es planteja que l'automatisme psíquic pot estar a disposició de tothom, què passa amb la identitat del poeta i què passa amb la inspiració, quan el resultat està produït per l'abandonament a la pura arbitrarietat, en la qual no hi ha el sofriment que acompanya l'acte creatiu; aquell sofriment i esforç que, segons ja va veure Nietzsche (1990: 133), existeix quan la creació s'acompleix.

Naturalment, no van faltar crítiques, com la de Maurice Blanchot, novel·lista i crític, contemporani de Breton, que deia que amb l'automatisme l'ideòleg del surrealisme recupera l'aspecte essencial de la inspiració; però el mètode automàtic, sempre disponible i eficaç, aconsegueix que qualsevol pugui ser immediatament poeta (Blanchot, 1991: 234), i diu això perquè Breton s'ha esforçat -en el *Primer Manifest*- en posar a la disposició de tothom l'atmosfera creativa de la poesia surrealista (Breton, 1995: 49). De ser així, de ser possible aquesta disposició per a tothom, l'automatisme perdria el secret màgic que havia de tenir, i això li va fer guanyar moltes crítiques. Breton explica que es tracta d'entrar en un estat passiu, prescindir del geni i del talent, i començar a escriure molt depressa, sense un tema preconcebut i sense pensar, fins arribar a l'arbitrarietat total (1995: 41-42). El que qüestiona aquí Blanchot és l'estat passiu, perquè hi ha un moment en què la inspiració i la falta d'inspiració es confonen (1991: 241). Però és que els surrealistes no buscaven la inspiració “divina”, sinó el que Walter Benjamin va anomenar la il·luminació profana (Benjamin, 1988: 46), produïda per l'automatisme, la droga, la hipnosi i el seu ideal revolucionari de llibertat (30).

En el *Primer Manifest*, Breton no parlava de pintura surrealista, només feia alguns aclariments en notes, comparant les representacions visuals de les imatges dels somnis

30 Per practicar l'automatisme, Breton proposa escriure sense parar, “confiant en la naturalesa inexhaurible del murmur, sense deixar lloc per al silenci” (1995: 41-42). Es tracta d'escriure fins a l'arbitrarietat. Sobre això diu Blanchot que l'escriptura automàtica és l'afirmació del llenguatge sense silenci, és la possibilitat de posseir la paraula amb la puresa de l'origen, però amb la que no es pot arribar a dir res; en l'escriptura automàtica el poeta no pot escollir, no es pot sostreure a res i, per tant, és un fracàs (1991: 237-239, 245). Però, el problema de la voluntat en l'automatisme, Breton ja el tenia identificat com una de les grans dificultats i va tractar de resoldre'l dient que calia convèncer a cadascú que la trobada no estava fora, sinó en ell mateix (1973: 88).

amb les de la pintura, entenent que la pintura oferia la possibilitat de retenir les visualitzacions oníriques (Breton, 1995: 31). El surrealisme, que va néixer sobretot com un moviment literari, degut al seu interès per fixar les imatges del somni, va necessitar la seva representació, i aquesta idea (31) Breton la va anar ampliant en una sèrie d'articles sobre la pintura surrealista -"Le Surréalisme et la Peinture"-, que va començar el 1924, a *La Révolution Surréaliste*, i que va ser l'inici del llibre que va anar escrivint al llarg dels anys, *Le Surréalisme et la Peinture*.

El que qüestiona Breton en la pintura és que el model només pugui ser prè del món exterior, i proposa que l'obra plàstica, per respondre a la revisió absoluta dels valors reals - que era el que pretenia el surrealisme- s'ha de referir a un model purament interior (32).

Evidentment, aquí hi ha ressonàncies de Schiller, Schelling, Hegel i dels romàntics en general. Per arribar a aquest model interior, Breton es remet, per una banda, a la poesia de Lautréamont, Rimbaud i Mallarmé; i, per l'altra, a la pintura de Picasso, que considera com una presa de consciència molt alta de traïció a les coses sensibles per atrevir-se a trencar amb elles. Creu que va ser la seva obra *La femme en chemise* (1913) el que el va fer pensar en la infància, en les joguines de tota la vida. Era tan alt el concepte que Breton tenia de Picasso, que el considerava "un dels seus", i creia que el surrealisme havia de passar per on ell havia passat i havia de passar encara (33). El 1934, a *Qu'est-ce que le surréalisme?*, torna a reivindicar Picasso: "és surrealista en el cubisme" (Breton, 1986: 239), (34).

La pintura surrealista va optar per dues vies principals: l'automatisme i el trompe l'oeil per representar les figuracions oníriques. Les dues ens aproximen a una visió del món interior. Com es pot veure, la representació pictòrica segons aquests dos principis acaba per unir abstracció i figuració.

31 *La Révolution Surréaliste* N° 4. 15 juliol 1925. Pp. 26-30

32 *La Révolution surréaliste* N° 4, pp. 27-30.

33 *La Révolution surréaliste* N° 4, pp. 27-30.

34 És interessant recordar l'interès dels surrealistes per Picasso, ja que a la revista *La Révolution Surréaliste*, publicada entre 1924 y 1929, es parla força del pintor cubista i s'hi publiquen il·lustracions de les seves obres, i a *Documents*, de 1929 i 1930, també.

IMATGE NO DISPONIBLE

Pablo Picasso (1881-1973). *La femme en chemise* , 1913. Victor W. Ganz Collection. New York (35)

Aquesta unió es produeix perquè les dues categories pictòriques poden ser pensades com a diferents manifestacions de les activitats de l'inconscient i, per aquest motiu, els principis de l'una participen dels de l'altra. És a dir, una representa l'automatisme com a procés, i l'altra, com a concepte a través de les imatges dels somnis. Un cop l'abstracció havia permès formalitzar l'automatisme, la pintura surrealista havia aconseguit mostrar, explícitament, la unitat -ja vista i anhelada pels romàntics- entre el conscient i l'inconscient,

35 Victor W. Ganz, casat amb Sally Wille, va ser col·leccionista i vice-president del Withney Museum of American Art de New York

convertint l'art en el seu lloc de trobada, en el lloc de la unitat de les antinòmies. Això ens porta al concepte de l'essència de l'art, vist segons la fenomenologia de Jung: l'art com a activitat intencionada és conscient, però com a procés creatiu és inconscient.

Precisament pels vincles que acabem d'establir entre automatisme i trompe l'oeil, els artistes surrealistes no s'ajusten estrictament a una sola categoria. Però, per afinitats, podríem dir que, entre els que van treballar l'automatisme com a procés, hi ha les pintures de sorra d'André Masson; els frottages i els collages de Max Ernst; les decalcomanies d'Oscar Domínguez; algunes obres de Joan Miró i els collages de Hans Arp. Entre els que van fixar les imatges dels somnis, hi ha les aportacions -totes ben diferents- de Salvador Dalí, René Magritte i Yves Tanguy.

Tot i així, i malgrat les diferències entre els artistes, tots defensen -en alguna etapa de la seva carrera- l'automatisme, ja sigui en l'acte pictòric o en la representació del procés oníric. Per a Dalí, per exemple, fins a la seva aportació del mètode paranoicocrític, l'automatisme va ser "la temptativa més sensacional de tots els temps per arribar a la llibertat de l'esperit" (36). I Breton, per altra banda, creu que l'automatisme era el que conduïa a un estat, que es troba en el primitiu i en el nen, en què no hi ha dissociació entre percepció i representació, sinó que ambdues pertanyen a una "facultat única original", que permet reviure una percepció que es representa després d'un cert temps de latència (*Minotaure* N° 1, p. 65).

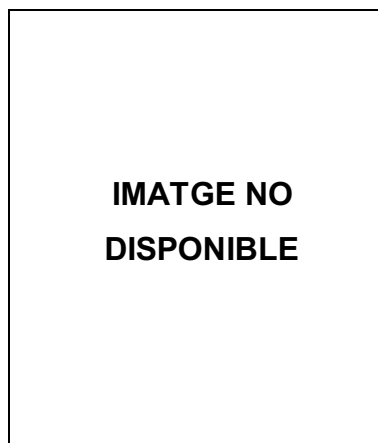
El 1935, a *Position politique du surréalisme*, Breton insisteix en l'abast de la pintura un cop s'ha alliberat de reproduir les formes del món exterior, quan pot abocar-se a la representació interior i passar de la imatge present a l'esperit (Breton, 1992: 477). Tériade (37) defineix la pintura surrealista com una poesia subtil que intenta intervenir voluntàriament en el domini de l'inconscient, del somni i del meravellós, buscant les relacions secretes de l'home amb les coses, situant-les líricament en un espai nou. Així, considera que el papier collé, el collage, l'objecte simbòlic, l'escriptura automàtica, la construcció abstracta o la fotografia formen un ampli llenguatge a través del qual el surrealisme vol establir un estret paral·lelisme entre pintura i poesia, perquè les recerques

36 En aquell moment, perquè ja sabem que un temps després, Dalí va defensar el seu mètode paranoicocrític enlloc de l'automatisme.

37 TÉRIADE, E. (Nascut a Grècia Efstratios Eleftheriades, va ser director artístic dels nou primers números de la revista *Minotaure*). "La peinture surréaliste". *Minotaure* N° 8. Juny 1936. P.5.

de la pintura surrealista, com que parteixen de molt diverses fonts, estan sempre en les fronteres del precís i l'il·limitat, de l'immediat i l'imaginari.

Tot i la importància de l'automatisme, no tots els surrealistes hi van estar d'acord; per exemple, el surrealista Roger Caillois (38), sociòleg, explica en una entrevista que sempre havia estat en contra de l'escriptura automàtica, inclús mentre ell mateix estava en el grup surrealista, i d'això diu que tracta la seva obra *Babel*. Escriure per a ell era sagrat, i escriure ficció li semblava mentir; la seva obra *Ponce Pilate* la va escriure com una resposta a la ciència ficció, com un tractat de teologia i de moral (39). Fins al punt que si Marcel Brion inclou el surrealisme dins de l'art fantàstic, Roger Caillois creu que el terme fantàstic és negatiu, perquè designa tot allò que s'allunya de la reproducció fotogràfica del real, i aplica fantàstic a allò que presenta una aparença que sembla desafiar el joc normal de les lleis naturals (Caillois, 1968: 916-927), (40).



Roger Caillois (1913-1978)

38 Roger Caillois va pertànyer al grup surrealista, i amb el seu amic de Georges Bataille i d'altres amics, va fundar, el 1937, el Collège de Sociologie. En una entrevista filmada entre el 12 i el 13 d'agost del 1971, Caillois explica que, quan ell va marxar del grup surrealista, que considera un moment de desbandada en el grup, en el que diu que ja no hi era Dalí, i a penes Eluard, ell i Aragon van anar a casa de Tzara, que tenia una casa magnífica plena d'objectes africans i oceanians, per tractar de fundar la successió del surrealisme, i van crear el Collège de Sociologie, entenent Collège com un terme sagrat i fent un joc de paraules.

39 Roger Caillois, entrevista: <http://www.ina.fr/media/entretiens/video/CPA77058864/roger-caillois-2eme-partie.fr.html>

40 Roger Caillois, entrevista: <http://www.ina.fr/media/entretiens/video/CPA77058864/roger-caillois-2eme-partie.fr.html>

IMATGE NO DISPONIBLE

Roger Caillois i la seva gran amiga Victoria Ocampo (41)

L'aportació de Breton a la pintura va continuar a Estats Units amb els seus articles a la revista *Minotaure* del maig del 1939 (Nº 12-13). En aquest moment, quan ja s'ha produït la ruptura amb Dalí, Breton critica el seu mètode paranoicocrític, que troba monòton i massa involucrat en les seves pròpies paradoxes. Breton, que ja ha viscut l'experiència de la mescalina a Mèxic, defensa l'automatisme, especialment les obres de Masson, Matta i Pierre Mabille. En aquest moment, Breton presenta l'automatisme encara com el nou repte de la pintura, que permetria ultrapassar l'univers de tres dimensions, encara que ja havia tractat de fer-ho el cubisme. Si al principi les propostes del surrealisme manifestaven l'aspecte humà irracional, que havia de compensar el racionalisme del cubisme, des d'un punt de vista psíquic, a partir d'aquest moment, Breton veu en l'automatisme l'arma conceptual que superaria el cubisme des del punt de vista físic, amb la introducció de la concepció de l'espai-temps d'Einstein, i fa referència a la "representació suggestiva de l'univers quadridimensional" de Matta i Mabille (*Minotaure* Nº 12-13; pp. 16-17). Això porta Breton a justificar la pintura, no per la seva perfecció formal, sinó per la seva capacitat de revelació. La pintura ha de tenir el gust pel risc, que és el motor capaç de fer avançar l'home per la via del desconegut; s'ha de transformar en l'obra d'art-esdeveniment (oeuvre d'art-événement) (*Minotaure* Nº 12-13; p. 13).

Bataille també va ser defensor de l'automatisme; en una conferència, el 1947, explica que Breton es va mantenir fidel a l'automatisme, malgrat els relatius fracassos en

41 Victoria Ocampo (1891-1979) escriptora i editora de la revista *Sur*, que va contribuir a introduir el surrealisme a l'Argentina.

quan a resultats, que el mateix Breton va reconèixer, perquè l'automatisme és un acte de ruptura amb l'encadenament a un món dominat per una activitat tècnica; oblidar-se de qui és un mateix i escriure a l'atzar les bogeries que passin pel cap és un acte de ruptura, creu Bataille (Bataille, 2008: 48).

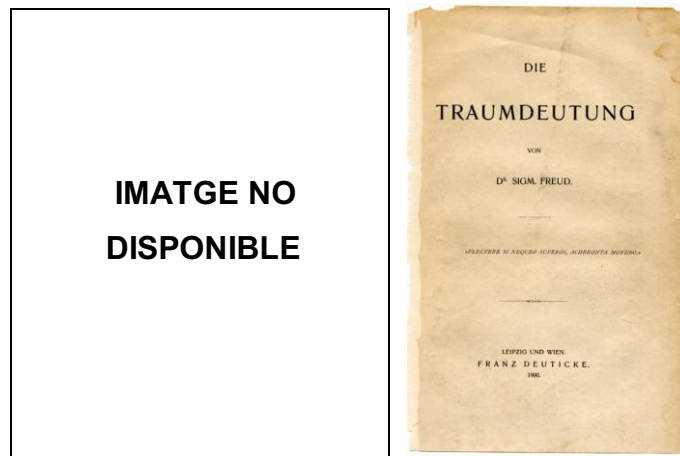
La psicoanàlisi freudiana, de l'inconscient personal al col·lectiu: dels complexos als arquetipus

La descoberta per Freud del funcionament de l'aparell psíquic, que va anomenar l'inconscient, va posar de manifest l'abisme desconegut de l'irracional i els impulsos que hi ha al darrera del pensament conscient i racional, i va suposar un fort cop tant a l'idealisme com al racionalisme; l'esperança va quedar posada en la possibilitat d'analitzar aquest desconegut, és a dir, en la psicoanàlisi, i posteriorment, en la psicologia analítica de Jung, més universal, ja que passa de l'inconscient personal al col·lectiu. Freud és clau perquè és el punt de partida dels interessos psicoanalítics manifestats pel surrealisme. En la seva *Història del moviment psicoanalític*, el metge vienès va voler deixar clar que el pare de la psicoanàlisi és ell i que no es poden establir precedents, ja que ell no llegia els filòsofs. En tot cas, creia que ell va arribar, amb la investigació psicoanalítica, a confirmar allò a què els filòsofs havien arribat de forma intuïtiva (Freud, 1973m: 1899-1900). L'ampliació interpretativa de Freud a Jung també està justificada perquè el pare de la psicoanàlisi, per la seva manera d'entendre l'home i, concretament, l'esperit com a matèria, encarna la tendència materialista de la psicologia, i en canvi, Jung s'obre a una visió més idealista i espiritual. Així doncs, tots dos psicòlegs poden ser complementaris a l'hora d'entendre els interessos, també complementaris, de caire materialista i idealista del surrealisme.

El concepte freudià de libido va interessar els surrealistes molt més que no pas el junguà, per les seves connotacions sexuals, però hi ha altres conceptes tractats per Jung, com l'alquímia, la sincronicitat, el món oníric i el retorn a l'origen, que estan més a prop dels objectius idealistes del surrealisme i que serveixen per entroncar amb alguns dels ideals romàntics. L'aportació d'aquest treball és que si Breton i els surrealistes coneixien Jung, es poden trobar influències junguianes en el surrealisme, encara que siguin molt més subtils que les que es poden trobar de Freud. I a més, perquè els surrealistes, com qualsevol altre, no estan fora de l'inconscient col·lectiu.

La gran aventura dels surrealistes va ser la recerca de la llibertat, que van emprendre-la a través de la poesia onírica i la fantasia creadora. La psicoanàlisi va oferir-los la possibilitat d'arribar a l'inconscient que ja intuïen els romàntics. El surrealisme va aconseguir una fusió entre l'idealisme del Romanticisme i el racionalisme científic freudià, intentant acabar amb l'escissió entre raó i sensibilitat, donant la mateixa importància a aquestes dues realitats de l'home. L'objectiu era posar al descobert la incoherència humana com a reflex de la constant lluita interior per acabar amb els contraris i arribar a la unitat. Així se situaven en l'àmbit dels ideals, que els apropava al Romanticisme.

Per experimentar aquesta altra realitat van emprendre el viatge al fons de l'inconscient per extreure'n, com si es tractés d'una transformació alquímica, el poderós tresor interior que permet crear un món propi. Les vies per potenciar la creativitat i exercir la llibertat van ser els somnis -que no es tractava d'interpretar-los científicament, sinó de viure el fenomen oníric com a experiència vital i lúdica- a més de la hipnosi, l'automatisme, les associacions lliures, l'atzar objectiu, el retorn a la infància i a l'origen, l'absurd i les associacions fantàstiques inconscients, que romàntics i surrealistes -i també Jung- van anomenar el meravellós.



Sigmund Freud (1856-1939)

El novembre del 1899 Freud presentava una obra cabdal amb el descobriment del funcionament de l'inconscient humà, i el 1900 es publicava la seva primera edició en alemany de 317 pàgines: *Die Traumdeutung*, la interpretació dels somnis. Freud tenia 43 anys. S'iniciava el segle XX amb la més gran revolució sobre el coneixement de la

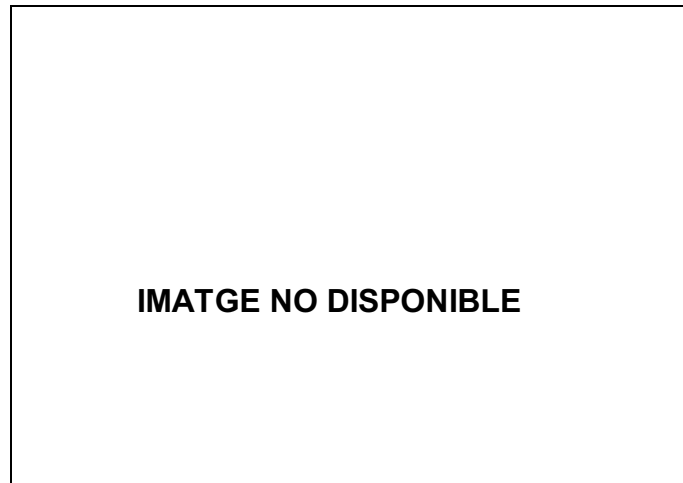
naturalesa humana. Freud va tractar de resoldre el conflicte que es crea entre les forces conscients i inconscients amb la psicoanàlisi, basant-se en la interpretació dels somnis perquè creia que són els pensaments residuals de l'activitat diürna que, amb el suport de l'inconscient, poden sorgir en la consciència sota la forma de somni. La possibilitat que oferien els somnis d'accedir a l'inconscient -ni que fos a una part infinitament petita- obria unes esperances abans insospitades per a la psicopatologia però, a més a més, per als surrealistes seria una aventura extraordinària poder emprendre un viatge a l'inconscient, on no només hi podrien trobar el meravellós, sinó que també seria el punt on creien poder arribar a resoldre totes les antinòmies i guanyar una parcel·la més de llibertat, ja que es podria vèncer la repressió.

El problema que se li plantejava a Freud era definir l'inconscient, ja que -com ell mateix va dir- només el podem conèixer quan s'ha fet conscient. Creu que a l'inconscient hi ha tot allò que s'ha reprimat, però creu que això només n'és una part, hi ha també els records latents i tots els processos psíquics i anímics inconscients, dels quals la consciència només ens permet conèixer els diferents estats anímics (1993b: 186-193). Així és com ho defineix el 1915 en el seu estudi *L'inconscient*; però, més endavant, el 1923, a *El Jo i l'Allò*, distingeix entre un inconscient descriptiu -referit a tot allò latent- i un inconscient dinàmic -tot allò reprimat- (1993d: 550).

Per poder arribar a la teoria de la repressió, va ser important la distinció entre els instints i els estímuls: els instints no vénen del món exterior, sinó de l'interior. L'estímul actua com un impuls únic i pot ser suprimit a través del sistema nerviós que actua com a centre de control d'estímuls. En canvi, l'instint actua de manera constant i, com que no ve de l'exterior, és difícil de suprimir perquè es converteix en necessitat i només el pot suprimir la seva satisfacció; aquesta exigència posa el sistema nerviós en una situació molt complicada perquè no el deixa allunyar-se dels estímuls exteriors. Amb això, arriba a la conclusió que són els instints i no els estímuls els veritables motors del desenvolupament del sistema nerviós (1973n: 2039-2041).

El descobriment de Freud de la repressió i la neurosi va ser realment extraordinari per avançar en el coneixement de la naturalesa humana, ja que la neurosi en aquell moment es considerava com una possessió diabòlica. Per això Freud va donar una importància extraordinària a la repressió, de la que en va fer el nucli de la seva teoria i, tot i que ja havia dit que a l'inconscient hi havia, a més, altres continguts, aquest punt constituïria una

de les diferències clau entre Freud i el seu deixeble, Carl Gustav Jung. La teoria de la repressió es va convertir en el centre de la psicologia de Freud i, com que considerava els somnis com la possibilitat d'arribar al coneixement de l'inconscient, la va aplicar als somnis.



Carl Gustav Jung i la seva dona, també psicoanalista, Emma Jung. 1903

Segons Jung, l'aparició del llibre de Freud *La interpretació dels somnis* va constituir el més atrevit intent de domini de l'inconscient en un ambient marcat per l'empirisme; per als joves psiquiatres, entre els que s'hi comptava, va ser com una il·luminació que els va impressionar extraordinàriament, però per als seus vells col·legues no va ser més que motiu de burla. Per això Jung considera que en aquell moment va ser un acte de la més gran valentia científica fer objecte de seriosa discussió una cosa tan impopular com els somnis, que s'associaven als oracles de les societats primitives (Jung, 1990e: 44). Però a Jung li va acabar semblant superficial la teoria interpretativa dels somnis de Freud, relacionada amb el compliment de desitjos; volia anar molt més enllà perquè considerava el somni lligat al símbol com una forma d'expressió arcaica i per tant amb una possibilitat d'interpretació més profunda (Freud/Jung, 1978: 621). Per a Jung, el mèrit de Freud no està en haver descobert l'inconscient, sinó en haver descobert la seva activitat (Jung, 1993: 19), però encara que també hi va incloure restes arcaiques, en va fer una interpretació personalitzada en relació amb tot el reprimat (Jung, 1994: 123-124).

Aquest és el problema que hi va trobar Jung, tot i que més tard, Freud acceptés en el Super-jo, una consciència col·lectiva, en part conscient per a l'individu, en part

inconscient (Jung, 1994: 9). Per a Jung, l'inconscient no és només el reprimat, sinó on hi ha tot allò que la psique no pot arribar a conèixer perquè l'única manera que té ella d'autoreconèixer-se és a través d'ella mateixa.

Si Freud havia descobert l'activitat de l'inconscient, Jung introdueix diferències en la seva naturalesa. Així, hi ha un estrat superficial que sens dubte és personal, i l'anomena inconscient personal, però aquest estrat descansa sobre un altre més profund, que no s'origina en l'experiència i l'adquisició personal, sinó que és innat, és l'inconscient col·lectiu. Els continguts de l'inconscient personal són els complexos de càrrega afectiva que formen la intimitat de la vida anímica, i els de l'inconscient col·lectiu són els arquetipus (Jung, 1994: 9-10). Jung va utilitzar el terme arquetipus per primera vegada el 1919 per parlar de "primordial image" (Jaffé, 1986: 17).

Els romanents arcaics personalitzats, restes antigues que Freud va acceptar en l'inconscient personal, serien el precedent de l'inconscient col·lectiu de Jung, que abarca una dimensió molt més àmplia. No hi ha cap idea -segons Jung- que no tingui antecedents històrics i per tant totes les idees es basen en formes primitives arquetípiques, que es van fer patents en una època en què la consciència encara no pensava sinó que percebia (Jung, 1994: 39-40). Jung defineix l'inconscient col·lectiu crepuscular fins a l'obscuritat, d'extensió immensa, que guarda junts, de manera paradoxal, els elements més heterogenis, amb infinites percepcions subliminals, i amb un tresor format per les estratificacions dipositades en el transcurs de la vida dels avantpassats, els quals han contribuït a la diferenciació de l'espècie (1986: 28).

Jung va defensar patrons de conducta com a formes innates com a part de la base de la teoria dels arquetipus, que explica amb un cert sentit de l'humor: de la mateixa manera que un ocell teixidor construeix el seu niu, i ho fa perquè és un ocell teixidor i no un conill, també és probable que l'home neixi amb un patró humà de conducta i no amb el de l'hipopòtam o amb cap en absolut; per tant, els arquetipus són formes típiques de conducta que, quan arriben a ser conscients, es manifesten com a representacions, i això explica que apareguin formes de conducta similars en civilitzacions diferents i sense cap lligam (1994: 173-174).

Per a Jung, els arquetipus són els continguts de l'inconscient col·lectiu (Jung: 1994: 9-10) i els dota d'un cert caràcter màgic o espiritual; creu que estan lligats als instints i representen la part essencial de l'esperit que s'identifica amb l'enteniment; creu que ho

prova el fet que els continguts de totes les mitologies i religions són arquetípics. La lluita que s'havia debatut entre instint i esperit, la considera normal i fuig d'interpretacions maniqueïstes perquè creu que no hi ha instints dolents i esperits bons (1994: 149-152).

Jung va orientar sempre el seu pensament cap els afectes, per aquest motiu mai no deslliga el pensament del sentiment. Per això considera els arquetipus com una imatge i una emoció al mateix temps, explicant els arquetipus com imatges originals, formes originals (Salabert, 2009: 311), (42), (Jung, 1964: 135). Els arquetipus són, al mateix temps, sentiment i pensament. Aquest és un punt molt important, que veurem amb la sincronicitat de Jung. Aniela Jaffé (43), col·laboradora de Jung durant molts anys i gran coneixedora del seu pensament, també incideix en aquest punt, explicant que per a Jung, els arquetipus preformen i continuament influencien els nostres pensaments, sentiments i accions (Jaffé, 1986: 17).

Els arquetipus -diu Jung- pertanyen al patrimoni de la psique i constitueixen el que Kant anomenava el tresor de les representacions fosques, que no s'han d'entendre com a prejudicis, sinó com a part dels més elevats valors de l'ànima humana i menystenir-los és una pèrdua (1994: 77-78). Jung era molt més poètic que no pas Freud -que podria considerar-se molt més racionalista- per això en molts aspectes la psicologia junguiana és més propera a la poètica surrealista, i per analitzar la pintura de paisatge resulta més adient l'universal que el particular, és a dir, l'inconscient col·lectiu que no pas els

42 SALABERT, Pere (2009). *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida*. Marcel·lí Antunez Roca: cara y contracara. Murcia. Cendeac. "Los arquetipos... son a la vez imágenes y emociones. No es posible hablar de arquetipos sino cuando esos dos aspectos se presentan simultáneamente". Así, sólo cuando se carga de afectividad deviene la imagen numinosa (tiene energía psíquica) [...] Dado que tanta gente pretende considerar los arquetipos como si formaran parte de un sistema mecánico que uno puede aprenderse de memoria, es esencial subrayar que *no sólo son palabras ni conceptos filosóficos. Son fragmentos de la vida misma, imágenes que son parte integrante de un sujeto en vida por medio de las emociones*" (1964: 135s. la cursiva es mía). Esta asociación de imagen y emoción la expresa Jung en un trabajo que viene a cerrar su extensa obra. No obstante, en un texto anterior cuyo inicio se remonta a 1912, pero revisado y aumentado con posterioridad, *La Psicología del inconsciente*, el autor ya se expresa en términos parecidos: "las imágenes originales constituyen las formas representativas más generales y antiguas de las que dispone la humanidad. Son sentimiento a la vez que pensamiento" (1993a: 121)". P. 311. Pere Salabert és Catedràtic d'Estètica i Teoria de les Arts de la Universitat de Barcelona.

43 Aniela Jaffé (1903-1991), analista junguiana, va ser secretària de l'Institut CG Jung i del propi Jung, i va col·laborar amb ell en l'elaboració de la seva biografia, *Recuerdos, sueños y pensamientos*.

complexos i les insatisfaccions personals; els aspectes freudians, plens de problemes personals i quotidians, podrien ratllar la vulgaritat des del punt de vista artístic. En certa manera, ja ho deia Dalí, s'havia de passar de l'ultralocal a l'universal. Com ja hem vist, des de molt temps abans ja s'intuïa l'existència d'unes forces inconscients, però el que no es coneixia és el concepte de repressió, que va permetre a Freud descobrir el funcionament de l'inconscient.

Freud va distingir entre el conscient, que és l'estat present de la consciència, del qual en tenim notícia, i l'inconscient, que són aquelles representacions latents que, sense poder percebre, tenim fonaments per afirmar que formen part de la nostra vida anímica. L'experiment de la suggestió posthipnòtica li va ser fonamental per distingir entre conscient i inconscient (Freud, 1973h: 1697). La importància del descobriment de Freud va ser el fet d'atribuir a l'inconscient un caràcter dinàmic, ja que algunes idees són excloses de la consciència per unes forces que s'oposen a la seva recepció, i va veure que els processos psíquics inconscients només es podien vèncer amb la interpretació dels somnis i l'associació lliure. Tots els actes psíquics comencen per ser inconscients i poden continuar sent-ho o progressar fins a la consciència, depenent de si troben resistència o no (Freud, 1973h: 1699-1700).

La descoberta de la psicoanàlisi va contribuir a què els surrealistes veiessin la cultura i la societat com a ens repressors a través del Super-jo, del qual calia alliberar-se'n. Els somnis, la seva interpretació i les associacions lliures, van esdevenir la possibilitat de formalitzar i representar el procés creatiu inconscient i tota la creació d'elements simbòlics nascuts del fons de l'esperit, en la qual cosa hi podia intervenir de manera poderosa l'atzar; per als joves surrealistes això representava una forma de llibertat oposada al determinisme i a les normes. Però, sobretot, l'atzar havia de ser objectiu, és a dir, l'atzar seria la trobada entre una necessitat exterior i una interior.

Per entendre l'actitud subversiva dels surrealistes -defensada també per Breton- que era viure els seus propis valors, com poesia, amor i llibertat, en oposició als imposats per la societat, com pàtria, família, honor i religió (Breton, 1973: 98, 202, 218), el descobriment de Freud de la repressió va ser fonamental. La reacció dels surrealistes després d'haver-lo conegut els donava més força per tractar d'aprofundir en l'inconscient i alliberar-se'n. Freud va veure que l'essència de la repressió consisteix en rebutjar determinats elements i mantenir-los allunyats de la consciència. La repressió no suposa la

destrucció de l'instint, sinó el seu rebuig perquè la seva satisfacció produiria dolor, per això és motiu de malaltia.

Amb els surrealistes, Lautrémont i el Marquès de Sade, Dalí estava descobrint la possibilitat d'alliberar-se de totes les seves obsessions, i el 1929 va pintar *Le jeu lugubre*; Dalí n'estava satisfet, estava intentant aconseguir superar les seves fòbies, però els primers que es van escandalitzar van ser els propis surrealistes. Explica Dalí que acabava de pintar-lo quan els surrealistes el van veure a casa el seu pare i Paul Eluard el va batejar com *Le jeu lugubre*; “van quedar escandalitzats amb els elements anals i escatològics de la imatge representada” (Dalí, 1964: 19).

Dalí acabava de conèixer Gala, i quan li van ensenyar el quadre, li van dir a Gala que Dalí era copròfag, perquè havia representat uns calzetets tacats d'excrements. Dalí li va explicar el seu mètode per crear un deliri controlat i poder superar el terror que li produïen certes coses i fascinar “els altres” (44). “Gala em va agafar la mà amb una gràcia i una força que la sento encara avui [...] Ho havia comprès tot de mi i de la meva ànima, i crec que també de la seva al mateix temps” (Dalí, 1975: 131, 165). Camille Goemans es va entusiasmar amb Dalí i li va organitzar una exposició a París; *Le jeu lugubre* el va comprar el Bescompte de Noailles, col·locant-lo a casa seva entre grans noms de la pintura (Dalí, 1975: 252), com Antoine Watteau i Lucas Cranach.

Als surrealistes també els va interessar la teoria de la repressió, que per a Freud està entre la condemna i la fugida. Tota aquesta activitat la considera sotmesa al principi del plaer, establint, per tant, una dinàmica de plaer-displaer (Freud, 1973n: 2042-2052). El plaer que dóna una satisfacció queda convertit en un desplaer molt superior i acaba per rebutjar-se la font de plaer, però la pulsio segueix creixent en l'obscuritat. Però, va voler avançar que si bé tot el reprimat roman inconscient, no tot el contingut de l'inconscient és el reprimat. La repressió és un procés actiu i per mantenir-se activa cal un esforç energètic per vèncer la pressió que allò reprimat està exercint constantment cap al conscient. El moment en què aquesta activitat es retira és dormint, quan hi ha un estat de repòs psíquic i es poden formar els somnis amb el material que sobrepassa la barrera de l'inconscient (Freud, 1973o: 2055-2061). D'aquí el gran interès pels somnis.

Però *Le jeu lugubre* de Dalí va escandalitzar tant els surrealistes, que va posar de manifest el problema humà dels prejudicis. Els surrealistes també van tractar d'explorar

44 Entre cometes a l'original: fascinar a “los demás”.

l'inconscient per extreure'n el seu potencial genial, i van recórrer a tots els mitjans al seu abast per aconseguir-ho: van utilitzar no només la poesia i els somnis, sinó també l'espiritisme, els viatges al·lucinatoris amb drogues i la pràctica d'hipnosi per poder viatjar a estats onírics. Sota els seus efectes, creien obtenir resultats absolutament sorprenents. Així és com el surrealisme es va convertir per a Breton en un paradís artificial, que derivava de Baudelaire, i que era com un *vice nou* (Breton, 1995: 47-48), (45).



IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí (1904-1989). *Le jeu lugubre*, 1929
Col·lecció privada. Procedència Bescompte de Noailles

45 BRETON, André (1995). Op. cit. Pp. 47-48. En cursiva a l'original: "*vice nouveau*".

La interpretació dels somnis i la poesia onírica

La interpretació dels somnis va sorgir de la substitució de la hipnosi per les associacions lliures, sobre la qual cosa deia Freud que no coneixia cap precedent que hagués pogut orientar els seus interessos en aquest sentit (1973m: 1902). Freud situa precisament el punt de partida de la psicoanàlisi en l'abandonament de la hipnosi i el pas cap a les associacions lliures. A Freud li semblava que en la hipnosi hi havia massa influència del metge ja que, en l'estat posthipnòtic, el veritable impuls a l'acció era l'ordre del metge (1973h: 1697-1698), i per altra banda, la pròpia hipnosi creava barreres per arribar a l'inconscient, i compara la hipnosi amb l'enamorament perquè l'hipnotitzat queda sotmès dòcilment a l'hipnotitzador i, per tant, hi ha una manca d'esperit crític (1948g: 1164). Així és com va arribar a la substitució de la hipnosi per l'associació lliure. Freud mateix, quan fa referència a la hipnosi, la situa abans del naixement de la psicoanàlisi (1993b: 189).

La tècnica de l'associació lliure, com a complement de la interpretació dels somnis, va ser la via que va proposar per endinsar-se en l'inconscient, i també van ser importants en aquest sentit els actes fallits i els actes casuals (1973d:1548), unes vies que fascinarien els surrealistes. Volia que els seus pacients parlessin en estat normal sense estar sotmesos a la hipnosi, perquè havia pogut observar que al llarg de la conversa s'anaven fent conscients coses que ni el pacient podia sospitar (1973m: 1895-1896). El fet és que ell va observar en els seus pacients que l'estructura i la manera d'expressar els somnis sovint corresponia a la simptomatologia de la seva neurosi i, relacionant estats d'ansietat amb somnis angoixants, va establir que el bloqueig de l'afecte traumàtic era degut a la repressió d'un material incompatible.

Però Jung creu que Freud, davant el problema d'aclarir la impossibilitat de l'individu de saber què fer amb els desitjos incompatibles, ja que són inevitables i no té més remei que reprimir-los, va inventar la idea de sublimació, com una transformació alquímica de tot el vil en noble, però creu que això encara no s'ha inventat, que només és una manera pia de silenciar aquests problemes (Jung, 1990d: 37).

Freud va veure que la consciència és només una part de la ment humana i el que passa per darrera la consciència és irracional, deformat i condensat com els fenòmens onírics. Per això, el seu objectiu va ser esclarir la deformació onírica i traduir-la. I va veure que, amb l'associació lliure, era el propi pacient qui deixava de pensar de manera lògica,

donant lliure sortida als seus pensaments i així sortia la part instintiva i la fantasia, pròpia del món dels somnis.

Malgrat que els pobles primitius esperessin dels somnis la revelació de l'avenir, cosa que Freud sabia, ell mai no va atribuir-los cap contingut místic ni profètic, sinó que els considerava com desitjos no satisfets. I, sense descartar que els mites i llegendes es puguin explicar a partir dels somnis, Freud relaciona directament el simbolisme dels somnis amb els complexos sexuals individuals (1973c: 1551). El seu gran descobriment, que acabaria amb tota la idealització del somni, és l'existència d'un contingut latent, que és el que roman a l'inconscient, i el procés de la seva conversió en contingut manifest, que és el que es recorda vagament pel matí.

L'explicació que en va donar Freud és que la resistència durant l'estat de vigília no deixa accedir els desitjos a la consciència i, quan es dorm, que les barreres estan debilitades, apareixen els desitjos reprimits de l'inconscient sota una forma de disfressa que els pot fer incomprendibles. Així, el somni manifest no és altra cosa que una representació disfressada de desitjos reprimits (1973c: 1549-1550). Això explica que, si Freud considerava els somnis com desitjos insatisfets i els complexos que això produeix, la seva interpretació ajudaria a fer conscient allò que havia quedat inconscient i que produïa un dolor encara molt més gran.

Aquest procés el denomina elaboració onírica (1948c: 237), que representa realitzat, en forma al·lucinatòria, un desig emergent en les idees del somni i són la manifestació de la repressió (1973o: 1855), i la deformació del somni és un mecanisme de defensa del Jo i es produeix, igual que els símptomes histèrics, per la lluita interior de forces oposades (1973c: 1549-1550). En canvi, per a Jung, són imatges arquetípiques. Aquesta diferència entre Freud i Jung permet interpretar d'una manera molt més àmplia els continguts de la pintura surrealista.

Els surrealistes van recórrer també a l'associació lliure, un recurs amb el que Freud va veure que es deixava de pensar de manera lògica, donant lliure sortida als pensaments, i així sortia la part instintiva i la fantasia, pròpies del món dels somnis.

IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí (1904-1989). *Projecte per a "Recorda"*. 1945
Col·lecció privada. Procedència Alfred Hitchcock (46)

Freud va relacionar directament el simbolisme dels somnis amb els complexos sexuals individuals (Freud, 1973c: 1551), fet que va interessar molt als surrealistes per la possibilitat de descobrir un nou món i sobretot per poder escandalitzar, però aquesta relació amb els complexos personals és precisament el que l'aparta de Jung, que aporta una idea més àmplia dels símbols i dels somnis. Aquest és un motiu pel qual el simbolisme de la relació de l'home amb la natura tampoc no es pugui interpretar en clau de complexos personals, de no ser que en els paisatges l'artista hi incorpori objectes suggestius d'aquesta lectura.

Per a Freud, el símbol és la imatge del somni que correspon a la idea onírica inconscient, que apareix deformada per la censura. Aquesta deformació dificulta la lectura, però Freud, a partir de la relació simbòlica entre el somni i l'inconscient, elabora la seva teoria de la interpretació: coneixent els símbols onírics més freqüents i, en cada

46 El 1915 es va publicar a Estats Units *La interpretació dels somnis* de Freud i va tenir-ne una gran repercussió cultural.

cas, la personalitat de l'individu, les circumstàncies en què viu i les impressions darrera les quals ha tingut el somni, es pot interpretar sense massa dificultat. També va dir que generalment no és tan fàcil perquè sempre falta alguna informació i sovint s'ha de recórrer a les associacions (Freud, 1973r: 2213).

Amb *La interpretació dels somnis* de Freud es passa de la mitologia, que interpretava els somnis com manifestacions de poders supraterranals, a la psicologia, ja que passen a ser una funció psíquica de qui dorm. La importància que el mateix Freud dóna a la seva teoria està en relacionar els somnis amb el pensament despert. Així com els romàntics veien en el somni la possibilitat d'elevat la fantasia, lliure del domini de la raó, a un imperi il·limitat, la interpretació del somni com a fenomen que fa Freud va ser molt radical envers totes les teories anteriors, i ell mateix explica que va haver d'enfrontar-se tant a postures filosòfiques com mèdiques. De les filosòfiques, a les que mantenien que el somni era un alliberament de l'esperit, i la vida onírica, un estat psíquic superior al de la vigília, ja que la fantasia onírica suposava un desplegar-se lliurement, cosa no possible durant el dia. La hipòtesi mèdica a la que també s'havia d'enfrontar era la que veia els somnis com a respostes a estímuls físics i sensorials externs que actuen sobre la persona que dorm i, per tant, no poden tenir significat psíquic, considerant-lo un procés físic inútil i, en molts casos, patològic (Freud, 1948c: 233).

El mètode d'interpretació onírica creat per Freud consistia en què el pacient fes atenció a la idea bàsica del somni i expliqués tot el que se li ocorregués en relació a ella. Però una de les dificultats que va trobar és que cada element del somni pot tenir connexió amb diverses idees latents i també cada idea pot ser representada per més d'un element (Freud, 1948c: 243). Aquesta serà una de les més grans dificultats que trobarem en la interpretació de les imatges oníriques en la representació artística (47).

47 Segons explica el propi Freud, mentre Jean-Marie Charcot investigava a La Salpêtrière de París les paràlisis histèriques, relacionant-les amb traumes físics, un altre metge, Josef Breuer, tractava a Viena una pacient amb un mètode catàrtic, la *talking cure*, i va ser el primer en descobrir que les idees patogèniques eren memòries de fets passats que va anomenar traumàtics. Aquests treballs, que Freud creia que van superar els realitzats a la Salpêtrière, van ser la base de les seves teories. Breuer i Freud, al cap d'uns anys de treballar conjuntament, van publicar uns estudis sobre el mecanisme psíquic dels fenòmens histèrics i van veure que estaven molt propers a les investigacions de Charcot, de qui Freud en va ser deixeble entre el 1885 i el 1886, a París, quan va deduir que el metge francès no estava realment interessat en les teories psicològiques. Diu que va ser el seu deixeble, Pierre Janet, qui va intentar aprofundir-hi, proposant la histèria com una degeneració del sistema nerviós que es manifesta en una debilitat

Freud va poder confirmar que els records oblidats no es perden, sinó que poden aparèixer per associació amb altres records; però, sobretot, que alguns records són oblidats degut a una força que els manté inconscients i que, a la vegada, aquesta mateixa força actua com una resistència per part del pacient a què allò oblidat es faci conscient. Aquest procés el va denominar repressió i respon a una lluita interior en la qual el desig, inconciliable amb els principis ètics de l'individu, s'acaba reprimint, ja que la seva satisfacció li produiria un gran desplaer; el desig reprimint es queda en l'inconscient. En la repressió, va observar que sovint el desig reprimint s'adreça cap a un fi més elevat que el fa irreprovable, fenomen que va denominar sublimació (1973d: 1542-1545).

Segons Freud (1948c: 246-247), en el somni, el material psíquic es visualitza segons una disposició de condensació i desplaçament, i per això és difícil d'interpretar. La manera més important que va trobar Freud de diferenciar les dues activitats són els somnis (Freud, 1973h: 1699-1700). Va classificar els processos psíquics en conscients, preconscients i inconscients. Els preconscients són aquells que desapareixen temporalment de la consciència, com els oblidats, i que poden tornar a ella. Els inconscients, en canvi, són aquells que esdevenen en un terreny diferent de la vida mental i que estan separats de la consciència per intenses forces contràries, que només es poden vèncer amb la interpretació dels somnis i l'associació lliure.

Freud tracta d'esclarir la gran dificultat de l'elaboració del somni, precisament per la importància de la censura del somni, que actua de manera ininterrompuda i es manifesta amb deformacions, les principals de les quals són la condensació, encara que cadascun dels elements del contingut del somni està superdeterminat pel material de les

innata de la síntesi psíquica, teoria que tampoc no va convèncer Freud (1973d: 1540-1541). L'abast de les noves teories psicoanalítiques deixaven Charcot en una posició gairebé medieval. Segons explica Jung, Charcot creia que els símptomes de la histèria eren la conseqüència de certes idees que havien pres possessió del cervell dels pacients, i Pierre Janet va elaborar aquesta teoria en el seu treball sobre *Neurosi i idees fixes*, tractant de proporcionar-li els fonaments necessaris. Jung insisteix (1990e: 41-42) en el que Freud pensava d'aquestes teories: coincidien amb el concepte medieval, amb l'única diferència de substituir el dimoni per una fórmula psicològica (Freud, 1948b: 23). Freud i Breuer van continuar treballant, i el 1893 van veure que la histèria té reminiscències del passat, que els símptomes s'originen en afectes que tenen la particularitat que mai no han estat conscients. Però el gran descobriment va ser de Freud, veient que, precisament perquè són inconscients, són dolorosos; els va connectar amb l'esfera sexual i amb un desenvolupament anormal de la fantasia infantil, de la qual mai ningú no n'havia volgut parlar. Era una idea tan nova i radical, que va provocar la indignació en els cercles professionals i entre el públic culte. L'escàndol i el gran rebuig venien perquè amb aquesta interpretació s'atacava la innocència del nadó en la relació mare-fill.

idees del somni, i el desplaçament del motiu principal, que queda emmascarat, i per això el somnis poden semblar absurds. Alguns tenen relació amb fets del dia anterior i d'altres, més complicats, no (Freud, 1948c: 243-244) i (Freud, 1973q: 2203-2209).

En l'inconscient personal de Freud s'hi troba tot allò reprimat i dolorós. Per tant, per poder arribar a entendre l'inconscient com una font de riquesa hem de retrocedir fins als romàntics o avançar fins a Jung. Els romàntics no tenien encara un coneixement científic de l'inconscient, però Jung sí, i en les seves teories s'hi troba una conjunció entre l'idealisme i el racionalisme. La visió més ampliada de l'inconscient de Jung torna a veure l'home com matèria i esperit, valorant la necessitat de reconciliació entre raó i sensibilitat, llibertat i necessitat, fet que enllaça amb Kant i amb els romàntics.

Per tant, com que en el pensament de Jung hi conviuen idealisme i racionalisme, no només fa de pont entre Kant, el Romanticisme, el neoplatonisme i el surrealisme, sinó que arriba a la tan buscada unitat per l'acceptació de les forces antagòniques que es donen a l'interior de l'home. Per això, ajuda a entendre millor l'aparent incoherència del surrealisme.

Des d'un punt de vista de la interpretació del surrealisme, la psicoanàlisi freudiana permet explicar les pràctiques del grup i el seu interès per l'erotisme, la sexualitat... i permet explicar, en general, les necessitats primàries. En canvi, la psicologia analítica de Jung i la seva fenomenologia de l'art, permet explicar l'art i altres conceptes, com l'alquímia, la sincronicitat, l'atzar, la fantasia onírica i els seus símbols, i el sentiment de la natura, en un sentit molt més ampli, i sobretot, la reconciliació dels contraris.

Per altra banda, la interpretació dels somnis de Freud significa el final de la idea romàntica idealista del somni poètic i de la fantasia onírica. Amb la psicologia analítica de Jung es torna a recuperar la fantasia onírica perduda amb Freud. Això és important perquè permet explicar fenòmens onírics que els romàntics coneixien com a experiència però encara no podien entendre. Igualment, per tant, pot explicar millor alguns aspectes del surrealisme.

El viatge cap a l'inconscient va conduir cap a una inevitable analogia entre les imatges del somni i la poesia. Les experiències oníriques, encara que anteriors a la publicació del *Primer Manifest* el 1924, "són part integrant de la història del moviment surrealista" (Breton, 1973: 82): el somni era una via per arribar a conèixer millor el poder de l'esperit, i era tan important com la vigília. Breton sabia que el somni pertany a la nit,

a les forces de l'esperit i a l'inconscient, i que s'escapa de la memòria i la raó, però la seva esperança era arribar a trobar una harmonització entre el somni i la realitat, en una espècie de realitat absoluta: una *surrealitat* (Breton, 1995: 24), (48).

El fet que Freud relacionés directament el simbolisme dels somnis amb els complexos sexuals individuals limita la interpretació del paisatge, per això en aquest treball la interpretació s'ha d'ampliar amb Jung. Tanmateix, Freud també creia que la noció de símbol encara no estava massa clara, i que sovint es confonia amb la idea de substitució, representació, fins i tot amb la d'al·lució, i que potser més endavant es podrien trobar més dades per esclarir-ho (Freud, 1973r: 2214).

Va ser Jung qui va fer un estudi molt més aprofundit del seu concepte i valor, donant-li una dimensió molt més àmplia, despersonalitzant-lo i, per tant, separant-lo de connotacions eròtiques i sexuals, i relacionant-lo amb les imatges primordials, arquetípiques, de l'inconscient col·lectiu. Aquest va ser un dels punts de divergència més importants entre ells dos; però, que per a Freud la majoria de símbols onírics fossin sexuals (Freud, 1973r: 2214) i digués això en un moment d'important repressió social, va ser molt valorat per Jung, i també va ser un gran atractiu per als artistes surrealistes, que volien revelar-se contra la falsa moral d'una societat reprimida.

A partir dels somnis, i basant-se en el seu funcionament creador, els surrealistes van anar creant la seva mitologia personal. El component oníric, vist a través de les aportacions de la teoria psicoanalítica dels somnis, va ser per a ells una manera de portar al límit les possibilitats creatives. Volien explorar al màxim el que hi ha de desconegut dins l'inconscient i ho van buscar a través de les associacions lliures d'imatges i conceptes, d'una manera espontània, que va ser una de les característiques de la plàstica surrealista. A diferència de Freud, que no donava cap llibertat als somnis, Jung creia que la civilització ha desposseït a moltes idees de la seva energia emotiva i que per això s'ha perdut la possibilitat de certes emocions profundes i, en canvi, el llenguatge oníric les permet perquè té una energia psíquica molt potent (Jung, 1992: 42). El surrealisme, precisament, va emprendre aquest camí de recerca de les emocions que la civilització ens ha negat. Així com Freud pensava que els somnis són desitjos frustrats, Jung creia que tenen una funció compensadora de la consciència i de

48 BRETON, André (1995). *Manifestes du Surréalisme* (1924-1930). París. Gallimard. P. 24. En cursiva a l'original: "en une sorte de réalité absolue, de *surrealité*".

les deficiències de la personalitat (Jung, 1992: 42-43). Per això Jung dóna un gran valor als símbols onírics, perquè ajuden a reaprendre el llenguatge dels instints, que la consciència havia oblidat (Jung, 1992: 45-46). Com que l'home té una gran capacitat per crear símbols i els somnis poden expressar-los, transmeten a la consciència els impulsos espontanis de l'inconscient (Jung, 1992: 41-64). Prestar atenció als somnis, doncs, pot ser una manera de recuperar part de l'espontaneïtat perduda amb l'educació, d'explorar l'inconscient i, per tant, d'augmentar la consciència, que era just el que buscaven els surrealistes.

La superació del concepte freudià d'associació lliure, elaborat per Jung, oferia noves vies d'accés a la interpretació de l'onirisme dels surrealistes. Jung es va donar compte que els somnis no eren l'únic punt de partida del procés d'associació lliure i que aquest fenomen el podia produir qualsevol cosa trivial. En aquest punt intervé l'atzar, que és un dels conceptes bàsics en la creativitat surrealista. Però el somni no s'elabora a l'atzar; igual que Freud, Jung creu que, malgrat l'aparent anarquia que sembla regir el procés dels somnis, tenen una estructura que correspon a una idea subjacent, encara que no sigui comprensible (Jung, 1992: 24). Per això, els surrealistes van trobar en el somni el millor aliat de la poesia. El somni va ser el camí cap al desconegut; aquell somni que, com creia Novalis, era el sagrat i missatger d'infinits misteris (Novalis, 1995: 33)

L'elaboració onírica sovint produeix formacions compostes, que Freud compara amb figures de la mitologia, com els centaures i altres animals llegendaris o els mateixos quadres de Böcklin. Precisament, un dels paisatges més inquietants de Dalí és la sèrie de *L'illa dels morts*, de Böcklin, un dels artistes que per la seva càrrega onírica va interessar a Freud. Però, el que podríem anomenar la fantasia creadora, segons Freud, és incapaç d'inventar res i es contenta amb reunir elements de diferent naturalesa. La condensació pot produir efectes extraordinaris perquè pot reunir en un mateix somni sèries d'idees latents heterogènies (Freud, 1973s: 2226-2228). Aquest procés de condensació el podem relacionar amb els encontres fortuïts, tant del gust de Lautréamont i dels surrealistes però, per a Freud, no seria creatiu com ells pensaven.

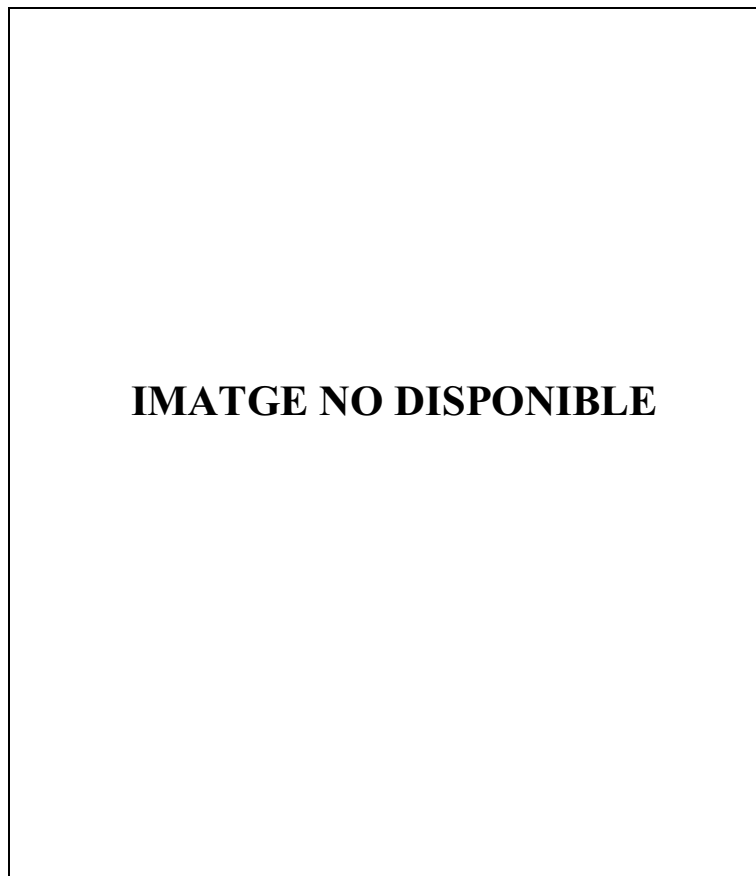
IMATGE NO DISPONIBLE

Arnold Böcklin (1827-1901). *L'illa dels morts* (1880) 1^a versió. Metropolitan Museum New York

IMATGE NO DISPONIBLE

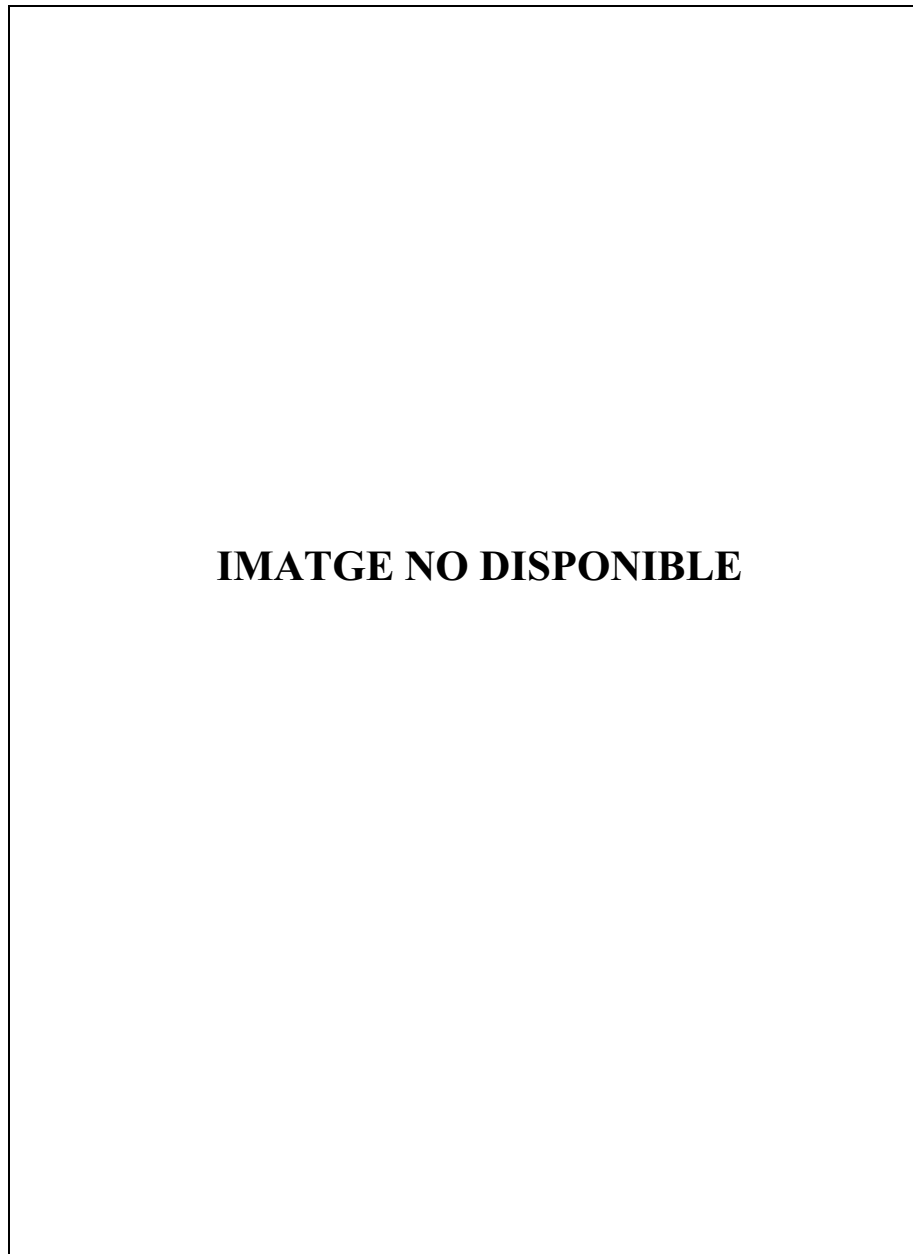
Arnold Böcklin. *L'illa dels morts* (1886) 5^a versió. Museum der Bildenen Künste. Leipzig

Salvador Dalí tenia una admiració gairebé obsessiva per *L'illa dels morts* de Böcklin, i va pintar una sèrie dedicada a aquest quadre del pintor simbolista. Però la veritable *Illa dels morts* de Böcklin estava a Cadaqués; és ben coneguda l'obsessió de Dalí per la mort, i Dalí pinta *La veritable pintura de L'illa dels morts de Böcklin*, i la torna a pintar en una altra versió a l'hora de l'Angelus. A aquesta hora, la badia de Cadaqués pren una llum daurada de la roca, com la primera versió de l'illa de Böcklin, una llum de calma i silenci com la llum d'eternitat a la que aspirava Dalí. Tot i que Dalí hi introdueix objectes de la vida quotidiana, com la tassa damunt del cub, l'escena segueix sent d'una gran transcendentalitat, representant la constant dualitat entre el conegut i el desconegut, la vida i la mort, el tou i el dur. Tot és molt enigmàtic, com la vertical ascendent des de la tassa, que sembla unir el terrenal amb el celestial.



Salvador Dalí (1904-1989). *The True Painting of the Isle of the Dead by Arnold Böcklin at the Hour of the Angelus* (1932). *La veritable pintura de L'illa dels morts de Böcklin a l'hora de l'Angelus*. Von der Heydt-Museum. Wuppertal, Alemanya

El que resulta molt interessant és que Dalí continua el viatge de Caronte; és el viatge cap a l'interior iniciat pel surrealisme, i Dalí penetra dins de l'illa, a dins de tot, i pinta el pati central i el pati oest, amb la fantasmagòrica i permanent figura del desconegut, que enfronta, una vegada més, la realitat, que suposem objectiva, amb el desconegut.



Salvador Dalí (1904-1989). *Cour centrale de L'île des morts* (obsession reconstructive d'après Böcklin) (1934). Pati central de *L'illa dels morts* (obsessió reconstructiva a partir de Böcklin). Col·lecció privada

IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí (1904-1989). *Cour ouest de L'île des morts* (obsession reconstructive d'après Böcklin)(1934). Pati oest de *L'illa dels morts* (obsessió reconstructiva a partir de Böcklin). Colección Novagalicia Banco. A Coruña

Els surrealistes van utilitzar el concepte freudià dels somnis com a mitjà d'explorar l'inconscient i poder elaborar un món oníric d'imatges, basant-se en el procés d'associació lliure, i van tractar de traslladar el mecanisme dels somnis a la

vigília, amb l'objectiu d'incloure en el procés creatiu tot el potencial desconegut i misteriós de la ment humana. Lligat a les teories psicoanalítiques de Freud, per als surrealistes, l'erotisme va esdevenir un dels elements importants a través del funcionament simbòlic d'imatges o objectes i per les associacions d'imatges obsessives.

Els somnis representen per a Jung un llenguatge coherent i tant més ric encara perquè està lliure de les lleis del temps i de la causalitat. Va ser a conseqüència dels seus somnis, que vanament havia tractat d'interpretar en termes de la psicoanàlisi freudiana, quan Jung va arribar a suposar l'existència de l'inconscient col·lectiu. Va ser el 1909. Dos anys més tard, Jung començava a adonar-se de la importància del seu descobriment. Finalment, el 1914, sempre a conseqüència d'una sèrie de somnis i de "sognis de vigília", comprèn que les manifestacions de l'inconscient col·lectiu són en part independents de les lleis del temps i de la causalitat (Eliade, 1995: 102-105).

Alguns dels romàntics que van precedir Novalis ja havien establert relacions entre el somni i l'inconscient. El somni per a Novalis és una visió extraordinària i misteriosa que cau en el nostre interior; és un do diví que ha de tenir un poder reparador i creador: ens defensa de la monotonia i de la rutina de la vida; és una lliure expansió de la fantasia encadenada, que barreja imatges de la vida ordinària, interrompent la contínua seriositat de l'home adult, amb un divertit joc de nens (1992: 91-92). Això ens porta a Breton, segons el qual, l'interès de Novalis per la vida interior inicia una línia poètica que -tot i que afirma que podria remuntar-se molt més lluny- enllaça amb Nerval, Rimbaud i desemboca en el surrealisme (Breton, 1973: 282).

L'artista i la fantasia creadora: de Freud a Jung

Freud sentia curiositat per descobrir com devia funcionar la ment d'un individu capaç de transformar els símptomes neuròtics en obres d'art, comparant l'art a la sublimació. En canvi, Jung estava més interessat en la fenomenologia de l'art i el procés creatiu: l'art per a ell és el lloc on es pot manifestar l'inconscient col·lectiu, que és el que pot mantenir la nostra fantasia activa en certes categories a priori, que només apareixen en la forma material de l'art, un cop acabada l'obra; feia una aproximació a les emocions i símbols, que per a ell són elements que constitueixen la fenomenologia

de l'art, ja que considera l'art, igual que la religió, com una part de la psicologia. Per això, no pretenia contestar què és l'art -que ho deixava per a l'estètica- però sí li interessava el procés creatiu i els mecanismes que hi intervenen (Jung, 1990a: 65-66).

Amb la psicologia analítica Jung es proposa alliberar-se del prejudici mèdic per valorar l'obra d'art que, ja que no és una malaltia, necessita una aproximació diferent de la mèdica. Aquí veiem que deixa d'actuar com a metge i ho fa com a fenomenòleg: veu l'obra com una cosa i no com una personalitat. La veritat de l'obra d'art -diu- està en el fet que és una cosa suprapersonal, que s'ha alliberat de les limitacions personals i s'ha remuntat per damunt de les referències personals del seu creador (Jung, 1990b: 71). Amb aquesta idea Jung està plantejant també l'autonomia de l'art.

Sempre que Jung parla de la llibertat de la voluntat, la relativitza, donant-li un petit marge, i tampoc no és massa gran la llibertat que dóna a l'artista en el procés creatiu. Al contrari de Freud, no fa una aproximació al poeta o artista com a persona, sinó al procés creatiu que el mou, i en distingeix dues categories. En una, la consciència de l'autor s'identifica amb el procés creatiu, es converteix en el seu instrument i perd la consciència de l'acte creatiu; i en l'altra, no, l'artista crea de la seva pròpia voluntat lliure, sense cap sentiment compulsiu. Un tipus d'artista creu que la seva producció respon a una intenció conscient, malgrat ser portat per l'impuls creatiu d'una voluntat aliena que ell desconeix; l'altre tipus creu en una aparentment aliena inspiració, quan és la veu d'ell mateix. La convicció de l'artista que crea en absoluta llibertat podria ser per tant una il·lusió: "s'imagina que està nedant, però en realitat l'arrossega una corrent invisible" (Jung, 1990b: 72-74).

Jung arriba a aquestes conclusions per mitjà de les seves investigacions en psicologia analítica, que creu que li han mostrat que moltes vegades el pensament conscient no només està influenciat per l'inconscient, sinó guiat per ell; creu haver vist en els grans artistes la força de l'impuls creatiu sorgint de l'inconscient i també el seu caràcter capritxós, perquè sovint és tan fort que en la psique de l'artista és una força tirànica, que no té en consideració el destí personal de l'home, que tan sols és el seu vehicle. Així doncs, creu que el procés creatiu és una cosa viva implantada en la psique humana que, en termes de psicologia analítica, anomena complex autònom, una porció escindida de la psique, que porta una vida pròpia fora de la jerarquia de la consciència (Jung, 1990b: 76). En aquest punt és on queda relativitzada la llibertat de l'artista.

Això ens pot ajudar a entendre millor els objectius de les pràctiques surrealistes, pensant que la possibilitat de conèixer millor la psique podria conduir a fer-se amo del procés creatiu, fent pròpia aquesta voluntat aliena automàtica, encara que tot això fos una il·lusió. El resultat del procés creatiu, per a Jung, és una obra que, com a producte és conscient i amb una intenció determinada i, com a procés, està originat en la naturalesa inconscient. Amb això justifica que sovint es puguin trobar formes i continguts estranys i imatges que, per expressar el desconegut, considera els veritables símbols.

Si, com hem vist, el procés creatiu té una naturalesa inconscient, s'entén que Jung afirmi que la identificació de l'artista o poeta amb el procés creatiu, i la consciència intencionada i total d'una obra, són il·lusions subjectives, doncs les qualitats simbòliques del seu treball estan fora de l'abast de la seva consciència. També creu que la dificultat d'interpretar-les és perquè els límits de la consciència -tant de l'artista com del lector- estan fixats per l'esperit del temps (Jung, 1990a: 76). Això per a ell vol dir que les obres d'art signifiquen més que no pas el que diuen, cosa que justifica pel fet que un artista fora de moda pot ser redescobert: és perquè alguna cosa, que ja estava present en la seva obra, estava amagada en un símbol i només una renovació de l'esperit del temps permet llegir el seu significat. Amb aquesta idea, Jung planteja una visió fenomenològica de l'obra d'art i la relació amb la seva interpretació, al mateix temps que Cassirer. De fet, Jung està plantejant l'essència de l'obra oberta i, és significatiu que ho fa ja el 1922; el seu secret és el símbol, que el veu com un repte perpetu per als nostres pensaments i sentiments. Diu que no pretén resoldre el "misteri" de la creació artística; però a través de la seva psicologia analítica creu haver contribuït a la fenomenologia psicològica de l'art (1990b: 77).

Com a fenomenòleg psicològic, vol arribar a l'essència de les coses i no es conforma amb la freqüent idea que l'art no necessita significar. Accepta que es pugui dir que l'art és com la natura, que simplement és i no significa res; però, com que el relaciona amb la psicologia, troba impossible no especular sobre ell perquè sempre necessitem trobar significats en les coses, i pensar-les significa anar comprenent la vida. Però, per interpretar, cal un distanciament: mentre s'està agafat en el procés de creació, no es pot comprendre; cal separar-se'n i mirar des de fora; només llavors podem copsar el que anomenem significat. Per això creu que l'artista és el menys indicat per interpretar la seva obra (Jung, 1990b: 77).

La diferència entre Freud i Jung és fonamental: si, com ja hem vist, a Freud li interessava estudiar el funcionament psíquic de l'artista, per la seva capacitat de transformar símptomes neuròtics en obres d'art, a Jung li interessava l'art perquè és el lloc on es pot manifestar l'inconscient col·lectiu, que és el que pot mantenir la nostra fantasia activa i que només apareix en la forma material de l'art, un cop acabada l'obra. De fet, Jung estava introduint el concepte d'obra oberta proposant que l'inconscient col·lectiu, amb tota la seva fantasia, es manifesta en l'obra acabada, que mostra la importància que també té l'espectador per a ell. Creu que la imatge primordial o arquetipus, com a figura, va apareixent al llarg de la història de l'art, com a expressió de la lliure fantasia creativa; i quan reapareix un arquetipus, l'individu es perd i esdevé humanitat. Això és important per a ell perquè creu que l'home no pot usar els seus poders plenament si no és ajudat per una de les representacions col·lectives que anomenen ideals, ja que alliberen les forces ocultes de l'instint, inaccessible a la voluntat conscient (1990: 78-81) (1). Malgrat les distàncies, aquí Jung enllaça amb els romàntics que consideraven l'art com el punt de trobada amb l'esfera més alta dels ideals de l'home i com el punt de reconciliació del conscient i l'inconscient.

De la inspiració “divina” a l'inconscient col·lectiu

Ja hem vist que l'inconscient col·lectiu és el que permet a Jung fonamentar una idea diferent sobre l'artista i l'obra creativa. Per això afirma que l'autèntica obra d'art no és invenció ni intenció de l'artista, sinó que és engendrada, creix i madura en l'artista des de les profunditats inconscients, i és aleshores quan es converteix en símbol. No és inspiració “divina”, sinó inconscient col·lectiu, diu. Jung és categòric: no importa el que pensi l'artista sobre la seva inspiració o intenció; ell només és un instrument de la seva obra i, per tant, és inferior a ella i mai no hem d'esperar d'ell una interpretació de la seva pròpia obra, sinó que s'ha de cedir als altres i al futur (1992: 22-23).

Les qualitats simbòliques de l'obra d'art a les que es refereix Jung no tenen la seva font en l'inconscient personal, sinó en la mitologia inconscient, en imatges primordials que són l'herència de la humanitat, o sigui, en l'inconscient col·lectiu, que creu que no es pot fer conscient en condicions normals ni amb cap tècnica analítica, ja que mai no ha estat ni reprimat ni oblidat, ja que és una potencialitat transmesa en un temps primordial i heretada en l'estructura atòmica del cervell (Jung, 1990: 78) (1).

Aquesta és una gran aportació de Jung: tractar de descobrir el secret de l'art i del seu efecte sobre nosaltres. A aquest punt pot arribar-hi perquè -a diferència de Freud, com hem vist- no veu l'artista aïllat amb els seus conflictes personals, sinó com un individu que pertany a la humanitat. Però, malgrat la importància que dóna als ideals, la seva visió no és simplement idealista: l'artista no està inspirat per una font divina, sinó que està pressionat per una força inconscient; tampoc no és un profeta que pugui fer visionàries prediccions, sinó que depèn del funcionament del procés creatiu que, consisteix en una activació inconscient de la imatge arquetípica i en elaborar i formar aquesta imatge en l'obra, donant-li forma en el llenguatge del present. Llavors ens fa possible el nostre camí cap a l'origen (1990: 81).

Ja hem vist que Jung discrepa de Freud, que considera l'artista com un individu insatisfet marcat per limitacions autoeròtiques i infantils; és interessant la distinció que fa Jung entre l'artista com a persona i com a home col·lectiu. Com a persona, viu en conflicte entre la satisfacció de les seves inclinacions personals i l'impuls creatiu, que absorbeix bona part de la seva energia per poder satisfer-se. Com a home col·lectiu, en canvi, és portador de l'ànima inconscient i activa de la humanitat. Per això, creu que l'artista ha de ser explicat a través del seu art i no a través dels conflictes personals que inevitablement té tota persona creativa (Jung, 1992: 21-22). Per això, interpretar el surrealisme en base als conflictes sexuals que puguessin tenir els seus protagonistes és reduir l'art a una obvietat.

El secret de l'obra d'art està precisament en tornar a submergir-se en l'estat primordial, en el que no hi ha vivència personal, sinó de poble; això fa que la gran obra d'art sigui objectiva i impersonal i que arribi amb força al més profund de l'home (Jung, 1992: 24). Aquí tenim l'explicació psicològica, ja desdivinitzada, del retorn a l'origen, tan idealitzat pels romàntics, que permet arrencar-ne les imatges primordials, que donaran transcendència a l'obra d'art, ja que la seva veritable força està en el símbol, que per a Jung és "una màquina psicològica que transforma energia" (Jung, 1995: 56). Però, amb aquesta transformació, Jung no es refereix a la interpretació semiòtica del símbol, per mitjà de la qual quedaria reduït a signe, sinó a la transformació de l'esperit col·lectiu en una imatge arquetípica. Els exemples més clars d'aquesta transformació són la màgia i l'alquímia. Si la funció simbòlica ve de temps prehistòrics és perquè els símbols no són invencions conscients, sinó revelacions inconscients i, per aquest

motiu, relaciona els símbols mitològics amb els onírics, establint que molts dels símbols arquetípics podrien venir dels somnis (1995: 56-59).

Si Jung establia estrets vincles entre els símbols mitològics i els onírics, necessàriament havia de discrepar de Freud en quant als somnis. Jung també s'interessa per l'estudi de l'esperit, perquè és la suma d'esperits ancestrals que es van heretant al llarg de la humanitat i és el que està en constant conflicte amb la naturalesa dels instints. Però la cultura i la religió li han donat un nivell diví, per això, creu que la teoria de Freud, que veu l'esperit com un subproducte dels instints, va ser vista com una amenaça, ja que la sexualitat era la part que més xocava amb la moral religiosa. Jung no té la mateixa visió que Freud sobre la sexualitat, no la veu només com instintivitat, sinó també com una innegable potència creadora, i no oposa l'espiritual a l'instint, sinó a la instintivitat, i creu que només són antagònics quan hi ha una supremacia de l'instint sobre l'espiritual (1995: 64-67).

A partir d'aquesta relació entre naturalesa i esperit, i tenint en compte que, des d'un punt de vista del funcionament psíquic, l'espiritual també es manifesta com un instint, Jung explica que el progrés cultural comença pel procés d'individuació, és a dir, per la diferenciació, pel fet que un individu, conscient de la seva unitat, s'obri un camí nou i diferent. Per això cal retornar a la condició primordial, prescindint d'autoritats i tradicions, i acceptar conscientment la pròpia diferenciació individual (1995: 68-69). Aquest retorn a la condició primordial -que ja s'havia vist en Nietzsche, en la caverna de Zaratustra, i en Freud, en el retorn a la infància- en Jung té una altra dimensió: prolonga el retorn a la infància personal de Freud fins a la infància de la humanitat; i el recolliment en la caverna interior de Nietzsche, Jung el fa amb tota la càrrega instintiva.

Per a Freud, aquell ser "diví" que havia sigut l'artista en el Romanticisme es converteix en un neuròtic. Per a Jung, l'artista tampoc no és un ser diví; ell recupera la fantasia creadora i dona una explicació de la inspiració amb l'inconscient col·lectiu. L'anhel insatisfet de l'artista, que per a Freud tenia unes arrels que abastaven fins a la infància, per a Jung, arriben fins a la imatge primordial en l'inconscient: l'artista pren aquesta imatge i la porta des del més profund inconscient a un nivell de valors conscients, en un llenguatge apte pel pensament dels seus contemporanis. Així, l'art és per a Jung un sistema regulador dels desequilibris de les actituds conscients (1990b: 81). Amb aquesta idea, Jung es fa indispensable per explicar d'una manera científica la

visió que de l'art en tenien els romàntics: el lloc de reconciliació entre llibertat i necessitat, ja que està en l'àmbit superior dels ideals que ens permeten creure en la llibertat i buscar-la.

El màxim èxit de l'home -diu Freud- és aconseguir fer realitat les fantasies amb el propi treball, però el més freqüent és el contrari: per les resistències del món exterior i la debilitat de l'individu, hi ha un allunyament de la realitat, que es tradueix en fantasies, on hi ha tots els impulsos reprimits. Però la persona que té dots artístiques pot transformar les fantasies no en símptomes, sinó en creacions artístiques (Freud, 1973d: 1560). La psicologia d'aquestes persones constituïa una mena de misteri per a Freud i hauria volgut arribar a saber com funcionava aquest mecanisme psíquic i per això va dedicar alguns estudis als artistes i poetes, estudis que també va fer Otto Rank i, en especial, Jung.

Tot i que la visió freudiana de l'artista i el poeta va ser una de les coses que més va irritar a Breton, Freud sempre ho havia defensat, i ja ho havia exposat en una conferència el 1907, molt abans que el jove poeta volgués conferir al metge vienès un cert apadrinament del seu moviment, cosa que fa pensar que no coneixia bé la seva obra.

En definitiva, per a Jung, com que la creativitat està arrelada al fons de l'inconscient, només es pot valorar en la seva aparença. El poeta o artista no crea a partir d'un material que li sobrevé, sinó que crea partint de la vivència primordial, per això sovint pren figures mitològiques per expressar determinades vivències humanes i, com hem vist en el somni, el fet de recórrer a les manifestacions de l'inconscient col·lectiu en l'obra d'art, per a la consciència humana té un caràcter compensatori. Si una obra es basa només en l'inconscient personal, és limitada; el que fa que una obra sigui immortal és precisament el seu contingut inconscient col·lectiu (1992: 10-19). Per tant, per als surrealistes, submergir-se en l'inconscient freudià seria útil com a catarsi personal, especialment per a la repressió, al mateix temps que permetia elaborar una iconografia escandalitzadora; fer-ho en l'inconscient col·lectiu de Jung seria poder arribar a l'essència del procés creatiu i a una poètica espiritual. Jung compara el secret de la creativitat amb el de la llibertat de la voluntat: no es pot contestar. En oposició a la idea de Freud de tractar l'obra d'art igual que una neurosi, creu que l'essència de l'art no està afectada per qüestions personals, ja que l'art és l'elevació de l'esperit personal,

però l'art que només reflecteix les preocupacions personals, com hem vist, sí que s'ha de tractar com una neurosi (Jung, 1992: 20-21).

El lliure joc de la fantasia, que tant havien ponderat els romàntics, en Freud no és altra cosa que insatisfacció: el poeta fa com el nen que juga; crea un món fantàstic, convertint coses penoses en font de plaer a través dels jocs de la fantasia. El nen juga i no se n'amaga; en canvi, l'adult deixa de jugar perquè s'avergonyiria dels motius íntims que generarien els seus jocs; llavors, substitueix el joc per la fantasia, creant el que Freud anomena somnis diürns. I relaciona la necessitat de fantasejar amb la insatisfacció, perquè cada fantasia es viu com una satisfacció de desitjos (1973c: 1343-1345).

L'home feliç no fantaseja; l'insatisfet, en canvi, es refugia en la fantasia, pronostica Freud. El risc que hi troba en les fantasies és que creen les condicions per caure en la neurosi o la psicosi. La interpretació onírica li va permetre establir una profunda relació entre els desitjos insatisfets convertits en fantasies -o somnis diürns- i els somnis nocturns, que també estan plens de desitjos reprimits desplaçats a l'inconscient (1973c: 1345-1346). Com que un dels descobriments dels que n'estava orgullós era la sexualitat infantil, Freud l'aplica quan compara la creació poètica i els somnis diürns, establint una relació amb la vida del poeta, ja que veu la poesia, com el somni diürn, com la continuació i el substitutiu dels jocs infantils (1973c: 1347). La valoració de l'artista va ser un altre dels punts de divergència que va tenir amb Jung.

En el seu estudi sobre Leonardo da Vinci, Freud defensa investigar la patologia de l'artista. No és que amb això vulgui explicar l'obra d'art, però creu que no fer-ho és caure en una idealització, sovint sentimental, de l'artista com si fos un heroi, canviant una fantasia per la possibilitat d'endinsar-se en els secrets de la naturalesa humana. No dubta en defensar l'aplicació dels coneixements patològics al gran artista: no implica cap menyspreu i lamentar-se'n és degut a prejudicis. La qüestió és que, fins a un cert punt, Freud no diferencia massa entre salut i malaltia perquè els símptomes neuròtics són formacions substitutives de la repressió, que tots hem de fer en el procés de desenvolupament des de la infància fins a l'edat adulta; només el seu nombre -creu- i la seva intensitat justificarien la patologia. Així que, el geni de Leonardo, per la seva apassionada activitat investigadora, l'emmarca en el tipus de neurosis obsessives (1973e: 1615-1616).

Si per a Freud la cultura és un estímul al venciment del principi del plaer, que el substitueix pel principi de realitat, l'art és el que aconsegueix conciliar els dos principis, el del plaer i el de realitat. L'artista és un home que s'aparta del principi de realitat perquè no es resigna a renunciar a la satisfacció de les seves pulsions i deixa anar, a través de la seva fantasia, totes les seves ambicions i desitjos (1973f: 1641).

Tant Nietzsche com Freud van viure un moment en què malgrat que les aportacions de la Il·lustració i de la Revolució francesa havien suposat una sacsejada per als ideals de l'era victoriana -com la respectabilitat burgesa i la moral- encara es vivia sota el signe de la repressió. La perspectiva freudiana -afirmava Jung en el seu escrit en memòria de Freud, poc després de la seva mort- exceptuant les ciències exactes, havia afectat pràcticament totes les esferes del pensament contemporani (1990: 41). Freud deixa convertida en mite la capacitat creadora del somni, ja que l'elaboració del somni no la considera en absolut creadora, sinó que creu que es limita a condensar el material donat, desplaçar-lo i fer-lo apte per a la representació visual, però no desenvolupa cap fantasia pròpia, ni jutja ni conclou res. La funció intel·lectual que se li podria atribuir a l'elaboració del somni ja s'ha produït en les idees latents del somni i el contingut manifest no fa més que acollir-les i mostrar-les (1948c: 249). En la valoració que fan els romàntics dels somnis i la vida onírica (Freud cita concretament Schelling) també hi ha un origen diví, igual que en l'antiguitat. Freud no negava la hipòtesi de la possibilitat del poder revelador dels somnis, senzillament deia que no se'n podia donar cap explicació científica. Freud, per ajudar-nos a entendre la distància entre la seva concepció del somni i les teories anteriors, explica que, del món antic, va ser Aristòtil qui va estar més a prop de la veritat, doncs creia que el somni és l'activitat del dorment durant el son, però els autors antics, anteriors a Aristòtil, creien que el somni era com una inspiració divina. Entre finals segle IV i principis del V, Macrobi i Artemidor van classificar els somnis en dues classes: els que tenien relació amb el present o el passat, sense cap significat per a l'avenir, i els que podien ser un oracle directe, la predicció del futur o un somni simbòlic. Diu que d'aquesta teoria, que ha durat segles, va venir la necessitat d'una interpretació onírica, que sovint tenia un contingut sobrenatural (1948c: 260-261).

IMATGE NO DISPONIBLE

Robert Desnos (1900-1945). Foto: Man Ray. 1923

“Je revois maintenant Robert Desnos à l'époque que ceux d'entre nous qui l'ont connue appellent l'*époque des sommeils*”.

(Breton. *Nadja*. Pp. 34-35)

L'interès dels surrealistes pels somnis va tenir una etapa molt activa entre 1922 i 1924, coneguda com l'*époque des sommeils* (49), quan el grup feia experiments hipnòtics. Robert Desnos tenia l'habilitat d'entrar en un estat gairebé de trànsit a qualsevol hora i a qualsevol lloc, com es veu en aquesta foto de Man Ray. Desnos tenia un especial interès per la interpretació dels somnis segons les claus d'interpretació d'Artemidor, una interpretació més aviat de predicció del futur, sense entrar en la personalitat del dorment. Més endavant, el 1933, va emetre programes de ràdio per convidar els oients a participar amb els seus somnis per interpretar-los.

Lluny de les idees que sostenien que el somni fa una selecció diferent de la que fa la consciència desperta, recordant l'accessori enlloc de l'essencial, Freud creu que el que ens ha impressionat durant el dia domina també les idees del somni i això és el que justifica el fet de somiar i, si bé el material dels somnis té preferència per les impressions dels dies immediats anteriors, l'estímul d'un somni pot ser també degut a un record o procés interior actualitzat per la nostra activitat intel·lectual diürna.

Per a Freud, sovint la font onírica pot ser l'edat infantil; els somnis o bé es van repetint en l'edat adulta o se somia en coses, persones i llocs de la infància o es continuen vivint impulsos infantils (1948c: 341-350). La teoria freudiana, relacionant el

49 En cursiva a l'original: l'*époque des sommeils*

món oníric amb la vida desperta de qui dorm i tots els seus complexos, va suposar un canvi radical en la concepció dels somnis i va acabar amb la idealització que n'havien fet els romàntics. El somni segons Freud no és una forma de llibertat, sinó un producte de la repressió: si es relaciona la deformació del somni amb el material psíquic reprimat, per molt fantasiós que sigui, no pot ser considerat cap forma de llibertat. El concepte de repressió va ser fonamental per donar una interpretació del somni totalment desmitificada.

Després d'una anàlisi de les obres poètiques, Freud va constatar que els poetes sovint utilitzen els somnis en les seves creacions fantàstiques, i a través dels somnis dels seus personatges transmeten diferents estats de l'ànima. Per a Freud, l'allunyament de la realitat és el mal principal de la malaltia. Per tant, per a Freud, si la fantasia i la sublimació, que són funcions psíquiques dels poetes i artistes, són allunyaments de la realitat, no poden ser formes de llibertat, ja que responen, segons el metge vienès, a obstacles exteriors o a falta interna d'adaptació (1973e: 1559). També Jung creu que si acceptéssim més les coses desagradables no seríem tan neuròtics (50). La visió de Freud sobre l'artista té semblances amb la de Nietzsche: amb Freud, es converteix en un heroi, senzillament perquè els altres, que també estan insatisfets, valoren el seu art: l'artista, d'aquesta manera, es construeix un món fantàstic i irreal sense l'esforç d'haver de canviar realment el món i si ho aconsegueix és perquè la substitució del principi del plaer pel de realitat és per si mateixa una part de la realitat (1973f: 1641).

Nietzsche també questiona la inspiració, una de les coses que el surrealisme voldria recuperar. La idea de Nietzsche és que l'home crea i s'autocrea amb un gran esforç, i ho defensa dient que tots els grans homes han estat treballadors incansables. Parla d'una inspiració, però aparent, que es pot creure com caiguda del cel perquè es produeix de sobte, però que es dona després de molt treballar i d'anar acumulant energia creadora (1993a: pàg. 155, 156). Parla del perill del culte al geni, doncs creu que existeix una mena de creença supersticiosa en el geni i les seves facultats: se li atribueix una visió directa de l'essència del món i se'l creu capaç de transmetre veritats cabdals i definitives sobre l'home i el món, sense haver d'afrontar la labor penosa i els

50 JUNG, Carl Gustav: *Entrevista completa*, 1959
<http://www.youtube.com/watch?v=PEhAXggHUNA>

rigors de la ciència, gràcies a aquesta meravellosa facultat endevinatòria (1993a: pàg. 164). Aquesta visió desmitificadora del geni veurem que està molt a prop de la visió que de l'artista en té Freud.

El fet que les avantguardes tractessin de recuperar el toc de gràcia -"divina", com hem vist, per als romàntics- és una constatació de la dificultat que per a Nietzsche conté tot acte creatiu i de la lluita interna que, com tot individu, té l'artista. Hem vist que per a Freud imaginació com a creadora de realitat és una idea romàntica que està molt lluny de Freud, no és altra cosa que insatisfacció i una fugida de la realitat. La seva descoberta del funcionament de l'inconscient, posant de manifest el desconegut de l'irracional i tot el que hi ha darrera del pensament conscient i racional, és el que el va fer dubtar de l'existència de la llibertat (51). L'important per a aquest treball és que amb Jung es recupera la fantasia creadora. Jung relaciona l'a priori de Kant, les idees de Plató i el seu concepte d'arquetipus o imatge primordial, i dóna a Plató el mèrit de la teoria dels arquetipus, doncs creu que va ser el primer en veure que en la psicologia dels pobles existeixen certes idees primordials, i defineix les idees de Plató com superiors i preexistents a tota fenomenalitat.

Jung creu que, amb l'empirisme, les idees van deixar de ser un a priori i van esdevenir secundàries, i va ser Kant, amb la doctrina de les categories, qui va preparar un renaixement de l'esperit platònic; l'opinió de Jung és que a partir de la *Crítica de la raó pura* s'ha pogut anar veient que el pensament i la raó no són

51 L'abril del 1906 Jung va enviar a Freud el seu llibre *Estudis diagnòstics sobre l'associació*, que l'havia publicat aquell mateix any, i amb aquest motiu es va iniciar una llarga correspondència entre ells dos. Tot i que aquests estudis Jung els havia anat publicant al *Journal für Psychologie und Neurologie* durant els dos anys anteriors, diu William McGuire en la seva introducció al llibre que recull la correspondència entre els dos psicòlegs, que no s'ha trobat cap constància que Freud els hagués llegit (Freud/Jung, 1978: 11). En aquestes cartes es veu una admiració creixent entre ells dos, units per l'objectiu comú d'investigar i difondre les tècniques psicoanalítiques, tractant que els seus col·legues entenguessin la importància de la repressió i la sexualitat en els conflictes personals. Però Freud i Jung acabarien tenint també les seves diferències. El 1913, en una conferència a Anglaterra, Jung va designar per primera vegada la nova ciència psicològica com a psicologia analítica (Freud/Jung, 1978: 622). La ruptura va ser definitiva. El febrer del 1914, Freud ja feia constar en la seva Història del moviment psicoanalític les diferències entre tots dos, ja que Jung començava a introduir el seu concepte d'ampliació de l'inconscient. Per a Freud les afirmacions de Jung eren una mala interpretació o una divergència de la psicoanàlisi (Freud, 1973m: 1930). El final de la correspondència es va produir el 20 d'abril del 1914, quan Jung va anunciar la renúncia a la presidència de l'Associació Psicoanalítica Internacional. Un parell de mesos més tard, en una altra carta a Freud, li feia constar la seva discrepància pel que fa als somnis.

processos que només depenguin de la lògica, alliberats de condicionaments subjectius, sinó que són funcions psíquiques coordinades i subordinades a una personalitat (Jung, 1994: 69-73).

La important aportació de Jung és que les idees primordials, convertides en imatges primordials o arquetipus, defineixen la humanitat de l'home, i són productes de la fantasia creadora, la qual prové directament de predisposicions inconscients, i que els arquetipus no es difonen simplement per la tradició o el llenguatge sinó que poden tornar a sorgir espontàniament en qualsevol època o lloc sense ser influïts per cap transmissió exterior (1994: 73). Aquí, en relació a l'esmentada fantasia, trobem també una de les grans diferències entre Freud i Jung: la fantasia per a Freud hem vist que és una mostra d'insatisfacció, un substitut dels desitjos no satisfets, en canvi per a Jung és molt més que això, és la possibilitat de transmetre els símbols que van conformant la nostra identitat, cosa que permet explicar millor el procés creatiu.

Pensa l'inconscient col·lectiu, no com un sistema personal tancat, sinó com l'objectivitat màxima, oberta al món, en la qual es produeix una inversió de la relació subjecte-objecte: si per a la consciència habitual, l'individu és un subjecte que es relaciona amb objectes, l'inconscient col·lectiu converteix l'home en l'objecte de tots els subjectes, l'incorpora en una dimensió universal fins arribar a oblidar-se de qui és en realitat i es troba perdut en si mateix; aquesta és la millor expressió que troba Jung per caracteritzar aquest estat, però aquest si mateix és tan ampli, que és el mateix món, i per això s'ha de saber qui és un mateix (1994: 27-28).

Si els romàntics ja van intuir l'existència d'una part fosca de l'ànima, Jung tracta de reprendre el punt on no van poder continuar els seus coneixements: la psique no coincideix amb la consciència, sinó que va molt més enllà i, per tant, els seus límits ja no són les possibilitats del coneixement teòric, sinó que es tracta d'un llindar de consciència que ens separa dels continguts psíquics inconscients, i només aquells continguts psíquics que tinguin una elevada energia psíquica el poden travessar, els altres romanen en estat subliminal (1994: 115-117). Igual que Freud, creu en la necessitat d'una força energètica perquè els continguts inconscients puguin fer-se conscients.

Els continguts que travessen la consciència de manera indirecta, com pot ser en el somni, Freud els va anomenar símbols i aquest és un punt de discrepància amb

Jung, que creu que el veritable símbol és essencialment diferent, ja que reserva el caràcter simbòlic per designar tot allò desconegut i creu que hauria de ser entès com una expressió d'una idea intuïtiva que no pot ser encara expressada de cap millor manera (1990: 70). Considera que els continguts que apareixen a la consciència són simptomàtics i, si sabem què volen dir o creiem saber-ho, són semiòtics: els continguts simptomàtics són en part simbòlics i en part representants de processos inconscients, cosa que vol dir que l'inconscient ha de tenir continguts amb una tensió energètica molt forta i que, en la majoria dels casos, no són reprimits, sinó que encara no han arribat a la consciència (1994: 119-120). Aquests continguts són la clau de la diferència entre els dos psicòlegs, i la interpretació junguiana ens introdueix ja en el camp de la semiòtica.

La discrepància amb Freud sobre els símbols va començar precisament amb la interpretació dels somnis que feia Jung, ja que creia que no tots els símbols es creen en els somnis, i va definir la diferència entre símbol i signe: el signe sempre és menor que el concepte que representa, en canvi, el símbol sempre representa alguna cosa més que el seu significat evident i immediat (Jung, 1997: 55).

La poètica de l'atzar, el meravellós, el desconegut i el sinistre

Els somnis, la seva interpretació i les associacions lliures van esdevenir per als surrealistes la possibilitat de formalitzar i representar el procés fisiològic creatiu inconscient i tota la creació d'elements simbòlics nascuts de la seva profunditat. Per simular l'elaboració onírica i formalitzar-la durant la vigília no tenien més remei que fer intervenir de manera poderosa l'atzar, que era viscut com una forma de llibertat per la seva oposició a una societat excessivament estructurada. L'atzar ja era una de les característiques de Dada, però per als surrealistes l'atzar va esdevenir objectiu. Ja hem vist que a *Lâchez tout*, Breton comença a parlar de Hegel (52), (Breton, 1990:

52 BRETON, André. "Lâchez tout". *Littérature. Nouvelle Série*. N° 2. 1er Avril 1922. Pp. 8-10. "J'habite depuis deux mois place Blanche. L'hiver est des plus doux et à la terrasse de ce café voué au commerce des stupéfiants, les femmes font des apparitions courtes et charmantes. Les nuits n'existent guère plus que dans les régions hyperboréennes de la légende [...]. N'empêche que je ne désespère point de me reprendre et qu'à l'entrée de 1922, dans ce beau Montmartre en fête, je songe à ce que je puis encore devenir. On se fait de nos jours une

104), però haurien de passar uns anys abans no parlés de l'atzar objectiu.

Ja en el darrer Romanticisme, Hegel, molt influenciat pel seu amic Schelling, renuncia a saber què és l'esperit perquè no s'hi pot arribar sinó a través del sentiment i de la intuïció. Del què es tracta és redimir l'ésser, arrencant-lo de les seves fortes arrels terrenals i elevar-lo fins a la divinitat; és la via de connexió amb l'absolut i per això, està en moviment continu buscant la seva transformació, a la recerca d'un món nou (Hegel, 1993: 10-15) El seu amic Schelling, encara que més jove, va influenciar molt a Hegel. Es conserva una llarga correspondència entre tots dos amics, des de 1794 fins a 1807, any de la publicació de la *Fenomenologia de l'Esperit*, que significa el començament de l'autonomia de Hegel com a filòsof. La culminació de la seva carrera comença el 1818, quan passa a la càtedra de Berlin, ocupada anteriorment per Fichte. D'aquests anys són les seves *Lliçons d'Estètica*, publicades pel seu alumne Hotho uns anys més tard de la seva mort. A partir de l'absolut de Schelling, Hegel elabora el seu sistema dialèctic. L'absolut de Hegel és la raó, una raó fluïda que és el propi fet de raonar, ja que el món és pensament; és una raó com a procés, és la mateixa realitat, la vida, el propi jo. En el sistema hegelian, les diferències es produeixen segons una íntima necessitat, d'una manera activa, com un procés. Com que res no és perfecte, totes les coses tenen una contradicció, que Hegel la veu com l'essència de totes les coses; per a aquesta contradicció, que normalment es viu com una lluita entre contraris, Hegel proposa el seu sistema dialèctic de reconciliació dels contraris en un sistema que es va transformant: la tesi (*These*) i el seu contrari

pensée de la précipitation de toute chose en son contraire, et de la résolution de tous deux en une seule catégorie, celle-ci conciliable elle-même avec le terme initial et ainsi de suite jusqu'à ce que l'esprit parvienne à l'idée absolue, conciliation de toutes les oppositions et unité de toutes les catégories. Si "Dada" avait été cela, certes ce ne serait pas si mal, encore qu'au sommeil de Hegel sur ses lauriers je préfère l'existence mouvementée de la première petite grue. Mais Dada est bien étranger à ces considérations [...]

Je ne puis que vous assurer que je me moque de tout cela et vous répéter: Lâchez tout.

Lâchez Dada.

Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.

Lâchez vos espérances et vos craintes.

Semez vos enfants au coin d'un bois.

Lâchez la proie pour l'ombre.

Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir.

Partez sur les routes".

(*Antithese*) l'antítesi, s'arriben a reconciliar o superar en una síntesi (*Synthese*); així sorgeix una nova tesi, una nova realitat, amb la que es tornarà a iniciar el procés, motiu pel qual la dialèctica de Hegel troba l'origen en Heràclit. El nucli central del sistema de Hegel és l'esperit, que es perd en sí mateix, en el seu infinit, i lluita per trobar-se: l'autèntica realitat només es pot trobar en el món interior; i l'art, com a expressió d'aquesta realitat interior, no és simple aparença, sinó que respon a una veritat real i és, per tant, un pas més en el camí, previst per Schelling, cap al desenvolupament de l'absolut (Hegel, 1989: 15-16), que va compartir amb Hölderlin una profunda admiració per l'antiguitat clàssica, també va arribar a establir la conveniència de fondre raó i sensibilitat, llibertat i necessitat, cosa que, també havien buscat Schiller, Hölderlin i Schelling.

Una vegada més, Hegel defensa la reflexió perquè creu que és el que desperta l'enteniment: sense reflexió l'artista no pot dominar la seva obra. Són tan importants el coneixement i la reflexió, que està en total desacord amb la creença de què l'artista autèntic no sap el que fa (1989: 245-246); tot i així, com que admet que en l'art hi ha aspectes inconscients, tracta d'explicar-los a través del seu caràcter simbòlic. Segons ell, l'origen de l'art es basa en sentir l'absolut i fer-lo intuïtiu -o oferir-lo a la consciència- sota la forma d'objectes (1989: 279-284). Per a Hegel, en l'art, la idea és la substància més íntima i es manifesta per una irresistible necessitat interior d'objectivar-la. Donar sortida a aquesta necessitat és un acte de llibertat; i així, llibertat i necessitat formen un sol cos en l'expressió artística. Aquest és el punt fonamental del sistema dialèctic hegelian per arribar a André Breton.

Segons deia Baudelaire, el meravellós ens envolta com l'atmosfera, però no el podem veure (53). I els surrealistes van voler trobar-ho per tot arreu i tots els mitjans; van desenvolupar un marcat esperit d'observació de tot el que els envoltava, i fins i tot de les coses més banals. Per valorar l'experiència del meravellós, que és subjectiva, Kant té una importància cabdal; no només perquè el seu a priori enllaça amb les imatges arquetípiques de Jung, com proposa el propi Jung (1994: 69-73), sinó per la

53 BAUDELAIRE, Ch. *De l'héroïsme de la vie moderne*. Salon 1846. Capítol XVIII. Edició online a Litteratura.com:

http://baudelaire.litteratura.com/salon_1846.php?rub=oeuvre&srub=cri&id=459

“La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas”.

seva idea de la realitat, que proposa que es crea amb la nostra ment. Aquest punt és molt important per entendre la importància del món interior i perquè veurem que la teoria quàntica proposa també que el que creiem com a món objectiu el creem nosaltres.

Antropologia en sentit pragmàtic, un recull de les classes donades per Kant al llarg de trenta anys, tracta sobre el coneixement del món i, sobretot, de l'home. L'estudi que va anar desenvolupant sobre les facultats intel·lectuals, les passions i les emocions, i el sentiment del plaer i del desplaer, aproximen la seva antropologia a la psicologia. Hem vist que una de les seves aportacions importants és que en l'home hi ha representacions fosques, de les que no se n'és conscient, que són immenses i, en canvi, de clares o obertes a la consciència, n'hi ha molt poques; de manera que, "en el gran mapa del nostre esperit només un pocs llocs estan il·luminats" (Antr. prg. 5).

Aquesta idea de les representacions fosques el propi Jung les relaciona amb els seus arquetipus (Jung, 1994: 9-10, 77). El 1788, un any abans de la Revolució Francesa, Kant va publicar la *Crítica de la Raó Pràctica*, un llibre que seria fonamental. Algunes de les idees més fortes de la Il·lustració, com llibertat, igualtat i felicitat, que es defensarien en la revolució del 1789, van ser motiu de preocupació i interrogació de Kant en el seu moment. La pregunta clau és si la raó per si sola pot determinar la conducta, és a dir, la voluntat, i Kant tractarà de demostrar que sí, que la llibertat es dona a l'interior de l'home, quan la voluntat no està regida per res estrany a ella, i és en l'autodeterminació de la voluntat quan s'exerceix la llibertat i es mostra la més alta racionalitat humana. La interrogació crítica que constantment es fa Kant, intentant arribar a una visió essencial i universal de les coses, obre una via de pensament que, passant per Hegel i Nietzsche -malgrat les diferències- arriba fins a Jung (Jung, 1989: 175-179).

La innovació de la filosofia kantiana està en formular que el coneixement humà està determinat per l'estructura transcendental de la facultat de conèixer en general: l'espai, el temps i les categories no són propietats reals de les coses, sinó que estan a l'interior de l'home i li possibiliten el coneixement de la realitat. Kant atorga una dimensió transcendental a les facultats de l'home, ja que no són les coses, sinó la representació que se'n fa d'elles el que té caràcter de realitat. Aquest punt és molt important per entendre la importància del món interior, que és el que crea la realitat,

concepte que ens apropa a romàntics i surrealistes. I veurem més endavant que la física quàntica Kant ha arribat a la mateixa conclusió respecte el que anomenem realitat. Kant obre el camí cap a la identificació entre natura i esperit, un camí que veurem que reemprendrà Schiller.

El concepte surrealista del meravellós entronca amb l'estètica romàntica que, en sentit retrospectiu, parteix de Kant i avança fins arribar a Freud i a Jung, com veurem. Kant és un punt de partida per la seva anàlisi de les categories estètiques del bell i el sublim, segons el qual el sublim commou i el bell encanta. Per a Kant, el judici estètic permet experimentar no només la forma superior de sentiment de plaer, generada pel sentiment del bell, en el qual la raó no hi té massa lloc, sinó també una forma superior de dolor, que la genera el sentiment del sublim, en la qual la imaginació, desbordada i enfrontada a la immensitat, queda reduïda per la raó a la seva pròpia impotència. D'aquí que, encara que és més un dolor que un plaer, és un dolor que possibilita el plaer (CJ. prg. 26). Partint de Kant, Schiller introdueix el concepte de terrible per designar un perill real o creat arbitràriament per la imaginació, ja que la fantasia pot convertir el que és secret i indeterminat en objecte d'espant. Com que el sofriment, si és real, no permet un judici estètic, i per tant, només en la ficció estètica es pot despertar el sentiment del sublim, Schiller introdueix el concepte de sublim patètic per a aquell sentiment que, com que no està marcat pel sofriment propi, permet conservar la llibertat interior (Schiller, 1992: 90-100).

Més endavant, Freud es fixa en la valoració del sinistre, que produeix un sentiment angoixant, repulsiu o desagradable. Però Freud va veure que no tot el desconegut ens espanta, per això, el fet que una cosa que havia estat coneguda i després oblidada i, en un moment donat, reapareix produint un gran sentiment d'angoixa va tenir un gran interès per a la seva teoria de la repressió i l'inconscient. Naturalment, per a Freud la valoració del sinistre com és subjectiva, pot ser tan ambivalent, que permet passar del bell al sinistre, com podem veure en el seu estudi *El sinistre*. Per a Freud, aquest manifestar-se és angoixant perquè una cosa que estava reprimida aflora a la consciència. El sinistre, doncs, per a Freud, es dona quan s'esvaeixen els límits entre fantasia i realitat, quan el que teníem per fantàstic se'n apareix com a real, quan un símbol assumeix el lloc del simbolitzat, però això sempre ho aplica a la psicoanàlisi. Arriba a la conclusió que el que en la vida real seria sinistre

no ho és en la poesia perquè la imaginació del poeta pot exagerar tan com vulgui el fantàstic, fins al punt de no tenir res a veure amb la vida real, i això no és el sinistre (Freud, 1979: 9-35).

Veiem que el meravellós pot aparèixer sobtadament en les coses més trivials i que també està en el desconegut. D'aquí l'interès dels surrealistes en tractar d'aprofundir-hi. Per als romàntics, el meravellós estava en la poesia, en els somnis, en la infància i en la màgia de l'amor. Per als surrealistes, estava, a més, en l'automatisme i en la sorpresa de l'atzar, ja que també estan relacionats amb el desconegut.

L'obra de Breton està plena de trobades a l'atzar que li permeten viure una experiència extraordinària i poètica. En algunes de les seves obres parla de coincidència. A *Nadja*, de 1928, parla de "pétrifiants coïncidences" (1991: 20); a *L'air de l'eau*, de 1934: "je chante la lumière unique de la coïncidence" (Breton, 1992: 402); a *L'amour fou*, de 1937, tant parla de coincidència: "j'appréciai, une fois de plus, infiniment, la coïncidence de ce bijou et de cette éclipse" (Breton, 1997: 25), com d'atzar objectiu, que el defineix tractant de conciliar Engels i Freud, fent una síntesi entre materialisme històric i psicoanàlisi freudiana: l'atzar va ser la forma de manifestació de la necessitat exterior que s'obre un camí en l'inconscient humà (Breton, 1997: 31) i *Minotaure* N°1; p. 102.

Hem vist que a *Nadja* Breton parla de "pétrifiants coïncidences"; doncs una coincidència petrificant, que podria experimentar-se com a sinistre per tractar-se d'un doble i d'una repetició involuntària i inesperada, me la va a mi explicar Alan Glass, artista que va viure durant deu anys a París en els anys 50 i que va mantenir una estreta relació amb Breton i continua tenint-la amb la seva filla Aube. Com a bon surrealista, Glass anava al Marché aux Puces de París a la recerca de l'objecte trobat, que anava col·leccionant i utilitzant per construir les seves obres. A Glass, que viu a Mèxic des del 1962, vaig poder entrevistar-lo el maig del 2012.

Marga Perera: Háblenos de su colección, y de los objetos más curiosos...

Alan Glass: Decir colección es mucho decir porque, en realidad, son cosas que he encontrado por la calle, en los mercadillos, cosas que pienso utilizar para mis obras. Todo viene por la atracción de los objetos, el diálogo entre objetos... son cosas encontradas que voy guardando y después de los años las encuentro en cajas y me sorprenden de nuevo. Lo más curioso que recuerdo fue en 1996, en México, cuando celebrábamos el centenario del nacimiento de André Breton. De un día para otro apareció un mercadillo cerca de mi casa que nunca había estado ahí; estuve buscando y encontré un objeto que era ¡exactamente la réplica del guante de bronce de Nadja que había pertenecido a André Breton!; este guante, el que apareció en México, está ahora formando parte de una de mis "cajas". Esto lo explica muy bien Gloria F. Orenstein en su artículo "La vida secreta del guante de bronce" (54), (55).

Alan Glass, que era molt amic de Leonora Carrington, també em va explicar que al seu costat sempre es produïen coincidències:

54 PERERA, Marga (2012). "Alan Glass. El niño que nació surrealista". *Tendencias del Mercado del Arte* N° 54. Mayo 2012. Madrid. Pp. 16-19.

55 ORENSTEIN, Gloria F. (2001). *La vida secreta del guante de bronce*. "Allí, en la misma avenida Alvaro Obregón, cerca de su casa* de la calle Tabasco y de la fuente (que le recordaba la del calendario), acababa de instalarse un nuevo bazar... Le pareció milagroso que éste se encontrara a pocos pasos de su casa. De hecho, se inauguraba aquel día y duraría sólo dos fines de semana. Se sintió obligado a visitarlo y, quizás, hallar alguna pieza rara para colocarla en una de sus "cajas". Mientras escarbaba en un montón de fierros viejos, fue atraído por un objeto brillante que parecía hacerle una señal. No obstante su prisa, ya que no tenía mucho tiempo, logró extraer un objeto brillante que resultó ser, nada menos, un guante de bronce. El vendedor estaba tan divertido por el entusiasmo de Alain que le perdonó todos los rituales del regateo, así que rápidamente el guante pasó al bolso del artista, y Alan, orgulloso por el tesoro adquirido, se dirigió a su cita con el médico. De regreso a su casa, Alan, después de contemplar su compra, sintió que había algo familiar en ese Guante de Bronce. El examen minucioso de ese objeto tan singular, le daba una impresión de *déjà vu*. Sin embargo, fue dos días más tarde cuando Alan se acordó de haber visto la fotografía de un guante idéntico en el libro de André Bretón, *Nadja*. Una voz interior trataba de convencerlo de que era imposible que ese guante fuera el de *Nadja*, ya que estaba en México y no en Francia, y además era 1996. Alan, amigo de la hija de Breton, Aube Elléouet, la llamó por teléfono para contarle su extraordinario hallazgo. Así supo que Aube tenía el original del Guante de Bronce, que todavía se encontraba en el estudio de su padre. Cuando más tarde Alan mostró a Aube la fotografía del guante hallado en México, ella pudo identificarlo como la réplica exacta del Guante de Bronce que había pertenecido a su padre. Ese guante recientemente se expuso en el Museo Beaubourg de París. El otro Guante de Bronce, el gemelo, está ahora en México y se encuentra en una de las "cajas" de Alan Glass, al lado de otros elementos simbólicos asociados a ese acontecimiento mágico mexicano. La caja pertenece a la colección del artista, en México".

*Orenstein es refereix a casa d'Alan Glass.

Marga Perera: Usted fue gran amigo de Leonora Carrington... ¿podría compartir con nosotros algunos de sus recuerdos más especiales?

Alan Glass: Fuimos muy grandes amigos; ella decía “veo a mucha gente, pero tú eres el gran amigo”. Nos veíamos cada semana, viajamos juntos a Canadá, a Nueva York... Ella siempre era buen humor, magia en todo, nos reíamos mucho y no hablábamos de arte. Recuerdo que un día regresábamos de las afueras de Nueva York donde habíamos ido a ver a unos tibetanos que habíamos conocido, hacía mucho frío, había helado, y subimos a su taller de la Calle 26 y de repente oímos el sonido de una campana y le dije que me recordaba el entierro de mi abuela, que cuando entrábamos al cementerio también estaba tocando la campana y en ese momento, sonó el teléfono y le dijeron que su hermano había muerto. A su lado siempre se producían estas coincidencias. También era curioso que no le gustaban los aviones, no podía subir a un avión; una vez, que iba en avión, era en los años 60 cuando el piloto iba saludando a los pasajeros y le preguntó a Leonora si estaba disfrutando de su vuelo, ella le dijo que no, que prefería viajar en Greyhound, la línea de autobuses llamada como los galgos. Naturalmente, el piloto se fue a saludar a otro pasajero (56).

Alguns exemples de fenòmens que provoquen estranyament, relacionats amb la natura, són els insectes morros de cony de Dalí i les pedres i les papallones de Roger Caillois; mentre els morros de cony poden generar el sentiment del sinistre perquè pel seu mimetisme poden semblar una planta i de sobte es belluguen i es veu que el que semblava una planta és un animal que, de no ser entomòleg, pot ser fins i tot repulsiu, les pedres de Caillois evoquen un paisatge i generen un sentiment de somni, de plàcida bellesa.

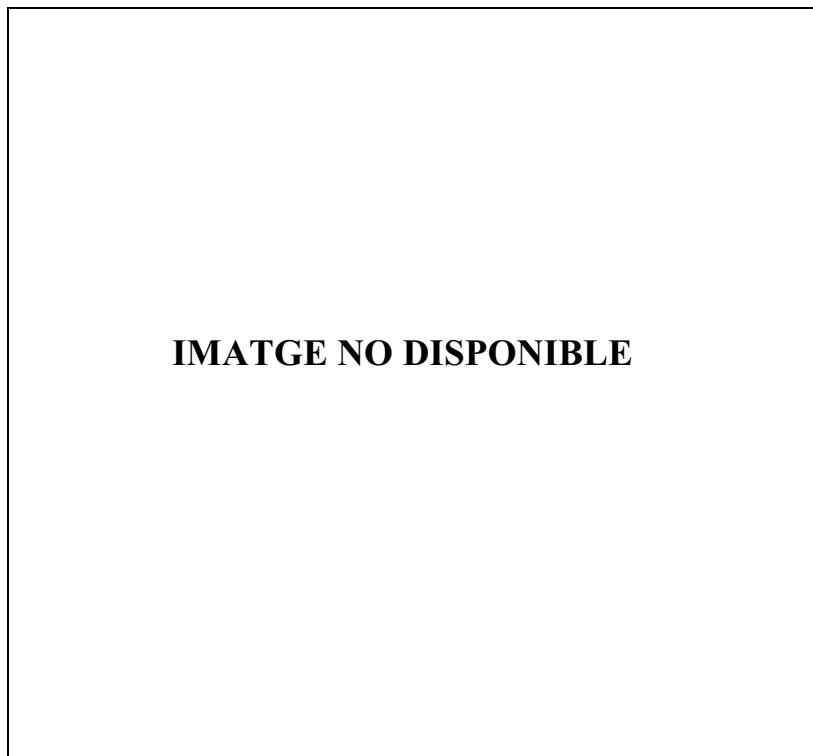
L'estranyament per l'observació dels elements que es troben a la natura, l'explica Roger Caillois -en una entrevista (57)- manifestant el seu gust pels minerals i per les papallones: el primer que el va sorprendre de les pedres va ser la semblança amb les papallones, que diu que la va descobrir amb el *tachisme*: les ales de les papallones són *tachistes*, estem acostumats a veure-les simètricament, però si les observem aïllades quedem meravellats. Després, diu Caillois, que va començar a comparar les ales de les papallones amb les àgates, i que això el va colpir en gran manera perquè els cristalls i les pedres van ser les primeres formes de la natura on hi va trobar bellesa. Caillois va reunir una col·lecció de pedres -que actualment estan al

56 PERERA, Marga (2012). “Alan Glass. El niño que nació surrealista”. *Tendencias del Mercado del Arte* N° 54. Mayo 2012. Madrid. Pp. 16-19.

57 Roger Caillois, entrevista:

<http://www.ina.fr/media/entretiens/video/CPA77058864/roger-caillois-2emepartie.fr.html>

Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris- amb uns dibuixos sorprenents i evocadors, en els s'hi pot veure el gust surrealista per la troballa i la capacitat de deixar anar la fantasia, que permet a Caillois posar títols a les pedres, com si fossin paisatges formats per les aigües de les pedres, i escriure'n poemes, en els que Caillois parla del misteri lent i profund d'unes pedres que ni tan sols han d'esperar la mort (2005: 7-9). Caillois és un exemple de la poètica que constantment buscaven els surrealistes.



La mer en hiver. Àgata. Brasil (Col·lecció de pedres de somni de Roger Caillois). Muséum National d'Histoire Naturelle. Paris. Dation Roger Caillois

La mer, l'inlassable goutte d'eau, le vent, qui peuvent attendre, qui ne sont pas comme l'homme contraints à hâter, assurent au corps qu'ils caressent et qu'ils usent le profil le plus pur, le plus pauvre aussi, mais la seul véritablement nécessaire
(Roger Caillois. *Pierres*)

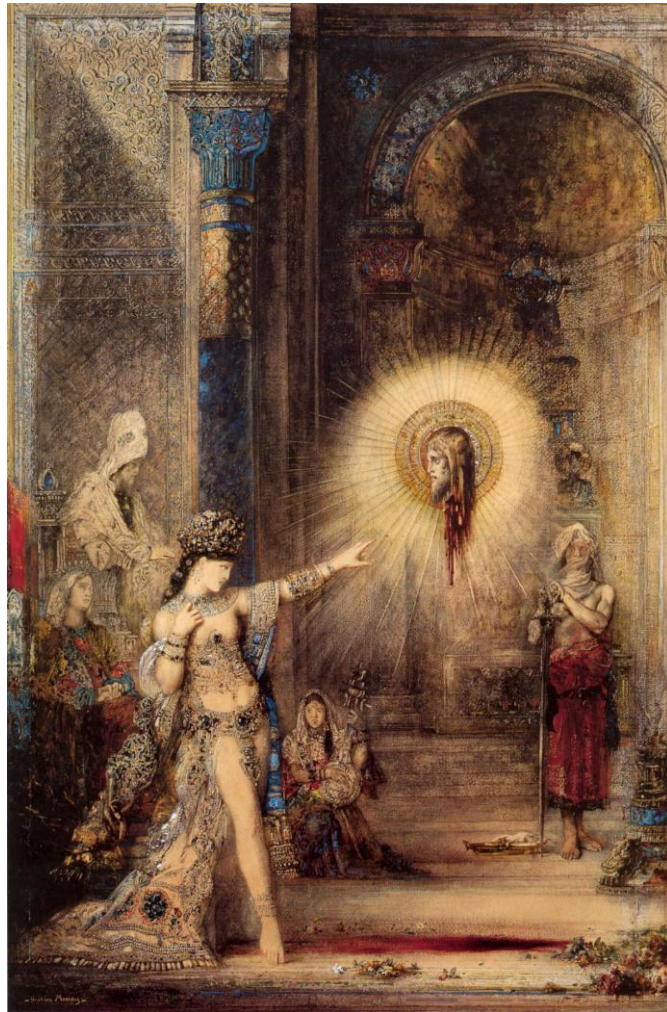
IMATGE NO DISPONIBLE

Coucher de soleil sur la mer. Açata. Brasil (Collecció de pedres de somni de Roger Caillois). Muséum National d'Histoire Naturelle. Paris. Dation Roger Caillois

Je parle des pierres qui n'ont meme pas à attendre la mort et qui n'ont rien à faire que laisser glisser sur leur surface le sable, l'averse oule ressac, la tempête, le temps. (Roger Caillois. Pierres)

Per poder endinsar-nos en el paisatge surrealista és important entendre el descobriment, o més aviat redescobriment o interpretació, que van fer els surrealistes del meravellós, ja que el meravellós ja l'havien experimentat els romàntics. Tornant a Jung: totes les associacions fantàstiques estan transferides a l'inconscient, sorgeixen del fons del desconegut; i això és el que els romàntics i els surrealistes van anomenar el meravellós, igual que el propi Jung.

Quan Breton tenia 16 anys, va descobrir Gustave Moreau, fet que va condicionar la seva idea sobre l'amor i la bellesa (Breton, 1965: 363-366), i amb la seva pintura simbolista, juntament amb la poesia dels romàntics, va descobrir el meravellós, que és la màgia que es pot trobar en les coses.



Gustave Moreau (1826-1898). *L'Apparition* (1876). Musée du Louvre. Paris

L'experiència surrealista del meravellós està en la sorpresa, en la troballa, en la capacitat de meravellar-se durant la infància, en les produccions de l'inconscient i en els somnis, en la poesia i en l'amor, i tot això és el que tractarien d'experimentar. El meravellós ens portarà, doncs, des del simbolisme i el romanticisme al surrealisme i a Jung, que relaciona les imatges de l'inconscient amb el meravellós, sense oblidar la transmutació alquímica. Per a Dalí, el meravellós és com la metamorfosi del real: "No hi ha res més gran que conservar intacta la fe en el meravellós, en la metamorfosi del real" (Dalí, 1975: 192), i "la màgia neix espontàniament de la nostra fe en ella, del nostre acord profund entre les forces del desconegut espiritual i la natura" (Dalí, 1975: 191). Jung ens recorda que el meravellós de l'inconscient és que realment és

inconscient (Jung: citat per Jaffé, 1986: 14), (58). Com tantes vegades diu Breton en les seves entrevistes, el seu interès per la poesia fa un pont que va dels simbolistes als romàntics. Per tant, per tractar el concepte del meravellós, cal retrocedir fins a ells, de la mateixa manera que ho fa Freud. D'entre els romàntics que més van interessar als surrealistes, el meravellós el trobem en Hölderlin, Arnim i Novalis. Per a Novalis, el meravellós està en la poesia perquè creu que pot despertar les nostres forces secretes amb el seu poder màgic i pot unir temps passats i futurs, regions meravelloses i fets extraordinaris, com surgint de profundes cavernes, i ens arrenquen del present i conegut (Novalis, 1992: 104-106).

El meravellós també està en l'amor. Per a Hölderlin, l'amor és el que permet l'harmonia de l'ànima; per a Novalis, l'amor està en la imaginació, és la forma suprema de poesia natural, i a l'Edat d'Or, quan el món estava poetitzat, els déus eren Amor i Poesia (Novalis, 1992: 205, 225,125). Per a Novalis, l'amor és la misteriosa fusió del més secret dels dos éssers i és equiparable a l'eternitat, i és en aquesta fusió quan el món del meravellós s'obre totalment (Novalis, 1992: 205, 225, 125). En l'amor, el concepte del temps objectiu desapareix, igual que en el somni i en la poesia.



Novalis (1772-1801) Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg

Novalis no va poder acabar el seu *Heinrich von Ofterdingen*, a la recerca de la meravellosa flor blava; la mort de la seva estimada Sophie el va submergir en una profunda crisi espiritual que el va portar a l'elogi poètic de la nit -*Himnes de la nit*- com a metàfora de la mort, i a reunir-se amb ella als 29 anys. Però en les notes

58 “*The marvellous thing about the unconscious is that it is really unconscious*”.

preparatòries de *Heinrich von Ofterdingen* va deixar pensaments molt interessants relacionant la poesia i el meravellós. L'obra hauria continuat amb una festa amb escenes al·legòriques per glorificar la poesia, en les quals hi relacionaria llegendes i fets molt allunyats i molt diferents. El final del conte, tal com l'havia imaginat, seria molt romàntic, seria la poetització del món, l'establiment del meravellós (Novalis, 1992: 285-291). La relació entre llegendes i fets allunyats que interrelacionava Novalis, fora de l'espai i del temps i que, segons ell, era de la seva personal invenció, s'anticipa a Lautréamont i també a la poètica de Reverdy, a la que tanta màgia li trobava Breton.

El surrealisme troba el meravellós en l'amor, ja que creuen que és el que pot reconciliar l'home amb la vida, i Breton fa referència a la necessitat de la reconstitució de l'andrògin primordial (1995: 170), que és un retorn a l'origen de l'home en la seva primitiva naturalesa. De l'andrògin ja en parlava Plató en *El Banquet* (1987: 58), un ésser feliç, autònom i lliure perquè ho tenia tot, era un tot, era dos éssers fosos en un de sol. La idea de Breton està propera al diàleg que Aristòfan tenia amb els altres convidats d'*El Banquet*, una idea marcada per la necessitat de buscar el que es desitja i la persecució de la fusió dels dos éssers en un intent de la naturalesa de reconstituir-se en un tot. Aquest tot també està dins del mateix esperit d'integració del conscient i l'inconscient, perseguida tant pel Romanticisme com pel surrealisme. Aquesta fusió dels dos éssers per reconstituir-se en un tot la trobem també en Dalí; la seva fusió amb Gala la veurem al capítol dedicat a Dalí.

El meravellós també està en la consciència poètica de les coses, que -segons Breton- només s'aconsegueix amb el contacte espiritual amb elles: "El meravellós sempre és bell, tot el meravellós és bell, només el meravellós és bell" (Breton, 1995: 24-25). Amb el meravellós, el surrealisme va tractar de viure tot allò del que la civilització ha desproveït l'home, com la màgia, la poesia, l'irracional i el desconegut. El sentiment del meravellós condueix a la confrontació entre raó i sensibilitat, i a la recerca de l'equilibri entre aquestes dues polaritats humanes; per als surrealistes, ser capaç de sentir el meravellós és alliberar-se, encara que sigui momentàniament, del pes de la lògica, que per la seva persistència l'home ha convertit en instint. Una de les grans aportacions del surrealistes va ser el descobriment de la força interior: el meravellós no està a la natura, ni està al carrer ni en les coses... el meravellós existeix dins de l'home com una força que fa viure i sentir d'una manera determinada, i això és el que van

saber experimentar els surrealistes, igual que els romàntics, igual que Jung.

Michel Leiris ho explica de manera molt clara: el meravellós neix en el simple rebuig de la lògica estúpida (Leiris, 1929: 109-116), (59) i enllaça amb una força interior de l'home, amb la seva essència. I quan Leiris parla de la pervivència de l'esperit religiós i màgic que es troba en gairebé tots els homes, i que no és per estupidesa sinó per un gust violent del meravellós, no està fent altre cosa que explicant l'inconscient col·lectiu de Jung. Amb el viatge a l'inconscient i l'experiència del meravellós neix el paisatge interior. El surrealisme va utilitzar mitjans per exhaurir els límits conscients de l'activitat mental, i alguns dels atributs exaltats pels surrealistes, com ara l'originalitat, la imaginació i la poesia, en el cas de la visió del paisatge, han permès crear paisatges d'invenció, misteriosos i estranys, amb una força poètica sobrenatural, capaços de transmetre sentiments intensos.

La introspecció per buscar imatges en el fons de l'inconscient va conduir inevitablement a la valoració del somni i del valor màgic que poden arribar a tenir les imatges oníriques que, ja en la vigília, donen lloc a la poesia onírica i a la visió de paisatges estranys. El viatge a l'inconscient dels surrealistes és un viatge interior, la representació del qual respon a estats profunds de l'ànima i són fruit de la imaginació; un dels orígens d'aquest viatge podem situar-lo en el Romanticisme, establint un pont - com va fer el mateix Breton (1973: 84)- entre els poetes romàntics i simbolistes, que aniria de Novalis i Hölderlin, a Alemanya; de Blake i Coleridge, a Anglaterra; de Nerval i Baudelaire, a França, fins a Lautréamont i Rimbaud.

59 LEIRIS, Michel (1929) "A propos du 'Musée des Sorciers'" (1). *Documents* N° 2, May 1929 (pp. 109-116). "Or, ce n'est ni dans la nature, ni au delà de la nature que le Merveilleux existe, mais intérieurement à l'homme, dans la région la plus lointaine en apparence, mais sans doute en réalité la plus proche de lui-même, celle dont les territoires échappent à cette atroce féodalité des causes qui décime ses fiefs humains à grands coups d'édits rationnels et de potences pragmatiques. Car le Merveilleux n'est autre que le feu brûlant au cœur de l'homme, la lueur imaginaire de l'absolu qu'il tire de son essence et projette sur les ternes événements dont les effluves se font jour jusqu'à ce qu'il est convenu d'appeler son esprit, par les pores du corps [...]. C'est cette passion du merveilleux -dont on retrouve la trace chez presque tous les hommes, bien qu'à des degrés, certes, extrêmement inégaux- qui explique non seulement pour une part la persistance de l'esprit religieux envers et contre tous les démentis, tant matériels que formels, infligés aux diverses religions, mais encore le crédit qu'ont rencontré à toutes les époques les sciences occultes, ainsi que les pratiques magiques et superstitieuses [...] mais sa survivance même dans les siècles où la plupart de ses données sont contredites par l'expérience s'explique sans doute, bien moins par la stupidité de ses adeptes, que par le goût violent qu'ils ont du Merveilleux" (p. 109-110). (1) *Le Musée des Sorciers. Mages et Alchimistes*, par Grillo de Givry (Librairie de France, Paris, 1929).

Segons Breton, la imatge simbòlica que dóna Charles Baudelaire del viatge a l'interior més profund, era el que podia mantenir viva la poesia (Breton, 1973: 232), ja que per al poeta simbolista, l'originalitat havia de passar per la caiguda a l'abisme, al fons del desconegut, per trobar el que és nou. "*Plonger au sein du gouffre- enfer ou ciel, qu'importe! Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*" (60). Aquest submergir-se en el desconegut va entusiasmar tant els surrealistes, que van veure la possibilitat de viure l'aspecte alliberador de la poesia. Per a Baudelaire, amb la caiguda a l'abisme, la imaginació arriba a uns límits tals, que l'home pot creure en la seva pròpia divinitat (Baudelaire, 1995b: 183-198); també la idea de llibertat espiritual surrealista passava per submergir-se en el desconegut (Breton, 1995: 41-42), (61). Però aquesta llibertat que veien els surrealistes en la poesia no hauria estat compartida per Freud. La llibertat que en la producció poètica es dóna als somnis i a l'atzar, Freud la nega perquè creu que la vida anímica posseeix molta menys llibertat i arbitrietat de la que suposem, i fins i tot potser li en manca completament, perquè tant el que considerem casualitat com arbitrietat, es basa en estrictes normes que encara desconeixem. Per a Freud, la fantasia que es dóna, tant en els somnis com en l'activitat desperta, condueix al poeta o al neuròtic (Freud, 1973b: 1286-1289).

Jung té una interessant visió sobre això i creu que no acceptar la dualitat condueix a la neurosi. En una important entrevista, el 1959 (62), Jung explica que quan s'observa el món interior es veuen imatges en moviment, que són fantasies, però que aquestes

60 BAUDELAIRE, Ch. (1993). "Le Voyage", a *Les fleurs du mal*, VIII (1857). París. Bookking International.

61 Baudelaire admet que el haschisch augmenta el geni i disminueix la voluntat, però defensa que és així com es dispara la imaginació; s'entra en un estat meravellós, en el qual l'home es troba tocat per una gràcia especial; un estat que l'home, aspirant a elevar-se fins a l'infinit, sempre ha buscat, prenent tot tipus de substàncies, per poder viure per un instant aquest paradís d'ocasió tan desitjat (1995: 203). Malgrat això, els surrealistes van voler aclarir (i ho van fer en el prefaci de *La Révolution surréaliste*) que ells no prenién drogues dures ni es punxaven; només alguna vegada, haschisch i marihuana.

62 Entrevista a Jung el 1959, dos anys abans de la seva mort. És una entrevista important, perquè les idees que expressa reflecteixen ja tot el seu pensament.

<http://www.youtube.com/watch?v=PEhAXggHUNA>

fantasies són fets. Insisteix en què la fantasia té la seva pròpia realitat, no podem pensar que és igual a res; no és un objecte tangible però és una realitat. És una forma d'energia, encara que no puguem medir-la, i això és una realitat. Quan es mira cap endins, i s'observen les imatges, s'observa un aspecte del món interior. Aquest és un punt important de la filosofia junguiana perquè entén la psique com un fenomen de la matèria: "si entenem la psique com un fenomen que passa en el que anomenem cossos vius és una qualitat de la matèria; el nostre cos és matèria i hem descobert que aquesta matèria té un aspecte físic, i és senzillament el món vist des de dins".

En aquesta entrevista, la tesi de Jung és molt clara respecte al que anomenem realitat: les persones que es deixen influenciar pel món exterior creuen que és més real i més vàlid, i que el factor subjectiu no existeix, però en canvi, les persones que es basen en el seu interior veuen el món exterior des de l'interior. Aquesta visió de Jung, en el cas de l'art, explica i ajuda a entendre el paisatge interior i la fantasia, però Jung li dóna l'abast que realment té: "la psique és el més gran perill de la humanitat, no en sabem res d'ella".

Poesia onírica i retorn a l'origen

Tan interessat com estava Breton en la intervenció d'aspectes no conscients en la pràctica poètica, va trobar suport en la novedosa ciència psicoanalítica. La realitat social de la guerra, les pràctiques de psiquiatria i el contacte amb els poetes, van anar configurant en ell una manera especial de veure el món, cosa que explica que comencés el seu *Primer Manifest* posant en evidència la monotonia de la vida quotidiana, la insatisfacció i la necessitat d'evadir-se somiant com a única sortida davant la realitat del destí, del qual creia que -donades les circumstàncies socials- no se'n podia estar altra cosa que descontent.

Un acte de lucidesa, per a ell, era mirar cap a la infància, un passat en el qual la imaginació pot no tenir límits. Entenent la imaginació com a creadora de realitat, era conscient que es pot arribar a viure amb la imaginació i que pot ser tan enganyós com la realitat. Però li concedia el privilegi de poder arribar a ser fins i tot molt superior a la realitat quotidiana: no utilitzar la imaginació era com sotmetre's a l'esclavitud (1995: 13-15). Aquests camins buscats pels surrealistes estaven plens de romanticisme,

psicoanàlisi i marxisme. Tot i que la rebel·lió dels surrealistes va ser, directament, més cultural que social, és rellevant l'explicació que dóna Jung sobre la importància de la rebel·lió social, que no és necessàriament per l'efectivitat autèntica que pugui tenir en l'ordre social, sinó per la repercusió que aquesta actitud de rebel·lia pot tenir a nivell personal, sempre i quan no s'actui per mimetisme, perquè és en el si de la individualitat on la revolució pot tenir un efecte superior. Per això afirma que una de les tàctiques dels dictadors i de qualsevol moviment repressor és tractar d'adormir la consciència del poble, ja que té efectes molt forts sobre l'inconscient (1991: 331).

Breton veia l'inconformisme absolut com un acte de llibertat, "la pura alegria surrealista" és la de l'home que, conscient del fracàs successiu de tots els altres, no es dóna per vençut, parteix d'on vol i, seguint qualsevol camí que no sigui raonable, arriba on pot (Breton, 1924: 59-60), una idea que ells van posar en pràctica, com a joc, amb el caminar a l'atzar, sense seguir un rumb. Un dels aspectes que fa important l'experiència del surrealisme és el fet d'haver intentat no conformar-se amb la normativa d'una societat que s'ha basat molt en la racionalitat i molt poc o gens en la dimensió privada de l'experiència de l'home. La necessitat de fugir de l'excés de raó, que proposava el surrealisme, venia de la constatació que l'home, arribat a una certa edat en la qual, tot i haver pogut aconseguir prestigi professional i econòmic, pot tenir la sensació de no haver viscut experiències personals importants, com pot ser l'amor, i que s'ha perdut moltes coses (Breton, 1995: 14).

El retorn a la infància, tan desitjat pels romàntics i després per Breton, per a Freud no és més que per insatisfacció de l'adult -i així mateix ho justifica Breton (1995: 13-14)- però si bé per a l'ideòleg surrealista sí que és una forma de llibertat, per a Freud és una regressió, un retorn patològic a fases infantils de la vida sexual en les que encara es podia trobar satisfacció: la vida imaginativa és una compensació de la insatisfacció de la vida real degut a les nostres aspiracions en relació a les nostres repressions (Freud, 1973e: 1559). Aquesta és una de les altres grans divergències amb Jung, per a qui el retorn a l'origen és la possibilitat de vehicular i experimentar les idees primordials de l'inconscient col·lectiu, que configuren la idea essencial d'humanitat.

Ja hem vist els mecanismes analitzats per Freud sobre l'elaboració onírica, que són bàsicament, desplaçament i condensació. Doncs, donat que en el somni es creen imatges associades, que es presenten com absurdes i aparentment contradictòries,

aquest tipus d'associacions van ser molt del gust de la pràctica surrealista. El somni, com el desconegut, per a Jung, està en els límits de la consciència i conté tot el que no se sap i tot el que no està en relació amb el *Jo* conscient. Distingeix dos tipus de desconegut: el del món que ens envolta i el del món intern, i aquest és l'inconscient (1989: 17). El desconegut és per a ell una via per crear la consciència, ja que la nostra consciència no es crea per si mateixa, sinó que emana de profunditats desconegudes; desperta paulatinament de la profunditat del somni, d'un estat inconscient (Jung, 1991: 412).

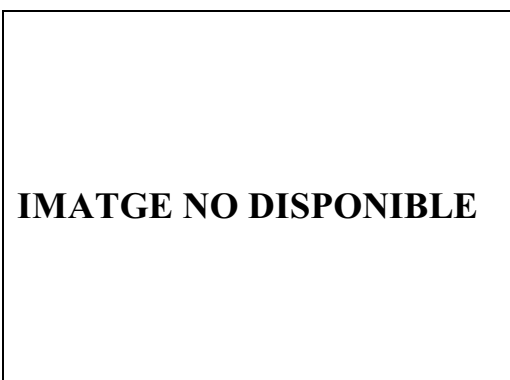
Encara que les pràctiques surrealistes anaven rebent tot de crítiques, com la de Blanchot, que explicava que els amics de Breton buscaven ingènuament la nit en un son premeditat, tractant de sortir fora del seu jo rutinari i així es creien més lliures i amos d'un espai molt més vast (1991: 235), aquesta idea que acabem de veure en Jung sobre la relació entre consciència i inconscient en el somni, pot explicar la importància que els surrealistes donaven al dormir, doncs podia significar la possibilitat de despertar la consciència.

El fet és que sí que es poden programar els somnis, i és un fenomen interessant, que podia permetre als surrealistes recollir més material oníric, la dificultat està en recordar-los. La importància dels somnis era múltiple: per una banda, ja hem vist que seria la possibilitat d'explorar l'inconscient i extreure'n tota la força creativa; per altra, explorar els símbols onírics que haurien de permetre un abast més important del propi coneixement; i finalment, alliberar la pintura de la representació del món exterior i, sobretot, de les considerades "modes" del moment; com deia Tériade (63), en el seu article sobre la pintura surrealista -publicat a *Minotaure* (Nº 8; p. 5), el 1936- la pintura surrealista tenia la possibilitat de reaccionar a la important influència de les pomes de Cézanne, les guitarres de Picasso i els interiors de Matisse. Per a ell, la pintura surrealista va néixer quan es va alliberar del món material i es va posar al servei de la poesia.

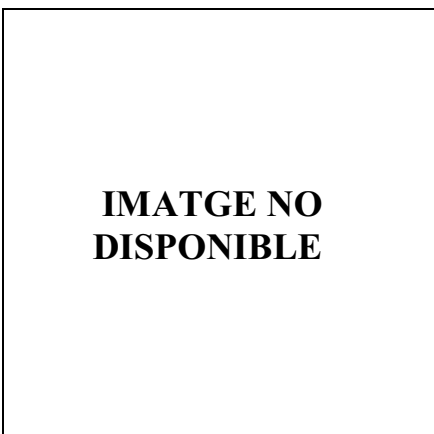
63 TÉRIADE, E. (Efstratios Eleftheriades: nascut a Grècia, director artístic dels nou primers números de *Minotaure*).



Paul Cézanne (1839-1906)
Pommes et biscuits, 1879-1882. Musée de l'Orangerie. Paris



Pablo Picasso (1881-1973)
Nature morte et guitare. 1921. Galerie Rosengart. Lucerne. Suisse



Henri Matisse (1869-1954)
Intérieur à la boîte à violon. 1918-1919. Museo Thyssen Bornemisza. Madrid

El retorn a la infància implica una idealització del passat i una concepció poètica del temps (Breton, 1995: 48-52). Per al surrealisme, parlar de tornar a la infància és evocar una imatge poètica, idealitzant una època en la qual, segons la percepció

adulta, es gaudeix de més llibertat. En la idealització de la infància, hi ha clares connotacions romàntiques; i des d'un punt de vista psicoanalític, s'allunya de Freud i s'acosta a Jung. En els romàntics, la nostàlgia per la infància la trobem com una constant en Schiller, Novalis, Hölderlin, Arnim i Jean Paul, com una voluntat de tornar a l'origen. Es tracta de recuperar l'estat natural ideal d'influència rousseauniana i la necessitat de retornar a la infància per recuperar el que érem.

Per a Hölderlin, és recuperar un estat molt anterior a quan el nostre impuls originari havia de formar el no-format (1990b: 33). Tant Hölderlin com Novalis expressaven una veritable enyorança còsmica per la infància: la Natura i l'Infinit formen part d'aquesta enyorança (Hölderlin, 1984a: 43). A tots dos, els somnis de la infància els redimien de la rutina i els ocultaven la misèria de la vida. Hölderlin cantava els somnis daurats dels primers anys de la vida, en una natura paradisiàca, i una serenitat i una llibertat ja perdudes (1984a: 53). La seva idealització de la infància és total; recordant-la, es revivia tan lliure i tan feliç, que creia haver crescut en braços dels déus... (1984a: 101). Així de dolorosa havia de ser la seva nostàlgia: *“Me educó lo armonioso / de la arboleda susurrante / y fui aprendiendo a amar entre las flores / Yo crecí en brazos de los dioses”*. *Cuando yo era niño*. Hölderlin (Versió de José María Valverde).



Hölderlin (1770-1843)

La nostàlgia de Novalis, en canvi, no es percep tan dolorosa. Tot i la idealització que en fa, reconeix la reactualització que es fa del passat quan s'evoca perquè el nen viu un món que encara no està emmascarat pel de l'adult i si valorem tant la infància és per

la simpatia que els nostres propis records ens fan tenir per aquella fabulosa època de la nostra vida, en la qual el món ens semblava més clar i lluminós, més amable i més estrany (1992: 259-260).

El retorn a l'origen és també una recuperació de l'Edat d'Or en la qual, com per una transformació alquímica, es produeix la trobada de l'home amb l'origen de la humanitat, arrencant-ne els símbols o imatges primordials, que es transportaran a través de la poesia i de l'art. Aquest és el retorn a l'origen que trobem en Novalis, en Schelling i en Jung, i el que fa que una obra sigui universal. El trobem també en Dalí, que com veurem, li permet anar de l'ultralocal a l'universal. Però la poètica de Novalis arribaria a la necessitat de romantitzar el món, un fenomen en el qual tot participaria de l'objectiu d'elevació de l'home fins a fondre's amb l'Univers per arribar al coneixement absolut i a la consciència del seu origen diví. L'Edat d'Or de Novalis és el retorn a l'origen de la humanitat, on tot el gènere humà pot tornar a ser poètic: és l'idealisme poetitzat (1992: 292). La contemplació activa, el coneixement, la imaginació, la poesia i la voluntat són el que ho farà possible.

També, amb aquest retrobar-se amb el passat, l'artista podia creure veure-hi la consecució d'un llenguatge original i, amb ell, la llibertat artística. Endinsar-se en l'inconscient col·lectiu a través del somni, i poder extreure'n imatges simbòliques i universals, seria com arribar a l'a priori i a la Idea i, per tant, al llenguatge del geni. El retorn al mite de l'home primitiu permet ser pensat en termes de llibertat de creació, en un sentit ideal i còsmic, perquè l'home primitiu no era realment més lliure, sinó que va ser una més de les idealitzacions rousseaunianes reivindicades per alguns romàntics. El retorn a l'origen com a forma de llibertat, creu Jung, és una mitificació de l'estat de l'home primitiu que, si bé no tenia els condicionants culturals, estava dominat per altres forces màgiques i obscures. Per tant, el retorn a l'origen romàntic no és un retorn al passat en sentit literal, és a dir, no acaba en l'estat de l'home primitiu, sinó que busca arribar a la unitat còsmica o a formar part de l'ànima de l'univers.

El retorn a l'origen de Jung no és tornar a l'home primitiu, que en general s'ha cregut que era més lliure. Jung creu tot el contrari: l'home primitiu, a més de la duresa dels treballs de la seva vida quotidiana, vivia torturat per supersticions, ansietats i compulsions, de les que va poder anar-se'n alliberant progressivament amb la formació de símbols que li permetien expressar el desconegut i, d'aquesta manera, es va anar

arribant a la cultura. Per això, el retorn a la natura i a l'estat primitiu passaria per aprofundir en el valor del símbol com a particularitat del psiquisme primitiu, i creu que no només serien l'ànima de plaer i de poder, com van insistir Freud i Adler, sinó que en l'ànima primitiva hi ha moltes més potències suprapersonals, com instints, afectes, esperits, dimonis o déus. La força oposada a totes elles és el que Jung anomena el principi d'individuació, que fa sorgir la individualitat i que és tan forta com els instints. Així es crea un sistema de forces entre naturalesa i esperit, que s'autoregulen, i l'equilibri entre elles el fixa la consciència humana (1995: 60-61). Així Jung també crea un "superhome", un home amb una individualitat forta, sense renunciar als instints propis de l'espècie humana.

Que la infància es vegi com una època privilegiada, igual que la del primitiu - explica Jung- és perquè desperta en els adults anhels que provenen de destijos insatisfets (1991, 251). L'ideal de retornar a la infància pot ser un retrobar i fer viure el nen interior que, segons ell, tots portem dins, i també el fet que, segons Schopenhauer, l'angoixa del present ens fa recordar el passat com un paradís perdut (Schopenhauer, 1992: 162). Aquesta insatisfacció pel present veiem que és una constant en la que tots hi estan d'acord.

En relació al paisatge, el més important és que per als surrealistes la poesia permetria a l'home retrobar la comunió original perduda amb la natura, restablint-ne el contacte mític (Breton, 1973: 251). L'actitud del surrealisme respecte la natura era considerar-la segons la concepció inicial de la imatge poètica que d'ella se n'havia fet (Breton, 1995: 170-173). Aquesta idea, de clares connotacions romàntiques, permet establir un contacte directe amb Jung: la poesia, com a manifestació creativa del fons de l'inconscient, permet retrobar-se amb l'origen mític a través de l'inconscient col·lectiu. Aquesta experiència de fer-se una imatge poètica de la natura Dalí la vivia de manera natural perquè sempre, des de petit, havia estat immers en el paisatge idíl·lic de Portlligat. Dalí no necessitava imaginació per viure aquesta imatge poètica, la tenia absolutament integrada en el seu esperit i en la seva ment.

Breton creia que, amb els descobriments de Freud, la imaginació podria tornar a exercir els drets que li corresponien, i responsabilitzava a la civilització i a la idea de progrés el que s'hagués desterrat de l'esperit tot allò que no fos lògica o sentit comú. Li semblava que, un cop Freud havia descobert que les profunditats del nostre esperit

oculten estranyes forces, capaces d'augmentar les de la superfície o de lluitar contra elles, venent-les, i es creia necessari aprehendre-les i tractar de sotmetre-les al control de la raó, també podien tractar de fer-ho els poetes, ja que no existia cap mètode definit a priori.

L'avantatge dels poetes sobre els científics era que els seus camins estaven marcats per la llibertat perquè podien ser totalment capritxosos (Breton, 1995: 19-21). Relacionar la realització de la llibertat amb la imaginació s'emmarca en l'idealisme, segons el qual, la llibertat, si existeix, es dona en la imaginació que és capaç de crear-la. Però Freud no pensava pas això. Ara veurem que per a ell la imaginació no és creadora i, per tant, no pot crear llibertat. Aquesta idea de la fantasia creadora, que és kantiana i romàntica, es perd amb Freud, però es recupera amb Jung, que creu que la seva exercitació pot conduir l'home a la individualitat.

Amb la psicoanàlisi de Freud, la idealització de la infància també es perd, especialment la idealització en les relacions mare-fill, amb la seva teoria dels complexos sexuals i, concretament, amb el complex d'Èdip. Des d'un punt de vista junguianà -que, com hem vist, és amb qui es recupera la fantasia- el retorn a la infància no implica un interès especial per les vivències personals, que seria com caure en l'anecdòtic, sinó que és relacionar la poesia amb la percepció que el nen té del món: un món de somnis. Tanmateix, en el cas de Dalí, veurem que algunes de les seves pintures, concretament *L'enigma del desig* o *Ma mère. Ma mère. Ma mère*, permet una doble lectura, freudiana i junguiana: les al·lusions freudianes poden ser molt evidents; les referències a la mare naturalesa amb la gran pedra del Cap de Creus, amb la que Dalí s'identifica, són més junguianes.

En aquesta pintura de Max Ernst, els surrealistes són testimonis de la desmitificació freudiana de les relacions mare-fill, presentant una escena sagrada amb una visió molt novedosa que, des del punt de vista de la iconografia religiosa, podria considerar-se irreverent.

IMATGE NO DISPONIBLE

Max Ernst (1891-1976). *La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Eluard et le peintre*, 1926. Museum Ludwig. Colònia

La poètica del retorn a la infància és un retrobar-se amb la infància de la humanitat, un retorn a l'origen que tindria el millor camp en les experiències oníriques, perquè el somni -tal com el veien els romàntics i, més tard, Jung- és infantil. Jung fa unes definicions tan poètiques del somni que es poden vincular molt més als surrealistes que no pas les de Freud. Per a Jung, el somni és la petita porta oculta en el més interior i íntim de l'ànima, que s'obre a aquella primitiva nit còsmica que va ser l'ànima quan encara no existia cap consciència del jo. L'estat del somni -diu- és el que permet penetrar en l'home més profund, més universal, més veritable i més etern, que es troba encara en el crepuscle de la nit inicial, on encara l'home era el tot i el tot estava en ell, i en la natura no hi havia individualitat. El somni sorgeix d'aquesta profunditat vinculada al tot, i tot i així és infantil, grotesc i immoral (Jung, 1991: 420).

Com ja hem vist, aquestes idees junguianes del somni, relacionant-lo amb l'inconscient col·lectiu, són precisament el que diferencia els continguts del símbol oníric entre ell i Freud. I d'entre la complexitat de conceptes que Jung veu en el somni, un dels aspectes interessants és aquesta possibilitat de veure'l com un retorn a l'origen de l'home, per la connexió que pot establir amb la seva part més primitiva, amb l'inconscient col·lectiu. Això explica molt bé que el somni pogués ser per als romàntics, i després per als surrealistes, una manera poètica de retornar a la infància, com un tornar a l'origen, a la natura i a la llibertat.

En els seus llibres, Dalí parla molt de la seva infància i la seva obra és una constant mirada a la infància i al seu món, i hem vist que quan explica la importància que va tenir la seva infància en l'elaboració de la seva obra, utilitza el concepte junguà dels arquetipus (Dalí, 1975: 51). En el cas de Dalí, més que idealitzar la seva infància, va idealitzar el paisatge que va viure durant la seva infància, un paisatge que sempre va anhelar i amb el que s'hi va identificar, fins al punt, com hem vist, de dir: "jo sóc el Cap de Creus" (Dalí, 1975: 188). Com podem veure, el retorn a l'origen ens porta a l'inconscient com a història de la humanitat, és a dir, a l'inconscient col·lectiu.



IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí (1904-1989). *Dalí à six ans soulevant avec précaution la peau de l'eau pour observer un chien dormir à l'ombre de la mer* (Dalí a l'edat de sis anys, quan pensava que era una nena, aixecant la pell de l'aigua per veure un gos dormint a l'ombra de la mar), c. 1950. Col·lecció privada, París

Dalí pinta aquesta obra quan tenia 46 anys, i és un exemple clar d'un retorn a la infància, l'edat quan la fantasia pot no tenir límits; als sis anys -l'edat a la que es representa Dalí- l'activitat del cervell funciona amb freqüències baixes, d'ones zeta, i es viu connectat al món interior, a un món abstracte, imaginari i ple de fantasia; per això Dalí pot representar-se ell mateix com una nena, sentir que als sis anys pensava que era una nena, que estava nua a la platja, en un món de total llibertat, jugant amb les petxines i els cargols de mar, mentre aixecava la pell de l'aigua per veure un gos dormint a l'ombra de la mar. En aquesta pintura, Cadaqués es converteix en un lloc ideal i mític, sagrat, un lloc surrealista.

SEGONA PART
LA POESIA I EL “LLOC SURREALISTA”

LA POESIA I EL “LLOC SURREALISTA”

Si la poesia havia de ser una sortida a la situació social, i es feia imprescindible viure poèticament, no era suficient escriure poesia, sinó que també calia viure-la, i per això calia buscar-la i trobar-la en la vida quotidiana. Però on? Per aquest motiu, per al surrealisme és molt important el concepte de lloc. L'art surrealista no és només el lloc de la representació, sinó també el lloc de les sensacions, dels esdeveniments, el lloc on la imaginació pot fer possible qualsevol cosa inimaginable. Aquest “lloc surrealista” és l'espai literari, la poesia, la pintura, la ciutat, el carrer, l'atzar, l'amor, el desconegut, l'objecte trobat... és el lloc de l'experiència vital produïda tant per la sorpresa d'una troballa banal com per la més profunda vivència, potenciat per una imaginació fantasiosa, per la voluntat d'explorar l'inconscient i per multitud d'associacions lliures, donant al “lloc” una nova naturalesa, una nova realitat, una nova poesia.

El carrer va ser el lloc que permetia als surrealistes caminar a l'atzar, esperant constantment poder experimentar la sorpresa infinita del que mai no s'havia vist abans i també del que ja s'havia vist. Aquesta manera de caminar a l'atzar, sense rumb, permetia experimentar l'aventura i viure com a novetat l'anodina quotidianitat i, fins i tot, meravellar-se amb les petites coses. Aquesta sensació, d'una certa estranyesa, també s'experimentava davant del paisatge, com explicava André Breton quan va anar al Teide i va dir, utilitzant llenguatge psiquiàtric, que era “la primera vegada que sento davant del *jamais vu* una impressió de *déjà vu* tan completa” (64).

Els surrealistes van donar una gran importància al seu espai vital i quotidià, que el van “il·luminar” i “sacralitzar” amb la seva imaginació i la seva voluntat creadora. Breton creia que calia il·luminar “les lieux cachés”, metàfora dels espais inconscients i desconeguts, tant d'un mateix com de l'entorn. Va ser en les seves pelegrinacions per París, que van definir “les lieux sacrés”, un exemple dels quals va ser la Tour Saint-Jacques, que per a ells va ser lloc de transmutació alquímica, llocs on les forces de la vida s'anusen amb pulsions d'origen desconegut. També els passatges del París de Haussmann, que com veurem, tan van interessar a Louis Aragon i a Walter Benjamin. Caminar a l'atzar per París, com feien, sense una direcció predeterminada per descobrir

64 BRETON, André (1997). *L'amour fou* (1937). París. Gallimard (Pp. 131-132). A la versió original, Breton escriu *jamais vu* i *déjà vu* en cursiva: “C'est la première fois que j'éprouve devant le *jamais vu* une impression de *déjà vu* aussi complète”.

troballes increïbles, es va convertir en una metàfora del caminar per la vida: prendre el camí que un vol per arribar allà on pot, com deia Breton.

Per situar el concepte de “lloc surrealista” ens hem de remetre als orígens, a André Breton quan, el 1916, va conèixer el subversiu Jacques Vaché, poeta de Nantes, i a través d'ell va començar a seguir els passos d'Arthur Rimbaud (65) fins al punt de declarar-se'n completament posseït (Breton, 1973: 35-36). Breton tenia tantes ganes de conèixer millor Rimbaud, que volia que Valéry i Apollinaire li parlessin tant com poguessin d'ell. Però Vaché, en canvi, va acabar mostrant tanta intolerància, que Breton no ho va perdonar: es va acabar el poder que en aquell moment el poeta de Nantes exercia sobre ell (Breton, 1973: 35-36). L'interès per Rimbaud va coincidir amb la seva estada com assistent en pràctiques de psiquiatria a Saint Dizier, on hi va descobrir la psicoanàlisi, fet que li va despertar una gran curiositat per tot allò que fés referència al que anomenem l'esperit humà (Breton, 1973: 38).

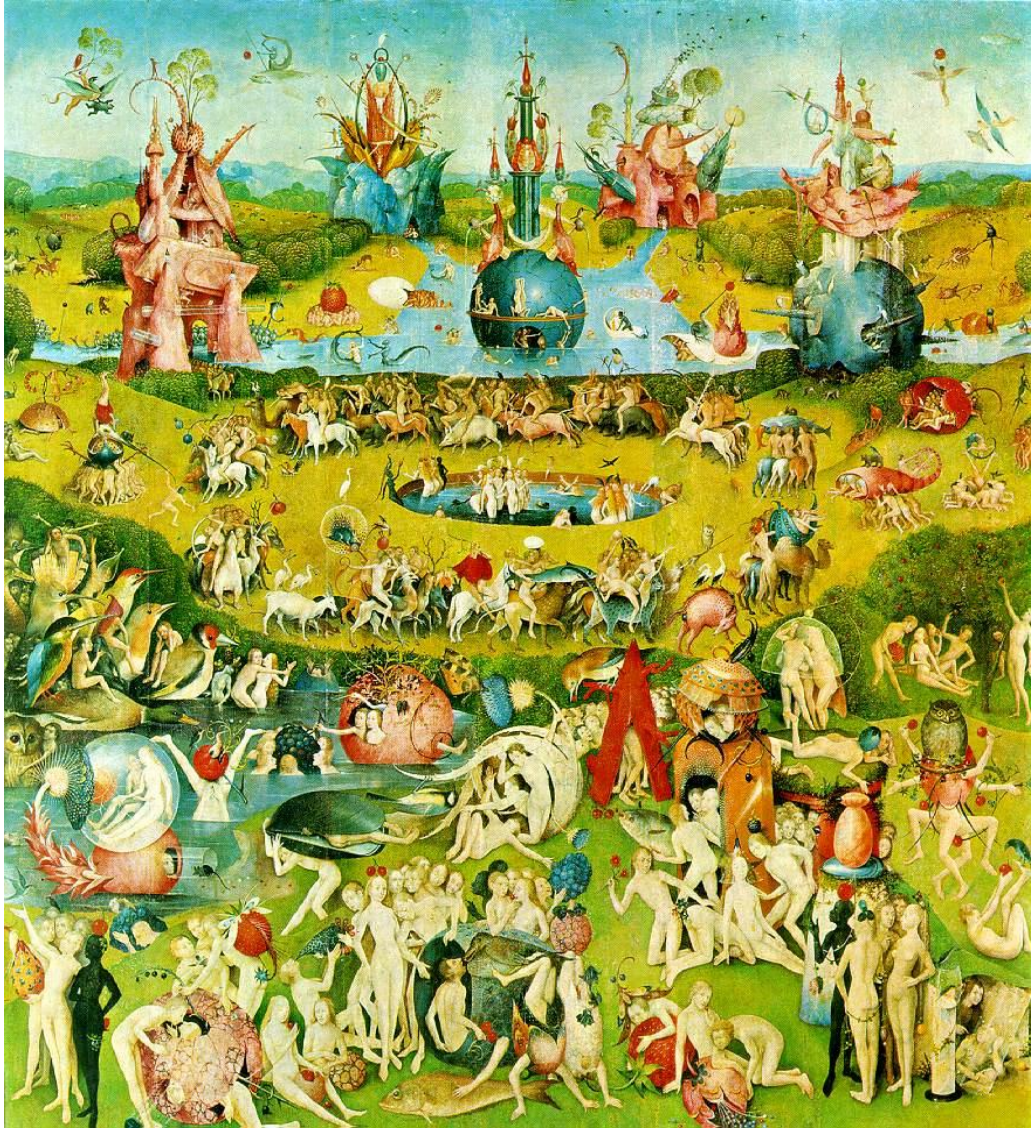
Entre els romàntics, Novalis és un clar precedent del surrealisme pel que fa a la quotidianitat de l'acte poètic i a la possibilitat de viure la realitat poèticament, poetitzant les coses trivials. Creia que la millor poesia està molt a prop de nosaltres i que, moltes vegades, “la seva matèria preferida és un objecte ordinari i corrent”. Per al poeta alemany, la poesia no és res d'especial, sinó la manera d'actuar pròpia de l'esperit humà; per això, creu que, “a cada moment, l'home està anhelant i fent poesia” (1992: 203, 205).

Que les coses més trivials poden ser poetitzades i que a cada moment l'home està fent poesia són una anticipació teòrica de la voluntat de les avantguardes d'apropar l'art a la vida, que acabaria, en el món contemporani, amb la total banalització. “Quan dono al tòpic una significació elevada, a l'ordinari un aspecte misteriós, al corrent el mèrit de l'insòlit, al finit l'aspecte de l'infinít, estic romantitzant” (Novalis, 1992: 203, 205). Aquesta romantització és possible per la llibertat estètica. La contemplació activa, el coneixement, la imaginació, la poesia i la voluntat poden fer-ho possible, i així neix l'experiència del meravellós. El que fa important el surrealisme és haver intentat mostrar que hi ha una altra manera de pensar i practicar l'art, la poesia i la vida, una manera no dirigida, utilitzant el terme de Jung, que hem vist que Tzara recupera en el seu important assaig.

65 Arthur Rimbaud (1854-1891)

El “lloc surrealista” és doncs un viatge pels “lieux cachés”, un viatge interior ple de realitats llunyanes que es fonen en una sola, un viatge que ens porta des de la “realitat” surrealista a la dels poetes romàntics -com Novalis, Arnim o Jean Paul- o a poetes com Lautrémond i, naturalment, a les associacions d’idees de l’inconscient; però l’arc s’estén molt més enllà, molt abans dels romàntics i molt abans de conèixer l’inconscient. L’aportació i la novetat dels surrealistes en quant al concepte de “lloc surrealista” inclou el lloc com a vivència: des de la banalització fins a la idealització i sacralització del lloc; és experimentar, com una nova i gran sensació, les troballes i es coincidències. París va ser el gran escenari del “lloc surrealista”.

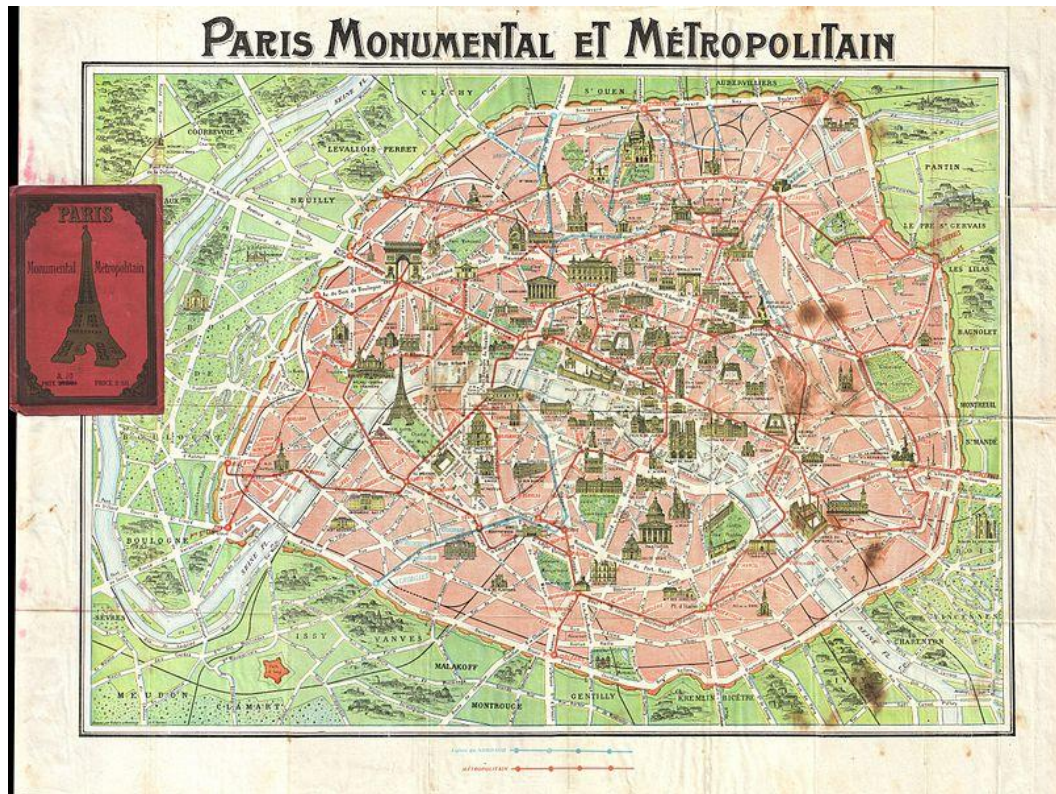
Un precedent del “lloc surrealista” també podríem trobar-lo en els paisatges interiors de El Bosco, paisatges totalment onírics, que enllacen també amb els monstres fantàstics de les catedrals medievals, sers fantàstics, onírics i sobrenaturals, que han dominat també totes les cultures antigues i els seus mites. Podríem dir, doncs, que el concepte d’un cert “lloc surrealista” ha acompanyat sempre la naturalesa humana, que l’home ha intentat sempre trobar una explicació a un món interior desconegut i inexplorat, i que aquest arc en el temps, que uneix una dimensió humana comuna, és l’inconscient col·lectiu amb els seus patrons arquetípics. El Bosco, amb el seu *Jardín de las delicias*, és un exemple d’obra surrealista abans del surrealisme.



El Bosco (1450-1516). *El jardín de las delicias* (1503-1504)
Museo Nacional del Prado. Madrid

Els surrealistes, *flâneurs* dels carrers de París

Els surrealistes van ser els grans *flâneurs* dels carrers de París, un París on hi van trobar la màgia que buscaven.

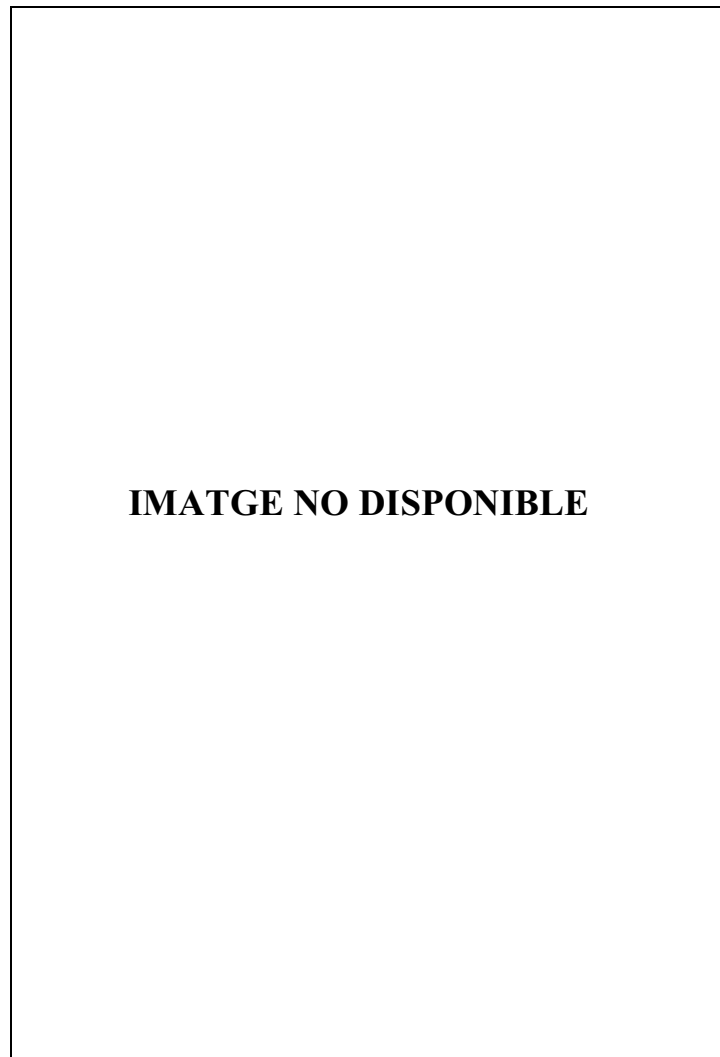


Robelin Mape de Paris, 1920. France: París dels anys 20, l'escenari dels surrealistes

Quan els surrealistes van descobrir París, ja feia temps que s'havia creat el mite de la ciutat de París. Els surrealistes van ser els grans *flâneurs* contemporanis de París, però abans n'hi va haver d'altres, com Balzac, de qui vé la primera cita de *flâneur* que, segons Roger Caillois, va ser Balzac el creador del mite de París en el sentit baudelairià del terme (66). A la seva novel·la *Ferragus, chef des dévorants*, del 1833,

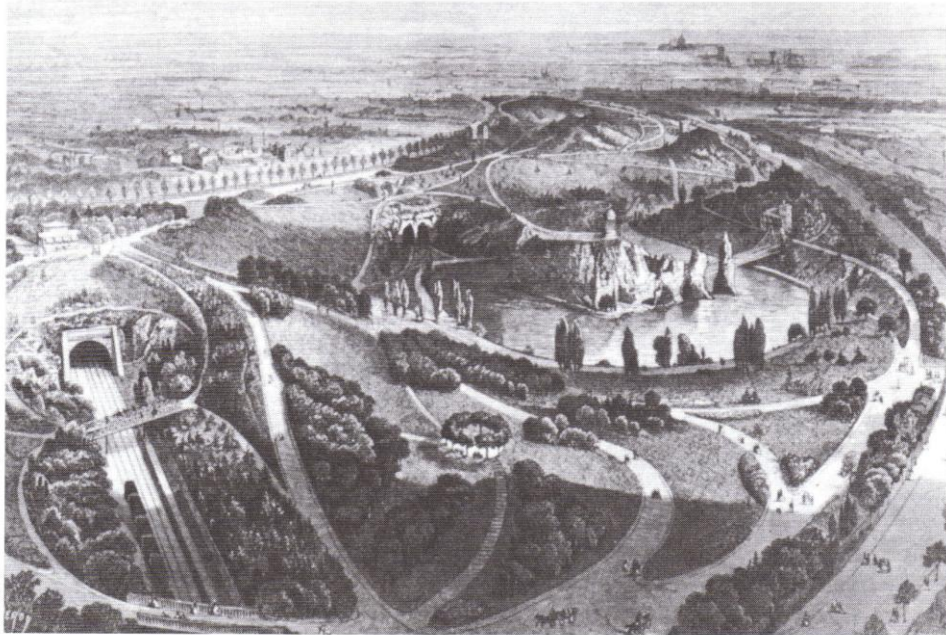
66 CAILLOIS, Roger. "Lucifer at the College of sociology", a *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois reader*. Duke University Press. USA, Edited by Claudine Frank. 2003. "So we understand the spirit in which he invoked Balzac who, more than anyone else, developed the myth of Paris in the baudelairean sense" (P. 183).

Balzac descobreix què és *flâner* per París. París és l'encarnació del femení: per als flâneurs, París és el més deliciós dels monstres, és la gran cortesana... i els *flâneurs* són els amants de París (Balzac, 2002: 5-6). No és estrany que amb aquests precedents, els surrealistes donessin a la ciutat de París un misteriós erotisme, com la feminitat de la profunditat del Parc de Buttes-Chaumont, la masculina verticalitat de la Tour Saint-Jacques o l'atractiu de la Place Dauphine, pel suggeriment públic de la seva forma triangular.

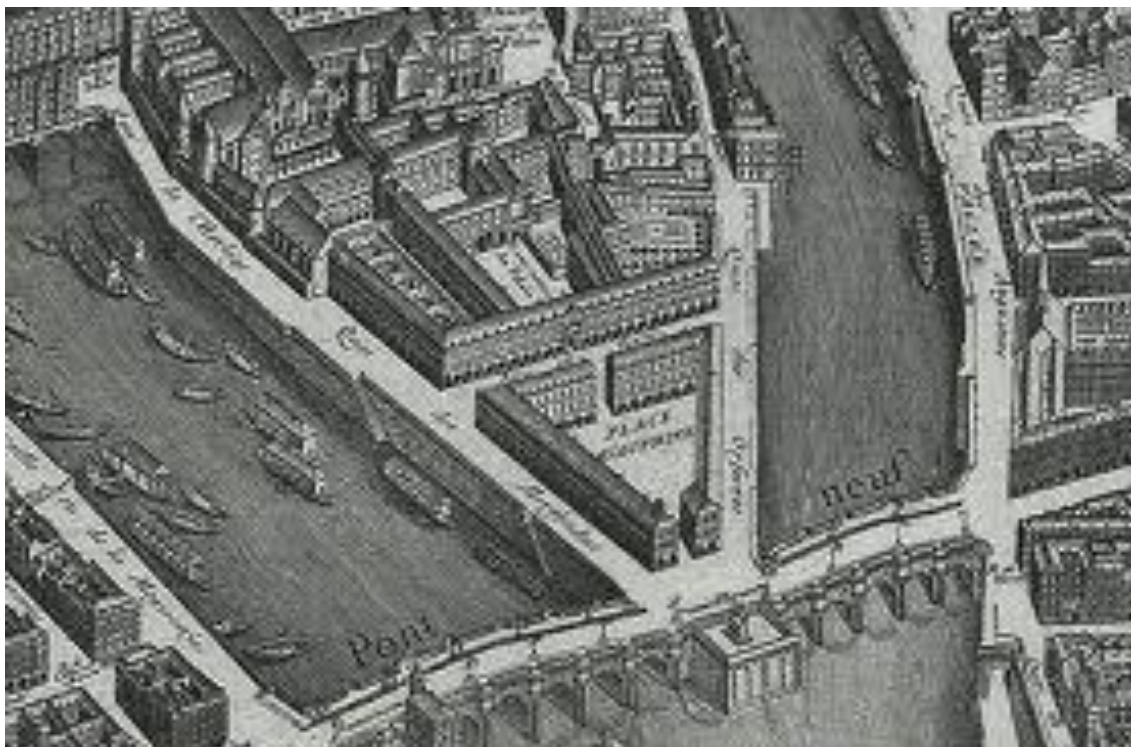


Brassaï (1899-1984). Tour Saint-Jacques. París.1933 (67)

67 Brassaï, pseudònim de l'hongarès Gyula Halász. El 1933 Breton va encarregar a Brassaï fotografies nocturnes de la Tour Saint-Jacques per il·lustrar *La Nuit du Tournesol* a la revista *Minotaure* N° 7 (1935), text que després publicaria a *L'amour fou* (1937).



Buttes-Chaumont Park. París. 1870. Parc encarregat per Napoleon III el 1860 en una pedrera de pedra calça, va formar part de la reconstrucció del París del Baron Hausmann: penyassegats i cascades artificials, un llac i un aflorament rocós de 30 metres coronat per un mirador corinti de sibiles.



Place Dauphine, una de les zones eròtiques de París per la seva forma triangular

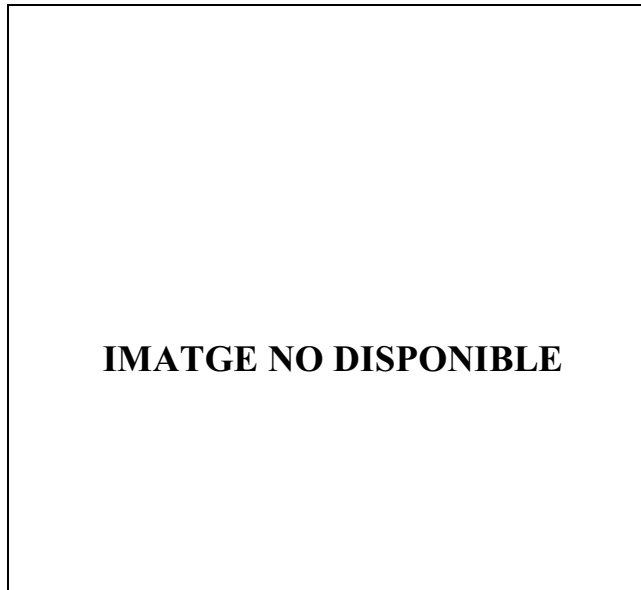
Honoré Balzac, Victor Hugo, Georges Sand, Eugène Sue, Charles Baudelaire van ser alguns dels creadors del mite modern de París. I el 1867 Victor Fournel també es preguntava com podria definir “l’art de la flânerie” si encara l’Acadèmia Francesa no havia admès la paraula (68), (69). En el seu llibre *Ce qu’on voit dans les rues de Paris*, de 1867, Fournel descriu el que va veient per París, parla dels tipus que es veuen pel carrer, les botigues, els rètols, els passatges... i parla dels territoris encara inexplorats de París; explica que voldria definir la teoria de la *flânerie*, però que ni existeix ni pot existir, i acabar explicant-la: “fait ce qu’on veut”. Llavors distingeix entre el *flâneur*, que observa i reflexiona, i el *badaud*, que és impersonal, és públic, és gentada (Fournel, 1867: 270). Si Victor Fournel va trobar territoris encara inexplorats a París, els surrealistes van veure la ciutat com un laberint (70), com un lloc primordial, que calia explorar, com una experiència iniciàtica, fent una poetització de la vida urbana i quotidiana.

Part important de les pràctiques surrealistes va ser caminar sense rumb fix, perdent-se per París, per redescobrir l’encís del quotidià en els carrers per on es passa cada dia sense fixar-se en res i deixar-se fascinar pels objectes més increïbles del Marché aux Puces, instituint així *l’objet trouvé*, un objecte trobat a l’atzar, capaç de despertar la imaginació amb tanta intensitat, que fes possible meravellar-se com un nen. Com a manera d’experimentar la sorpresa, els surrealistes van utilitzar l’atzar.

70 FOURNEL, M. Victor (1867). *Ce qu’on voit dans les rues de Paris* (1867). E. Dentu, Libraire-Éditeur- Paris. “Il n’est pas donné à tout le monde de pouvoir flâner naïvement, et pourtant savamment, comme fit jusqu’à son dernier jour cet aimable et charmand Nodier, le premier badaud du monde [...] C’est en flânant dans Paris que Balzac a fait tant de précieuses trouvailles, entendu tant de mots, déterré tant de types. C’est un peu en flânant sur l’Océan que Christophe Colomb a découvert l’Amérique. Il reste bien des Amériques à découvrir, en flânant à sa manière dans certains domaines encore inexplorés de l’Océan de Paris” (pp. 268-269).

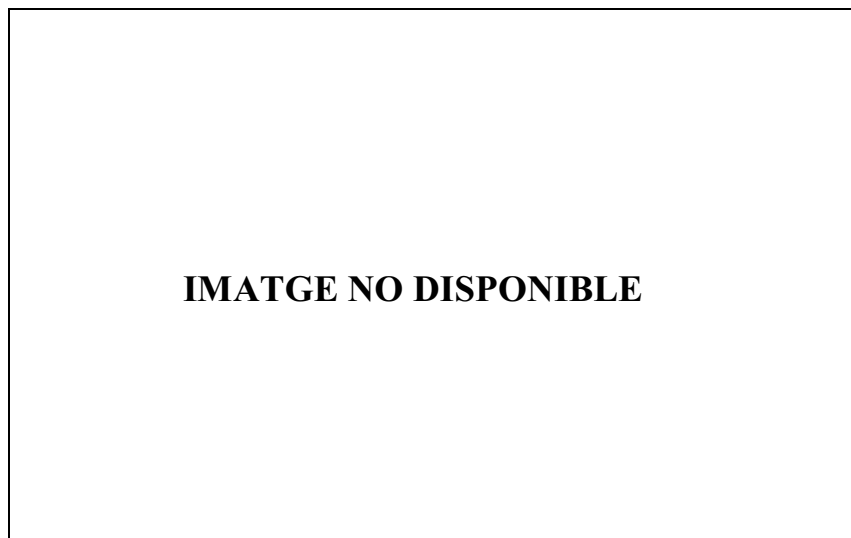
69 El Diccionari Larrousse francès actual proposa que *flâner* vé de l’antic escandinau *flana*: “courrir çà et là”.

70 “En todas las culturas, el laberinto tiene el significado de una representación intrincada y confusa del mundo de la consciencia matriarcal; solo pueden atravesarlo quienes están dispuestos a una iniciación especial en el misterioso mundo del inconsciente colectivo”. HENDERSON, Joseph L. *Los mitos antiguos y el hombre moderno*, a JUNG, Carl G. (1997). *El hombre y sus símbolos* (1961) (Traducció de Luís Escolar Bareño). Barcelona. Paidós. P. 125:



Marché aux Puces de Saint-Ouen. Paris © Jacques-André Boiffard

“...je m'étais rendu aux “marché aux puces” de Saint-Ouen (j'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, demodés, fragmentés, inutilisables, Presque incompréhensibles...”. *Nadja*, Pp. 60-62.

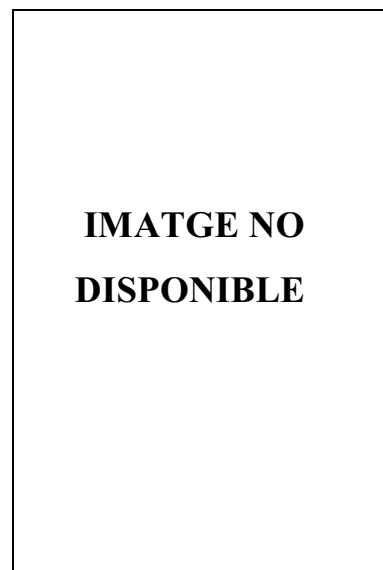
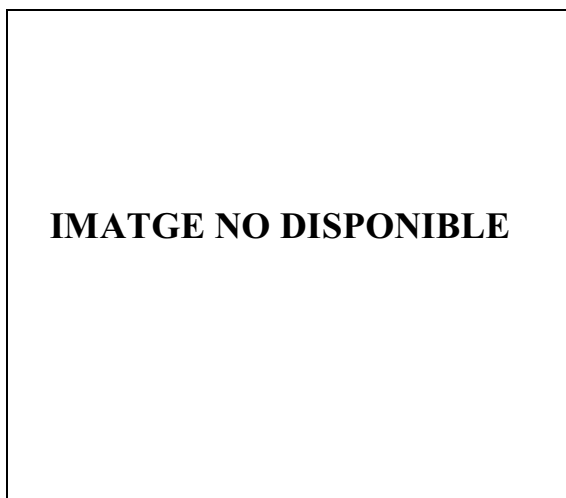


Marché aux Puces de Saint-Ouen. Paris

Les imatges poètiques o els objectes trobats, que responien a una necessitat de trobar, els permetrien una associació entre objectes o imatges totalment distants o una associació lliure d'idees, que convertiria la cosa més trivial en una experiència insòlita,

carregada de poesia, construint objectes amb funcionament simbòlic. Sovint, l'objecte trobat podia exercir l'efecte emotiu del *souvenir*. En definitiva, es tractava de viure poèticament i recuperar la sobirania de la imaginació, perduda per les exigències del pensament reflexiu. L'automatisme permetia abandonar-se a la fluidesa i a l'atzar, viscuts com a forma de llibertat, fins aconseguir la total arbitrarietat i expressar el sorprenent, els encontres fortuits, les coincidències i les sincronicitats.

Els llocs surrealistes tenen una aura màgica, són llocs trobats o redescoberts, perquè els surrealistes buscaven el meravellós no només en l'insòlit, sinó en el banal i quotidià, i això París els ho oferia a cada pas, com el desig de Soupault de poder sacsejar amb els seus braços la torre Eiffel i el Sacré-Coeur de Montmartre: "*Je voudrais allonger mes bras pour secouer la tour Eiffel et le Sacré-Coeur de Montmartre*" (71). A la ciutat, els surrealistes buscaven el meravellós, i el meravellós també estava en l'amor.



"Si vous aimez l'Amour, vous aimerez le Surréalisme" (papillon surréaliste) (72)

71 SOUPAULT, Philippe (1920) fragment de "Souffrance", poema dedicat a Guillaume Apollinaire, a *Rose des vents. Avec quatre dessins de Marc Chagall*. Collection Littérature. Paris. Au Sens Pareil

72 *Papillons surréalistes* eren uns fullets impresos -es van imprimir el desembre de 1924- per al Bureau de recherches surréalistes. La col·lecció completa era de 15 *papillons*; eren com postals, en diferents colors, amb frases surrealistes.

París es va convertir també en la ciutat de l'experiència poètica de l'amor... o del desamor, com va ser el cas de Paul Eluard, que va escriure poemes dedicats a la seva esposa Gala (73) qui, després de ser amant de Max Ernst, en un desesperant triangle amorós per a Eluard, el va deixar definitivament per Salvador Dalí. Breton explicava, ja de gran, que en l'amor havia optat per la forma apassionada i exclussiva, fora del caprici i el "llibertinatge", i que havia pogut constatar, amb el pas del temps, que la majoria de discussions a l'entorn del surrealisme, el pretext de les quals van ser les divergències polítiques, no van estar determinades per qüestions personals, com moltes vegades s'ha insinuat, sinó per un desacord en aquest punt, que per a ell era "irreductible" (1973: 144). El 1937, Breton acabava el seu llibre *L'amour fou* amb un desig: "je vous souhaite d'être follement aimé" (p. 176). Aragon va ser un gran poeta de l'amor, convençut que el millor moment de l'home és quan està enamorat (74); ben conegut és el seu poema *Il n'y a pas d'amour heureux*, inspirat en la seva esposa, Elsa Triolet, la musa de tota la seva vida, a qui va dedicar els seus poemes. En una entrevista, Elsa Triolet (nascuda a Moscou, Elsa Kagan) deia que la feia feliç haver viscut amb un home [Aragon] durant 30 anys i, tot i les seves canes i no ser jove en absolut, ell escrigués un poema que portava el seu nom (75). Els poemes dedicats a París van ser una constant entre els poetes surrealistes; per a Soupault el Sena és la vida de París, tots els carrers són els seus afluents, brut com una prostituta, però se l'estima com a una mare.

en m'approchant de la Seine
près les Ponts de Paris
et je parle tout haut
toutes les rues sont des affluents
quand on aime ce fleuve où coule tout le sang de Paris
et qui est sale comme un sale putain
mais qui est aussi la Seine simplement
à qui parle comme à sa maman
(Soupault. *Westwego*, p. 20), (76)

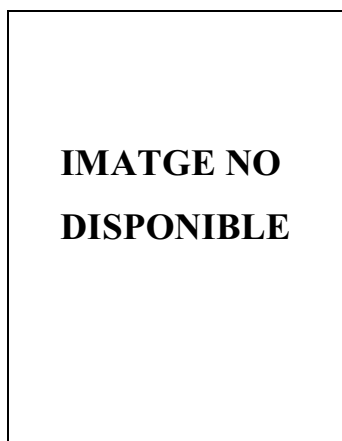
73 ELUARD, Paul (1966). *Capitale de la douleur* (1926). Paris. Gallimard.

74 ARAGON, Louis. *Interviewé par Pierre Dumayet*
<http://www.youtube.com/watch?v=uodU7oaPnjA>

75 TRIOLET, Elsa <http://www.youtube.com/watch?v=UZYviXt9RSk>

76 SOUPAULT, Philippe (1917-1922) en cursiva a l'original: *près les Ponts de Paris*

Els fotògrafs van contribuir a potenciar la màgia de París, especialment la de les nits, com Jacques-André Boiffard (77), que va il·lustrar *Nadja* de Breton amb fotografies de París, i Brassai, que va arribar a París el 1924, i tot i que tenia amistat amb els surrealistes no va formar part del grup, però reconeixia que les seves imatges eren surrealistes perquè ell prenia la dimensió fantàstica de la realitat: “el meu únic objectiu era expressar la realitat, perquè no hi ha res més surrealista que la pròpia realitat. Si la realitat no ens resulta increïble, és perquè hem caigut en el costum de veure-la com a normal” (Gautrand, 2008: 20). Les fotografies de les nits de París tenien un aire misteriós que agradava als surrealistes, un aire proper al que ells anomenaven el meravellós.



Jacques-André Boiffard (1902-1961), cap el 1929

També pels carrers de París, *Nadja* va ser un important descobriment per a Breton, a finals de 1926, i una important experiència amorosa que li va costar el seu matrimoni amb Simone Kahn el 1928.

77 Jacques-André Boiffard (1902-1961) era estudiant de medicina fins el 1924, quan va conèixer Breton i va formar part del grup surrealista i va començar a ser assistent de Man Ray; després d'haver il·lustrat *Nadja* de Breton va ser exclòs del grup per unes fotos que va fer de Simone, la dona de Breton. Després, va es va unir a Bataille i va ser fotògraf de la revista *Documents*.

**IMATGE NO
DISPONIBLE**

Nadja (1902-1941)

Nadja, sobrenom -posat per ella mateixa- de Léona Camille Guilaine Delcourt, és l'encarnació de *l'objet trouvé*. El Boulevard Bonne-Nouvelle, que passa per la Porte Saint Denis -un dels inspiradors llocs surrealistes, motiu de pintures de Max Ernst i Salvador Dalí- va ser un dels llocs especials per a Breton, on havia passejat amb Nadja; a *Nadja*, novel·la escrita el 1928, Breton explica que els episodis més destacats de la seva vida s'han produït per atzars i "pétrifiants coïncidences" (78), coincidències que veurem més endavant en relació a l'atzar objectiu de Hegel i la sincronicitat de Jung; per a l'ideòleg surrealista, la poesia i l'amor són la solució a la insatisfacció produïda per la realitat. Així, *Nadja* posa en evidència els problemes clau del surrealisme: la relació entre la poesia i la vida, l'atzar i l'amor. Nadja és l'heroïna trobada a l'atzar, i posseeix tanta màgia, que encarna, per a Breton, el desig del meravellós (Breton, 1973: 141). Nadja és també la trobada amb la dimensió estranya dels esperits, amb el món de l'inconscient, per això Breton acaba el llibre dient que la bellesa serà convulsiva o no serà (1991: 190), (79).

78 BRETON, André (1991). *Nadja* (1928). París. Gallimard. Pp. 19-20.

79 BRETON, André. Op cit.. P. 190. "La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas". CONVULSIVE: en majúscula a l'original.



IMATGE NO DISPONIBLE

Porte Saint-Denis. Paris - © Jacques-André Boiffard



IMATGE NO DISPONIBLE

Place Dauphine. Paris © Jacques-André Boiffard

...cette Place Dauphine est bien un des lieux profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. *(Nadja. P. 93-95)*

Deixar-se meravellar pels carrers de París va ser una constant surrealista. Recordem Balzac, que deia que París de nit era com “un somni de Grècia” (Balzac: 2002: 2). Al mateix temps que Breton, el 1928, i després de ser expulsat del moviment surrealista (80), Soupault escrivia *Les dernières nuits de Paris*. El protagonista, atret pel somriure d’una dona, Georgette, l’acompanya les nits pels carrers de París, on hi passen tota mena d’esdeveniments estranys; quan se n’adona que és una prostituta, resorgeix l’esperit mitificador, el del seu poder de transformar la ciutat, transformar la nit de París en un immens país meravellós:

C’est à cette heure surtout qu’apparut son étrange pouvoir: celui de transformer la nuit. Grâce à elle [...] la nuit de Paris devenait un domain inconnu, un immense pays merveilleux plein de fleurs, d’oiseaux, de regards et d’étoiles, un espoir jeté dans l’espace.

(Soupault, 1998: 42-43)

Escriure poemes d’amor va ser una constant entre els surrealistes, però aquí només se’n fa una referència per veure la importància de París com a lloc surrealista; París, l’amant dels *flâneurs* surrealistes, que a través dels seus jardins ens permetrà passar de la ciutat a l’espai natural.

El Boulevard Bonne-Nouvelle, el bulevard que tants records havia portat a Breton per Nadja, ja era un lloc amb història abans del surrealisme; havia sigut un dels llocs destacats de París, descrit per Baudelaire amb motiu del Bazar Bonne-Nouvelle, per l’exposició que es va celebrar al bulevard del mateix nom, al numero 20, amb els refusats al Salon de 1846, on hi eren, entre d’altres, artistes de la talla de David i Ingres (81).

80 Soupault va ser expulsat per escriure a la revista “900”, aparescuda a Roma i dirigida per Massimo Bontempelli, periodista amic de Giorgio de Chirico, que va introduir el surrealisme a Itàlia. *Mort de Nick Carter*, inèdit a França, va ser publicat el 1926 en els *cahiers* de la revista “900”. Amb aquesta publicació, Philippe Soupault va guanyar-se l’expulsió del grup surrealista perquè creien veure-hi, erradament, una expressió de simpatia pel feixisme italià en què Bontempelli hi jugava un paper important.

81 BAUDELAIRE, Ch. *Le Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle, a Salon 1846*. Publicat el 21 de gener de 1846 a Le Corsaire-Satan. Edició on line a Litteratura.com:

<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=215>: “Parmi les dix ouvrages de David, les principaux sont Marat, la Mort de Socrate, Bonaparte au mont Saint-Bernard, Télémaque et Eucharis. Le divin Marat, un bras pendant hors de la baignoire et retenant mollement sa dernière plume, la poitrine percée de la blessure sacrilège, vient de rendre le dernier soupir [...] M. Ingres étale fièrement dans un salon spécial onze tableaux, c’est-à-dire sa vie entière, ou du moins des échantillons de chaque époque, - bref, toute la Genèse de son génie [...] Il n’y a pas de Delacroix, parce que M. Delacroix n’est pas un peintre, mais un

IMATGE NO DISPONIBLE

Boulevard Bonne-Nouvelle, amb la Porte Saint-Denis al fons. Paris

On peut, en attendant, être sûr de me reconstruire dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l'imprimerie du Matin et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure à savoir que c'est là que se passera cela (?) Je ne vois guère, sur ce rapide parcours, ce qui pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d'attraction, ni dans l'espace ni dans le temps. Non : pas même la très belle et très inutile Porte Saint-Denis.

(Breton, 1991: 38)

journaliste; c'est du moins ce qui a été répondu à un de nos amis, qui s'était chargé de leur demander une petite explication à ce sujet".

IMATGE NO DISPONIBLE

Bazar Bonne-Nouvelle. Paris. *L'illustration. Journal Universel*, N^o.13. 27 Mai 1843. P. 195

Els carrers i bulevards del París de 1852 es anar transformant amb la política renovadora de Napoleó III i el Baron Hausmann. Walter Benjamin, que va viure a París, va interessar-se profundament pel surrealisme; va ser a partir de 1927 quan va quedar seduït per la realitat estranya dels passatges: passadissos entre els edificis, que li van semblar com un món, una ciutat en miniatura. Aragon, amb el seu "Passage de l'Opera" a *Le paysan de Paris* va inspirar Benjamin, i a partir de 1932 qui inspira al filòsof alemany és Baudelaire i la seva visió a *Le peintre de la vie moderne* del París del segle XIX: un somni infernal de l'age d'or, una promesa mítica, mai satisfeta, d'una font de felicitat eterna (82).

82 BENJAMIN, Walter. *Paris, capital du XIX siècle*
<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4418745>

IMATGE NO DISPONIBLE

Passage de l'Opéra. París



Passage de l'Opéra. París, cap a 1909

IMATGE NO DISPONIBLE

Als boulevards de París sempre hi passaven coses, i una màgia especial es concentrava en els passatges.

... El flâneur que va a hacer botànica al asfalto. Pero ni siquiera entonces se podía ya callejear por toda la ciudad. Antes de Hausmann eran raras las aceras para los ciudadanos, y las estrechas ofrecían poca protección de los vehículos. Difícilmente hubiese podido el callejeo desarrollar toda su importancia sin los pasajes. “Los pasajes, una nueva invención del lujo industrial”, dice una guía ilustrada del París de 1852, “son pasos entechados con vidrio y revestidos de mármol a través de toda una masa de casas cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estos pasos, que reciben su luz de arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje es una ciudad, un mundo en pequeño”. [...] El boulevard es la vivienda del flâneur, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes.

(Benjamin, 1972: 50-51)

**IMATGE NO
DISPONIBLE**

Walter Benjamin (1892-1940)

Si parlem de passatges, Louis Aragon és una peça clau: *Le paysan de Paris* té com a precedent *Anicet ou Le Panorama*, que el va escriure tres anys abans, el 1921. El protagonista, Anicet, cansat del panorama camperol del lloc on ha nascut, decideix marxar cap a París. Aragon parla d'amor, de bellesa, de desig, de l'ambient dels carrers de París... Una actitud ben diferent és la de *Les rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, escrita el 1817 i inacabada, quan ja gran, es va retirar a l'illa de Saint-Pierre, al llac de Bienne, a Suïssa, per viure la solitud i la contemplació. Aquest retir de Rousseau, més que proper a les reflexions de *Le paysan de Paris* d'Aragon, va ser un ideal per als romàntics alemanys després que Humboldt comparés la pau de Rousseau a l'illa amb la pau eremítica que el mateix Humboldt va viure a Montserrat, com veurem.

IMATGE NO DISPONIBLE

Les rives du lac de Biemme sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près; mais elles ne sont pas moins riantes. S'il y a moins de culture de champs et de vignes, moins de villes et de maisons, il y a aussi plus de verdure naturelle, plus de prairies, d'asiles ombragés de bocages, des contrastes plus fréquents et des accidents plus rapprochés [...]. C'est de cette époque que je puis dater mon entier renoncement au monde et ce goût vif pour la solitude qui ne m'a plus quitté depuis ce temps-là. L'ouvrage que j'entreprenais ne pouvait s'exécuter que dans une retraite absolue; il demandait de longues et paisibles méditations que le tumulte de la société ne souffre pas.

Cinquième promenade (83)

83 ROUSSEAU, Jean-Jacques (2003). *Les rêveries du promeneur solitaire* (1817). Édition Ebooks libres et gratuits. P. 26.
http://www.ebooks-bnr.com/wp-content/uploads/rousseau_reveries_promeneur_solitaire.pdf.

Aragon:

reflexions d'un *flâneur* de París sobre el sentiment de la natura

A totes les ciutats, entre els carrers, s'hi troben llocs que són com una extensió de la natura; totes les ciutats han nascut prenent l'espai al camp per implantar-se en el seu territori, per això s'hi han construït jardins i parcs per cobrir la necessitat i el somni del ciutadà de mantenir el contacte amb la natura. Immers a París, Aragon explica la seva visió de la natura a *Le paysan de Paris* -llibre que dedica a André Masson- passejant pel parc des Buttes-Chaumont. Aragon reflexiona sobre la necessitat que l'home té dels jardins, un lloc on hi veu que l'adult encara pot sentir-se entre boscos encantats o respirar el perfum dels contes de fades (Aragon, 1995: 148-151).

I Aragon parla de desig, del desig humà de tenir un jardí, i en el cas dels pintors, de pintar paisatges. És el desig d'un objecte primordial perdut, una característica essencialment humana, que ens pot fer pensar en la idea de Lacan de què el desig no es relaciona amb un objecte, sinó amb una falta, una idea que ens porta també a Schopenhauer amb la seva reflexió sobre necessitat i carència (84).

Aragon explica que quan va començar a preguntar pel "sentiment de la natura", que ni ell mateix s'ho havia preguntat, va veure que es tenia una idea molt vulgar de l'objecte del seu desig, i va decidir examinar tot sol la idea de la natura (1995: 151). Aquest sentiment de la natura, tan difícil de formular, va portar Aragon a pensar en una experiència mítica, en el poder que els mites tenen sobre nosaltres: els mites nous substitueixen els antics mites naturals, que no poden ser oposats, doncs porten la seva màgia, la seva força a la mateixa font; és una prolongació dins tota la natura, i és el reconeixement d'aquesta prolongació el que els fa sagrats i els dóna aquest poder sobre nosaltres (1995: 152).

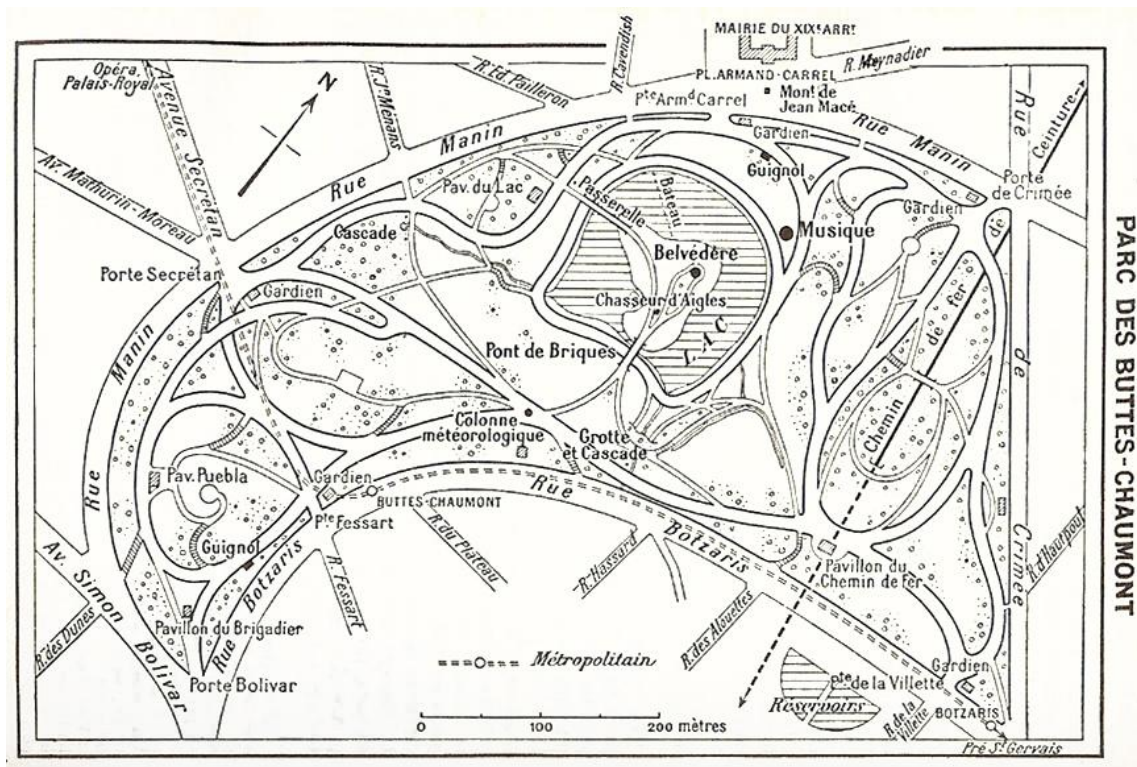
84 El problema fonamental per a Schopenhauer és la *voluntat* -com tracta en la seva obra mestra *El món com a voluntat i representació*- perquè és voluntat de viure, és un voler perpetu i insaciable, que no té més finalitat que continuar existint; la voluntat es devora a si mateixa i el voler és una font de dolor perquè neix de la necessitat i la carència i, per tant, del dolor (1992: 130 i 280).



Parc des Buttes-Chaumont. París

Aragon creu que mentre que, en general, per natura s'entén el món exterior, per a ell és l'inconscient, i que el sentiment de la natura no és altra cosa que un altre nom del sentit mític (1995: 154-155). Sentint que pensant en la natura pot recuperar el sentit mític, Aragon recorda el mite de Moedler, que va situar Alcione en el centre de l'univers, i deixa en aquest instant portar-se per la poètica del somni (1995: 157).

Una nit, Breton, Aragon i Marcel Noll, van decidir sortir per París sense saber on anar i els va semblar que el més fàcil era agafar un taxi; mentre Noll deia d'anar al Lion de Belfort -pel gust per les coincidències, perquè el dia abans havia de trobar-se allà amb Desnos-, Breton va dir d'anar a Buttes-Chaumont, quan ja el parc estava tancat. Trobar-se de nit al parc va fer reflexionar a Aragon sobre els seus camins, el llac, l'illa triangular, els ponts, i el famós Pont dels Suicidis. I també reflexiona sobre la feminitat del parc i sobre la nit, una de les forces naturals més potents i més misterioses de tots el temps.



Plànol de Buttes-Chaumont, on s'hi veu l'illa triangular en el llac

Aquesta reflexió d'Aragon sobre el sentiment de la natura és un punt clau perquè permet passar de l'espai de la ciutat a la natura. Però, podem preguntar-nos per què és tan difícil definir el sentiment de la natura. El sentiment mític ajuda a Aragon a trobar una resposta quan diu que és una necessitat i que neix d'ell mateix: "la nature entière est ma machine... la nature est mon inconscient". Aragon explica, en una nota a peu de pàgina, reproduïda aquí, la idea del sentiment d'abandonament de la natura està lligada a una pèrdua espiritual, de quan les divinitats figuratives que personificaven les forces naturals van ser substituïdes amb l'arribada del cristianisme (85), una idea compartida amb els romàntics. Per concloure que la natura és un sentiment mític. Aquest és un punt important, perquè veurem que podem anar relacionant el sentiment mític amb els arquetipus de Jung.

85 ARAGON, Louis (1995). *Op. Cit.* P. 153-154: "Et l'on voit qu'elle naît de la déficience dans l'esprit des divinités figuratives des religions anciennes, qui personnifiaient les forces naturelles. Le christianisme leur substitue cette puissance sentimentale, la nature, qui perd toute valeur méthaphysique. Les théismes n'agissent pas autrement un peu plus tard quand ils remplacent le Dieu triple, et figuré, par le sentiment du bien, par exemple".

El paisatge natural va ser la representació d'un sentiment del surrealisme en el qual la natura va arribar a prendre un protagonisme essencial per omplir l'inevitable sentiment que l'home té del sagrat. I amb aquesta reflexió d'Aragon sobre el sentiment de la natura reprenem la Filosofia de la Natura, *Die Naturphilosophie*, un pensament que ens portarà a Dalí.

LA FILOSOFIA DE LA NATURA:

De la fragmentació de l'home a la unitat amb l'Univers

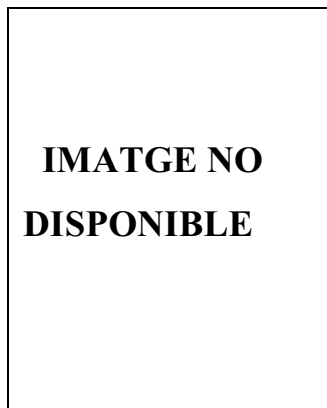
Les idees dels joves pensadors estudiants al Seminari de Tubinga, exaltats pels ideals de la Revolució francesa, i en especial per Rousseau, van construir les seves idees sobre la llibertat, sentant les bases de la ideologia romàntica de Jena. D'entre ells, Novalis, Schiller, Hölderlin, Schelling i Hegel, van ser fonamentals en la construcció d'una idea de llibertat, que passa dels ideals revolucionaris socials a la necessitat d'una revolució interior per arribar a aconseguir la llibertat espiritual, basada en la creativitat, la imaginació i l'art, i això va ser model per als surrealistes.

Els romàntics van entendre l'home com a part integrant de l'Univers i van veure en els somnis el llenguatge inconscient que els havia d'ajudar a descobrir l'Infinit, per això és tan important la concepció del paisatge romàntic, una idealització total de la natura, i de l'home com a part d'ella. Això ho veurem també en Dalí.

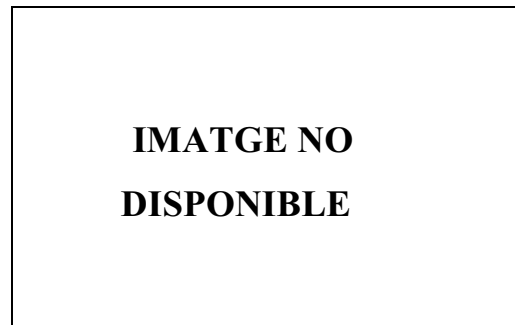
Com que un dels objectius d'aquest treball és presentar Dalí com un representant contemporani de la filosofia de la Natura, cal fer una mirada als romàntics alemanys. Aquí veurem que una constant del pensament romàntic és la consciència de la fragmentació de l'home, escindit de l'Univers i de la divinitat, i la necessitat d'arribar a la unitat; per a ells, l'objectiu és desenvolupar un treball interior de perfeccionament per arribar a fondre's amb l'Univers i assolir l'enyorada unitat.

A Alemanya, quan en el moviment romàntic *Sturm und Drang* es vivia l'apassionament enfrontat a la raó, Goethe va ser una de les seves màximes figures. Els seus estudis de la natura, el seu interès pel món grec i la seva gran sensibilitat, van afavorir una gran amistat amb Schiller, especialment a partir del 1794, quan aquest estava ja com a professor a Jena, cosa que va traduir l'apassionament del *Sturm und Drang* en la recerca d'un ideal clàssic. Schiller i Goethe van ser la màxima

representació del primer Romanticisme alemany i ambdós es van convertir en el model més admirat de les generacions més joves.



Johann Wolfgang von Goethe
(1749-1832)



Johann Christoph Friedrich von Schiller
(1759-1805)

Schiller ja va intuir l'home com a fragment, i aquesta escissió és el gran drama romàntic, del primer Romanticisme que Schiller representa, i aquest serà el repte del segon Romanticisme, com anirem veient: l'home a la recerca de la unitat, una aspiració que van fer seva els surrealistes i molt concretament, Dalí, que va trobar aquesta unitat fonent-se amb Portlligat. Doncs Schiller, fascinat per la concepció de l'home en l'antiguitat grega, capaç de fondre fantasia i raó i, comparant-ho amb l'esperit de la seva època, troba que en el desenvolupament dels estats moderns s'ha trencat l'harmonia de les facultats de l'home natural. La cultura -creu- si no es manifesta en un sentiment més sociable, no implica més llibertat, sinó tot el contrari, perquè no genera més que necessitat i despotisme; els nostres costums s'han desnaturalitzat i som esclaus de la cultura, però troba que els grecs van saber aliar l'art i la cultura amb saviesa (1990: 138-143). El gran atractiu de Grècia per a ell era el fet que la raó projectés la naturalesa humana cap a la divinitat, sense cap fragmentació i, en canvi, el segle de la raó, prioritzant la raó sobre la sensibilitat, havia portat l'home a evolucionar com a fragment (1990: 145-149). Friedrich Schiller va tractar de donar objectivitat a la subjectivitat de Kant, conciliant natura i esperit, raó i sensibilitat. Schiller, que considerava la bellesa com una condició necessària de la humanitat (1990: 191), va

tractar de buscar el principi objectiu de la bellesa refutat per Kant, intentant establir l'objectivitat del fet estètic. Aquest principi -al *Kallias*- seria aquell capaç de determinar un objecte de tal manera que no exigís a l'enteniment buscar-li fonament fora d'ell; és llavors quan l'objecte se'ns apareix com a lliure (Schiller, 1990: 25-27).

Va definir la teoria dels impulsos (*Triebe*), plantejant una doble naturalesa del caràcter humà: l'impuls formal (*Formtrieb*) i l'impuls sensible (*Stofftrieb*), que poden educar-se per la bellesa a través de l'impuls del joc (*Spieltrieb*), que els engloba a tots dos. En aquest joc es crea un moviment dialèctic que tracta d'harmonitzar els dos impulsos. Amb això, Schiller fa de pont entre Kant i la dialèctica de Hegel. Un cop elaborada la seva teoria dels impulsos i el conflicte entre tots dos, la solució passa per l'impuls del joc, i aquí és quan pren el lliure joc de Kant, considerant el joc com element fonamental de la llibertat. Així, donat que l'impuls sensible pren al subjecte autonomia i llibertat, i el formal li pren passivitat, és en l'impuls del joc en el que els dos impulsos, el sensible i el formal, actuen units, alliberant l'home física i moralment. El joc és el que dóna equilibri desplegant la doble naturalesa de l'home i així arriba a la conclusió que l'home només és completament home quan juga (Schiller, 1990: 241). Schiller converteix el lliure joc de Kant en una acció recíproca entre l'impuls sensible i l'impuls formal, englobats ambdós en l'impuls del joc, que és la pràctica de la llibertat amb la reivindicació de la imaginació i de la sensibilitat.

Aquesta idea de la llibertat, relacionant art i emancipació social de l'home i la possibilitat de canviar la societat, és una de les preocupacions d'André Breton i, en general, de les avantguardes; d'aquí, un dels seus components romàntics. Per altra banda, l'impuls del joc com a via de conversió de l'art en un acte de llibertat, també el podem relacionar amb el surrealisme, ja que van fer del joc -en el sentit més general- una de les seves pràctiques predilectes: amb el joc podien satisfer la necessitat lúdica de l'individu i, de manera informal i creativa, manifestar les seves preocupacions ideològiques, vivencials i artístiques.

Un dels ideals de Schiller, encara lligat a la influència de la Revolució francesa, seria la creació d'un Estat natural però, com que hauria de passar pel seu perfeccionament moral, no podria ser realitat fins que la naturalesa humana no s'hagués desenvolupat de tal manera que l'home pogués suprimir la seva escissió interior (1990: 161). Per això el seu gran repte -i de l'època- seria com arribar a la

reconciliació dels contraris i arribar a la unitat. Aquesta reconciliació, tan buscada també per Breton, la trobarem explicitada en Jung, en el seu principi d'individuació.

Schiller és un punt important en aquest treball per la seva percepció de la fragmentació de l'home, punt de partida cap a l'aspiració a la unitat, l'objectiu principal de la filosofia de la Natura. La importància de Schiller i Goethe la tornarem a veure més endavant, per la seva visió romàntica i espiritual de la muntanya de Montserrat.

Era molt freqüent l'interès per la teologia entre els joves de la generació de Schiller, i Hölderlin, Schelling i Hegel van coincidir estudiant tots tres a Tubinga, on va començar la seva amistat. Al Seminari hi havia una forta influència de Kant, però sobretot es vivia un ambient d'exaltació de les idees de llibertat i igualtat de la Revolució francesa. Presos d'admiració pel *gran Jean-Jacques* -com anomenava Hölderlin a Rousseau (1990a: 125)- els joves estudiants compartien un esperit revolucionari en defensa dels drets humans amb un entusiasme que pretenia canviar el món. Uns anys després de la Revolució francesa, el desastre social era tal, que els joves filòsofs no podien creure en una altra revolució que no fos la de les idees: la revolució havia de ser realitzada per la filosofia, deia Schelling en una carta a Hegel, el 21-VII-1795 (1988a: 111) i per l'activitat creadora de la poesia; la força creadora i autocreadora serien el que podria convertir l'home en un ser lliure, una idea humanista que ja havia defensat Pico della Mirandola a l'*Oració per la dignitat de l'home*. Els tres amics creien en una "nova església", ideal de tota la societat humana, que conduiria a la regeneració de la humanitat. Tots tres es trobarien després a Jena: la idea de llibertat seria el més característic de la generació de romàntics de Jena. A més a més de la influència de Schiller, va ser important la gran admiració que sentien pel racionalisme panteïsta de Fichte, de qui van rebre la influència de Spinoza que, amb les seves tesis panteïstes sobre la unitat de tot i la identitat entre esperit i natura, va ser un dels introductors de la filosofia de la Natura en el segle XVII. Ja a Tubinga, els tres amics havien llegit les *Cartes sobre la doctrina de Spinoza* de Jacobi i els van impressionar els seus conceptes no ortodoxos de Déu.

Els romàntics tenien la intuïció de l'inconscient i aquest fet ens permet arribar a Freud i a Jung. Sabien -també ho sabia Kant- que l'home té una part conscient i una no conscient, però hi van arribar per la filosofia. Naturalment, quan parlaven d'inconscient, el terme no tenia el mateix significat que pot tenir ara, després que

Freud hagués descobert la seva activitat. El que ells intuïen com a inconscient, que en deien jo interior o essència divina de Déu, era no només la part més fonda i desconeguda, sinó aquella que connecta amb l'origen diví de l'home, la qual cosa els permetia pensar en una harmonia còsmica i una comunió amb la natura; era també un lligam amb els orígens i la naturalesa primigènia de l'home.

Aquesta necessitat de connectar amb l'origen diví de l'home, que permetria pensar en una harmonia còsmica i una comunió amb la natura, no és un ideal romàntic, sinó un patró de conducta humana -arquetipus- que veurem explicat al final, amb la física quàntica. La filosofia de la Natura i el seu iniciador, Schelling, van arribar a aquest ideal a través de la combinació de la ciència empírica i especulacions filosòfiques, però avui podem veure que aquest ideal cada vegada s'allunya més de l'idealisme gràcies als coneixements científics.



Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1852)

El retrobament mític entre l'home i la divinitat seria el camí cap a la llibertat espiritual; l'origen s'ha de buscar en l'interès per la teosofia d'alguns pensadors de l'Escola de Jena. Que aprofundir en els secrets de l'esperit pot connectar l'home amb l'Univers és una idea que vé de la teosofia, un pensament d'origen tan antic, que se situa en el segle III i fins i tot, segons algunes versions, en temps dels ptolomeus (Blavatsky, 1993: 11-12), i que va tenir una gran difusió amb el neoplatonisme. Segons la teosofia, que és el Saber diví, la humanitat té una mateixa i única essència, que és infinita, increada i eterna, que és al mateix temps Déu o Natura (Blavatsky, 1993: 40). En termes de teosofia, l'home pot formar part del món superior -al que es referia Novalis- perquè cada home té un Jo superior, que és el Déu intern, un Déu que està a

cada àtom del Cosmos (Blavatsky, 1993: 47-57). Així relacionem la teosofia amb els ideals neoplatònics i romàntics, que ens portaran a l'ideal surrealista, i molt especialment, a Dalí.

Un dels poetes reivindicats pels surrealistes, Novalis, també va compartir la idea de la filosofia de la Natura sobre la fusió entre l'home i l'Univers; va ser el poeta del viatge a la contemplació interior. Novalis, en el Romanticisme, i Nietzsche, gairebé un segle més tard, van entendre el projecte personal d'evolució de l'home a partir de la seva voluntat de poder; es tractava de fer un recorregut cap a l'interior, on poder fer-se fort i des d'on poder avançar. Aquest projecte de perfeccionament interior el veurem com a una constant en tots els pensadors romàntics alemanys.

Novalis proposa el veritable coneixement a partir del viatge cap a la contemplació interior (1992: 103), una contemplació que ha de ser un silenciós anar modelant les forces de l'interior (1992: 177) fins arribar a una connexió mística de l'esperit de l'home amb el món superior, a partir de la qual creia que es podria arribar al coneixement personal del seu origen diví, a la comunió amb l'Univers i a la llibertat espiritual, cosa que només veu possible per la voluntat i la força creadora de l'esperit (1992: 267).

Aquest sentiment de Novalis el trobem també en Dalí, en la seva connexió mística amb Portlligat i Cap de Creus, i la seva consciència de la seva naturalesa genial i divina. Dalí, dos segles més tard, ho expressa amb el llenguatge del segle XX, però amb una càrrega molt potent. Encara que de manera diferent, la connexió mística de Novalis també es pot veure en Masson a Montserrat. Aquí veiem la vista que Dalí tenia des de casa seva de Portlligat, el paisatge amb el que va establir una connexió mística, i que podem comparar amb *Paisatge de Portlligat*, 1950 (pàgina següent).



IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí (1904-1989). *Paisatge de Portlligat*, 1950
The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)

L'anhel surrealista de l'elevació de l'esperit va estar molt a prop de la necessitat de Novalis de "romantitzar el món", un fenomen en el qual tot participa de l'elevació de l'home fins a fondre's amb l'Univers per arribar al coneixement absolut i a la consciència del seu origen diví. Amb l'idealisme màgic de Novalis, on l'ésser es fon amb el Tot, el somni poètic es converteix en realitat (1992: 249). Aquí, en Novalis, es troba el germen de la fecunditat de la poesia onírica, i la pràctica d'aquesta poesia va ser un dels mitjans de recerca de la llibertat espiritual que, partint dels romàntics, van reprendre els surrealistes. Les investigacions de Novalis sobre la relació entre el món superior -que per a ell està dins de l'home- i la natura, el converteixen, juntament amb Schelling, en un dels iniciadors de la filosofia de la Natura, l'objectiu de la qual és buscar en els secrets de l'esperit la connexió de l'home amb l'Univers.

Un punt de coincidència entre els surrealistes i els romàntics alemanys va ser arribar a la reconciliació entre contraris, entre el jo i l'objecte, l'ideal i el real, el finit i

l'infinit i entre natura i esperit; per fer possible aquest punt de reconciliació, Schelling va definir l'absolut (Schelling, 1989: 293), que no es pot conèixer ni per la percepció ni per l'enteniment normal, sinó per la intuïció intel·lectual, una facultat a través de la qual la intel·ligència fa conscient el que ella mateixa ha produït inconscientment. Schelling creu que la reconciliació és possible en un principi ontològic, que està més enllà de l'existència finita, que és l'absolut o Déu. Schelling pensa en la llibertat com una necessitat que es troba a l'interior de l'home: situa la llibertat en la identitat del propi Jo, i creu que és en la naturalesa íntima de l'individu on es realitza l'harmonia, on s'hi pot trobar la reconciliació entre necessitat i llibertat. Si el seu absolut és allò on és possible l'harmonia entre conscient i inconscient, entre esperit i natura i entre llibertat i necessitat, arribar a l'essència de l'home és arribar a aquest absolut, on llibertat absoluta i necessitat absoluta són el mateix perquè quan ens elevem a l'absolut tots els principis contraposats són idèntics. Però, hi ha altres llocs on creu possible aquesta trobada: un és l'art i l'altre és Déu. La idea de les escissions de Hölderlin la trobem també en Schelling: és a través de les escissions que es donen en el procés creador, com es va arribant a la unitat (Schelling, 1989: 227).

L'objectiu de Schelling és arribar a la identitat absoluta entre natura i esperit, i també entre contraris, i va pensar l'art com el lloc "on es funda la identitat entre l'activitat conscient i la inconscient" (Schelling, 1949: 35). Això ho explica amb el procés creatiu, en el qual hi ha, a part d'una evident intenció, una part que l'artista hi posa instintivament, sense que es pugui desenvolupar completament de manera racional, i per això creu que la veritable obra d'art té infinites interpretacions, sense que es pugui arribar a dir si la infinitud ha estat posada per l'artista o només està en l'obra d'art, i les dues activitats -la conscient i la no conscient- es presenten juntes (Schelling, 1988a: 40). Aquesta manera d'entendre l'art està molt a prop de la interpretació psicoanalítica i, en especial, de la de Jung. La presència de l'inconscient en l'art és, precisament, el que el pot alliberar de la personalitat de l'artista i elevar-se a la regió dels conceptes purs, a l'essència i a l'universal. Llavors és quan l'art té "ànima" (Schelling, 1980: 38). Aquest és un dels punts més interessants de Schelling: elevar l'art a l'àmbit dels conceptes purs, que ens porta des de la Idea platònica a Kant fins als arquetipus de Jung i a la seva fenomenologia de l'art, com veurem.

Schelling creu que l'harmonia es realitza en la naturalesa íntima de l'individu, on

s'hi pot trobar la reconciliació entre necessitat i llibertat (Schelling, 1989: 227). Si el seu absolut és allò on és possible l'harmonia entre conscient i inconscient, entre esperit i natura i entre llibertat i necessitat, arribar a l'essència de l'home és arribar a aquest absolut, on llibertat absoluta i necessitat absoluta són el mateix perquè quan ens elevem a l'absolut tots els principis contraposats són idèntics. Schelling va veure que natura i esperit no estan contraposats, que són formes de manifestació de l'absolut (Schelling, 2002: 22). Així arriba a la identitat entre les qualitats de l'esperit i la seva formalització a través de l'art (Schelling, 1980: 28-29).

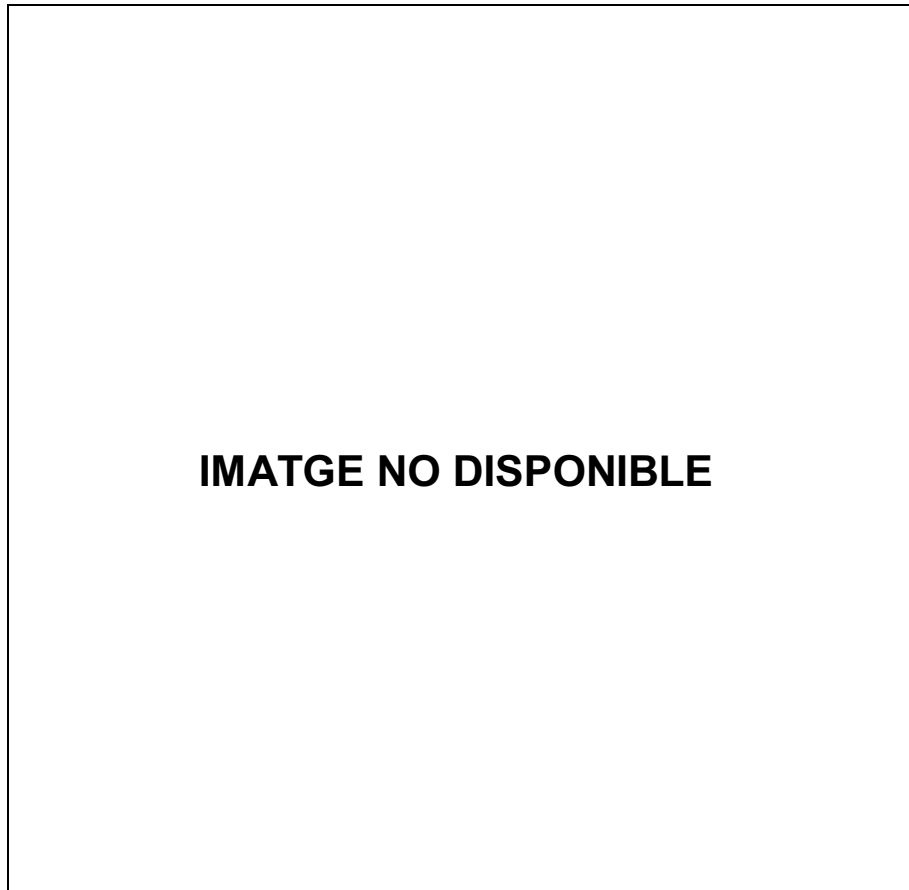
Hem vist que la filosofia de la Natura implica un diàleg profund entre l'home i la natura, entre l'home i l'Univers. En el Romanticisme alemany, la Natura s'identifica amb el jo. En la pintura de Dalí, també. Però de fet, una filosofia de la natura ha existit sempre, i actualment podem confirmar-ho gràcies als coneixements de la física quàntica, com veurem més endavant, a través de Jung.

La filosofia de la Natura és un sistema de pensament molt propi dels filòsofs romàntics. L'origen està en la idea aristotèlica de la Scala Naturae, un sistema teleològic, d'evolució potencial i ascensional de perfeccionament espiritual de l'home fins arribar a la Humanitat i a la màxima perfecció, que és Déu. Aquesta evolució ascensional de perfecció també la contempla Dalí, com veurem, amb la figura de l'estat angèlic. El misticisme del neoplatonisme, segons el qual el món físic deriva del model diví i etern, de suprema intel·ligència, va acabar de definir la filosofia de la Natura, la justificació de la qual, per a Schelling, està en el procés de creació interna de l'individu, que consisteix en la transfiguració en llum del principi fosc, una capacitat que, d'entre totes les criatures, només posseeix l'home.

En la pintura romàntica, el paisatge no és model del món exterior sinó la representació d'una manera de sentir. La natura no només és el vincle entre l'home i la divinitat, sinó que és el lloc on l'home es pot fondre amb el cosmos i arribar a la unitat amb el Tot. La natura ha sigut en moltes èpoques un espectacle davant del qual l'home ha pogut sentir la força creadora de la divinitat; ha sigut també la possibilitat d'intuir l'infinit i de veure la naturalesa divina de les coses, de sentir-se petit per acabar fonent-se amb la natura i sentir només la força creadora divina.

Així ho van sentir els romàntics i així ho van sentir els surrealistes. Si des d'un punt de vista conscient, podria ser un sentiment laic, Masson va experimentar un èxtasi religiós

-malgrat ser gran admirador de Nietzsche des dels setze anys- i Dalí va sublimar de tal manera la plana de l'Empordà i el paisatge de Portlligat, que sentia que era el punt on havia nascut Venus, on havien nascut els déus. El sentiment d'identificació amb la natura que experimenten tots dos artistes, Dalí i Masson, va molt més enllà del Romanticisme. Desde sempre, Dalí va creure que a Portlligat havien nascut les divinitats, com veiem en aquesta pintura, *Venus i cupidells*, pintada quan tenia 21 anys.



Salvador Dalí (1904-1989). *Venus i cupidells*, 1925. Col·lecció privada

El trobem en moltes cultures i èpoques: la muntanya còsmica de les cultures primitives, com a imatge simbòlica del cosmos; l'animisme taoïsta, amb un sentiment molt profund de la natura; la identificació dels déus grecs amb la natura, antropomorfitzant els fenòmens naturals; el trobem també en la antiga teosofia... també Petrarca va explicar una extraordinària sensació quan va pujar al cim del Ventoux, a la Provença, i aquest sentiment arriba a la culminació amb el savi grec Empèdocles, quan

va fondre la seva vida amb l'Etna, llençant-se a les laves del volcà.

Si un sentiment tan profund de l'home davant la natura vé ja des de l'antiguitat, independentment de l'època, la raça i les creences religioses, és pensable que només es pugui explicar anant més enllà del personal i del cultural, connectant amb l'home com a espècie, fet que ens porta a l'inconscient col·lectiu de Jung. La relació entre esperit i natura és identificable amb la de conscient i inconscient. Hegel, un dels pilars de les teories surrealistes, creia que la imaginació, com a facultat de crear, és més lliure i rica que la natura, ja que la imaginació té la capacitat infinita de produir moltes formes i, sobretot, perquè és portadora de l'esperit humà. Per això creia que l'art és superior a la natura (Hegel, 1989: 9-10). Però abans d'arribar a Hegel, hi ha un llarg camí creat pels poetes-filòsofs romàntics alemanys, com Novalis, un dels poetes preferits dels surrealistes -com hem vist- que va intentar reprendre la consciència de la divinitat de l'home, a través de l'idealisme màgic.

Les pràctiques surrealistes van proposar-se recuperar aquesta pèrdua, intentant el retorn a un estat primitiu idíl·lic, on no hi regnés la raó, sinó la imaginació, submergint-se en tota la màgia possible dels estats més profunds i desconeguts de l'ànima, amb totes les seves insospitades possibilitats. Això pressuposava també el retorn al mite. Però malgrat la voluntat de l'home contemporani d'alliberar-se de la divinitat, el sentiment del sagrat persisteix, com veurem en Dalí i Masson, ja que forma part de l'inconscient col·lectiu perquè és inherent a l'espècie humana.

La visió romàntica del paisatge va generar el sentiment del sublim, sentiment equiparable al generat per l'exploració de l'inconscient que, iniciada pels romàntics, és continuada pels surrealistes, amb l'ajuda de les teories de la psicoanàlisi. La visió romàntica del paisatge, pensada com a possibilitat d'intuir l'infinit i el sobrenatural, és comparable a la inabastable dimensió desconeguda de l'inconscient.

La teoria junguiana també relaciona la natura -i la seva representació- amb l'inconscient: "L'esperit de la natura i la terra mare són formes de representar oníricament el nucli més íntim de la psique" (Jung, 1997: 196). Jung, amb una imatge molt poètica, identifica la natura amb l'inconscient: "L'inconscient no pot ser menystingut, és tan natural com il·limitat i tan poderós com les estrelles" (Jung, 1997: 103).

La identificació entre els principis contraposats de Schelling la trobem també en

els surrealistes, que van buscar una harmonització entre el món exterior visible i l'inconscient, dins la seva surreialitat; els surrealistes buscaven una mena d'absolut, com el que buscaven els romàntics, on la idea d'infinít podria ser abastable per l'inconscient, de manera que, la força creadora i autocreadora havia de permetre arribar a l'essència de l'home, al punt de reconciliació entre llibertat i necessitat. Per això, l'art i la poesia van ser el punt d'unió entre l'home i la seva essència i la natura. Dalí també és un exemple d'aquest sentiment tan poderós d'unió amb la natura, una unió tan íntima que arriba fins a l'òsmosi.

Sóc inseparable d'aquest cel, d'aquest mar, d'aquestes roques, lligat per sempre a Portlligat... No estic a casa meua més que en aquest lloc; en qualsevol altre, sempre estic de pas. No es tracta només d'un sentiment, sinó d'una realitat psíquica, biològica-surrealista. Em sento lligat per un veritable cordó umbilical a la totalitat vivent d'aquesta terra. Participo en el ritme d'una pulsio còsmica. El meu esperit està en òsmosi amb el mar, els arbres, els insectes, les plantes, i amb això adquireixo un equilibri real que es tradueix en els meus quadres. Sóc realment el centre d'un món que crea la meua força i que m'inspira... En aquest lloc privilegiat el real i el sublim casi es toquen. El meu paradís místic comença en el pla de l'Empordà, està envoltat per les colines de les Alberes i troba la seva plenitud a la badia de Cadaqués. L'únic lloc del món, també, on em sento estimat... Sí, jo sóc un pagès català les cèl·lules del qual, totes i cadascuna estan arrelades en una parcel·la del seu sòl, cada guspira del seu esperit a un període de la història de Catalunya, pàtria de la paranoia.

(Dalí, 1975: 190-191)

Un pensament de Dalí, com la participació del nostre ésser i del nostre pensament en la totalitat de l'Univers, ens ajuda a veure com n'estava d'immers Dalí en la filosofia de la Natura: "Cada moviment del nostre ésser, cada pensament, participa de la totalitat de l'univers i de la seva correspondència" (Dalí, 1975: 216). Dalí sempre va ser conscient que era un geni i moltes vegades ho havia afirmat; era un geni en intensa òsmosi amb la seva terra, deia, un geni català, un geni capaç de poder viure passant constantment de la frontera de la bogeria a la de la lògica i saber mantenir el timó, mantenir l'alliberament de l'esperit (Dalí, 1975: 195). El seu geni era estar en connexió directa amb l'ànima còsmica (Dalí, 1975: 40). En aquest punt Dalí entronca amb els romàntics, que creien que el geni és la part divina que habita l'home (Schelling, 1949: 101-103) i creien poder arribar a aquesta divinitat per la filosofia de la Natura.

De l'atzar objectiu a la sincronicitat

Breton fa una equivalència entre el punt hegelian i el que va anomenar el punt sublim a *L'Amour Fou* (Breton, 1997: 171), i aquest és justament el punt que permet l'experiència del meravellós, tan buscada pels surrealistes. L'experiència del meravellós es presenta llavors com la forma constatable de la síntesi entre la sensació de llibertat i la vivència poètica. Però la coincidència -terme que Breton utilitzava abans que l'atzar objectiu- igualment feia possible viure el meravellós i està molt més a prop de la teoria del principi de sincronicitat de Jung, que és la coincidència significativa -com també la va anomenar- d'esdeveniments exteriors i interiors que no tenen cap connexió causal. Però Jung insisteix en què cal distingir la coincidència del simple agrupament a l'atzar perquè sembla tenir un fonament arquetípic (1984: 33).

L'important està en que sigui significativa, ja que hi ha moltes coincidències que no tenen cap significat. La sincronicitat de Jung es basa en un coneixement inconscient que enllaça un fet extern amb una situació psíquica i que pot tenir un significat psicològic que moltes vegades es manifesta en somnis. Al llarg de la seva vida, Jung va anar investigant i experimentant sobre els seus conceptes, que els va arribar a definir de diferents maneres, i respecte la sincronicitat també va veure que pressuposa un significat que és *a priori* respecte la consciència humana, i que sembla existir fora de l'home (Jung, 1984: 102). Aquesta teoria de Jung és important perquè permet explicar molts dels fenòmens de percepció extrasensorial (Jung, 1997: 211, 296 i 306) i aquest és un punt al que Hegel no havia arribat amb el seu atzar objectiu i que està molt més a prop de les experiències espiritualistes surrealistes.

La voluntat de Breton d'insistir en la relació entre atzar i necessitat, el va dur, juntament amb Paul Eluard, a fer una enquesta -que respon al gust pel joc dels surrealistes- que es va publicar en el primer número de la revista *Minotaure*, el 1933. Cadascú havia de respondre quina havia estat la trobada cabdal de la seva vida i fins a quin punt aquest fet li havia donat la impressió de fortuït o de necessari. Entre els enquestats, que hi havia artistes, poetes i psicòlegs, hi tenim la resposta del professor Jung. En canvi, no hi ha cap resposta ni de Freud ni de Lacan. No és estrany en el cas de Freud, perquè un any abans, en una brevíssima correspondència amb Breton, van acabar enfadats, però sobta l'absència de Lacan, ja que era col·laborador de *Minotaure*. És interessant la resposta de Jung, per al qual la primera trobada cabdal va ser el seu

naixement; l'altra, seria la seva mort; i la tercera, era la seva trobada amb el món, que deia no poder valorar-lo perquè no el comprenia; però la seva existència personal era necessària perquè era inevitable.

El punt geomètric de la coincidència -on segons Hegel i després segons Breton- es podrien resoldre totes les antinòmies, es pot situar en l'art, en la poesia o en la imaginació, igual que pensava Schelling. Però en la vida real és una altra cosa, perquè les contradiccions no només estan en la nostra part conscient, sinó també entre les forces que conformen el nostre inconscient i en la relació entre el conscient i l'inconscient (Jung, 1989: 17-48). Aquestes dificultoses relacions es poden veure en la lluita que s'estableix entre el Jo, el Super-jo i l'Allò de Freud, i en el Si-mateix de Jung, que veurem més endavant. Però, malgrat la dificultat, la teoria junguiana troba el punt de reconciliació entre contraris precisament en la seva acceptació, és a dir, en el principi d'individuació.

Tanmateix, Freud no creia en l'atzar ni en els actes casuals; en el seu estudi sobre actes casuals i fallits, allò que nosaltres fem sense adonar-nos-en i anomenem actes casuals, per a ell són extraordinàriament significatius ja que, són manifestacions produïdes per la repressió i, per tant, tenen la mateixa naturalesa que els complexos i desitjos insatisfets que creen els símptomes i els somnis (Freud, 1973d: 1551-1552). Tampoc no contempla els actes casuals com actes en llibertat produïts a l'atzar, com els interpretaven els surrealistes.

El surrealisme va situar el problema de la llibertat en l'atzar objectiu, concepte pres de Hegel, al que Breton sempre es va voler mantenir fidel, i que el va definir com el lloc geomètric de la coincidència entre la necessitat natural i la necessitat humana, és a dir, entre la necessitat i la llibertat (Breton, 1973: 140). Aquest atzar objectiu surrealista es pot trobar definit en Hegel de la manera més natural i sensual: l'autoconsciència pren la vida igual com es recol·lecta una fruita madura, que s'ofereix a la mà de la mateixa manera que aquesta l'agafa (Hegel, 1993: 214). L'atzar objectiu, quan esdevé el punt de coincidència entre necessitat i llibertat, esdevé el punt hegelian on creu poder arribar a resoldre totes les antinòmies (Breton, 1973: 153). Aquest punt, però, no és només hegelian, perquè de l'intent de trobar la reconciliació entre contraris i entre llibertat i necessitat ja n'havien parlat Kant, Schiller, Hölderlin i Schelling, situant-lo en l'absolut i en l'art, i aquest punt de reconciliació també és l'objectiu de Jung. En Breton, aquest punt es pot manifestar en diferents dimensions; en el *Segon Manifest*, fa evident el seu interès

per la dialèctica hegeliana en la determinació d'un punt de l'esperit on la vida i la mort, el real i l'imaginari, el passat i el futur, el comunicable i l'incomunicable, deixen de ser percebuts com una contradicció (1973: 153).

A diferència de Freud, que no creia en els actes casuals, Jung s'hi va interessar com un fet que existeix. Va utilitzar per primera vegada el terme sincronicitat el 1930. Jung ho justifica en base als descobriments de la física moderna, que han canviat la concepció científica del món (Jung, 1988: 9). En una carta a Carl Seelig, del 25 de febrer de 1953, Jung li diu que va ser Einstein qui el va portar a pensar en una relativitat del temps i l'espai i el seu condicionament psíquic.

Professor Einstein was my guest on several occasions at dinner... These were very early days when Einstein was developing his first theory of relativity [and] it was he who first started me off thinking about a possible relativity of time as well as space, and their psychic conditionality. More than thirty years later, this stimulus led to my relation with the physicist Professor W. Pauli and to my thesis of psychic synchronicity.

(Jung, 2011: XIII)

Els nous descobriments de la física van veure que la relació causa-efecte newtoniana servia per determinar fenòmens que es produïen a la natura de manera que podrien repetir-se i que per tan es basaven en l'estadística, per això diu Jung que va interessar-se en l'estudi de fenòmens estranys que es donen i no poden ser estudiats estadísticament. Michael Fordham (86), analista junguà, diu que Jung va proposar el concepte de sincronicitat per treure la fantasia, la màgia i la superstició d'esdeveniments que semblen estar connectats (Jung, 2011: XI). Per aquest motiu, en el seu assaig "The Spirit of Psychology", del 1954, va definir la sincronicitat com "una relativitat de l'espai i dels temps condicionada per la ment" (Jung, 1988: 28).

Segons Aniela Jaffé, Jung, treballant íntimament amb Pauli, tenien un tema de discussió freqüent: el paral·lisme entre la física nuclear i la psicologia de l'inconscient col·lectiu, que podien considerar-ho com els aspectes exterior i interior d'una mateixa realitat (Jaffé, 1997: 271).

Tot va començar per l'estudi de les coincidències. Jung n'explica una, que la va viure ell mateix, amb una probabilitat increïble de produir-se: una pacient seva va tenir un somni en el que li donaven un escarabat daurat. Mentre li explicava el somni, ell, que

86 Michael Fordham (1905-1995), analista junguà.

estava d'esquena a una finestra que estava tancada, de sobte va sentir un soroll darrera seu i era un insecte que picava contra el vidre per fora. Va obrir la finestra i el va agafar, era el més semblant a un escarabat daurat, la centònia daurada comuna (centonia aurata); diu Jung que és tan improbable que passi una cosa així, que mai no li havia passat una cosa semblant; aquest és un exemple de coincidència significativa, que s'ha de distingir de les agrupacions de l'atzar, i sembla que tenen una base arquetípica (Jung, 1988: 33).

Jung afegeix que la sincronicitat és una coincidència en el temps de dos o més fenòmens no relacionats causalment que tenen el mateix significat o similar i que no s'ha de confondre amb "sincronisme", que és senzillament l'esdeveniment simultani de dos fenòmens (Jung, 1988: 35). La sincronicitat es basa en un coneixement inconscient que enllaça un fet extern amb una situació psíquica i que pot tenir un significat psicològic que moltes vegades es manifesta en somnis. Joseph Cambray (87), utilitzant termes de Jung, explica la sincronicitat: "coincidència significativa, connexió acausal, i numinositat" (Cambray, 2009: 12). Aquesta teoria de Jung és important perquè permet explicar molts dels fenòmens de percepció extrasensorial (Jung, 1997: 211, 296,306). També està a prop dels interessos de Breton el fet que la sincronicitat de Jung es pugui explicar amb l'I Ching, ja que no depèn de cap principi de causalitat, contràriament al que passa en el pensament occidental.

La sincronicitat és una experiència que Jung va viure sovint en relació a Wolfgang Pauli, el seu amic Premi Nobel i creador de la física quàntica (88). Conegut com "efecte Pauli", Pauli va plantejar-li a Jung que quan ell entrava al laboratori explotaven els recipients o es trencaven alguns indicadors, i hi ha una anècdota d'un fet de sincronicitat relacionat amb Pauli, que explica David Peat (89).

87 Joseph Cambray és President of the International Association of Analytical Psychology (IAAP) a Boston, Massachusetts.

88 Jung i Pauli es van estar escrivint des de 1932 fins a 1957, un total de 73 cartes.

89 Dr. David Peat (1938), físic holístic angles, investigador del National Research Council of Canadà, és pioner en connectar la psicologia junguiana amb la teoria quàntica, i va ser un estret col·laborador de David Bohm.

En una ocasió, una peça complicada de un aparat se cayó en su laboratorio de Göttingen. Frank le escribió a Pauli, indicando que, puesto que el teórico estaba viviendo en Zurich, el efecto Pauli no podría ser el causante de este caso. Pauli, sin embargo, contestó que de hecho él había viajado a Copenhague ¡y que el tren se detuvo en la estación de Göttingen en el momento del contratiempo!.

(Peat, 1988: 32-33)



Wolfgang Pauli (1900-1958)

Una de les constants de Jung és la reintegració dels contraris, que l'home necessita per assolir l'equilibri i superar els conflictes interns. Aquesta reconciliació és la *coincidencia oppositorum* dels filòsofs clàssics i dels alquimistes, que es troba en els romàntics i en els surrealistes, i que és la base del sistema de Jung; per això, Jung és imprescindible per entendre el surrealisme. El descobriment de Jung de l'inconscient col·lectiu significa entendre l'home amb tota la història de la humanitat que li precedeix formant part de la seva estructura, amb la finalitat de reconciliar-se amb la part inconscient de la seva vida psíquica. "A diferència de Freud, Jung té en compte la història: els arquetipus, estructures de l'inconscient col·lectiu, estan carregats d'"història" (Eliade, 1995: 102).

L'alquímia, la integració dels oposats

De l'Empèdocles de Hölderlin a Breton: l'Etna i el Teide

Estudis de Kant i de la antiguitat grega, Friedrich Hölderlin (1770-1843) va aprendre la relació entre l'home i la divinitat i la lluita dels herois per la llibertat (Hölderlin, 1990a: 146, 491-492). Fascinat per Sòcrates, també de l'antiga Grècia

vindria la idea de l'autoconeixement, un problema primordial per als romàntics, tan preocupats per arribar a l'essència de l'home. Va arribar a Jena el 1794, on Fichte n'era professor. Hölderlin, que ja coneixia els seus escrits, el considerava l'ànima de Jena (1990a: 214, 217). El *Projecte*, pensat per ell com el programa del sistema més antic de l'idealisme alemany, va ser concebut el 1795, i té una força pròpia d'un manifest. Hölderlin, convençut que la idea que tot ho unifica és la idea de bellesa, en el seu més elevat sentit platònic i que l'acte més elevat de la raó és l'acte estètic, reclama la necessitat d'una nova mitologia al servei de les idees, la mitologia de la Raó; les idees han de ser mitològiques, sinó no tenen cap interès per al poble; d'aquesta manera s'uniria raó i sensibilitat i permetria universal llibertat i igualtat dels esperits, tant dels il·lustrats com dels no il·lustrats; aquesta seria l'obra més gran de la humanitat (1990b: 27-29). No és estrany que, amb aquestes idees, Hölderlin entusiasmés els surrealistes.

Per al surrealisme, Hölderlin i Novalis, dins la poesia alemanya, són un punt de partida fonamental en la revolució de les idees, que ha d'estar darrera de qualsevol revolució artística (Breton, 1973: 64).

Els romàntics alemanys van insistir en la necessitat de ser creador per poder ser lliure. Hölderlin ho va resoldre amb la tragèdia grega i amb el seu heroi Empèdocles: els problemes del seu destí s'han de resoldre aparentment en ell i, ja que tant ell com el seu temps són limitats, lluita per un esperit lliure, per poder anar progressant en cada intent. El seu Empèdocles és la unitat total entre natura i art, entenent l'art com el pensar, l'ordenar, el caràcter formant de l'home (Hölderlin, 1990b: 109-111). Enfrontat al no-conegut, ha de tractar de fer-se'n l'amo al mateix temps que se n'ha de fer de la natura i de si mateix, i ha de lluitar per la identitat entre tot (Hölderlin, 1990b: 114-115).

Per a Hölderlin, Empèdocles és l'encarnació del creador. És creador per poder ser lliure; Hölderlin fa una exaltació de la figura d'Empèdocles veient el final de la vida de l'heroi grec com la fusió total amb la natura: va pujar a l'Etna, i es va abocar al volcà, fonent-se dins del seu abisme. El seu heroi Empèdocles és la personificació del geni (Hölderlin, 1990a: 453). Com tots els herois, han de baixar a l'abisme per poder renéixer a la llum. En termes d'arquetipus, per a Jung, els herois són arquetipus de conducta (90).

90 JUNG, Carl Gustav: *Entrevista completa*, 1959
<http://www.youtube.com/watch?v=PEhAXggHUNA>

IMATGE NO DISPONIBLE

L'Etna. Sicília

IMATGE NO DISPONIBLE

Les laves de l'Etna

En el cas d'Empèdocles, el foc pot tenir aquí un significat poètic i alquímic. Bachelard, per fer una connexió amb l'inconscient, parla del Complex d'Empèdocles per a qui el foc no és una destrucció; és una mort còsmica, una renovació:

Empèdocles és l'home fet, heroi mític de l'antiguitat, prudent i segur de si mateix, per a qui la mort és un acte de fe, que demostra la força del seu seny [...]. La mort en la flama és la menys solitària de les morts. És veritablement una mort còsmica en la que tot un univers s'aniquila amb el pensador. La foguera és una companya en l'evolució. Moltes vegades, davant d'un inmens foc incandescent, l'ànima se sent treballada pel complex d'Empèdocles.

(Bachelard, 1966: 26)

Aquest desig de fondre's amb la natura el veiem també en la sensació que Breton va tenir quan va pujar al Teide, el 1935:

Teide admirable, prends ma vie! Tourne sous ces mains rayonnantes et fais miroiter tous mes versants. Je ne veux faire avec toi qu'un seul être de ta chair, de la chair des méduses, qu'un seul être qui soit la méduse des mers du désir. Bouche du ciel en même temps que des enfers, je te préfère ainsi énigmatique, ainsi capable de porter aux nues la beauté naturelle et de tout engloutir.

(Breton, 1997: 141)

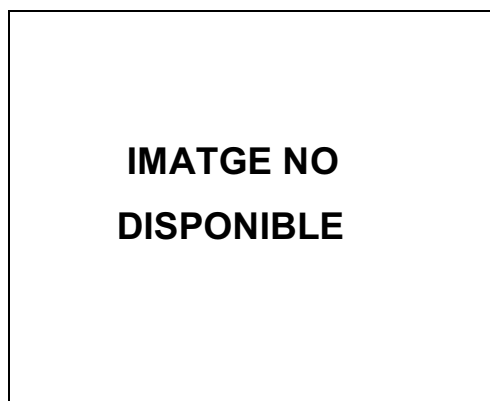
La fusió amb la natura també és una constant en Dalí, que afirmava, amb un sentiment tan romàntic com podia ser el de Novalis i de Hölderlin que ell era el Cap de Creus (Dalí, 1975: 188). Per al surrealisme, la unió del món interior i l'exterior havia de ser, en definitiva, la via cap a la llibertat de l'home, i el món exterior es presentava com el reflex de la projecció dels desitjos de l'home. D'aquesta manera, es formalitzava el triomf de la subjectivitat de l'home en el món contemporani. Sabem que Nietzsche i Kant eren lectures del Dalí adolescent (Dalí, 1964: 2-3), i si busquem un dels orígens que enllaci els romàntics amb els surrealistes, ens hem de remetre a Kant per la seva tesi sobre la subjectivitat del judici estètic perquè les coses són el que projectem sobre elles (Kant, 1991a: CJ, prgr.6) i per la seva identificació entre esperit i natura, a través de la llibertat (Kant, 1991a: CJ, IX). En el *Segon Manifest*, Breton estableix una analogia entre les recerques surrealistes i l'alquímia: la pedra filosofal no és altra cosa que el que ha de permetre l'alliberament de la imaginació i de l'esperit de l'home (Breton, 1995: 124). En aquells anys, la Tour Saint-Jacques de París, exemple de l'alquímia medieval, es va convertir en un monument enigmàtic, el gran monument del no revelat, amb aspecte de girasol (Breton, 1997: 69-70, 91); el seu potencial màgic el va convertir en lloc de "pelegrinació" surrealista, en un "alt lloc" (haut lieu), igual que ho seria anys més tard la llibreria d'Arturo Schwarz, un italià d'origen egipci afincat a París, tan interessat per l'alquímia, la càbala i l'ocultisme, que la seva llibreria es va convertir en un veritable temple per als surrealistes.

En un article que recull idees del seu llibre del 1951, *La imaginació alquímica*, Schwarz diu que l'alquímia és una filosofia de vida, una ideologia de salvació i llibertat, que l'iniciat creu poder aconseguir a través de l'amor, el foc del qual és transmutatiu des de la seva il·luminació i font de coneixement. L'alquímia és un sistema de pensament en el que les contradiccions lògiques es disolen, i l'amor, que és el principi

femeni, és instrument de coneixement perquè possibilita la reconciliació dels oposats (Schwarz, 1986: 77-82), per això la figura de la dona és fonamental per a l'alquimista, i també ho va ser per als surrealistes: per una banda, per les connotacions eròtico-sexuals; per l'altra, com a símbol alquímic de coneixement.

En Jung, l'alquímia és el que permet a l'artista arribar a la transmutació, arribar a imatges simbòliques i arquetípiques, i és el que permet el retorn a l'origen tan desitjat per romàntics i surrealistes. La màgia verbal buscada pels poetes és l'alquímia de les paraules. Jung explica, en el seu estudi sobre Paracels, que ja ell utilitzava neologismes, sovint incomprensibles, utilitzant i combinant diversos arrels idiomàtiques, i aconseguia així un poder gairebé sobrenatural davant els altres. Jung compara això amb l'antiga màgia de les paraules en què la transposició de les lletres en les pràctiques màgiques tenen una finalitat diabòlica; i, mitjantçant les paraules canviades, es transforma l'ordre diví en un desordre infernal (Jung, 1989: 44).

L'operació alquímica Jung la defineix com la separació de l'ànima i el cos de la prima materia -o caos- i la seva posterior conjunció (1989: 45). En aquest procés, l'home ocupa el lloc del creador, i Jung obre una via que va des de l'alquímia medieval, quan creu que es ja preparava la intromissió de l'home en l'àmbit diví, fins al Faust de Goethe, concebut, amb influències paracèlsiques, com un superhome, a partir del qual Nietzsche declararia la mort de Déu i la creació del superhome (Jung, 1989: 50) que, amb els seus set dimonis es crea un déu per a ell mateix (Nietzsche, 1990: 103), com si es tractés de la més antiga màgia alquímica. Myers, molt important per a Jung, també ho va ser per a Breton, així com Théodore Flournoy, pel seu estudi sobre la mèdium Hélène Smith, una figura reveladora per a Breton a través de Nadja, que li diu: "Hélène, c'est moi" (Breton, 1991: 92-93).



Dibuix de Nadja a Breton

Jung es va interessar molt aviat per l'alquímia i, en especial, pels estudis sobre el simbolisme de l'alquímia del psicoanalista vienès Herbert Silberer (1882-1922) i el 1909 li va enviar a Freud -que no el coneixia- un treball titulat *Informe sobre un mètode per provocar determinats fenòmens al·lucinatoris simbòlics i per observar-los*. Anys més tard deia Jung que va ser Silberer el primer en descobrir els secrets que van des de l'alquímia a la psicologia de l'inconscient (Freud/Jung, 1978: 289-290). Estava tan interessat pels treballs sobre la formació de símbols de Silberer, que constantment defensava -sovint també en nom de Freud- que publicuessin els seus treballs al *Jahrbuch*, i la gran aportació de Jung -reconeixia Freud- va ser la demostració de l'herència inconscient en el simbolisme, és a dir, la demostració de les idees innates (Freud/Jung, 1978: 548).

Jung es va arribar a interessar tant per l'alquímia perquè hi trobava una de les fonts de representacions simbòliques del passat. Tenia també un profund interès per la mitologia, molt més que no pas Freud (Freud/Jung, 1978: 336 i 339-340). De l'alquímia pren la representació de les "scintillae", espurnes que surgeixen com il·lusions visuals de la substància de transformació, i les compara a l'enteniment humà. I com que de les espurnes de l'ànima del món surgeixen les formes essencials de les coses ("formae rerum essentiales"), Jung les relaciona amb les idees platòniques, cosa que li permet arribar des de l'alquímia a la seva teoria dels arquetipus (1994: 135-136). Creia que l'alquímia ocultava el secret de la matèria i la seva transformació, i això ratlla el meravellós; per tant, creu que no es tractava només de química, sinó també d'una activitat psíquica que compara amb la imaginació de l'activitat de la vida onírica. Aquesta comparació és possible perquè, si l'objectiu de l'alquímia es fer aparèixer un tresor difícilment accessible, és semblant al procés de penetració de l'inconscient en la consciència (Jung, s/d: 373-374). Aquest és un dels punts que també podem relacionar amb els interessos dels surrealistes.

El fet que la inclinació artística ja es doni en la mentalitat màgica dels primitius, va fer pensar a Jung que una interpretació personal de l'artista fent una projecció cap al passat, cap a la infància i a les relacions personals amb els pares, no fa comprendre l'obra artística o poètica (1990: 66-67). En aquesta afirmació hi ha una clara oposició a Freud que -a criteri de Jung- ha incidit massa en valorar l'obra d'art en relació a la vida personal i íntima del poeta o artista; i creu que tot i que això és interessant per mostrar

els trets personals que l'artista, intencionada o inintencionadament, ha posat en el seu treball, i es poden veure les influències de la infància que han pogut jugar un paper en la creació artística, acaba convertint l'artista en un cas clínic i sovint en un problema de psicopatologia sexual. Com a forma d'interpretar l'art, el mètode de Freud té limitacions perquè és purament mèdic i el seu objectiu és tractar la patologia o disfunció per aconseguir que l'individu no s'allunyi de la vida real i s'integri en la societat. És probable que un dels motius pels quals l'home ha perdut el seu caràcter màgic sigui perquè ha perdut els seus vincles religiosos i divins. Els romàntics van intentar reprendre la consciència de la divinitat de l'home i, d'alguna manera, el que van fer les pràctiques surrealistes va ser recuperar aquesta pèrdua.

El 1930 Breton publica el *Segon Manifest* i és el moment també en què pren la direcció de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Breton puntualitza la diferència entre el surrealisme i la psicoanàlisi freudiana: el surrealisme no pretén en absolut un estudi científic dels complexos (1995: 109), sinó explorar la profunditat de l'esperit; els somnis van continuar sent una més de les vies possibles per aconseguir-ho. Una de les característiques bàsiques de la psicoanàlisi freudiana és tractar de reconduir l'home a criteris de realitat, alliberar-lo dels complexos i poder integrar-lo en la societat, cosa que estava molt lluny dels objectius dels surrealistes, que tot i que creien que trobarien en els somnis la via d'accés a les zones més secretes i profundes de l'home i podrien conèixer l'essència de les coses i del ser humà, viurien com a forma de llibertat un escapar-se de tot el que està regit per la raó. Com que el somni era un dels grans misteris de l'home, tractar de desvelar-lo tenia per a ells un atractiu poderosíssim. D'aquesta manera creien poder arribar a un coneixement més gran de la pròpia realitat, cosa que, en principi, permetria moure's amb més llibertat.

Aquesta explicitació de Breton del distanciament entre el surrealisme i la psicoanàlisi freudiana permet l'aproximació a la psicologia analítica de Jung, que té una visió més lliure dels somnis i de la fantasia creadora, tot i que, com ja hem vist, per a Jung la llibertat sempre és relativa. Aquesta és una altra qüestió que va conduir Breton a criticar Freud (Breton, 1995: 109-110): la facultat freudiana -que Breton anomena transmutació (1995: 110)- amb la qual l'home converteix desitjos insatisfets en

creacions artístiques en lloc de símptomes (91). Això va irritar Breton de tal manera, que va emprendre la reivindicació de la inspiració, que deixava de veure com una cosa sagrada i explicava com una possessió total de l'esperit, amb la qual l'home se sent empès amb un *plus fort que lui* (Breton, 1995: 110-111). La transmutació ens remet a l'alquímia i, com hem vist, ja Jung havia relacionat la sublimació de Freud amb aquesta antiga "ciència", i també havia parlat del complex autònom de l'artista, que l'empeny de tal manera que és molt més fort que ell. Si la inspiració sagrada estava més a prop dels romàntics, aquesta inspiració laica que descriu Breton com un impuls tan fort, està més a prop de Nietzsche, de Freud i de la idea del procés creatiu de Jung, com veurem.

En l'alquímia tornem a trobar la figura de l'àngel que tant interessa a Dalí. Cirlot ens recorda que "l'àngel simbolitza la sublimació, ascensió d'un principi volàtil (espiritual), com en les figures del *Viatorium spagyricum*. El paral·lelisme entre els ordres angèlics i els mons astrals ha estat exposat per Rudolf Steiner amb precisió inaudita a les *Hiérarchies Spirituelles*, seguint el Pseudo Dionisio Areopagita en el seu *Tractat de les jerarquies celestes*" (Cirlot, 1975: 82). En alquímia, l'àngel, l'ànima i el món no són entitats separades, sinó que hi ha una connexió amb l'Univers. L'alquímia significa la integració de l'home amb la natura. Mircea Eliade, que va conèixer molt bé

91 BRETON, André. "Interview du Professeur Freud à Vienne". *Littérature Nouvelle Série*. N° 1. 1er Mars 1922. P. 19. "Aux jeunes gens et aux esprits romanesques qui, parce que la mode est cet hiver à la psychanalyse, ont besoin de se figurer une des agences les plus prospères du rastaquouérisme moderne, le cabinet du Professeur Freud avec des appareils à transformer les lapins en chapeaux et le déterminisme bleu pour tout buvard, je ne suis pas fâché d'apprendre que le plus grand psychologue de ce temps habite une maison de médiocre apparence dans un quartier perdu de Vienne. "Cher Monsieur, m'avait-il écrit, n'ayant que très peu de temps libre dans ces jours, je vous prie de venir me voir Lundi (demain 10) à 3 h. d'après-midi dans ma consultation. Votre très dévoué, Freud". Une modeste plaque à l'entrée, Pr. Freud, 2-4, une servante qui n'est pas spécialement jolie, un salon d'attente aux murs décorés de quatre gravures faiblement allégoriques : L'Eau, Le Feu, la Terre et l'Air, et d'une photographie représentant le maître au milieu de ses collaborateurs, une dizaine de consultants de la sorte la plus vulgaire, une seule fois, après le coup de sonnette, quelques cris à la cantonade : pas de quoi alimenter le plus infime reportage. Cela jusqu'à ce que la fameuse porte capitonnée s'entr'ouvre pour moi. Je me trouve en présence d'un petit vieillard sans allure, qui reçoit dans son pauvre cabinet de médecin de quartier. Ah ! il n'aime pas beaucoup la France, restée seule indifférente à ses travaux. Il me montre cependant avec fierté une brochure qui vient de paraître à Genève et n'est autre chose que la première traduction française de cinq de ses leçons. J'essaie de le faire parler en jetant dans la conversation les noms de Charcot, de Babinski, mais, soit que je fasse appel à des souvenirs trop lointains, soit qu'il se tienne avec un inconnu sur un pied de réticence prudente, je ne tire de lui que des généralités comme: "Votre lettre, la plus touchante que j'aie reçue de ma vie" ou "Heureusement, nous comptons beaucoup sur la jeunesse "".

a Jung, explica que per al psicòleg l'alquímia no va ser una pre-química, sinó una tècnica espiritual. "L'objectiu dels alquimistes -explica Eliade (1995: 98)- no era estudiar la Matèria, sinó alliberar l'Ànima de la matèria. Jung va arribar a aquesta conclusió llegint els textos dels alquimistes clàssics. Es va sorprendre davant la semblança entre els processos alquímics pels quals es pensava obtenir la pedra filosofal i les imatges en els somnis d'alguns dels seus pacients que, sense adonar-se'n, estaven treballant en la integració de la seva personalitat". Eliade explica que, entre 1935 y 1938, Jung va publicar estudis sobre l'alquímia xinesa i hindú i va veure que igualment perseguien l'alliberament de l'ànima i la perfecció de la matèria, "és a dir, la col·laboració de l'home amb la natura. Aquesta convergència de resultats adquirits en àmbits diferents i per mètodes diferents, ens sembla una confirmació manifesta de la hipòtesi de Jung" (Eliade, 1995: 98).

Després de quinze anys estudiant alquímia, Jung va arribar a la conclusió que l'alquímia era una operació psicològica, còsmica i espiritual, és a dir, que la finalitat no era només l'alliberament de l'ànima sinó també la curació del Cosmos. El que els alquimistes anomenaven matèria era en realitat el Si-mateix. L'ànima del món, "anima mundi", estava empresonada dins de la matèria, que era la seva pròpia vida psíquica, per això calia alliberar-la. Per als alquimistes era un camí difícil perquè era una confrontació amb la "nigredo", l'esperit del diable, i l'ànima ha de lluitar amb aquesta negror -l'ombra, en termes junguians-; l'interessant de l'alquímia és que persegueix justament la síntesi dels oposats, per això Jung va dedicar tant de temps a estudiar-la. Aquesta negror només pot quedar disolta quan "el diable ja no té una existència autònoma, sinó que s'incorpora a la unitat profunda de la psique. Llavors, l'"obra", l'opus magnum dels alquimistes, ha estat realitzada: l'ànima humana està perfectament integrada" (Eliade, 1995: 98-99).

Jung va dir que no pretenia fer teologia ni filosofia de la religió, sinó que s'enfrontava a una experiència humana que existeix i que l'analitzava des del punt de vista psicològic, i creia que aquestes experiències podien arribar a la integració i a l'equilibri espiritual. "sense deixar de parlar com a psicòleg -explica Jung a Eliade- corrobo que la presència de Déu es manifesta en l'estructura profunda de la psique com una *coincidentia oppositorum* [...] Comprovo que el conflicte interior és sempre font de crisis psicològiques profundes i perilloses; tan perilloses, que poden destruir la

integritat humana. Psicològicament, aquest conflicte interior es manifesta per mitjà de les mateixes imatges i pel mateix simbolisme atestiguats en totes les religions del món i utilitzats també pels alquimistes [...]. El món modern està desacralitzat, per això està en crisi. L'home ha de tornar a descobrir una font més profunda de la seva pròpia vida espiritual. Per això té l'obligació de lluitar contra el Mal, d'enfrontar-se a la seva Ombra, d'integrar el Diable. No hi ha altra sortida" (Eliade, 1995: 99-100).

Eliade explica que l'objectiu de Jung va ser trobar un camí perquè l'home pogués sortir de la seva crisi espiritual, que només es podria aconseguir amb la reintegració dels contraris, que aquest és, segons Jung, el gran problema de la psicologia. En una conversació entre Eliade i Jung, el psicòleg li explicava que en el seu llibre *Psicología y alquimia* (1944) va tenir l'ocasió d'ocupar-se de la integració de Satanàs. "Doncs mentre Satanàs no sigui integrat, el món no es curarà i l'home no se salvarà. Pero Satanàs representa el Mal i, com integrar el Mal? Només existeix una possibilitat: assimilar-lo, és a dir, elevar-lo a la consciència, fer-lo conscient. Això és el que l'alquímia anomena "conjunció de dos principis" (Eliade, 1995: 98). Precisament, un punt de coincidència entre els surrealistes i els romàntics alemanys va ser arribar a la reconciliació entre contraris, entre el jo i l'objecte, l'ideal i el real, el finit i l'infinít i entre natura i esperit. I una de les constants de Jung és la reintegració dels contraris, que l'home necessita per assolir l'equilibri i superar els conflictes interns. Aquesta reconciliació és la *coincidència oppositorum* dels filòsofs clàssics i dels alquimistes, que es troba en els romàntics i en els surrealistes, i que és la base del sistema de Jung; per això, Jung és imprescindible per entendre el surrealisme. El descobriment de Jung de l'inconscient col·lectiu significa entendre l'home amb tota la història de la humanitat que li precedeix formant part de la seva estructura, amb la finalitat de reconciliar-se amb la part inconscient de la seva vida psíquica. "A diferència de Freud, Jung té en compte la història: els arquetipus, estructures de l'inconscient col·lectiu, estan carregats d'"història" (Eliade, 1995: 102). Per a Dalí l'alquímia era la possibilitat d'aurificar el quotidià (Dalí, 1964: 32).

SALVADOR DALÍ: PORTLLIGAT I CAP DE CREUS

SALVADOR DALÍ: PORTLLIGAT I CAP DE CREUS

Filosofia del paisatge dalinià: de l'ultralocal a l'universal

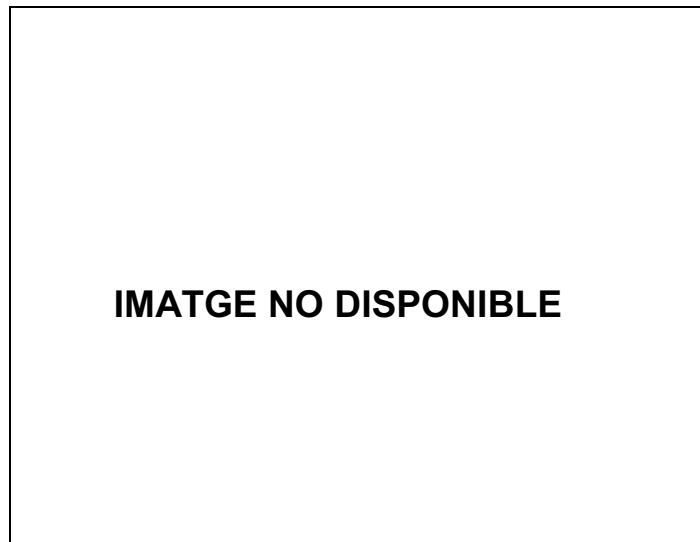
Les meves teles han de ser llegides com si es tractés de les projeccions arquetípiques d'una nova cova de Plató. A partir de mi, Dalí, pot iniciar-se una nova consciència de la humanitat. Serà, per suposat, un viatge al país de l'horror i de la por, igual que el que pot experimentar un explorador en un país desconegut.

(Dalí, 1975: 363)

Arribar de l'ultralocal a l'universal és el que va es va proposar Dalí. “Des de la meva infància el meu lema ha sigut el de Montaigne: no s'arriba a l'universal més que a partir de l'ultralocal”, deia Salvador Dalí (Gifreu, 2000: 7). Podria semblar una figura retòrica incongruent, però precisament això, arribar a l'universal, és el que només el geni pot aconseguir. Dalí va recrear un paisatge, on ell va viure des de petit i el va anhelar tota la seva vida, per lluny que estigués; el va convertir en un centre, un centre del món i, per tant, en una imatge arquetípica. Com veurem, Dalí va viure el paisatge amb la voluntat de construir una cosmogonia, i així va crear el seu propi món (Dalí, 1981: 373). Aquesta imatge és comparable a un mandala perquè és un centre construït amb tota la seva força anímica i espiritual. En aquest centre de l'univers dalinià, hi ha lloc per a tot allò que interessava a Dalí, des del més popular, com pescadors del poble i objectes quotidians, fins al desenvolupament dels mites clàssics o fins al naixement de les divinitats. És la càrrega enigmàtica i delirant que posa Dalí en la seva visió de la realitat, el paisatge fet cosmogonia, la sacralització de l'espai i la pervivència dels mites, tot el que converteix l'ultralocal en universal. Aquest paisatge dalinià, convertit en centre, sembla evidenciar el que proposa Mircea Eliade, que l'home no pot viure més que en un espai sagrat, en el centre, per la situació humana del que podríem anomenar nostàlgia del paradís (Eliade, 1979: 58), una nostàlgia que, com hem vist, els romàntics van experimentar fins a l'exaltació. Així mateix ho va viure Dalí, interpretant l'univers com una projecció interior, “una imatge augmentada del món que portem a dins” (Dalí, 1975: 208); aquest és el nucli de la cosmogonia daliniana, una reflexió que prioritza el món interior i la subjectivitat d'una manera kantiana, junguiana i quàntica: “el que jo projecto és més veritat que la veritat i la sola veritat” (Dalí, 1975: 209).

Salvador Dalí va néixer a Figueres i ja de ben petit passava els estius a

Cadaqués. Allà, a la plana de l'Empordà, va aprendre a estimar el paisatge de Cadaqués i Portlligat, que el va pintar al llarg de tota la seva vida. Al costat del mar va aprendre a valorar la llum dels dies assolejats, les nits pàl·lides de lluna, la sorra humida de la platja i la poesia de la llum crepuscular. Quan només tenia 17 anys, va pintar la seva primera fusió amb la natura, autoretratant-se com si sorgís del mar amb coll de Rafael.



Salvador Dalí (1904-1989). *Autoretrat amb coll rafalesc*, 1921
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres. Llegat Dalí

La casa a Figueres, on vivia Dalí des de 1912, tenia una vista privilegiada; des del terrat, que era on Dalí va instal·lar el seu estudi quan va començar a pintar, es veia la badia de Roses i Sant Pere de Roda (Dalí, A.M. 1993: 64). Així que, entre les vistes des de Figueres i l'experiència a Cadaqués, Dalí va viure sempre envoltat de paisatge. Com se sap, Dalí va escriure molt, tant llibres com articles, i on més va parlar del paisatge va ser en els seus diaris d'adolescència, de 1919 i 1920, on va manifestant el descobriment del seu amor pel paisatge de Cadaqués, i també al seu llibre *Vida secreta*, concebut també com un diari quan ja tenia 38 anys, on s'hi barregen records -falsos i reals- de la infància juntament amb percepcions d'adult. "Va ser durant la meua infància quan es van formar tots els arquetipus de la meua personalitat, de la meua obra i de les meves idees" (Dalí, 1975: 51).

Des de petit, la finestra va exercir en Dalí un poder de fascinació absolut; en

els seus records reals, Dalí explica que sempre es distreia a l'escola mirant el paisatge per la finestra i, quan el mestre el va canviar de lloc, ell continuava mirant cap a la finestra, imaginant el paisatge que, en realitat, ja no podia veure. Era "una tortura que no em permetessin veure aquella plana estimada de l'Empordà, la geologia única de la qual, amb la seva tremenda vigoria, hauria d'emmotllar més endavant tota l'estètica de la filosofia del paisatge dalinià" (Dalí, 1981: 70). Les primeres pintures de Dalí que es conserven catalogada són petits paisatges de 1910, quan només tenia sis anys, encara que es creu probable que les pintés als nou o deu, que va ser quan li van regalar la seva primera paleta. A la seva *Vida secreta*, explica que quan anava a classe, s'avorria tant, que es dedicava a fabricar els seus falsos records i a deixar córrer la imaginació mirant les formes de les taques d'humitat de les parets i també mirant el paisatge per la finestra (Dalí, 1975: 49).



Salvador Dalí. *Paisatge*, 1910-1914

The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)

IMATGE NO DISPONIBLE

Paisatge amb riu, 1910-1914 - Col·lecció privada

IMATGE NO DISPONIBLE

Paisatge amb figures, 1910-1914 - Col·lecció privada

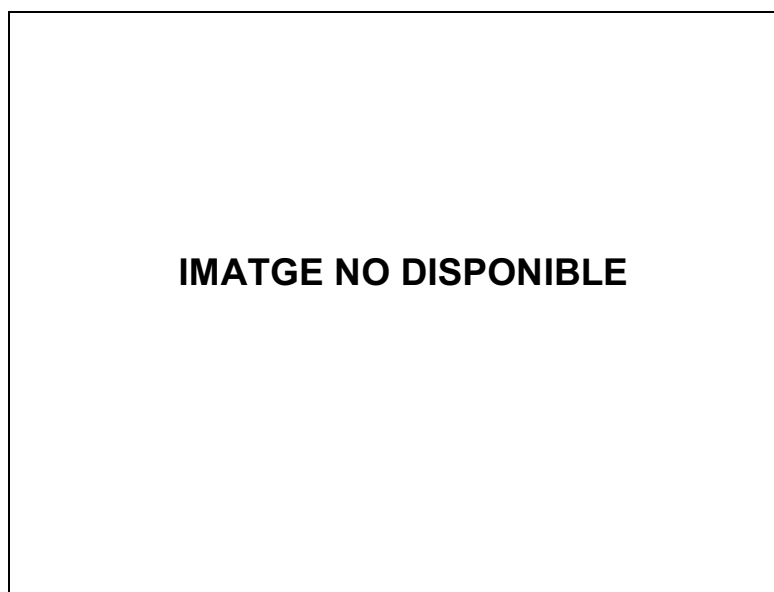
IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí (1904-1989). *Cadaqués. Vista des de la casa des Llaner*, 1915
Col·lecció privada, Cadaqués (92)

92 Primer paisatge de Cadaqués pintat per Dalí; tenia 11 anys

La finestra: una mirada al món

La finestra és una metàfora d'una mirada oberta al món, és creadora d'un espai en el que s'estableix una dialèctica entre el dintre i el fora. Ja hem vist que Dalí quan el professor l'allunyava de la finestra perquè no es distraigués, continuava mirant cap a la finestra, "veient" a través d'ella. Sense veure'l, Dalí imaginava i visualitzava el paisatge i, amb la seva voluntat i la seva imaginació, era capaç de "reconstruir-ho tot segons l'hora del dia, que havia de calcular pel que passava a la classe"; d'aquesta manera, imaginava com avançava l'ombra dels xiprers i com s'anava transformant el color dels Pirineus (Dalí: 1981: 70). Les seves primeres pintures representaven vistes del mar, ja fossin paisatges oberts o bé interiors domèstics des d'on es veia el mar a través d'una finestra. En aquests interiors s'hi pintava ell mateix pintant (*Autoretrat*, 1918-19), a la seva àvia, sempre cosint al costat de la finestra (*Retrat de l'àvia Anna cosint*, 1920) i a la seva germana Anna Maria, contemplant el paisatge sense cansar-se'n mai (*Noia a la finestra*, 1925), com deia ella mateixa.



Salvador Dalí. *Retrat de l'àvia Anna cosint*, 1920
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Noia a la finestra és una de les finestres més famoses de Dalí. És el quadre de la seva germana mirant el paisatge, de l'anomenada època Anna Maria, quan ella li

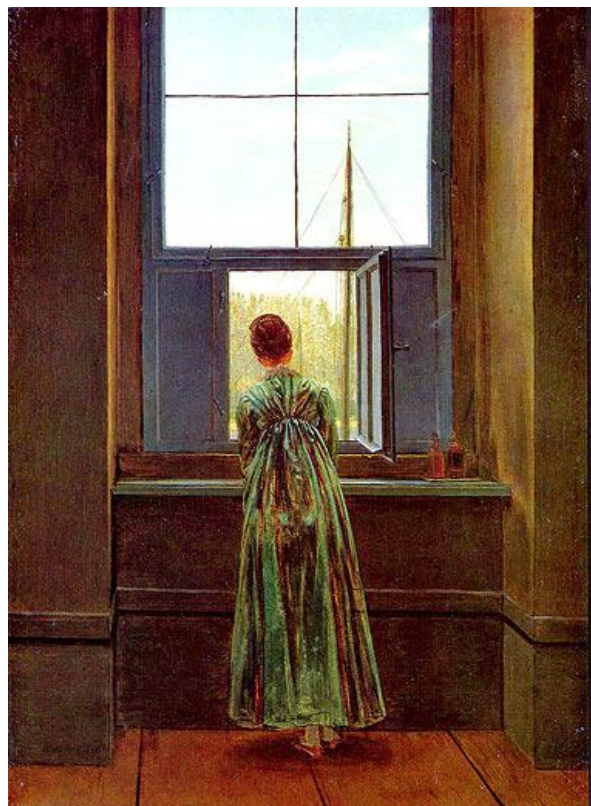
feia de model, i reflecteix l'esperit classicista i mediterrani del noucentisme. Mentre estudiava a Madrid, Dalí seguia passant els estius a Cadaqués, on podia seguir pintant el seu paisatge estimat. Dalí retrata la seva germana, Anna Maria, d'esquena, emfasitzant la sensualitat femenina. Anna Maria està abocada a la finestra de la casa familiar de Cadaqués, des d'on es veu la badia. Aquesta és una pintura de contemplació profunda, on el paisatge es manifesta com un profund desig d'integrar l'esperit amb la natura, un espai on l'home pot sentir trobar l'harmonia.



IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí (1904-1989). *Noia a la finestra*, 1925
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Buscant antecedents romàntics d'aquesta mirada del paisatge a través de la finestra, casi amb el mateix títol i un segle abans, Caspar David Friedrich va pintar *Dona a la finestra* (1822), Caroline Friedrich, la dona de l'artista, al seu estudi de Dresden, però Friedrich pinta la soledat del ser humà, el seu caràcter finit davant l'inabastable espectacle de la natura i l'anhel pel paradís perdut, vist des d'un espai afeixugador. Dalí té un punt en comú amb Friedrich: si el pintor alemany anhelava el seu Bàltic natal i de tant en tant havia de marxar cap allà per veure el seu enyorat paisatge, Dalí també enyorava d'una manera molt profunda el seu paisatge de Cadaqués. En aquest punt, tots dos pintors tenen un sentiment romàntic de la natura i del paisatge. Però, així com els paisatges preferits de Friedrich són els de tardor i hivern amb llum crepuscular, que reflecteixen millor el dolor còsmic i la soledat del turmentat pintor romàntic, els paisatges preferits de Dalí són sobretot els d'estiu, amb llum diürna, clara, també molt simbòlica, perquè significa la seva aspiració a una llum d'eternitat, com la que ell veu a Cadaqués. En canvi, Dalí reserva la llum crepuscular profunda per a escenes tan turbadores com *L'Àngelus* de Millet o *L'illa dels morts* de Böcklin. A més, Dalí permet, mirant els seus quadres, sentir-se integrat també en el paisatge.



Caspar David Friedrich (1774-1840). *Dona a la finestra*, 1822
Alte Nationalgalerie. Berlin

Hi ha una gran diferència en el tractament i significat de la llum entre tots dos pintors. La diferència és especialment perceptible si veiem el retrat de Friedrich al seu estudi, que resulta interessant per entendre el concepte de paisatge interior. Com podem veure a les seves pintures, Friedrich tenia uns porticons a la finestra del seu estudi, per això la part oberta quedava alta, i el porticó, petit; per tant, la llum està fora de la finestra i a l'interior es respira una certa malenconia; la llum del paisatge de Dalí, en canvi, envaïx tot l'espai, la finestra és gran i es respira pau i sensualitat. En canvi, podríem afirmar que *Dona a la finestra* de Friedrich no té el menor indicatiu de sensualitat. La finestra de Dalí no significa l'aclaparadora confrontació entre l'espai interior i exterior que podem veure en Friedrich; tampoc no és una barrera que separi l'home del món exterior, no és una confrontació entre espais escindits com en el Romanticisme de Friedrich, que pinta la soledat i la malenconia, sinó que, amb la sensual figura d'Anna Maria, suggereix una invitació al viatge de Baudelaire, un viatge allà on "tot és luxe, calma i voluptuositat". Dalí pinta el paradís de la seva infància, un paradís anhelat, lluminós i propi, que a través de la seva pintura, els seus escrits i el seu sentiment, va adquirint la dimensió de paisatge universal.

En el retrat de Friedrich pintat pel seu contemporani Kersting (*Retrat de Friedrich*, 1812) el pintor alemany tenia 38 anys. Es pot observar que l'artista alemany està pintant amb els porticons de la finestra tancats. Friedrich no mira a fora, està totalment entregat a la seva pintura; el paisatge exterior no és el seu model, sinó que està pintant un paisatge imaginari, o conegut, però és un paisatge interior. La finestra només és una entrada de llum, per la part de dalt de la finestra, on només s'hi veu el cel, és el "sagrat moment", el moment de la "inspiració", i de la profunda solitud de l'artista romàntic.

Friedrich no mirava per la finestra, i Dalí també s'aproximava a la mirada interior quan deia: s'han de... "cloure els ulls per veure les regions més inaccessibles d'allò que s'ha vist i d'allò que mai no s'ha pogut veure" (Dalí, 1981: 323). Amb aquesta manera de pensar, Dalí està expressant el concepte de paisatge interior i d'imaginació creadora, que està molt a prop dels romàntics, més distanciada de Freud, i molt a prop de Jung.



Georg Friedrich Kersting (1785-1847). *Retrat de Friedrit al seu estudi*, 1819
Nationalgalerie. Berlin

En aquest punt és molt important Jung, per la recuperació de la fantasia creadora, perduda amb Freud, com hem vist. Els paisatges de Dalí sorgeixen de la seva fantasia, fins al punt que el seu amic i filòsof preferit, Francesc Pujols, va dir que Dalí “enlloc de pintar la fantasia de la realitat, pinta la realitat de la fantasia, despullada dels mantells que porta la reina dels somnis” (Pujols, 1974: 94).

En la pintura de Dalí, l'objectiu és reconciliar raó i sensibilitat i elevar els impulsos cap a l'àmbit creatiu. L'art és el lloc on troben possible la reconciliació dels contraris, del conegut i el desconegut, perquè és en l'obra d'art on hi participen

l'instint i la raó, en definitiva, les dues activitats -la conscient i la no conscient- una interpretació que ja van intuir els romàntics i que la psicologia analítica de Jung explica. L'art es manifesta per la representació d'una irresistible necessitat interior. Donar sortida a aquesta necessitat és un acte de llibertat; així, llibertat i necessitat formen un sol cos en l'expressió artística. Aquest és el punt fonamental que ajuda a entendre l'interès del surrealisme pel sistema dialèctic hegel·lià.

Filosofia de la Natura i ascensió a la perfecció: Dalí i els àngels

A les *Cartes per a l'educació estètica*, Schiller diu que l'home porta en la seva personalitat la disposició a la divinitat, que consisteix en desenvolupar les seves facultats al màxim i aconseguir la unitat absoluta de l'aparença; per aconseguir això, ha d'exterioritzar el seu món intern per donar forma a l'extern i, en aquest acte creatiu, recupera la divinitat (1990: 197-199). Hem vist la seva teoria dels impulsos, i gràcies al moviment d'aquestes dues forces naturals contraposades es pot anar arribant a l'harmonia, però com que poden ser antagònics perquè tenen voluntats diferents. La tasca de la cultura ha de ser assegurar els seus límits i afirmar cadascun d'ells davant l'altre (1990: 201-223), però aquesta idea de Schiller continua amb la fragmentació.

La presència de la divinitat en forma d'àngels està molt present en la vida de Dalí i en les seves pintures. Però la idea de divinitat s'ha d'entendre des del punt de vista de la filosofia de la Natura, no des del punt de vista religiós. Dalí ja de petit jugava a veure àngels apretant-se els ulls fins a veure fofens. La figura de l'àngel forma part d'una naturalesa ascencional de la que podem trobar-ne precedents en la recerca de perfeccionament dels romàntics, com el cas de Hölderlin. Progressivament, Hölderlin es va anar separant de la influència de Rousseau, de Fichte i de Schiller i intenta desenvolupar la idea d'un progrés infinit de la filosofia: la reunió del subjecte amb l'objecte en un absolut. El Jo, és possible estèticament en la intuïció intel·lectual, cosa que només és viable amb una infinita aproximació, i per realitzar un sistema de pensament és necessària la immortalitat (1990 a: 263) perquè l'home necessita, tant pel seu saber com pel seu actuar, un progrés infinit, un temps il·limitat, per acostar-se a l'il·limitat ideal (1990b: 21).

Juntament amb els pescadors, Dalí i Gala, els àngels són pobladors de Portlligat. Els amics de Dalí, D'Ors i Pujols, també es van interessar pels àngels. D'Ors va escriure un llibre sobre angeologia, i Pujols, seguidor de Raimon Llull, va escriure *Manual d'Hiparxiologia* (1931), dictant-lo a Josep Pla, l'altre dels amics. La Hiparxiologia és la ciència de l'existència, en la que Pujols defineix una escala d'evolució, que resum en una bella frase: "El vegetal és un àngel que dorm a la terra. L'àngel és un vegetal que es desperta al cel".

IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí (1904-1989). *Posta de sol a Portlligat*, 1959

El 1956, Dalí va manifestar en una conversa amb el dominic Bruno Froissart que res no l'estimulava tant com la idea de l'àngel: volia pintar el cel, travessar la volta celeste per comunicar-se amb Déu. Per a Dalí, Déu era una idea inaprehensible, i pensava que potser era la substància que estava buscant la física nuclear, per això deia que Déu no podia ser còsmic; li atreïa des de jove l'Assumpció de la Verge, que

pujava al cel per la força dels àngels, i volia saber aquest misteri de l'elevació. Imaginava que protons i neutrons eren elements angèlics, ja que en els cossos celestes hi ha residus d'aquestes substàncies. Froissart explica que quan li va preguntar com era que creia en els àngels, va contestar que quan somiava no sentia plaer si el somni no era versemblant, i que quan somiava en imatges angèliques, sentia tan de plaer, que s'inclinava a creure en l'existència dels àngels (Dalí, 1964: 281-284).

Dalí comparteix les teories del seu amic Pujols, segons el qual “hi ha en nosaltres un àngel que no pot veure la llum sinó després d'una llarga sèrie de mutacions -començada a partir del regne mineral per accedir a l'home després del pas pel vegetal i l'animal-. “Jo estic a la fase angèlica de la meva existència”, fet que indica el profund sentit d'òsmosi que ell sentia entre el seu cos i els mons mineral i vegetal del paisatge del Cap de Creus. “M'acosto a l'absolut i he preparat una sèrie de mètodes per realitzar-me... Aviat es coneixerà Dalí convertit en àngel!” (Dalí, 1975: 214-215). Aquesta idea d'acostar-se a l'absolut a través d'un estat angèlic aproxima Dalí a la filosofia de la Natura, i aquest estat només el sentia quan estava a Portlligat, a la seva casa-taller davant del mar, el lloc on va viure i treballar de manera habitual fins el 1982, quan va morir Gala, que va fixar la seva residència al Castell de Púbol. El simbolisme de l'àngel és complex per naturalesa; segons Juan Eduardo Cirlot, “és el símbol de l'invisible, de les forces que ascendeixen i descendeixen” (1971:82), és doncs com la força vertical que uneix el cel i la terra, una força que sempre va atreure a Dalí.

L'interès de Dalí pels àngels té diversos orígens. Un parteix de la idea de la mort i la transformació de la matèria i de l'ànima. La idea de la mort ha estat una de les obsessions de Dalí, que va viure marcat per la presència del seu germà mort, i explica a les seves *Confessions inconfessables* que se sentia com si el seu cos i el seu esperit visquessin en l'indefinit, en un espai suspès entre cel i terra “com l'ascensió de l'àngel que era el seu germà mort” (Dalí, 1975: 358). Dalí sentia que el seu esquema, la seva imatge corporal, el seu doble, en origen era un mort. Per això es va identificar amb un cos angèlic; aquesta concepció de si mateix li ha permès una “exploració fantàstica del món”, una projecció al·lucinatòria per desdoblament, una sensació com la que es pot tenir en els somnis; però al mateix temps, aquesta concepció d'un cos

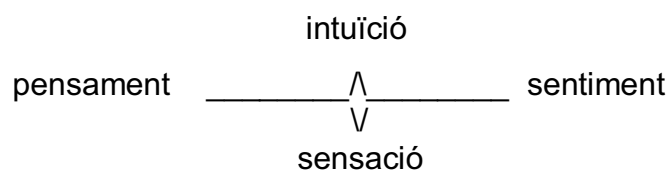
angèlic duia imatges de mort i putrefacció (1975: 362), fet que enllaça amb tota la seva ideologia del putrefacte.

Després, quan encara era adolescent, va arribar la mort de la seva mare, de la que va afirmar que era un àngel (Dalí, 1975: 41-42). Un altre dels motius de l'interès dalinià pels àngels és l'asexualitat; Dalí, referint-se al seu propi erotisme, deia que s'alimentava, en part, de l'angelisme, que definia com "l'aparença asexual en l'expressió" (Dalí, 1975: 103), una bellesa arcangèlica, bellesa sense sexe, sense principi (1975: 209).

El 6 d'agost de 1945 va ser una data decisiva en la vida de Dalí. L'explosió de la bomba atòmica, el va "estremir sísmicament". Des d'aquell moment l'àtom va ser el meu tema de reflexió preferit" (1973: 319). El desastre de la bomba atòmica no va portar Dalí a l'abstracció ni a l'expressió de la lletgesa i l'horror, sinó que va tractar de reconstruir la bellesa, ampliant la seva cultura amb descobriments científics que després interpretava a través de la seva pintura, com un artista del Renaixement en el món contemporani. Segons explica el propi Dalí, va utilitzar el seu mètode paranoicocrític per explorar aquest món que tant espant li havia fet experimentar per la bomba, però també explica que va tenir una intuïció genial: el misticisme, que per a ell era la comunió immediata amb el tot. "Però és davant del paisatge de Portlligat [...] on el meu ésser sencer va abraçar la llum transcendental d'aquest sagrat lloc" (1973: 319).

Segons la filosofia de la Natura i el neoplatonisme, l'àngel existeix en una dimensió més elevada que la matèria, com a resultat de la transmutació alquímica de la "prima materia" de la psique humana, a través de la imaginació i de l'inconscient, i connecta l'ànima de l'home amb l'ànima del cosmos que, en el cas de Dalí, es produeix amb la seva connexió mística amb Portlligat. A les antigues religions orientals ja existien els àngels com a missatgers dels déus. Aquest sentiment del sagrat, que forma part de l'inconscient col·lectiu, és anterior i independent de qualsevol confessió religiosa i, en el cas de Dalí, ben diferent de la seva etapa místico-religiosa, encara que en algun moment pugui haver-hi una coincidència en el temps. Per això, en Dalí hem de distingir el misticisme sagrat amb el que sempre es va aproximar al paisatge, que és el que interessa en aquest treball per relacionar l'artista amb la filosofia de la Natura, del misticisme religiós, que va iniciar quan el 1948 Gala i

Dalí van tornar de Nova York a Portlligat, on va començar la seva etapa clàssica i mística, amb obres tan significatives com *Madona de Portlligat* i *Crist de San Juan de la Cruz*. El 1951 Dalí va publicar i presentar a París el *Manifest Místic* (93). Dalí sovint parla de la seva intuïció genial, una facultat que segons Jung és la més fàcil de reprimir perquè la intuïció no és raonada. En el cas de Dalí, podríem pensar en el que Jung proposa en els seus tipus psicològics: cada persona és el resultat de l'equilibri entre les forces de la intuïció, la sensació, el pensament i el sentiment.



Aquestes quatre forces podem veure-les en l'obra de Dalí. A més de les seves intuïcions genials, explicades per ell mateix, com el fet d'haver dissenyat el seu

93 Tot i que Dalí havia acabat l'epíleg de la seva *Vida secreta* amb el lema "En aquest moment encara no tinc fe i em temo que moriré sense cel" (1942: 426), després de la bomba atòmica va iniciar el seu període místic amb un interès especial per la lectura de San Juan de la Cruz, Santa Teresa d'Àvila i Sant Ignasi de Loiola. Alguns sectors de l'art van considerar Dalí un retrògrad, però una revisió històrica evidencia que després de guerres o fenòmens devastadors es produeix un resorgiment natural del sentiment místic. Quan Dalí va publicar i presentar a París el *Manifest Místic*, el 1951, explicava "per què vaig ser sacríleg i ara sóc místic". Cal recordar que en les segones avantguardes va tenir molta importància el misticisme Zen amb un sentit existencialista, i va tenir també el seu equivalent en els místics medievals espanyols. Com Dalí va expressar en el seu *Manifest Místic* (1951), en el *Crist de San Juan de la Cruz* va voler pintar un Crist amb un misticisme que estigués més enllà de la matèria. Per això, es va inspirar en un dibuix d'una visió de Crist, atribuït a San Juan de la Cruz, i per tal de fixar aquesta visió de l'èxtasi del sant, va posar Russ Sanders, el doble acrobàtic de Hollywood d'actors com Tyrone Power i Gene Kelly, que li va permetre pintar un cos anatòmicament perfecte. Dalí místic també va ser polèmic. Amb la primera versió de la seva *Madona*, va anar amb Gala a Roma a veure el Papa, cosa que no va agradar gens a Breton, que va criticar, en la seva *Antologia de l'humor negre*, que aquell Dalí que el 1935 ell ja havia nomenat Avida Dollars, fos ara clàssic i catòlic (*Oeuvres complètes II*, p. 1152). En el *Manifest Místic* Dalí justifica per què de jove va formar part d'un moviment, també jove, com el surrealisme, en el que va introduir el mètode paranoicocrític contra l'automatisme. Va atacar més que mai el lleig i l'abstracte com a característica del denominat modern a *Le cocus du vieil art moderne*, de 1956, y va dir que la introducció de la lletgesa en l'art modern "va començar amb la ingenuïtat romàntica de Rimbaud, quan va dir: La bellesa va seure en els meus genolls i me'n vaig cansar..." (Dalí, 1964:107).

mètode paranoicocrític molt abans d'haver llegit la tesi de Lacan -la va llegir el 1933- sobre els fenòmens paranoics (Dalí, 1975: 203-204) o d'haver pintat la premoció de la guerra civil espanyola abans de la guerra, en Dalí podem veure molt aliniades les forces del pensament i el sentiment, totalment enfocades en la fusió i òsmosi d'ell mateix amb la seva terra, un arrelament que va contribuir a equilibrar la seva "paranoia".

Dalí inicia el seu *Diari d'un geni* el 1952, i explica que passa l'hivern a Nova York fins al maig, quan torna a Portlligat, on experimenta un sentiment transcendental en contacte amb la seva terra. El sentiment místic de Dalí és inevitable quan torna de Nova York a Portlligat, i el maig de 1952, dibuixa àngels des de la sortida del sol fins a la nit, d'una bellesa tan enorme -diu- que queda extenuat (1964: 93). Dalí expressa molt bé el seu sentiment místic, i qui hagi estat a Portlligat no només podrà entendre aquest sentiment sinó que fins i tot podrà arribar a compartir-lo. És la grandesa del paisatge el que condueix Dalí cap al misticisme espiritual i còsmic:

Però quina felicitat retrobar la transcendent bellesa de Portlligat, el meu regne, la meva caverna platònica. Des de la meua arribada em submergeixo en l'esplendor d'aquesta badia, m'embriago amb el paisatge sagrat que tanca l'horitzó. Estic en trànsit. Oblido l'orgull dels gratacels i l'agitació, el soroll, el frenesí americà. No hi ha altra sortida, en el punt d'hiperesnobisme al que he arribat, que sentir-me místic.

(Dalí, 1975: 316)

El paisatge de Dalí: Cadaqués i Cap de Creus

L'univers és un tot... el nostre esperit és com una pel·lícula que enregistra la varietat dels fenòmens universals. Estic convençut que sóc el propi Cap de Creus, i que encarno el nucli viu d'aquest paisatge.

(Dalí, 1975,188-189)

En els seus diaris d'adolescent, Dalí explica com enyorava el paisatge de Cadaqués, amb la música de les onades del mar (Dalí, 1994: 105). Aquest sentiment d'enyorar la natura amb un profund dolor, Hölderlin el sentia com una "enyorança còsmica" (Hölderlin, 1984a: 43), i Dalí el calmava tornant a Cadaqués. Ja adult, a la *Vida secreta*, recorda com esperava, amb desfici, les vacances per anar a Cadaqués

“el paisatge més bell del món”, el lloc adorat per Dalí amb fidelitat fanàtica: “Aquest és el lloc que tota la vida he adorat amb una fidelitat fanàtica, que va creixent cada dia que passa” (Dalí, 1981: 132-133). En la seva experiència vital, Dalí va tenir la sort de no enyorar un paisatge que no podria tornar a veure. La seva necessitat de retornar al lloc, com un rumiar constant, sempre es calmava tornant a Cadaqués. El seu paisatge no és un descobriment, sinó un enamorament. L’1 d’agost de 1952 Dalí escrivia sobre el seu sentiment davant la contemplació de la natura i l’univers, comparant el sentiment present, a l’edat de 48 anys, amb el record que tenia de la seva adolescència; és com si aquell sentiment de la natura, arquetípic, propi de l’inconscient col·lectiu, pogués transformar la seva malenconia en una realitat concreta:

Aquesta nit, per primera vegada després d’al menys un any, contemplo el cel estrellat. El trobo petit. Serà que jo m’engrandeixo o que l’univers s’encongeix? Quina diferència de les contemplacions siderals tan doloroses de la meua adolescència! Elles em submergien en allò que el meu romanticisme em feia creure llavors: les insondables i infinites immensitats còsmiques. S’apoderava de mi la malenconia perquè totes les meves emocions eren indefinibles. En canvi ara, la meua emoció és de tal manera concreta que puc fins i tot modelar-la. En el mateix instant decideixo encarregar guix per representar amb la màxima exactitud l’emoció que em proporciona la contemplació de la volta celest.

(Dalí, 1964: 67)

Al contrari de Breton que, quan va descobrir el Teide, el seu sentiment va ser un lament: “Je regrette d’avoir découvert si tard ces zones ultra-sensibles de la terre” (Breton, 1997: 103). Sovint, els paisatges que pinta Dalí tenen un aire desert: recorden els primers anys del seu idil·li amb Gala: “a la nit, tots se n’anaven a Cadaqués... i Portlligat restava absolutament desert, habitat només per nosaltres dos” (Dalí, 1981: 320). El paisatge on Dalí passava les vacances des de petit i que desitjava durant tot l’any, mentre estava a Figueres, el va poder experimentar d’una manera molt intensa amb Gala, la dona que va ser el seu tot, el seu “cosmos” (Dalí, 1975: 210). Identificar Gala amb el seu cosmos és una imatge que ens porta a una visió arquetípic de la dona, que veurem a *L’enigma del desig* o *Ma mère. Ma mère. Ma mère.*

IMATGE NO DISPONIBLE

La barraca de Lídia de Portlligat



Casa-Museu Dalí. Portlligat

IMATGE NO DISPONIBLE

Casa-Museu Dalí. Portlligat

L'agost de 1930, quan Gala i Dalí van tornar de París a Cadaqués, no tenien on anar, però Lídia, una pescadora, "la Ben Plantada", els va vendre, per molt pocs diners, una petita barraca de pescadors a Portlligat, que Dalí va poder comprar gràcies a als diners que li va avançar -29.000 francs- el bescompte de Noailles per una obra que rebria més endavant: *La vellesa de Guillem Tell*. La barraca, que era molt petita, la van anar arreglant per a fer-la habitable i es va convertir en el refugi de la parella, un petit paradís al lloc que més agradava a Dalí de tot el món, Portlligat (Dali, 1981: 283-285). Des d'aquest moment, Gala i Dalí van compartir la residència entre Cadaqués i París: la casa de Portlligat només va estar totalment deshabitada entre 1944 i 1948, quan la parella va estar a Estats Units; quan van tornar, van ampliar la barraca.

Els paisatges solitaris i desèrtics de Dalí són com un autoretrat, paisatges interiors que evocuen la solitud del geni; tanmateix, no és una solitud comparable a la de Friedrich. Com a geni, Dalí va sentir també la solitud, però va saber compartir la seva genialitat amb molts altres interessos, ben coneguts, que el van convertir en un artista afable, vinculat a la seva gent i a la cultura de masses. Però també, aquests paisatges desèrtics evocuen una transcendentalitat i un anhel de pau, que és el que ell trobava a Cadaqués i a Portlligat.



IMATGE NO DISPONIBLE

Gala i Dalí, 1930

Portlligat: vida d'ascetisme, d'isolament. Fou allí on vaig aprendre d'empobrir-me, de limitar i llimar el meu pensament perquè adquirís l'eficàcia d'una destralt, on la sang tenia gust de sang i la mel tenia gust de mel. Una vida que era dura, sense metàfora ni vi, una vida amb la llum de l'eternitat. Les elucubracions de París, les llums de la ciutat i de les joies de la Rue de la Paix, no podien resistir aquesta altra llum, total, centenària, pobra, serena i intrèpida com el front concís de Minerva... I, en quedar-nos tots sols -Gala i jo, el paisatge i les nostres ànimes-, els fronts antics de les Minerves s'anaven assemblant cada vegada més als de les Verges de Rafael, banyades d'una claror de seda oval.

(Dalí, 1981: 322)

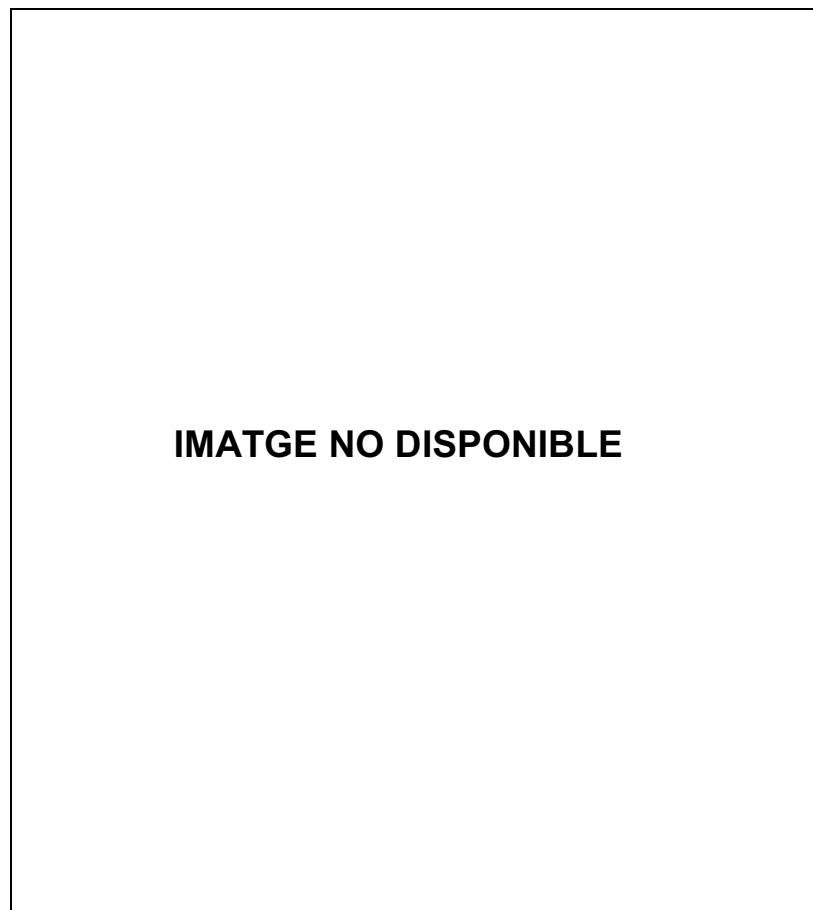
És molt suggerent com expressa aquí Dalí la seva unió amb el paisatge: “en quedar-nos tots sols -Gala i jo, el paisatge i les nostres ànimes-”. Està molt propera a la visió que tenien els romàntics, en la que s'identifica la fusió amb la natura i amb la persona estimada, explicat també per Breton, durant la seva experiència al Teide, de fondre's en un sol amb la persona que s'estima i de la neu dels cims quan surt el sol

(Breton, 1937: 172); d'aquesta fusió al cim del Teide va néixer la seva filla Aube; al mateix temps, la fusió de la natura i de l'ànima no només està propera als romàntics, sinó també a Jung, a aquell animisme de l'home primitiu, que formava part de l'essència de la natura i de l'inconscient col·lectiu.

Dalí deia: "el paisatge és un estat de l'ànima" (Dalí, 1981: 325), i aquest estat de l'ànima el perseguia constantment fins al punt de no voler altra cosa que tornar a Portlligat quan s'estava a París o a Nova York. En el fons, segons deia, estava fart de tot aquell món d'èxit que l'envoltava. "Prou escafandres, telèfons-llagosta, clips-joia, pianos tous, arquebisbes i pins en flames llançats per finestres, prou publicitat i reunions cocteleres. Desitjava tornar a Portlligat com més aviat millor..." Dalí volia tornar a "la solitud que Gala i ell havien conquerit" (Dalí, 1981: 369). Quan seien, Gala i ell, en els seus troços de paisatge preferits, el cels eren com "una al·legoria de glòria" (Dalí, 1981: 322).

A Portlligat, Dalí no necessitava res més que les seves pintures i la presència de Gala. Malgrat a les comoditats i al glamur als que estava acostumat, Dalí "volia estar a casa, a Portlligat, encara que no tingués ni aigua ni llum ni telèfon, i en aquestes condicions va passar-s'hi quinze anys. S'aixecava molt aviat i pintava de dia [...] no li sabia greu passar incomoditats mentre pogués estar a Portlligat" (Perera, 2004: 39). El món interior de Dalí era tan plè, que fins i tot es preguntava perquè necessitar un aparell de televisió si només tancant els ulls es podia veure amb la imaginació (Dalí, 1975:190). El 1951, Dalí va escriure *50 secrets màgics per pintar*, i un dels secrets és la situació de l'estudi: "Com que el teu estudi ha d'estar situat a prop del lloc on vares néixer i com que, si has de ser un bon pintor, aquest punt ha de tenir una situació natural admirable, l'elecció del paisatge de què decideixis enamorar-te et serà relativament fàcil" (Dalí, 2005: 157-159). Dalí sempre volia escapar-se de París: "L'únic paisatge que m'agrada és el de Cadaqués i no volia mirar-ne cap més altre" (Dalí, 1981: 281). Per això, cada vegada que marxava de Cadaqués per aquella carretera de giragonses, es girava per mirar Cadaqués amb una mirada "d'efusiva promesa de retorn" (1981: 269). Però, el paisatge angelical també té les seves ombres, unes ombres que, com hem vist al capítol de l'alquímia, no tenim altra sortida que integrar-les: "M'agradava seguir la marxa i la batalla de les ombres i de les llums sobre les roques, cada dia" (Dalí, 1973: 53).

L'expressió daliniana de "la batalla de les ombres i de les llums" ens porta a *Les ombres de la nit que cau*, un paisatge dominat per una ombra que avança, com l'estat fluït entre l'inconscient i la consciència. Que Dalí ho anomeni "batalla" ens fa pensar en l'ombra des d'un punt de vista junguà, un arquetipus que és l'expressió d'alguna cosa encara no reconeguda, és la personificació de tot allò que el subjecte no reconeix i que, tanmateix, el força; és com una personalitat oculta, reprimida, gairebé sempre de valor inferior i culpable, que abarca tot l'aspecte històric de l'inconscient (Jung, 1991: 419-420). Jung creu que l'ombra pot conduir a desdoblaments perillosos de la personalitat; però no la veu només com la font de tots els mals, sinó que, en l'home inconscient, també mostra una sèrie de qualitats bones, com instints normals, reaccions adequades, percepcions fidels a la realitat o impulsos creadors (Jung, 1989: 382). Jung també va trobar en l'ombra un arquetipus.



Salvador Dalí (1904-1989). *The Shades of Night Descending* (Les ombres de la nit que cau), 1931. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)

La cosmogonia daliniana: les categories morfològiques

Crec en l'analogia universal. Entre les estrelles i els grans de sorra de la platja hi ha un fil subtil que els uneix.

(Dalí, 1975: 194)

Quan Dalí era jove i passava les vacances a Cadaqués, en aquest petit i paradisiac poble de pescadors, es passava tot el temps pintant a la casa familiar d'Es Llané. El 1928, Dalí és considerava ja vinculat al surrealisme (com deixava clar en els seus articles "Nous límits de la pintura", publicat a *L'Amic de les Arts* (94). Anteriorment, havia estat molt influenciat pel rigor dels puristes i, interessat per l'antítesi entre naturalisme i realisme, es va anar endinsant en la formalització de categories morfològiques: Cadaqués, vegetal, mineral i animal, tenia aquelles categories del tou i el dur, que tant el fascinaven: Portlligat, envoltat d'aigua i roques, conformava una categoria morfològica dura i cristal·lina. En aquell lloc, que era el que més estimava del món, era on creia que podria començar a fer coses "importants", i aquestes coses "importants" anunciaven el seu camí cap al classicisme, amb una imaginació clàssica que no deixaria de ser surrealista. Portlligat, doncs, era el lloc on Dalí volia tornar per fer coses importants: "Aquesta cosa important havia de fer clàssica l'experiència de la meua vida, dotar-la d'una forma, una cosmogonia, una síntesi, una arquitectura d'eternitat" (Dalí, 1981: 369, 373).

En aquest objectiu de Dalí, de construir un principi formador cosmogònic, unitari i etern, s'hi poden trobar arrels romàntiques i també junguianes; és com aspirar a un origen i a una universalitat en les quals la individualitat es fondria amb el tot i s'arribaria a l'inconscient col·lectiu junguianà. Dalí va fer la seva pròpia definició de paisatge:

94 DALÍ, Salvador (1928). "Nous límits de la pintura". *L'Amic de les Arts*. Sitges. N° 22 (28 febrer 1928. Pp. 168-169).

...innombrables circumstàncies miraculoses i imponderables -una combinació de motlle geològic i el motlle de la civilització- han de concórrer per a produir-lo. Això, doncs -i ho repeteixo una vegada més-, això que s'anomena i que jo anomeno paisatge, existeix únicament a les costes de la mar Mediterrània i no enlloc més. Però el més curiós de tot és que el lloc on aquest paisatge és millor, més bell, més excel·lent i intel·ligent es troba justament al voltant de Cadaqués, que, per sort meua (sóc el primer de reconèixer-ho), és precisament el punt on Salvador Dalí, des dels primers dies de la seva infància, havia de passar periòdicament i successivament els 'cursos estètics' de tots els seus estius.

(Dalí, 1981: 134)

Amb aquests "cursos estètics" Dalí reafirma que va tenir com a mestre la pròpia naturalesa, i això és una constant en la seva pintura. "I quines són la bellesa i excel·lència primordials d'aquest paisatge de Cadaqués miraculosament bell?" L'"estructura' i només això!" (Dalí, 1981: 134). A partir del concepte d'estructura, Dalí va analitzant el paisatge de Cadaqués, que definirà l'estètica de la pintura daliniana: els turons, els perfils rocallosos, "que haurien pogut haver estat dibuixats per Leonardo mateix" (1981: 134), destaquen per la poca vegetació, a part de les oliveres; antigament, terra de vinyes, destruïdes per la fil·loxera, que va fer resorgir l'estructura del sòl, accentuada pels bancals que, segons Dalí, són com línies geodèsiques que marquen l'esplendor d'aquest paisatge, que van descendint com a escalinates irregulars, donant al paisatge una dimensió arquitectònica.

Dalí en fa una visió molt poètica d'aquest paisatge amb bancals: "rengles serpentins o rectilinis, reflexos durs i estructurals de l'esplendor de l'ànima de la terra mateixa; rengles de civilització incrustats en el dors del paisatge; rengles tan aviat enriolats com taciturns, o bé excitats per sentiments dionisiacs en cims malmenats per divines enyorances; rengles rafaèlics o cavallerescos, els quals, baixant dels Olimps de pissarra càlids i argentins, esclaten en flor a la vora de l'aigua en l'esvelta i clàssica cançó de pedra, de tota mena de pedra, fins al granit dels darrers murs de contenció d'aquella terra infertilitzada i solitària..." (1981: 134-135).

Per a Dalí, el Cap de Creus sempre va ser exactament: "l'èpic indret on els Pirineus arriben al mar en un grandios deliri geològic. Allí s'acabaren les oliveres i les vinyes. Només la violència elemental i planetària de les roques més diverses i més paradoxalment agrupades. La llarga contemplació meditativa d'aquestes roques ha contribuït poderosament a la florida de "l'estètica morfològica del que és tu i del que

és dur”, que és la del gòtic mediterrani de Gaudí, fins al punt que un home se sent temptat a creure que Gaudí, en un moment decisiu de la seva joventut, degué veure aquestes roques que tant havien d’influir-me” (Dalí, 1981: 324).

L’antinòmia del tou i el dur va ser una de les grans aportacions del surrealisme, doncs eren dos principis contraris que formaven part d’aquella unitat que tant buscaven els surrealistes i que tantes vegades veiem en l’obra de Salvador Dalí. Com hem vist, l’estructura de Cadaqués era la causa de la seva miraculosa bellesa i cada perfil rocallós podia haver estat dibuixat per Leonardo (Dalí: 1981: 134). Però també, per a Dalí, les roques de Cap de Creus formen un “paisatge grandios”, i en la corporeïtat del granit hi veu “el principi de la metamorfosi paranoica”: les roques són com “núvols catastròfics petrificats en ruïnes” que es van metamorfosant.

Les roques de Cap de Creus són un exemple de la naturalesa capritxosa, de roques esculpides pel temps i els elements, que van adoptant irregularitats que van canviant segons el punt de vista. Dalí explica que les roques de Cap de Creus tenen noms posats pels pescadors des de temps immemorial: el camell, l’àguila, l’enclusa, el monjo, la dona morta, el cap de lleó... i mentre els pescadors remaven, les roques s’anaven metamorfosant i el que en un moment era el cap del camell després era la cresta del gall. Per a Dalí eren “simulacres de canvi”, fantasmagòriques pedres en les que va “descobrir en aquesta disfressa perpètua la significació profunda d’aquella frase enigmàtica d’Heràclit: “a la Naturalesa li agrada amagar-se” (Dalí, 1981: 325). Però Dalí continuava fent la seva pròpia introspecció amb el paisatge que contemplava: “observant com “es bellugaven” les formes d’aquelles roques immòbils, meditava sobre les meves pròpies roques, les del meu pensament” (Dalí, 1981: 325).

A la pintura de Salvador Dalí sempre hi ha una fascinació pel mar, la platja i les formes fantasioses de les roques. Cadaqués i el Cap de Creus han estat molt més que un escenari; per una banda, són l’expressió d’un estat de l’ànima, del sentiment del sublim en el paisatge surrealista i, per l’altra, objecte de la possibilitat d’associacions lliures a partir de l’enigma de pedres, persones i objectes, sovint estranys. La seva fascinació onírica pel paisatge, convertida en delirant i obsessiva, amb la presència insòlita i imaginària d’associacions mentals en el paisatge, permet arribar a la poètica del meravellós. D’aquesta manera, Dalí va arribar a tenir una visió animista del paisatge de Cadaqués i, amb l’interès que sempre havia tingut per la

morfologia, reunia els regnes vegetal, mineral i animal en una fusió extraordinària, com li deia en una carta a García Lorca el 15 de gener de 1928: “Más mineral que siempre, los olivos nacían directamente de la lisa pizarra, como los aparatos...”. (Santos Torroella, 1987: 82).

“La natura imita als artistes” va escriure Dalí al pròleg castellà de la seva novel·la *Rostros ocultos* (1943), i els paisatges de Portlligat i Cap de Creus imiten a Dalí. Aquelles pedres van anar conformant les seves obsessions delirants, obsessions que van permetre crear el seu mètode paranoicocrític. Sovint, les pintures de paisatge de Dalí respiren el que els naturals del país en diuen “calma blanca”, les tardes de calma de Cadaqués, quan el cel i la mar es confonen (Dalí, 1981: 212). El sentiment del sublim que genera la visió romàntica del paisatge és equiparable al sentiment generat per l’exploració de l’inconscient que, iniciada pels romàntics, és portada al límit pels surrealistes, amb l’ajuda de les teories de la psicoanàlisi. La visió romàntica del paisatge, pensada com a possibilitat d’intuir l’infinit i el sobrenatural, és comparable a la inabastable dimensió desconeguda de l’inconscient.

Els fenòmens paranoics: el mètode paranoicocrític

Els paisatges de Dalí, com a estats de la seva ànima, van acompanyar tot el seu desenvolupament interior. Dalí creia que la realitat està dins de nosaltres i nosaltres ho projectem fora (Dalí, 1975: 207-208); en aquest sentit, la pintura de Dalí es pot considerar realista, tal com la considerava el seu gran amic Francesc Pujols.

El 1929 Dalí va definir el seu mètode paranoicocrític. Més a prop de Lacan, amb aquest mètode, Dalí es desvincula de l’automatisme surrealista tractant d’objectivar l’irracional, amb el que ell anomena “irracionalitat concreta” (*Minotaure*, N^o 1, 1933). “El meu mètode consisteix en explicar de forma espontània el coneixement irracional que neix de les associacions delirants, donant una interpretació crítica al fenomen” (Dalí, 1975: 205). Dalí va intensificar el seu contacte amb els surrealistes de París el 1930. Aquests anys són especialment interessants, doncs és el moment del seu mètode paranoicocrític, que significa una gran aportació al surrealisme: un deliri sistematitzat, elaborat intel·lectualment, amb la construcció d’una personal visió

del món. Dalí entén per “fenomens paranoics” les imatges de doble figuració, tot depenent de la capacitat al·lucinatòria de l'autor.

Un mètode espontani de coneixement irracional, basat en l'associació interpretativa-crítica dels fenomens delirants”. “L'actitud paranoicocrítica organitza i objectivitza de manera exclusivista les possibilitats ilimitades i desconegudes d'associació sistemàtica de fenomens subjectius i objectius que se'ns presenten com a sol·licituds irracionals a favor exclusiu de la idea obsessiva. La idea paranoicocrítica descobreix per mitjà d'aquest mètode uns “significats” nous i objectius de l'irracional, traspassa tangiblement el món mateix del deliri al pla de la realitat.

(Dalí, 1977: 23-24)

El mètode paranoicocrític va ser fonamental per al surrealisme, segons el propi Breton. A *La Femme visible*, text publicat el 1930 que, segons Dalí, va néixer del seu intens amor per Gala, contraposava a la passivitat de l'automatisme el caràcter actiu de la paranoia. Segons Dalí, la tesi de Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, l'havia llegida el 1933 (Dalí, 1975: 203) i, com que va elaborar el seu mètode uns quatre anys abans, ho va atribuir a la seva personalitat genial. Cal tenir en compte també que en tot aquest procés va ser molt important la seva relació amb Lídia de Cadaqués, que li va permetre observar la seva personalitat paranoica. El més important de Lacan, per a Dalí, és que el psiquiatra francès va demostrar que el deliri és una sistematització en si mateix. D'aquesta manera, Dalí veu el deliri com “el contrari. d'un somni o d'un passiu automatisme en front al moviment de la vida” i aquesta força és el surrealisme mateix, el que li permet “la conquesta de l'irracional” (Dalí, 1975: 204). És interessant l'actitud de Dalí davant la verificació de les pràctiques surrealistes, com els relats dels somnis i l'automatisme de l'escriptura, quan arriba a la definició del seu mètode: “L'evasió poètica no és un criteri i, si no s'ha viscut, el fantàstic segueix sent una imatge literària” (Dalí, 1975: 205). Aquí veiem també la importància que dona Dalí a viure la poesia. Dalí, quan ja havia estat expulsat del grup surrealista, deia que no volia sotmetre's a l'irracional per l'irracional, i que no podia deixar-se sotmetre pels escrúpols cristians d'André Breton (Dalí, 1964: 19-20).

Dalí va concebre el seu mètode de manera que el tou és la paranoia i el dur la crítica. En el seu mètode, la fusió del dur i el tou deixa de ser experimentat com una

antinòmia; l'inconscient i el conscient, el somni i la vigília, es fonen en una superealitat -la surrealista- on deixen d'existir les contradiccions humanes. D'aquesta manera, Dalí creia haver va arribat al punt de reconciliació de totes les contradiccions que buscaven els romàntics i que els surrealistes, amb l'automatisme i la poesia onírica, no acabaven de trobar; per això el sistema dalinià va ser tan ben rebut per Breton i pel grup.

Breton sempre va defensar que el sistema dialèctic de Hegel sobre la llibertat i la necessitat era una base per al surrealisme. Dalí va aconseguir arribar a aquesta reconciliació dialèctica entre les seves angoixes i pors i el món que l'envoltava amb el seu mètode paranoicocrític, on s'hi pot trobar també un ressò del sistema dialèctic de Hegel, que va elaborar-lo pensant en arribar a l'absolut, que per a ell era la raó com a procés, la mateixa realitat, la vida, el propi jo. En el sistema hegelian, les diferències es produeixen segons una íntima necessitat, d'una manera activa, com un procés. El nucli central d'aquest sistema és l'esperit, que es perd en si mateix, en el seu infinit, i lluita per trobar-se: l'autèntica realitat només es pot trobar en allò que existeix en si i per a si, és a dir, el món interior; i l'art, com a expressió d'aquesta realitat interior, no és simple aparença, sinó que respon a una veritat real i és, per tant, un pas més en el camí, previst per Schelling, cap al desenvolupament de l'absolut (Hegel, 1989: 15-16). Recordem que Hegel era una de les lectures de Dalí: "En temps passats hi havia hagut tres antecedents filosòfics del que jo aspirava a construir en el meu cervell: els sofistes grecs, el pensament jesuític d'Espanya, fundat per sant Ignasi de Loiola, i la dialèctica de Hegel a Alemanya -el darrer, disortadament, mancava d'ironia, que és l'element essencialment estètic del pensament; a més, 'amenaçava revolució'" (Dalí, 1981: 325).

També Dalí buscava aquest absolut, que li permetria alliberar-se, a través de l'art, de la seva por a la mort i al control conscient del seu deliri paranoic. És a dir, aquest absolut és el punt de trobada entre la imaginació delirant i la raó, convertint l'art en la lliure expressió de la fantasia i la raó, del conscient i l'inconscient, de símbols i imatges arquetípiques de la humanitat. Amb aquest mètode Dalí va tractar de formalitzar, de manera concreta, els fenòmens delirants i les associacions fins a aconseguir el triomf de la idea obsessiva. Segons Dalí, aquest novedós mètode es basava en el "poder repentí d'associació sistemàtica, propi de la paranoia", amb

l'objectiu de "sistematitzar la confusió i contribuir al descrèdit total del món de la realitat". Però Dalí va tenir un altre punt d'anclatge molt poderós, que va ser Portlligat, que li va permetre la fusió amb la seva terra, que no depenia només de la imaginació, la intuïció i la sensació, sinó també del pensament i el sentiment, forces necessàries segons Jung per assolir l'equilibri.

"Crec en el descrèdit de la realitat [...] Es tracta de servir-se dels elements del món exterior per il·lustrar el que vol l'esperit. Crear la 'realitat' de la doble imatge és una prova de l'aplicació del mètode paranoicocrític [...] Què és la realitat? Què és el simulacre? No hi ha òsmosi ni comparació entre l'un i l'altre. La presència del simulacre és gratuïta, però imperial; tot és intercanviable [...] La realitat einsteniana no existeix només en l'àmbit de la geometria física, sinó també en el món de les idees i de la poesia. El deliri paranoicocrític és l'únic capaç de donar compte de la disarmonia del real. A l'artista se'l jutja segons aquesta visió del món" (Dalí, 1975: 389).

Segons Dalí, el seu sistema el va concebre com un instint vital, amb l'objectiu d'aconseguir formalitzar les seves angoixes i desacarregar-les fent-ne participar els altres (1975: 19). No només ho feia amb la pintura i el seu art, sinó que era una actitud personal, que va desenvolupar ja des de petit, especialment a casa i a l'escola, quan els seus companys de classe disfrutaven incomodant-lo amb les coses que li feien fàstic, com les llagostes, i va fer una transmutació als ocellets de paper (Dalí, 1975: 53-55); d'aquesta manera, li tiraven ocellets de paper i deixaven de tirar-li llagostes.

Com hem vist, Jung creu que si relacionem l'art amb qüestions personals, com que l'obra d'art emergeix de situacions semblants a les neurosis, es podrien confondre, però l'obra d'art no és una neurosi (Jung, 1990b: 67). En aquesta afirmació hi ha clara oposició a Freud que -a criteri de Jung- ha incidit massa en valorar l'obra d'art en relació a la vida personal i íntima del poeta o artista; i creu que tot i que això és interessant per mostrar els trets personals que l'artista, intencionada o inintencionadament, ha posat en el seu treball, i es poden veure les influències de la infància que han pogut jugar un paper en la creació artística, acaba convertint l'artista en un cas clínic i sovint en un problema de psicopatologia sexual. Com a forma d'interpretar l'art, el mètode de Freud no és suficient, perquè és

fonamentalment mèdic i el seu objectiu és tractar la patologia o disfunció per aconseguir que l'individu es pugui adaptar a la societat (Jung, 1990b: 68-69).

Les llagostes, els ocellets de paper, les crosses i el troç de fusta que va trobar al Cap de Creus amb el que estava unit a Gala, van ser alguns dels objectes-fetitx de Dalí. Els fetitxs, segons el psicoanalista infantil Donald Woods Winnicott, són objectes que pertanyen a "l'espai transicional", un espai que no pertany ni a l'espai interior subjectiu ni a l'exterior objectiu, sinó que és una intersecció ocupada per "objectes transicionals", que són reals, però són la representació de la mare absent (Winnicott, 2002: 22). Aquest punt de la mare absent de Dalí el veurem a *L'enigma del desig* o *Ma mère, ma mère, ma mère*.

Igual que explicava Leonardo en el seu *Tractat de pintura* que en les formes dels núvols i en les taques s'hi podien reconèixer formes, Dalí -com ja hem vist-, mirant les taques d'humitat del sostre de la classe, "podia transformar a voluntat les formes reals, que es convertien en núvols, després en figures, després en objectes" (Dalí, 1973: 49); "els núvols l'ajudaven a seguir els seus somnis despert", estirat al balcó mirava els núvols i a l'escola, les taques d'humitat de les parets, on hi veia formes reconeixibles, com cavalls o elefants, que desfilaven davant els seus ulls (Dalí, 1975: 53). Amb aquestes representacions pareidòliques va anar formant les seves imatges de doble o múltiple figuració, que fusionaven el món delirant i la realitat, associant la vida real i la psíquica.

Dalí explica que, de nen, va descobrir el fenomen del mimetisme a Cadaqués mirant unes fulles que li semblava que caminaven soles (A *Vida secreta* diu que eren plantes de fulles irregulars que creixen a la platja (1981: 73), a *Confessions inconfessables*, parla de les fulles d'un arbre (1975: 56). El cas és que, de sobte, li va semblar que les fulles caminaven i va descobrir que es tractava d'un escarabat, que va anomenar "morros de cony". Va haver de fixar-s'hi molt per distingir què era la fulla i què l'escarabat, i aquest mimetisme el va considerar com l'origen de la cristal·lització de la presència fantasmagòrica de les imatges invisibles i paranoiques de les seves pintures. Aquest descobriment va ser per a Dalí una revelació de la natura, i el mimetisme, com un desdoblament, va ser també la gènesi de les imatges de doble figuració i del seu sistema paranoicocrític (Dalí, 1975: 56). Aquesta observació de Dalí és molt interessant perquè connecta amb l'observació de la

natura de Goethe i els seus estudis sobre les metamorfosis dels elements de la natura; Goethe va seguir una línia científica i Dalí una línia artística.

“Si jo fos capaç de recordar-me o de fotografiar les imatges hipnagògiques que desfilen sobre l’escenari de les meves parpelles abans de dormir-me,estic persuadit que descobriria el gran secret de l’univers” (Dalí, 1975: 222). Havia començat a fer dibuixos automàtics el 1926, però passar-ho a pintura no el va satisfer, per això -va dir- que va ser una experiència aïllada, com *Dona asseguda en una butaca* (1927). A partir d’aquest moment, creia que podria arribar millor a la poesia amb els recursos de la fotografia i del cinema que amb l’automatisme proposat per Breton, (*L’Amic de les Arts* N° 18; 30 set. 1927; pp. 90-91), que depenia d’una activitat plàstica produïda a l’atzar i per tant, no organitzada. Dalí defensava la fotografia segons un automatisme psíquic per tratar de reflectir el procés mental automàtic de l’associació d’idees; els recursos fotogràfics i cinematogràfics, com les superposicions i el muntatge, li resultaven molt atractius, ja que una imatge o una idea pot despertar l’associació d’idees i connectar també amb l’arbitrari. La seva pintura defensava un hiperealisme casi fotogràfic i va veure en aquest automatisme psíquic una sensacional tentativa per arribar a la llibertat de l’esperit (*Minotaure* N° 1, juny 1933, p. 65), així podia manifestar-se l’inconscient, alliberant-se de la raó i experimentar el meravellós.

Amb el mètode paranoicocrític, que va definir com “un deliri vivent i controlat” (1975: 203), una idea obsessiva permet il·limitades possibilitats d’associació. En el seu mètode, per a les imatges de doble figuració, Dalí va aplicar també la teoria psicològica de la Gestalt, un joc visual amb la llei figura-fons, present a moltes de les seves pintures, com *L’home invisible* (1929) i *Mercat d’esclaus amb aparició invisible del bust de Voltaire* (1940). En relació al mètode paranoicocrític, el més important per a aquest treball és que el paisatge de l’Empordà i el Cap de Creus amb la tramuntana van ser el centre del seu món, on va néixer la seva paranoia (Dalí, 1975: 217) i la seva cosmogonia paranoicocrítica, com veurem.

La mirada de Dalí: del naixement de Venus a la cosmogonia paranoicocrítica

La tramuntana, en aquest cap dedicat pels antics a Afrodita, ha tallat les figures de somni com jo modelo els meus personatges en el teatre de la meua vida. Per escoltar la meua veu secreta, cal, primer, haver escoltat molt de temps el cant del vent a la punta de les roques pirinenques, que parlen dels seus records i desposen les seves llegendes milenàries. Aquest cap, extremitat de Catalunya, és un dels sublimes llocs on alimenta l'esperit sagrat: l'onada de fons que vé de les profunditats del mar s'uneix a l'hàlit que baixa del cel per fertilitzar la nostra terra. La meua paranoia ha nascut allà, en aquesta cèl·lula de misteri.

(Dalí, 1973: 188)

Descobrir *La interpretació dels somnis* de Freud el 1923, quan tenia 19 anys, va anar transformant la seva pintura que en aquells moments, que era eren els seus anys joves en etapa de formació, tenia influències cubistes, metafísiques i noucentistes; d'aquella època és la seva obra *Noia a la finestra*. També va fer pintura mitològica dedicada a Venus, una al·lusió a Cadaqués i a Portlligat, el paisatge tan idealitzat per ell, que acabaria veient-lo com el lloc del naixement de la deessa de l'amor. Amb les primeres Venus que va pintar quan era adolescent "sentia petites i delicioses esgarrifances eròtiques" (Dalí, 1973: 92), després, al llarg de la seva obra, Dalí va anar fent un desplaçament de la figura de Venus a Gala, formant part de la iconografia femenina en tots els seus estadis, des de l'eròtic, al místic i a l'arquetípic, passant de la visió femenina de Freud, més personal, a una altra més arquetípica, més propera a Jung.

Com hem vist, Dalí va conèixer Breton el 1928, durant el seu segon viatge a París, quan Miró li va presentar, però entre 1927 i 1928 va pintar les obres més significatives de l'època lorquiana, *Aparell i mà*, *La mel és més dolça que la sang* i *Cenicitas*, obra que anunciava ja el final de l'època del poeta de Granada i l'arribada de l'època Gala. Com ja se sap, Dalí, quan encara no havia connectat amb el grup surrealista francès, ja tenia una obra freudiana i surrealista; aquesta etapa es coneix com presurrealista, i una de les obres més important és *Cenicitas* o *El naixement de Venus* (1927-28). A partir de 1925, Venus es va convertir en l'expressió daliniana de l'amor, que va culminar en aquesta pintura. El 1925, Dalí va convidar García Lorca, que estava amb ell a Madrid a la Residencia de Estudiantes, a passar las vacances de Setmana Santa a Cadaqués. Va

ser quan van pensar fer un llibre sobre els putrefactes, amb un assaig de Lorca i dibuixos de Dalí. Lorca no va arribar a escriure'l, però Dalí va fer molts dibuixos, que van ser l'origen de la iconografia daliniana del putrefacte, molt present a *Cenicitas*.

Cenicitas pertany als anys en què Dalí estava plenament immers en l'eufòria freudiana i en el seu descobriment de l'inconscient, i en aquesta pintura hi reflecteix totes les seves obsessions. Per aquest motiu, perquè forma part de l'inconscient personal de Dalí, la pintura permet una anàlisi en clau freudiana. És un paisatge molt estrany, una línia d'horitzó suggereix el mar i el cel, i podem pensar que és el mar perquè es tracta del naixement de Venus. És una representació onírica, un paisatge ple d'objectes estranys, difícils d'identificar i sense una relació clara entre ells, i estan fora del concepte racional de l'espai i del temps. S'hi pot veure que la pintura surrealista no és la narració d'un somni, sinó la representació del llenguatge inconscient del somni. *Cenicitas* expressa, com pensava Freud, que l'inconscient està fora del temps i de l'espai i que en el somni es connecten tots els elements dels continguts latents, fent una unió temporoespacial. Aquesta forma de representació dels continguts del somni Freud la compara amb el que podria fer un pintor, que pot reunir elements en un mateix lloc encara que mai no hi hagin estat (Freud, 1948c: 246). I això és precisament el que passa a la pintura surrealista i, concretament, a *Cenicitas*, on Dalí recorre a les associacions lliures, la via que Freud va proposar com a complement de la interpretació dels somnis per endinsar-se en l'inconscient (Freud, 1973d:1548). És com si Dalí hagués fet un gran esforç per autopsicoanalitzar-se, tractant de fer conscients totes les seves preocupacions sobre la seva sexualitat, aprofitant el que acabava de conèixer de Freud: la repressió.

IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí. *Los esfuerzos estériles* (Els esforços estèrils) *Cenicitas*, 1927-1928
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

A *Cenicitas* es veu el que per a Freud va ser tant important: relacionar els somnis amb el pensament despert (Freud, 1948c: 233) perquè Dalí hi aboca totes les seves preocupacions d'aquell moment, quan Lorca li transmet els límits entre l'amistat i l'enamorament. Fins poc abans, Dalí havia pintat figures amb doble rostre, fusionant el rostre de Lorca i el d'ell mateix. Però aquí ja no hi és aquell cap amb el doble rostre dels dos amics, que havia pintat poc temps abans a *Natura morta a la llum de la lluna*. Ara, els caps dels dos amics ja estan separats, i al cap de Dalí hi ha un cos de dona, com una premonició de l'arribada de Gala. També pot ser una imatge obsessiva de la seva mare. Dalí està envoltat de dos ases podrits, un aparell, una columna d'objectes, com una estranya fusió entre el món mecanicista i matèric dels aparells (formes obsessives de Dalí i Lorca, com estranys maniquins, casi metafísics), i el món orgànic dels ous i les potes de gallina, o d'au, ja que també hi ha diversos ocells (dins de l'estètica del putrefacte de Dalí també hi ha l'ocell podrit); tot això amb mosques pul.lulant per tot arreu. Els dos ous, símbol de fecunditat i d'origen, poden al·ludir a Urà, el germen que va donar lloc al naixement de Venus.

Sobre la línia de l'horitzó hi ha el cap de Lorca, estirat i amb els ulls tancats, com sumit en un somni profund; el rostre de Dalí, en canvi, està molt alerta, amb els ulls ben oberts. Estan envoltats de la iconografia del putrefacte, com l'ase podrit i les mosques, també hi són els aparells i la sang, com a signe sacrificial, petrificada com l'arborescent esquelet calcari de les branques de coral. Tot això és el que els uneix, només la presència femenina, que va apareixent en forma de pits, esquenes, braços o natges, pertorba l'esperit de Dalí i l'allunya de Lorca. La regla, al costat del cap del poeta, és una referència a la mesura i a l'ordre, l'oposat al putrefacte, que Dalí relaciona també amb la por a la sexualitat.

Tant per a Freud com per a Jung, l'aigua és simbolisme de l'inconscient, i a *Cenicitas*, és precisament a la part aquosa on sembla que s'hi trobin les preocupacions de Dalí, en forma d'imatges oníriques. I com si hagués travessat la barrera de l'inconscient dalinià, Venus, una massa carnosa, informe i poc sexuada, encara metamorfosant-se, sorgeix del mar, impel.lida per Zèfir, el suau vent de ponent que la conduiria fins a Citera; a l'altre cantó de la deessa hi ha una estructura fàl.lica conduïda per una estranya mà, que porta les agulles d'un rellotge, probable al·lusió a Cronos o a les Hores, les filles de Zeus que van rebre Venus en el moment del seu naixement. De

tota manera, Dawn Ades suggereix que aquesta figura alada, tan informe i antieròtica, més que Venus podria ser Mercuri, l'emisari dels déus.

Amb una interpretació freudiana, *Cenicitas* pot al·ludir a la castració, doncs Venus va néixer de les ones del mar a partir dels genitals del seu pare, Urà, llançats al mar després de ser castrat pel seu fill Saturn, Cronos. En termes freudians, seria el triomf del fill sobre el pare i, per tant, sobre l'autoritat en general, el Super-jo, fenomen molt proper a Dalí, especialment per la percepció que tenia del seu pare, notari de Figueres, tan autoritari, que Dalí el veia com un gegant de força, violència, autoritat i amor: Moisès i Júpiter al mateix temps (Dalí, 1975: 29).

Per això, en tots els retrats que va fer del seu pare quan era adolescent, el representava gran, ocupant molt espai. Deia que ja de petit havia cregut que havia d'aconseguir prendre-li al seu pare l'afecte que encara sentia pel seu primer fill mort (sobre aquest punt, el del germà mort, hi tornarem amb *L'enigma del desig* o *Ma mère, ma mère, ma mère*), però després de conèixer les teories de Freud, va decidir que si volia arribar a ser Dalí, havia d'immolar el seu pare a l'"altar psicoanalític" (Dalí, 1975: 30). Només així podria convertir-se en un heroi freudià: "m'he alliberat de la seva tutela nodrint-me de cadascuna de les seves cèl·lules del seu jo, i ell s'ha convertit en un dels motors del meu geni" (Dalí, 1975: 41). Arribar a Figueres expulsat de Madrid i sense el títol que el pare tant esperava va ser una ocasió més d'enfonsar la imatge jupiteriana del pare (Dalí, 1975: 83). "Però, de mica en mica, Moisès va anar despullant-se de la seva barba i Júpiter del seu raig. No va quedar més que un Guillem Tell: un home, l'èxit del qual depèn de l'heroisme del seu fill i del seu estoïcisme" (Dalí, 1975: 39), d'aquí el gran interès de Dalí per Guillem Tell. En aquests anys Dalí està absorbit pel descobriment de Freud i la psicoanàlisi, però ja té integrat un arquetipus, el de l'heroi.

El centre de la part inferior, el mar, el domina un cos femení; un raig de sang, que surt de la natja, n'és el centre geomètric. Amb un altre raig de sang, que surt de l'espatlla, es va formant un toll de sang que, curiosament, no es barreja amb l'aigua, com passaria a la realitat. La sang simbolitza la força vital, però aquesta imatge sagnant es pot veure com una deformació onírica, doncs és com una condensació de Venus, o el principi femení, i Sant Sebastià. Venus és la divinitat que Dalí sent que ha nascut a la bellíssima badia de Portlligat, Sant Sebastià és el patró de Cadaqués. És una figura ambigua, com un híbrid entre el principi femení i el masculí, els dos principis entre els

quals es debat Dalí en aquests moments. Sant Sebastià no només era el patró de Cadaqués, sinó una figura que encarnava l'homosexualitat per les connotacions fàl·liques de les fletxes que el van martiritzar, sense matar-lo, convertint-lo en figura d'un viatge iniciàtic; per això ha despertat tant d'interès des de l'antiguitat. Aquesta al·lusió fàl·lica va interessar molt a Dalí i la seva referència a la sexualitat lligava perfectament amb les novedoses idees de Freud sobre la repressió. El 1927, Dalí ja havia escrit el seu assaig sobre Sant Sebastià a *L'Amic de les Arts* (Sitges, N° 16, 31-07-1927, p. 52-54), dedicant-lo a Lorca.

A *Cenicitas* hi ha els quatre elements naturals i alquímics: aigua, terra, aire i foc. L'aigua simbolitza l'inconscient i la fluidesa del desig; és com el mar de les emocions. Els seus diferents estats, líquid i cristal·lí, pertany al concepte de les antinòmies, que tan van interessar als surrealistes, com opacitat i transparència, i dur i tou. Al fons del mar de *Cenicitas*, també hi ha unes formes rocoses, que recorden les roques de Cap de Creus. Segons Jung, el cristall representa la unió dels oposats matèria i esperit. Els cristalls i pedres són símbols del Si-mateix, una magnitud que Jung defineix com superior al jo conscient perquè inclou la part inconscient del Jo, que veurem més endavant. La pedra simbolitza l'experiència més profunda d'alguna cosa eterna que l'home pot tenir, d'aquí la importància que totes les civilitzacions han mostrat per les pedres, convertides en llocs d'adoració (Jung, 1964: 209). L'home primitiu creia que les pedres tenien esperit i les formes naturals de les pedres es van dotar d'un significat simbòlic, per tant, es consideren com una forma primitiva d'escultura. Els artistes contemporanis i, concretament, els surrealistes, també creien que les pedres pulides pel temps i per la natura eren les més belles escultures. Recordem també la fascinació que Roger Caillois va tenir per les àgates. La psicologia junguiana proposa que l'home omple l'inexplicable i misteriós amb els continguts del seu inconscient (Jung, 1964: 254-255) per tant, el paisatge surrealista, com a espai d'esdeveniments de la vida, està ple d'imatges inconscients.

Una altra imatge freudiana és el tors de la dona treient llet del pit; iconogràficament està relacionada amb la Verge de la Llet, un antic simbolisme cristià, però des d'un punt de vista freudià, és una imatge plena d'erotisme, especialment per la proximitat d'un foc, que no s'apaga dins l'aigua i simbolitza la passió; com a dona que alleta, té connotacions edípiques i la llet, per si mateixa, té un significat sexual.

Un dit suspès a l'aire recorda que el dit havia sorprès Dalí moltes vegades perquè deia que, de sobte, el veia apareixent pel forat de la seva paleta; li havia arribat a semblar tan turbador, que el va pintar com a protagonista en alguna pintura, com *Banyista* i *Dit gros, platja, lluna i ocell podrit*, ambdues de 1928; també va escriure "L'alliberament dels dits"... Però, a més, el dit és el "fal·lus alat" de referència freudiana. El 1927 va escriure una carta a Lorca explicant-li com estava de content pintant amb naturalitat i sense cap preocupació artística: "Ahora pinto una mujer muy hermosa, sonriente, crispada de plumas de todos los colores, sostenida por un pequeño dado de mármol incendiado; el dado de mármol es sostenido a su vez por un humito abatidito y quieto; en el cielo hay burros con cabezas de loritos, hierbas y arena de la playa..." això ha fet pensar en una al·lusió a *Cenicitas* (Santos Torroella, 1992: 176). A més de *Cenicitas* i el *Naixement de Venus*, l'obra té un altre títol molt significatiu: *Els esforços estèrils*, que pot al·ludir als esforços de Dalí i Lorca per superar la seva relació; el naixement de Venus, o del femení, s'interposa finalment entre els dos amics. Amb *Cenicitas* s'acaba l'època Lorca.

Els arquetipus *anima* i *animus*

La mare, explica Jung en el seu estudi *Símbols de transformació*, com a encarnació de l'arquetipus *anima*, personifica tot l'inconscient, i també la libido. Cal recordar que per a Jung la libido no és només, com en el cas de Freud, l'energia sexual, sinó que és una energia molt més potent, una energia vital. Així mateix, Jung afegeix que la mare representa tota la nostàlgia del passat, al que l'home busca aferrar-s'hi però també independitzar-se'n: això és un sacrifici, que es realitza únicament mitjançant una entrega plena a la vida, prodigant a la societat humana tota la líbido que s'aferra inconscientment a vincles familiars. L'*anima* com a arquetip és la part inconscient femenina de l'home, i l'*animus* és la part inconscient masculina de la dona, que connecten l'home i la dona amb l'inconscient col·lectiu. D'aquí la necessitat de compensar i equilibrar el femení i el masculí; com a arquetips, pertanyen a l'inconscient col·lectiu.

Per a Jung (1964: 471) "tots els homes porten la imatge de la dona des de sempre en si mateixos, no la imatge d'una dona determinada, sinó d'una dona indeterminada.

Aquesta imatge és, en el fons, un patrimoni inconscient, que prové dels temps primitius, i gravada en el sistema viu, constitueix un tipus de totes les experiències de la sèrie d'avantpassats de naturalesa femenina, un sediment de totes les impressions de dones, un sistema d'adaptació psíquica hereditat". Per això l'arquetipus *anima* té una gran influència en l'home. Segons Jung (1954a: 69), l'*anima* actua sobre les emocions i els afectes, atorgant virtuts i trets que són socialment associats a la dona. Si ens remetem a la referència junguiana, que acabem de veure, segons la qual tots els homes porten des de sempre en si mateixos la imatge d'una dona indeterminada, això explicaria la recerca de l'amor en els surrealistes, que podia sorgir per atzar, només per la visió d'una dona desconeguda pels carrers de París. Segons Jung, la dona desconeguda és l'*anima*, una energia arquetípica femenina que l'home necessita per despertar el seu potencial masculí (Lindorff, 2004: 32), (95).

Dalí va perdre la seva mare quan era adolescent; segons les memòries d'Anna Maria, la seva mort hauria sigut el 1921 (Dalí, 1993: 77-81). Dalí tindria disset anys; més tard, a les seves *Confessions*, recordava el seu sentiment de pèrdua: "Vaig perdre la meua mare i no podia descriure el meu dolor. Només la glòria immortal, que des de llavors estava decidit a merèixer, aconseguia consolar-me d'aquesta soledat" (Dalí, 1975: 73). En aquesta frase Dalí descriu un doble sentiment: el dolor i l'alliberament. Amb la mort de la mare, podia vèncer l'amor que ella havia tingut sempre pel seu germà mort i l'ambient de dol familiar que ell havia viscut de petit.

Anna Maria explica com era la relació amb la seva mare: una mare amorosa, que els adormia cantant-los, i que quan Dalí es quedava sol al llit, cridava perquè la mare el tornés a abraçar. La seva mare els cuidava, mimava i s'interessava per tot el que feien, i amb Dalí jugava fent espelmes de colors, i per Reis, els feia joguines, amb la tieta (Dalí, 1993: 39-53). Anna Maria recorda relacions amoroses amb la mare, però Dalí, en canvi, recorda una relació d'angoixa des del fetus. És important la relació de Dalí amb la seva mare per aproximar-nos a una interpretació de *L'enigma del desig*.

Dalí sempre va tenir una intensa representació femenina inconscient: Venus, Galuchka, Gala... Segons Dalí, els seus records i el desig de ser nena durant una etapa de la seva adolescència, el van dur a un erotisme asexual i angèlic (Dalí, 1975: 103).

95 El Dr. David P. Lindorff va ser professor emèrit d'enginyeria elèctrica a la Universitat de Connecticut. Va ser també analista junguà. "The unknown woman is the anima, an archetypal female energy that awakens a man to his unique masculine potential".

En aquest procés sens dubte hi va intervenir la seva relació amb la mare, absolutament abatuda per la mort del seu primer fill. Sabem que Dalí va perdre la mare quan era adolescent. Pot ser que l'experiència amb la seva mare i la seva mort, generés una "*anima* negativa", en termes junguians, que el va fer sentir por a les malalties i a la impotència. "La meva mare, a l'Olimp dalinià, és un àngel... Només ella hagués pogut transformar la meva ànima" (Dalí, 1975: 41-42).

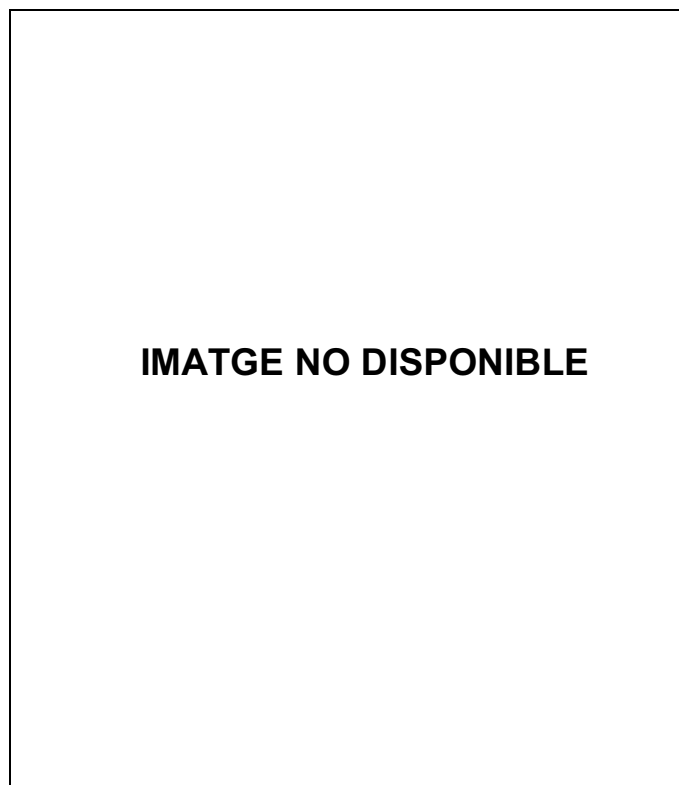
Segons Jung, si l'home no s'allibera de la imatge de la mare, és a dir, si no aconsegueix separar la idea de l'*anima* de la pròpia mare, seguirà enganxat a la mare, en lluita constant per desenganxar-se'n, i no podrà assolir la seva capacitat per relacionar-se amb les dones (Jung, 1997: 125), una impossibilitat que Dalí va expressar en moltes ocasions.

Per a Jung hi ha dos arquetipus femenins molt importants: la mare i l'*anima*. Com que en Jung sempre hi ha el principi de compensació i equilibri dels oposats, cal tenir en compte les connotacions positives i negatives en el cas de l'arquetipus de la mare, i el de l'*animus* en el cas de l'*anima*.

L'aspecte positiu de l'*anima*, en termes junguians, té la funció d'ajudar a alliberar aspectes de la ment lògica que l'home té enterrats en el seu inconscient (Jung, 1964: 180-181). Aquest paper d'*anima* positiva l'encarna Gala, que tantes vegades i de tantes maneres, Dalí n'ha parlat com del seu alliberament, el seu centre, quan ella arriba a la seva vida. La manera com Dalí expressa l'efecte que Gala va tenir en la seva vida quan es van trobar coincideix amb el concepte junguà de "l'*anima* positiva": "Gala em va sentir. Em va adoptar. Vaig ser el seu nadó, el seu nen, el seu fill, el seu amant - l'home a estimar-, em va obrir el cel i tots dos vam seure als núvols, lluny del món. Ella va assumir la funció de ser la meva protectora, la meva divina mare, la meva reina. Jo li vaig conferir la força de crear el miratge del seu propi mite davant els seus ulls i davant el món. Les nostres dues vides, des d'aquest instant, s'anaven a justificar l'una a l'altra... Gala va expulsar de mi les forces de la mort... em va tornar a la llum amb l'amor que em va donar... Gala havia assolit un grau de maduresa i de desesperació que la feien sensible a la realitat de la meva tragèdia, que li permetien comunicar immediatament amb el meu jo més profund i oferir-me el do de la seva energia enlluernadora, de forma gairebé mediúmnica. A través d'ella, jo comunicava amb el crit de la vida" (Dalí, 1975: 132).

És ben sabut que l'amor de Dalí per Gala va tenir uns efectes extraordinaris en la vida de l'artista; però un dels efectes que destaca Dalí és la possibilitat d'arribar a una unitat: "Ella és la meva veritat íntima, el meu *doble* i el meu *ú*" (Dalí, 1975: 326), (96).

"He descobert la gran unitat de l'univers. El meu amor per Gala és l'energia espiritual que uneix tots els Dalí possibles i totes les cèl·lules del meu ésser en un Dalí únic..." (Dalí, 1975: 331). A la fantasia daliniana, expressada al llarg de la seva obra, Gala ocupa el lloc de la seva mare, d'ell mateix, de la Verge i del cosmos; és un exemple clar de l'arquetipus femeni de Jung. D'aquesta manera, Dalí va aproximant-se al que Jung anomena una autoanàlisi, que pot conduir-lo a la realitat (Jung, 1964: 186). Gala és per a Dalí la seva Beatriu de Dante (Dalí, 1975: 146), la seva guia per un camí iniciàtic, una representació de l'*anima* positiva junguiana (Jung, 1964: 180-182). "Gala és també la meva mare, perquè ella simbolitza Leda i els seus divins bessons" (Dalí, 1975: 220), per tant, és la seva mare mítica, ja que ell s'identifica amb el bessó immortal.



Gala i Dalí

Els records van tenir una gran importància en Dalí, que es van anar transformant

96 En cursiva a l'original: "ella es mi verdad íntima, mi *doble* y mi *uno*".

d'imatges oníriques a imatges arquetípiques del principi femení de la ment masculina, el que Goethe va anomenar "l'etern femení", i Jung, "l'*anima*" (Jung, 1964: 123). L'*anima* junguiana és "una personificació de totes les tendències femenines a la psique d'un home" (Jung, 1964: 177), i forma part de l'inconscient de l'home. En una dimensió personal, té una relació important la figura de la mare, tot i que les teories freudianes i junguianes respecte les relacions parentals siguin diferents, perquè Jung no dóna una visió sexual edípica com Freud.

L'*anima* junguiana no és un concepte racional ni filosòfic. Jung explica que no és una *anima* dogmàtica, sinó un arquetipus natural que reuneix en ella mateixa de manera satisfactòria totes les expressions de l'inconscient, de l'esperit primitiu, de la història, de la llengua i de la religió. No se la pot fer, sinó que ella és l'a priori d'estats d'ànim, de reaccions, d'impulsos i de tot el que hi ha en el camp de les espontaneïtats psíquiques. Això explica les tendències sexuals que pugui tenir una persona, i inclús que puguin acceptar-se a una edat avançada, com passa moltes vegades. L'*anima* - explica Jung al final de la seva vida- és una forma d'arquetipus que expressa el fet que un home té una minoria de gens femenins, i això no desapareix, sempre és així, no canvia, i funciona com el femení en l'home, i aclareix que els humanistes del segle XVI ja van descobrir que l'home té *anima* perquè deien que l'home té una part femenina, així que no és una invenció moderna (97).

Per tots aquests motius, podem concloure que *L'enigma del desig* o *Ma mère, ma mère, ma mère*, una pintura en la que Dalí s'identifica amb amb la gran roca de Cap de Creus de *El gran masturbador* i al mateix temps amb la mare, s'hi poden trobar imatges arquetípiques relacionades amb la mare de la humanitat i amb la mare terra.

97 JUNG, Carl Gustav: *Entrevista completa*, 1959
<http://www.youtube.com/watch?v=PEhAXggHUNA>

**El paisatge i l'arquetipus femení:
La mare, Gala, la terra i el cosmos.
L'anima, l'arquetipus femení de l'home**

El gran masturbador i L'enigma del desig o Ma mère, ma mère, ma mère: punt de fusió de Dalí i el Cap de Creus

El 1929, Dalí va fer la primera pintura en la que expressava el seu desig per Gala, *L'adequació del desig*; era una barreja -deia- de desig i por que el contacte amb Gala acabés descobrint la seva impotència, i aquesta angoixa, produïda pel desig i la repulsió, la representa amb una imatge freudiana de la passió sexual, el lleó (Dalí, 1973: 134), i una pedra, de la que en surten formigues, la icona personal de Dalí associada a la repulsió. Segons Dalí, Gala el va ajudar a alliberar-se de tots els seus turments, contribuint al seu alliberament espiritual. Dalí va trobar en ella la personificació de Venus, la deessa que tantes vegades havia imaginat que neixia en el mar de Portlligat, evocant aquest esdeveniment en les seves pintures. Gala per a Dalí va ser la imatge de l'andrògin primordial, la unió del tot; era "Ella, Jo, la Totalitat del Món. Gala és ella i totes les dones; i també el cosmos" (Dalí, 1975: 210).

Mentre la relació de Dalí amb Gala s'anava consolidant, Dalí continuava amb els seus deliris eròtics i les seves fòbies, que van veure la llum a *El gran masturbador*, on ell mateix hi veu "el seu cos com a centre del seu erotisme i l'eix del seu mètode paranoicocrític"; és, per tant, una obra on hi aboca totes les obsessions personals, com si fos una psicoanàlisi freudiana. La seva angoixa heterosexual es manifesta en aquest personatge sense boca, amb una llagosta i unes formigues que li devoren el ventre (Dalí, 1975: 134). La forma del cap del masturbador està inspirada en una roca de la Cala Culleró, del Cap Creus, una estranya roca, a través de la que Dalí s'identifica amb el paisatge delirant del Cap de Creus, origen de la seva "paranoia".

IMATGE NO DISPONIBLE

Cala Culleró. Cap de Creus

El gran masturbador és una de les pintures més analitzades de Dalí: el cap amb l'ull tancat, com a imatge del somni; la llagosta, el peix babós, les formigues i la sang, com a signes del "putrefacte" i de repulsió; la figura femenina de melena daurada amb un lliri blanc, aproximant-se a l'amant, i el lleó, símbol freudià de la líbido... També hi ha els còdols de la Platja Confitera, amb els que ell havia jugat de petit imaginant que eren confits, petxines i branques de coral, que es trobaven per la platja.

Tota la iconografia daliniana, que reflecteix la seva lluita interior entre el desig i la satisfacció del plaer, permet una clara interpretació freudiana, molt analitzada ja en estudis sobre Dalí. Aquesta iconografia daliniana permet ampliar la visió freudiana del pervers polimorf i el complex d'Èdip als conceptes junguians d'*anima* i *animus*, principis femení i masculí, que permetran el pas a l'inconscient col·lectiu i a relacions humanes i parentals que es perden en el temps.

IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí. *El gran masturbador*, 1929.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

La identificació de Dalí amb el masturbador, és a dir, amb la roca del Cap de Creus, és d'on parteix tota la seva visió cosmològica i delirant; i s'abraça a la parella sota el cap del masturbador, mentre ella es va metamorfosant en roca. És cert que Dalí pinta el seu erotisme i l'eix del seu mètode paranoicocrític, però l'important és que, referint-se a Portlligat i al Cap de Creus, va dir: "quan vaig pintar aquella roca, a la que vaig titular *El gran masturbador*, no vaig fer més que retre homenatge a un dels jalons del meu regne i el meu quadre va ser una de les joies de la meva corona" (Dalí, 1973:190-191).

Estic convençut que sóc el propi Cap de Creus, i que encarno el nucli viu d'aquest paisatge. La meva obsessió existencial és mimetitzar-me en Cap de Creus, constantment. Sóc, com ell, una catedral de força nimbada de deliri oníric... La tramuntana, en aquest cap dedicat pels antics a Afrodita, ha tallat les figures de somni com jo modelo els meus personatges en el teatre de la meua vida. Per escoltar la meua veu secreta, cal, primer, haver escoltat molt de temps el cant del vent a la punta de les roques pirinenques, que parlen dels seus records i esposen les seves llegendes mil·lenàries. Aquest cap, extremitat de Catalunya, és un dels sublimes llocs on hi ha l'alè de l'esperit sagrat; l'onada de fons que vé de les profunditats del mar s'uneix a l'hàlit que baixa del cel per fertilitzar la nostra terra. La meua paranoia ha nascut aquí, en aquesta cèl·lula de misteri.

(Dalí, 1975: 188)

Aquesta profunda identificació de Dalí amb la roca de la Cala Culleró i en general amb el Cap de Creus és un dels punts nuclears d'aquest treball, el punt de trobada entre el Cap de Creus, Montserrat, el surrealisme, el Romanticisme alemany i la teoria dels arquetipus de Jung. Per arribar a aquesta trobada, el punt de partida és la filosofia de la Natura, que permet també comparar els sentiments de Dalí i Masson. Finalment, el cap del masturbador es metamorfosa en una gran voluta, element arquitectònic en el que es fon l'orgànic amb el petri, al·ludint a l'arquitectura modernista de Gaudí, que veia com un simulacre de somnis i desitjos solidificats, i que comparava al "deliri geològic" del Cap de Creus, relacionant així el somni i el desig amb el conscient i l'inconscient. A propòsit d'això va publicar "De la bellesa terrorífica i comestible de l'arquitectura "modern-style" a la revista *Minotaure* (Nº 3-4, 1933). En aquesta visió delirant del Modernisme, Dalí fonia el dur i el tou, una sensació que va tenir per primera vegada quan de petit va anar al Parc Güell de Barcelona i va sentir el desig de menjar-se aquelles formes sinuoses i acolorides com si fossin l·laminadures. Però, per a ell, Cadaqués era l'encarnació de la bellesa més incomparable de la terra; no necessitava afegir-hi cap fantasia (Dalí, 1975: 53).

Dalí va escollir l'Empordà i el Cap de Creus amb la tramuntana com a centre del seu món, com el vèrtex més íntim entre la terra i ell. Diu que allà hi va néixer la seva paranoia, que va trobar el contrapunt en la duresa analítica del Cap de Creus (Dalí, 1975: 217). Així Dalí va establir la seva cosmogonia paranoicocrítica.

Dalí estava tan fascinat per aquesta roca, que deia que exercia sobre ell el mateix poder que l'Esfinx. "Pintant-la, pretenia incorporar-la a mi, fer-la meua... però ara deu anar errant per algun lloc al fons de les memòries oníriques, des que jo la vaig llençar a la deriva. Perquè el Gran Masturbador em pertany i sóc l'únic que sap dir-li la missa de

la passió paranoica... només jo puc aixecar-li les parpelles tancades per comprendre la seva mirada d'eternitat" (Dalí, 1975: 217-218). L'Esfinx, el monstre amb el que es va enfrontar Èdip, relaciona *El Gran Masturbador* amb el complex freudià. Com sabem, Èdip, fill dels reis de Tebes, Lai i Jocasta, complint-se l'oracle, es va enamorar de la seva mare i va matar el seu pare, sense saber que ho era. Èdip i l'Esfinx estan relacionats per la montruositat de l'incest, ja que l'Esfinx, filla de Equidna, monstre amb cos de dona i cua de serp, i del seu fill, Ortro, el gos amb dos caps, és la imatge mitològica de l'incest. Segons Freud, tots els nens neixen perversos polimorfes i han de sublimar el complex d'Èdip per formar el seu propi Super-jo. En canvi, aquest complex parental Jung el veu de manera diferent, donant una visió arquetípica, amb moltes vivències entre pares i fills; la seva fixació, però, pot donar lloc al complex d'Èdip i per això Jung va introduir els conceptes d'*anima* i d'*animus*.

Jung explica que Èdip va ser l'únic arquetipus que va descobrir Freud, i creia que era l'únic, però -afegeig Jung- que a la mitologia i als somnis n'hi ha molts més. Al mite d'Èdip -explica- hi ha una història, un principi, un desenvolupament i un final, però a l'arquetipus no hi ha temps, és una condició atemporal: el principi, el mig i el final són el mateix, es donen al mateix temps; i afirma que l'arquetipus és molt complicat: "l'arquetipus és una força, té autonomia, et pot envair, és com un atac" (98).

El pare de Dalí els portava de petits -a ell i a la seva germana Anna- a passejar pel Cap de Creus. Les roques del cap de Creus, en constant metamorfosi per la tramuntana, han anat prenent formes al llarg dels temps i els pescadors anaven donant-les noms; i és fàcilment imaginable l'espectacle que explica Dalí quan, a mesura que s'arriba a la costa per mar, les roques es van transformant en un constant simulacre (Dalí, 1975: 187-190). Dalí va créixer en aquesta terra de Cap de Creus, on va aprendre que "l'univers és un tot" (Dalí, 1975: 187) i a Portlligat, Dalí recupera la seva força tel·lúrica (Dalí, 1975: 189).

La mare -i també el pare- és un dels arquetipus més potents. Explorar l'arquetipus de la mare significa passar del personal al col·lectiu, és a dir, la mare deixa de ser la nostra mare humana i física per entendre-la com una experiència marcada per una sèrie

98 JUNG, Carl Gustav: *Entrevista completa*, 1959
<http://www.youtube.com/watch?v=PEhAXggHUNA>

de valors molt arrelats en la tradició sociocultural, que ens porta a les figures femenines de la mitologia i les religions. En aquest sentit, les figures relacionades amb la bondat, la protecció, la fertilitat i els cicles de reproducció, encarnen l'arquetipus positiu de la mare; en canvi, el negatiu està encarnat pel poder destructiu de la natura, la mort o el desconegut. "La nostra psique és part de la natura i el seu enigma és il·limitat. Per tant, no podem definir ni la psique ni la natura" (Jung, 1997: 23).

Dalí va pintar *L'enigma del desig* poc després que *El gran masturbador*, obra amb la que comença l'època Gala. Gala va omplir la vida de Dalí, va ser la seva ànima bessona, com en el mite de Narcís de Pausanias, i encara que va formar part de la iconografia daliniana fins al final, es considera que l'època Gala acaba amb *La Metamorfosi de Narcís* (1936-37), el quadre que va portar per ensenyar-li a Freud quan va visitar-lo a Londres el 19 juliol de 1938.

A *L'enigma del desig* o *Ma mère, ma mère, ma mère*, apareix novament el rostre del gran masturbador, flàcid i impotent, que s'allarga fins a trobar-se amb un rostre femení, units per un motiu arquitectònic que segueix recordant el gust de l'artista per l'estil modernista. El gran masturbador i la figura femenina -probable personificació de Gala- suporten una gran roca, erosionada com les roques de Cap de Creus, i en aquestes erosions foradades es repeteix la inscripció "ma mère", com una idea obsessiva. "Ma mère" és un enigma que, com a tal, remet novament a l'enigma de l'Esfinx. Podem preguntar-nos a qui fa referència Dalí amb "ma mère". Ja sabem que en els escrits de Dalí no podem distingir què és veritat dels seus records i experiències: "puc dir que no sé quan he començat a simular o quan dic la veritat, però sí sé quan i on acaba el deliri" (Dalí, 1975: 215). Dalí també ha afirmat nombroses vegades que no pot distingir entre els seus falsos records i els reals.

Hem vist que Dalí va dir que el gran masturbador li pertanyia i que sentia que pintant aquella roca, la incorporaria a ell i la faria seva, un sentiment propi de l'home primitiu, que manifestava en les pintures paleolítiques. Només ell podia aixecar-li les parpelles tancades. És a dir, que només ell podia saber si, com a gran masturbador, tenia a veure amb la relació amb la seva mare quan ell era infant i adolescent. El gran masturbador permet moltes interpretacions, però mai no sabrem l'autèntica veritat, en bona part també perquè ni el propi Dalí podia ser conscient dels continguts inconscients que ell podia haver pintat en aquest quadre.

IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí. *L'enigma del desig o Ma mère, ma mère, ma mère*, 1929
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München

Tanmateix, per entendre l'origen de la relació de Dalí amb els seus pares hem de recordar que Dalí va néixer en el sí d'una família que vivia el dol per un fill mort; els psicòlegs estan d'acord que és un dels dols més difícils de superar. El psicòleg Ramon Riera i Alibés, en el seu "Estudi sobre la vivència d'aniquilació emocional en Salvador Dalí", compara l'artista empordanès amb pacients seus que han nascut en una situació com la de Dalí, després de la mort d'un germà, i tots han tingut sentiments d'aniquilació de la personalitat, pel patiment del nen quan els pares estan desolats per un procés de dol (Riera, 2004: 3, 33). Dalí va néixer nou mesos després que hagués mort el seu germà, que tenia 22 mesos, i també li van posar Salvador. Els pares tenien la foto del germà mort i això li va provocar una gran angoixa. "Només de pensar en el retrat del meu germà mort, penjat a l'habitació dels meus pares al costat d'una reproducció de Velázquez, ja sento esgarriances" (Dalí: 1975: 221). Riera recorda que Freud va viure una situació de dol familiar molt semblant a la de Dalí, ja que encara no tenia dos anys quan va morir el seu

germà, de 6 ó 8 mesos, i després, Freud, ja psiquiatra, va interpretar que la rivalitat que va generar en ell el naixement del seu germà li va estimular desitjos fraticides i quan va morir, se sentia culpable pensant que els seus desitjos l'havien matat (Riera, 2004: 16).

Jo he viscut la mort abans de viure la vida. El meu germà va morir... La meva mare es va transtornar fins al més fons de si mateixa... La seva desaparició va ser un cop terrible del que mai es va recuperar. La desesperació dels meus pares es va calmar amb el meu naixement, però la seva tristesa impregnava totes les cèl·lules del seu cos. En el ventre de la meva mare jo sentia ja la seva angoixa. El meu fetus es banyava en una placenta infernal, i aquesta angoixa no m'ha abandonat mai. Els seus rastres els vaig trobar a mesura que es despertava el meu sentit d'observació -vestits, retrats, joguines-, i en la memòria dels meus pares va deixar uns records afectius imborrables. Aquesta contínua presència del meu germà mort la he sentit a la vegada com un traumatisme -com si em robessin l'afecte- i un estímul per superar-me. Des de llavors els meus esforços tendrien a reconquistar els meus drets en la vida, en primer lloc provocant l'atenció, l'interès constant dels meus familiars cap a mi, mitjançant una espècie d'agressió constant... En néixer, vaig posar els peus sobre les petjades d'un mort a qui adoraven i a qui, a través de mi, seguien estimant potser més encara. Aquest excés d'amor va ser una ferida narcisista que em va inflingir el meu pare des del dia del meu naixement i que jo presentia ja des del ventre de la meva mare. Gràcies a la paranoia, és a dir, l'exaltació orgullosa de mi mateix, he aconseguit salvar-me de l'anul·lació que em produeix el dubte sistemàtic sobre la meva persona. Vaig aprendre omplint, amb el meu amor per mi mateix, el buit d'un afecte que no em donaven. Així vaig vèncer per primera vegada *la mort: amb l'orgull i el narcicisme*".

(Dalí, 1975:12-13)

A les seves *Confessions inconfessables* Dalí explica la seva vivència per l'experiència de dol que va viure a casa seva que, com diu ell mateix, va condicionar tota la seva vida i la seva personalitat. Aquesta vivència amb la mort -segons el propi Dalí (1975: 17)- el va conduir, ja de nen, a una perversitat polimorfa, en termes freudians, per la lluita entre les forces de la vida contra les de la mort. Aquesta perversitat polimorfa Dalí explica que la vivia amb desitjos de venjança per la manca d'afecte dels seus pares, atacs de vergonya, compensats amb exhibicionisme, masturbacions, angoixa per la mort, actituds agressives...

La intel·ligència de Dalí el va fer descobrir una manera de fer que els altres acceptessin com a natural els excessos de la seva personalitat i descarregar-se de les seves pròpies angoixes. I així va néixer el seu mètode paranoicocrític. "He adquirit sobre la bogeria un domini que he transformat en potència i creació". I li agradava recordar a tothom, com una autoafirmació, que "la diferència, entre un boig i jo, és que jo no ho sóc" (Dalí, 1975: 215). El sentiment de la mort del seu germà amb la capacitat

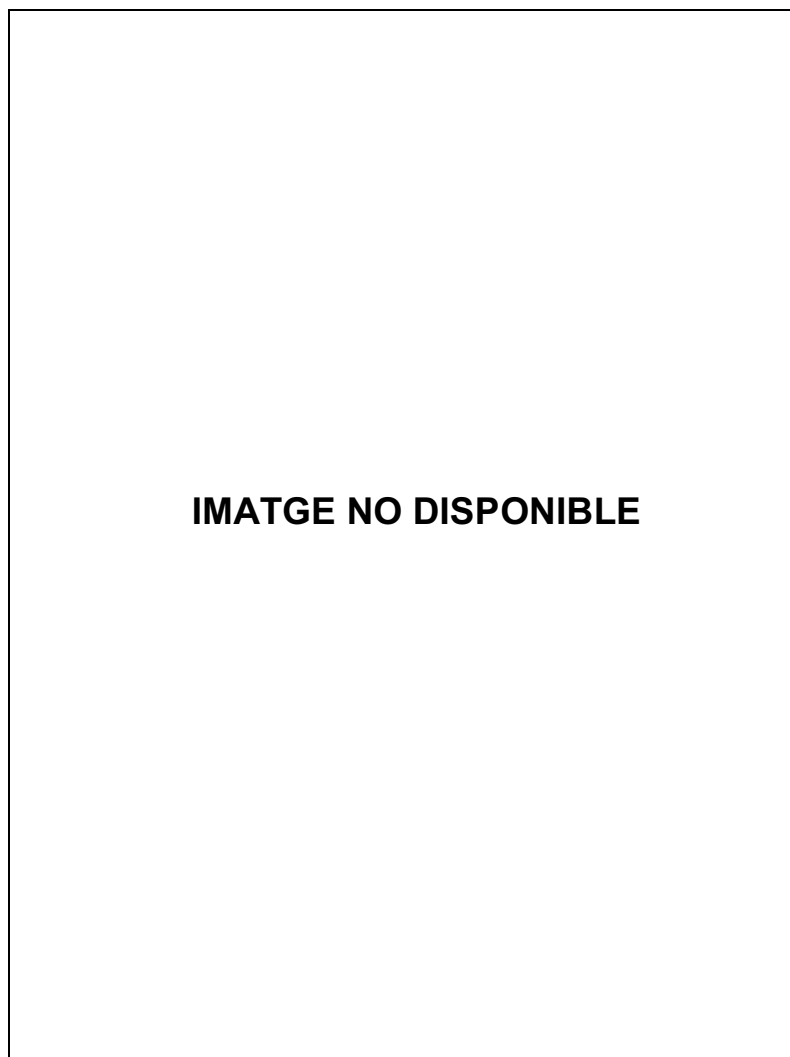
daliniana de convertir les seves angoixes en art, especialment a través del seu mètode paranoicocrític, forma part dels complexos personals i ens manté en l'àmbit freudià. Però cal avançar per poder donar una interpretació més universal.

Aquesta gran roca de *L'enigma del desig*, com una llosa, sembla separar Dalí - en forma de gran masturbador- de la dona. Però, en realitat, la roca és ell mateix, com tantes vegades ha repetit Dalí. A *L'enigma del desig*, la mare de Dalí i Gala són formes de l'arquetipus junguà femení, un arquetipus que connecta amb "la ciutat, el país, el cel, la terra, el bosc, el mar i l'estany; la matèria, l'inframón i la lluna; en sentit més estricte, com a lloc de naixement o d'engendrament: el camp, el jardí, la roca, la cova, l'arbre, el manantial, la font profunda..." (Jung 1970: 74). Cada arquetipus té una gran quantitat d'aspectes, que són les imatges arquetípiques. Per tant, la dona, la mare, la roca i la terra són una unitat, són imatges arquetípiques d'un mateix arquetipus. Com que Dalí s'identifica amb la roca i la terra, l'arquetipus femení i el de l'*anima* també conformen una unitat. L'objectiu aquí és veure la relació de Dalí amb la figura femenina per poder ampliar la ja coneguda interpretació freudiana fins a la junguiana, segons l'arquetipus *anima*. Si per a Jung la ciutat també és un arquetipus femení, ja hem vist la visió del París surrealista, amb els carrers, les places i els jardins, que ens han permès veure la connexió amb la natura quan parlavem d'Aragon i el parc de Buttes-Chaumont.

L'equilibri que Dalí va trobar amb la seva fusió amb Portlligat, Cap de Creus i amb la plana de l'Empordà es fa evident en un paisatge de gran bellesa i harmonia que va pintar el 1934: *Yang i Yin empordanesos*, on la plana de l'Empordà celebra la presència del Yin-Yang, un símbol que Dalí ha representat en diverses obres, tant en pintura com en escultura.

En aquest paisatge estan representats la figura d'un adult i un nen -que moltes vegades veiem en l'obra de Dalí i que s'ha identificat amb ell mateix i el seu pare quan els portava a passejar-; l'adult li ensenya al nen el símbol yin-yang aparegut a la plana de l'Empordà. Sabem l'interès de Dalí -i del surrealisme en general- d'arribar a la reconciliació dels contraris, d'arribar a l'harmonia. *Yang i Yin empordanesos* és la fusió de la dualitat que existeix a l'univers, és la fusió entre la terra i el cel a la plana de l'Empordà. Jung va estudiar filosofia oriental, amb un gran interès per l'I Ching: el Yin és el principi femení, receptor, i és la imatge de la terra, el Yang és el principi

masculí, actiu i fort, i està associat a la imatge del cel. Per a Jung el Yin i el Yang estan a l'inconscient en la forma característica dels contraris, com la "mare" i el "pare", comparable a la relació entre el món psíquic intern i el món físic extern (Jung. 1988: 48). Yin i Yang, segons Jung, és "el microcosmos que conté "les imatges de tota la creació", seria l'inconscient col·lectiu" (Jung, 1988: 103), (99).



Salvador Dalí. *Yang i Yin empordanesos*, 1936 (100). Subhastat a Sotheby's Londres el 6 de febrer de 2013. Procedència: Marquès de Cuevas i Mary Rockefeller de Cuevas

99 "les imatges de tota la creació" entre cometes a la versió original.

100 Malgrat que aquesta obra tradicionalment es considera que és de l'any 1936, els elements iconogràfics corresponen als de les pintures de l'any 1934. És per aquest motiu que en el catàleg raonat de la Fundació Gala Salvador Dalí se situa en aquest any.

L'arquetipus del Si-mateix

L'arbre: les oliveres de l'Empordà

Les oliveres de l'Empordà, retorçades per la tramuntana, tan presents en el paisatge quotidià de Dalí, van formar part del seu imaginari i de la seva iconografia, com en la seva *Persistència de la memòria*, pintada el 1931. "...Havia representat una olivera desfullada i tallada davant d'un paisatge de Portlligat"... "Penjant de la branca de l'olivera, dos rellotges, tan tous com el camembert, representaven el concepte de l'espai-temps i la desintegració de la matèria" (Dalí, 1975: 178-179). Aquesta desintegració de la matèria la podem relacionar, com veurem, amb l'inconscient col·lectiu. Aquesta pintura és un exemple de què el paisatge per a Dalí és el lloc on es poden desenvolupar tots els esdeveniments, conscients i inconscients. Però els rellotges tous no són una imatge fantasiosa i poètica del real, sinó que per a Dalí "el formatge derretint-se és en realitat la més perfecta definició que les més altes especulacions matemàtiques puguin donar de l'espai-temps" (1975: 207). Amb aquesta imatge dels rellotges tous, diu Dalí haver "arrancat de l'irracional un dels arquetipus més colossals del seu arsenal de secrets... perquè els rellotges tous donen una definició de la vida (1975: 207). Els rellotges tous formen part de la cosmogonia daliniana i, segons el propi Dalí, profetitzen la desintegració de la matèria, igual que els seus *Ous fregits al plat sense plat* i els seus fofens al·lucinants i angèlics (Dalí, 1964: 23), (Dalí, 1975: 407).

Que el temps és una dimensió subjectiva, tal com plantegen les teories científiques actuals, també es veu en la resposta que Dalí va donar el 1955, a París, quan li van preguntar perquè els rellotges eren tous: "Tous o durs, això no té la més mínima importància. L'important és que donin l'hora exacta" (Dalí, 1964: 148). Aquesta visió de Dalí, tan subjectiva del temps, ens porta a Jung quan diu que, en relació amb la psique, l'espai i el temps són elàstics perquè poden reduir-se a voluntat, com si dependguessin de les condicions psíquiques.

Jung afegeix en el seu estudi sobre la interpretació de la natura i la psique, llibre en el que va tenir l'assessorament de Pauli, que l'espai i el temps consisteixen de *res*. "*Per tant, són essencialment d'origen psíquic*" (Jung, 1984: 28-29), (101). L'espai i el temps

101 En cursiva a l'original.

no existeixen en si mateixos, no són res (Jung, 1988: 28).

Quan Gala va veure *La persistència de la memòria* va dir-li a Dalí: “ningú no la podrà oblidar un cop vista” (Dalí, 1981: 339); és realment una de les pintures més famoses de Dalí. Estava meditant sobre els problemes filosòfics del que era “supertou” després de menjar un camembert, i va anar a veure la pintura que estava pintant: “Aquesta pintura representava un paisatge de prop de Portlligat on les roques eren il·luminades per un capvespre transparent i malenconiós; a primer terme, una olivera amb les branques tallades i sense fulles... vaig veure dos rellotges tous, un dels quals penjava llastimosament de la branca de l’olivera” (Dalí, 1981: 338-339). La branca d’olivera de la que pengen els rellotges fa la funció de la crossa, un element de la iconografia daliniana lligada a la plana de l’Empordà: un dia, en el graner dels Pitxot va descobrir una crossa, un objecte que mai havia vist; li va semblar tan estrany que el va veure com una “vareta màgica” i va decidir adoptar-lo com a mascota. (Dalí, 1975: 55). La crossa és un motiu recurrent en la seva obra surrealista; deia que havia vist en la seva forquilla una prova d’ambivalència, que servia de suport de les seves formes toves. L’arbre és un motiu freqüent en els somnis, amb diversos significats, pot ser símbol d’evolució, de creixement físic i psicològic, de sacrifici i mort, i també un símbol fàl·lic (Jung, 1997: 90).

A *La persistència de la memòria*, el gran masturbador segueix en un estat de somni. Per a Dalí, el somni i el deliri no eren objectivament el real; el seu objectiu era controlar el deliri, navegar entre la línia de la cordura i la bogeria, “la més terrible de les navegacions, doncs si un fracasa ho paga amb la mort de l’esperit” (Dalí, 1975: 194-195). És una manera d’expressar el submergir-se en l’inconscient. En les pintures de Dalí conviuen tant les imatges oníriques com imatges creades amb el seu mètode paranoicocrític. “Les pintures de paisatge generalment expressen “humors” indefinibles, com fan els paisatges simbòlics en els somnis; els paisatges, tant en els somnis com en les pintures, representen un estat d’ànim inexpressable” (Jung, 1997: 214).

IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí. *La persistence de la mémoire* (La persistència de la memòria), 1931
The Museum of Modern Art, Nova York (Donació anònima 1934)

El 1958, Dalí va publicar el *Manifest Anti-matèria*, en el que manifestava que si en el seu període surrealista havia volgut crear la iconografia del món interior de Freud, en aquest moment, el món exterior de la física havia transcendit el de la psicologia amb el Dr. Heisenberg, i reivindicava per als artistes pintar l'anti-matèria, la bellesa dels àngels i de la realitat. Dalí unia misticisme i èxtasi, i la fusió dels seus interessos atòmics amb els místics va donar lloc al que va nomenar mística nuclear: a través de la desmaterialització i desintegració de la matèria s'arribava a l'espiritualitat. En aquesta etapa, Dalí es converteix, segons afirma ell mateix, en "l'únic pintor que resol el problema de la densitat de la matèria" (Dalí, 1975: 355). I en aquest moment, els protons i els neutrons són per a ell elements angèlics (Dalí, 1975: 370).

IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí. *Desintegració de la persistència de la memòria* (1952-1954)
Salvador Dalí Museum. Sant Petersburg. Florida

Com hem vist, Dalí sent que el seu esperit està en òsmosi amb els elements de la natura. En aquesta pintura, el gran masturbador, és a dir, ell mateix, s'integra en la insondable equació espai-temps. L'arbre és un element important dins del paisatge perquè és un dels símbols essencials de la tradició. Com diu Cirlot, en el seu diccionari de símbols, "l'arbre representa, en el sentit més ampli, la vida del cosmos, la seva densitat, creixement, generació i regeneració. Com a vida inesgotable equival a immortalitat" (Cirlot, 1971: 98).

Marie Louise von Franz, col·lega de Jung, explica que el psicòleg suís va veure, analitzant els somnis, que poden anar canviant a mesura que va madurant la personalitat, la qual cosa li va fer pensar que el procés de maduració psíquica, que va anomenar procés d'individuació, no es produeix per un esforç conscient de força de voluntat, sinó que es va produint involuntàriament i de manera natural, fet que, en el somnis, "se simbolitza amb freqüència per mitjà de l'arbre, el desenvolupament del qual, lent, poderós i involuntari representa un model definit" (M. L. von Franz, 1997: 161), (102), (103).

102 Marie Louise von Franz, col·lega de Jung, va mantenir una important relació epistolar amb el Premi Nobel Wolfgang Pauli. Només es conserven les cartes que va rebre ella; la vídua de

El simbolisme de l'arbre ens porta a la transformació de l'home, a la individuació. Per a Jung la voluntat és com “una quantitat limitada d'energia que està a lliure disposició de la consciència” (Jung, 1994: 127); el problema és que té caràcter egocèntric i, com a energia disponible que és, se subordina al factor més fort, el Si-mateix. Jung constata la freqüent confusió entre la conscienciació del Jo i el procés d'individuació i vol aclarir la diferència: en la conscienciació del Jo, el Jo queda dissolt en el Si-mateix, identificant-s'hi, llavors s'estableix l'instint de poder, és té la il·lusió d'un Jo rector, però sorgeix una espècie de vague superhome amb un Jo superb i un Si-mateix esvaït, amb egocentrisme i autoerotisme.

Utilitzant un terme alquímic, Jung diu que a aquest home li falta la scintilla, l'espurna que només brilla en la foscor (1994: 169-170). Aquesta seria una manera ja psicològica de definir el principi d'individuació de Schopenhauer (104). Però la individuació de Jung és, precisament, la superació d'aquest estat, perquè el Si-mateix abarca molt més que el simple Jo, tal com creu que es demostra amb el simbolisme i la teoria dels arquetipus. El Si-mateix els inclou tots, per tant, la individuació no exclou el món, sinó que l'inclou (1994: 170-171). El procés d'individuació de Jung és oposat al d'individuació de Schopenhauer, que era una forma d'adhesió a si mateix i d'egoïsme. Si el principi d'individuació de Schopenhauer és l'egoïsme (o l'individualisme), la seva

Pauli va cremar les d'ella quan les va trobar. “Unfortunately, only Pauli’s letters to von Franz have been preserved (except for one), von Franz’s letters to Pauli were burned by Pauli’s widow when she discovered them in a box in his room at ETH, the Institute of Technology in Zürich. It has been implied that they had a sexual relationship. But this is firmly denied by von Franz”. (Gieser, 2005: 7).

[ETH: Eidgenössische Technische Hochschule. Zürich].

103 Marie Louise von Franz també va ser psicoterapeuta de Wolfgang Pauli. Entrevista: <http://herbert.vanerkelens.nl/jungian-psychology/127-interview-with-marie-louise-von-franz>

104 Si tornem a *El món com a voluntat i representació* de Schopenhauer, l'afirmació de la voluntat té per forma el principi d'individuació o egoïsme: les injustícies desperten la voluntat individual o consciència, són l'origen de l'egoïsme i del conflicte entre l'individu i la multiplicitat i, per tant, cada individu veu els altres com a mera representació i lluita contra la injustícia que la voluntat aliena s'imposi fins a la negació de la pròpia. Així, defineix el principi d'individuació com la forma del coneixement completament dedicat al servei de la voluntat (Schopenhauer, 1992: 258-266). Superar l'egoïsme que caracteritza el principi d'individuació condueix a la justícia, i es manifesta en l'amor i la compassió i és el fonament del que anomena uns principis de moral (1992: 288-290). Els que arriben a aquesta superació del principi d'individuació, són el geni i el sant. Si el principi d'individuació de Schopenhauer és l'egoïsme o l'individualisme, la seva superació està molt a prop d'un altre principi d'individuació, el de Jung, que és la consecució de la individualitat lluny de l'egoïsme, un estat molt difícil d'assolir.

superació està molt a prop de la individuació de Jung, que és la consecució de la individualitat lluny de l'egoïsme, un estat tan difícil d'assolir que Jung també creu que gairebé només hi pot arribar el sant (1989: 33-37).

Jung creu que l'home, més que aconseguir la llibertat, al màxim que pot aspirar, i encara amb molt d'esforç, és a la individuació, que és la realització de la seva singularitat, tenint en compte la importància dels aspectes socials i col·lectius en el seu desenvolupament. Per a Kant, els romàntics, i després també per a Nietzsche i Freud, ha estat motiu de preocupació la individualitat, sempre en conflicte amb les normes col·lectives.

Com que per a Jung és fonamental la idea d'humanitat, tracta de resoldre aquest conflicte amb el procés d'individuació. Ho fa no referint-se a normes socials, sinó més aviat als patrons de conducta humans que ens pot donar la idea d'humanitat, valorant les normes de manera natural per orientar-se en la col·lectivitat, cosa que no està en contradicció amb el procés de diferenciació, l'objectiu del qual és el desenvolupament de la personalitat individual. La llibertat està en la tria dels camins a seguir per aquest procés, perquè no hi ha cap norma per aconseguir-ho. Com ja hem pogut veure, la individuació no té res a veure amb l'individualisme, que el que busca és destacar la seva singularitat en oposició a les obligacions col·lectives (Jung, 1993b: 70-71).

En aquest procés d'individuació, que vé donat en part per l'acceptació de la dualitat i la contradicció, és on es donen els requisits per poder parlar de la llibertat, en la mesura en què aquesta és possible: sempre només fins als límits de la nostra consciència; més enllà d'ella interpretem influències conscients de l'ambient (Jung, 1989: 39). La relació que fa Jung entre la transformació de l'individu -o individuació- i l'alquímia ens remet als antics alquimistes per als quals el noble metall no era l'or, sinó l'iniciat.

Per altra banda, la necessitat d'acceptació de la dualitat, que hem anat veient des dels romàntics fins al surrealisme, i que Jung resol amb el procés d'individuació, ens porta també a les analogies que va fer Pauli entre l'inconscient i la física quàntica: Pauli havia demanat a Jung la interpretació dels seus somnis, i Jung va anar establint una relació entre la psicologia i la física. El 1935 Jung va escriure una carta (desapareguda) a Pauli dient-li que volia publicar un article explicant els seus somnis i la seva interpretació, i el 2 d'octubre de 1935 Pauli li va contestar dient-li que li semblava molt

interessant, però volia preservar l'anonimat. Tots dos estaven molt interessats en les relacions entre psicologia i física, i Pauli va establir una analogia entre la no visualització de l'inconscient col·lectiu i la situació no visual de la física quàntica (Gieser, 2005: 127), (105).

Pauli va anar més enllà i va establir també una analogia entre el nucli radioactiu, al centre de l'àtom, i el Si-mateix: tots dos passen per processos de transformació i tots dos irradien al seu voltant. A més, Pauli va comparar la dispersió de la línia espectral d'un camp magnètic amb la desintegració de l'arquetipus en els seus oposats, com un pas cap a la diferenciació de la consciència, diu Lindorff, físic i analista junguà (2004: 51-52).

En les teories de la relació entre la física i la psicologia de Pauli i Jung van tenir una gran importància les teories sobre la complementarietat del físic Niels Bohr, molt proper a Pauli, que van ser de gran interès per a Jung per la relació entre el conscient i l'inconscient. La conclusió a la que va arribar Jung és que l'inconscient només pot descriure's aproximadament, igual que les partícules de la microfísica: "el que realment és, en si mateix, mai no ho sabem, igual que mai no sabem què és la matèria" (von Franz, 1997: 307-308). Von Franz diu que la noció de complementarietat introduïda per Bohr va proporcionar una millor explicació de la paradoxal relació entre ones i partícules en la física nuclear aplicable també a la relació dels estats conscient i inconscient del contingut psíquic. Aquest fet va ser descobert per Jung -afegeix von Franz- però va ser particularment elaborat per Pauli (von Franz, 1992: 245-246), (106).

A partir del moment en què la física quàntica es veu en la impossibilitat de definir què és la matèria i es parla d'energia, i si el que veiem com a matèria -o món objectiu- és una creació de la ment, com que la psique, per a Jung, és una qualitat de la matèria, encara es fa més difícil poder saber què és la psique. Marie Louise von Franz transcriu una carta -sense datar- de Jung sobre les relacions entre psique i matèria:

105 Suzanne Gieser. Professora a Linköping University · Department of Behavioural Sciences and Learning (IBL)

106 "The notion of complementarity introduced by Niels Bohr to provide a better explanation for the paradoxical relationship between waves and particles in nuclear physics can also be applied to the relationship of conscious and unconscious states of a psychic content. This fact was discovered by Jung, but it was particularly elaborated by Wolfgang Pauli" (von Franz, 1992: 245-246).

To the assumption that the psyche be a quality of matter or that matter be a concret aspect of the psyche I would make no objection, provided that "psyche" be defined as the collective unconscious" [...] In consequence of the autonomy of the physical phenomena there cannot be only one approach to the mystery of being –there must be at least two: namely, the physical happening on the one hand, and the psychic reflection on the other, but is hardly possible to decide what is reflecting what

(von Franz, 1974: 8), (107)

Per a Jung els arquetipus no són estructures sinó "habituals currents of psychic energy", "systems of readiness for action", i Pauli es refereix a ells com "statistical laws with primary probabilities", explica Beverly Zabriskie (2001: XXXII), (108). De la mateixa manera, les imatges arquetípiques no poden explicar-se de manera racional, per tant, en tota interpretació sempre hi haurà una porta oberta.

L'estany de Narcís

Jung amplia els límits de l'inconscient freudià i arriba al concepte de Si-mateix a partir de situar el Jo en el centre del camp de consciència, i defineix el Si-mateix com el conjunt dels factors conscients i inconscients que formen el Jo, per tant, és una magnitud superior al Jo conscient, el qual només és una part del Si-mateix i està subordinat a ell. La conseqüència que en treu Jung, pel que fa a la llibertat individual, és que la nostra voluntat lliure no només no pot modificar el Si-mateix, sinó que a més a més el Jo és envaït per parts inconscients de la personalitat (1989: 17-21). Però per a Jung, el Si-mateix és una personalitat més completa que el Jo, perquè el Jo només consisteix en el jo conscient, però "no coneixem la personalitat inconscient, en tenim algunes idees, però no sabem on acaba l'home, i això és bonic" (109).

107 FRANZ, M. L. von (1974). *Number and Time. Studies in Jungian Thought*. Títol original: *Zahl and Zeit. Psychologische Überlegungen su einer Annäherung von Tiefenpsychologie und Physics* (1970: Ernst Klett Verlag. Stuttgart). Northwestern University Press. Evanston. Illinois. "psyche" entre cometes, i *one* en cursiva a l'original.

108 Beverly Zabriskie és analista junguiana de Nova York, on és membre fundador de Jungian Psychoanalytic Association (JPA), autora de "Jung and Pauli. A Meeting of Rare Minds", prefaci del llibre de Meier, on es recullen les cartes de Jung i Pauli.

109 JUNG, Carl Gustav: *Entrevista completa*, 1959
<http://www.youtube.com/watch?v=PEhAXggHUNA>

L'estany també és una imatge arquetípica femenina. Una pintura important de Dalí on l'estany té un gran protagonisme és *La metamorfosi de Narcís*, la pintura que Dalí acabava de pintar quan va portar-la per ensenyar-li a Freud, quan finalment va poder conèixer'l el 1938. Ja se sap que Dalí va fer molt bona impressió a Freud i ell va interessar-li molt més que els altres surrealistes. Freud va quedar molt satisfet de la visita i sabem, per la carta que va escriure a Stephan Zweig, que fins llavors els surrealistes li havien semblat uns bojos i Dalí li havia fet reconsiderar aquesta opinió. Freud va afirmar que Dalí no tenia res de boig, només li semblava un fanàtic molt interessant i va confessar admiració per la seva tècnica quan va veure el quadre (Dalí, 1975: 175-176).

Durant la trobada, les paraules del metge vienès van impressionar Dalí: "en les pintures clàssiques, hi busco el subconscient; en una pintura surrealista, el conscient" (Dalí, 1981: 423). Aquesta afirmació posa de manifest la voluntat de Freud de voler interpretar la pintura surrealista com una manifestació d'una simptomatologia neuròtica, encara que també va afirmar que li hagués agradat fer un estudi sobre la gènesi d'aquesta obra. La interpretació que va fer Dalí, a partir de l'entrevista, va ser que, per una banda, des d'una òptica freudiana, el surrealisme estava acabat però, per altra, era reafirmar-lo com un estat de l'esperit. En aquell moment, Freud estava molt centrat en els seus estudis sobre el fenomen de la sublimació i això va ser molt atractiu per a Dalí, que va fer una interessant reflexió sobre la necessitat de sublimar les preocupacions humanes, com l'instint sexual, el sentiment de la mort i l'angoixa de l'espai-temps; la sublimació d'aquestes preocupacions donaria lloc a l'estètica, l'amor i la metafísica. D'aquesta necessitat va sorgir una afirmació daliniana que donava lloc a noves preocupacions, com acabar amb l'automatisme i defensar la tècnica i la tradició artística, buscant un nou Renaixement (Dalí, 1981: 423).

Aquesta trobada va ser molt important per a Dalí i es va sentir satisfet d'haver contribuït a que Freud veiés d'una altra manera els surrealistes doncs, el 1932, el metge vienès havia escrit a Breton dient-li que malgrat tantes mostres d'interès per part seva, no entenia molt bé què pretenia el surrealisme.

IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí. *Métamorphose de Narcisse* (Metamorfosi de Narcís), 1937
Tate Modern, Londres

Com hem vist, Freud creia que l'artista era un neuròtic amb una personalitat capaç de transformar els símptomes en creacions artístiques, comparant l'art amb la seva idea de sublimació, cosa que va disgustar els surrealistes (110).

Com ja se sap, *La metamorfosi de Narcís* (1936-1937) fa referència al mite de Narcís, escrit per Pausanias i més tard per Ovidi. Pausanias parteix d'una antiga llegenda beòcia i recrea la seva versió, segons la qual, Narcís tenia una germana

110 El 1932, Breton va enviar *Les Vases communicants* a Freud, per mostrar-li que li retreia que en la seva obra *La interpretació dels somnis* s'havia apropiat de les idees de Volkelt, que havia descobert el simbolisme dels somnis, sense mencionar-lo (Breton, 1996: 21). Freud li va escriure (13-12-1932), explicitant al poeta que la seva carta li havia semblat una impertinència, i li informava que no només no era Volkelt qui ho havia descobert, sinó que va ser Scherner i que ambdós estaven mencionats, tant en el seu text com en la bibliografia. El problema bibliogràfic era de l'edició francesa que havia llegit Breton. Pocs dies després, Freud va tornar a escriure-li (26-12-1932). En la carta li deia que, malgrat l'interès que ell i els seus amics tenien per la psicoanàlisi, ell mateix no entenia què pretenia el surrealisme i, gairebé com una disculpa, afegia que potser no podia entendre-ho perquè estava molt allunyat de l'art. Les cartes de Freud a Breton, que estan reproduïdes a *Les Vases communicants* (1996: 173-176), van posar de manifest el problema en la interpretació de la teoria psicoanalítica aplicada a l'art. El que és important és que la psicoanàlisi de Freud va ser un dels punts de partida del surrealisme. Però progressivament, pels diversos interessos de Breton -com l'esoterisme, la metafísica, l'*I Ching* i l'alquímia, per exemple- s'aproparia més a Jung.

bessona, amb la que anava a caçar i de la que n'estava enamorat; quan va morir, Narcís es mirava a les aigües d'un riu perquè la seva imatge li recordava la seva estimada germana, per això tothom va creure que estava enamorat d'ell mateix. La versió d'Ovidi (43 aC - 18 dC), quatre segles més tard, és més complicada. Narcís tenia una bellesa tal, que despertava l'amor de tots els joves, homes i dones, però era incapaç d'estimar i va ser castigat per la deessa Juno a enamorar-se de si mateix, consumint-se mirant el seu reflex en un estany. Quan va morir, va néixer una flor.

Dalí pinta Narcís desdoblant en forma de mà, com una mà creadora, que aguanta l'ou en el moment de néixer la flor; l'escena central de seducció i desengany i Narcís damunt del pedestal expressen el narcissisme teoritzat per Freud. Al mateix temps, Dalí va escriure un poema paranoic amb el mateix títol, en el que Narcís, anul·lat pel seu propi reflex, es torna invisible, i del seu rostre només en queda un òval, que es convertirà en ou i del que naixerà la flor, "el nou Narcís, Gala-el meu narcís".

Si bé la interpretació freudiana s'acosta al fenomen d'autoenamorament descrit per Ovidi, els psicòlegs lacanians proposen que el mite es pot interpretar segons la teoria del mirall de Lacan (teoria que, recordem, es dona quan el nen comença a contemplar i reconèixer la seva imatge en el mirall, identificant el seu cos amb la imatge que veu i amb la d'altres nens, arribant així a una visió completa del cos, que contribueix a la formació del Jo; fenomen d'identificació que Lacan anomena l'imaginari).

En canvi, Christian Gaillard, psicòleg junguista, proposa una interpretació partint del concepte del Si-mateix de Jung segons el qual, Narcís està construint el Si-mateix en el moment en què es troba amb l'ombra i en el moment de la seva separació, de la seva ruptura, encara que Narcís no n'és conscient: Narcís és la imatge d'ell mateix al límit de la seva pròpia pèrdua; la seva imatge és la imatge del món, que tracta de defensar tant com a ell mateix (Gaillard, 1989: 356).

En el fons, la pintura de Dalí, com a representació del mite, es prou complexa com per poder interpretar-la segons les tres teories. És interessant, però, que Dalí no representa Narcís reflectit a l'aigua, sinó desdoblant, el moment de la metamorfosi, de la transformació, quan de l'ou -imatge del món de Narcís- neix un nou narcís, com una transformació -o transmutació- alquímica. L'alquímia és, en la psicologia junguiana, la transmutació del principi fosc en llum, l'acceptació de l'ombra, com a força inconscient, i la consecució del Si-mateix a través del principi d'individuació. Aquí encaixa la idea de

Jung sobre l'aigua "és la matriu de renaixement, la font baptismal" (Jung, 1996: 22).

Després de cadascuna de les capbussades en els abismes de l'inconscient, reneixo cada vegada més fort, cada vegada més viu. Reneixo continuament

(Dalí, 1975: 196)



IMATGE NO DISPONIBLE

Dalí amb narcisos als bigotis

Aquest enfortiment i aquest renaixement constant ens porta a la necessitat dels romàntics de buscar a l'interior d'un mateix per fer-se fort, al superhome de Nietzsche i també al superhome de Jung, un home que ha aconseguit arribar a la individuació. Sent adolescent Dalí llegia, quan sortia de classe, els llibres de la biblioteca del seu pare, especialment Voltaire, Kant, Spinoza i Descartes i Nietzsche (Dalí, 1975: 66). De Nietzsche el va impressionar sobretot el seu Zaratustra: la idea del superhome l'aproximava a la seva voluntat de ser un geni i, per altra banda, el concepte de la mort de Déu el va sorprendre tant, que el va fer reflexionar sobre el ateïsmen en el que l'havien educat: tota la vida pensant que Déu no existia i, de sobte, algú li comunicava la seva mort. Més endavant diria que va ser precisament Nietzsche qui li va despertar

un cert sentit religiós i en lloc de confirmar-lo en el seu ateïsmes, li va fer néixer la seva interrogació sobre el misticisme. Però el misticisme de Dalí no l'allunya de la seva personalitat més vinculada a la performance, que la situaria en els seus bigotis, que superarien els de Nietzsche: no serien depriments ni colmats de música wagneriana, apuntarien cap al cel, com el misticisme vertical (Dalí, 1964: 17). De tota manera, encara que el seu pare es declarés ateu i el professor Traiter ensenyés als seus alumnes que Déu no existia, la seva mare sí que anava a l'església, així que el seu ambient no va ser exclusivament ateu. Dalí havia afirmat que tenia una voluntat nietzscheana (Dalí, 1975: 263).

Encara que Salvador Dalí va pintar sempre el paisatge de Cap de Creus, no va ser indiferent a força de la muntanya de Montserrat. Dalí va escriure a la revista Vogue "To Spain, guided by Dalí", una visita per Espanya guiada per ell mateix; és un article amb il·lustracions de Dalí, entre les quals n'hi ha una de Montserrat.

Des de la Costa Brava abruptament es passarà al Monestir de Montserrat, que alberga la Verge Negra. Situat al cim enmig de formacions rocoses ofereix el més grandios -en el sentit nitzscheà- de tots els espectacles naturals que es poden veure arreu del món.

(Dalí. Vogue, 15 maig 1950. Pp. 54-58), (111)

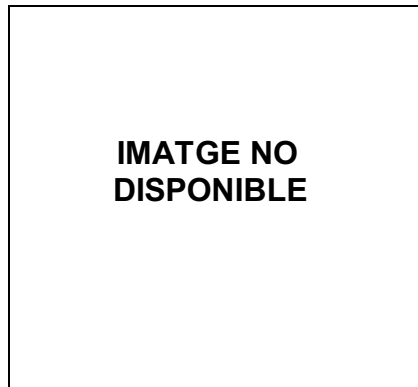
111 "From the Costa Brava abruptly you will pass to the Monasteri de Montserrat which shelters the Black Virgin. Perched in the midst of rocky formations it offers the most grandiose -in the Nietzschean sense- of all the natural spectacles you will see anywhere in the world".
Monasteri de Montserrat [sic]

ANDRÉ MASSON I MONTSERRAT

ANDRÉ MASSON

André Masson i Montserrat

L'obra d'André Masson sempre ha estat impregnada d'un profund sentiment per la natura i l'univers; és freqüent veure motius recorrents al llarg de tota la seva producció, com les *Constel·lacions*, en les que Masson, en diferents èpoques, tant fa referència a l'univers com a constel·lacions eròtiques, en les que l'home forma part d'aquest univers. Els *Meteors* també recorren l'obra de Masson.



André Masson (1896-1987), 1940

La relació de Masson amb Montserrat va ser molt diferent de la de Dalí amb Cap de Creus. Interessat per Heràclit, Nietzsche, Quevedo, Gracián i Cervantes, André Masson (1896-1987), molt atret per la cultura espanyola, va estar uns anys a Espanya, i va ser -segons ell mateix- un exili voluntari, una ruptura per trencar amb la rutina... en el fons, hi va haver també un altre motiu: quan l'extrema dreta va intentar derrocar el Govern de la República, el 6 de febrer de 1934, a París, la guàrdia republicana va carregar durament contra els manifestants. Tot això li va crear un malestar tan gran, que va voler marxar de França (Leiris, 1993: 16-17). El juny de 1934 es va instal·lar a Tossa de Mar i s'hi va quedar fins al novembre de 1936, l'any que va començar aquí la guerra civil espanyola. "Des que visc a Tossa treballo ardentment, endinsant-me cada vegada més en el color... treballo de forma febril", deia. (Leiris, 1993: 25).



IMATGE NO DISPONIBLE

Tossa de Mar, als anys 30, refugi d'André Masson i Georges Bataille

Masson va fer molts viatges a peu per Espanya i mentre estava a Barcelona, va anar a Montserrat amb la seva dona. Va quedar tan colpit per Montserrat, que -el 28 de novembre de 1934- va escriure al seu marchand a París, Kahnweiler, explicant-li com n'era de prodigiós el paisatge i que li portaria dibuixos. "Pour quelques jours à Montserrat -Paysage prodigieux que vous devez connaître- Pas d'autre "civils" que nous et la montagne est isolée du monde par de mer de nuages - J'en rapporterai des dessins" (Masson, 1990: 227).



IMATGE NO DISPONIBLE

IMATGE NO DISPONIBLE

Vista de la muntanya de Montserrat

IMATGE NO DISPONIBLE

André Masson. *Montserrat*, desembre 1934. Tate Modern. Londres

Però la seva gran vivència va ser el gener del 1935 i llavors va pintar la muntanya. Va tenir-hi una profunda experiència, va sentir un èxtasi religiós tan profund, que va fer conèixer Montserrat a Georges Bataille, que també s'estava a Tossa, i després d'això, van fundar la revista *Acéphale*, dedicada a religió, sociologia i filosofia, de la que en van sortir tres números, des de 1936 fins a 1939. Principalment, va tenir un contingut d'èxtasi religiós, analitzant l'èxtasi dionisiac i reparant la figura i el pensament de Nietzsche, tan malinterpretats pels nazis.

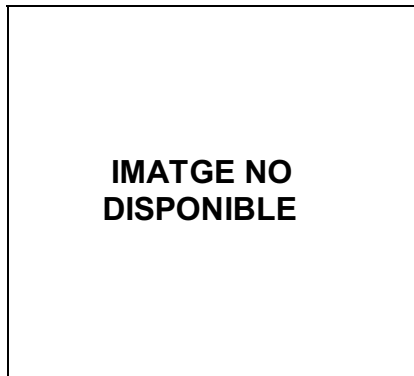
IMATGE NO DISPONIBLE

André Masson. *Aube à Montserrat*, 1935
Localització encara no coneguda
Subhastat a Sotheby's el 5 de febrer de 2013

A la introducció d'Acéphale, Bataille va escriure:

Dans les mondes disparus, il a été possible de se perdre dans l'extase, ce qui est impossible dans le monde de la vulgarité instruite. La vie ne trouve sa grandeur et sa réalité que dans l'extase et dans l'amour extatique.

(Tossa, 29 d'avril de 1936)



Georges Bataille (1897-1962)

Aquesta introducció és una mostra de quin havia de ser el contingut de la revista, lluny de la vulgaritat, tal com proposava Nietzsche, i molt a prop d'aquell èxtasi dionisiac amb el que els surrealistes van voler viure l'amor, la llibertat i la seva fusió amb la natura. Una fusió que Masson explicava molt bé en la carta a Leiris l'agost de 1938.

Terminé la Mythologie de la Nature. Je rêve maintenant d'un peinture qui représentera un couple qui sera intégré au Macrococosmos, à l'Univers.

(Masson, 1990: 396)

Precisament, en aquells anys hi havia a Catalunya un moviment, molt important, d'exaltació wagneriana iniciat durant la Renaixença, partint de la idea que Wagner es va inspirar en la muntanya de Montserrat per al seu Parsifal. L'origen es situa cap a l'any 1880, quan Joaquim Marsillach, un jove metge que estava en un sanatori suís, va quedar tan fascinat per la música de Wagner, que va anar a Bayreuth a conèixer'l, interessant-se també per Goethe, Nietzsche i els romàntics alemanys. Així és com va néixer a Catalunya el wagnerisme, coincidint amb un moment històric en què a Catalunya hi havia un fort sentiment nacionalista, i tant el concepte d'art total de Wagner com la mitologia wagneriana medieval van influenciar en gran manera l'esperit i l'estètica

modernistes. El Parsifal de Wagner es va estrenar a Barcelona; el moviment del wagnerisme era tan profund, que el diaris locals parlaven d'un teatre wagnerià a Montserrat, com la nota adjunta publicada a LA VANGUARDIA el 4 de juliol de 1935:

NOTICIAS RADIOFÓNICAS

**EL «PARSIFAL», EN MONTSERRAT, Y LA ILUMINACIÓN DE LA MONTAÑA
NOTA DE RADIO BARCELONA**

La iniciativa que a través de, las páginas de varios diarios barceloneses y de nuestro micrófono de Radio Barcelona fue lanzada en el mes de enero del corriente año, a fin de organizar la celebración de unas periódicas representaciones del «Parsifal», de Ricardo Wágner, en Montserrat, con la intervención de factores decorativos que podríamos llamar ultraescénicos, mediante el empleo de elementos luminotécnicos y de ampliación de sonidos, va prosiguiendo su marcha ascendente. Hasta nosotros han llegado ya hoy día ofrecimientos de elementos valiosísimos, que por sus medios económicos pueden llevar a vías de realización nuestras sugerencias, que siguen mereciendo la atención de toda la Prensa catalana. Últimamente, el ingeniero don Carlos Buigas ha publicado en LA VANGUARDIA un interesante artículo propugnando que, a la vez que se organice la audición de la grandiosa composición wagneriana, se realice también la iluminación de la montaña montserratina. Ante el entusiasmo, cada día con más empuje, que merece nuestra iniciativa, nos es grato remarcar la colaboración de todos aquellos elementos que, como el señor Buigas, han emprendido la noble labor de crear un estado de opinión que dé forma a una rápida plasmación de unas sugerencias, reconocidas por todos como excepcionales y de importancia capital para el turismo de nuestro país.

(La Vanguardia. 4 de juliol de 1935, p. 6)

Encara que no s'ha pogut demostrar que realment Wagner s'inspirés en Montserrat, es va anar creant un corrent d'opinió que afirmava que Montsalvat, on s'havia trobat el Sant Grial, era Montserrat, perquè un dels primers versos de Parsifal diu: "Al cel hi ha un castell i el seu nom és Montsalvat". La força del wagnerisme a Catalunya era tan potent, que fins i tot la versió de l'Enciclopèdia Britànica de 1911 feia una analogia entre Montsalvatsch i Montserrat.

MONTSERRAT [...] "In medieval Germanic legends, which located here the castle of Holy Grail, the mountain is called Monsalvatsch, a name analogous lo the modern catalan form Montsagrat "sacred mountain" (112)

112 The Encyclopaedia Britannica Company.

<http://archive.org/details/EncyclopaediaBritannicaDict.a.s.l.g.i.11thed.chisholm.1910-1911-1922.33vols>

Eleventh Edition. Vol XVIII. MEDAL to MUMPS. New York, 1911. P- 795

Les agulles de Montserrat i els seus misteriosos passadissos secrets que conduïen a un llac subterrani amb penyassegats, feien del lloc una màgica muntanya, que molt bé hauria pogut ser l'escenari de Parsifal, per això els romàntics catalans van fer una exhaltació wagneriana de Montserrat, que va tenir una tan llarga continuïtat que, fins i tot, va arribar als nazis. Com se sap, Hitler va ser un gran admirador de Wagner i, els nazis, capitanejats per Himmler, van fer un viatge a Montserrat, interessats pel Sant Grial i per descobrir els passadissos.

El 23 d'octubre de 1940, Heinrich Himmler, cap de les SS, convençut que el Sant Grial estava a Montserrat, va anar a la muntanya amb el capità Günter Alquem, director de la revista de la SS, *Das Schwarze Korps*. Entre els nazis, hi havia un personatge clau, Otto Rahn, assistent de Himmler i especialista en literatura medieval i catarisme i en el seu llibre *Cruzada contra el Grial*, del 1933, afirma que a la llegenda de Parsifal de Wolfram von Eschenbach, el Castell del Grial, Montsalvat, és Montsegur o Montserrat, motiu pel qual els nazis van venir a Montserrat. Amb tot això, Montserrat es va convertir en la muntanya màgica del Sant Grial. Emma Jung va dedicar la seva vida a investigar les llegendes artúriques -la llegenda del Sant Grial- no des d'un punt de vista històric o literari, sinó psicològic. Diu que la suposició de què el castell del Grial estaria a França o Espanya es deu als poemes de *Parzival i Titurel* de Wolfram von Eschenbach i també al *Jove Titurel* d'Albrecht von Scharfberg, una obra de la segona meitat del segle XIII que, continuant la de Wolfram, conté una història segons la qual el llinatge dels reis del Grial hauria arribat des d'Orient a Espanya, introduint-hi el cristianisme, i al sud de França. L'original Mon Salvatsch es va identificar posteriorment amb Montsalvat, i afirma que el Parsifal de Wagner és una genial recreació del relat del Grial amb un marcat caràcter psicològic (Jung/Franz, 2005: 16-31).

Des de fa segles, Montserrat és el lloc més màgic i espiritual de Catalunya, un important lloc de pelegrinació que atrau fidels tant pel seu monestir com per la seva misteriosa cova. La seva força ha estat motiu de nombroses experiències religioses i esotèriques, fins al punt de definir Montserrat com un centre energètic sagrat, que forma un triangle juntament amb Chartres i Lourdes; també cal recordar els èxtasis místics que van dur a la conversió de Sant Ignasi de Loiola, i que també s'hi fan trobades esotèriques ufològiques pel convenciment que Montserrat és un lloc que atrau OVNIS i sers d'altres planetes.

Montserrat i el Romanticisme alemany

El que interessa per a aquest treball és que Montserrat va atreure la mirada dels romàntics i, en concret, dels romàntics alemanys, a través de la influència que va tenir Weimar com a guia espiritual amb Goethe i Schiller. Wilhelm von Humboldt i el seu germà Alexander van viure els anys de *Sturm und Drang* vinculat al cercle poètic de Weimar, gaudint de l'amistat de Goethe i Schiller (113). Van ser il·lustres viatgers, intel·lectuals, escriptors i polítics tots dos, però qui interessa en aquest treball és Wilhelm von Humboldt, que va fer una llarga visita al nostre país, concretament a Montserrat; Humboldt va escriure sobre les seves impressions del seu viatge a Espanya (114).

Pel seu diari sobre el seu viatge a Espanya (1799-1800) sabem que Humboldt va tenir una agenda molt apretada i que la seva dona anava fent una relació de monuments i tresors de tot el país, que havia d'entregar a Goethe, el seu gran admirador. Durant la seva estada a Barcelona (115), que va durar deu dies, Humboldt va anar a Montserrat el 26 de març de 1800, on s'hi va estar tres dies, i va veure la

113 HOHENDORF, Gerd (1999). "Wilhelm von Humboldt (1767-1835)". *Perspectivas*, París, UNESCO. Vol XXIII. Nº 3-4. Pp. 707-719.

114 THOMAS, Lucien-Paul. "Arturo Farinelli: Guillaume de Humboldt et l'Espagne. Goethe et l'Espagne. Fratelli Bocca. Torino, 1924. 1 Vol de 366 pp. in 8º". *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1926. Vol 5. Nº 5-1. pp. 170-173. "Arturo Farinelli avait déjà publié, en 1898, un travail substantiel sur Guillaume de Humboldt et l'Espagne, suivi d'un "Appendice" sur Goethe et l'Espagne. Ces études paraissaient en français dans le nº 13-14 de la *Revue Hispanique* (pp 1-218 et 219-250) [...] Disons tout d'abord que A. Farinelli reproduit intégralement le texte de 1898 et rejette les éléments nouveaux dans les notes. L'excellente documentation qui le soutenait explique et justifie ce système. Ni le *Tagebuch*, remis au jour postérieurement, ni l'édition complète de Humboldt due aux soins de l'Académie de Berlin, ni la correspondance publiée par A. STAUFFER, Karoline von Humboldt in ihren Briefen an Alexander von Rennekampf, Berlin, 1904, ainsi qu'une foule d'études d'importance inégale, n'ont pas pu modifier la masse solidement assise du travail de Farinelli. Cependant, les notes, déjà d'une grande richesse d'information, ont été complétées par des nombreuses éditions".

115 GÁRATE, Julio. "Doce cartas nuevas de los esposos Humboldt escritas desde España (1799-1800)". Traducidas del alemán y anotadas por Julio Gárate. *RIEV. Revista Internacional de Estudios Vascos*. Donostia. Año 41. Tomo XXXVIII. Nº 1 (1993). Pp. 47-71. "Carta de Carolina von Humboldt [dona de Wilhelm von Humboldt] a Schweighäuser, Barcelona, 26 de marzo de 1800: "Tanto más placer encontré yo en la cultura de toda esta región, de Cataluña. Es la región más hermosa de España, la naturaleza ha hecho en conjunto más por ella que por ninguna otra; el pueblo es activo y trabajador y la tierra está cultivada magníficamente. Barcelona es hasta (gar) amigable, una ciudad amable, querría decir, tangente a la orilla del mar y rodeada de cerros verdescentes y numerosas aldeas. Humboldt nos ha abandonado durante tres días para subir al Montserrat" (pp. 70-71).

mntanya com un símbol de pau (116). Quan Humboldt va arribar a Montserrat va quedar impressionat per les extraordinàries formes de la muntanya. La impressió que Humboldt es va endur de Montserrat va ser compartida després per Goethe i Schiller, per la possibilitat que el Castell del Sant Grial estigués a Montserrat. Goethe va dir que a cap lloc, més que al seu propi Montserrat, l'home trobaria la felicitat i la pau ("nowhere but is his own Montserrat his a man find happines and peace") i Schiller va dir que Montserrat succiona l'home de l'exterior al món interior ("Montserrat suks a man in from the outer to the inner wordls") (117). Es creu que això va inspirar a Wagner el seu Parsifal. L'experiència que va viure Masson a Montserrat, pel que fa a la fascinació de l'ascensió a la muntanya fins arribar al monestir, té uns precedents que ens porten al Romanticisme alemany.

És una experiència semblant a la que va experimentar Humboldt, per la qual cosa el viatger alemany mentre pujava pels camins de Montserrat fins al claustre va recordar el poema de Goethe "Die Geheimnisse" ("Els Misteris"), un fragment de poema èpic que va escriure Goethe entre 1784 i 1785. El 8 d'agost de 1784 va escriure a Frau von Stein dient-li que li enviaria, per a ella i per a Herder, el que havia escrit; el març de 1785 només havia escrit 40 estrofes; "Els Misteris" representaven una fraternitat religiosa de dotze cavallers, que es reunien per adorar secretament cadascun d'ells el seu déu; Goethe no va acabar el poema, i va publicar-ne el fragment el 1789. Per això, Humboldt ja ho coneixia, quan pujava per Montserrat, es va recordar del poema de Goethe.

A mesura que pujava el camí que porta al monestir, que seguia a poc a poc les sinuoses pendents de les roques, i abans encara de poder veure'l, vaig sentir el so de les campanes i em semblava veure el seu pietós pelegrí davant meu; i quan des dels profunds precipicis, coberts de verdor, vaig alçar els ulls i vaig veure les creus, que amb santa audàcia algunes mans van col·locar a les altures vertiginoses a la punta de nues roques, fins a les quals sembla impossible que arribi l'home, no es van deslliçar els meus ulls com de costum amb indiferència per aquest signe que apareix per tot arreu i continuament per tota Espanya.

(Humboldt: 1998:119), (Goethe, 1996: 348)

116 Sobre aquest viatge en va escriure a *Cuatro ensayos sobre España y América*. (1799-1812) (Traducció de Julio Gárate. Buenos Aires. Editorial Austral. (Referència a Catalunya: pp. 377-417).

117 HUMBOLDT, Wilhelm von (1803). "Der Montserrat bey Barcelona". *Allgemeine Geographische Ephemeriden*, XI. Pp. 265-313. (Universitat de Jena).

Aquesta experiència d'Humboldt l'explica el mateix Goethe en un recull d'escrits en alemany en lletra gòtica el 1858 (1858: 428-430). Humboldt havia escrit una carta a Goethe el 28 de novembre de 1799. Segons Octavi Piulats (118), quan el 1803 es va publicar a Alemanya l'assaig "Montserrat bei Barcelona", l'esperit de la muntanya va arribar al Romanticisme alemany. Humboldt i Goethe van ser els iniciadors d'un interès per Montserrat que va arribar fins a Schiller i Wagner (Piulats, 2001: 53). La relació entre Montserrat i Weimar vé de la identitat que Humboldt va establir entre la seva experiència personal a Montserrat i la poesia "Els Misteris" de Goethe, on es fusionen l'espiritualitat amb la natura i amb els seus estudis de geosofia, molt propers a la teosofia i precedents directes de la filosofia de la Natura. Goethe i Schiller van tenir una llarga correspondència entre 1798 i 1805, mentre Goethe s'estava a Weimar i Schiller a la Universitat de Jena. Humboldt va escriure una carta a Goethe:

Per avui desitjo portar-lo a una comarca, amb la qual, únicament i com a molt, unes altres dues d'Europa poden comparar-se, on la natura i els seus habitants estan en mutu i meravellós acord, i on fins i tot l'estranger mateix, que per un instant fascinat s'ha allunyat del món i dels homes, contempla amb singulars sentiments pobles i ciutats, que als seus peus s'estenen fins a perdre's de vista en la llunyania il·limitada: vull portar-lo a les habitacions eremítiques de Montserrat, a prop de Barcelona.

(Piulats, 2001: 54)

Humboldt va quedar fascinat per la força espiritual de Montserrat, per les seves ermites, anteriors a la construcció del monestir, que són testimoni d'una vida eremítica i que formaven el nucli energètic de la muntanya sagrada, que va percebre com un paisatge primigeni, un lloc on l'home vivia en pau, en comunió amb la natura (retorn a l'origen), i també va quedar seduït per les formes de les roques: "Em sembla que si jo fes vida d'ermità aquí, m'encantaria ocupar-me en aprendre a distingir uns cims dels altres i donar-los noms, saludar-los quan surt el sol i despedir-los quan es pongués" (Piulats, 2001: 58).

Això és, precisament, el que ha fet la cultura popular al llarg del temps i que Jacint Verdaguer va recollir en les seves obres; en el seu poema Cancó del Peregrí: parla dels

118 Octavi Piulats és professor d'antropologia filosòfica i filosofia de la cultura de la Universitat de Barcelona.

noms de les roques de la muntanya: Cavall Bernat, Cap del lloro, Cap del Gos, Roc del Moro, Espadat Montgròs, Vella Ferreria, Roca Foradada... (119). Aquest fet popular de posar nom a les roques és comparable als noms de Cap de Creus posats pels pescadors.

Deu ser una experiència meravellosa renunciar al privilegi humà de poder sortir de certs i determinats límits, quedant com els animals, lligat a prop del terra, sense vagar a gust i plaer, tancar les seves forces i desitjos tots en un espai de terra, i prescindir de tot, excepte del cel i la vista de mitja província rica, de cims i muntanyes en llunyanes perspectives i la mar sense confins. Fins un tan meravellós estat de la imaginació i del sentiment, que encara sense objecte propi pugui ser capaç de donar, per mitjà d'un simple moviment d'anar d'aquí cap allà, una matèria informe adequada, de forma que entregui una plenitud a l'ànima, tal com la posseïa o delirava en posseir J.J. Rousseau quan, durant mig dia, estès d'esquena en una canoa, solcava un llac pels voltants de l'illa de Sant Pere. El treball més intens amb idees totalment abstractes a penes sembla tenir el mateix efecte per aconseguir el que aquí aconsegueixen homes normals i comuns.

(Humboldt: 1998: 141) (Piulats, 2001: 60-61)

Montserrat, amb les seves formes, i el silenci i la pau interior que l'home pot trobar allà convertien la muntanya en el lloc on les idees de llibertat de Rousseau les podia viure l'home normal de manera natural, sense sofisticacions intel·lectuals. La idea de retorn a l'origen de Rousseau, dels romàntics, de Jung i dels surrealistes va més enllà d'una poètica per convertir-se en una experiència vital, una força d'espiritualitat compartida per Humboldt, Goethe, Schiller, els romàntics catalans i finalment, Masson. El 1816, després d'haver rebut la carta d'Humboldt, un grup d'estudiants de Königsberg preguntava a Goethe pel seu misteriós poema. Goethe parla d'un "Montserrat ideal", un paisatge interior: Goethe va explicar que ell inicia el seu poema conduint el lector a través d'una mena de "Montserrat ideal" i, després que hagi travessat diverses regions muntanyoses, roques... arribaria al cim, des d'on veuria una vall feliç i tranquil·la. Això es va publicar al diari *Morgenblatt für gebildete Stände* (120),(121) amb el qual amb la qual cosa la muntanya catalana quedava com un símbol per a Weimar. Per a Goethe, tothom pot tenir un Montserrat ideal, com un món

119 Jacint Verdaguer. *Obres completes. Llegendari, Cançons i Odes a Montserrat*, Ed. Toledano y López. Barcelona 1905, vol I p. 392.

120 *Morgenblatt für gebildete Stände*. Nr. 102, 72, April 1816.

121 UNSELD, Siegfried (1996: 348) "through a sort of ideal Montserrat".

interior, on es pot trobar la pau: “l’home completament sol, en el seu propi Montserrat, pot trobar felicitat i pau”:

Auch gegenwärtig [...] würde man das nun allgemein Anerkannte im poetischen Kleide vielleicht gerne sehen und sich daran in den Gesinnungen befestigen, in welchen ganz allein der Mensch auf seinen eigenen Montserrat Glück und Ruhe finden kan. (W 41.1, 105).
(Prandi, 1993: 110)

Quan Humboldt va arribar a Montserrat, va creure trobar-se davant d’un poema espiritual de Goethe, llavors inacabat, “Els Misteris”, i li va enviar un assaig al poeta de Weimar. Quan Goethe va rebre l’assaig d’Humboldt el va enviar a Schiller, que també va veure en la muntanya de Montserrat un efecte poderós i estrany, capaç d’aïllar l’home del seu món exterior conduir-lo a l’interior de si mateix (Piulats, 2001: 97-98). La muntanya de Montserrat va quedar definitivament vinculada a Weimar i al Romanticisme alemany. Aquesta dimensió espiritual de l’home davant el paisatge enllaça plenament amb els sentiments romàntic i surrealista, i amb Dalí i Masson.

Maragall, que va traduir al català Goethe, Novalis i Nietzsche, amb el seu esperit romàntic i modernista, representa la continuïtat de les idees de Weimar: de la identificació entre natura i esperit. En el seu poema a Montserrat relaciona el paisatge amb les divinitats mitològiques: “Tots els déus de Grècia quan ho saben hi fan sovint aparicions olímpiques” (Maragall, 1960: 271). Arribat a aquest punt, cal tenir en compte que per a Dalí, com hem vist, també Porlligat va ser el mar de les divinitats. Però aquest sentiment va molt més enllà de la mitologia clàssica, perquè obre un pont fins arribar a aquella època primigènia i animista quan un tro era un crit de còlera d’un déu, quan als rius hi vivien els esperits i a les caveres, els dimonis. Aquella època, que mostra que l’home ha perdut el contacte amb la natura, és un retorn a l’origen i connecta amb l’inconscient col·lectiu.

Masson: al·lucinació poètica a Montserrat. Un viatge psicodèlic, com el de Jung al seu interior

Masson, quan s'estava a Montserrat, enmig de la muntanya, diu haver-se trobat en una plataforma diminuta i envoltat per l'abisme; explica així la seva experiència:

Vaig tenir una crisi nerviosa (seqüela d'una malaltia anterior, conseqüència de la meua ferida de guerra) i la meua dona va dir: Aquí no ens hi podem quedar, cal tornar a pujar. Jo sentia un doble vertigen: en un costat l'abisme, a l'altre, el cel amb estels fugaços; el mateix cel em semblava un abisme, cosa que mai abans havia experimentat, el vertigen d'alçada i, alhora, el vertigen de la profunditat confosa. Sobtadament, em vaig trobar en una mena de maëlstrom (122), gairebé una tempesta, com històric. Em pensava que m'estava tornant boig. Finalment, aconseguirem pujar, agafant-nos en boixos i arboços i, al capdamunt esperàrem l'alba. Quan clarejava l'espectacle canvià: el món estava completament cobert de núvols; només emergia el lloc on érem. I el sol s'alçà. Era sublim. Érem damunt del nostre promontori com Moisès esperava l'arribada del Senyor. Quan tornàrem a baix un dels monjos s'estranyà de veure'ns venir d'aquella direcció. Quan la meua dona li explicà que havíem pasta la nit al cim, l'home exclamà: Caramba. Era la primera vegada que sentia pronunciar aquesta paraula que Hugo havia posat de moda. L'Hostatgeria no era encara oberta, però es podia sentir la música: els cors dels nens, absolutament igual que a Parsifal, amb els sacerdots que deien missa. Malgrat que estàvem morts de fred, tot era fantàstic. És un dels moments més corprenedors de la meua vida: còsmic i religiós units de cop per una aventura. Uns viatgers s'extravien a la muntanya, presencien la mort de l'astre solar i el seu renaixement; després baixen a un lloc sagrat on sembla que se celebra aquest prodigi, no pas la mort de Crist.

A Montserrat, Masson va quedar absolutament corprès davant l'esfereïdor espectacle de la natura; allà, de nit, va poder sentir l'espant per la seva petitesa davant l'absolut poder de la natura i, a la vegada, la seva integració amb el cosmos. Aquesta sensació tan profunda, que va viure com si anés a tornar-se boig, es va il·luminar amb l'alba, amb el naixement d'un nou dia, tot just quan va començar a sentir els cants de l'escolania de Montserrat. Tot li va recordar el gran teatre del Parsifal de Wagner. El fet que Masson relacionés Wagner amb Montserrat, enllaça directament amb la visió que els romàntics s'en van fer de la muntanya i, com a experiència vital, enllaça també amb la filosofia de la Natura, per la idea de la unitat còsmica.

122 Maëlstrom: remolí gegant, metàfora de forces caòtiques i sinistres

IMATGE NO DISPONIBLE

André Masson. *Paysage aux prodiges*, 1935
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Concretament, l'experiència de Masson a Montserrat, que va descriure-la com una experiència mística i visionària, és la mateixa que ja van experimentar davant del paisatge els romàntics alemanys, sentiments que Carl Gustav Carus va transmetre en les seves cartes (123): "L'home es torna conscient de la seva pròpia petitesa mirant el

123 Dins d'aquest pensament resulta interessant pensar en la figura de Carl Gustav Carus (1789-1869). Va estudiar medicina i ciències naturals a Leipzig i, com a pintor, va ser deixeble de Caspar David Friedrich. El seu romanticisme però, no va ser crepuscular com el del seu mestre; metge, psicòleg, naturalista i pintor, encarna la figura completa de filòsof de la natura. Tot i no ser considerat un gran pintor, l'estètica de Carus és interessant pels motius que afirma l'especialista en Romanticisme, Albert Béguin: significa un gran esforç de síntesi per la conciliació del subjectivisme romàntic, el sentit de la forma perfecta de Goethe i la unitat còsmica reafirmada per la Filosofia de la Natura (Béguin, 1993: 167).

gran Tot d'una Naturalesa tan magnífica, i que sentint tot en Déu d'una manera tan immediata, ell mateix vé a incloure's en aquest infinit casi com si es desprengués de la seva existència individual" (Carus, 1992: 76). Les seves *Cartes sobre la pintura de paisatge*, escrites cap al 1820, retocades i publicades el 1831, permeten establir relacions entre l'esperit romàntic davant del paisatge i el del surrealisme. L'interès per relacionar Carus amb el surrealisme vé donat perquè, encara que com a romàntic segueix interessat pel desconegut, per la seva formació naturalista i la influència de Goethe representa ja una actitud romàntica allunyada de l'astrologia i del misteri. Per això, el més interessant de Carus és que fa una nova aportació al caràcter religiós de la filosofia de la Natura, marcada per la teosofia, reflexionant sobre la divinització de l'univers amb el seu concepte d'enteïsme o panteïsme segons el qual el diví està en totes les coses però no tot és Déu. Carus proposa que com que l'home té en el seu fons la idea del diví, ens torna a través de l'art una Natura espiritualitzada (Carus, 1992: 112). El panteïsme de Carus, amb un sentiment espiritualitzat de la Natura més enllà de la idea de Déu, s'explica per l'inconscient col·lectiu de Jung perquè creu que ningú, tant si és creient com si no, no pot estar tan fora de la humanitat com per no tenir cap sentiment del diví. Mircea Eliade, junguista i expert en l'estudi de les religions, també creu que el sentiment del diví està arrelat a l'espècie humana.

Fent un paral·lelisme entre l'espai sagrat i la sacralització del món, de Mircea Eliade, els llocs surrealistes són llocs sacralitzats, carregats de significat pels surrealistes, són llocs forts, potents, distingint-los de l'espai que els envolta, que no tenen entitat pròpia. L'espai surrealista pren el lloc dels espais marcats per teofanies o signes divins. L'espai sacralitzat sorgeix de la necessitat de buscar un centre i donar sentit a l'espai i a la pròpia vida, perquè l'home necessita sentir-se en un món real (en el cas surrealista, supra-real) per donar ordre al caos.

Els surrealistes van escollir llocs de París de manera arbitrària, rescatant-los de la vulgaritat quotidiana. En canvi, Montserrat i Cap de Creus són veritables representacions simbòliques de la muntanya còsmica, amb una força sagrada carregada d'espiritualitat. "La instal·lació en un territori equival a la fundació d'un món" i l'home construeix un univers imitant la cosmogonia dels déus (Eliade, 1981: 47, 54). En el cas de Dalí, el lloc és Cap de Creus, és el lloc on ha crescut i on ha creat unes arrels tant fortes, que van conduir-lo a la seva personal cosmogonia. En el cas de Masson,

Montserrat és un lloc nou, és una nova creació, perquè ha de convertir el caos en un cosmos per poder situar-se còsmicament. La natura se sacralitza i es venera com a imatge i expressió divina; és la possibilitat d'establir vincles amb el sagrat i sentir-se part de la divinitat. Només per la contemplació de la grandiositat de la natura ja apareix una dimensió del sagrat. Tot i que l'home ha anat deixant el culte a Déu, la seva "presència còsmica" no desapareix, ja que el cel no deixa de simbolitzar-lo (Eliade, 1981: 111).

De Montserrat a Acéphale

El Nietzsche de Masson i Bataille: la visió dionisiaca del món Heràclit i l'etern retorn, el superhome i la mort de Déu

El germen diví que porta en si mateix l'home romàntic té el final en Hegel: l'home és una representació del diví perquè Déu s'ha retirat de l'existència mundana per refugiar-se en la unitat solitària. Però, com que l'home alaba el manifest poder creador de Déu, del qual ell n'és una mostra evident (124), i la seva sublimitat, sent la seva pròpia finitud, i la seva nul.litat li produeix un gran dolor en fer-se conscient de la insuperable distància de Déu.

Si l'home s'eleva cap a Déu, es manifesta encara més la diferència entre el diví i l'humà, però si l'home s'aferra a la seva finitud, el món es desdivinitza, i l'home és més lliure i autònom (125). Aquesta idea de Hegel condueix ja al superhome de Nietzsche. Com hem vist, els surrealistes van tenir una gran admiració per Hegel. La naturalesa divina de l'home i la seva desdivinització és una preocupació constant en els surrealistes, i més encara a partir de Freud i Nietzsche.

Georges Bataille també representa el final de l'idealisme. En aquest sentit és interessant recordar el que pensa Bataille quan parla de l'escissió de l'home amb

124 Cal tenir en compte que, en aquest moment, encara no tenen força les teories evolutives. *L'origen de les espècies* de Darwin es va publicar el 1859. Hegel va morir el 1831.

125 HEGEL, G.W.F. (1989). *Estètica I* (1818-31) [1832-45] (Traducció de Raul Gabás). Barcelona. Península. Pp. 329-332.

l'Univers. Bataille no parla de l'home com a idea, sinó de l'home que viu en la societat contemporània: "l'home que treballa és un home que se separa de l'univers", i continua argumentant que l'home que treballa s'ha tancat a casa seva, s'ha encadenat als seus caps i a les seves taules de treball i ha destruït la realitat profunda que el surrealisme té sobre el real (Bataille, 2008: 47).

Segons Michael Surya (126), Breton va fer del surrealisme l'instrument del meravellós, Bataille va fer de *Documents* l'instrument del monstruós (Surya, 2002: 124). Contra l'idealisme del surrealisme, Bataille proposa un materialisme gnòstic, tenint en compte els "elements baixos" de l'home. Bataille proposa que l'idealisme de Hegel parteix, més que de les filosofies clàssiques, de concepcions metafísiques molt antigues i de concepcions desenvolupades pels gnòstics, quan la metafísica podia ser associada a les més monstruoses cosmogonies dualistes i estranyament baixes, que són essencials en la gnosi.

En front a un perfeccionament ideal de l'home, en front al meravellós, Bataille proposa el monstruós, i a la revista *Documents*, en el seu article "Le bas matérialisme et la gnose", publicat el 1930, Bataille fa referència a pedres gnòstiques representant déus acéfals rematats amb animals; Bataille veu aquesta representació de déus amb caps d'animals com una manera d'escapar de la coacció de l'idealisme (127), que després es veurà a Acéphale. La resposta de Breton al paper de Bataille amb la revista *Documents* es va veure al *Segon Manifest* del surrealisme, quan Breton critica a Bataille el no sotmetre's a la disciplina de l'esperit, que vindria de Hegel, i en canvi, només és capaç de veure la part més vil del món (Breton, 1995: 132).

També va deixar constància d'aquest idealisme Carl Einstein, historiador i crític

126 Michael Surya (1954), escriptor i editor francès, especialista en Georges Bataille.

127 BATAILLE, Georges. "Le bas matérialisme et la gnose". *Documents*. París. 2ème année. Vol 2. N° 1. 1930. Pp. 1-9. "EXPLICATION DES FIGURES.- Les pierres publiées dans cet article sont connues sous le nom traditionnel de pierres gnostiques, ou pierres basilidiennes ou *Abraxas*: leur identification et leur nomenclature ont pour origine ce nom d'*Abraxas* qui se retrouve dans les legends et dans la mythologie du philosophe gnostique Basilide. Il est nécessaire cependenat d'indiquer que l'ensemble des pierres que des caracteres communs permet de grouper sous le nom de gnostiques ne procede forcément des sectes gnostiques. Leur origine pourrait être également trouvée dans les pratiques de la magie grecque et égyptienne. La plupart d'entre elles sont gnostiques sans qu'on puisse toujours préciser pour chacune d'elles. Elles présentent en tous cas les pires difficultés d'interprétation en raison du syncrétisme des figurations divines, d'une part, de l'inintelligibilité frequente des légendes, d'autre part". P. 8.

d'art de gran prestigi, cofundador, amb Georges Bataille i Michel Leiris, de *Documents*, una de les revistes més intel·lectuals i cultes de l'època. Einstein escriu en el seu assaig sobre l'Absolut que l'home ha inventat Déu perquè l'alliberi de la seva misèria; que Déu és l'antítesi dialèctica de les imperfeccions humanes; i l'absolut, que tantes reflexions filosòfiques ha generat, Einstein el simplifica com la suma de les compensacions de la misèria humana; l'absolut és la veritat suprema que quedarà indemostrable, però és el gran triomf de l'home gràcies al qual s'ha pogut superar l'estadi mitològic (128).

L'experiència còsmica i religiosa que Masson va tenir a Montserrat la va compartir amb Bataille i a partir de llavors, junts van defensar l'èxtasi religiós i l'embriaguesa extàtica per arribar a conèixer la veritable naturalesa de la vida. Aquesta preocupació existencial de Masson i Bataille va apropar-los a Nietzsche que, per altra banda, ja coneixien bé. A través de la seva revista *Acéphale*, es van remetre al primer Nietzsche, quan va escriure *La visió dionisiaca del món* (treball escrit l'estiu de 1870, que va donar lloc a *El naixement de la tragèdia*, publicat el 1871) i *La filosofia a l'època tràgica de Grècia* (obra escrita el 1873, encara que no es va publicar fins després de la seva mort); d'aquesta obra, Bataille pren la figura d'Heràclit, i del darrer Nietzsche, la seva tesi de la mort de Déu.

En el seu article "Propositions sur la mort de Dieu" (*Acéphale*, gener 1937, p. 20), Bataille defineix l'Acéphale com l'expressió mitològica de la mort de Déu, identificant

128 EINSTEIN, Carl. Documents. Vol 1. N° 5. P. 169. "ABSOLU.- Il est certain que l'homme a inventé Dieu, afin que sa misère soit défendu par quelqu'un de plus grand que lui: Dieu est l'antithèse dialectique des imperfections humanines. Les entités idéales servent de compensations à la misère, c'est pourquoi les qualités données aux dieux décrivent par contradiction les défauts et la bassesse du créateur des dieux. L'absolu est la somme des compensations de la misère humaine. Pour créer une notion aussi parfaite, l'homme a dû renoncer à son propre et miserable contenu. L'absolu est puissant parce qu'il est parfaitement vide: c'est grace à cet caractère qu'il représente le comble de la vérité. On ne peut rien démontrer par l'absolu: l'absolu est justement la vérité suprême qui reste indémontrable. L'homme, avant tout, a peur de lui même et de ses propres créations, des entités imaginaires qu'il a séparées de lui-même. C'est ainsi qu'il fait tout pour oublier ses rêves, parce qu'il craint son âme divagante. Je crois que l'homme a moins de crainte devant l'Univers que devant lui-même, car il ne connais pas le monde, mais seulement un petit coin. L'absolu a été le plus grand exploit de l'homme: c'est grace à cet exploit qu'il a dépassé le stade mythologique. Mais c'était en meme temps sa plus grande défaite, parce qu'il inventait quelque chose de plus grande que lui. L'homme a créé sa propre servitude. Cet absolu est identique au vide et à ce qui n'a pas d'objet. C'est ainsi que l'homme meurt par l'absolu qui est en même temps son moyen de liberté. L'homme se meurt, tué par ses fetiches, dont l'existence est plus ou moins située dans l'absolu".

l'home sense cap amb el superhome de Nietzsche, que Masson va dibuixar com un ser poderós; és un ésser que ignora la prohibició, més enllà de Déu, que és la prohibició, segons Bataille. Porta una arma de ferro a la mà esquerra i unes flames semblant un sagrat cor a la mà dreta, reunint així el naixement i la mort, i al sexe hi té una calavera; així és com el propi Bataille defineix aquest ser monstruós, que no és un home i tampoc no és déu: el seu ventre és un laberint en el qual s'hi perd ell mateix, com un monstre (129). L'absència de cap és com denunciar l'excés de raó. Per a Bataille, acéphale, l'home sense cap, és el signe del buit. L'home sense cap s'enfronta al desconegut, pel fet de saber molt poc del que pot significar el fet de viure. Aquest sagrat cor, que també pot ser una magrana, juntament amb l'espasa, que és símbol de justícia i saviesa, tenen un simbolisme massònic i esotèric. L'home sense cap és un home sense Déu.

129 Georges Bataille. Tossa, 29 avril 1936. Acéphale, 1^{ère} année, 24 juin 1936: "La vie humaine est excédée de servir de tête et de raison à l'univers. Dans la mesure où elle devient cette tête et cette raison, dans la mesure où elle devient nécessaire à l'univers, elle accepte un servage. Si elle n'est pas libre, l'existence devient vide ou neutre et, si elle est libre, elle est un jeu. La Terre, tant qu'elle n'engendrait que des cataclysmes, des arbres ou des oiseaux, était un univers libre: la fascination de la liberté s'est ternie quand la Terre a produit un être qui exige la nécessité comme une loi au-dessus de l'univers. L'homme est cependant demeuré libre de ne plus répondre à aucune nécessité: il est libre de ressembler à tout ce qui n'est pas lui dans l'univers. Il peut écarter la pensée que c'est lui ou Dieu qui empêche le reste des choses d'être absurde. L'homme a échappé à sa tête comme le condamné à la prison. Il a trouvé au delà de lui-même non Dieu qui est la prohibition du crime, mais un être qui ignore la prohibition. Au delà de ce que je suis, je rencontre un être qui me fait rire parce qu'il est sans tête, qui m'emplit d'angoisse parce qu'il est fait d'innocence et de crime: il tient une arme de fer dans sa main gauche, des flammes semblables à un sacré-coeur dans sa main droite. Il réunit dans une même éruption, la Naissance et la Mort. Il n'est pas un homme. Il n'est pas non plus un dieu. Il n'est pas moi mais il est plus moi que moi: son ventre est le dédale dans lequel il s'est égaré lui-même, m'égaré avec lui et dans lequel je me retrouve étant lui, c'est-à-dire monstre".

IMATGE NO DISPONIBLE

Acéphale. 1ère année. N 1. 24 juin 1936

Acéphale
IMATGE NO
DISPONIBLE

Acéphale
IMATGE NO
DISPONIBLE

Acéphale, assegut al damunt del volcà, amb la calavera en el sexe és un indicatiu de la preocupació de Bataille per la mort. Bataille diu que l'acéphale "réunit dans une même éruption la Naissance et la Mort".

Du haut de Montserrat

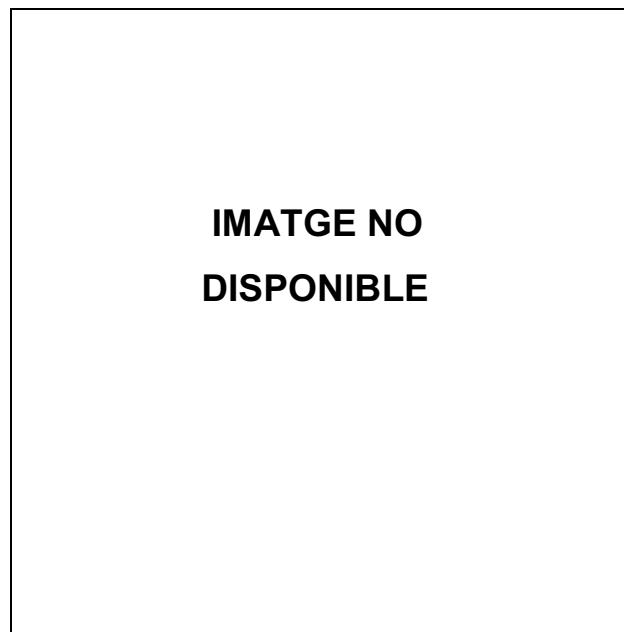
Tout doit revenir au feu originel
Tempête de flammes
Ainsi parlait Héraclite
Levant et couchant de l'homme lucide et dur.
-Vois le flux et le reflux
Des passions méprisables.
-Tu accepteras l'humide comme on aime
La mère qui nous engendra.
-Hommes et femmes vous êtes voués au feu de lave immatérielle
Ça et loi légère, écrasante
Toujours mortelle
Toujours vive
N'aimant que ce qui viendra.
Toujours jetés au volcan de vie et de mort.

Et Paracelse: les deux mains appuyées
Sur l'épée de la sagesse
En intimité avec les astres et les pierres
Amoureux des cavernes de l'homme
Du ventre de l'univers.

Et toi Zarathoustra oeil de lumière
Au centre d'un monde terrible et joyeux
Je vous salue des hauteurs
Du Montserrat.

André Masson (1936)

En aquest poema “Du haut de Montserrat”, des del cim de Montserrat, Masson parla d’alquímia, del foc transmutador del volcà, de l’etern retorn i de la vida i la mort. Bataille parla d’un laberint al ventre de l’Acéphale, i hi ha precedents en l’obra de Masson del Minotaure amb el laberint al ventre. Però Acéphale és metamorfosi, i podem també pensar en una serp (a la sèrie *Sacrificis*, del 1936, Masson representa Acéphale amb una serp al ventre), en kundalini; per a Jung kundalini és una energia que està latent a l’abdomen, és la base del tantrisme i és un somni col·lectiu (130). Segons Reuven Feuerstein (131) kundalini és una manifestació microcòsmica de l’energia primordial, energia universal, ja que està connectat amb el cos-ment. L’objectiu és despertar kundalini i permetre el seu ascens fins al chakra corona, i quan hi arriba condueix a una profunda transformació de la personalitat. Jung identifica kundalini amb l’ànima, i quan kundalini desperta, la consciència del món sorgeix (Jung, 1996: XXV, 22), (132). En els dibuixos de Masson, podem veure com Dyonisos allibera la serp.



Acéphale. N 2. gener 1937

130 Entrevista amb Jung, 1959: <http://www.youtube.com/watch?v=PEhAXggHUNA>

131 Reuven Feuerstein, psicòleg romanès que va treballar amb Jung a París.

132 Jung: “when kundalini awakens, consciousness of the world arises”.

**IMATGE NO
DISPONIBLE**

André Masson. *Acéphale*. Tossa de Mar, 1936
Acéphale. N. 2. gener 1937

**IMATGE NO
DISPONIBLE**

André Masson. *Dyonisos*

**IMATGE NO
DISPONIBLE**

André Masson. *Minotauro*
Acéphale. N. 3-4. Juliol 1937

Per a Nietzsche, l'home ha preferit conservar la ingenuïtat i la ignorància per poder gaudir de llibertat (1993b: prg. 24). Amb el Nietzsche d'*Humà, massa humà*, que significa el punt de ruptura amb el seu idealisme anterior, s'arriba també al final de la idealització: necessita aclarir l'expressió esperits lliures, que havia utilitzat anteriorment, i diu que se la va inventar per necessitat íntima, però que l'esperit lliure, com a tal, no existeix. La victòria sobre els vincles que podrien fer l'home lliure la troba tan sospitosa, que es pregunta si no serà tot un engany (1993a: prg. 2,3).

Jung va veure que el fenomen de la mort de Déu és un fet psíquic del nostre temps -diu Aniela Jaffé - i afegim que el 1937 Jung va escriure: “sé -i expresso aquí el que altres incomptables persones saben- que el temps present és el temps de la desaparició i la mort de Déu”, i va observar en els somnis dels seus pacients que la imatge cristiana de Déu s'anava esvaint; però també afirma que aquestes imatges inconscients de l'home modern no tenen res a dir sobre la realitat i existència de Déu ni sobre la transcendentalitat de l'ésser; són afirmacions humanes. I aquesta transformació de la percepció de Déu queda en l'àmbit del desconegut i del misteri (Jaffé, 1997: 255).

El monstre acefàlic no va estar pensat ni representat només per Bataille, sinó també per Masson (133). Aquesta revista va néixer en plena guerra civil espanyola,

133 Georges Bataille: “Ce que je pense et que je représente, je ne l'ai pas pensé ni représenté seul. J'écris dans une petite maison froide d'un village de pêcheurs, un chien vient d'aboyer dans la nuit. Ma chambre est voisine de la cuisine où André Masson s'agite heureusement et chante: au moment même où j'écris ainsi, il vient de mettre sur un phonographe le disque de l'ouverture de «Don Juan»: plus que toute autre chose, l'ouverture de «Don Juan» lie ce qui m'est échu d'existence à un défi qui m'ouvre au ravissement hors de soi. A cet instant même, je regarde cet être acéphale, l'intrus que deux obsessions également emportées composent, devenir le «Tombeau de Don Juan». Lorsqu'il y a quelques jours, j'étais avec Masson dans cette cuisine, assis un verre de vin dans la main, alors que lui, se représentant tout à coup sa propre mort et la mort des siens, les yeux fixes, souffrant, criait presque qu'il fallait que la mort devienne une mort affectueuse et passionnée, criant sa haine pour un monde qui fait peser jusque sur la mort sa patte d'employé, je ne pouvais déjà plus douter que le sort et le tumulte infini de la vie humaine ne soient ouverts à ceux qui ne pouvaient plus exister comme des yeux crevés mais comme des voyants emportés par un rêve bouleversant qui ne peut pas leur appartenir”. *La conjuration sacrée*. Tossa, 29 abril, 1936.

quan tots dos s'estaven a Tossa de Mar, i per tant, hi ha una reflexió sobre l'existència de l'home, sobre la mort, i sobre la seva relació amb la terra i amb la vida, fent èmfasi en el gran desconeixement que l'home té de la terra i dels seus productes: l'home no només és incapaç de fruit-ne sinó que és profundament destructor. La posició de Bataille és un lament per la capacitat destructora de l'home; la terra ha mantingut la seva vella divinitat, però les multituds humanes han fet ensorrar-se el déu del cel.

En els dibuixos d'André Masson veiem que Acéphale és l'encarnació del drama de l'home modern i contemporani: està representat sense cap, i per tant sense consciència. Per a Masson, Acéphale té molt a veure amb Zaratustra i amb Maldoror. Maldoror és el monstre de les metamorfosis. No tenir cap també pot ser una premonició de l'home sense rostre de les masses (com diu Aniela Jaffé referint-se als maniquins sense rostre de De Chirico (1997: 257)). En els dibuixos de Masson es produeix una metamorfosi entre Acéphale, el Minotaure i Dionís, representat entre muntanyes, temples grecs, raïm i serps enrotllades al cos com un sàtir; Dionís ha de deixar-se portar per la naturalesa animal i experimentar el poder fertilitzador de la Mare Terra. El monstre acèfal ha de metamorfosar-se per poder sobreviure, porta en sí mateix la metamorfosi: el monstre d'Acéphale, sense cap i amb el laberint al ventre és el mateix minotaure, de naturalesa monstruosa que tampoc no té un cap humà. L'home sense cap es metamorfosa en home-déu (Dionís) i en home-monstre (Minotaure), ha d'acceptar la dualitat, l'objectiu de l'home per aconseguir la reconciliació de contraris, com hem anat veient al llarg del treball.

El Minotaure havia fascinat als surrealistes des del principi, relacionant el Minotaure amb l'inconscient; recordem que el 1933 va aparèixer la revista *Minotaure*, impulsada per Breton i Eluard i editada per Albert Skira, el nom el van suggerir Bataille i Masson.

Acceptar la dualitat és el que pot conduir a la llibertat, a una llibertat d'esperit -que Nietzsche creu que no és més que una sensació- a la que s'hi arriba amb l'autodomini i la disciplina, quan s'arriba a veure les coses distanciadament, sense que preocupin. Aquest distanciament del món exterior també el veiem -més o menys idealitzat- en Kant, en els romàntics i en Schopenhauer i hem vist que per poder recórrer aquesta distància cal tenir un món interior on refugiar-se i poder extreure'n tota la seva riquesa.

Per això, l'esperit lliure ha de ser amo de si mateix i de les seves virtuts, i si no està dominat per elles enlloc de ser-li instruments (Nietzsche, 1993a: pàg. 4,6), (134). Aquestes característiques són qualitats del geni nietzscheà, el qual separa de connotacions mitològiques i religioses. La gènesi del geni està moguda per una necessitat interior de sortir de l'empresonament en què se sent tancat, buscant camins diferents que el portin a descobrir-ne de nous (1993a: pàg. 231).

Un concepte molt important de Nietzsche, que el veiem a *Més enllà del bé i del mal*, és la crítica que fa a Schopenhauer per haver donat a entendre que la voluntat és l'únic que coneixem realment (1993b: af. 19) perquè creu que la voluntat és una de les coses més complexes i, sense pretendre refutar una vegada més la llibertat de la voluntat, proposa que en la voluntat hi ha un sentir, un pensar i, sobretot, un efecte: el de manar. La seva tesi és que nosaltres ens hem inventat els conceptes de llibertat i necessitat. Són ficcions convencionals, que ens permeten entendre el món, però no explicar-lo; només són signes que nosaltres projectem en el món i en les coses, però el concepte de voluntat lliure és purament mitològic; en la vida real, només hi ha voluntat forta i voluntat dèbil (1993b: af. 21).

L'home sense cap, *Acéphale*, és una dramàtica representació de l'home fragmentat. Un home que per sobreviure, per no morir, s'ha de metamorfosar. Carl Einstein, en un article a la revista *Documents*, sobre André Masson, diu que, en general, la seva obra expressa a la perfecció la metamorfosi de l'home; i parla de la metamorfosi

134 Nietzsche anomena esperit lliure a qui pensa de manera diferent de com podríem esperar segons el seu origen i les idees del seu moment; però creu que això és l'excepció. La majoria són esperits sotmesos perquè es deixen portar per costums i ideologies de l'entorn, sense cap mena d'esperit crític. D'aquí es desprèn que l'esperit lliure és més intel·ligent, una condició que podem relacionar amb el geni. Per això defensa el buscar el coneixement de la veritat fora de la norma i, per tant, l'esperit lliure, que busca raons i no creences, sempre corre el risc d'estar "fora de la moralitat" (1993a: pàg. 225). També aclareix la paradoxa segons la qual els esperits sotmesos són els que generalment es consideren de caràcter fort, i és perquè l'hàbit els ha convertit les opinions en instints (1993a: pàg. 228). La seva intel·ligència -afirma- com que és instintiva, no té llibertat i, a més a més, per pròpia naturalesa, és molt limitada perquè no pot pensar en les múltiples possibilitats d'actuació i, per tant, a penes pot escollir (1993a: pàg. 228). La conclusió és que l'esperit lliure només és un concepte relatiu, en comparació a l'existència majoritària d'esperits sotmesos. L'explicació que dona Nietzsche perquè es consideri un caràcter fort a l'esperit sotmès és que basa els seus actes en regles ja fonamentades i no necessita cap raonament per defensar-les; en canvi, l'esperit lliure és dèbil perquè dubta, ja que coneix més profundament les coses. La manera de fer-se relativament fort és amb l'energia, la força i la persistència amb les que un individu, en contra de la tradició, tracta d'adquirir un coneixement completament personal del món (1993a: pàg. 230).

com un dels drames clàssics del totemisme i probablement un dels més antics; en aquests drames, l'home s'identifica amb l'animal, es projecta en el sacrifici de l'animal i celebra que adquireix unes forces màgiques; l'animal és sacrificat en el seu lloc i l'home no mor (135). Carl Einstein ho aborda des d'un punt de vista etnològic.

Des d'un punt de vista psicològic, tornem a Jung, per a qui la fragmentació és un estat dolorós per no acceptar la dualitat, que és privar-se de la totalitat (136). Precisament, és la fragmentació el problema que hem anat veient al llarg d'aquest treball, comú a totes les èpoques, que s'ha anat manifestant en la necessitat de l'home de trobar la reconciliació dels contraris i arribar, per una banda, a acceptar les forces antagòniques que es donen a l'interior de l'home, i per altra, superar la seva escissió amb la natura.

La filosofia de la Natura s'ha presentat com una necessitat de l'home de trobar la totalitat fonent-se amb la natura i amb el cosmos, a través d'un procés creatiu interior d'ascensió, i Dalí n'és un exemple clar.

A la revista, també hi ha una reflexió sobre Heràclit. Nietzsche (1844-1900) va ser un dels primers filòsofs contemporanis en interessar-se pels presocràtics, especialment per Heràclit, amb la seva doctrina de l'etern retorn i la lluita de contraris, harmonitzats per una llei universal, el Logos, fins a la unitat. La seva idea que no hi ha res permanent, sinó qualitats contràries enfrontades i que d'aquesta oposició surgeix la unitat i l'harmonia, va captivar Nietzsche.

Heràclit va escriure una obra, *Sobre la Natura*, escrita en aforismes, segons el llenguatge oracular, i de la qual només s'en conserven fragments; idees com "el camí cap a dalt i cap a baix, és un i el mateix" (fr. 60), "el sol és nou cada dia" (fr. 6) i el tan conegut "entrem i no entrem en el mateix riu, som i no som" (fr. 49 a) van tenir una gran influència en el desenvolupament del concepte de l'etern retorn de Nietzsche, i el situen entre els filòsofs de la natura del segle V.

És natural que si als surrealistes els va interessar tant la dialèctica de Hegel, també s'interessin per Heràclit i la seva teoria sobre la lluita dels contraris i la unitat, i a La Révolution Surréaliste van publicar la vida escrita per Fénelon (1651-1715), *Vie*

135 EINSTEIN, Carl. "André Masson, étude ethnologique". *Documents*, Paris, May 1929 (Vol 1. N° 2. pp. 93-102).

136 Entrevista amb Jung, 1959: <http://www.youtube.com/watch?v=PEhAXggHUNA>

d'Héraclite (137). En aquest text, Fénelon explica les idees de la teoria d'Heràclit: que el foc és el primer principi de totes les coses, i que a mesura que es van transformant els elements es torna al foc: foc, aire, aigua, terra, aigua, aire i foc, una base filosòfica que explica l'etern retorn. En aquest sentit, el Complex d'Empèdocles es pot entendre com un renaixement.

Aragon també va publicar un article a *La Révolution Surréaliste* sobre Heràclit i la dialèctica hegeliana, on afirma que la grandesa d'Heràclit és ser el pare de la dialèctica; en el mateix article diu que Hegel va afirmar que tota la seva lògica ja es trobava a Heràclit (138). Precisament, la recerca de l'harmonia amb la unitat dels contraris apropa també Heràclit al Romanticisme, a Jung i al surrealisme.

El camí idealista que van iniciar els romàntics va arribar al final de la seva idealització. Els surrealistes van prendre part de l'idealisme romàntic i part del final de la idealització amb Freud. I no es pot parlar d'aquest final al que arriba Freud sense passar per Nietzsche. En aquest treball, el punt més important de Nietzsche és la seva visió dionisiaca del món, per poder relacionar aquesta idea amb Masson i amb l'èxtasi que va experimentar a Montserrat, després del qual va fundar amb Bataille la revista *Acéphale*, concebuda, en part, per estudiar la figura de Nietzsche i rehabilitar-lo de les acusacions que va rebre per la seva idea del superhome, que es va considerar

137 FÉNELON. "Vie d'Héraclite". *La Révolution Surréaliste*. Année 3. N° 9-10. 1926. Pp. 43-44. "Il se retira dans des montagnes affreuses, où il ne voyait personne; il passait sa vie à Gémir, et ne mangeait que des herbes et légumes. Héraclite croyait que le feu était le premier principe de toutes choses. Il tenait que le premier élément, en se condensant, se changeait en air; que l'air, se condensant aussi, devenait eau; qu'en fin, l'eau, de la même manière, devenait terre; et, qu'en rétrogradant, la terre, en se raréfiant, se changeait en eau, d'eau en air, et d'air en feu, qui était le premier principe de toutes choses [...] Que l'univers était fini; qu'il n'y avait qu'un monde, que ce monde était composé de feu, et qu'à la fin, il périra par le feu. Que l'univers était rempli d'esprits et de génies. Que les dieux n'ont point de providence, et que tout ce qui arrive dans l'univers doit être rapporté au destin. Que le soleil n'est pas plus grand qu'il nous paraît [...] Quant à la nature de l'âme, il disait que c'était absolument perdre son temps que de s'amuser à le chercher, puisqu'il était entièrement impossible de la trouver, tant elle était cachée.

138 ARAGON, Louis. "Philosophie des paratonnerres". *La Révolution Surréaliste*. Année 3. N° 9-10. 1926. Pp.45-54. "Comme le dit Rivaud que: *la physique héraclitéenne un peu vague s'adapte merveilleusement à tous les usages*" [en cursiva en la versió original de l'article] [...] La grandeur d'Héraclite est bien dans celle-ci. Il est le père de la dialectique. C'est pourquoi, de nos jours, si restreints, si obscurs que soient les fragments connus de son oeuvre, elle garde un prestige qu'on cherche à faire servir aux fins les moins conciliables [...] Et d'abord c'est Hegel qu'il s'agit de séparer d'Héraclite, malgré l'affirmation d'Hegel que toute sa logique se trouvait déjà dans Héraclite".

d'ideologia nazi. Va ser més endavant, el 1870, quan Nietzsche va escriure la seva visió dionisiaca del món: Apol·lo i Dionís, els dos déus grecs, el somni i l'embriaguesa, sempre en lluita entre sí, van arribar a la unitat a través de l'art de la tragèdia grega. Apol·lo és el déu de les representacions oníriques, el déu de la llum i de la joventut, el rei de la bella aparença del món oníric, on hi regnen la bellesa, la veritat i el coneixement. Per a Nietzsche, si l'art apol·lini és l'art de la bella aparença, l'art dionisiac és el joc de l'embriaguesa amb l'èxtasi: és el desencadenament dels instints primaverencs i la manifestació de la naturalesa amb tota la seva força, però l'instint, també necessari, de la bellesa apol·línica, va acabar per encadenar els instints naturals: l'home dionisiac, en la consciència del despertar de l'embriaguesa, veu per tot arreu l'espantós o absurd del ser home: això li produeix nàusea. Ara comprèn la saviesa del déu dels boscos.

D'aquest sentiment de nàusea neixen les categories de sublim i ridícul. Nietzsche aporta els conceptes de sublim i ridícul per explicar la necessitat de transformar el sentiment de nàusea generat per l'espantós i l'absurd de l'existència en representacions amb les que es pugui viure: el sublim es dona quan l'espantós queda sotmès a l'artístic, i el ridícul és la descàrrega de la nàusea produïda per l'absurd. Així es pot jugar amb l'embriaguesa creant un món intermedi entre la bellesa i la veritat en el que es poden unificar Apol·lo i Dionís; no s'aspira a la bella aparença, però sí a l'aparença, no s'aspira a la veritat, però sí a la versemblança (Nietzsche: 1990: 244-245). Així defineix Nietzsche un món d'aparences i de màscares, i el plaer de l'èxtasi dionisiac i de la bellesa apol·línica s'ha de buscar darrera les aparences (1990: 138). Però l'home és indiferent a l'aparença perquè la viu com a signe de veritat; l'índici més clar d'aquesta indiferència per l'aparença és la màscara (1990: 249).

A Nietzsche també li va interessar el somni, per les restes molt antigues d'humanitat que va dir veure-hi, i creu que per això es fàcil donar-los una explicació fantàstica. És una distracció per al cervell que, durant el dia, ha de respondre a les exigències del pensament (1993^a: prg.13). Aquí, com en Novalis, trobem ja la idea sobre la funció reparadora del somni que més endavant defensaria la psicoanàlisi. A més, ja introdueix la dificultat de la seva interpretació, i la seva idea de les restes molt antigues d'humanitat anuncien ja l'inconscient col·lectiu de Jung.

Uns anys més tard, quan acaba la Gaia Ciència, obra que va durar des del 1876

fins al 1882 i que anunciava ja el Zaratustra, reflexiona sobre la consciència de l'aparença, que és la mateixa realitat. Una vegada més, prefigura la idea de l'inconscient col·lectiu quan diu que va descobrir que allò que ell continuava poetitzant, estimant, odiant i extreient conclusions era l'antiga animalitat de l'home, incloent-hi la totalitat de l'època originària i del passat de tot ésser sensible (1994b: prg. 54).

Però també fa un aclariment sobre aquesta identificació entre realitat i aparença: l'aparença primitiva de les coses, que s'ha anat transmetent de generació en generació, és el que acaba convertint-se en l'essència de les coses i actuant com a tal, i aquest món és el que acabem anomenant "realitat", un món que només se'l pot aniquilar sent creadors (1994b: prg. 58). L'art és el recurs per suportar la realitat; i, com a acceptació de l'aparença, com a producció de ficcions, se'ns presenta com una necessitat per no perdre res de la llibertat que espera el nostre ideal (1994b: prg. 107). Per això és tan important l'originalitat, que és veure una cosa que encara no té nom, per més que estigui a la vista de tothom: els veritablement originals són, per a Nietzsche, els que han posat noms a les coses (1994b: prg. 261), els creadors.

El Nietzsche del Zaratustra, que és el més crític, ens apropa encara més a Masson i Bataille. Nietzsche presenta la voluntat de coneixement i de superació com el camí cap al súperhome, que és un individu creatiu i autònom, capaç d'aconseguir un pensament propi i original. L'home lliure és el que té un pensament dominant (1990b: 102); així és l'home superior, que està a la pròpia caverna que té dins d'ell (1990b: 373); cal buscar dins d'un mateix, dins del desconegut i crear el propi món per arribar a ser l'home superior (1990b: 132); el món vist des de dins, creat i definit per la força creadora interna, és la voluntat de poder (1993b: prg. 36), l'única forma possible de llibertat.

Doncs Nietzsche i Freud no només van deixar superat tot el debat teòric del segle XVIII sobre la raó i les passions, sinó que van formalitzar ja una visió de l'home no només fragmentada, sinó també desdivinitzada. En aquesta línia continua la idea de psique de Jung, que no la pensa ni molt menys com una unitat, sinó com una barreja bullenta d'impulsos, inhibicions i passions antagòniques (1994: 97) i qualifica d'ingenu el creure que l'home, a través de la raó, pot anar més enllà de la seva condició psíquica (1994: 104). Precisament, els continguts inconscients són el que farien dir a Jung que la psique és la més gran de totes les meravelles del món (1994: 104-113).

Una de les aportacions importants de Nietzsche és la de l'home superior, entès com un home amb una força creadora interna tal, que és capaç de crear el seu propi món, l'única forma possible d'aconseguir sentir-se lliure. El món que crea l'home superior és un món vist i definit des del seu interior, buscant dins d'ell, en el fons del seu desconegut. Aquest concepte fa de pont entre les idees dels romàntics i les dels surrealistes, però amb la gran diferència que en Nietzsche ja no hi ha idealisme, sinó una potent voluntat de poder. Com hem dit, en el camí cap al final de la idealització no es pot parlar de Freud sense passar per Nietzsche. Que Freud no hagués volgut llegir el filòsof alemany per no deixar-se influir, fa pensar, precisament, en la seva intuïció d'alguns lligams entre els seus pensaments, els quals signifiquen una ruptura amb la idealització anterior i una manera diferent de concebre l'ésser humà, lluny de la heroïcitat mitològica i religiosa, i plantejant el descrèdit del concepte convencional de realitat.

Els continguts inconscients són el que farien dir a Jung que la psique és la més gran de totes les meravelles del món (1994: 104-113). La naturalesa fosca de la psique sempre havia posat seriosos límits al coneixement humà i -diu Jung- que els romàntics, tractant de superar la crítica kantiana, intentarien alliberar-se'n gràcies al pretès poder de l'esperit i creien poder conèixer coses que estan absolutament més enllà de l'enteniment humà. Per això creu que el restabliment pels romàntics d'una sobirania gairebé divina de l'esperit va conduir a la fortificació de l'esperit de l'home i a un rebuig de l'esperit de Déu, i que en això va consistir el triomf de Hegel sobre Kant, ja que va crear un híbrid entre raó i esperit que va conduir al súperhome de Nietzsche (Jung, 1994: 113-115).

La llibertat és el punt que va interessar a Bataille i a Masson, amb el que van unir el súperhome i l'home sense cap, l'Acéphale, amb la "mort de Déu". La idea bàsica és que la universalitat de Déu és un motiu d'inquietud per a l'home, que voldria fer-lo a la seva mida i reposar en la idea de Déu, però l'existència universal llença la vida a l'infinit i l'home se sent perdut; per això, perquè l'home pugui ser creador, Déu ha d'haver mort, i acaba l'article dient que "la veritable universalitat és mort de Déu" (Bataille, Acéphale, "Propositions sur la mort de Dieu", gener 1937, p. 20).

Per a Nietzsche, el que ha de permetre a l'home tornar-se natural i retrobar-se amb la natura pura, és l'alliberament del caràcter diví de la natura (Nietzsche: 1994:

127-128). El camí cap al final de la idealització l'emprenen Freud i Nietzsche; els seus pensaments signifiquen una ruptura amb la idealització anterior i una manera diferent de concebre l'ésser humà: l'home i la natura apareixen desdivinitzats.

L'home superior de Nietzsche té una força creadora interna tal que és capaç de crear el seu propi món, l'única forma possible d'aconseguir sentir-se lliure. El món que crea l'home superior és un món vist i definit des del seu interior, buscant dins d'ell, en el fons del seu desconegut. Aquest concepte fa de pont entre les idees dels romàntics i les de Breton, però amb una gran diferència: en Nietzsche no hi ha idealisme, sinó voluntat de poder. El "voler fa lliures": aquesta és la veritable doctrina sobre la voluntat i la llibertat (1990b: 133). Aquest és el clam de Zaratustra, un clam que té analogies amb els evangelis: "La veritat us farà lliures" (Sant Joan, 8: 32). Amb el voler fa lliures, Nietzsche no només defineix la llibertat en funció de la voluntat, sinó que fa una transferència de la Veritat -que a la Bíblia és Déu- a la voluntat de l'home, a la voluntat de poder, ja que Déu ha mort. D'aquesta manera també introdueix el concepte de responsabilitat, ja que per a ell, un esperit lliure és el que ha tornat a prendre possessió de si mateix (1992: 79). L'esperit lliure es caracteritza per un pensament lliure i, fent una similitud entre pensament i esperit, creu que la independència només la poden tenir els forts (1993b: prg. 29).

La caverna de Nietzsche, per a Jung, és un refugiar-se en l'inconscient i, si com hem vist, la seva voluntat de poder és l'única forma possible de llibertat, per a Jung és l'equivalent de l'instint de conservació o instint del Jo de Freud, i creu que Nietzsche té una concepció heroica de la vida i del món perquè s'ha oblidat dels instints; la concepció del superhome és a costa de la repressió de l'instint i per tant, el superhome no pot existir perquè la naturalesa humana és una cruel i gairebé inacabable lluita entre el principi del Jo i el principi de l'instint informe. El Jo és tot limitació; l'instint no coneix límits, i ambdós principis tenen la mateixa potència (Jung, 1970: 43-45).

Jung es va distanciar de Freud perquè creia que, relacionant els continguts inconscients i oblidats només amb l'esfera dels instints, es feia dependre massa la psique del seu substracte orgànic. Per a Jung, els instints són importants perquè ens donen pautes de conducta humana. La qualitat de psíquic comença en el punt on la funció es pot alliberar de condicionaments interns i externs i fer-se accessible a la voluntat, que és motivada per altres fonts. Amb l'alliberament dels instints, la part

superior ja no depen dels primitius impulsos, sinó que es pot orientar de manera més elevada a una forma que, segons diu Jung, habitualment es denomina espiritual.

La fusió amb l'Univers explicada per la física quàntica: una exploració

“L'atzar no existeix. Tot es correspon amb tot”, va dir Dalí (1975: 217). Aquesta correspondència amb el tot de la que parla Dalí és un dels pensaments que connecta els romàntics, l'atzar objectiu de Hegel, el principi de sincronicitat de Jung, la correspondència amb l'Univers i els surrealistes. No negarem -com diu Bataille- que l'home sent nostàlgia de la seva separació de l'Univers; segons Bataille, l'home actual viu humiliat per les exigències de la vida quotidiana, a les oficines, als carrers i al camp, i per la religió, que l'humilia davant Déu; per això, l'home actual sent una profunda intolerància cap aquesta humiliació i una nostàlgia d'una vida que no estigui separada del que hi ha darrera el món. Després d'afirmar que no hi ha res darrera el món que pugui humiliar l'home, Bataille acaba la conferència dient: “Darrera el món, darrera la pobresa en la que vivim, darrera el límits precisos en els que vivim, només hi ha un univers de brillantor incomparable, i darrera l'univers no hi ha res” (Bataille, 2008: 56-57).

La necessitat d'arribar a l'harmonia còsmica és un patró de conducta humana, el que Jung defineix com arquetipus: són “factors formals que organitzen els processos psíquics perceptibles, són patrons de conducta (*“patterns of behavior”*). Al mateix temps, posseeixen una “càrrega específica”, és a dir, desenvolupen efectes *numinosos*, que es manifesten com *afectes*” 1984: 29), (139). Això va escriure-ho Jung a la seva interpretació de la natura i la psique, llibre en el que Pauli va col·laborar-hi. Afortunadament, és el propi Jung qui ens porta a la física quàntica, a relacionar-la amb l'inconscient col·lectiu i els patrons arquetípics. Pauli va morir el 1958 i Jung, el 1961; ambdós van veure que quedava molt per saber encara per poder donar una explicació més àmplia sobre l'univers, la matèria i el pensament.

139 Frase amb cursives, cometes i parèntesis al text original.

Pauli va dir que encara havien de saber-ne més per no acabar fent especulacions abstractes. En una de les seves cartes a Jung, deia que darrera el món de física quàntica s'hi ocultava una altra dimensió, que la relacionava amb el fenomen de la sincronicitat de Jung. "Era dolorosament conscient dels límits de la seva creativitat científica quan va escriure a Jung el 1952 que el repte futur havia d'incloure la recerca "d'aquest altre més ampli *coniunctio*" (unió dels oposats), que transcendeix la separació artificial de la psique i la matèria i la "*coniunctio* més petita" de la física quàntica, és a dir, la complementarietat de partícula i ona de Bohr. Ho va dir en una carta a Markus Fierz (140) amb un sospir: "Möge eine 'glücklichere Nachkommenschaft' muere erreichen" ("Tant de bo ho aconsegueixi algún seguidor més afortunat") (141). A la carta del 14 d'octubre de 1935, quan estava analitzant els seus somnis amb Jung, amb qui es reunia amb regularitat els dijous al migdia, Pauli suggereix que el nucli radioactiu és un excel·lent símbol per a la font d'energia de l'inconscient col·lectiu" (142).

Molt poc després de Pauli i Jung, els anys 70 van ser molt rics en la investigació psicofísica. Tenint en compte que l'univers és energia, el físic David Bohm (1917-1992), col·laborador d'Einstein, va concebre l'univers com un tot indivisible que treballa com un hol·lograma còsmic, i Karl Pribram (1919), neurocirurgià i psicòleg americà d'origen vienès, creador del terme neuropsicologia, va proposar un model de cervell hol·logràfic; segons aquest model d'hol·lograma cerebral, les freqüències vibratòries que entren pels nostres canals sensorials creen l'espai, el temps, els objectes i la realitat: si es contempla l'univers des d'una perspectiva hol·logràfica, es té un punt de vista diferent, una realitat diferent, que pot explicar coses que fins ara eren inexplicables científicament, com els fenòmens paranormals i la sincronicitat, explicava Pribram en una entrevista a

140 Markus Fierz (1912-2006) físic suís col·lega de Pauli. Professor de física teòrica a Zurich.

141 REMO F. Roth (2002) "The Connection between Radioactivity and Synchronicity in the Pauli/Jung Letters. A Work in Progress". Zurich, Switzerland.
http://paulijungunusmundus.eu/synw/paujubw_e.htm Remo (Zuric, 1943) investigador en el camp de la psicofísica (Pauli / Jung).

142 Dennis Patrick Slattery, a Core Faculty member in the Mythological Studies Program at Pacifica Graduate Institute in Carpinteria, California. Ressenya sobre *Atom and Archetype: The Pauli/Jung Letters, 1932-1958*. Edited by C.A. Meier. Trans. David Roscoe. Preface by Beverley Zabriskie. Princeton: Princeton University Press, 2001. P. 14
<http://www.pacifica.edu/gems/slattery/atomarchetype.pdf>. Pacifica Graduate Institute és un Centre de Psicologia Profunda Junguiana creat fa 30 anys. Universitat de Califòrnia.

Psychology Today (Talbot, 2007: 10), (143).

Si fem un breu repàs històric, Descartes (1596-1650), al segle XVII, va contribuir a la fragmentació de l'home amb la seva visió mecanicista de l'univers, plantejant la dualitat ment / matèria. A finals del XVII, Newton (1642-1727) reforçava les tesis cartesianes proposant que la realitat estava predeterminada. Va ser Albert Einstein (1879-1955), amb la seva teoria de la relativitat, que va veure que l'energia i la matèria estan tan lligades que són el mateix. I David Bohm va investigar sobre la relativitat i la mecànica quàntica i és considerat un dels millors físics quàntics. Els estudis de David Bohm són importantíssims perquè va descobrir que quan les partícules d'àtoms estaven en l'estat de plasma, no actuaven com unitats individuals, sinó com si estiguessin connectades formant part d'una existència més grandiosa. El 1980 va escriure *La totalidad y el orden implicado*, explicant el visible i l'invisible com expressions d'un ordre més gran i més universal, que va anomenar "implicat" i "explicat". El que proposa amb això és que les coses que podem veure i tocar i que veiem separades en el nostre món estan connectades en una realitat més profunda, que no podem veure des del lloc on som, i que si poguéssim veure tot l'univers, des de dalt, veuríem que tot està connectat en una realitat més profunda. El que proposa Bohm és que el món és com una *Totalitat No Dividida en un Moviment que Flueix* i que tota la matèria és d'aquesta naturalesa: és a dir, hi ha un flux universal en el que la ment i la matèria no són substàncies separades, sinó que són més bé aspectes diferents d'un moviment únic i continu. Aquesta corrent que flueix de la que parla Bohm, en la que la matèria mai no és la mateixa (Bohm, 2008: 32-33, 43) és un punt interessant perquè ens porta de la física quàntica a la filosofia d'Heràclit i a l'etern retorn.

Bohm creu que des de temps immemorial, l'home ha sigut sempre conscient del seu estat de fragmentació, i sempre ha buscat la totalitat, per això sovint ha projectat mites sobre una primigènia "edat d'or", abans de l'escissió entre l'home i la natura (Bohm: 2008: 21-27). Hem vist que Novalis parlava d'una "edat d'or", d'un estat primigeni en el que l'home vivia en harmonia amb la natura, i hem vist també que tant romàntics com surrealistes aspiraven a aquesta unitat: buscaven el retorn a l'origen, el

143 Michael Talbot (1953-1992) escriptor que va estudiar relacions entre el misticisme de cultures antigues i la teoria quàntica.

retorn a la infància de la humanitat, per trobar la unitat perduda. Però ara la física quàntica explica que l'home està fragmentat des de temps immemorial, però que la unitat no és un ideal, sinó que és real, que "la fragmentació es la resposta d'aquesta totalitat a l'acció de l'home, guiat per una percepció il·lusòria i deformat per un pensament fragmentari" (Bohm: 2008: 27). És a dir, si l'home té una visió fragmentada de la realitat, rebrà una resposta fragmentària.

Els físics d'avui diuen que hi ha un camp d'energia que impregna totes les coses; es creu que aquest camp és la xarxa quàntica que connecta tot l'univers; el que imaginem com un món sòlid no ho és, és com un plasma (el que els antics anomenaven éter), que ho connecta tot. Einstein va dir que en l'univers, "els éssers humans, vegetals o pols d'estrelles, tots dancem al ritme d'una melodia misteriosa, entonada en la distància per un flautista invisible" (144).

Segons la teoria del Big Bang, al principi, fa uns 13 a 20 mil milions d'anys, la matèria de l'univers estava comprimida en un espai molt petit, com un pèsol, i estava tot connectat; quan l'energia va fer que l'univers s'expandís, les partícules de l'univers es van separar per l'espai. Els experiments que s'han realitzat en física quàntica conclouen que independentement de la quantitat d'espai que separi les coses, un cop s'han unit, quedaran connectades per sempre. Hi ha un camp quàntic, com una gran xarxa, que ens connecta. John Wheeler (1911-2008), físic americà col·lega d'Einstein, teòric de la fisió nuclear que va participar en el desenvolupament de la bomba atòmica, va proposar un univers participatiu, és a dir, que la realitat no existeix si no hi ha un observador conscient per fer-la real i aquest és per a ell el punt central de la quàntica: "cap fenomen elemental és un fenomen fins que no és un fenomen observat (o registrat)" (145).

144 CALAPRICE, Alice (2000). *The Expanded Quotable Einstein* (Collected and edited by Alice Calaprice, with a foreword by Freeman Dyson). University Presses of CA. P. 204.

145 *Cosmic Search* Vol. 1 No. 4 (1979). FORUM: John A. Wheeler. Entrevista amb Mirjana R. Gearhart: "From the Big Bang to the Big Crunch" <http://www.bigear.org/vol1no4/wheeler.htm>. "We are now nearer the Big Bang than the Big Crunch since the universe, as we observe it, is still expanding. The anthropic principle looks at this universe, that universe and the other universe and rules out as mere meaningless machines all those in which awareness does not develop somewhere at some time. Stronger than the anthropic principle is what I might call the *participatory principle*. According to it we could not even imagine a universe that did not somewhere and for some stretch of time contain observers because the very building materials of the universe are these acts of observer-participancy. You wouldn't have the stuff out of which

Everything that the psyche asserts or manifest is the expression of the nature of the object, of which man is also a part. As in physics the nuclear process cannot be directly observed, so the contents of the collective unconscious are not directly observable either.
(von Franz, 1974: 8)

Bohm descriu l'univers com un hol·lograma en el que cada regió de l'espai-temps conté informació sobre cada altre punt en l'espai-temps, i fa analogies entre l'ordre implicat i la consciència, que suggereix que el costat físic i mental serien dos aspectos d'un gran ordre en el que estan inherentment relacionats (Bohm, 19146: 8). Bohm veu l'univers amb plects que es van expandint: "tot l'univers està, d'alguna manera, plegat dins de cada cosa i cada cosa està plegada en la totalitat" (Bohm, 19147: 320). El fet que en la física quàntica tot estigui connectat s'ha experimentat amb fotons i Russel Targ, científic pioner en el desenvolupament del làsser, explica l'important experiment que s'ha realitzat amb fotons: dos fotons que surten de la mateixa font viatjant a la velocitat de la llum en direccions oposades mantenen la connexió entre ells i queden afectats pel que li passi a l'altre encara que els separin milles de distància (Targ, 2004: 6). Targ, que proposa la "no-localitat" de l'espai-temps en el que vivim, en una entrevista publicada per la Universitat de Minesotta, diu que les partícules i les persones tenim molta més connectivitat de la que podríem pensar: "hi ha molts cossos i una consciència" (148). Si en la física quàntica el temps i l'espai és una il·lusió, tot està connectat -tots estem connectats- i no se sap on comença i on acaba el nostre cos, és més fàcil entendre l'inconscient col·lectiu.

Dalí sempre va tenir interès pels descobriments científics, i durant els anys 70, quan Dennis Gabor va descobrir l'hol·lograma, distingit el 1971 amb el Premi Nobel de Física pel seu descobriment, Dalí va mostrar un gran interès per les possibilitats que oferia a la pintura d'aconseguir la tercera dimensió; amb la col·laboració de Dennis

to build the universe otherwise. This participatory principle takes for its foundation the absolutely central point of the quantum: No elementary phenomenon is a phenomenon until it is an observed (or registered) phenomenon".

148 <http://www.takingcharge.csh.umn.edu/interviews/interview-russell-targ-0>

"Non-locality is a description of the space-time we live in which under certain conditions twin particles and twin people have much more connectivity that you would think they have. There are many bodies and one consciousness would be the metaphysical interpretation".

Gabor, Dalí va fer dues obres hol·logràfiques: el *Cervell d'Alice Cooper*, 1972, i entre 1973 i 1974, Dalí pintant Gala, ambdues obres mostrades a Knoedler Gallery de Nova York. Dalí va dir que el cubisme era l'hol·lograma de 1912 i els anys següents (Dalí, 1975: 382)

IMATGE NO DISPONIBLE

Salvador Dalí. *Salvador Dalí pintant Gala*, hol·lografia 1973
Per veure l'hol·lograma en moviment: <https://www.youtube.com/watch?v=UjM-iO6jc8c>

L'hol·lografia, ja utilitzada per Dalí en pintura, és la clau de la persistència de la memòria i de la seva immortalitat, ja que 1,2 cm d'emulsió pot, des d'ara, emmagatzemar cent milions d'informacions elementals o bits" (Dalí, 1975: 427). El cubisme és l'hol·lograma dels anys 1912 i següents (Dalí, 1975: 382).

CONCLUSIONS

Com hem vist, Freud va descobrir el funcionament de l'aparell psíquic posant èmfasi en la part que va anomenar inconscient; es va centrar en l'inconscient personal i el seu funcionament, i Jung va ampliar l'inconscient del personal al col·lectiu, proposant les seves estructures, els arquetipus, amb els quals va aportar una possibilitat nova d'interpretació dels mites, les visions i els somnis. Amb l'inconscient col·lectiu Jung arriba fins a l'inconscient de la humanitat i de la seva història. En l'inconscient personal de Freud s'hi troba tot allò reprimat i dolorós. Per tant, per poder arribar a entendre l'inconscient com una font de riquesa hem hagut de retrocedir fins als romàntics i avançar fins a Jung.

El descobriment de Freud planteja una escissió entre el món conscient i l'inconscient perquè, tot i els recursos proposats per Freud per arribar a l'inconscient, no es pot arribar al fons, precisament perquè és desconegut i inconscient. Freud veu la fantasia i l'art com a substituïts de la realitat, per això és important mirar l'art amb Jung. Per a Freud l'artista té la capacitat de transformar els símptomes neuròtics en obres d'art, comparant l'art a la sublimació. En canvi, segons la fenomenologia de l'art de Jung, l'art és el lloc on es pot manifestar l'inconscient col·lectiu, que és el que pot mantenir la nostra fantasia activa. Amb Jung, les imatges surrealistes deixen de ser un producte de la neurosi, es recupera la fantasia creadora i dona una explicació de la inspiració: no és "divina", sinó inconscient col·lectiu.

Els filòsofs romàntics alemanys, conscients de l'estat fragmentat de l'home, van pensar un sistema de reconciliació de contraris, que els permetés arribar a la fusió amb el Cosmos, i per tant a l'harmonia, a través d'un procés de creació i perfeccionament interior; Goethe, Schiller, Schelling, Novalis... van anhelar aquesta unitat amb l'Univers i connectar amb l'origen diví a través del pensament de la filosofia de la Natura. L'aportació de Jung de la seva teoria de l'inconscient col·lectiu permet comprendre l'anhel de romàntics i surrealistes de recuperar la unitat perduda amb la fragmentació i l'escissió de l'Univers; el seu projecte es basa en acceptar els contraris, és el principi d'individuació.

I com a conclusió, podem dir que la identificació fins a l'òsmosi que fa Dalí amb el paisatge, tant en els seus textos, com en les seves pintures, el converteixen en representant contemporani de la filosofia de la Natura, que entronca amb els filòsofs

romàntics alemanys, amb la teosofia i l'alquímia. *El gran masturbador*, on Dalí s'identifica amb la gran roca de Cap de Creus, i *L'enigma del desig* o *Ma mère, ma mère, ma mère*, on no només s'identifica amb la gran roca sinó amb la mare, Gala, la terra i el Cosmos -ja que també la roca és portadora de la mare- s'hi poden trobar imatges arquetípiques relacionades amb la mare de la humanitat i amb la mare terra, fets que estableixen vincles amb la filosofia de la Natura i amb l'inconscient col·lectiu. Dalí viu constantment en comunió amb el paisatge pel que des de petit sentia una gran enyorança; a Portlligat, genera un misticisme angèlic, i com en una transmutació alquímica, sent la fusió amb l'Univers.

En el cas de Masson, Montserrat és un lloc nou; l'experiència de Masson a Montserrat és de vertigen, és una nova creació perquè ha de convertir el caos en un cosmos, per poder situar-se còsmicament, una necessitat que es relaciona amb la identificació de l'home amb la natura com a imatge arquetípica. En aquest treball, la muntanya de Montserrat queda vinculada al surrealisme i al Romanticisme alemany; ens porta als filòsofs alemanys, a la filosofia de la Natura i a la concepció d'una muntanya arquetípica; quan va dir Goethe, a cap lloc, més que al seu propi Montserrat, l'home pot trobar la felicitat i la pau, la muntanya catalana es converteix en un veritable paisatge interior simbòlic. Però malgrat el vertigen de Masson, l'espectacle a la muntanya també li genera un èxtasi religiós, i un sentiment del sublim, com podem veure quan explica la seva experiència al cim de la muntanya, i al seu poema "Du haut de Montserrat", on parla d'alquímia, del foc transmutador del volcà, de l'etern retorn i de la vida i la mort. La situació de Masson és diferent a la de Dalí perquè Masson viu a Tossa de Mar en plena guerra civil espanyola, per això, juntament amb Bataille, creen *Acéphale*, el monstre acèfal. El monstre acèfal és la fragmentació mateixa, que ha de metamorfosar-se i transmutar-se. El monstre acèfal és el sentiment del monstruós enfrontat al del meravellós; novament ens trobem amb la necessitat d'integrar els oposats, com proposa Jung, per arribar a la unitat.

El físic David Bohm, col·laborador d'Einstein, va descobrir que a l'univers tot està connectat en una realitat més profunda que no podem veure. Bohm creu que des de temps immemorial, l'home ha sigut sempre conscient del seu estat de fragmentació, i sempre ha buscat la totalitat, per això sovint ha projectat mites sobre una primigènia "edat d'or", abans de l'escissió entre l'home i la natura. John Wheeler, físic americà

col·lega d'Einstein, teòric de la fisió nuclear, va proposar un univers participatiu, és a dir, que la realitat no existeix si no hi ha un observador conscient per fer-la real i aquest és per a ell el punt central de la quàntica. La física quàntica proposa que si l'home té una visió fragmentada de la realitat, rebrà una resposta fragmentària. D'aquí la necessitat de fer la referència a Kant per la seva idea de què la realitat la creem nosaltres mateixos.

La física quàntica ens ajuda a entendre l'inconscient col·lectiu, quan proposa que tots estem connectats, que l'univers és com una xarxa quàntica que ens uneix, i que "hi ha molts cossos i una consciència", com diu Russel Targ. Kant ja deia que el que anomenem realitat és la representació que ens en fem d'ella, doncs John Wheeler, físic americà col·lega d'Einstein, proposa un univers participatiu, en el que la realitat no existeix a l'Univers si no hi ha algú que l'observi. I el físic David Bohm, també col·laborador d'Einstein, va descobrir que a l'Univers tot està connectat en una realitat més profunda que no podem veure, que l'home sempre ha sigut conscient del seu estat de fragmentació perquè té una visió fragmentada de la realitat; si estem connectats amb l'Univers, no cal enyorar una primigènia "edat d'or", abans de l'escissió entre l'home i la natura. Cal acceptar la dualitat i integrar-la, com proposa Jung.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia surrealisme

- ADES, Dawn (1995). *Dalí* (1988). New York. Thames and Hudson.
- ADES, Dawn (1975). *Dada y Surrealismo* (1974) (Traducció de Marcelo Covián) Barcelona. Labor.
- AGUER, Montse (2003). *Dalí, un creador ligado a su tiempo*. Santander. Fundación Marcelino Botín.
- AGUER, Montse ed. (2013). *Dalí i els seus tallers*. Figueres. Distribucions d'Art Surrealista.
- AGUER, Montse / FANÉS, Félix (1998). *Salvador Dalí: álbum de familia*. Barcelona. Fundació "laCaixa".
- AGUER, Montse (2011). *The Treasures of Dalí [With 20 Facsimile Documents]*. United States. Goodman
- ALEXANDRIAN, Sarane (1969). *L'art surréaliste*. París. Fernand Hazan.
- ALEXANDRIAN, Sarane (1971). *Breton par lui même*. París. Éditions du Seuil.
- ALEXANDRIAN, Sarane (1973). *Dictionnaire de la peinture surréaliste*. Filipacchi. Paris.
- ALEXANDRIAN, Sarane (1974). *Le Surréalisme et le rêve*. París. Gallimard.
- ALQUIÉ, Ferdinand (1968). *Entretiens sur le Surréalisme* (1966). París. Mouton.
- ALQUIÉ, Ferdinand (1977). *Philosophie du Surréalisme*. París. Flammarion.
- APOLLINAIRE. Guillaume (1903-1916). *Les Mamelles de Tirésias*
<http://www.youscribe.com/catalogue/livres/litterature/theatre/les-mamelles-de-tiresias-241232>
- APOLLINAIRE, G. (1966). *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916). París. Gallimard.
- ARAGON, Louis (1921). *Anicet ou le Panorama*. París. Ed. De la Nouvelle Revu Française.
- ARAGON, Louis (1930). *La peinture au défit*. París. Galerie Goemans.
- ARAGON, Louis (1995). *Le paysan de Paris* (1924). París. Gallimard.
- ARTAUD Antonin el alt. (2004). *André Masson 1896-1987*. Madrid. Museo Nacional Reina Sofía.
- BATAILLE, Georges (1997). *El ojo pineal*. Precedido de *El Año Solar y Sacrificios* (1970) (Presentació y traducció de Manuel Arranz Lázaro). València. Pre-Textos.
- BATAILLE, Georges (2008). *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*. (Títol original: *Conférences 1947-1948, a Oeuvres Complètes VII* (1976). París. Gallimard). (Traducció: Lucía Ana Belloro y Julián Manuel Fava). Buenos Aires. Las Cuarenta.
- BIRO, A/PASSERON, R. (1982). *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*. París. Presses Universitaires de France.
- BLANCHOT, Maurice (1990). *Lautréamont et Sade* (1963). París. Éditions de Minuit.

BLANCHOT, Maurice (1991). *L'espace littéraire* (1955). Paris. Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1969). *L'entretien infini*. Paris. Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1991). *L'écriture du desastre* (1980). Paris. Gallimard.

BLANCQUART. M-CI. *Paris des surréalistes*. Paris. Seghers, 1972.

BONAFOUX, Pascal / VALENTIN, Christophe (1998). *La beauté comestible*. Paris. Plume Éditions.

BOSQUET, Alain (2000). *Entretiens avec Salvador Dalí*. Paris. Éd. Pierre Belfond, Collection Entretiens (1966)

BRETON, André (1965). *Le Surréalisme et la Peinture* (1925-1965). Paris. Gallimard.

BRETON, André (1967). *La clé des champs*. Utrecht. Jean-Jacques Pauvert.

BRETON, André (1973). *Entretiens* (1913-1952). Paris. Gallimard.

BRETON / ARAGON (1978). *Surrealismo frente a realismo socialista* (1937-1952) (Traducció de Tusquets). Barcelona. Tusquets editor.

BRETON, André (1986). *Qu'est-ce que le Surréalisme* (1934). Actual. Le temps qu'il fait. Paris

BRETON, André (1988). *Oeuvres complètes I*. Paris. Gallimard.

BRETON, André (1988). "Les enfers artificiels", a *Inédits II* (1921) (pp.623-631), a *Oeuvres complètes I*. Paris. Gallimard.

BRETON, André (1988). *Introduction au "Contes bizarres" d'Arnim* (1933) (pp. 342-360). *Point du jour*, a *Oeuvres complètes I*. Paris. Gallimard.

BRETON / ELUARD (1988). *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (1938), a *Oeuvres complètes d'André Breton I*. Paris. Gallimard.

BRETON/SOUPAULT (1988). *Les champs magnétiques* (1919), a *Oeuvres complètes d'André Breton I* Paris. Gallimard. Publicat per fragments a la revista *Littérature* N° 8, 19 Octobre 1919, Pp. 4-10; N° 9, 19 novembre 1919, Pp. 2-7; N° 10, 19 décembre 1919, Pp. 9-16.

BRETON, André (1989). *Arcane 17* (1944). Paris. Jean-Jacques Pauvert Éditions.

BRETON, André (1990). *Les pas perdus* (1924). Paris. Gallimard.

BRETON, André (1991). *Nadja* (1928). Paris. Gallimard.

BRETON, André (1991). *L'art magique* (amb Gérard Legrand. 1957). Paris. Éd. Phébus

BRETON, André (1992). *Oeuvres complètes II*. Paris. Gallimard.

BRETON, André (1992). *L'air de l'eau* (1934) (pp. 394-408), a *Oeuvres complètes II*. Paris. Gallimard.

BRETON, André (1992). *Position politique du Surréalisme* (1935) (pp. 411-500), a *Oeuvres complètes II*. Paris. Gallimard.

- BRETON, André (1995). *Manifestes du Surréalisme (1924-1930)*. Paris. Gallimard.
- BRETON, André (1996). *Les Vases communicants (1932)*. Paris. Gallimard.
- BRETON, André (1997). *L'amour fou (1937)*. Paris. Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1938). "Paris, mythe moderne", a *Le Mythe et l'home*. Gallimard. Paris. (1938). Article publicat a Nouvelle Revue Française 25, N° 284, Mai 1937, p. 687.
- CAILLOIS, Roger (2005). *Pierres (1971)*. Paris. Gallimard.
- CARROUGES, Michael (1948). *La Mystique du surhomme*. Paris. Gallimard.
- CARROUGES, Michel (1950). *André Breton et les données fondamentales du surréalisme (1950)*. Paris. Gallimard.
- CIRLOT, J.E. (1955). *La pintura surrealista*. Barcelona. Seix Barral.
- CIRLOT, J.E. (1988). *Diccionario de símbolos (1969)*. Barcelona. Labor.
- CIRLOT, J.E. (1986). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo. (1953)*. Barcelona. Anthropos.
- CIRLOT, Lourdes / VIDAL, Mercè (coord)(2005). *Salvador Dalí i les arts. Historiografia i crítica al segle XXI*. Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CLÉBERT, Jean-Paul (1971). *Mythologie d'André Masson*. Genève. Cailler, 1971
- CLÉBERT, Jean-Paul (1992). *Les Hauts Lieux de la littérature à Paris*. Paris. Bordas, 1992
- CLÉBERT, Jean-Paul (1996). *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris. Éditions du Seuil.
- COMBALIA, Victoria (2005). *París i els surrealistes*. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- DALÍ, Ana María (1993). *Salvador Dalí visto por su hermana* (Títol original: *Noves imatges de Salvador Dalí (1988)*). Traducció de María Luz Morales y Ramón Oliva. Pròleg i notes de Ian Gibson). Barcelona. Parsifal Ediciones.
- DALÍ, Salvador (1975). *Confesiones inconfesables*. (Títol original: *Comment on devient Dalí (1973)*). Traducció: Ramón Hervás Marco. Introducció: André Parinaud). Barcelona. Editorial Bruguera.
- DALÍ, Salvador (1977). *Sí*. Barcelona. Ed. Ariel.
- DALÍ, Salvador (1981). *Vida secreta* (Títol original: *The secret life of Salvador Dalí by Salvador Dalí (1942)*). Traducció de Bartomeu Bardagí). Figueres. DASA Edicions.
- DALÍ, Salvador (1994). *Un diari: 1919-1920. Les meves impressions i records íntims*. Barcelona. Edicions 62
- DALÍ, Salvador (1994a). *¿Por qué se ataca la Gioconda?* (Títol original: *Oui (1971)*). Ed. Denoël / Gonthier. París). (Traducció: Edison Simons. Introducció i notes: Maria J. Vela). Madrid. Ed. Siruela.
- DALÍ, Salvador (1996). *Diario de un genio (1952-1964)*. Barcelona. Luis de Caralt.

- DALÍ, Salvador (1998). *El mito trágico del Angelus de Millet*. (1963: manuscrit perdut durant 20 anys). Barcelona. Tusquets Editores.
- DALÍ, Salvador (2005). *50 secrets màgics per pintar* (1951), a *Obra completa*, vol V, Assaigs 2. Figueres. Destino. Fundació Gala-Salvador Dalí.
- DALÍ Salvador y LORCA, Federico (1998). *Putrefactos. Dibujos y documentos* (1917-1929).
- DESCHARNES, Robert (1984). *Dalí, la obra y el hombre*. Barcelona. Tusquets Editores
- DESNOS, Robert (1978). *Nouvelles Hébrides et autres textes* (1922-1930). París. Gallimard.
- DESNOS, Robert (1982). *La liberté ou l'amour* (1927). París. Gallimard.
- DUBY Georges (1995). *André Masson. La sagesza delirante della natura*. Milano. Fabbri Editori.
- DUROZOS / LECHERBONNIER (1975). *André Breton. La escritura automática* (1974) (Traducció d'Angeles y Ketty Zapata). Madrid. Guadarrama.
- ELUARD. Paul (1966). *Capitale de la douleur* (1926). París. Gallimard.
- FANÉS, Félix (1999). *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*. Madrid. Sociedad Editorial Electa España.
- FERNÁNDEZ-MOLINA, Antonio (1998). *Dalí. Testimonios y enigmas*. Zaragoza. Libros del innombrable.
- FINKELSTEIN, Haim (1998). *Salvador Dalí's art and witting, 1927-1942*. Cambridge University Press.
- GAUTHIER, Xavière (1971). *Surréalisme et sexualité*. París. Gallimard.
- GAUTRAND, Jean-Claude (2008). *Brassai Paris*. París. Taschen.
- GERARD, Max (1968). *Dalí* (de Draeger. París). (Versió espanyola de Josep Corredor Matheos, 1968). Barcelona. Blume.
- GIBSON, Ian (1995). *Dalí, els anys joves (1918-1930)*. Exposició Palau Robert. Barcelona.
- GIBSON, Ian (1998). *La vida desafortada de Salvador Dalí* (1997). (Traducció de Daniel Najmías. Revisada per l'autor). Barcelona. Anagrama.
- GIBSON, Ian (2004). *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. Barcelona. Debolsillo.
- GIBSON, Ian (2013). *Dalí joven, Dalí genial*. Madrid. Aguilar
- GIBSON, Ian / SANTOS TORROELLA, Rafael (1994). *Salvador Dalí: the early years*. London. New York. Thames & Hudson.
- GIMÉNEZ FRONTIN, José Luis (1994). *Teatre-Museu Dalí*. Barcelona. Tusquets Electa.
- GIFREU, Patrick (2000). *Dalí, un manifeste ultralocal*. Narbona. Mare Nostrum.

- GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1982). *Dalí*. Barcelona. Polígrafa.
- HUGNET, Georges (1976). *Dictionnaire du Dadaïsme*. París. Jean Claude Simoën.
- LAFONTAIN, Marc J. (1997). *Dalí and postmodernism*. New York. State University of N.Y.
- LAUTRÉAMONT, Comte de (1890). *Les chants de Maldoror* (1867). París. L. Genonceaux Éditeur.
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70061m/f2.image.r=Les%20chants%20de%20Maldoror.la%20ngEN>
- LAUTRÉAMONT (1995). *Los cantos de Maldoror* (1867) (Traducció i introducció de Manuel Serrat Crespo). Madrid. Cátedra.
- LEIRIS, Michel (1993). *André Masson a Espanya, 1933-1943*. Publicació de Mallorca. Fundació Pilar i Joan Miró. Editorial Electa.
- LEWIS, Helena (1990). *Dada turns red. The politics of surrealism*. Edinburg University Press.
- MABILLE, Pierre (1977). *Le miroir du merveilleux* (1940). París. Éditions de Minuit.
- MASSON, André (1988). *Anatomie de mon univers*. Marseille. André Dimanche.
- MASSON, André (1990). *Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942*. París. La Manufacture.
- MASSON, André (1976). *Le rebelle du surréalisme. Écrits André Masson*. París. Hermann.
- MASSON, André / Josefina Alix (2004). *André Masson. Textos sobre España*. Madrid . Museo Nacional Reina Sofía.
- MOORHOUSE, Paul (1991). *Dalí*. Bourg sur Gironde 33, France. PML Éditions.
- OLANO, Antonio D. (1975). *Dalí, secreto*. Barcelona. Dopesa.
- OLANO, Antonio D. (1997). *Dalí: las extrañas amistades del genio*. Madrid. Temas de hoy.
- PARCERISAS, Pilar (2004). *Dalí. Afinitats electives* Palau Moja. Barcelona.
- PERERA, Marga (2004). *Art i Gastronomia. Homenatge a Salvador Dalí. Any Dalí 2004*. Girona.
- PÉRET, Benjamin (1956). *Anthologie de l'amour sublime*. París, Albin Michel.
- PLA, Josep (1986). *Dalí, Gaudí, Nonell. Tres artistes catalans*. Barcelona. Alianza Editorial/Enciclopedia Catalana. Serie Biblioteca de Cultura Catalana, 4.
- PICABIA, Francis (1977). *Caravansérail* (1924) (Traducció de M^a Angeles Caamaño). Barcelona. Laertes.
- PIERRE, Jose (1987). *André Breton et la peinture*. Lausanne. L'Age d'homme éditeur.
- PIERRE, Jose (1967). *Le Surréalisme*. Lausanne. Éditions Rancontre, 1966.
- PIERRE, Jose (1983). *L'Univers surréaliste*. Somogy. París.
- PUIG, Arnau (2005). *L'esponja Dalí*. Vallbona de les Monges. March Editor.
- PUIGNAU, Emilio (1995). *Vivencias con Salvador Dalí*. Barcelona. Ed. Juventud.

- PUJOLS, Francesc (1974). *Pujols per Dalí*. Barcelona. Ariel i Fundació Picasso-Reventós
- QUENEAU, Raymond (1994). *Bâtons, chiffres et lettres* (1950). París. Gallimard.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2002). *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid. Antonio Machado.
- RIMBAUD, Arthur (1995). *Les illuminations* (1886), Madrid. Hiperion
- ROMERO, Luis (1975). *Todo Dalí en un rostro*. Barcelona, Madrid. Blume
- ROSEMONT, Penelope (1998). *Surrealist women. An international anthology*. Londres. The Athlone Press.
- SANOUILLET, Michel (1965). *Dada à Paris*. París. Jean-Jacques Pauvert éditeur.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín (1996). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona. Planeta.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1984). *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*. Barcelona. Seix Barral.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1986). *Salvador Dalí, corresponsal de J.V. Foix 1932-1938*. Barcelona. Editorial Mediterrànea.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1992). *Dalí residente*. Madrid. Editorial CSIC.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1994). *Dalí, época de Madrid*. Madrid. Editorial CSIC.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1995). *La trágica vida de Salvador Dalí y otras indagaciones dalinianas*. Barcelona. Parsifal Ediciones.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1998). *Putrefactos, Dalí y Lorca*. Madrid. Publicaciones de la Redidencia de Estudiantes.
- SOUPAULT, Philippe (1917-1922). *Westwego. Poème*. París. Éditions de la Librairie Six.
- SOUPAULT, Philippe (1920). *Rose des vents. Avec quatre dessins de Marc Chagall*. Collection Littérature. París. Au Sens Pareil
- SOUPAULT, Philippe (1998). *Les dernières nuits de Paris* (1928). París. Gallimard.
- SURYA, Michael (2002). *Georges Bataille. An Intellectual Biography* (Títol original: *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*. Gallimard, 1992) (Translated by Krzysztof Fijalkowski and Michael Richardson). Nova York. Verso.
- TZARA, Tristan (1996). *Dada est tatou. Tout est Dada*. París. Flammarion.

Bibliografia freudiana

- FREUD, Sigmund (1948a). *Obras completas I* (Traducció de Luís López Ballesteros. Revisió del Dr. José Germain). Madrid. Biblioteca Nueva.
- FREUD, Sigmund (1948b). *Charcot* (1893), a O.C. (pp.17-23).
- FREUD, Sigmund (1948c). *La interpretación de los sueños* (1901), a O.C. (pp. 233-588).

FREUD, Sigmund (1948d). *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), a O.C. (pp. 635-779).

FREUD, Sigmund (1948e). *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), a O.C. (pp. 833-947).

FREUD, Sigmund (1948f). "Una relación entre un símbolo y un síntoma" (1916), a *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis* (1906-1924), a O.C. (pp. 949-1041).

FREUD, Sigmund (1948g). *Psicología de las masas* (1923), a O.C. (pp.1141-1179).

FREUD, Sigmund (1948h). *El yo y el ello* (1923), a O.C. (pp. 1213-1233).

FREUD, Sigmund (1973a). *Obras completas II* (Traducción de Luís López Ballesteros. Revisión del Dr. Jacobo Numhauser Tognola). Madrid. Biblioteca Nueva.

FREUD, Sigmund (1973b). *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*. (1906)[1907], a O.C. (pp. 1287-1336).

FREUD, Sigmund (1973c). *El poeta y los sueños diurnos* (1907) [1908], a O.C. (pp.).

FREUD, Sigmund (1973d). *Psicoanálisis. Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University* (1909) [1910], a O.C. (pp. 1533-1570).

FREUD, Sigmund (1973e). *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci* (1910), a O.C. (pp.1576-1619).

FREUD, Sigmund (1973f). *Los dos principios del funcionamiento mental* (1910-1911), a O.C. (pp.1638-1642).

FREUD, Sigmund (1973g). *El empleo de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis* (1911), a O.C. (pp.1644-1647).

FREUD, Sigmund (1973h). *Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis* (1912), a O.C. (pp. 1697-1701).

FREUD, Sigmund (1973i). *Totem y tabú* (1912-13), a O.C. (pp.1745-1850).

FREUD, Sigmund (1973j). *Múltiple interés del psicoanálisis* (1913), a a O.C. (pp. 1851-1867).

FREUD, Sigmund (1973k). *El Moisés de Miguel Angel* (1913), a O.C. (pp. 1876-1891).

FREUD, Sigmund (1973m). *Historia del movimiento psicoanalítico* (1914), a O.C. (pp. 1895-1930).

FREUD, Sigmund (1973n). *Los instintos y sus destinos* (1915), a O.C. (pp.2039-2052).

FREUD, Sigmund (1973o). *La represión* (1915), a O.C. (pp.2053-2060).

FREUD, Sigmund (1973p). *Lo inconsciente* (1915), a O.C. (pp.2061-2081).

- FREUD, Sigmund (1973q). *La censura del sueño (Lección IX de Lecciones introductorias al psicoanálisis) (1915-1917) [1916-1917]*, a O.C. (pp. 2203-2211). FREUD / JUNG (1978). *Correspondencia (1906-1923)* (Traducció de Ruth Fivaz-Silbermann. Correspondència editada a cura de William McGuire). Madrid. Taurus.
- FREUD, Sigmund (1979). *Lo siniestro (1919)* (Traducció de Luís López Ballesteros i Carmen Bravo-Villasante). Barcelona. Olañeta.
- FREUD, Sigmund (1988). *Epistolario (años 1910-1939)*. Barcelona. Orbis.
- FREUD, Sigmund (1993a). *Los textos fundamentales del psicoanálisis* (Selecció de textos d'Anna Freud (Traducció de Luís López Ballesteros, Ramón Rey i Gustavo Dessal). Barcelona. Altaya.
- FREUD, Sigmund (1993b). *Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis (1912)*, a O.C. (pp. 177-185).
- FREUD, Sigmund (1993c). *Lo inconsciente (1915)*, a O.C. (pp. 186-233).
- FREUD, Sigmund (1993d). *El yo y el ello (1923)* a O.C. (pp. 547-598).
- FREUD, Sigmund (1993e). *La represión (1915)*, a O.C. (pp. 645-658).
- FREUD, Sigmund (1993f). *El malestar en la cultura (1930)* (Traducció de Ramón Rey Ardid). Madrid. Alianza.
- KOFMAN, Sarah (1973) *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana (1970)* (Traducció de Patricio Canto). Buenos Aires. Siglo XXI.
- GOMBRICH, E.H. (1971). *Freud y la psicología del arte (1965)*. Barcelona. Barral Editores.

Bibliografía Romanticisme

- ARNIM, L.von A (1993). *Isabelle d'Égypte (1812)* (Traducció de Théophile Gautier) París. Le Seuil.
- BÉGUIN, Albert (1993). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa* (Títol original: *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*. 1939. Traducció de Mario Monteforte Toledo. Revisada per Antonio i Margit Alatorre). Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- BODEI, Remo (1990). *Hölderlin: la filosofía y lo trágico* (Títol original: *Hölderlin: la filosofía e il tragico*. 1980. Traducció de Juan Díaz de Atauri). Madrid. Visor.
- BRION, Marcel (1989). *L'art fantastique (1961)*. París. A. Michel.
- FICHTE / SCHELLING (1991). *Correspondance (1794-1802)* (Traducció i notes de Myriam Bienenstock) París. Presses Universitaires de France.

- GOETHE, Johann Wolfgang (1858). *Goethe's Leben und Schriften. Goethe's Inrische Gedichte*. Für gebildete Leter erläuer von D. Dünker. Elberfeld. Berlag von R.L. Frideriche. Princeton University Library.
- HEGEL, G.W.F. (1989). *Estética I* (Títol original: *Vorlesungen über die Aesthetik I* (1818-31) [1832-45] (Traducció de Raul Gabás). Barcelona. Península.
- HEGEL, G.W.F. (1991). *Estética II* (Títol original: *Vorlesungen über die Aesthetik II* 1818-31) [1832-45] (Traducció de Raul Gabás). Barcelona. Península.
- HEGEL, G.W.F. (1993). *Fenomenología del espíritu* (Títol original: *Phänomenologie del Geistes*. 1807. Traducció de Wenceslao Roces, amb la col·laboració de Ricardo Guerra). Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- HÖLDERLIN, F. (1984). *Poesía completa I i II* (1789-1802) (Traducció de Federico Gorbea) Barcelona. Río Nuevo.
- HÖLDERLIN, F. (1990a). *Correspondencia completa (1784-1843)* (Traducció de Helena Cortés Gabaudan y Arturo Leyte Coello) Madrid. Hiperion.
- HÖLDERLIN, F. (1990b). *Ensayos (1794-1804)* (Traducció, presentació i notes de Felipe Martínez Marzoa) Madrid. Hiperion.
- HÖLDERLIN, F. (1990c). *Las grandes elegías (1800-1801)* (Traducció i estudi preliminar de Jenaro Talens). Madrid. Hiperion.
- HONOUR, Hugh (1994). *El Romanticismo* (1979) (Traducció de Remigio Gómez Díaz). Madrid. Alianza.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1998). *Diario de viaje a España (1799-1800)* (Traducció de Miguel Ángel Vega). Madrid. Cátedra.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1971). *Cuatro ensayos sobre España y América (1799-1812)* (Traducció de Julio Gárate). Buenos Aires. Editorial Austral.
- MARAGALL, Joan (1960). *Obres completes. Obra catalana*. Ed. Selecta. Barcelona, 1960.
- MARSHALL ALLEN, Paul / DeRIS ALLEN, Joan (1995). *The Time is at Hand! The Rosicrucian Nature of Goethes's Fairy Tale of the Green Snake and the Beautiful Lily and The Mystery Dramas of Rudolf Steiner*. New York. Anthroposophic Press. Hudson
- NOVALIS (1992). *Enrique de Offerdingen (1799)* (Traducció i introducció d'Eustaquio Barjau). Madrid. Cátedra.
- NOVALIS (1995). *Himnos a la noche (1797-1800). Cánticos espirituales (1799-1800)* (Traducció, introducció i notes d'Américo Ferrari). València. Pre-textos.
- PIULATS RIU, Octavi (2001). *Goethe i Montserrat*. Solsona Comunicacions, S.L.
- PRANDI, Julie D. (1993). *"Dare to be happy". A Study of Goethte's Ethics (1951)*. University Press of America Inc. Maryland.

- SCHELLING, F.W.J. (1949). *Filosofía del arte (1802-3?)(1804?)* (Traducció de Eugenio Pucciarelli) Buenos Aires. Ed. Nova.
- SCHELLING, F.W.J. (1980). *La relación de las artes figurativas con la naturaleza* (Traducció i introducció de Alfonso Castaño Piñán). Buenos Aires. Aguilar.
- SCHELLING, F.W.J. (1984). *Cartas sobre criticismo y dogmatismo (1795-1796)* (Introducció de J.L. Villacañas y M. Ramos Valera. Traducció de J.L. Villacañas). València. Gules.
- SCHELLING, F.W.J. (1996). *Escritos sobre la filosofía de la naturaleza (1797)*. Barcelona Madrid. Alianza.
- SCHELLING, F.W.J. (1988a). *Sistema del idealismo trascendental (1800)* (Traducció i introducció de Jacinto Rivera de Rosales i Virginia López Domínguez). Barcelona. Anthropos.
- SCHELLING, F.W.J. (1988b). *La liberté humaine (1801-12)* (Traducció de Bernard Gilson). París. Vrin.
- SCHELLING, F.W.J. (2002). *Las edades del mundo (1811-1813)*. (Prólogo de Pascal David, Edición de Jorge Navarro Pérez). Madrid. Akal. Clásicos del Pensamiento.
- SCHELLING, F.W.J. (1989). *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados (1809)* (Introducció d'Arturo Leyte i Volker Rühle. Traducció d'Helena Cortés i Arturo Leyte). Barcelona. Anthropos.
- SCHILLER, F. (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre (1793)* (Traducció i notes de Jaime Feijóo i Jorge Seca. Introducció de Jaime Feijóo). Barcelona. Anthropos.
- SCHILLER, F. (1992). *Lo Sublime (De lo Sublime y Sobre lo Sublime) (1793-1801)* (Traducció de José Luís del Barco. Introducció de Pedro Aullón de Haro). Málaga. Agora.
- SCHELLING, F.W.J. (1996) *Escritos sobre filosofía de la naturaleza (1797)* (Traducció de A. Leyte). Madrid. Alianza.
- UNSELD, Siegfried (1996). *Goethe and his Publishers* (Títol original: *Goethe und seine Verleger*, 1991. Insel Verlag. Frankfurt am Main und Leipzig) (Traducció de Kenneth J Northcoll). Chicago. The University of Chicago Press.
- WAIBLINGER, W. (1988). *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin (1830)*. (Edició de Txaro Santoro i Anacleto Ferrer). Madrid. Hiperion.

Bibliografía psicología

- HUART, M. Louis (1841). *Psychologie du flâneur. Vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset* (1841). Aubert et Cie, Lavigne. París.
- JANET, Pierre (2001). *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889). Première édition: Félix Alcan, 1889. Réédition du texte de la 4e édition. Paris: Société Pierre Janet et le laboratoire de psychologie pathologique de la Sorbonne avec le concours du CNRS, 1973. Édition électronique réalisée avec le traitement de textes MicrosoftWord 2001 pour Macintosh: <http://es.scribd.com/doc/9596262/Pierre-Janet-LAutomatisme-Psychologique-T1>
- KRIS, Ernst. (1964). *Psicoanálisis del arte y del artista* (Títol original: *Psychoanalytic explorations in art*. 1962) (Traducció de Floreal Mazia). Paidós. Buenos.Aires.
- LACAN, Jacques (1989). *Escritos I* (Títol original: *Écrits I*. 1966) (Traducció de Tomás Segovia, revisada amb la col·laboració de l'autor). Madrid. Siglo XXI.
- LACAN, Jacques (1989). *Escritos II* (Títol original: *Écrits II*. 1966) Traducció de Tomás Segovia, revisada amb la col·laboració de l'autor). Madrid. Siglo XXI.
- LEAHEY, Thomas (1991). *Historia de la psicología* (Títol original: *A History of Psychology (Main Currents in Psychological Thoughts*. 1980) (Traducció de Francisco de Asís Blas Arito). Madrid. Debate.
- MYERS, Frederic W. H. (2000). *La personalidad humana* (1903). París. Éditions Exergue.
- RANK, Otto (1948a). "El sueño y la poesía" (Apèndix a *La interpretación de los sueños*, de Freud (1912-1913), a *Obras completas I* de Sigmund Freud (pp. 512-525). Madrid. Biblioteca Nueva
- RANK, Otto (1948b). "El sueño y el mito" (Apèndix a *La interpretación de los sueños*, de Freud (1912-1913), a *Obras completas I* de Sigmund Freud (pp. 525-534). Madrid. Biblioteca Nueva.
- RANK, Otto (1991). *El mito del nacimiento del héroe* (Títol original: *Der Mythos von der Geburt des Helden*. 1914. Traducció de Eduardo A. Loedel). Barcelona. Paidós.
- REICH, William. (1970). *Materialismo dialéctico y psicoanálisis*. (Títol original: *Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse*. Traducció de Renate von Hanfsstengel de Sevilla i Carlos Gerhard. 1934). Madrid. Siglo XXI.
- SCHNEIDER ADAMS, Laurie (1996). *Arte y psicoanálisis* (Títol original: *Art and Psychoanalysis*. 1994. Traducció de M^a Luisa Rodríguez Tapia). Madrid. Cátedra.
- SEMIONOVICH, Liev (2006). *Psicología del arte*. (Títol original: *The Psychology of Art*. 1925. Traducció de Carlos Roche Suárez). Barcelona. Paidós.
- VVAA. (1992). *Una introducción a Lacan* (1982) [1984] (No consta el traductor). Buenos Aires. Lugar Editorial.

Bibliografía junguiana

- BACHELARD, Gaston (1994). *La poética del espacio* (Títol original: *La poétique de l'espace*. 1957. Traducció de Ernestina de Champourcin). Madrid. Fondo de Cultura Económica
- BACHELARD, Gaston. (1966). *Psicoanálisis del fuego* (Títol original: *La Psychanalyse du feu*. 1938. Traducció de Ramón G. Romero). Madrid. Alianza Editorial.
- BACHELARD, Gaston (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (Títol original: *L'eau et les rêves*. 1942. Traducció de Ida Vitale) México. Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (1980). *La intuición del instante* (Títol original: *L'intuition de l'instant*. 1932. Traducció de Federico Gorbea). Buenos Aires. Siglo XX.
- BACHELARD, Gaston (1986). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. (Títol original: *L'aire et les songes*. 1943. Traducció de Ernestina de Champourcin). México. Fondo de Cultura Económica.
- ELIADE, Mircea (1979). *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. (Títol original: *Images et symboles*. 1955. Traducció de Carmen Castro). Madrid. Taurus.
- ELIADE, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano* (Títol original: *Le sacré et le profane*. 1956. Traducció: Luis Gil). Madrid. Guadarrama / Punto Omega.
- ELIADE, Mircea (1995). *El vuelo mágico (1934-1986)* (Traducció i notes de Victoria Cirlot i Amador Vega). Madrid. Siruela.
- FRANZ, M. L. von (1974). *Number and Time. Studies in Jungian Thought*. Títol original: *Zahl and Zeit. Psychologische Überlegungen su einer Annäherung von Tiefenpsychologie und Physics* (1970: Ernst Klett Verlag. Stuttgart). Northwestern University Press. Evanston. Illinois.
- FRANZ, M. L. von (1992). *Psyche and Matter*. (Títol original: *Materie und Psyche in der Sicht der Psychologie C.G. Jungs*. Lectura de la conferència a l'Acadèmia de Baden Baden el 13 de novembre de 1974). Boston and London. Shambala.
- FRANZ, M. L. von (1993). *Érase una vez... una interpretación psicológica*. Barcelona. Luciémaga.
- FRANZ, M. L. von (1997). *El proceso de individuación*, a JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos* (Títol original: *Man and his simbols*. 1964. Traducció de Luís Escolar Bareño). Barcelona. Paidós.
- GAILLARD, Christian (1998). *Le musée imaginaire de Carl Gustav Jung*. París. Stock.

- HENDERSON, Joseph L. *Los mitos antiguos y el hombre moderno*, a JUNG, Carl G. (1997). *El hombre y sus símbolos* (1964) (Traducció de Luís Escolar Bareño). Barcelona. Paidós.
- JAFFÉ, Aniela (1986). *The myth of meaning in the work of CG Jung*. (Títol original: *Der Mythos von Sinn* (1967). Zurich. Daimon Verlag.
- JAFFÉ, Aniela (1989). *From the life and work of CG Jung. Jung's Last Years. Parapsychologie. Creative Phases. Alchemy. CG Jung and National Socialism*. Títol original: *Aus Leben und Werkstatt von CG Jung* (1968) (traducció de RFC. Hull. Epíleg de Sir Laurens van der Post). Eisedeln. Daimon Verlag.
- JAFFÉ, Aniela (1997). *El simbolismo en las artes visuales*, a JUNG, Carl G. (1997). *El hombre y sus símbolos* (1964) (Traducció de Luís Escolar Bareño). Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G. (1971). *Tipos psicológicos II* (Títol original: *Psychologische Typen*) (Traducció de Ramón de la Serna). Barcelona. Edhasa.
- JUNG, Carl G. (1970). *Lo inconsciente* (1912). Buenos Aires. Losada.
- JUNG, C.G. (1973). *Mandala symbolism*. (Títol original: *Über Mandalasymbolik*. 1950. Traducció de RFC. Hull). Princenton University Press.
- JUNG, C.G. (1974). *Essai d'exploration de l'inconscient*, Éditions Gonthier, Paris. Aquesta mateixa obra va ser publicada abans per Éditions Lafont, Paris, 1964.
- JUNG, Carl G. (1981a). *Psychology and alchemy* (1935-1943) (*The Collected Works* (Vol. 12). (Traducció de l'alemany de RFC. Hull) Londres. Routledge.
- JUNG, Carl G. (1981b). *Alchemical studies* (*The Collected Works* (Vol. 13) (Traducció de RFC. Hull). Londres. Routledge.
- JUNG, Carl G. (1986a). *Los complejos y el inconsciente* (Títol original: *L'homme à la découverte de son âme*. 1928-1944. Traducció de Jesús López Pacheco). Madrid. Alianza.
- JUNG, Carl G. (1986b). *Los sueños* (1928), a O.C. Madrid. Alianza.
- JUNG, Carl G. (1986c). "Del sueño al mito", a *Los sueños* (1928), a O.C. Madrid. Alianza.
- JUNG, Carl G. (1986d). *La experiencia de las asociaciones* (1935), a O.C. Madrid. Alianza.
- JUNG, Carl G. (1989). *Paracélsica* (1941) (No consta el traductor) Barcelona. Kairós.
- JUNG, Carl G. (1990a). *The Spirit in man, art, and literature* (*The Collected Works* (Vol. 15) (Traducció de RFC. Hull). Londres. Routledge.
- JUNG, Carl G. (1990b). *On the relation of analytical psychology to poetry* (1922), a *The Spirit in man, art, and literature* (O.C. Vol. 15) (pp. 65-83). Londres. Routledge.
- JUNG, Carl G. (1990c). *Psychology and literature* (1930), a *The Spirit in man, art, and literature* (O.C. Vol. 15) (pp. 84-105). Londres. Routledge.

- JUNG, Carl G. (1990d). *Sigmund Freud in his Historical Setting* (1932), a *The Spirit in man, art, and literature* (O.C. Vol. 15) (pp.33-40). Londres. Routledge.
- JUNG, Carl G. (1990e). *In memory of Sigmund Freud* (1939), a *The Spirit in man, art, and literature* (O.C. Vol. 15) (pp. 41-49). Londres. Routledge.
- JUNG, Carl G. (1991). *Recuerdos, sueños, pensamientos* (1961) (Editat per Aniela Jaffé. Traducció de M^a Rosa Borràs). Barcelona. Seix Barral.
- JUNG, Carl G. (1991a). *Psicología y religión* (1937) (Traducció de T.M. de Brugger). Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G. (1992a) *Psicología y poesía* (1930), a *Formaciones de lo inconsciente* (1930-39). (Traducció de Roberto Pope). Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G. (1992b). *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona. Paidós
- JUNG, Carl G. (1993a). *Psicología y educación* (1926). Barcelona. Paidós
- JUNG, Carl G. (1993). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente* (1928). Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G. (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1934) (Traducció de Miguel Murmis). Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G. (1995). *Energética psíquica y esencia del sueño* (1920-1925; amb revisió posterior al 1946. Traducció de Blas Sosa, amb supervisió de Enrique Butelman). Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G. (1995a). *La formación de símbolos*, a O.C. (Traducció de Ludovico Rosenthal, amb supervisió de Enrique Butelman). Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G. (1995b). *Consideraciones generales sobre la psicología del sueño*, a O.C. Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G. (1995c). *La esencia del sueño*, a O.C. Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G. (1995d). *Los fundamentos psicológicos del espiritismo*, a O.C. Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G. (1996). *The Psychology of Kundalini yoga. Notes of the seminar given in 1932 by C. G. Jung*. Edited by Sonu Shamdasani. Princeton University Press.
- JUNG, Carl G. (1997). *El hombre y sus símbolos* (Títol original: *Man and his simbols*. 1964) (Traducció de Luís Escolar Bareño). Barcelona. Paidós.
- JUNG, Carl G (2001). *Alma y tierra* (1927-1931) en *Obras Completas* (Vol. 10: *Civilización en transición*). (Traducció de Carlos Martín). Madrid. Editorial Trotta
- JUNG, Carl G (2001). *El hombre arcaico* (1931) en O.C. Madrid. Editorial Trotta

- JUNG, Carl G. (2002a). *Sobre el simbolismo del mandala (1938-1950)* en *Obras Completas* (Vol. 9/1: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*). (Traducció de Carmen Gauger). Madrid. Editorial Trotta.
- JUNG, Carl G. (2002b). *The Earth has a Soul: The Nature Writings of CG Jung (1949)*. North Atlantic Books. Berkeley California. Edited by Meredith Sabini.
- JUNG, Carl G. (2004a). *Espíritu y vida (1926)* en *Obras Completas* (Vol. 8: *La dinámica del inconsciente*). (Traducció de Dolores Ábalos). Madrid. Editorial Trotta.
- JUNG, Carl G. (2004b). *La estructura del alma (1927-1931)* en *O.C.* Madrid. Editorial Trotta.
- JUNG, Carl G. (2004c). *Realidad y suprarrealidad (1933)* en *O.C.* Editorial Trotta.
- JUNG, Carl G. (2004d). *La esencia de los sueños (1945-1948)* en *O.C.* Madrid. Editorial Trotta.
- JUNG, Carl G. (2004e). *Sobre sincronicidad (1952)* en *O.C.* Madrid. Editorial Trotta.
- JUNG, Carl G (2007a). *Criptomnesia (1905)* en *Obras Completas* (Vol. 1: *Estudios psiquiátricos*). (Traducció d'Andrés Sánchez Pascual y M^a Luisa Pérez Cavana). Madrid. Editorial Trotta
- JUNG, Carl G. (2007b). *Psicoanálisis y experimento de asociación (1905/1906)* en *Obras Completas* (Vol. 2: *Investigaciones experimentales. Estudios acerca de las asociaciones de palabras*). (Traducció d'Andrés Snachez Pascual y M^a Luisa Pérez Cavana). Madrid. Editorial Trotta
- JUNG, Carl G (2009). *Los símbolos y la interpretación de los sueños (1961)* en *Obras Completas* (Vol. 18/1: *La vida simbólica*). (Traducció de Jorge Navarro Pérez). Madrid. Editorial Trotta.
- JUNG, Carl G (2011). *Synchronicity (1960)*. (With a preface by Michael Fordham, 1973. Whith a foreword by Sonu Shamdasani, editor *The Red Book*, 2010). New Jersey. Princeton University Press.
- JUNG, Carl G. (1984). *La interpretación de la naturaleza y la psique. La sincronicidad como principio de conexión acausal (1964)*. (Traducció de Haraldo Kahnemann. Supervisión de Enrique Butelman). Barcelona. Paidós.
- JUNG, Emma / von FRANZ, Marie-Louise (2005). *La leyenda del Grial desde una perspectiva psicológica (1980)*. (Títol original: *Die Graals Legende* (no consta el traductor). Barcelona. Kairós.
- PEAT, David (1988). *Sincronicidad. Puente entre mente y materia*. (Títol original: *Synchronicity*. 1987). (Traducció: Darryl Clark i Mireia Jardí). Barcelona. Kairós.

Bibliografia filosofia, pensament i diversos

ADORNO, Th.W. (1983). *Teoría estética* (1970) (Edición a cargo de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez). Madrid. Orbis.

ARISTOTELES (1978). *Acerca del alma*. (Traducción de Tomás Calvo Martínez). Madrid. Gredos. Colección Biblioteca Clásica Gredos 14.

BALZAC, Honoré (2002). *Ferragus. Chef des dévorants* (1833). Paris. Éditions du Boucher.

BARRÈS. Maurice (1912). *Le culte du Moi. Un homme libre* (1912). Paris. Émile-Paul Éditeurs.

BARRÈS. Maurice (1917). *Les traits éternels de la France* (1917). Discours prononcé à Londres, dans la salle de la société royale, sous les auspices de l'Académie britannique le 12 juillet 1916. Paris. Émile-Paul Éditeurs.

BARTHES, Roland (1994). "La muerte del autor" (1968), a *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (Traducción de C. Fernández Medrano). Barcelona. Paidós.

BAUDELAIRE, Ch. (1863). *Le peintre de la vie moderne* (1863). Publicat la primera vegada el 1863 a Le Figaro en tres números successius: Le Figaro N° 916. 26 de novembre de 1863. Pp. 1-5. Le Figaro N° 917. 29 de novembre de 1863. Pp. 1-5. Le Figaro N° 918. 3 de desembre de 1863. Pp. 1-5. Edició on line a Litteratura.com:

<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=29&s=1>

BAUDELAIRE, Ch. *De l'héroïsme de la vie moderne*. Salon 1846. Capítol XVIII. Edició on line a Litteratura.com:

http://baudelaire.litteratura.com/salon_1846.php?rub=oeuvre&srub=cri&id=459

BAUDELAIRE, Ch. (1993). *Les fleurs du mal* (1857). París. Booking International.

BAUDELAIRE, Ch. (1995). *Les paradis artificiels* (1861). París. Booking International.

BAUDELAIRE, Ch. *Le Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle*. Publicat el 21 de gener de 1846 a *Le Corsaire-Satan*. Edició on line a Litteratura.com:

<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=215>

BENJAMIN, Walter (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo* (1939). (Pròleg i traducció de Jesús Aguirre). Madrid. Taurus.

BENJAMIN, Walter (1980). *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea* (1929). (Pròleg i traducció de Jesús Aguirre). Madrid. Taurus.

BENJAMIN, Walter (1988). *Imaginación y sociedad* (1929) (Traducción de Jesús Aguirre). Madrid. Taurus.

BENJAMIN, Walter (1995). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. (1918). Barcelona. Ed. Península.

BENJAMIN, Walter (2003). *Paris, capital du XIX siècle* (1939). Escrit directament en francès a *In Das Passagen-Werk (Le Livre des Passages)*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1982. (Pp. 60-72). Publicat on line per la Universitat de Quebec a Chicoutimi, 2003:
http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin_walter/paris_capitale_19e_siecle/Benjamin_Paris_capitale.pdf

BENJAMIN, Walter (2006). *The writer of Modern Life: Essais on Charles Baudelaire* (1930). Princeton. New Jersey. Ed. Michael Jennings.

BERKELEY, George (1990). *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* (1710). (Traducció de Concha Cogolludo Mansilla). Madrid. Gredos.

BLAVATSKY, H.P. (1993). *La clave de la teosofía* (s/d) (Traducció de J.X.H) Buenos Aires. Kier.

BRUNO, Giordano (1993). *Del infinito: el universo y los mundos* (1584). (Traducció de Miguel A. Granada). Madrid. Alianza.

BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia* (1974). (Traducció de Jorge García). Península. Barcelona.

BURCKHARDT, Titus (1976). *Alquimia. Significado e imagen del mundo* (1976) (Traducció d'Ana M^a de la Fuente). Barcelona. Plaza & Janés.

CAMUS, Albert (1986). *El hombre rebelde* (Traducció de Luis Echávarri. Revisió per Miguel Salabert). Madrid. Alianza.

DELEUZE, Gilles (1963). *La filosofía crítica de Kant* (Traducció de Marco Aurelio Galmarini). Madrid. Cátedra.

DERRIDA, J. (1990). *La verité en peinture* (1978). París. Flammarion.

D'ORS, Eugeni (1986). *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad* (1939). Madrid. Tecnos.

DUFRENNE, Mikel (1963). *La Poétique*. París. P.U.F.

DUFRENNE, Mikel (1982). *Fenomenología de la experiencia estética, I i II* (1953). (Traducció de Román de la Calle). València. Fernando Torres.

ECKEHART, Meister (1973). *El libro del consuelo divino* (1305-1307) (Traducció i pròleg d'Alfonso Castaño Piñán). Buenos Aires. Aguilar

FOURNEL, M. Victor (1867). *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1867). E. Dentu, Libraire-Éditeur- Paris.

FOURNIER, Édouard (1860). *Enigmes des rues de Paris* (1860). E. Dentu, Libraire-Éditeur- Paris.

HEIDEGGER, Martin (1992). *Arte y poesía* (1937 i 1952) (Traducció de Samuel Ramos). Buenos Aires. FCE.

- HELVÉTIUS, C.A. (1988). *De l'esprit* (1758). París. Librairie Arthème Fayard.
- HELVÉTIUS, C.A. (1983). *Del espíritu* (1758) (Traducció de José Manuel Bermudo) Madrid. Editora Nacional.
- JÜNGER, Ernst (1991). *Approches, drogues et ivresse* (1970). París. Gallimard.
- KANT, I. (1950). *Critique de la raison pure* (1781) (Traduction française avec notes par A. Tremesaygue et B. Pacaud. Nouvelle édition avec une préface de Ch. Serrus). París. Presses Universitaires de France.
- KANT, I. (1913). *Crítica de la razón práctica* (1788) (Traducció d'Emilio Miñana y Villagrasa i Manuel García Morente). Madrid. Victoriano Suárez.
- KANT, I. (1950). *Crítica de la razón pura* (1781) (Traducció i notes d'A. Tremesaygues i Pacaud, amb prefaci de Ch. Serrus). Madrid. Alfaguara.
- KANT, I. (1977). *Le jugement esthétique* (1790) (Traducció de Florence Khodoss). París. Presses Universitaires de France.
- KANT, I. (1986). *Oeuvres philosophiques III. Les derniers écrits* (Traducció de l'allemany per Ferdinand Alquié, Alexandre J.-L. Delamarre, Victor Delbos, Jean Ferrari, Luc Ferry, François de Gandt, Pierre Jalabert, Jean-René Ladmiral, Marc de Launay, Bernard Lortholary, François Marty, Joëlle et Olivier Masson, Alexis Philonenko, Alain Renaut, Jacques Rivelaygue, Jean-Marie Vaysse, Heinz Wismann et Sylvain Zac. Édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié avec la collaboration de Claude Berry, Luc Ferry, Pierre Jalabert, François Marty, Joëlle et Olivier Masson, Alexis Philonenko, Alain Renaut, Jacques Rivelaygue et Heinz Wismann. París. Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 332), Gallimard.
- KANT, I. (1990). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) (Traducció, introducció i notes de Luís Jiménez Moreno). Madrid. Alianza.
- KANT, I. (1991a). *Crítica del juicio* (1790) (Traducció de Manuel García Morente. Introducció d'Agapito Maestre i Luís Martínez de Velasco). Madrid. Austral.
- KANT, I. (1991b). *Antropología. En sentido pragmático* (Traducció de José Gaos). Madrid. Alianza.
- KANT, I. (1995). *Crítica de la razón práctica* (1788) (Traducció d'Emilio Miñana y Villagrasa i Manuel García Morente). Barcelona. Círculo de Lectores.
- LATIL, Pierre de. (1958). *El pensamiento artificial. Introducción a la cibernética* (1958). (Traducció de Luis A. Bixio). Buenos Aires. Editorial Losada.
- MARI, Antoni (1979). *El entusiasmo y la quietud*. Barcelona. Tusquets.
- MARI, Antoni (1984). *L'home de geni*. Barcelona. Edicions 62.
- MARX, K-ENGELS, F. (1976). *El Manifiesto Comunista* (1848) (Traducció de W. Rocés). Madrid. Ayuso.

MERLEAU-PONTY, M. (1970). *Lo visible y lo invisible* (1959-60). Barcelona. Seix Barral.

MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenología de la percepción* (1945). (Traducció de Jem Cabanes). Barcelona. Península.

MILL, J.S. (1970). *Sobre la libertad* (1859) (Traducció de Pablo de Azcárate). Madrid. Alianza.

MONOD, Jacques (1973). *El azar y la necesidad* (1970) (Traducció de Francisco Ferrer Lerin i revisada pel Prof. Antonio Cortés Tejedor). Barcelona. Barral.

NIETZSCHE, F. (1982). *Le Gai Savoir, a Oeuvres complètes V* (Traducció de Pierre Klossowski, amb revisió de Marc B. de Launay). París. Gallimard.

NIETZSCHE, F. (1990a). *El nacimiento de la tragedia* (1870) (Traducció, introducció i notes d'Andrés Sánchez Pascual). Madrid. Alianza.

NIETZSCHE, F. (1990b). *Así habló Zaratustra* (1892) (Traducció, introducció i notes d'Andrés Sánchez Pascual). Madrid. Alianza.

NIETZSCHE, F. (1992). *Ecce Homo* (1888) (Traducció, introducció i notes d'Andrés Sánchez Pascual). Madrid. Alianza.

NIETZSCHE, F. (1993a). *Humano, demasiado humano* (1878) (Traducció i introducció d'Enrique López Castellón) Madrid. Mateos.

NIETZSCHE, F. (1993b). *Más allá del bien y del mal* (1886) (Traducció de Francisco Javier Carretero Moreno, amb introducció d'Enrique López Castellón) Madrid. Mateos.

NIETZSCHE, F. (1994a). *Aurora* (1880-1881) (Traducció i introducció d'Enrique López Castellón) Madrid. Mateos.

NIETZSCHE, F. (1994b). *La gaya ciencia* (1882) (Traducció de Luís Díaz Marín, amb introducció d'Enrique López Castellón) Madrid. Mateos.

PETRARCA, Francesco (2002). *La ascensión al Mont Ventoux* (1336). Apuntes de Estética ARTIUM. Àlava. Escrit original de Petrarca en llatí i textos de Javier González de Durana i Javier Maderuelo.

PLATON (1987). *El Banquete* (ca. 385 aC) (Traducció i notes de Luis Gil, amb introducció d'Antonio Rodríguez Huéscar). Madrid. Aguilar.

ROSSET, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Tusquets. Barcelona, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2003). *Les rêveries du promeneur solitaire* (1817). Édition du groupe "Ebooks libres et gratuits"
http://www.ebooks-bnr.com/wp-content/uploads/rousseau_reveries_promeneur_solitaire.pdf. (Copyright C 1999. Association de Bibliophiles Universels).

SALABERT, Pere (1985). *(D)efecto de la pintura*. Barcelona. Anthropos.

- SALABERT, Pere (1993). *El infinito en un instante*. Medellín. Universidad Nacional de Colombia.
- SALABERT, Pere (1997). *(In)imágenes. Representación y estilo*. Editorial Universidad del Valle. Colombia.
- SALABERT, Pere (2009). *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida. Marcel·lí Antunez Roca: cara y contracara*. Murcia. Cendeac.
- SALABERT, Pere (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid. Akal.
- SALABERT, P. / PARRET, H / CHATEAU, D. (2007). *Esthétiques de la Nature*. Paris. Publications de la Sorbonne.
- SCHOPENHAUER, A. (1992). *El mundo como voluntad y representación* (1819) (Traducció d'Eduardo Ovejero y Maury. Introducció d'E. Friedrich Sauer). México. Porrúa.
- SCHOPENHAUER, A. (1993). *Los dos problemas fundamentales de la ética* (1839-40) (Traducció de Pilar López de Santa Maria). Madrid. Siglo XXI.
- SCHOPENHAUER, A. (1998). *Ensayo sobre las visiones de fantasmas* (1851), pertany a *Parerga y Paralipomena* (Traducció d'Agustín Izquierdo). Madrid. Valdemar.
- SCHUSTER / BEISL (1982). *Psicología del arte* (1978). Blume. Barcelona.
- SCHWARZ, Arturo (1979). *L'immaginazione alchemica* (1951-1977). Milano. La Salamandra.
- SCHWARZ, Arturo (1986). *Arte e alchimia*. Venècia. Biennale di Venezia 1986.
- SEGALEN, Victor (1995) *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers* (1904-18). Fontfroide. Bibliothèque artistique et littéraire.
- SELDEN, Raman (1989). *La teoría literaria contemporánea* (1985). Ariel. Barcelona
- TRIAS, Eugeni (1995). *La edad del espíritu* (1994). Barcelona. Destino.
- VALERY, Paul (1990). *Teoría poética y estética* (1925-39) (Traducció de Carmen Santos). Madrid. La Balsa de la Medusa.
- VALERY, Paul (1996). *Tel quel* (1890-1925). París. Gallimard.
- WIENER, Norbert (1965). *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine* (1948 I 1961). The Massachusetts Institute of Technology.
- WINNICOTT, D.W. (2002). *Realidad y juego* (1971). Barcelona. Gedisa.
- YASUO, Yuasa (2008). *Overcoming Modernity. Synchronicity and Image-Thinking* (sense data). (Traducció de Shigenori Nagamoto & John M. Krummel, amb introducció de Nagamoto). State University of New York.

Bibliografía física quàntica

BOHM, David (1995). *The Undivided Universe: an ontological interpretation of quantum theory*. (Editor Basil J. Hiley). New York. Routledge.

BOHM, David (2008). *La totalidad y el orden implicado*. (Títol original: *Wholeness and the implicate order*. 1980). (Traducció de Joseph M. Apfelbaüme). Barcelona. Kairós. Colección Nueva Ciencia.

BOHM, David / PEAT, David (2007). *Ciencia, orden y creatividad. Las raíces creativas de la ciencia y la vida* (Títol original: *Science, order and creativity*. 1987). (Traducció de Joseph M. Apfelbaüme). Barcelona. Kairós. Colección Nueva Ciencia.

CAMBRAY, Joseph (2009). *Synchronicity. Nature & Psyche in an interconnected universe*. USA. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.

GIESER, Suzanne (2005). *The innermost kernel: Depth Psychology and Quantum Physics. Wolfgang Pauli's dialogue with C.G. Jung*. Berlin, Heidelberg. Springer

LINDORFF, David (2004). *Pauli and Jung. The meeting of two great minds*. Wheaton, Il. USA, Quest Books.

MEIER C. A. ed. (2001). *Atom and Archetype: The Pauli/Jung Letters, 1932-1958*.

(Prefaci: "Jung and Pauli. A Meeting of Rare Minds" de Beverley Zabriskie. Traducció de David Roscoe). Princeton University Press.

MILLER, Arthur I. (2010). *137: Jung, Pauli and the Pursuit of a scientific obsession* (2009). London-New York. W.W. Norton & Company.

PAULI, Wolfgang (1994). *Writing Physics and Philosophy*. Edited by Charles P. Enz and Karl von Meyenn (Translated by Dr. Robert Schlapp). Berlin-Heidelberg-New York. Springer Verlag.

PEAT, David (1988). *Sincronicidad. Puente entre mente y materia*. (Títol original: *Synchronicity*. 1987). (Traducció: Darryl Clark i Mireia Jardí). Barcelona. Kairós.

PRIBRAM, Karl / MARTIN RAMIREZ, Jesús (1980). *Cerebro, mente y holograma*. Madrid. Alhambra.

TALBOT, Michael (2007). *El universo holográfico: una visión nueva y extraordinaria de la realidad*. Madrid. Palmyra.

TARG, Russel (2004). *Limitess Mind: a guide to remote viewing and transformation of consciousness*. Novato. California. New World Library.

ARTICLES

- ALEXANDRE, Maxime. "Liberté, liberté chérie". *La Révolution Surréaliste*. Année 2. N° 7. 15 Juin 1926. P.30.
- ARAGON, Louis. "Philosophie des paratonnerres". *La Révolution Surréaliste*. Année 3. N° 9-10. 1926. Pp.45-54.
- ARAGON, Louis. "Note sur la liberté". *La Révolution Surréaliste* Année 1. N° 4. 15 juillet 1925. P.30.
- ARTAUD, Antonin. "Textes surréalistes" (*): Ce texte a été écrit sous l'inspiration des tableaux de M. André Masson: *La Révolution Surréaliste*. Année 1. N° 2, 1925. Pp. 6-7.
- BATAILLE, Georges. "Le langage des fleurs". *Documents*. Paris. Juin 1929. Vol 1. N° 3. Pp.160-168.
- BATAILLE, Georges. "Le bas matérialisme et la gnose". *Documents*. Paris. 2ème année. Vol 2. N° 1. 1930. Pp. 1-9.
- BATAILLE, Georges. "La Conjuración Sacrée". *Acéphale*, 1^{ère} année, 24 juin 1936.
- BEAUMELLE, Agnès de la (1996). *Face à l'histoire*. "Les surréalistes et la guerre d'Espagne". Centre Georges Pompidou.
- BLANCQUART, Marie-Claire. "1924-1929: une année mentale". *La Révolution Surréaliste*. Année 5. N° 12. 1929. Pp. I-XI.
- BRETON, André (1921). "La vie Intellectuelle. Idées d'un peintre". *Littérature*. Année 3. N° 18. Mars 1921. Pp. 13-15.
- BRETON, André (1922). "Interview du Professeur Freud à Vienne". *Littérature*. Nouvelle Série. N° 1. 1er Mars 1922. P. 19.
- BRETON, André (1922). "Entrée des Médioms". *Littérature*. Nouvelle Série. N° 6. 1er Novembre 1922. Pp. 1-2.
- BRETON, André (1922). "Les mots sans rides". *Littérature*. Nouvelle Série. N° 7. 1er Décembre 1922. Pp. 12-14.
- BRETON, André (1925). "Le Surréalisme et la Peinture" (À suivre). *La Révolution Surréaliste*. Année 1. N° 4. 15 juillet 1925. Pp. 26-30.
- BRETON, André (1926). "Le Surréalisme et la Peinture" (suite). *La Révolution Surréaliste*. Année 2. N° 7. 15 Juin 1926. Pp. 3-6.
- BRETON, André (1926). "Le Surréalisme et la Peinture" (suite). (À suivre). *La Révolution Surréaliste*. Année 2. N° 7. 1er Mars 1926. Pp. 30-32.
- BRETON, André (1927). "Le Surréalisme et la Peinture" (suite). *La Révolution Surréaliste*. Année 3. N° 9-10. 1er Octobre 1927. Pp. 36-43.
- BRETON, André (1933). "A propos de la réédition des *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim".

Minotaure N°1. Juin 1933. P. 2.

BRETON, André (1933). "Le message automatique". Minotaure N° 3/4 12. Décembre 1933. Pp. 55-65.

BRETON, André (1933). "D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir): Pour ouvrir a volonté sa fenêtre sur le plus beaux paysages du monde et d'ailleurs". Minotaure N° 8. Juin 1933. Pp.18-24.

BRETON, André (1936). "Le merveilleux contre le mystère". Minotaure N° 9. 1936. Pp. 25-31.

BRETON, André (1956). "André Breton parlant au meeting Pour la défense de la liberté". Le Surréalisme, même I. Octobre 1956. Pp. 4-5.

Breton, André. (1959) "Léxique succinct sur l'érotisme", a *Boîte alerte, missives lascives*.

Exposition internationale du Surréalisme (EROS). Paris, 1959. E.R.O.S. exposició a la Galérie Daniel Cordier (15-12-59 / 29-2-60).

BRETON, André (1963). "Perspective cavalière". La Brèche. Action surréaliste. N° 5. Octobre 1963. Pp.1-2.

BRETON/ELUARD. "ENQUÊTE: Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie? Jusqu'a quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit? Du nécessaire?". Minotaure N°3/4 12. Décembre 1933. Pp. 101-116.

CAILLOIS, Roger (1968). "Fantastique", a *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 6, pp. 916-927.

CALVESI, Maurizio. "Arte e alchimia". Art e Dossier (juliol-agost 1986). Florencia. Ed. Giunti. Pp. 5-49.

CASSANYES, M.A. "A propos de l'Exposition Francis Picabia et de la Conférence d'André Breton (Barcelone - novembre 1922)". Littérature. Nouvelle Série. N° 9. 1er Février – 1er Mars 1922. Pp. 22 -24.

DALÍ, Salvador. "Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante "L'Angelus" de Millet. Minotaure N° 1. Juny 1933. P.11.

DALÍ, Salvador. "Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phenomen paranoïaque du point de vue surréaliste". Minotaure N° 1. Juin 1933.

DALÍ, Salvador. "Nous límits de la pintura". L'Amic de les Arts. Sitges. Núm. 22. 29 de febrer 1928. Pp. 167-169.

DALÍ, Salvador. "Nous límits de la pintura". L'Amic de les Arts. Sitges. Núm. 24. 30 d'abril 1928. Pp. 185-186.

DALÍ, Salvador. "Nous límits de la pintura". L'Amic de les Arts. Sitges. Núm. 25. 31 de maig 1928. Pp. 195-196.

DESNOS, Robert. "Poèmes à la Mystérieuse" (J'ai tant rêvé de toi. Les espaces du sommeil. Si tu savais. No l'amour n'est pas mort). *La Révolution Surréaliste*. Année 2. N° 7. 15 Juin 1926. Pp. 9-14.

EINSTEIN, Carl. "André Masson, étude ethnologique". *Documents*, Paris, May 1929. Vol 1. N° 2. Pp. 93-102.

ERNST, Max. "Les mystères de la Forêt. Minotaure N° 5. Mai 1934. P.6.

FARINELLI, Arturo. "Humboldt (1767-1769): Briefwechsel de Schlözer". Vol. IX. Pp. 68-88: Von den Stiergefechten in Spanien.

FARINELLI, Arturo (1924). *Guillaume de Humboldt et l'Espagne avec un Appendice sur Goethe et l'Espagne (1898)*. Milano. Fratelli Bocca Editori.

FARINELLI, Arturo. Une lettre inédite de Guillaume de Humboldt concernant un second voyage en Espagne. *Revue Hispanique*, 1898.

"Wilhelm und Karoline von Humboldt in ihren Briefen", hrg v.A.v. Sydow, Berlin 1907-1910.

FÉNELON. "Vie d'Héraclite". *La Révolution Surréaliste*. Année 3. N° 9-10. 1926. Pp.43-44.

GABRIELE, Mino. "Arte e alchimia". *Art e Dossier*. Juliol-agost 1986. Florència. Ed. Giunti. Pp. 51-63.

GÁRATE, Julio. "Doce cartas nuevas de los esposos Humboldt escritas desde España (1799-1800)". Traducidas del alemán y anotadas por Julio Gárate. *RIEV. Revista Internacional de Estudios Vascos*. Donostia. Año 41. Tomo XXXVIII. N° 1. 1993. Pp. 47-71.

GASCH, Sebastià. "33 pintors catalans". *Meridià*. N° 12. 1 abril 1938. P 4.

GASCH, Sebastià. "Unes declaracions sensacionals de Carl Einstein". *Meridià*. N° 17. 1 maig 1938. P 4.

HOHENDORF, Gerd (1999). "Wilhelm von Humboldt (1767-1835)". *Perspectives*, París, UNESCO. Vol XXIII. N° 3-4. Pp. 707-719.

HUMBOLDT, Wilhelm von (1803). "Der Montserrat bey Barcelona". *Allgemeine Geographische Ephemeriden*, XI. Pp. 265-313. (Universitat de Jena).

IRIBAS, Ana. "Salvador Dalí desde el psicoanálisis". *Arte, Individuo y Sociedad*. 2004, Vol. 16, Pp. 19-47.

JARRY, Alfred (1980). *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (escrit: 1897-98 i publicat el 1911, després de mort Alfred Jarry). Paris. Gallimard, 1980. Livre II. *Éléments de pataphysique*, Définition VIII, p. 31

LACAN, Jacques. "Le problème du style et les formes paranoïaques de l'expérience". *Minotaure* N°1. Juin 1933. Pp. 68-69.

LANDSBERG, Madeleine. "Caspar David Friedrich, peintre de l'angoisse romantique". *Minotaure* N° 12-13. Mai 1939. Pp. 25-28.

LAUTRÉAMONT. "Cants de Maldoror" (fragment). Lacerba N° 15. 1 d'agost 1913. Pp. 166-167.

LEIRIS, Michel. "Le Pays de mes Rêves". La Révolution Surréaliste N° 2. 15 janvier 1925. Pp. 27-29.

LEIRIS, Michel. "Notes sur deux figures microcosmiques des XIVE et XVe siècles". Documents. Vol 1. N° 1. Paris 1929. Pp. 48-52.

LEIRIS, Michel. "Le musée des Sorciers, Mages et alchimistes, par Grillot de Givry". Documents Vol 1. N° 2. Paris. May 1929. Pp. 109-116.

LIMBOUR, Georges. "André Masson: le dépeceur universel". Documents Vol 2. N° 5. Paris, 1930. pp. 286-287. Al Volum 2 de Documents no hi consten els mesos de la publicació dels números.

MABILLE, Pierre. "Notes sur le symbolisme". Minotaure N° 8. Juin 1936.

MABILLE, Pierre. "L'oeil du peintre". Minotaure N° 12-13. Mai 1939. Pp.53-56.

ORENSTEIN Gloria F (2001). "La vida secreta del guante de bronce. Le Mystère d'une visite à un marché aux puces romain un jour de pluie". Littérature comparée et Etudes sur le Genre. University of Southern California. Los Angeles, CA (Traducción de: Annunziata Rossi). "La Vie Secrete du Gant de Bronze: La Decouverte d'Alain Glass Lors Du Centenaire De La Naissance d'Andre Breton" Catalogue for Alain Glass exhibit at GALERIE 1900-2000. Paris, France. Sept.–Oct. 2001.

PERERA, Marga (2012). "Alan Glass. El niño que nació surrealista". Tendencias del Mercado del Arte N° 54. Maig 2012. Madrid. Pp. 16-19.

RADAU, R (1875). "Los progresos de la astronomía solar. Constitución física de las estrellas y de las nebulosas". Madrid. Revista Europea. N° 91. 21 Noviembre 1875. Pp. 92-103.

REMO F. Roth (2002) "The Connection between Radioactivity and Synchronicity in the Pauli/Jung Letters. A Work in Progress". Zurich, Switzerland.
http://paulijungunusmundus.eu/synw/paujubw_e.htm

RENSBURG, H. Jansen van. *One night on Montserrat: religious ecstasy in the art of André Masson*. "A South African journal of art and history". 1990. Vol. 1, N° 1, Feb. P. 16-25.

RIERA I ALIBÉS, Ramon. "Un estudio psicoanalítico sobre la vivencia de aniquilación emocional en Salvador Dalí". Aperturas psicoanalíticas. Revista de Psicoanálisis. Julio 2004. N° 17, Pp. 1-44.

SANTOS TORROELLA, Rafael (1987). "Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca", Poesía, Madrid, núm. 27-28, 1987. P.82, carta 34, 15 enero 1928.

SCHWARZ, Arturo (1986). "Art and Alchemy". Arte e Scienza (XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia). Venècia. Electa Editrice, 1986.

SCHWARZ, Arturo (1986). *Arte e alchimia*. Venècia. Biennale di Venezia 1986.

SCHWARZ, Arturo (1994). "Le dieci sfaccettature di una poetica libertaria", a *DADA, l'arte della negazione* (pp. 31-38). Roma. Pallazzo della Esposizione, 1994.

TÉRIADE, E. "La peinture surréaliste". *Minotaure* N° 8. Juny 1936. P.5.

THÉVENIN, Paule (1988). *Archives du surréalisme* (publiés sous l'égide d'Actual, 1). *Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence*. Octobre 1924-Avril 1925. (Presenté et annoté par Paule Thévenin). Paris. Gallimard.

THOMAS, Lucien-Paul. "Arturo Farinelli: Guillaume de Humboldt et l'Espagne. Goethe et l'Espagne. Fratelli Bocca. Torino, 1924. 1 Vol de 366 pp. in 8°". *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1926. Vol 5. N° 5-1. Pp. 170-173.

TZARA, Tristan. "Essai sur la situation de la poésie". *Le Surréalisme au service de la révolution* N° 4. Décembre 1931. Pp. 15-24.
http://melusine.univ-paris3.fr/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev4.htm

VALÉRY, Paul. "Réflexion sur le paysage et bien d'autres choses". *Minotaure* N°6. Hiver 1935.

VVAA. *Recherches sur la sexualité (1928-1932)* *Archives du Surréalisme* 4 (1992). Presentat per Jose Pierre amb epíleg de Dawn Ades. Paris. Gallimard.

VVAA. *Les jeux surréalistes (1921-1965)* *Archives du Surréalisme* 5 (1995). Presentat i anotat per Emmanuel Garrigues. Paris. Gallimard.

RÉDACTION LITTÉRATURE. "Enquête". *Littérature Nouvelle Série*. N° 2. 1er Avril 1922. Pp. 1-4.

VVAA. "Galerie des Beaux-Arts, au bazar Bonne-Nouvelle". *L'illustration. Journal Universel*, N°13. 27 Mai 1843. <http://www.gutenberg.org/files/36868/36868-h/36868-h.htm>

ARXIOUS

Bibliothèque Nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/>

Bibliothèque Université de Paris. <http://www.paris-sorbonne.fr/les-bibliotheques/>

Bibliothek Friedrich Schiller-Universität Jena. <http://www.thulb.uni-jena.de/>

Bibliothèque Université de Montréal. <http://www.bib.umontreal.ca/>

Breton, André <http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100046740>

Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme (Mélusine. Université de Paris.

<http://melusine.univ-paris3.fr>

http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm#par_23

CERN. The Pauli Letter Collection. PLC. CERN (Conseil Européenne pour la Recherche Nucléaire) Archive. Cartes de Pauli.

http://library.web.cern.ch/archives/Pauli_archive/guide/Pauli_archive

Columbia University Libraries. <http://library.columbia.edu/>

Dalí, Salvador. Fundació Gala Salvador Dalí. <http://www.salvador-dali.org/cat1104-2/ffcrono.htm>

Der Spiegel (cartes de Goethe)

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3683/1>

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3683/10>

Destino. Setmanari publicat entre 1937 i 1980. ARCA - Arxiu de Revistes Catalanes Antiques

<http://www.bnc.cat/digital/destino/>

La Vanguardia Hemeroteca. <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>

L'illustration. Journal Universel, setmanari publicat a París (1843-1944)

<http://archive.org/stream/lillustrationjou01pari#page/195/mode/2up>

Littérature. Revista surrealista. http://melusine.univ-paris3.fr/Litterature/%20litt_1-2.htm#Litt1

The Encyclopaedia Britannica Company. New York

<http://archive.org/details/EncyclopaediaBritannicaDict.a.s.l.g.i.11thed.chisholm.1910-1911-1922.33vols>

Pauli / Jung. <http://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1003/1003.3223.pdf>

The University of Iowa. Iowa. <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/index.htm>

Entrevistes

ARAGON, Louis. *Interviewé par Pierre Dumayet*

<http://www.youtube.com/watch?v=uodU7oaPnjA>

ARAGON, Louis. *Elsa Triolet et Louis Aragon. Interview*

<http://www.youtube.com/watch?v=UZYviXt9RSk>

ARAGON, Louis. *Elsa Triolet et Louis Aragon. Interview*

<http://www.youtube.com/watch?v=Zv0R8pg1DK8>

BRETON, André, SOUPAULT, Philippe. Extrait des *Champs Magnétiques*

https://www.youtube.com/watch?v=8rMubxfz_nl

BRETON, André. Entretiens radiophoniques recueillis et présentés par André Parinaud. De l'1 al 9.

http://www.dailymotion.com/video/x9t5zl_andre-breton-entretien-1-9_creation

http://www.dailymotion.com/video/x9t3d7_andre-breton-entretien-2-9_creation

http://www.dailymotion.com/video/x9t3go_andre-breton-entretien-3-9_creation
http://www.dailymotion.com/video/x9t3kh_andre-breton-entretien-4-9_creation

http://www.dailymotion.com/video/x9t3om_andre-breton-entretien-5-9_creation

http://www.dailymotion.com/video/x9t4ld_andre-breton-entretien-6-9_creation

http://www.dailymotion.com/video/x9t3w1_andre-breton-entretien-7-9_creation

http://www.dailymotion.com/video/x9t3z2_andre-breton-entretien-8-9_creation

http://www.dailymotion.com/video/x9t46a_andre-breton-entretien-9-9_creation

BRETON, André par Legrand

http://www.dailymotion.com/video/xv3pl_an-dre-breton-entretien-1950_news

http://www.dailymotion.com/video/x36jhc_andre-breton-ii_creation

http://www.dailymotion.com/video/x36itd_andre-breton-iii_creation

http://www.dailymotion.com/video/x36dx2_andre-breton-4_news

BRION, Marcel

<http://www.ina.fr/media/entretiens/audio/PHD99227903/marcel-brion.fr.html>

CAILLOIS, Roger

<http://www.ina.fr/media/entretiens/video/CPA77058864/roger-caillois-2eme-partie.fr.html>

DALÍ, Salvador: “le peintre le plus mauvais de la France s’apèlle, précisément, Monsieur Paul Cézanne; c’est le peintre plus maladroite, le plus catastrophique et celui qui a plongé l’art moderne dans la merde sublime qui est en train de nous engloutir à tous”, i la pitjor pintura és La Muntanya de Santa Victòria. Entrevista, 1971.

http://www.youtube.com/watch?v=1_yaCCAf2A8

DESNOS, Robert. *J’ai tant rêvé de toi*

<https://www.youtube.com/watch?v=2letTH2gqug>

FRANZ, Marie Louise.

<http://herbert.vanerkelens.nl/jungian-psychology/127-interview-with-marie-louise-von-franz>

JUNG, Carl Gustav: *Death is not the end*

<http://www.youtube.com/watch?v=T-Ab3tlpvYA&list=PL641852046CFE6644&index=10>

JUNG, Carl Gustav: *Transference and Archetypes*

<http://www.youtube.com/watch?v=bVeZz5QnEFE>

JUNG, Carl Gustav: *Red Book*

<http://www.youtube.com/watch?v=RF9bVpDePN8>

JUNG, Carl Gustav: *The power of imagination*
<http://www.youtube.com/watch?v=7GUJOIM7KUK>

JUNG, Carl Gustav: *Entrevista completa*, 1959
<http://www.youtube.com/watch?v=PEhAXggHUNA>

LEVI-STRAUSS, Claude
<http://www.ina.fr/media/entretiens/video/105152060/claude-levi-strauss-et-la-peinture-surrealiste.fr.html>

MASSON, André
<http://www.arcane-17.com/pages/video-surrealisme/les-75-ans-d-andre-masson.html>
Portré d'André Masson pour ses 75 ans en compagnie de Pierre Dumayet. Reportage réalisé en 1971. (ina.fr)

SOUPAULT, Philippe. *Soupault et le surrealisme*.
https://www.youtube.com/watch?v=JIPU_dQ7S7g

SOUPAULT, Philippe. *Soupault parle de Vaché*
<https://www.youtube.com/watch?v=R4NNahjpzPc>

TARG, Russel. *Entrevista*. Universitat de Minnesota
<http://www.takingcharge.csh.umn.edu/interviews/interview-russell-targ-0>

WHEELER, John A. *Cosmic Search Magazine* Vol. 1 No. 4 (1979). FORUM: John A. Wheeler: "From the Big Bang to the Big Crunch". Entrevista amb Mirjana R. Gearhart
<http://www.biggear.org/vol1no4/wheeler.htm>.

Hol·lografia Dalí:
http://www.salvador-dali.org/es_noticies.html?ID=201
<https://www.youtube.com/watch?v=7IZzXh4SzYY>
<https://www.youtube.com/watch?v=yTYRczyp6zM>

Salvador Dalí pintant a Gala
<https://www.youtube.com/watch?v=UiM-iO6jc8c>

IMATGES	Pàgina
<i>Red Book</i> . Portada i pàgina 154	18
André Breton (1896-1966). París, 1928. Foto: Henri Manuel (<i>Nadja</i> , p. 174)	26
Philippe Soupault (1897-1990) París, 1928. Foto: Berenice Abbott	26
Guillaume Apollinaire (1880-1918) ferit. París, 1916	27
<i>Les Mamelles de Tirésias</i>	28
Café de Flore a París, “oficina” d’Apollinaire	29
Louis Aragon (1897-1982). París, 1928. Foto: Man Ray	30
Adrienne Monnier a La Maison des Amis des Livres. París	31
<i>Littérature</i> N° 1. Mars 1919. Primera revista surrealista	32
Paul Eluard (1895-1962). París, 1924. Foto: Man Ray (<i>Nadja</i> , p. 28)	32
Tristan Tzara (1896-1963). París, 1924. Foto: Man Ray	33
Robert Desnos (1900-1945)	34
Isidore Ducasse. Compte de Lautréamont (1850-1870)	36
Maurice Barrès	38
Revista <i>Coeur à Barbe</i>	39
Representació de <i>Coeur à Barbe</i> al Théâtre Michel de París	40
Casa Tzara. París. Adolf Loos	40
Cahier de la permanence	43
<i>La revolution surréaliste</i>	43
Membres del Bureau de recherches surréalistes, 1924. Foto: Man Ray (Fondation Beyeler 2013, Switzerland)	43
Salvador Dalí (1904-1989) 1929/1936. Foto: Man Ray	45
Tzara, Eluard, Breton, Arp, Dalí, Tanguy, Ernst, Crevel i Man Ray. Foto: Man Ray	46
La Coupole. Boulevard du Montparnasse	46
Bal Tabarin	46
Place Blanche. En front, Le Cyrano	46
Declaració del 27 de gener del 1925 firmada al Bureau de recherches surréalistes	48

Pablo Picasso (1881-1973). <i>La femme en chemise</i> , 1913. Victor W. Ganz Collection. New York	53
Roger Caillois (1913-1978)	55
Roger Caillois i la seva gran amiga Victoria Ocampo	56
Sigmund Freud (1856-1939)	58
Carl Gustav Jung i la seva dona, també psicoanalista, Emma Jung. 1903	60
Salvador Dalí (1904-1989). <i>Le jeu lugubre</i> , 1929 Col·lecció privada. Procedència Bescompte de Noailles	65
Salvador Dalí (1904-1989). <i>Projecte per a "Recorda"</i> . 1945. Col·lecció privada. Procedència Alfred Hitchcock	60 68
Arnold Böcklin (1827-1901). <i>L'illa dels morts</i> (1880) 1 ^a versió. Metropolitan Museum New York	74
Arnold Böcklin. <i>L'illa dels morts</i> (1886) 5 ^a versió. Museum der Bildenen Künste. Leipzig	74
Salvador Dalí (1904-1989). <i>The True Painting of the Isle of the Dead by Arnold Böcklin at the Hour of the Angelus</i> (1932). La veritable pintura de <i>L'illa dels morts</i> de Böcklin a l'hora de l'Angelus. Von der Heydt-Museum. Wuppertal, Alemanya	74
Salvador Dalí (1904-1989). <i>Cour centrale de L'île des morts (obsession reconstructive d'après Böcklin)</i> (1934). Pati central de <i>L'illa dels morts</i> (obsessió reconstructiva a partir de Böcklin). Col·lecció privada	76
Salvador Dalí (1904-1989). <i>Cour ouest de L'île des morts (obsession reconstructive d'après Böcklin)</i> (1934). Pati oest de <i>L'illa dels morts</i> (obsessió reconstructiva a partir de Böcklin). Colección Novagalicia Banco. A Coruña	77
Robert Desnos (1900-1945). Foto: Man Ray. 1923	87
<i>La mer en hiver</i> . Àgata. Brasil (Col·lecció de pedres de somni de Roger Caillois) Muséum National d'Histoire Naturelle. Paris. Dation Roger Caillois	99
<i>Coucher de soleil sur la mer</i> . Àgata. Brasil (Col·lecció de pedres de somni Roger Caillois). Muséum National d'Histoire Naturelle. Paris. Dation Roge	

Caillois	100
Gustave Moreau (1826-1898). <i>L'Apparition</i> (1876). Musée du Louvre. Paris	101
Novalis (1772-1801) Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg	102
Paul Cézanne (1839-1906). <i>Pommes et biscuits</i> , 1879-1882. Musée de l'Orangerie. Paris	109
Pablo Picasso (1881-1973). <i>Nature morte et guitare</i> . 1921. Galerie Rosengart. Lucerne. Suïssa	109
Henri Matisse (1869-1954). <i>Intérieur à la boîte à violon</i> . 1918-1919. Museo Thyssen Bornemisza. Madrid	109
Hölderlin (1770-1843)	110
Max Ernst (1891-1976). <i>La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Eluard et le peintre</i> , 1926. Museum Ludwig. Colònia	109
Salvador Dalí (1904-1989). <i>Dali à six ans soulevant avec précaution la peau de l'eau pour observer un chien dormir à l'ombre de la mer</i> (Dalí a l'edat de sis anys, quan pensava que era una nena, aixecant la pell de l'aigua per veure un gos dormint a l'ombra de la mar), c. 1950. Col·lecció privada, Paris	114
El Bosco (1450-1516). <i>El jardín de las delicias</i> (1503-1504). Museo Nacional del Prado. Madrid	115
Robelin Mape de Paris, 1920. France: Paris dels anys 20	122
Brassaï (1899-1984). Tour Saint-Jacques. Paris.1933	123
Buttes–Chaumont Park. Paris. 1870	124
Place Dauphine, una de les zones eròtiques de Paris per la seva forma Triangular	125
Marché aux Puces de Saint-Ouen. Paris © Jacques-André Boiffard	127
Marché aux Puces de Saint-Ouen. Paris	127
“Si vous aimez l'Amour, vous aimerez le Surréalisme” (papillon surréaliste)	128
Jacques-André Boiffard (1902-1961), cap el 1929	130
Nadja (1902-1941)	131

Porte Saint-Denis. Paris - © Jacques-André Boiffard	133
Place Dauphine. Paris © Jacques-André Boiffard	133
Boulevard Bonne-Nouvelle, amb la Porte Saint-Denis al fons. París	134
Bazar Bonne-Nouvelle. Paris. <i>L'illustration. Journal Universel</i> , N°.13. 27 Mai 1843. P. 195	135
Passage de l'Opera. París	136
Passage de l'Opéra. París, cap a 1909	136
Le Figaro. Baudelaire. "Le Peintre de la Vie Moderne"	137
Walter Benjamin (1892-1940)	138
Illa Saint Pierre. Llac de Bienne	139
Parc des Buttes-Chaumont. París	141
Plànol de Buttes-Chaumont, on s'hi veu l'illa triangular en el llac	142
Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)	144
Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805)	144
Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1852), pintat per Christian Friedrich Tieck, ca. 1800	147
Portlligat, vista des de casa de Dalí	148
Salvador Dalí. <i>Paisatge de Portlligat</i> , 1950. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)	149
Salvador Dalí. <i>Venus i cupidells</i> , 1925. Col·lecció privada	152
Wolfgang Pauli 1945 (1900-1958). Foto Nobel Foundation	159
L'Etna. Sicília	161
Les laves de l'Etna	161
<i>C'est moi</i> . Dibuix de Nadja a Breton	163
Salvador Dalí. <i>Autoretrat amb coll rafalesc</i> , 1921. Fundació Gala- Salvador Dalí, Figueres. Llegat Dalí	172
Salvador Dalí. <i>Paisatge</i> , 1910-1914. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)	173
Salvador Dalí. <i>Paisatge amb riu</i> , 1910-1914 - Col·lecció privada	174
Salvador Dalí. <i>Paisatge amb figures</i> , 1910-1914 - Col·lecció privada	174
Salvador Dalí. <i>Cadaqués. Vista des de la casa des Llaner</i> , 1915. Col·lecció privada, Cadaqués	174

Salvador Dalí. <i>Retrat de l'àvia Anna cosint</i> , 1920. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres	175
Salvador Dalí. <i>Noia a la finestra</i> , 1925. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	176
Caspar David Friedrich (1774-1840). <i>Dona a la finestra</i> , 1822. Alte Nationalgalerie. Berlin	177
Georg Friedrich Kersting (1785-1847). <i>Retrat de Friedrich al seu estudi</i> , 1819. Nationalgalerie. Berlin	179
Salvador Dalí. <i>Posta de sol a Portlligat</i> , 1959	181
La barraca de Lídia de Portlligat	187
Casa-Museu Dalí. Portlligat	187
Casa-Museu Dalí. Portlligat	188
Gala i Dalí, 1930	189
Salvador Dalí. <i>The Shades of Night Descending</i> (Les ombres de la nit que cau), 1931. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)	191
Salvador Dalí. <i>Los esfuerzos estériles</i> (Els esforços estèrils) <i>Cenicitas</i> , 1927-1928. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	203
Gala i Dalí	210
Cala Culleró. Cap de Creus	213
Salvador Dalí. <i>El gran masturbador</i> , 1929. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	214
Salvador Dalí. <i>L'enigma del diseg o Ma mère, ma mère, ma mère</i> , 1929. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München	218
Salvador Dalí. <i>Yang i Yin empordanesos</i> , 1936. Subhastat a Sotheby's Londres el 6 de febrer de 2013. Procedència: Marquès de Cuevas i Mary Rockefeller de Cuevas	221
Salvador Dalí. <i>La persistence de la mémoire</i> (La persistència de la memòria), 1931. The Museum of Modern Art, Nova York (Donació anònima 1934)	224
Salvador Dalí. <i>Desintegració de la persistència de la memòria</i> (1952-1954). Salvador Dalí Museum. Sant Petersburg. Florida	225

Salvador Dalí. <i>Métamorphose de Narcisse</i> (Metamorfosi de Narcís), 1937. Tate Modern, Londres	231
Dalí amb narcissos als bigotis	233
André Masson (1896-1987), 1940	237
Tossa de Mar, als anys 30, refugi d'André Masson i Georges Bataille	238
Vista de la muntanya de Montserrat	238
Vista de la muntanya de Montserrat	239
André Masson. <i>Montserrat</i> , desembre 1934. Tate Modern. Londres	239
André Masson. <i>Aube à Montserrat</i> , 1935. Localització encara no coneguda. Subhastat a Sotheby's el 5 de febrer de 2013	240
Georges Bataille (1897-1962)	241
André Masson. <i>Paysage aux prodiges</i> , 1935. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York	250
<i>Acéphale</i> . 1ère année. N 1. 24 juin 1936	256
<i>Acéphale</i> , assegut al damunt del volcà	257
<i>Acéphale</i> . N 2. gener 1937	258
André Masson. <i>Acéphale</i> . Tossa de Mar, 1936. <i>Acéphale</i> . N. 2. gener 1937	259
André Masson. <i>Dyonisos</i> . <i>Acéphale</i> . N. 3-4. Juliol 1937	259
André Masson. <i>Minotaure</i> . <i>Acéphale</i> . N. 3-4. Juliol 1937	259
Salvador Dalí. <i>Salvador Dalí pintant Gala</i> , hol·lografia 1973	274

