

CASES, ESTUDIS I COSES. DE FOIX A ÉLUARD: VERSIONS DEL SURREALISME**Enric Bou**

(Universit  Ca' Foscari Venezia)

Resum: En aquest article tracto la situació de les cases d'escriptors i artistes en la memòria cultural. El lloc on van viure, els llocs on van crear les obres, literàries i artístiques, són de rellevància singular. M'interessen els espais de Paul Éluard i de J.V. Foix, dues figures senyeres del moviment surrealista que entre París i Barcelona van ocupar un lloc destacat en l'agitació d'avantguarda en franc s i en català. L'ús d'aquests espais és un element més de la seva obra creativa i van ser llocs d'encontre i d'intercanvi d'idees.  luard i Foix van ser dos escriptors *homeless*, que van viure en cases de lloguer i poc ha quedat del seu pas per Par s i Barcelona, llevat del que ha estat dipositat a museus o fundacions. Malgrat tot, un projecte inacabat d'antologia bilingüe de la poesia surrealista francesa pot ser considerat un altre espai, de convivència i creació. Explicar la connexió Foix-Dalí-Éluard i la programada antologia del Surrealisme pot contribuir a il·luminar l'aspecte transnacional dels moviments d'avantguarda i en particular les connexions entre barcelonins i parisencs.

Paraules clau: J.V. Foix, Salvador Dalí, Paul Éluard, Surrealisme, Antologies.

Cases d'escriptors, estudis d'artista i la memòria cultural

En les reflexions sobre l'espai de Gaston Bachelard destaca una referència a la casa. L'espai on vivim, on treballem, és un lloc especial, ple de significats i que, fins i tot en el cas de l'estil Modern, més minimalista, correspon a la personalitat de qui l'ocupa: «si l'on nous demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix».¹ En el cas de les cases d'escriptors i estudis d'artista, aquestes tenen un poder i una significació especial i condicionen la memòria cultural. En efecte, les cases dels artistes i escriptors corresponen a un imaginari particular. Com ha escrit Harald Hendrix:

Writers' houses have meaning, even beyond their obvious documentary value as elements in the author's biography. They are a medium of expression and of remembrance. Planning, building and decorating a house provides a writer the opportunity not only to materialize his architectural fantasies and fictions, but also to experiment with a mode of expression fundamentally different from his own².

Expressió i record es fusionen més a les cases creades pels autors com a obra d'art, com a paral·lel o alternativa a la seva obra de creació. Aquests llocs són manifestacions sobre l'art, sobre què s'expressa i com es pot expressar millor. I aquests espais es poden convertir en monuments pels mateixos artistes, els seus hereus, o per les generacions posteriors d'admiradors. Per a un escriptor, construir o decorar una casa, de fet, pot ser una eina per expressar i demostrar les seves opinions sobre quina literatura pot o no ser capaç d'aconseguir, o quina direcció hauria de prendre.

Veiem en alguns exemples de cases d'escriptors que no són fantasies excèntriques i capritxoses, sinó que la casa és vista com una obra d'art per dret propi, ja no com un paral·lel o un derivat de la ficció literària, sinó com una alternativa i fins i tot un substitut: el **Château** de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas, on el món de la imaginació de l'autor s'està fixant en la matèria i esdevé una mena d'expressió paral·lela a la literària.

¹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, París, Presses universitaires de France, 2014, p. 25-26.

² Harald Hendrix, «Writers' Houses as Media of Expression and Remembrance: From Self-Fashioning to Cultural Memory», *Writers' Houses and the Making of Memory*, Nova York, Routledge, 2007, p. 1-11.

O la casa que va construir Gabriele D'Annunzio, *Il Vittoriale degli italiani*, al Lago Garda, on l'escriptor va tenir l'ambició de construir una nou tipus de *Gesamtkunstwerk* a partir de la integració de diversos *media*, resultant en un cas màxim d'egolatria, una mena de monument a ell mateix. Una versió més discreta és la masia de Jaume Bofill i Mates (conegut literàriament com a Guerau de Liost), el Mas Rosquelles a Viladrau. Com recordava Marià Manent:

14 febrer de 1937. Passem bona part del matí a Rosquelles, avui esdevinguda una casa històrica, un indret de pelegrinatge literari com les cases de Reats o de Goethe. Arreu hi ha l'empremta de la personalitat poderosa de Jaume Bofill i Mates: la decoració de la casa, els mobles, els petits detalls reflecteixen la curiosa mescla d'aquell noble esperit, fet alhora d'austeritat i refinament, de franciscanisme i sibaritisme. Hem vist la seva cambra, el vestit de pana, la pallola que tantes vegades havia dut pels camins montsenyencs. Hem vist l'alegre galeria on treballava, amb els llibres, les cortinetes de quadres blaus, la banderola catalana en un vas, un gravat del XVIII (*Costume espagnol*), un petit canó de bronze que es feia disparar amb pólvora autèntica³.

Les cases poden funcionar com un dispositiu mnemotècnic. Ja sigui de manera meditada o espontània, aquesta estratègia posa en pràctica un dels conceptes centrals de l'antic *ars memoriae*: el truc que la ment humana tendeix a recordar millor les coses quan s'organitza en configuracions espacials com cases, habitacions o mobles, sobretot biblioteques. Organitzar espais privats equival a estructurar els propis pensaments, mentalment o materialment, i encaixar-los en un format que permeti adaptar-los a qualsevol necessitat. Un altre cas destacable és el de la casa de l'*innominabile*, Mario Praz, a Via Giulia, Roma, a la qual dedicà el llibre *La casa della vita*. L'últim exemple que vull esmentar és la notable casa de Curzio Malaparte a l'illa de Capri, una casa molt original, dissenyada pel mateix escriptor i que ha estat utilitzada com escenari per al film *Le mépris* de Jean-Luc Godard. Ell mateix la definia així: «Il giorno che io mi son messo a costruire una casa, non credevo che avrei disegnato un ritratto di me stesso»⁴.

Una casa d'escriptor pot funcionar com un dipòsit de records vinculats a objectes o espais, com un arxiu que documenta la biografia intel·lectual i emocional d'una persona. Tant com a tècnica d'autopresentació o com a dispositiu mnemotècnic, les cases d'escriptors s'originen en el que és

³ Marià Manent, *El vel de Maia*, Barcelona, Edicions Destino, 1975, p. 31.

⁴ Curzio Malaparte, «Autoritratto di pietra», *La Repubblica*, 8/09/1990.
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/09/08/autoritratto-di-pietra.html>

fonamentalment l'esfera privada de la creativitat de l'autor. Ofereixen un marc modelable i productiu que els permet organitzar i construir la seva personalitat artística i privada, així com part del món imaginatiu que configuren en la seva obra. Però el mateix procés de fixació d'aquestes eines en matèria concreta comporta una transformació de la casa d'un instrument flexible a un objecte estable, i això, al seu torn, evoca un pas del privat al públic. Amb aquest doble moviment, la casa passa de ser un mitjà d'expressió a convertir-se en un de record, i simultàniament llisca de l'àmbit personal i individual al de la memòria col·lectiva i cultural. Els significats projectats a la casa, de fet, ja no poden ser controlats per la perspectiva personal de l'autor, sinó que són apropiats per altres, que al seu torn poden projectar els seus significats i records a la casa. Al final d'aquest procés, les cases dels escriptors esdevenen monuments i museus, entrant així a l'esfera pública de la cultura patrimonial. Però el que signifiquen canvia al llarg d'aquest procés. Contenen més que l'expressió de les idees i ambicions de l'escriptor. A més d'això, acumulen les diverses interpretacions i apropiacions d'aquestes idees i ambicions per part de les generacions posteriors, que tendeixen a projectar sobre l'objecte material de la casa tant la seva visió de l'escriptor com alguns dels seus propis ideals i idiosincràsies. Com a mitjà de record, les cases dels escriptors no només recorden els poetes i novel·listes que hi van habitar, sinó també les ideologies d'aquells que les van convertir en llocs commemoratius⁵.

Un llibre recent de Mary Ann Caws⁶ és un recorregut pels llocs de reunió dels artistes/escriptors modernistes. Ofereix un autèntic full de ruta detallat per als qui volen explorar les cultures de les quals Modernisme europeu i americà va sorgir i en el qual va florir. Caws defineix la importància de l'ambientació que proporciona una atmosfera per al tipus de col·laboracions que van donar lloc a moviments, manifestos, novel·les, poesia i obres d'art en els segles XIX i XX. Subratlla la importància de la conversa a taula en l'activitat creativa i delimita diversos llocs de reunió, com ara colònies i acadèmies d'art, i llocs amb taula com ara cafès, pubs i bars. Caws inclou ubicacions molt variades com el Cabaret Voltaire de Zuric, el Black Mountain College de Carolina del Nord, l'Académie Julian de París o el cafè Els Quatre Gats de Barcelona.

J.V. Foix va visitar la Triennale de Milà de l'any 1933 i va publicar un article a *La Publicitat*, «L'esforç d'alguns arquitectes». Allí esmentava la Vila-Estudi per a un artista, de Figini i Pollini. Altres

⁵ Sobre la memòria cultural, vegeu: Astrid Erll, «Cultural Memory Studies: An Introduction», *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning, Berlin, De Gruyter, 2008, p. 1-18. Sobre els "lieux de mémoire" hi ha diverses series: Pierre Nora, *Les lieux de la mémoire*, Gallimard, 1997. Sobre els monuments vegeu Jacques Le Goff, «Documento/Monumento», *Enciclopedia Einaudi. Vol. V*, Torí, Einaudi, vol. V, 1978, p. 38-48, Bruno Tobia, *Una patria per gli italiani : spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Editori Laterza, Bari, 1991.

⁶ Mary Ann Caws, *Creative Gatherings: Meeting Places of Modernism*, Londres, Reaktion Books, 2019.

importants realitzacions eren la «Casa vora el llac per a un artista», de Terragni, i també tres cases més: un «pavelló per al week-end», una «casa per a un aviador» (amb l'avió aparcat en el garatge de la casa, com si fos un automòbil) i un «pavelló per a esquiadors», uns temes, com veiem, veritablement «d'avançada» que no podien ser més del gust de Foix⁷. En el mateix article opinava sobre la recent Exposició del 1929:

La crítica de la totalitat de l'Exposició era coincident a la crítica que de la totalitat de la monstruosa Exposició de Barcelona van fer, alguns, pocs, esperits selectes de Catalunya: eclecticisme desorientador, falta d'unitat, falta de modernitat, tendència a afavorir el vell, el caduc, a oposar el fals modern a les temptatives serioses de renovació, etc. Sobretot, però falta d'unitat. (Una exposició ha d'ésser imaginada en la seva totalitat: com un sol edifici, com una màquina, com «un poema» [...] Va ésser –oh fatídic pesombre!– tot el contrari: una barcelonada com la que de tants anys ha sofrim sota el dictador i sota la República.)⁸

Aquí veiem una idea de Foix sobre arquitectura, coincident amb la seva concepció de la poesia, és la importància de la unitat. Com han recordat Jaén i Lucchini:

La Triennale del 1933, che Foix visitò, mise in luce alcune tematiche che connettono Milano e Barcellona attraverso l'architettura moderna ovvero la casa, la mediterraneità e l'affermarsi di una relazione dualistica tra antico e contemporaneo: da un lato la ricerca di modalità innovative di concepire l'abitare in base a principi certi e oggettivi, dall'altro la ricerca di una radice artistica e poetica nell'ordine antico degli edifici mediterranei⁹.

Les cases de Paul Éluard. «La Grande Maison inhabitable »

Les cases on visqué Paul Éluard amb Gala i Nusch, malgrat l'abandonament, són encara avui lloc de memòria¹⁰. Del 1922 al 1924 va viure la casa del seu pare, a Saint-Brice-sous-Forêt, 3 bis rue Chaussée. És aquí on el grup surrealista s'hi reunia regularment. Max Ernst immortalitzà el grup en el seu quadre «Au

⁷ Gaspar Jaén, Marco Lucchini, «J.V. Foix: avantguarda, poesia i arquitectura», *L'Espill*, nº 52, primavera 2016, p. 12-29.

⁸ J.V. FOIX-Foix, *Sobre literatura i art*. Barcelona, Edicions 62, 1990, p. 450.

⁹ Gaspar Jaén i Urban, Marco Lucchini, «Poesia, architettura moderna e avanguardie. Il poeta catalano J.V. Foix alla V Triennale di Milano del 1933», *Rassegna iberistica*, vol. 42, nº112, 2019, p. 383-408.

¹⁰ http://www.leshommesansepaules.com/auteur-Paul_ELUARD-312-1-1-0-1.html (data de consulta 17.08.2022) (falta data de consulta)

rendez-vous des amis». A finals de 1924, es va instal·lar amb Gala, Max Ernst i la seva família en una casa, a 4 avenue Hennocque a Eaubonne, no gaire lluny de Saint-Brice. Des del 1924 i fins al 1931, va ocupar un estudi a París, al tercer pis del 42 rue Fontaine, al mateix edifici on vivia Breton. Del 1932 al 1934, la seva base va ser el primer pis del 7 rue Becquerel de Montmartre, després al cinquè pis del 54 rue Legendre. Els estius els passava sovint a la Costa Brava. El 1938 es va traslladar a Le Pecq, prop de Versalles, a la villa Maison grise, 8 allée du Perruchet. Va ser mobilitzat el setembre de 1939. En ser desmobilitzat, es va traslladar a finals de 1940 al tercer pis del 35 carrer de La Chapelle, actual carrer Max-Dormoy. Aquest és el seu domicili oficial fins a l'any 1952, llevat dels temps de clandestinitat durant els anys d'ocupació. A principis dels anys 50, es va traslladar a Charenton-le-Pont, 52 av. de Gravelle, on va morir el novembre de 1952.

Paul Éluard (1895-1952) és un dels poetes més importants del segle XX. Després de la seva desmobilització, es va instal·lar l'any 1920 amb la seva dona Gala i la seva filla Cécile en una modesta casa de Saint-Brice, on van viure fins al 1923. La casa no té cap interès arquitectònic, però va ser un lloc de transició entre el dadaisme i el surrealisme, un autèntic taller del moviment surrealista. Allà es van conèixer, entre d'altres, Robert Desnos, René Crevel, Philippe Soupault, André Breton o fins i tot Max Ernst. Aquest darrer, que va arribar a França el setembre de 1922, es va instal·lar després a la casa amb el matrimoni Éluard. No hi ha dubte que la seva casa és un lloc simbòlic per moltes raons. Aquesta casa, actualment en molt mal estat, va ser el centre del surrealisme. Va ser aquí on Éluard i Ernst van produir els llibres en col·laboració *Répétitions* i *Les Malheurs des Immortels*. La casa també va ser l'escenari d'una de les pintures més importants del moviment surrealista, «Au rendez-vous des Amis», símbol de la revolució surrealista, pintada per Max Ernst el 5 de desembre de 1922 i en el qual veiem representats: André Breton, René Crevel, Robert Desnos, Max Morise, Georges Ribemont-Dessaignes, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Philippe Soupault, Roger Vitrac, Jacques Rigaut, Jean Arp, Louis Aragon i Francis Picabia. El pintor Max Ernst, veterà alemany de la Gran Guerra, va arribar a París des de Colònia amb els papers d'identitat de Paul Éluard, hi va viure del 1922 al 1923, abans de traslladar-se a Eaubonne. La casa de Saint-Brice va ser, doncs, un lloc de trobada i d'efervescència artística on els surrealistes, explorant l'inconscient freudià, van fer junts experiments d'escriptura automàtica i hipnosi.

Un dels poemes del període de residència a Saint-Brice és característic de l'Éluard que s'atansa al surrealisme. A «La Grande Maison inhabitable», del llibre *Répétitions* (1922), llegim:

Au milieu d'une île étonnante
 Que ses membres traversent
 Elle vit d'un monde ébloui.

La chair que l'on montre aux curieux
 Attend là comme les récoltes
 La chute sur les rives.

En attendant pour voir plus loin
 Les yeux plus grands ouverts sous le vent de ses mains
 Elle imagine que l'horizon a pour elle dénoué sa ceinture¹¹.

En el poema vol expressar la singularitat, la singularitat d'aquest ésser que admira:

Au milieu d'une île étonnante
 Que ses membres traversent
 Elle vit d'un monde ébloui

La dona evocada en el poema esdevé un espai insular. Aquesta analogia dóna al personatge femení un aspecte celestial. La descripció metafòrica del cos de la dona afavoreix algunes hipòtesis de lectura: una idea d'aïllament, de singularitat de la persona caracteritzada, d'un viatge paradisiac, element reforçat a més pel tercer vers amb l'adjectiu «enlluernat» (ébloui) avaluant de millor manera el substantiu «món» que es relaciona amb la percepció de la dona. El poeta no es limita a crear imatges singulars per accedir a la realitat dels seus subjectes, barreja el que es pot veure amb el que és invisible, el concret amb l'abstracte.

El títol inicial del primer llibre de Paul Éluard, *Capitale de la douleur* (1926), havia de ser *L'Art d'être malheureux*. Un i altre títol amaguen tot un programa de vida, de sofriment i dolor. El recull inclou un centenar de poemes. La capital és París on resideix el poeta i on viu en el dolor de Gala, la seva dona, que és el cor del seu regne i que el fa patir tant a causa de les seves passions amoroses. Malgrat que el títol

¹¹ Paul Éluard, *Oeuvres complètes* I, París, Gallimard, 1968, p. 114.

sigui enigmàtic, podem entendre que és el superlatiu del patiment, del dolor. Però aquest títol enigmàtic no ha d'amagar els crits de desordre que ressonen en els versos i superen les cançons de felicitat enamorada. Té un sentit geogràfic, però també es refereix a la pena **capital** perquè és el testimoni **capital** del dolor així com és la **capital** on conflueixen els desgraciats.

J.V. Foix, Sarrià i Port de la Selva. “Gertrudis”

El 1931, Victòria Gili i J.V. Foix es van instal·lar **al tercer segonar** del número 9 del carrer de Setantí, on el poeta va viure fins al final de la seva vida. Era un pis de lloguer, amb «seixanta-quatre-tres graons» com solia advertir a les visites. Manuel Guerrero recorda a la biografia que Foix comparava Victòria amb l'anti-Gertrudis, personatge que simbolitzava «la dona independent i alliberada». Per a Foix, la seva esposa era «el model de la puresa, la fidelitat i els bons costums.¹² Durant la postguerra casa seva es va convertir en un punt important de reunió per a joves intel·lectuals i una manera no oficial de mantenir viu el món cultural de la primèria del segle.

Com succeeix amb la casa de Paul **Éluard**, la de Foix al carrer de Setantí 9 fou un mític lloc de reunió. En la postguerra hi assistien els diumenges a la tarda personatges com Gabriel Ferrater, Joaquim Molas o Antoni Comas. D'una carta de Foix a Ferrater del 14 de febrer de 1961 s'infereix que aquest havia assistit algun diumenge a casa seva, però que encara no devia ser dels tertulians habituals: «No cal dir que, d'aquesta o d'aquella marca, el piment escocès no manca a la meva botilleria, si us plau en un diumenge, assolellat o no, de tornar a casa a tastar-lo». Carmen Sobrevila, bibliotecària del poeta des de 1964, explicava com eren **extraordinàries les** converses entre Ferrater i Foix, «entre copa i copa» del primer i «puro i puro» del segon¹³. Joaquim Molas ho recordava així:

I, molts diumenges a la tarda, alternant-la amb la de Riba, assistia a la tertúlia o, per dir-ho més exactament, al «saló» que sostenia a casa seva, on acudien, entre d'altres, Josep Roca i Pons, Gabriel Ferrater, Albert Manent, Enric Badosa i el «millor matemàtic de Sarrià», el senyor Manuel Pla.

[...]

¹² Manel Guerrero, *J.V. Foix, investigador en poesia*, Barcelona, Empúries, 1996.

¹³ Joan Ramon Veny Mesquida, «Glosses filològiques (VI): “Tot muda i tot roman” o “Tot roman i tot muda”? Ritme i rima en J.V. Foix», *Rassegna iberística*, vol. 44, n° 116, 2021, p. 465-476.

De Foix, recordo el seu petit hàbitat del carrer de Setantí, ple de llibres i de pintures i governat per la Gaudiosa, una dona discreta i lleial per qui sempre he sentit una positiva estima, suposo que compartida, les llargues converses que havíem mantingut, l'estada al Port de la Selva, on m'havia invitat després d'haver invitat Tàpies, Ponç, Brossa i Manent.¹⁴

En aquestes reunions «senyorejava la llibertat d'opinió, puix Foix, com un de tants, deia la seva sense protagonismes ni exigències. El curiós és que, malgrat tot, la reunió no hauria existit sense la seva presència aglutinant. Sabia escoltar i tot l'interessava»¹⁵. Foix tingué dos grups de tertulians: els components del grup Dau al Set. Com recordava Alexandre Cirici «Foix els va convidar a passar uns dies al Port de la Selva. Preguntaven molt. Foix els explicava què eren el cubisme, el futurisme, el dada, el surrealisme, i ells no deien res. En canvi, dibuixaven temes figuratius sobre els papers que trobaven»¹⁶. També assistien intel·lectuals i lletraferits com Esteve i Rafael Padrós, Gabriel Ferrater, Albert Manent, Joaquim Ventalló i Joana Givanel, Josep Carbonell i Manuel Pla, Manuel Carreras, Joan Petit i Joan Vinyoli.

Una prosa poètica del primer llibre de Foix, *Gertrudis*, és un bon exemple de la visió «su(per)realista» que tenia del seu carrer:

7 H. 50 - 11 H. 50

Hora baixa, els becs de gas escampen damunt el meu carrer una tendra claror d'apotecari. El barber penja sota la barba postissa d'una carota de gegant el vell globus polsós de porcellana, i l'encén.

L'ombra del campanar tomba agònica damunt el passeig, i un número 12 fosforescent la tatua recurrent els seus membres convulsos. Pengim-penjam, a totes les acàcies ballen, indescriptiblement tronades, centenars de parells de sabates.

Mal cobrint-se les nueses amb un tros de primer full de "La Vanguardia", surten de llurs palaus, pelosos, els Sàtirs. Un monstre mitològic, cavalcant el seu cavall alat, branda, al cim de Sant Pere Màrtir, un manyoc de números esgrogueïts de "El Mundo Ilustrado" (1a. època) i il·lumina els flancs de la muntanya. Quan s'acaba de fer nit, amb el seu buf poderós fa oscil·lar suaument les constel·lacions¹⁷.

¹⁴ Joaquim Molas i Batllori, *Fragments de memòria. Fulls de dietari*, Lleida, Pagès editor, 1997, p. 59-60.

¹⁵ Esteve Padrós de Palacios, «J.V. Foix, intimitat i diàleg», *Serra d'Or*, n° 280, 1983, p. 25-27.

¹⁶ Alexandre Cirici. «J.V. Foix i les arts plàstiques», *Serra d'Or*, n° 280, 1983, p. 19-24.

¹⁷ J.V. Foix, *Obra poètica en vers i en prosa*, ed. Jordi Cornudella, Barcelona, Edicions 62 - Diputació de Barcelona, 2000, p. 20.

Característic del món imaginatiu foixià és la transformació d'elements del real en visions més o menys oníriques.

L'Anthologie de la poésie surrealiste

Abans de la guerra, en ple esclat surrealista, es produí l'encontre entre Foix i Éluard. Aquest darrer era un dels poetes contemporanis més admirats pel poeta català. Com ha indicat Ricard Ripoll, entre 1930 i 1936, Foix va publicar sis traduccions de poemes de Paul Éluard a *La Publicitat*¹⁸. Éluard ja havia estat a Barcelona a l'agost-setembre del 1927. L'encontre amb Foix es va produir a l'estiu del 1929, en unes circumstàncies particulars, quan Dalí (de qui era amic) va conèixer Gala. Quan Paul Éluard i Gala, amb la seva filla Cécile anaren a Cadaqués, hi havia també Dalí i Buñuel, a més dels matrimonis Magritte i Goemans.

Foix acostuma a explicar –a vegades, amb lleugeres variants– aquella primera trobada amb Éluard, quan Dalí li va presentar el poeta, a l'hotel on els Éluard s'allotjaven. Al cap de poc, Dalí se'n va anar amb Gala a passejar per les platges veïnes, mentre que Éluard i Foix –amb la petita Cécile, que romangué al costat del seu pare– es van quedar pels voltants del Casino, tot parlant de temes com l'origen de la sardana, que Éluard considerava que podria venir, segons una coneguda teoria, del mateix culte solar que s'atribueix a altres danses mediterrànies...¹⁹.

La particular versió del «super-realisme» que Foix mig acceptava i que considerava superior al surrealisme parisenc, era la base del seu rebuig del moviment:

¹⁸Ricard Ripoll, «Apunts per a un estudi de la recepció de Paul Éluard a Catalunya», *Versàlia*, n° 1, 2015, p. 109-125. Els poemes que va traduir són: «El cor sobre l'arbre, no heu de fer sinó collir-lo» (del llibre *Répétitions*, 1922), «M'he separat de tu» (poema XXV de *L'amour la poésie*, 1929, dedicat a Gala, «ce livre sans fin»), «Nusch», «Record afectuós», «L'univers-solitud», «La mordassa damunt la taula», «A pèrdua de vista en el sentit del meu cos» i «L'estació dels amors» (de *La Vie immédiate*, 1932), «De tot ço que he dit de mi que en resta?» (de *Comme deux gouttes d'eau*, 1933, i que apareix a *Els Marges* amb el títol «Com dues gotes d'aigua»), «Tu et lèves l'aigua es desplega» (de *Facile*, 1935), «Poblets de la lassitud» i «Els cossos i els honors profans» (de *À toute épreuve*, 1930) (poemes que es reeditaran a *Els Marges*, n° 31, maig 1984, p. 53-66.

¹⁹Rafael Santos Torroella, *Salvador Dalí Correspondance De J.V. Foix. 1932-1936*, Barcelona, Editorial Mediterrània, 1986, p. 199.

Blake fou un super-realista autèntic, un super-realista integral, tot entenent per super-realisme la creença en la realitat de les visions, la substitució del món exterior per la realitat interna, l'única realitat, segons Law. La secta parisenca que s'anomena a si mateixa super-realista, és una interpretació parcial, una localització del super-realisme genèric, molt interessant. Breton ha nacionalitzat el super-realisme, l'ha afrancesat tot i creure, no cal dir-bo, el contrari. (Els indigents provincians d'ací, que per afecció imiten els «surrealistes» parisencs o que, adversos, pretenen que els poetes fantasistes de Catalunya, lliures i originals, segueixen les directives de la secta de Breton, però que, covards, no les segueixen íntegrament, etc.) perquè pertanyen al mateix grup, massa influent, que pretén subordinar l'art, la literatura i la política catalanes a directives exteriors. L'lur derrotisme desesperat els estimula a «provincialitzar» les produccions més originals del país i a subordinar a mestratges externs les intel·ligències més independents i les sensibilitats més inèdites²⁰.

Malgrat el rebuig expressat de manera tan contundent, Foix se sentí vivament atret pel surrealisme i, en col·laboració amb Paul Éluard, volgué publicar una primera antologia del moviment surrealista que *L'Amic de les Arts* anunciava com a Paul ÉLUARD *Antologia del Surrealisme - Poetes surrealistes francesos*²¹.

Una antologia és un espai que fa de casa a uns textos. André Gide va defensar aquesta idea a la seva *Anthologie de la poésie française* (1949) en la qual emprà una metàfora proposada per Hofmannsthal per justificar el rebuig d'autors considerats «menors». En el prefaci a l'*Anthologie de la poésie française* (Bibliothèque de La Pléiade de Gallimard), Gide manifestava la seva intenció d'actuar en l'antologia com si fos el director d'un museu, «en reléguant au grénier toutes celles qui ne lui paraissaient pas mériter vraiment d'arrêter ou de retenir les regards»²². Així, un museu, com a espai continent destinat a la conservació i l'exhibició d'objectes, implica una tasca prèvia de selecció i de rebuig, de classificació i d'organització, de la mateixa manera les antologies són, a la seva manera, objectes continents amb una destinació semblant que impliquen accions semblants. La materialitat del nou objecte (la còpia manuscrita, la compilació, l'antologia) tant com l'espai físic on s'emmagatzema i exposa (la biblioteca, el museu) no són mers contenidors on certs actes de comunicació tenen lloc. Al contrari, són els motlles del discurs, fixant la naturalesa del pacte

²⁰ J.V. Foix, *Sobre literatura i art*, Barcelona, Edicions 62, 1990, p. 45.

²¹ Ripoll, *op. cit.*, p. 111.

²² André Gide, «Préface», *Anthologie de la poésie française*, París, Gallimard, 1948, p. 12-13.

comunicatiu, el grau d'acord i d'esforç cooperatiu, marcant regularitats en les relacions de quantitat, rellevància i qualitat de les paraules. La materialitat física del discurs i els espais on es produeixen confereixen o treuen legitimitat, atribuint estatus i rols als diferents participants, contribuint a la construcció de la identitat social. Determinats espais institucionals, com ara les editorials, les biblioteques i els museus, confereixen prestigi, autoritat i credibilitat als discursos que emmagatzemen i/o fan circular, assegurant-los, si escau, una extensió àmplia o reduïda, permanent o temporal. A més, les eleccions dels editors, dels bibliotecaris i dels curadors influeixen retroactivament sobre el prestigi de les seves respectives institucions i sobre la manera com els discursos acumulats i exposats als seus llibres i sales influeixen, al seu torn, sobre els receptors de aquests discursos, produint, entre altres coses, un efecte de comunitat discursiva²³ amb un determinat posicionament ideològic. Rábade Villar ha demostrat de quina manera les antologies de poesia han participat en el procés de construcció de la identitat cultural catalana. A més de desenvolupar un paper molt actiu en el procés de canonització de determinats autors, períodes i orientacions estètiques, les antologies poden ser enteses com a indicis de l'estat d'una cultura al llarg de la seva història²⁴. D'altra banda, Hans Magnus Enzensberger en la seva antologia *Museum der modernen Poesie* (1960) va triar 96 autors de més de 20 països i gairebé totes les àrees lingüístiques principals que va presentar en només 424 pàgines. Ni l'ordre alfabètic per autor, ni l'any de naixement ni el país en determinen la disposició: Enzensberger crea motius per a deu departaments, capítols, o espais de llibres: Moments - Ciutats - Mars - Tombes - Casaments - Lamentacions - Panòptic - Figures - Meditacions - Cronologia²⁵.

Una llibreria antiquària té informació sobre el dossier que va acumular Paul Éluard quan preparava, en col·laboració amb J.V. Foix, l'antologia bilingüe de poesia surrealista que havia de publicar *L'Amic de les Arts* a inicis dels anys trenta:

- Hans Arp, «Configuration»;
- André Breton, «Le Corset mystère», «Un château à la place de la tête», «Au regard des divinités», «Le verbe être», «L'union libre», «Un homme et une femme absolument blancs», et «Le sphinx vertébral»

²³Juan Manuel López Muñoz, «La antología como un museo: una aproximación discursiva y pragmática a la conservación y la transmisión de la poesía medieval francesa», *Letras*, n°46, jan./jun. 2013, p. 83-108.

²⁴María do Cebreiro Rábade Villar, «Elements per a una història de les antologies de poesia a Catalunya», *Els Marges*, n° 83, 2007, p. 15-44.

²⁵Hans Magnus Enzensberger, ed. *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1960.

- André Breton, René Char, Paul Éluard, «Histoire naturelle» (extrait de *Ralentir travaux*, Paris, Editions surréalistes, 1930);
- André Breton, Paul Éluard, «Essai de simulation de paralysie générale» (extrait de *L'Immaculée conception*, Paris, Editions surréalistes, 1930),
- André Breton et Philippe Soupault, extrait des *Champs Magnétiques*,
- René Char, «Bel édifice et les pressentiments», «L'Amour», «Sommeil fatal», «L'Esprit poétique», «Les Soleils chanteurs», «Les Observateurs et les rêveurs», «Le puma de D.A.F. de Sade»;
- Salvador Dali, «Le Grand masturbateur»;
- Paul Éluard, «Le Cœur», «Simple remarques», «Lesquels ?», «L'Invention», «L'Amoureuse», «Sans rancune», «Absences», «La chevelure d'oranges...», «Mon amour...», «A haute voix...», «La Dame de carreau», «A perte de vue dans le sens de mon corps», «Les semblables»;
- Georges Hugnet, «L'Heure du berger», «J'ai eu, cette nuit...», «Voici que la maladie», «Ma maison de bois», «Embarquons...», «Le Chemin...», «Quand l'eau berce...», «Enfant qui t'isoles...», «La Belle en dormant... »;
- René Crevel, «Alors, quel merveilleux midi...»;
- Gui Rosey, «Je chante à peine l'homme», «Cieux»;
- Benjamin Péret, «Passerelle du commandant», «Babord pour tous», «Sur la colline», «Soleil route usés pierres frémissantes», «La semaine pâle», «Mémoires de Benjamin Péret», «Le quatrième danseur», «Les enfants du quadrilatère», «Quatre ans après le chien», «Mystère de ma naissance», «Le sang répandu», «Les puces du champ», «Et ainsi de suite», «Bras dessus bras dessous»;
- Tristan Tzara, «La grande complainte de mon obscurité», «Déraillement», «Longue-vue», «Sur une ride du soleil», «Bifurcation», «La coqueluche des montagnes», «La fonte des ans», «Le puisatier des regards», «Monsieur Aa l'antiphilosophie», «Maintenant ou jamais»;
- E.L.T. Mesens, «A tort ou à raison».

Aquest valuós fitxer és un rar testimoni d'aquest ambiciós projecte inacabat. Éluard va triar el bo i millor del grup surrealista a més de poemes propis i els va començar a anotar, corregir i paginar. Així construí un panorama poètic d'una gran riquesa, que ofereix una visió amb precisió del panorama de la poesia surrealista del moment. L'any 1934 les Edicions Jeanne Bucher van publicar una antologia probablement inspirada en el projecte iniciat per Éluard i Foix: *Petite anthologie du surrealisme* amb una introducció de Georges Hugnet.

L'any 1936 J.V. Foix escriví sobre Paul Éluard a *La Publicitat*:

Éluard, del parlament del qual donem, com hem dit, un resum, acabà dient: “Un dia el dibuix, com el llenguatge, [que] és un fet social, com l’escriptura, passarà del social a l’universal. Tots els homes comunicaran per la visió que tindran de les coses, i aquesta visió servirà per a expressar el punt que els és comú, a ells, a les coses, a ells com a coses, a les coses com a ells. Aquest dia, la veritable vidència haurà integrat l’univers a l’home –és a dir, l’home a l’univers”²⁶.

En aquest raonament foixià, en l’expressió del que és comú entre éssers humans i coses, podríem afegir les cases. Cases i coses esdevindrien així ajut per l’augment de la visió, en el raonament su(pe)rrealista les cases (les de veritat o les literàries, com les antologies), augmentarien la integració en l’univers.

²⁶ J.V. Foix, «Picasso segons Éluard, segons Breton i segons ell mateix», *La Publicitat*, 17/01/1936.