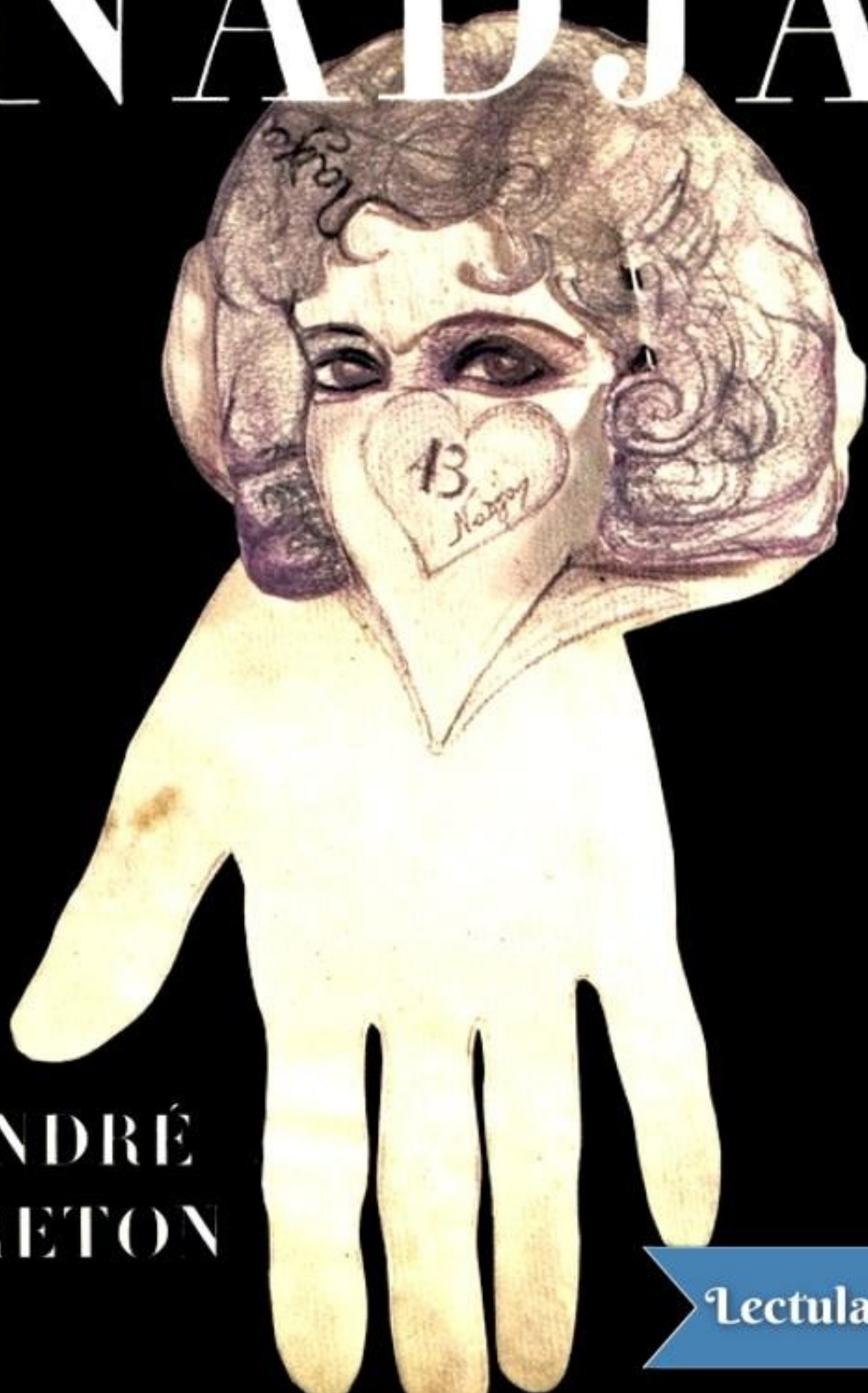


NADJA



ANDRÉ
BRETON

Lectulandia

Nadja es una obra compleja en la que, a partir de la relación que se estableció en 1924 entre el personaje que da título al relato y el autor, se encuentran todas las claves del Surrealismo en la etapa de su desarrollo inmediatamente posterior a la publicación del primero de sus *Manifiestos*, es decir, en pleno dinamismo conceptual. Muy densa en significados, puede ser considerada una de las obras más importantes del autor y del movimiento del que es, sin duda, su quintaesencia. *Nadja* es la obra germinal del movimiento literario surrealista en nueva traducción y con el comentario del mejor especialista español en ese periodo literario francés.

Lectulandia

André Breton

Nadja

ePub r1.0

Blok 08.11.14

Título original: *Nadja*

André Breton, 1962

Traducción, Introducción y Notas: José Ignacio Velázquez

Editor digital: Blok

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

INTRODUCCIÓN

Nadja aparece como una obra compleja, densa en significados y claves —aun en contra de la voluntad expresada por su autor. En ella, al lado de la relación experimental que mantuvieron Breton y la protagonista aparente del relato, figuran las formulaciones esenciales del Surrealismo en el período al que pertenece, a veces simplemente apuntadas, en otras ocasiones más desarrolladas, así como el conjunto de rasgos de la escritura bretoniana. No permite una lectura cómoda o relajada, sino que exige, por el contrario, un sostenido esfuerzo de atención así como una permanente puesta en relación de su texto con otros del Surrealismo. Por ello, ha resultado necesario aportar, además de una Introducción de carácter explicativo, un conjunto de notas inevitablemente amplio que sirvan al lector como apoyos en sus etapas de lectura.

La vida del poeta resulta, por otra parte, extremadamente densa en razón de sus múltiples actividades y peripecias personales, y el objeto de estas primeras páginas es, sobre todo, ofrecer un perfil del creador y también facilitar aquellos elementos que permitan situar con mayor precisión determinadas claves de un texto no siempre bien comprendido, de ningún modo aportar una biografía más a las numerosas ya existentes. En consecuencia, ha parecido oportuno prestar más atención al período que se extiende hasta la publicación de la obra —es, finalmente, lo que interesa sobre todo a un lector de *Nadja*— y revisar con menos detenimiento el período posterior, hasta su muerte. No se entienda por ello que sus actividades, sus producciones o su vida tienen un menor interés a partir de 1928: la fecha es puramente accidental. Y tampoco se entienda que es la obra más interesante del poeta —quizás sí lo sea, pero eso no hace al caso—, o su obra maestra, según la expresión tópica, y que las posteriores difícilmente alcanzarán su nivel: ¿qué haríamos entonces con *Los vasos comunicantes*, *El amor loco*, *Fata Morgana* o *Constelaciones*, por citar sólo algunas de ellas? Pero la existencia precedente a *Nadja* parece inevitablemente más significativa que la posterior para la comprensión de la obra y este es el único criterio para la redacción de estas páginas iniciales.

Breton hasta "Nadja" (1896-1928)

Breton había de nacer el mismo año que Artaud o que Tzara, el de la muerte de

Verlaine, casi con total certeza el 18 de febrero de 1896, a las 22'30 horas, en Tinchebray, región del Orne, de padre empleado de comercio —pero gendarme en el momento del nacimiento, como más adelante será contable y subdirector de una cristalería— y madre costurera; con antecedentes familiares rurales, de la Lorena y de Bretaña, donde vivió durante sus primeros cuatro años, en Saint-Brieuc, con su abuelo materno, antes de instalarse con su familia en Pantin pero regresando, en verano, a Bretaña. La fecha de su nacimiento sigue siendo controvertida: su partida de nacimiento —por consiguiente sus cartillas escolar y militar— la fija al día siguiente, 19, a las 22 horas, lo cual apenas tendría importancia si no fuera por la que el creador le concede a su carta astral —véase su reproducción en la obra de S. Alexandrian mencionada en la Bibliografía— elaborada a partir del día 18, por sus indicaciones contradictorias y por el hecho de que en el *Manifiesto* de 1924 indicará: "... ¿no soy yo el pez soluble?, ¿he nacido bajo el signo de Piscis y el hombre es soluble en su pensamiento!"^[1]. Pues bien, como la crítica ha señalado insistentemente, en 1896 el paso de Acuario a Piscis se produce en la madrugada del 19 (cerca de las 3 de la mañana, hora de París). Legrand, Bédouin, Audoin y otros se han interesado igualmente por este aspecto en razón del interés que el propio Breton le prestaba.

El creador será extraordinariamente discreto con respecto a su infancia, a pesar de algunos apuntes que aparecen casi a su pesar: la prostituta de ojos violetas, la atracción hacia la flora bretona —su abuelo se interesaba por las plantas y por los insectos— o, simplemente, el comentario con el que comienza el primer *Manifiesto*: "El hombre, ese definitivo soñador... (...) si conserva alguna lucidez no puede sino volverse hacia su infancia que, por destrozada que haya sido por sus educadores, no por ello le parece menos plena de encantos. La ausencia de cualquier rigor conocido le permite la perspectiva de varias vidas simultáneas..."^[2]. Y si insistía ante Parinaud en que su vida infantil tan sólo el psicoanálisis podría desvelarla, y en que únicamente quería considerarla "al salir de la adolescencia, es decir en el momento en que me conozco ya cierto número de gustos y de resistencias que sólo son mías, es decir, a partir de 1913"^[3], cabe representarse, en razón de esos retazos no queridos que traslucen la formación de su sensibilidad, un niño imaginativo, sensible, curioso, concentrado en su interior y poco inclinado a adoptar modelos convencionales de comportamiento. Asiste a un colegio católico hasta los seis años —su madre, autoritaria, es muy religiosa; su padre, en cambio, ateo— en que cambia a la enseñanza pública: será, en conjunto, un alumno aplicado.

Sin embargo, algunos elementos anteriores a dicha fecha parecen significativos. En 1911 conoce a su compañero de colegio, de guerra, de Nantes y de Dadá, Théodore Fraenkel, con quien mantendrá una estrecha amistad hasta 1932 a pesar de que éste, médico, no quisiera participar en la aventura surrealista. Ambos comienzan a ejercitarse en poesía y un año después Breton publicará dos de sus poemas con el seudónimo opaco y transparente a un tiempo de René Dobrant en la revista colegial.

Y también será compañero de clase el fundador de la librería-editorial "Au Sans Pareil", que se convertirá en 1920 en uno de los focos de Dadá en París, René Hilsum. Finalmente, en la primavera de 1913, atraído por el anarquismo, participará en las primeras manifestaciones políticas.

En dicha época, con diecisiete años, ha leído a Mallarmé, Huysmans y Baudelaire y le ha fascinado la pintura de Moreau: "El descubrimiento del museo G. Moreau, cuando tenía dieciséis años, condicionó para siempre mi modo de amar. En él tuve la revelación de la belleza y el amor, a través de algunos rostros, de algunas poses femeninas. El 'tipo' de esas mujeres me ha impedido probablemente ver cualquier otro: fue un completo embrujo", indicará en *El Surrealismo y la pintura* (1965). Publica sus primeros poemas en *La Phalange*, la revista de Jean Royère de inspiración simbolista, y se apasiona por *La velada con el Sr. Teste* (1896) de Valéry, a quien visita por primera vez en marzo de 1914, cuando ya ha comenzado los estudios preparatorios para la Facultad de Medicina —los aprobará en julio, pocos días antes del asesinato de Jaurès y de la declaración de guerra—, y con quien mantendrá una relación duradera.

La Gran Guerra interrumpe sus estudios de medicina en febrero de 1915. Enfermero militar primero en Nantes, médico auxiliar más tarde, ascendido a cabo, continúa sus lecturas y conoce una "aventura sentimental terrible" —según escribe a Fraenkel— con su prima Manon Le Gouguès durante el otoño. En diciembre, envía a Apollinaire uno de sus poemas, "Diciembre" —que aparecerá en *Monte de Piedad*, 1919. A finales de febrero de 1916 conoce a Jacques Vaché cuya influencia sobre él será considerable hasta su muerte y, en mayo, visita en París, durante un permiso, a Apollinaire. Más adelante frecuentará la tertulia del café Flore en la que este poeta —reconocido por la joven generación como el más sólido apoyo experimental y vanguardista— no desdeña su papel de mentor, y en este período de gran inquietud intelectual en el que Breton es atraído simultáneamente por la psiquiatría, Vaché o el autor de *Caligramas*, en ese mismo año en que conoce a Aragon y a Soupault, el poeta no le ocultará su admiración: "... para mí había, en aquel momento un hombre cuyo genio poético eclipsaba todos los demás y era el centro de todas las miradas: era G. Apollinaire", dirá en la segunda de sus entrevistas con A. Parinaud^[4] antes de extenderse en 1954 acerca de sus relaciones en "Sombra no serpiente sino de árbol, florido"^[5]. *Monte de Piedad* hará reaparecer, en "Una casa poco sólida", al poeta que, como escribe Breton en 1918, intenta "reinventar la poesía". El capítulo de *Los pasos perdidos*^[6] es elocuente acerca de la admiración que siente por quien había de interesarse por las "profundidades del espíritu" en *Caligramas* (1918) y había inventado el término "surrealismo" para calificar sus *Mamelles de Tirésias* (1917): "cuando el hombre quiso imitar el andar inventó la rueda que no se parece a una pierna: sin saberlo, hizo así surrealismo"^[7]. Este capítulo, prepublicado en la revista *L'Éventail* le había de ser solicitado por el propio Apollinaire. La respuesta de Breton es elocuente (carta del 28.III.1918): "Pasado el primer momento de conmoción,

quiero decirle que acepto su encargo con entusiasmo. Nada podía causarme mayor emoción que semejante muestra de distinción viniendo de usted." Por todo ello no es descabellado que en el *Manifiesto* de 1924 aparezca la fórmula bien conocida: "Como homenaje a G. Apollinaire, que acababa de morir... (...) Soupault y yo designamos con el nombre de surrealismo el nuevo medio de expresión pura..."^[8]. Dicha admiración, por otra parte, es compartida por el conjunto de integrantes del grupo surrealista. Y ello, a pesar también de las diferencias que podían oponerles —la actitud ante la guerra o las pretensiones estéticas y literarias de Apollinaire, por ejemplo— e incluso de la desconfianza que este último despertaba en Vaché.

Pero seguimos en 1916, en Nantes, donde conocerá a Anne Padiou —véanse las notas 29 y 42 del relato— antes de ser destinado, a petición suya, al Centro Neuropsiquiátrico de Saint-Dizier entre julio y noviembre, donde se apasiona por la psiquiatría y conoce las propuestas de Freud a través de *La Psychoanalyse* de Régis y Hesnard y del *Précis de Psychiatrie* de Régis. En esta época incluso piensa en abandonar la poesía y consagrarse a la psiquiatría: él mismo incita a Fraenkel a seguir esa vía. Tras un breve paso por el frente, a comienzos de 1917 se encuentra en París siguiendo un curso de médico auxiliar para enfermeros militares y destinado como externo en el Centro Neurológico de la Pitié, en el servicio del Profesor Babinski, que reaparecerá en la obra. Su estancia en París le permite frecuentar de nuevo los medios literarios. Apollinaire le presenta a Reverdy a comienzos de año y, unos meses después, a Soupault. Reverdy funda en marzo *Nord-Sud*, revista de la que será uno de los principales colaboradores. Sigue viendo a Vaché de visita en París —en el estreno de *Les Mamelles de Tirésias*, por ejemplo, que este último no aprecia especialmente, en junio, también en octubre— y, tras un proceso de apendicitis complicada, es destinado como interno en septiembre, a su pesar, al Hospital de Val-de-Grâce, donde conoce a Aragon y comienzan una estrechísima amistad. Las veladas poéticas del Vieux-Colombier —él mismo confeccionará el programa de la del 26 de noviembre en la que Apollinaire pronuncia la correspondiente al "Espíritu nuevo y los Poetas"—, su copiosa correspondencia con Fraenkel, sus publicaciones y, en general, sus amistades y actividades literarias le mantienen inmerso en la poesía a pesar del cierre del Vieux-Colombier a causa de los bombardeos —por lo que la conferencia sobre Jarry que iba a pronunciar en él debe ser anulada—^[9] y, en marzo de 1918 Aragon y él descubren la obra de Lautréamont. Aragon recordará la experiencia de su lectura^[10] en voz alta en las noches de guardia en un hospital de alienados agitados por las sirenas de los bombardeos.

Hacia la misma época su escritura poética va liberándose abruptamente de las formas convencionales estróficas y de versificación, y adopta tonos vanguardistas marcadamente apollinarianos —incluso imagina una edición de poemas de éste con prólogo suyo y un grabado de Chirico. Sus proyectos se multiplican, sus contactos epistolares y personales también. Su primera recopilación, *Monte de Piedad*, se perfila, así como la posible edición de una revista en común con Aragon y Soupault,

mientras es trasladado al frente como enfermero a un regimiento de artillería pesada y, posteriormente, de nuevo al Val-de-Grâce, en París. Se aloja en el Hotel Grandes Hommes, que mencionará en el relato. La muerte por sobredosis de opio de Vaché a comienzos de 1919 le produce una fuerte impresión: la última carta—*collage* de Breton a su amigo nunca llegó a su destino^[11]. Pero también acaba de leer el *Tercer Manifiesto Dadá* e, inmediatamente, escribe a Tzara, entonces en Zurich. Hacen aparecer el primer número de la revista antes mencionada, *Littérature*, en marzo, y en junio *Monte de Piedad*, en la misma editorial que publicará *Cartas de guerra*, de Vaché, en agosto, con un Prefacio de Breton. Conoce a Éluard y, a finales de año, a Picabia. Con su título de "médico auxiliar", es destinado en septiembre, hasta ser licenciado pocos días después, al Centro de aviación de Orly pero, tras unas semanas en Lorient —donde se ha trasladado su familia— regresa definitivamente a París. Durante el segundo semestre del año, habrá mantenido una relación poco estable con Georgina Dubreuil que conocerá un final violento en 1920, tras la destrucción por la muchacha de documentos, cartas y dibujos —Modigliani, M. Laurencin, Derain...— de Breton como consecuencia de una crisis de celos.

En el capítulo "Entrada de mediums" de *Los pasos perdidos*, Breton señala: "En 1919 mi atención se había concentrado en las frases más o menos parciales que, en total soledad, próximo al sueño, se vuelven perceptibles para el espíritu sin que sea posible descubrirles una previa determinación. Esas frases, de imágenes muy notables y con una sintaxis perfectamente correcta, me habían parecido elementos poéticos de primera categoría. Al principio, me limité a retenerlas. Más tarde Soupault y yo pensamos en reproducir en nosotros, voluntariamente, el estado en el que se formaban... (...) *Los Campos magnéticos* no son sino la primera aplicación de este descubrimiento..."^[12]. Tras el período nihilista y provocador de Dadá, sin perder su carácter subversivo, la escritura se orientará en una dirección nítida: la recuperación de fragmentos del subconsciente. No se trata todavía de ello y todavía está por llegar el mejor momento Dadá parisino. Pero el primer paso hacia el surrealismo había sido franqueado. En el número 7 de *Littérature* (septiembre) aparece un primer texto automático, "Fábrica", firmado únicamente por él. En los números siguientes aparecen otros firmados conjuntamente con Soupault. Todos ellos figuran en *Los campos magnéticos* (1920). El propio Soupault recordará tiempo después esta época: "Debo señalar que André soñaba todas las noches, intensamente, y que tenía ese don tan raro de recordar sus sueños. Todos sus poemas están inspirados y dominados, de alguna manera, por recuerdos oníricos. Algunas obras de Freud, que en 1918 estaban reservadas para especialistas, nos habían fascinado... (...) Propuse a André que prosiguiéramos nuestros experimentos. Él era más lúcido que yo. Estas experiencias nos condujeron a considerar la poesía como una liberación, como la única posibilidad de concederle al espíritu una libertad que nos era desconocida o que no habíamos querido conocer más que en nuestros sueños y de desprendernos de cualquier aparato lógico", así como el resultado de sus experiencias: "Cuando releímos lo que habíamos

escrito, nos quedamos sorprendidos, incluso más, estupefactos"^[13].

Sería abusivo pretender esbozar en tan breve espacio el trayecto de composición de una doctrina tan ambiciosa y heterogénea como la surrealista, sus etapas, sus antecedentes, sus querellas, los abandonos, las expulsiones y las incorporaciones, las técnicas con sus descubrimientos y, a menudo, sus problemas en cuanto al compromiso político o a las tentaciones estéticas en un movimiento que impregna la identidad cultural y que se encuentra en la base de las propuestas creativas más interesantes de todo el siglo. La Bibliografía da una idea aproximada de la riqueza de planteamientos y de logros. Pero sí cabe señalar que desde dicha fecha —y particularmente a partir de la ruptura con el Dadá a comienzos de 1921— la actividad creativa del poeta se va a concentrar en dicha dirección.

Pero a mediados de enero de 1920 llega Tzara a París, donde el grupo de poetas le espera entusiasmado y celebra una primera manifestación Dadaísta el 23 de enero que dará lugar a un período de agitación y provocación continuado. Breton, que ha abandonado sus proyectos médicos para disgusto de su familia, debe encontrar medios de subsistencia: Gallimard le proporciona un puesto administrativo en la N. R. F. y también el trabajo de leerle a Proust, en voz alta, sus pruebas de imprenta. *Los campos magnéticos* aparece a primeros de junio y, a finales del mismo mes, conoce a la amiga de la novia de Fraenkel, Simone Kahn, con quien establece una duradera relación y, a pesar de la oposición de las respectivas familias, comienzan a pensar en su boda. Pero Breton comienza a dudar del alcance de Dadá, abandona su trabajo en la N. R. F. y no consigue orientar su vida material, resuelta de manera muy azarosa. A finales de año, no obstante, comienza su feliz relación laboral con el modisto y coleccionista bibliófilo Jacques Doucet.

Hasta mediados del año siguiente las actividades de Breton continúan siendo contradictorias Si participa en el escándalo del "proceso a Barres", cuya acusación redacta y pronuncia, el 13 de mayo^[14], su alejamiento de Dadá crece cada día. A mediados de año, Doucet le ofrece un trabajo, bien remunerado, como consejero artístico y bibliotecario, lo cual permite la boda de Breton con Simone, el 15 de septiembre, actuando Valery —que no ha dejado de apoyarle en todo este tiempo— como padrino. El 10 de octubre visitara a Freud en Viena. Y el primero de enero de 1922 se instalan en el domicilio que Breton no abandonará hasta 1949, cuando se muda al piso inferior. La ruptura con Dadá se manifiesta en las incorporaciones que aparecen en la nueva etapa de *Littérature*, patrocinada ahora por Doucet y distribuida por Gallimard: Desnos, Crevel, Morise, Vitrac, Baron —que tiene diecisiete años a la sazón y se instala episódicamente en su casa—, entre otros. Es un período intenso en cuanto al trabajo colectivo y el 25 de septiembre tiene lugar la primera experiencia de sueño hipnótico, experiencia que se repetirá a menudo y les causa una auténtica conmoción emocional. En noviembre, Picabia expone en las Galerías Dalmau de Barcelona y Breton, que ha redactado el Prefacio del Catálogo, le acompaña pronunciando una conferencia en el Ateneo el 17 del mismo mes: "Caracteres de la

evolución moderna y de lo que la conforma"^[15].



Manifestación de Saint-Julien-le-Pauvre. De izquierda a derecha: un periodista, Asté d'Esparbes, Breton, Rigaut, Éluard, Ribemont-Dessaignes, Péret, Fraenkel, Aragon, Tzara y Soupault.

Los problemas se acumulan a comienzos de 1923. Como consecuencia del fermento de agitación, los malentendidos se hacen frecuentes en el seno del grupo; en febrero Breton decide detener las experiencias de los sueños hipnóticos, asustado por sus consecuencias, en contra de la opinión de Desnos; por otra parte, las discusiones en torno a la legitimidad o no del trabajo literario y periodístico estallan a partir del trabajo de Aragon en *Paris-Journal*, que Breton juzga indigno, y obligarán a éste a abandonarlo y a distanciarse de París y del grupo por un tiempo. Pero son sobre todo el escándalo de la representación de *El corazón a gas*, de Tzara, el 6 de julio^[16], con intervención de la policía, el bastonazo de Breton que le rompe un brazo a Pierre de Massot y el proceso interpuesto por Tzara contra Éluard los que provocan el estallido de las tensiones en el interior del grupo. Durante todo el año Breton ha trabajado en *Claro de tierra* (1923), que aparece en noviembre, y sigue trabajando para Doucet, aconsejándole en todo tipo de compras. Él mismo adquirirá dos obras de Chirico y, en febrero de 1924, aparecerá *Los pasos perdidos*.

Las actividades de Breton se multiplican y adoptan tonos cada vez más experimentales —en ellos se inscribe el frustrante viaje de mayo en compañía de Aragon, Monse y Vitrac, regreso a la escritura automática—, polémicos —los panfletos "Un cadáver" y "Negativa de inhumación" referidos a la muerte de Anatole France^[17], políticos —revisión del proceso de Malraux— y, sobre todo, creativos. A finales de julio se encuentra prácticamente redactado el texto del *Manifiesto del Surrealismo*, que aparecerá en octubre, conjuntamente con *Pez soluble* y, durante el verano, las discusiones en torno al contenido del movimiento se multiplican. *Littérature* publica su último número, pero en diciembre nace *La Révolution Surréaliste (L.R.S.)*, en cuyo primer número figuran Naville y Péret como directores. Breton conoce a Artaud y a Masson y en octubre se funda el "Buró de Investigaciones Surrealistas" ("B.R.S.") en el número 15 de la calle Grenelle, cuya dirección propondrá a Artaud el año siguiente pero que desaparecerá a finales de abril de 1925. Sus trabajos para Doucet se hacen más escasos: a pesar de todo se alegra de

la compra de *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso por el coleccionista, compra en la que le venía insistiendo desde hacía vanos años.

En 1925 se opera una evolución trascendente en el grupo, particularmente a partir de la firma por diecisiete miembros del llamamiento de Barbusse contra la guerra de Marruecos, aparecido en *L'Humanité* el mismo día del banquete-homenaje a Saint-Pol-Roux (2.VII.1925), que termina en una auténtica batalla —Asté d'Esparbes habría intentado arrojar a Breton por una ventana— tras una intervención de Rachilde que Breton juzga intolerablemente nacionalista e insultante hacia Max Ernst —"una francesa no puede casarse con un alemán"—, banquete en el que el grupo había depositado ante cada comensal un panfleto contra Claudel que había manifestado^[18] que el único sentido del surrealismo era la pederastia. Nuevo manifiesto suscrito en *L'Humanité* contra la represión en Polonia, otro contra el gobierno de Rumanía a causa de la represión de campesinos besarabios, telegrama al Presidente de Hungría en favor de Rakosi, la declaración de noviembre en *L'Humanité* en la que afirman que no existe una versión surrealista de la revolución sino que ésta debe ser ante todo económica y social, el texto sobre el *Lenin* de Trotsky^[19], las reuniones de colaboración con el grupo marxista "Clarté": otros tantos indicios de la evolución política de un grupo que se ve atacado por la prensa burguesa y por buena parte de los escritores y críticos respetuosos con la tradición literaria. Breton conoce a los belgas Goemans y Nougé, responsables de "Correspondance", pero sobre todo a Lise Hirtz, por la que se sentirá apasionadamente atraído^[20]. En noviembre tiene lugar la Primera Exposición de Pintura Surrealista, con una "Presentación" de Desnos y Breton, en la Galería Pierre, que precederá en algunos meses a la inauguración (26.III.1926) de la Galería Surrealista, de la que Breton se responsabiliza, en la calle Jacques Callot, con la exposición "Man Ray y Objetos de las Islas".

Hacia el otoño de este año, mientras Breton sigue obsesionado por Lise, se multiplican las reuniones del grupo discutiendo acerca del sentido de sus actividades políticas y de una vinculación con el P.C. que no deja de ser crítica. Recuérdese la vehemencia de algunos fragmentos de *Legítima defensa* (1926): "Pensándolo bien, no sé por qué me abstendré de decir por más tiempo que *L'Humanité*, pueril, declamatorio, inútilmente cretinizante, es un periódico ilegible, totalmente indigno del rol de educación proletaria que pretende asumir...", a pesar de entender que el programa comunista es la única opción que les resulta válida: "Tal y como es, es el único que nos parece válido y que se inspira de las circunstancias (...) y que presenta tanto en su desarrollo teórico como en su ejecución todos los caracteres de la fatalidad. Más allá de él, no encontramos más que empirismo y sueños..." La adhesión, que tendrá lugar en enero del año siguiente, se produce con un aumento considerable de la tensión interna del grupo: Artaud escoge irse, Soupault es expulsado, las relaciones de Breton y Desnos empeoran. Pero en octubre ha conocido a Léona-Nadja y se producen los encuentros referidos en la segunda parte del relato (véase el apartado "Nadja" al respecto). El comienzo de la militancia en el P.C. se le

hace intolerable: a partir de abril deja de asistir a las reuniones de su célula de trabajadores del gas. Hacia mediados de febrero de 1927 ha visto por última vez a Léona y el 21 de marzo se produce la crisis por la que queda internada. En agosto el poeta se instala cerca de Pourville —para encontrarse cerca de Lise— y redacta en la segunda quincena las dos primeras partes de *Nadja* a partir, muy probablemente, de apuntes tomados con anterioridad. La primera parte de la obra, en cuyas ilustraciones trabaja durante septiembre, aparecerá prepublicada en el número 13 de *Commerce*, en el otoño. Pero en noviembre conoce a Suzanne Muzard^[21], entablan una apasionada relación y ambos viajan por el sur antes de regresar a París hacia mediados de diciembre, cuando Breton compone la última parte de *Nadja*, que aparecerá, editada por Gallimard, el 25.V.1928, en un año en el que publicará también *El Surrealismo y la Pintura* pero que resulta extremadamente crítico en su conjunto —decepciones en el seno del grupo, que Breton entiende carente de estímulos, así como discusiones graves con Soupault (Breton le abofeteará en público), con Noli, con Baron, con Prévert, con Artaud, con Desnos..., con respecto a la Galería también, que terminará cerrando; con la revista, cuyo número 12, por falta de fondos, no puede ser editado... Continúa su tormentosa relación con Suzanne y, en octubre, Simone acepta su petición de divorcio (que se producirá legalmente un año después). Suzanne se casa en diciembre con Berl pero se instala en casa de Breton hasta el 23 de mayo de 1929. Las críticas acerca de la obra, a pesar de las quejas del poeta, no se han hecho esperar: muy numerosas, procedentes tanto de medios próximos al movimiento como de los más opuestos, de críticos amigos como de otros cuya enemistad es manifiesta^[22], con algunas excepciones^[23], la aceptación de la obra es general y se la sitúa en parangón con las obras maestras. En cualquier caso, *Nadja* no pasa desapercibida y su autor es, a comienzos de 1929, un creador reconocido y aceptado —lo cual no deja de resultarle inquietante— en "los medios literarios" y entre los propios creadores, como confesará mucho después Cl. Elsen: "*Nadja* nos había'encantado', en el sentido fuerte del término; quiero decir que nos había enseñado a considerar el mundo llamado'real' con otra mirada — *Nadja*, con sus frases que se convertían en fórmulas mágicas, llaves que abrían puertas de una realidad distinta (que otros digan lo que tenía el estilo de Breton no sólo de admirable, sino también de embrujador a la manera de ciertos encantamientos)..."^[24]. No puede afirmarse en cambio que Léona haya leído la obra —al menos cabe suponer que sí conocía algunos fragmentos, como se señala más adelante.



Retrato de Breton por Víctor Brauner (1934).

Breton tras "Nadja" (1929-1966)

Se abre un período en el que Breton se encuentra en una prolongada crisis afectiva — precisamente cuando aparecen en *L.R.S.* las contestaciones a la encuesta "¿Qué tipo de esperanza deposita Vd. en el amor?"— mientras que en el ámbito del pensamiento sus ideas se hacen cada vez más firmes, a costa, en algún caso, de rupturas y polémicas. Si en el ámbito político su militancia en el P.C. se salda con un fracaso, su convicción revolucionaria no ha de abandonarle en lo sucesivo. En 1930, *L.R.S.* pasa a denominarse *Le Surréalisme au Service de la Révolution (L.S.A.S.D.L.R.)*, de manera harto significativa, cediendo Breton —que no era partidario de tal denominación— sobre todo ante la voluntad de Aragon. Pero Breton no admite que esa voluntad revolucionaria —que se manifestará con ocasión de las revueltas fascistas de febrero de 1934 en Francia o con el estallido de la guerra civil española— subordine la actividad surrealista referida a la exploración del inconsciente y sus manifestaciones. De hecho, si la relación con los autores que aceptan de manera disciplinada las orientaciones del P.C.U.S. es conflictiva —particularmente con Sadoul y Aragon a su regreso del Congreso de Escritores revolucionarios de Jarkov

en 1930— el conflicto en torno a la defensa de este último por la publicación del poema "Frente rojo" en 1931, en cuyo favor Breton redacta *Miseria de la poesía*^[25] y expone en síntesis, la inocencia penal de cualquier texto poético por oposición al propio Aragon que defiende el compromiso político de cualquier actividad, incluida la poética provoca una ruptura dolorosa entre ambos amigos fundamentalmente, pero también en el seno del grupo. En 1932 el grupo redactará un panfleto contra Aragon, "Bufón", que Breton se negará a suscribir. A partir de entonces se alinea con la oposición trotskysta dentro de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios que preside Paul Vaillant-Couturier y, poco antes de la celebración del Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura de 1935, abofetea a Ilya Ehrenburg, lo que ocasiona que se le retire la palabra en el Congreso y que sólo se admitiera que su discurso fuera leído por Éluard a costa de ímprobos esfuerzos por parte de Crével, lo que no es ajeno al suicidio de este poco antes de su apertura.

Los textos "Cuando los Surrealistas tenían razón" y "Contra-ataque"^[26] consagran su ruptura definitiva con el P.C. y contienen una feroz crítica al estalinismo que los primeros procesos de Moscú, en 1936, y los siguientes un año después, no harán sino atizar. En 1938, enviado a México por el Ministerio de Asuntos Exteriores en una misión cultural mantiene abundantes encuentros con Trotsky, fruto de los cuales será la redacción en común de *Por un arte revolucionario independiente*, texto abiertamente opuesto a la línea del estalinismo cultural. En el ámbito específico del surrealismo cultural —por adoptar una denominación sintética aunque abusiva— el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* había aparecido en diciembre de 1929, en el último número de *L.R.S.*, el número 12, y comienza con el debate acerca del papel de la psiquiatría al que más adelante haré alusión. Pero el panfleto "Un cadáver" —que retoma el título del dirigido contra A. France en 1925— redactado contra él por algunos miembros del grupo —Desnos, Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Limbour, Barón— ilustra una crisis profunda y grave a pesar de las nuevas incorporaciones —Buñuel, Dalí, Tzara, Tanguy, Ponge, Crével, Char, Nougé o Goemans, entre otros— que no ocultan cuantos se han quedado por el camino^[27]. Recuérdese que en 1930 Desnos redactará un *Tercer Manifiesto del Surrealismo*, que contradice el de diciembre de 1929. En lo sucesivo, el elemento político será determinante en cuanto a la evolución del movimiento, pero Breton mantiene su voluntad de profundizar en la exploración del inconsciente al margen de cualquier compromiso con unos o con otros. El asalto al bar "Maldoror" y la actividad tras el atentado a la proyección de *La Edad de Oro*, ambos episodios de 1930, así lo confirman. *La unión libre* (1931) y *Los vasos comunicantes*, un año después, ilustran su voluntad de rigor en la escritura. *Minotaure* —revista artística dirigida por Skira, independiente del surrealismo pero progresivamente imbuida del mismo— se convertirá en su nuevo órgano de expresión. En 1930, había aparecido *La inmaculada concepción*^[28], texto elaborado conjuntamente por Breton y Éluard.



Breton, Dalí, Crevel y Éluard hacia 1934.

Los viajes de 1935 a Bruselas, a Praga y a Tenerife —todo el mes de mayo, este último— con ocasión de la Exposición Internacional del Surrealismo en el Ateneo de Santa Cruz, organizada por Eduardo Westerdhal y *La Gaceta del Arte*, que tendrá lugar del 4 al 24 de mayo, con 76 obras, ilustran un período europeo de expansión del movimiento. El Catálogo de esta última contiene un "Prefacio" de Breton, quien pronunciará dos conferencias, una, el 16, en el mismo Ateneo, "Arte y política", y otra, el 23, en el "Círculo de Amistad 14 de abril" del Puerto de la Cruz, con Agustín Espinosa y Pedro García Cabrera^[29].

Breton dirigirá la Galería Gradiva —homenaje simultáneo a Jensen y a Freud^[30]— durante 1937, año en que se editará *El amor loco* y un año después el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, compuesto conjuntamente con Éluard, y tendrá lugar el mencionado viaje a México —de abril a agosto— tan importante en su definición político-cultural. Su *Antología del humor negro* tiene problemas de edición y, tras ser rechazada por la censura de Vichy en 1939, no será publicada hasta un año después. Con graves problemas económicos, el estallido de la IIª Guerra Mundial le moviliza el 2 de septiembre, un día antes de la declaración de guerra, y le destina a un servicio de enfermeros militares en las proximidades de París primero, y posteriormente, tras haber intentado en vano ser destinado a algún hospital psiquiátrico, a la Escuela de aviación de Poitiers como médico auxiliar y, el día anterior al armisticio del 22.VI.1940, a otra en la Gironde. Con excepción de un permiso de 3 días a comienzos de mayo, no ha visto durante todo este tiempo a su mujer, Jacqueline, ni a su hija Aube, acerca de las que más adelante será cuestión. Sus graves dificultades económicas, que ya en alguna ocasión le han obligado a vender algún cuadro, intentan ser solucionadas por Picasso quien le cede, por un precio simbólico, un cuadro para que el poeta, a su vez, lo venda con un considerable beneficio. La carta de Breton al pintor (26.III.1940) da cuenta de su agradecimiento: "... gracias, gracias otra vez por haberme ayudado de una manera tan sencilla y de un modo que no es posible hacer más seductor...". En julio se ve convertido en médico-jefe y el 1º de agosto es licenciado. Se instala entonces en el sur, con su familia, pero piensa inmediatamente en trasladarse a Estados Unidos: sus amigos harán diversas gestiones y, entre tanto, reside en la villa Bel-Air de Marsella, huésped del Comité de Socorro

Americano a los Intelectuales, donde encuentra algunos amigos: Péret, Masson, Braunes, Domínguez, Char, Ernst...

El asesinato de Trotsky y la detención de Breton entre el 3 y el 7 de diciembre en calidad de "peligroso anarquista" con ocasión de la visita de Pétain, junto con las incertidumbres políticas y económicas ensombrecen una época en la que compone *Fata Morgana* (1941) —que, sin autorización de la censura, aparecerá en 5 ejemplares con ilustraciones de W. Lam. Finalmente pueden embarcar —en compañía de Levi-Strauss^[31], Lam y Victor Serge—: los billetes del viaje serán costeados por Peggy Guggenheim.

El período americano se prolongará hasta 1946. Primero en Martinica, en una situación intolerable, —véase su *Martinica encantadora de serpientes* (1948), en colaboración con Masson— donde conocerá a A. Césaire, consigue trasladarse a Estados Unidos en donde, en compañía de Duchamp, Masson, Tanguy, Matta y Ernst, se muestra activo en la Exposición Surrealista de Nueva York de 1942 o en la fundación de la revista *VVV*. Durante el mismo año trabaja en *Prolegómenos para un tercer manifiesto del surrealismo o no*, que aparecerá en 1946. Se trata de un período difícil en el que va a conocer a Elisa, a interesarse por las reservas indias y a componer *Arcano 17* (1945) y la *Oda a Charles Fourier* (1947). Tras una breve estancia en 1945 en Haití —su conferencia tiene un efecto de agitación sobre los estudiantes, que viene a coincidir con una huelga general y la caída del Gobierno—, en 1946 regresa a París, algo inquieto acerca de las condiciones en que va a encontrar su medio natural tras su prolongada ausencia. A partir de dicha fecha, sus posiciones en contra de la creación del "mito del resistente comunista" tras la Liberación, su violenta intervención en 1947 con ocasión de la conferencia de Tzara en la Sorbona, "El Surrealismo y la post-guerra", en la que expresaba su opinión acerca de que el auténtico surrealismo se habría manifestado en la Resistencia y en la adhesión sin reservas al comunismo, el texto "Libertad es una palabra vietnamita", opuesto a la guerra de Indochina en el mismo año así como el texto "Hungría, sol naciente", opuesto a la intervención soviética de 1956, la "Declaración sobre el derecho a la insumisión en la Guerra de Argelia" de septiembre de 1960, sus colaboraciones en publicaciones anarquistas —*Le Libertaire*, *Le Monde libertaire*— y su ruptura con Camus constituyen otros tantos hitos de un compromiso con Trotsky —su asesinato en 1940 es sentido por el poeta como una auténtica tragedia— y con la teoría de la "revolución permanente" que había de provocarle innumerables problemas y rupturas, pero a la que sería fiel hasta el fin de sus días.

Los intentos de reanudar sus actividades son difíciles y se multiplican: Exposición Internacional del Surrealismo en 1947, participación en las revistas *Néon* —con Matta, Péret, Lam, Bédouin y otros—, *Médium* y *Le Libertaire*, la Galería "L'Étoile scellée", la compra del caserón de Saint-Cirq-Lapopie, en el Lot... En 1951 se producen sus rupturas con Camus y con Carrouges, quien hacía una interpretación espiritualista del poeta en la obra que le consagrará —véase la Bibliografía—,

aparecida en 1950. J. Gracq publicará su *A. Breton* en 1948^[32]. En 1952 tienen lugar sus ya mencionadas *Entrevistas* radiofónicas con André Parinaud, de gran interés y, en 1953, aparece *Campo libre*. En 1956 participa en la creación de "Le Surréalisme, même", y poco después, colabora con Legrand en *L'Art magique*. La Exposición de 1959 se ve consagrada al erotismo y a partir de 1958 el poeta trabaja en *Constelaciones* (1959), componiendo los textos paralelos a los 22 *gouaches* de Miró.

Puede apreciarse, no obstante, a pesar de sus publicaciones que no cesan, de su participación en proyectos comunes —la revista *La Brèche*, entre 1961 y 1965, por ejemplo, o la Exposición de 1965—, de una curiosidad intelectual rigurosa que no le abandonará o de su adhesión episódica a actividades de agitación, cierto distanciamiento con respecto a una actividad pública que comienza a agotarle. Durante la primavera de 1966, de viaje por Bretaña, se encuentra enfermo. En julio, se disculpa ante F. Alquié por no participar en el Coloquio sobre el Surrealismo de Cerisy: se encuentra débil. En septiembre, en Saint-Cirq-Lapopie, su estado se agrava: la enfermedad bronquial no le permite respirar. Hospitalizado el 27 de dicho mes en París, sufre una crisis cardíaca y muere en la mañana del día siguiente. Fue enterrado en el cementerio de Batignolles el 1.º de octubre. Una frase extraída de su *Introducción al discurso sobre lo poco real* (1925): "Yo busco el oro del tiempo"^[33], figura en su epitafio. Nadie podría, sin duda, encontrarla desacertada a su respecto.

Por lo que respecta a su vida afectiva, tras la grave crisis de comienzos de los años 30, Breton había conocido a Marcelle Ferry ("Lila"), con quien vivía desde el verano de 1933. A finales de mayo del año siguiente, conoce a Jacqueline Lamba, quien a la sazón trabaja en el music-hall Coliséum, como bailarina-nadadora, y con la que se casará en agosto del mismo año —Giacometti y Éluard serán sus padrinos— tras haberse separado de Marcelle en junio, y que le inspira *El aire del agua*, aparecido en 1934: "... He encontrado el secreto / De amarte / Siempre por primera vez", concluye la obra^[34]. Uno de sus primeros viajes será el que les conduce a Tenerife. Su encuentro presenta caracteres mágicos para el poeta sobre los que se extenderá particularmente en el emocionante 4º capítulo de *El amor loco*^[35] habría materializado punto por punto el poema "Girasol"^[36], texto automático compuesto en 1923 y publicado en *Claro de Tierra*, lo que le confiere un valor premonitorio. De esta unión —que conocerá alternativas de amor y desamor, de separaciones y reencuentros— nacerá la única hija de Breton, Aube, el 20.XII.1935^[37], la "Écusette de Noireuil" de *El amor loco*, cuyo último capítulo, la carta que el poeta dirige a su hija y que concluye "Yo deseo que sea usted locamente amada"^[38], redacta en el otoño de 1936.

Separados durante el período de movilización militar, los tres partirán a América juntos pero la falta de entendimiento de la pareja aumenta. A mediados de diciembre de 1943 conoce en Nueva York al último de sus "amores maravillosos", Élisabeth Claro: el relato del encuentro figura en *Arcano 17*: "En la gélida calle te veo moldeada en un

escalofrío, con tan sólo los ojos al descubierto... (...) eras la propia imagen del secreto... (...) en tus ojos de final de tempestad se podía ver cómo se elevaba un pálido arco iris"^[39]. Su divorcio de Jacqueline se produce en Reno, Nevada, en el verano de 1944, y allí también desposa a Elisa —con quien había viajado abundantemente en la primera mitad del año y continuará haciéndolo el resto del año — el 31 de julio. En 1949, Aube se instala con él en París. Con Éliisa conocerá el período más dilatado de serenidad afectiva en una existencia que, como habrá podido comprobarse, resulta extremadamente rica desde el punto de vista emocional.

Fechas de composición de la obra y correcciones.

La mayor parte de la obra había de ser compuesta rápidamente, en agosto de 1927, entre el comienzo ("¿Quién soy yo") y el final de la 2ª parte, cuando el texto parece contestar esta pregunta "¿Soy yo solo? ¿Soy yo mismo?", en apenas dos semanas, en el Hostal en que se ha convertido la finca de Ango, cercana a Varengeville-sur-Mer, en Normandía, en el que el poeta es, en esos momentos, el único huésped. Recuérdese que el último contacto entre Léona y el poeta ha tenido lugar a mediados de febrero y que la crisis definitiva de la muchacha se produjo a mediados de marzo del mismo año.

En ese mes de agosto, Simone —a quien Breton había conocido en junio de 1920 y con quien se había casado el 15 de septiembre de 1921— está de vacaciones en la Manche con unos amigos pero Louis Aragon se encuentra muy próximo, también en Varengeville, acompañado por Nancy Cunard, y redacta con una extraordinaria celeridad su *Tratado de estilo*: ambos creadores se reúnen casi a diario y efectúan lecturas mezcladas de sus respectivos textos. Ambos se encuentran en situaciones de crisis desde el punto de vista político a causa de las tensiones creadas a finales de 1926 y comienzos del año siguiente por la adhesión del grupo surrealista al P.C.F. Desde el punto de vista emocional, Aragon señalará que en ese tiempo se sitúan "esas alternativas de infelicidad, las riñas, los celos que de improviso descubro en mí"^[40]. En cuanto a Breton, no se trata sólo de su crisis con Simone. Está también su propia responsabilidad con respecto a la evolución de Léona. Pero, sobre todo, está el hecho de que se encuentra allí para aproximarse a Lise (véase nota 46 del relato), la "dama del guante" del relato, que se encuentra en Pourville, en la finca Mordal, y por la que el poeta siente una violenta pasión desde finales de 1924. Efectivamente, no es una época serena para ninguno de los dos y Aragon la describe del modo siguiente: "... a

dos pasos de Dieppe, escribí el *Tratado de estilo*, mientras que en la torre de una granja, a algunos kilómetros de allí, en la finca de Ango, habíamos organizado para Breton, solo y desgraciado entonces, una especie de gallinero en el que escribía, él, *Nadja*: leíamos, para Nane y para nosotros, las páginas de los últimos días, alternando los dos escritos y todavía escucho, en aquella casa de muros de cartón..., todavía escucho las risas de Breton con las páginas del *Tratado...*"; o como escribirá Breton en el "Prefacio" de 1930 reseñado más adelante, "creo que esos días figuran tanto para él como para mi entre los más melancólicos de nuestra vida".

Las cartas a Simone dan cuenta de su dificultad de concentración. El 9 de agosto aún no ha comenzado, el 17 ya ha empezado, pero el 22 todavía está en la 1.^a parte, aunque cree que en una semana habrá concluido la obra, seguramente apoyándose en notas y fragmentos previamente escritos referidos a la 2.^a parte. En cualquier caso, regresa a París a última hora del 31 de agosto y el 2 de septiembre ha hecho ya dos lecturas de estas dos primeras partes y ha escuchado los primeros comentarios acerca de la obra por parte, entre otros, de Éluard, Prévert, Aragon y Masson.

Durante el mes de septiembre, Breton trabaja en las ilustraciones, que considera de capital importancia, como muestra su correspondencia y, en particular, su carta a Lise del 16 de dicho mes en la que establece una relación muy detallada y aproximada de las mismas, pidiéndole autorización para reproducir el guante así como "¿no podría usted, yo tendría mucho interés en ello, intentar conseguir una reproducción fotográfica del cuadro de Mordal, visto de frente y de perfil? Usted sabe que nada tendría sentido sin él" —dicha ilustración nunca figurará en la obra.

La tercera parte será redactada a finales de diciembre del mismo año y el propio texto insiste acerca del paréntesis temporal y de la posibilidad de que la obra hubiera quedado completa sin las páginas que constituyen este a modo de "Epílogo". Si en las dos primeras partes asistimos a una recuperación a través de la escritura de acontecimientos situados en el pasado —entre 1916 (los referidos a Nantes) y 1927, en la 1.^a parte; los referidos a los encuentros con Nadja, en la 2.^a—, en la 3.^a el tiempo de la narración viene a coincidir con el real, tras esa conmoción emocional que se ha producido en el intermedio, y el poeta parece considerar a las dos primeras como la introducción necesaria de la 3.^a, por discutible que pueda parecer.

En efecto, durante su estancia en Normandía, Breton conoce a la esposa de Emmanuel Berl, el autor de *Muerte del pensamiento burgués* (1929), a quien Aragon le había presentado en 1924 y que se encuentra de vacaciones con su amante Suzanne Muzard (véase nota 114 del relato). Como consecuencia del contacto que se establece y de un eventual proyecto editorial que se perfila en el otoño, Berl frecuenta el café Cyrano, donde el grupo se reúne, acompañado por Suzanne en noviembre, precisamente cuando Breton ha comunicado a Lise su renuncia a una pasión, en suma, frustrante. La pasión entre Suzanne y el poeta —que, entre otras consecuencias, tendrá la de que la colección proyectada nunca se realice— les conduce a un viaje inmediato por el sur de Francia (véanse las notas 114, 120, 121,

124 y 129 del relato) del que regresarán en la primera quincena de diciembre. Suzanne se reúne con Berl pero Breton no renuncia a ella y se encuentra tan estimulado como para dedicarle, a finales del mes, una tercera parte de la obra que, sin duda, altera la conclusión prevista, al menos parcialmente. A ese final de año corresponde también el recorte de periódico que da cuenta del accidente de aviación con el que —casi— concluye la obra.

Pero además el poeta se encuentra en el centro de las turbulencias políticas del grupo. Su *Legítima defensa* acaba de aparecer en septiembre de 1926, unos días antes de su encuentro con Léona, y las discusiones en torno al 23.XI.1926, su adhesión al P.C.F., la constitución del llamado "Grupo de los cinco", con Aragon, Éluard, Péret y Unik, que pretende constituirse en la vanguardia intelectual de la revolución política, así como la publicación en mayo de 1927 de "A las claras"^[41], son momentos especialmente intensos de este período que también conoce determinadas frustraciones y decepciones ante la actitud de los militantes que desconfían de los integrantes del grupo surrealista: Sadoul relata, al respecto, que los reproches de "vago" y de "juerguista" que le dirigirían durante su tercera reunión de célula motivarían que nunca asistiera a la cuarta. Su evolución le conducirá hacia posiciones trotskystas —había leído en 1925 el *Lenin* de Trotsky, y el encuentro con Léona se produce en la calle Lafayette por haber adquirido su última obra en la librería de L'Humanité; y es bien conocido el manifiesto en el que más adelante trabajarían en común Trotsky y él titulado *Por un arte revolucionario independiente*, de 1938—; pues bien, en noviembre de 1927 Trotsky es expulsado del P.C.U.S. Se trata de un período, efectivamente, acelerado en sus acontecimientos y bastante alterado en su situación anímica.

La primera edición de la obra había de aparecer en mayo de 1928, con un ligero retraso con respecto a las expectativas de Breton, en la colección "Blanche" de la Editorial N.R.F.-Gallimard. La primera parte —que Breton denominaba "Preámbulo", es decir, desde el "¿Quién soy yo?" hasta la aparición de *Nadja*— había sido publicada con el título de *Nadja. Primera parte* en la revista *Commerce* en otoño de 1927, y traducida al inglés por E. Jolas, en la revista *Transition*, en marzo de 1928, con el título de *Nadja (Opening Chapter)*. En *L.R.S.*, número 11, también había aparecido prepublicado con el título de "Nadja (fragment)" el fragmento correspondiente a la jornada del 6.X.1926. Breton había de componer un "Prefacio" —inédito— en abril de 1930, para el coleccionista René Gaffe. La reedición de 1963 apareció en diciembre, con las correcciones, notas, supresiones y variantes, así como con el "Proemio" fechado en la Navidad de 1962, que a continuación se reseñan, de capital importancia por tratarse de la única obra que Breton había de revisar y corregir, así como por el hecho de que no se ha encontrado su manuscrito.



Breton y Trotsky en México, en 1938.

La edición de 1963 presenta más de trescientas variantes con respecto al original. Su elevado número podría hacer pensar que se trata de alteraciones tan importantes que pudieran afectar al carácter mismo de la obra. En realidad no es así, sino que corresponden al deseo, expresado por el autor en el "Proemio", de adecuar la expresión y mejorar determinadas formulaciones sin alterar, en cambio, los aspectos documentales y emocionales, que constituyen para él lo esencial. Algunas notas añadidas —que Breton indica añadiendo la fecha de 1963—, y algunas ilustraciones suplementarias constituyen lo más evidente. Recuérdese que la carta a Lise de 1927 mencionaba 22, que la edición de 1928 contará 44 y la de 1963, 48. Pero Breton modificará también ciertos elementos de composición —espaciando los fragmentos, introduciendo "blancos"— y determinados ángulos de las fotografías: el cuadro de Ucello es más preciso, por ejemplo, y en Ango, se sustituye la galería —lugar real de creación de la escritura— por el palomar, ciertamente más simbólico.

Ciertas variantes hacen referencia a precisiones relevantes en la época, que lo son menos en 1963: sustituir la mención a Marcel Noll por "un amigo" o, en cambio, incorporar el nombre de Jean Paulhan en sustitución de "un amigo común" no pasan de ser detalles de escasa importancia. Sí que la tiene, en cambio, la ocultación de todo el párrafo referido a Tzara o la alteración del referido a Rimbaud o, incluso, a la figura del Museo Grévin^[42]. Pero la mayor parte de las variantes son de carácter más estilístico, e ilustran la voluntad del poeta de aligerar el texto o de hacerlo más preciso: así, las sustituciones de "surrealista" por "automático" y por "poético" respectivamente, o, incluso, buscando una mayor fuerza poética, en el caso de ese

"desconcertante y cierto amor" de 1928, que se convierte en "... el misterioso, el improbable, el único, el desconcertante e indudable amor" de la edición de 1963 (pág. 118 de esta edición).

No obstante, las alteraciones más dignas de ser tenidas en cuenta se refieren a su relación con Léona, precisamente por su contraste con la voluntad de transparencia del poeta. En su trayecto por tren a Vésinet, la edición original menciona que viajan en un compartimento de 1.^a clase: implícitamente, queda entendido que han buscado estar solos y cierta comodidad, lo cual sugiere una interpretación galante del trayecto que Breton ha preferido eliminar. Asimismo, desaparece la mención a la noche pasada en el Hotel Príncipe de Gales, como se señala en la nota 85 del relato y se analiza más adelante, elemento muy relevante y prueba evidente de que la transparencia de Breton no es tan absoluta como pretende: de hecho, el autor escoge mantenerse en el terreno de una ambigüedad que permite diferentes interpretaciones. Y lo mismo ocurre cuando la alusión a "la última visita que le hice", de 1928, se convierte en 1963 en "nuestro último encuentro", elemento importante si se tiene en cuenta que la mayor parte de los encuentros entre ambos tiene lugar en espacios abiertos o públicos. La referencia a un espacio cerrado —la habitación del hotel en el que vivía la muchacha— desaparece en provecho de otra fórmula ambigua. En los tres casos mencionados, Breton busca, con la distancia, cierto distanciamiento personal con respecto a Léona, lo cual tiene dos explicaciones posibles y complementarias: por una parte, intenta reducir el carácter emocional, afectivo y sensorial de su relación, afectado como está por su "imposibilidad de amar(la)" y por cierta sensación de culpa. Y, por otra parte, se trata de reducir el carácter episódico o incidental del argumento de su relación para privilegiar, en cambio, el más absoluto del alcance interpretativo que pretende darle a su obra.

"Nadja"

No faltará quien hubiera preferido que el personaje de *Nadja* no existiera, que formara parte de la ficción literaria, entendiendo que si su entidad hubiera sido puramente imaginaria la obra hubiera demostrado el talento excepcional de su creador. Es olvidar que ese no era el objetivo de Breton y que, por otra parte, puesto que existió, no hacía falta inventarla. Es olvidar también el carácter de documento experimental que Breton concede a su texto hasta el punto de que esa es la única razón que, según él, le impulsa a componerlo. Es posible que haya también quien

prefiera ignorar cualquier relación de la obra con la realidad, basándose en su carácter exclusivamente poético —entendido en el sentido de la poeticidad del texto. Si es una opción voluntaria —tan respetable como cualquier otra—, eso en ningún caso debe ser excusa para ignorar las relaciones que la obra —quíerese o no— mantiene con lo real.

Efectivamente, al igual que el resto de los personajes evocados en la obra, incluso si no están designados por sus nombres (es el caso de "X"), la persona de *Nadja* existió. La crítica reciente —tras algunas vacilaciones más o menos interesadas, tras algunas dudas como las de A. Balakian referidas a los textos de *Nadja*, que no sabe si atribuir al propio Breton— señala que su auténtico nombre era el de Léona Camille Ghislaine D., nacida el 23.V.1902, en el norte de Francia, en los alrededores de la ciudad de Lille, como figura en el texto, hija de un tipógrafo que luego se hará comerciante de maderas, y de una obrera. Léona tendrá una hija en 1920 y tres años después se instalará en París, donde trabajará de manera intermitente —empleada, vendedora— y, ocasionalmente, ejercerá la prostitución. El propio texto deja entrever sus contactos con el mundo artístico —M. Bonnet señala incluso que ha podido trabajar como figurante o bailarina episódicamente, y aporta como prueba la nota que dirige a Breton el 27.I.1927, con una misiva enviada por la "Agencia artística internacional" del Sr. Dahan, en la calle Moncey de París, especializada en "teatro, cine, danza y music-hall", que la convoca para una entrevista, lo que indica que debía figurar en los repertorios artísticos— o con medios más marginales —véase el episodio de tráfico de droga.

Nadja, como indica el relato, es el nombre que la muchacha adopta, abreviatura personal de "Nadejda" —"Esperanza"—, normalmente abreviado en "Nadia". Es más que probable que Léona ignorara el ruso y no existe una explicación coherente para la elección de dicho nombre. La crítica ha terminado admitiendo que lo habría adoptado del de la bailarina americana "Nadja", adepta a la teosofía, morena, corpulenta, muy distinta físicamente de Léona, de cierta notoriedad en París —la primera de sus actuaciones reseñada en la prensa de la época es de diciembre de 1923—, que actuaba en el "Teatro Esotérico", de la que se conocen distintas fotografías —entre otras la aparecida en *La Semaine de París* del 29.V.1925—, pero cualquier explicación acerca de la razón de dicho préstamo, al margen de la que ella misma facilita en el texto, es por ahora pura especulación.

El relato nos refiere su encuentro con Breton el 4.X.1926 y su relación casi cotidiana hasta el 13 del mismo mes, con un detalle que hace todavía más significativa la supresión del texto a que hace referencia la nota número 85 del relato, concerniente a la noche del 12 al 13 en el Hotel Príncipe de Gales. La crítica ha analizado abundantemente las razones de dicha supresión, a comenzar por la posibilidad de una decepción amorosa. P. Née, por su parte, se apoya sobre el testimonio de Naville recogido por H. Béhar (véase la Bibliografía), según el cual Breton le habría confiado: "Con Nadja, es como hacer el amor con Juana de Arco."

Sin restar validez a dicho testimonio, entiendo por mi parte que incluso la decepción, o la frustración por parte de cualquiera de los dos, hubieran tenido cabida en el relato, y que si Breton opta por suprimir dicha alusión, ello obedece a que no la considera relevante para la descripción de lo que ha venido esperando y obteniendo de ella y, por otro lado, a que su mantenimiento hubiera podido inducir al lector a una comprensión distinta —probablemente más prosaica— de la que el autor pretende transmitir: desde ese punto de vista hubiera constituido una interferencia más que un suplemento de información. A partir de dicha fecha, en cualquier caso, sus contactos se espacian y se vuelven, fundamentalmente, epistolares: M. Bonnet, que ha establecido su recensión sistemática, señala la existencia de 27 cartas o mensajes enviados por correo neumático entre el 22 del mismo mes y mediados de febrero de 1927. Así, por ejemplo, en la carta del 1.XII.1926, Léona se queja de haber sido "olvidada", en la del 15 del mismo mes de no haberle visto desde hace doce días, posteriormente de haberle visto sólo un par de veces durante el mes de enero de 1927. El tono de queja aumentará, alternado con reproches y con presiones que no podían dejar de hacer mella en el poeta —"Si usted me abandona, me siento perdida", escribe el 30.1.1927— y revela la voluntad de Breton de distanciarse de la muchacha, lo cual explica cierto sentimiento de culpa posterior que demuestra el análisis de la obra, acentuado por algunos comentarios al respecto que habían de hacerle personas próximas a él.

En dichas cartas aparecen buena parte de los textos que Breton menciona o fragmenta —véanse las notas 92 y siguientes del relato—, referencias a su estado en las que muestra ser consciente de lo inevitable de su destino y referencias también a lo que Breton ha significado y significa para ella: en ese sentido el propio texto no puede ser más elocuente y nos presenta a Breton como un ser excepcional no sólo en el aspecto creativo sino también en el humano. En la carta del 3.1.1927, le escribe: "Usted está tan lejos de mí como el sol — y yo sólo me calmo bajo el calor que usted me da." La figura de Breton se convierte en el único referente para la muchacha; así llega a decirle: "Usted me utilizará —y yo pondré lo mejor de mi parte para ayudarle en algo bueno" (carta del 30.XI.1926) o, casi dos meses después: "André, quiero merecer su aprecio— si es preciso, cambiaré de vida" (carta del 20.I.1927). "Yo sé que ella llegó a tomarme por un dios", dice el poeta (pág. 105), y debemos entenderlo en su literalidad, ya que Léona mantiene hacia él una relación de adoración — consecuencia o no de su estado, de las circunstancias en que se desarrolla en esos momentos su vida pero también, cabe imaginar, de la fascinación que Breton ejerce sobre ella— en la que se mezcla esa sensación de imposibilidad de una relación amorosa recíproca.

Es difícil establecer con claridad cuál es la evolución de sus relaciones entre mediados de octubre y mediados de febrero, cuando Léona le hace llegar su última carta —en un sobre arrugado en el que simplemente figura su nombre ("André"), deslizado por debajo de la puerta—: "Gracias, André, lo he recibido todo (...) No

quiero hacerte perder un tiempo que necesitas para cosas superiores - Todo lo que hagas estará bien hecho - Que nada te detenga - Ya hay bastante gente cuya misión es apagar el Fuego - El pensamiento se renueva cada día - Lo más prudente es no empeñarse en lo imposible..." Tan claro está que Léona busca prolongarlas como que el poeta intenta cortarlas y, si ello no es posible, al menos distanciarse lo más posible de una muchacha en cuyo desequilibrio "tal vez (algunos) atribuyan a mi intervención en su vida (...) un valor terriblemente determinante" —como indica en el texto—, animándola en una vía —la de la libertad absoluta— en la que "yo no había hecho más que alentarla con exceso, en (la) que demasiado la había ayudado yo a imponer(la) sobre cualquier otr(a)". Está claro que Breton se siente en parte responsable del estado en que se encuentra y continúa socorriéndola, al menos, económicamente —"Durante algún tiempo intenté procurarle los medios (...), puesto que además ella tan sólo podía esperarlos de mí" (pág. 107)—; y la carta del 8.XI.1926 del poeta a su mujer da cuenta de la venta de un cuadro, con el consentimiento de Simone, para ayudar a Léona. Pero, "cada vez más alarmado", quizás también cada vez más inquieto por el papel que ella exige y espera de él, fascinado pero al mismo tiempo impotente ante el sentido absoluto que la muchacha confiere al término "amor" y sabiendo pertinentemente que él no se encuentra enamorado de ella —es significativa la carta de Breton a Simone, el 8.XI.1927, en la que le relata "el modo a la vez grave y desesperado" en el que la muchacha le ama, para continuar: "¿Qué hacer? puesto que yo no amo a esta mujer y que, evidentemente, nunca la amaré. Ella es sencillamente capaz, y ya sabes de qué manera, de poner en peligro todo lo que yo amo y mi forma de amar. Y no es menos peligrosa por eso"—, lo cual era condición necesaria para Breton para poder haberle sido de utilidad, su relación irá deteriorándose tanto como el precario equilibrio mental de Léona, ese equilibrio inestable que ha mantenido hasta su encuentro y cuya crisis ella siente llegar. Apenas dos semanas antes de su última carta, le escribía: "Todavía llueve/ Mi habitación está a oscuras/ El corazón en un abismo/ Mi razón muere."

El estallido de la crisis del 21 de marzo parece definitivo (véase la nota 104 del relato). Sus gritos pidiendo auxilio, presa de alucinaciones visuales y olfativas, son un buen pretexto para que el hotelero —ya bastante molesto con un huésped irregular y poco solvente económicamente— avise a la policía. Aún no había cumplido 25 años. Tras catorce meses en el Hospital de Vaucluse, permanecerá en el Hospital psiquiátrico de su región desde el 14.V.1928 hasta el 15.I.1941, fecha de su muerte en el mismo Hospital donde se celebrarán sus funerales en la tarde del día 20, víctima probablemente de cáncer, a la edad de 38 años, de los que casi catorce habían de transcurrir en reclusión, y sin que haya podido ponerse en claro si conoció la obra que había de inspirar —al menos en su integridad, puesto que la carta del 1.XI.1926, en la que comenta: "¿Cómo he podido entrever ese retrato desnaturalizado de mí misma sin rebelarme y ni siquiera llorar...?", permite suponer que el poeta le había comunicado

ciertos fragmentos y notas que le concernían.

En sus *Entrevistas* de 1952^[43], Breton aporta una última imagen de la muchacha, exclusivamente centrada ya en el plano del estímulo intelectual que supuso para él, muy alejada de cualquier consideración emocional o, incluso, personal. A una pregunta referida al valor mágico de los encuentros, Breton responde acerca del carácter de revelación del amor y de la naturaleza de lo "merveilleux". Y añade: "La heroína de ese libro dispone de todos los medios deseados, puede decirse que está hecha para centrar en ella todo el apetito de lo maravilloso. Y, sin embargo, todas las seducciones que ejerce sobre mí se mantienen en un plano intelectual, no se resuelven en amor. Es una maga, y todos sus prestigios colocados en una balanza pesarán poco en comparación con el amor puro y simple que puede inspirarme una mujer como la que se ve pasar al final del libro. Por otra parte, puede ser que todos los prestigios de los que Nadja se rodea constituyan la revancha del espíritu contra la derrota del corazón." El sueño del 26 de agosto de 1931 relatado en *Los vasos comunicantes* es, en cualquier caso, elocuente acerca del sentimiento de culpabilidad que persistió en el poeta a su pesar no hacia *Nadja* sino hacia Léona.

No se ha podido encontrar una fotografía de la muchacha, de manera que es preciso mantenerse en el nivel de las descripciones del poeta y de los autorretratos — más o menos precisos y fieles— de Léona. Sin embargo, la crítica acepta que la ilustración 28, compuesta por ojos en forma de helecho, que lleva como pie "Sus ojos de helecho...", es un montaje fotográfico a partir de los de *Nadja*, sin que pueda saberse en que época o momento pudo Breton disponer de dicha fotografía, sin que haya sido encontrada en sus archivos tampoco. El respeto documental por lo auténtico, la minuciosa precisión del conjunto de los datos del relato permiten suponer que el poeta nunca hubiera manipulado un detalle tan significativo. Dicha ilustración es, por ello, la única imagen que podemos atribuir a la persona que había de estimular la creación de la obra.

El ¿estilo?

La lectura de *Nadja* no es cómoda y, a menudo, se hace incluso desconcertante. Con su apariencia de simplicidad y la voluntad expresada por el autor de mantenerse en el plano más objetivo y neutro posible, oculta todo un entramado de claves que comprometen muchos más campos de reflexión de los que su autor aparenta y, por añadidura, su escritura se hace en general tan compleja como sus intenciones.

Veámoslo en detalle.

En su análisis de la obra, M. Beaujour^[44] señala que Breton ha adoptado una "estrategia de lo discontinuo y de un aparente desorden" y subraya que *Nadja* podría ampliarse casi hasta el infinito —en efecto, Breton ha abierto las puertas mediante las notas, las abundantes intervenciones de autor y la incorporación fotográfica de documentos para una posible sucesión de "añadidos"— hasta incorporar en forma de *collage* el texto íntegro de *Las desequilibradas* y ciertos fragmentos de *Los pasos perdidos* y del *Manifiesto*, pero que también podría desaparecer, diluyéndose, fragmentada entre el resto de las obras de su autor. Así el relato de la 2ª parte hubiera podido tener cabida en *Los vasos comunicantes* y, por ejemplo, determinados fragmentos de la 3.ª en el *Segundo Manifiesto* o en *El amor loco*, y así sucesivamente. Efectivamente, el tipo de su escritura incluso permite considerar determinados fragmentos como autónomos dentro de una obra cuyos límites —¿no señalará el propio Breton que la obra hubiera podido concluir con el "¿Soy yo solo? ¿Soy yo mismo?" (pág. 123)?— resultan imprecisos.

Y, sin embargo, el resultado de la lectura impone una unidad de conjunto paradójica ya que no procede del tono literario —sin ser una obra de ficción si adopta, en cambio, sus recursos, lo que hace que tampoco pueda hablarse de un diario a pesar de las precisiones de la 2.ª parte, al tiempo que las abundantes intervenciones de autor, referidas a cuestiones de orden colectivo y exterior, así como la clave polémica de buena parte de ellas, permiten que sea entendida como un manifiesto cuando no es ese su objetivo—, y de que incluso en su dimensión argumental produzca una sensación de deriva desconcertante. Paradójica también si nos atenemos al sujeto del relato que solo aparentemente es *Nadja*. En efecto, sin adoptar claves autobiográficas —no existe un esfuerzo de recuperación del pasado que integre una linealidad en la definición de la identidad del autor, sino que, por el contrario, la obra se orienta hacia el futuro; la escritura es sólo una vía de exploración, pero mínima en comparación con el "acto", entre otros elementos—, el auténtico sujeto es el propio Breton, hasta el punto de que Marie Bonaparte juzgaba la obra en razón de una "sobreevaluación narcísica del Yo" por parte de su autor y que J. Pfeiffer la encontraba "eminente egocentrista"^[45]. Desde ese punto de vista, todo el trayecto no nos indicaría sino las etapas de una autoexploración que el autor quisiera enmascarar.

Breton indica que quiere darle a su texto el estilo —o la ausencia de estilo— que cabe esperarse de un informe clínico —"el tono adoptado para el relato copia al de la observación médica, especialmente a la neuropsiquiátrica", señala en el "Proemio", y es significativa esta elección de un campo concreto a la luz de los acontecimientos, cuando también hubiera podido indicar "judicial" o "administrativo"—, huyendo además de cualquier búsqueda de efectos estéticos o estilísticos. Es toda una declaración de intenciones y no cabe olvidar, al respecto, que Aragon se encuentra componiendo su muy singular *Tratado de estilo* simultáneamente y muy próximo a

él. Podría por ello pensarse que se trata de una obra en la que la claridad y la nitidez fueran de rigor. Pues bien, nada de ello ocurre. Por el contrario, nos encontramos ante una composición abigarrada, con un barroquismo que convierte el discurso en una red de figuraciones entrelazadas y en permanente metamorfosis. Por otra parte, sus pretensiones de objetividad a menudo quedan eclipsadas tras intervenciones de autor que revelan formulaciones en absoluto neutras. Y ello porque la escritura transmite reflexiones del autor, pero a veces también se tiene la impresión de que ayuda a materializarlas. Lo cual no facilita su lectura y hace que nos adentremos, en determinados momentos, por meandros de cierta confusión y que, al hilo de la lectura, cueste a veces recomponer el trayecto discursivo del poeta. Lo cual sólo constituye un demérito para quienes exigen el rigor lógico como motor del mismo, con independencia de la voluntad del creador.



Breton, Éluard, Tzara y Péret en 1925.

Y es que la obra ofrece un completo repertorio de formulaciones de ambigüedad. Es bien conocida la clave polisémica de la escritura bretoniana, que le conduce a utilizar términos que implican varias significaciones, a recuperar expresiones fijadas confiriéndoles un sentido original y, a veces, mezclándolas con otras o entre ellas mismas. Incluso cabe preguntarse si no se ha filtrado en alguna ocasión alguna formulación involuntaria; es el caso de la frase que introduce la cita de Rimbaud a la que alude la nota 35 del relato, por ejemplo, solo comprensible si se entiende que prolonga la construcción de la anterior. Pero es cierto que la escritura bretoniana, que se amplifica en digresiones, en paréntesis que hacen derivar el hilo del discurso de manera a veces confusa, que obliga a rehacer el trayecto seguido por entre tantos meandros, resulta difícil de recomponer. Y las construcciones sintácticas, frecuentemente alambicadas, próximas a un preciosismo lingüístico y cargadas de referencias implícitas cuando no de intertextualidades, no facilitan la tarea de desciframiento. Estamos, con todo ello, muy lejos de un lenguaje "clínico".

Puede objetarse que tal pretensión iría referida sobre todo al relato de acontecimientos puntuales y no a lo que podría denominarse "intervenciones de autor". Es decir, a la mayor parte de la 1.^a y 2.^a parte. Las precisiones en la datación

de los encuentros, por ejemplo, podrían sugerir un intento —que, en parte, será también el de *Los vasos comunicantes*— de aportar una mirada distanciada y con pretensiones de objetividad. El propio autor así lo expresa cuando habla en el "Proemio" de la voluntaria "indigencia" de su escritura, antes de reflexionar acerca de las contradicciones entre subjetividad y objetividad. Pero ¿responden dichas anotaciones a semejante pretensión?

Pues bien, cabe, cuando menos, ponerlo en duda si nos atenemos al hecho de que Breton nos relata lo que él entiende como significativo, ordenándolo de un modo próximo a la manipulación comunicativa. Lo cual, por otra parte, es obvio, si se tiene en cuenta que toda creación implica un proceso continuado de opciones con el que el creador se compromete. Pero el relato presenta omisiones significativas, algunas correcciones que no lo son menos así como ocultamientos buscados: véase por ejemplo el mencionado en la nota 85 del relato, de capital importancia quiérase o no. Y la narración de los encuentros no concluye —es bien sabido— con el último que tuvo realmente lugar. Breton no oculta ese oscurecimiento repentino de su relación con Léona, que contrasta tan radicalmente con su voluntad expresada. Por lo que se refiere a la última parte, enteramente orientada hacia Suzanne, el poeta no puede ser menos preciso y más oscuro: solo cabe deducir la presencia de la muchacha, acerca de la cual, de su encuentro con Breton y del sentido de su relación nada es aclarado. Puede decirse, en consecuencia, que se trata de una escritura de la ambigüedad en su conjunto, a veces desconcertante en sus intenciones y a menudo contradictoria con la voluntad expresada por el autor.

Y sin embargo, al madurar la lectura, se tiene la impresión de haber asimilado un conjunto nuclear de elementos —todos ellos de capital importancia y únicos— que no se reiteran sino que quedan apuntados en su singularidad, que no son anecdóticos y episódicos sino trascendentes —lo cual obliga a un tipo de lectura muy exigente y atenta— y que contienen todas las claves para comprender los procesos de reflexión no sólo de su autor sino, en conjunto, de las formulaciones surrealistas. Dicho más escuetamente, la obra produce la impresión de que nada en ella es gratuito —nada sobra— y que toda ella compone un conjunto coherente —nada falta. Se sustenta sobre un conjunto de equilibrios —entre las ambigüedades y las precisiones, el tono objetivo y el lirismo más subjetivo, el relato personalizado y las ampliaciones teóricas, el tono polémico y las manifestaciones de angustia, de desconcierto o de entusiasmo del narrador, lo individual y lo cósmico, lo real y lo surreal— que le confieren un carácter trascendente y auténtico, cuyo motor esencial es el resorte de la sorpresa y la tensión de lo experimental. Documento en el que "lo oculto" y "lo desvelado" libran su más encarnizada batalla, en estas claves reside —más que en las apuntadas por el autor en el "Proemio" de 1962— esa "renovación de (su) audiencia, que relega su *ocaso* más allá de los límites habituales" que el propio Breton había constatado.

La crítica acostumbra a señalar que la obra se compone de tres partes. La tercera,

compuesta unos meses después de acabar las dos primeras, altera por completo el tono de la escritura y amplifica en la distancia su alcance. La ruptura se hace tan evidente que el propio autor, en esos impulsos de una ingenuidad tan falsa que se hace auténtica y acerca de los que uno siempre puede optar por dejarse seducir o por mantener cierto distanciamiento, como ocurre con el conjunto de la escritura bretoniana, señala que la obra hubiera podido concluir sin ella. La segunda está consagrada a la narración de su relación con Léona, mientras que la primera —ambas son de una densidad significativa fuera de lo común— va orientada a situar al lector con respecto a ese "estado de disponibilidad" en el que se va a producir el encuentro: es, en cierto modo, la preparación que el lector necesita para comprender el auténtico significado de lo que va a ocurrir. Pero es también una revisión del conjunto de elementos que Breton considera esenciales desde el punto de vista de su identidad y de su esfuerzo en el desarrollo de una interpretación surrealista de la existencia. Pues bien, por contraste con ese carácter fragmentario mencionado anteriormente, ninguna de esas tres partes sabría existir, coherentemente, sin relación con las otras dos. En esa suma de desconciertos, *Nadja* se hace nuclear e indivisible y, como obra literaria —a pesar de la voluntad de su autor—, se ha convertido con el paso del tiempo en una de las más elocuentes acerca de las señas de identidad cultural de nuestra época.

Las ilustraciones

La obra apareció con 44 ilustraciones en la edición de 1928, que se convierten en las 48 que figuran en la presente en la edición de 1963, lo que responde a una reflexión teórica del autor que había de aplicarse también a las correspondientes a *Los vasos comunicantes* y a *El amor loco*. Entre ellas, retratos —el del propio Breton, de Paul Éluard, de Desnos, de Péret, de Blanche Derval, de Mme. Sacco, del profesor Claude y hasta el *collage* de los ojos de Nadja—; referencias exteriores —el Hotel de Grandes Hombres, la finca de Ango (el palomar), la estatua de Étienne Dolet, la de Becque, la carbonería, la Puerta Saint-Denis, el "mercado de las pulgas", la librería de "L'Humanité", el bar "À la Nouvelle France", la plaza Dauphine, las Tullerías, la joyería de las arcadas del Palacio Real, el "Hotel Esfinge" en el bulevar Magenta, el palacio de Saint-Germain, el anuncio de "Mazda", el cartel de "Les Aubes"—; documentos —*El abrazo del pulpo*, El Teatro Moderno, la representación de *Las desequilibradas*, el semicilindro blanco, el guante, el grabado de los *Diálogos*, el fragmento de "La profanación de la hostia", la página de historia referida a Luis VI y

Luis VII, el cuadro de Braque, el de Chirico, el de M. Ernst, la máscara, el fetiche de la isla de Pascua, el muslo del Museo de cera— y, sobre todo, los 10 dibujos de *Nadja*. El poeta tuvo dificultades para conseguir algunas de estas ilustraciones: así, por ejemplo, la referencia al Teatro Moderno se limita a una carta del 19.X.1927 del actor L. Mazeau, sin que éste pudiera proporcionarle imagen alguna del Teatro, destruido a comienzos de 1925. En la tercera parte, el propio Breton referirá algunas de estas dificultades. Pero no conseguirá una reproducción del cuadro de la casa de Lise en Dorval y tampoco se encuentra la ilustración correspondiente a la casa de Pourville (véase nota 48 del relato).

Está claro que no se trata para el poeta de "embellecer" el texto con estas ilustraciones: no existe una voluntad estética en las mismas y las tomas fotográficas se encuentran muy próximas a una visión neutra de lo que es mostrado. Como indica M. Beaujour, se trata de un tono voluntariamente banal, alejado de la sugerencia de "lo maravilloso", de unas imágenes próximas al "grado cero de la representación siempre próximas al cliché de aficionado o de una postal anticuada. Ese especial ángulo de la mirada de Breton es un ángulo nulo", indica, para concluir: "La verosimilitud exige cierta desolación"^[46].

Es que el objetivo de estas ilustraciones, según el propio autor en el "Proemio", es el de suprimir las descripciones en el texto. Como se indica, Breton insistía en el *Manifiesto* acerca de su inanidad y defendía que el aporte documental podía sustituirla ventajosamente. Pero si bien es cierto que dichos documentos subrayan el carácter pretendidamente no literario del relato, su vinculación con la realidad y el valor experimental del mismo, no puede decirse que Breton, en este punto tampoco, sea fiel a su proyecto. La ilustración "Leña-Carbón" simultanea la descripción de carbonerías y el semicilindro se ve igualmente descrito, así como algunos dibujos de *Nadja*. Como señala el mismo crítico, "la mayor parte de estas fotografías no reemplazan a la descripción, que el relato, por lo demás no exige de ninguna manera"^[47]. Y es igualmente cierto que para el lector las fotografías de la mayor parte de los personajes resultan ociosas, quizás hasta incómodas o poco comprensibles en algún caso, y la correlación "texto-imagen", en los dibujos de *Nadja*, resulta excesivamente sumaria.

Por otra parte, ¿por qué no haber añadido otras ilustraciones que podrían considerarse no menos pertinentes? De *Embarque para Citerea*, por ejemplo, del recorte del diario cuya noticia concluye la obra, de la Estación de Lyon o del parque Procé, por no citar sino algunos ejemplos más que evidentes. Breton aclara las presencias, pero no las ausencias de algunos elementos cuya importancia subraya, sin embargo, en el texto. ¿Por qué no haber añadido al menos algunos fragmentos de las cartas de *Nadja*? Todo ello hace que las ilustraciones deban ser consideradas tanto por las que aporta como por las que no ha juzgado necesario facilitar, e incluso en la propia voluntad del autor pero también al margen de ella.

El "operador" y el "mensaje"

La obra concluye casi, como queda apuntado, con la noticia del accidente de aviación (véase la nota 131 del relato). Su ubicación le confiere un valor añadido que, si no quiere considerarse enteramente simbólico, sí que contiene cuando menos algunas claves que permiten interpretar la obra de acuerdo con el sentido que Breton ha pretendido darle. De entre ellas, cabe destacar las que se refieren al "operador" y al "fragmento de mensaje".

El "operador", en primer lugar. Ejerce el papel pasivo de quien está a la escucha de lo que pueda emitirse pero no tiene capacidad para provocar nuevas emisiones. Debe esforzarse por asimilar el código que llega hasta él, de manera inesperada, por un tiempo indeterminado —la comunicación puede cortarse en cualquier momento—, quizás por única vez y sin posibilidad de corregir posibles errores. Lo más que puede hacer es "captar" y, tal vez, "localizar", es decir, "interpretar", en el mejor de los casos: según la noticia, "no pudo comprender ninguna otra frase". Tal y como nos viene referida, el operador es la viva imagen de la impotencia: en un momento dado, ha captado algo inconexo y fragmentario pero de capital importancia y, a pesar de sus esfuerzos, no ha conseguido restablecer una comunicación imprecisa pero trascendente. Y la noticia acumula las dificultades comunicativas —"las interferencias que se producían"— así como las interpretativas en cuanto a su localización —"un radio de 80 kilómetros alrededor de una isla"—, lo cual obliga a ser escépticos en cuanto a las posibilidades de precisar la ubicación del accidente y de los restos del aparato. Las circunstancias resultan confusas y ambiguas; el accidente, en cambio, no lo es en absoluto.

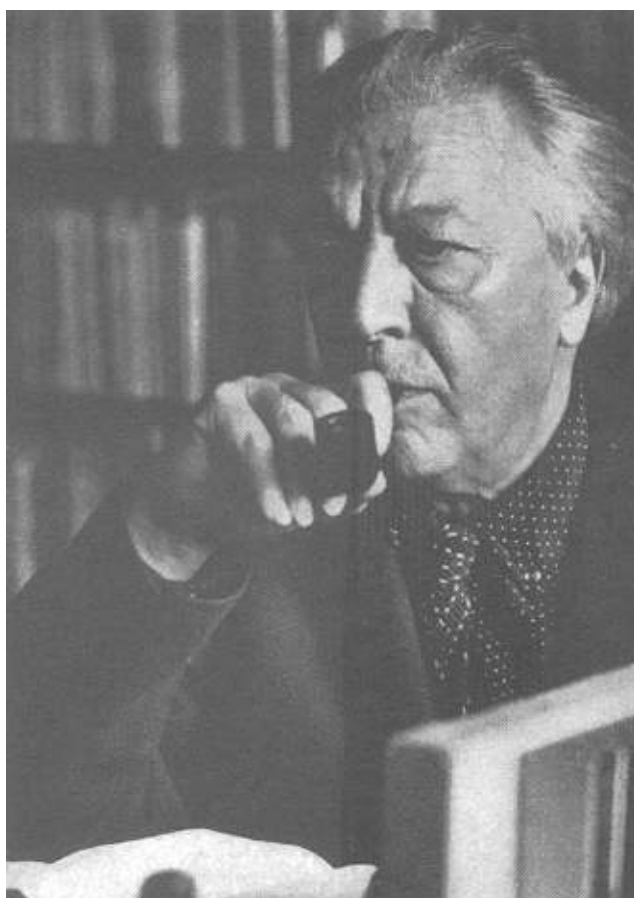
Si revisamos la obra a la luz de este elemento, cabría sustituir al "operador" por el propio autor. Hasta él habría llegado, en esa situación de disponibilidad que es la propia de quien está a la escucha, un signo trascendente procedente de un espacio mental indeterminado y al que únicamente tiene acceso en momentos privilegiados, alterado por todo tipo de interferencias. La trascendencia del mensaje constituido por la propia existencia de *Nadja* no sabría plantearle dudas: se encuentra ante un fenómeno quizás irrepetible, que le abre perspectivas nuevas acerca de su propia identidad hasta el punto de considerarlo vital —no se trata, desde luego, de un juego— y que le obliga a explorarlo a cualquier precio. Con una única diferencia: Breton sí ha podido reiterar sus encuentros y, en cierto modo, provocar esos instantes en los que la comunicación con el "más allá" prevalece sobre cualquier otra contingencia. Pero el conjunto, vistos los elementos cautelares del autor —que no quiere convertirse, en cualquier caso, en "aparato"— refleja una sensación de decepción similar. Es en este sentido como cabe interpretar esas fórmulas tan radicales de M. Beaujour con respecto a una obra que considera "la constatación de un fracaso" en el que el autor, "saliendo al azar, no llega a ninguna parte", de una obra que relata a un

tiempo "la búsqueda y el fracaso"^[48].

Por su parte, el "fragmento de mensaje" no puede ser más indeterminado: "Algo falla". No puede saberse de dónde procede, se carece de medios para reanudar la comunicación, las propias interferencias en el canal comunicativo eliminan cualquier precisión suplementaria. Pero un mensaje de esas características, en la situación en que fue captado, excluye cualquier interpretación que no sea trascendente. ¿Qué falla, en el avión? Evidentemente, sus fuentes de sustentación, que hacen que, inexorablemente, se precipite en el abismo. ¿Qué podría fallar, en esa lectura que convierte a Breton en el operador y, naturalmente, a *Nadja* en el avión? Naturalmente, "la *gracia* de ese instinto de conservación" (página 121) —que en la edición de 1928 era "ese mínimo sentido práctico"— a la que el grupo pretende no renunciar, pero que *Nadja* no respeta. Falla la frontera entre la "no locura y la locura", en caso de que sea algo más que un sofisma. Ese mensaje habría sido el grito desesperado de quien pierde cualquier apoyo que le permita mantener cierto equilibrio tras haber cumplido el prodigio de proyectarse sobre el espacio —físico, mental o inconsciente, poco importa. Del mismo modo que el avión recurre al operador, *Nadja* ha recurrido a Breton, pero demasiado tarde y demasiado lejos. El operador —en paradoja con su denominación— no puede obrar: se limita a constatar y a relatar.

Con un ligero matiz, sin embargo. El operador no ha intervenido en el desastre del avión, mientras que Breton sí lo ha hecho en el de Léona. ¿Era consciente el poeta de este significativo detalle, que por sí solo pone en cuestión el conjunto simbólico? Resulta tan evidente que no ha podido pasarle desapercibido, a menos que... A menos que haya intervenido en él un mecanismo psíquico de autodefensa motivado precisamente por cierta sensación de culpabilidad en cuanto a su papel en la evolución del desequilibrio de la muchacha. Ciertos elementos de la obra lo dejan traslucir y sus disculpas lo confirman: "Es posible que yo hubiera debido retenerla... pero me hubiera sido preciso previamente ser consciente del peligro que ella corría. Ahora bien, nunca supuse que ella pudiera llegar a perder, o que ya la hubiera perdido, la *gracia* de ese instinto de conservación...", indica y, más adelante: "las cartas (...) tampoco podían constituir para mí ningún motivo de alarma" (pág. 122). Otros elementos vendrían a desmentir esta ignorancia, a comenzar por las insinuaciones de Suzanne —probablemente debidas a lo pasional de su relación— que reaparecen en *Los vasos comunicantes*: "... responsabilidad involuntaria que yo he podido tener en la elaboración de su delirio y, consiguientemente, en su internamiento, responsabilidad que X me ha lanzado a la cara a menudo, en momentos de cólera, acusándome de querer volverla loca a su vez"^[49], por la necesidad manifestada en el texto de pasar a consideraciones de orden general cuando las de tipo particular se le hacen insoportables o por el hecho, elocuente, del distanciamiento de Breton y de la ausencia de cualquier visita a la internada mientras estaba próxima a París, a pesar de la carta de presentación ante el Director del

Hospital de Perray-Vaucluse que el Dr. Gil Robin le había redactado: los testimonios de Simone y de Suzanne son concluyentes al respecto, a menos que nos encontremos ante un nuevo ejemplo de ocultamiento. P. Née aporta como nuevos argumentos la expresión de Leiris, quien se refiere a Léona internada mientras "el responsable de su locura (...) degusta tranquilamente un aperitivo en cualquier café", y la de Desnos, acusándole de "necrófago". En ese sentido, la frase de Léona "—¿André? ¿André?... Escribirás una novela sobre mí. Te lo aseguro. No digas que no. Ten cuidado: todo se desvanece, todo desaparece. Algo nuestro debe perdurar..." (pág. 100), podría sugerir que el relato saldaría una deuda y bastaría para cerrar un capítulo incómodo. Y el "no me he atrevido a indagar qué ha podido ser de Nadja" (pág. 120) resulta muy revelador acerca de la mala conciencia que hace que probablemente sea Breton el único que pueda considerarse a sí mismo tan solamente el "operador".



Breton hacia 1960

Política, locura, surrealismo y literatura

Ya ha quedado indicado que la narración incorpora abundantes intervenciones de autor en forma de reflexiones que alteran el ritmo del relato e introducen elementos aparentemente ajenos a esa "figuración-pantalla" representada por la figura de *Nadja*. No olvidemos que si la obra comienza por un "¿Quién soy yo?", termina por una definición de la Belleza. Algunas de esas intervenciones toman la forma de digresiones que le permiten al autor dar forma a sus procesos de reflexión; otras, en cambio, responden a formulaciones perfectamente maduras que adoptan formas polémicas. Pues bien, el conjunto de dichas intervenciones resulta de una riqueza sorprendente para quien únicamente busque en la obra la narración de la relación entre dos personajes. Su densidad y su abundancia obligan a considerarlas en su auténtica dimensión.

Es un error, por ello, considerar que las preocupaciones de orden político se encuentran ajenas a la obra. Ciertamente es que en otros títulos bretonianos constituyen el núcleo esencial de la composición. Pero en *Nadja*, Breton adopta una estrategia más sutil, deslizando casi de manera insensible un conjunto de propuestas, de apuntes o de tomas de partido no menos significantes. No indicaré sino algunos ejemplos de ello. Las reflexiones acerca del valor del trabajo —que no van precisamente en el sentido marxista de la época, sino en el más subversivo de la declaración del número 4 de *L.R.S.*, en julio de 1925: "y guerra al trabajo"—, la referencia a la librería de "l'Humanité", donde acaba de adquirir la última obra de Trotsky, su escéptico comentario acerca de la disposición colectiva a "hacer la Revolución" —éste sí, en una línea leninista— y su deseo de que la obra sirviera al menos para movilizar a la gente y hacerla invadir la calle, el comentario acerca de las jornadas denominadas "de Sacco y Vanzetti", de la reacción del grupo a la vista de una bandera o el concerniente a la justicia o, aún, el referente a la policía que "fabricaría" pruebas fraudulentas sitúan perfectamente al autor, por si la referencia a Courbet no fuera suficiente. Son leves pinceladas de extraordinaria eficacia y en absoluto ambiguas. Y que tienen un alcance más general cuando utiliza el término "condena" para referirse al internamiento de Léona y al hecho de que, siendo pobre, carecería de la posibilidad de rehabilitación: finalmente, no es sólo el desequilibrio de Léona sino su pobreza lo que decide su destino. Desde este punto de vista, en absoluto puede decirse que la obra carezca de alcance político, con independencia del materialismo que subyace a lo largo de toda ella. Ya se ha indicado hasta qué punto son determinantes las preocupaciones en cuanto a convertir en eficaz la energía subversiva que el grupo manifiesta y la intensidad de los debates de la época entre las distintas opciones. Pues bien, la obra no es, desde luego, un manifiesto, pero buena parte de dichas intervenciones sí tendrían cabida dentro de uno.

Más que un debate entre rebeldía y revolución, y teniendo en cuenta que la violencia no está excluida, el término clave en *Nadja* es la reivindicación de la libertad. El propio autor señala que "todos los internamientos son arbitrarios" (pág. 120), y cita en apoyo de su postura a Sade, Nietzsche y Baudelaire, al igual que en el

número 3 de *L.R.S.*, de abril de 1925, en la "Carta a los médicos-jefe de los asilos de locos", se indicaba: "El asilo de alienados, bajo la protección de la ciencia y la justicia, es comparable al cuartel, a la prisión, a la cárcel" y, más adelante: "Todos los actos individuales son antisociales. Los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura social; en nombre de esta individualidad que es propia del hombre, reclamamos la liberación de los forzados de la sensibilidad, puesto que las leyes no pueden encarcelar a todos los hombres que piensan y obran." Considerando violenta cualquier privación de libertad, todo recurso a la violencia se encontraría legitimado. Pero, en la obra, la privación de libertad se manifiesta, sobre todo, con relación a la denominada "locura", y Breton adopta una interpretación de la psiquiatría como aparato represor —similar al policíaco aunque en otra dimensión— emanado del orden y el poder establecidos: es elocuente que espere de ella otro tipo de hazañas distinto de las de un "alguacil" (pág. 62). *Nadja*, internada de por vida no por desequilibrada sino por pobre, marginada por su comportamiento no normalizado, camina hacia la catástrofe porque, sin adoptar las precauciones de Breton y el grupo, se manifiesta abiertamente al margen de las normas colectivas de conducta y de lo que se denomina "el sentido común", es decir, de las expresiones "lógicas" sobre las que se basa la vida en colectividad. Y, siendo la lógica la manifestación de un orden establecido —es decir, político—, *Nadja*, al subvertir la lógica, adopta un carácter subversivo. Breton entiende que su internamiento también tiene un carácter político y, consiguientemente, convierte a la psiquiatría en aparato represor. Algunas formulaciones de la posterior antipsiquiatría no serán expresadas de un modo muy diferente.



A partir de ello, las referencias a la "psiquiatría policíaca" se hacen numerosas — toda normalización es represiva, los métodos entre ambos niveles son similares y esa violencia legítima contra las "fuerzas del orden" también se hace legítima aplicada contra los psiquiatras— y la tercera parte de la obra es suficientemente elocuente al respecto. La reacción que la obra provocaría en los medios clínicos —se llegaría a pedir que *Nadja* fuera secuestrada—, recogida al comienzo del *Segundo Manifiesto*, demuestra —con la perspectiva del tiempo transcurrido— que las formulaciones bretonianas habían dado en el blanco mucho antes de que Dalí formulara su teoría de la "paranoia crítica". Ya la "Carta a los Médicos-jefe de los asilos de locos" publicada en el número 3 de *L.R.S.* (1925), cuyo borrador era obra de Desnos pero había sido trabajada y firmada por el conjunto del grupo, resultaba extremadamente dura. El 25 de julio de 1927, días antes de que Breton comience la redacción de la obra, se inaugura el "Congreso de médicos alienistas y neurólogos de Francia" en Blois, con una conferencia sobre "La noción de responsabilidad en la práctica médico-legal" en la que periodistas y jueces se ven acusados de favorecer la puesta en libertad de los alienados: el poeta no dejará de referirse a ella. Pero, inversamente, los *Anales médico-psicológicos* ("Diario de la Alienación mental y de la Medicina legal de los Alienados", 12, t. II, noviembre de 1929) atacan muy crudamente tanto a Breton como su obra, y el poeta incluirá como prólogo del *Segundo Manifiesto* los trabajos firmados por P. Abély y Guiraud. Además de las menciones de "incitación al asesinato" y de "entablar una demanda contra un autor que ha sobrepasado los límites de lo conveniente", los calificativos que en ellos pueden leerse con respecto a los autores surrealistas son "incoherentes, injuriosos, obsesos, incrédulos, excesivos, impertinentes, perezosos mentales, etc.", entre otros. En el número 3 de *L.S.A.S.D.L.R.*, Breton denuncia de nuevo, en "La Medicina mental ante el Surrealismo, la orientación represiva de la psiquiatría, apoyándose sobre un caso concreto, el de un profesor de física que, incorporado al ejército y manifestando su repulsa hacia él y la guerra, habría sido declarado enfermo de "evidentes tendencias esquizoides", de "individualismo morboso" y de "concepciones idealistas de fraternidad universal".

Ambos elementos, el político y el clínico, no aparecen aislados sino que se integran en un núcleo que los reúne con otros y les confiere su auténtico sentido: se trata, obviamente, de los apuntes referidos a la teoría surrealista que en la época seguía, como el propio autor indicaría tiempo después, sus etapas exploratorias y experimentales, es decir, que seguía buscando su camino. Cabe recordar la definición expresada en el *Manifiesto* de 1924: "Surrealismo, n. m.: Automatismo psíquico puro mediante el cual nos proponemos expresar, verbalmente, por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de cualquier preocupación estética o moral." Pues bien, ese "funcionamiento real del

pensamiento", cuyo "dictado" pretende captar el "operador" surrealista, debe abolir la norma, es decir, la lógica establecida por el poder, y no admite la arbitrariedad de los límites establecidos "entre la no-locura y la locura". Y ello hasta el punto de que cualquier formulación surrealista debe incorporar, necesariamente, los campos anteriormente abordados.

Pero desde el exclusivo punto de partida del surrealismo, es decir, de acuerdo con su intento de permitir que afloren en el estado más bruto posible las manifestaciones del inconsciente, la obra constituye todo un muestrario de experiencias y propuestas desde el "sueño despierto" a la hipnosis y la alucinación, desde la formulación de "lo maravilloso cotidiano" a la del azar objetivo y la aceptación del libre curso de las analogías, puede decirse que *Nadja* ilustra perfectamente esa comprensión de la existencia que es la surrealista. Y, una vez más, no se trata de formulaciones teóricas sino, por lo general, de apuntes que Breton finge no interpretar pero que, admirablemente secuenciados, componen ese universo de signos que nada tiene que ver con el denominado "mundo real", en provecho de otro que alcanza dimensiones cósmicas y trascendentes con el que únicamente puede establecerse un contacto singular y fragmentario a través de algún mediador —mejor, mediadora— cuyos propios conformación y comportamiento, liberados de lo contingente, permitan la "videncia", la iluminación. Toda la obra desborda de ejemplos al respecto. La primera parte es una recensión de esos momentos prestigiosos en los que Breton ha creído acceder a la conciencia de "lo surreal". Y la segunda lo es también de los que *Nadja* ha podido condensar para él, con su presencia, sus dibujos o sus textos. Esta dimensión resulta tan elocuente —como lo es el propio sueño del poeta tras la escritura del episodio de *Las desequilibradas*— que no estimo necesario insistir sobre este carácter que convierte a *Nadja* en la obra surrealista por excelencia.

Toda la obra, por otra parte, se sitúa en el marco de ese "demonio de la analogía" mencionado por Breton (véase nota 88 del relato) a partir de Mallarmé y que hace que cada anotación, cada episodio, se inserten en una red en la que opera la alternancia metonímica/metafórica que le confiere su dinamismo al texto y crea su auténtico trayecto. Los ejemplos son tan abundantes que determinan la composición misma de la escritura: de las videncias a las premoniciones o a las recuperaciones de tiempos pasados, las apariciones/desapariciones (sean éstas de manos o de personas), de su interés por las "Cortes de amor" a las estampas del vendedor y al castillo de Saint-Germain, de la plaza Dauphine al Delfín y a él mismo, de las Solange a las Hélène, del surtidor de las Tullerías a Berkeley, de Mme. Sacco a Sacco y Vanzetti, de la caída de las palomas en Ango a la de *Nadja* o a la del avión, o de los objetos del mercado a Rimbaud, todo en la obra —y particularmente las intertextualidades— se hace signo y también señal, según la diferencia entre ambos que establece P. Albouy y a la que se refiere la nota 18 del relato, todo es significativo de una realidad oculta que es más determinante que la aparente y que, en suma, define el azar según la fórmula bien conocida del número 3-4 de *Minotaure* (1933), recuperada en *El amor*

loco: "Para intentar interpretar y conciliar audazmente en este punto a Marx y a Freud, el azar sería la forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre paso en el inconsciente humano." Cada uno de estos elementos, significativo por sí mismo, íntegra una significación más compleja y, en ese sentido, puede decirse que nada en la obra es gratuito, que cada uno de los elementos, por fragmentario o poco relevante que pueda parecer, compone una posibilidad de acceso a ese mundo de lo "merveilleux" que es el del surrealismo y exige que "la vida (sea) descifrada como un criptograma" (pág. 106). Es ese "demonio de la analogía", por otra parte, el que guía la lectura entre *Nadja* y *Arcano 17*, pasando por *Los vasos comunicantes* y *El amor loco*, de los que la primera y las dos últimas obras hubieran debido conformar un proyecto común según la carta del poeta a J. Paulhan a finales de 1939, y que sitúan el trayecto de búsqueda de Breton en sus diferentes etapas entre la anunciación y la consumación.

El último elemento que resulta interesante destacar en estas breves páginas va referido a la dimensión que toma "lo literario" en una obra que, como queda dicho, pretende ser experimental, al margen de cualquier artificio literario y de cualquier "preocupación estética". Pero llama la atención la abundancia de intertextualidades y de referencias concretas en el relato. Algunos autores ya han sido citados, otros no: Rimbaud y Apollinaire, Baudelaire, Huysmans y Flaubert, Hugo, Valéry, Shelley, Jarry y Lautréamont, además de los propios amigos del grupo surrealista y algún otro próximo a él. Algún autor no es citado, pero forma parte de lo implícito: es el caso de Mallarmé, quizá el de Radiguet. En ocasiones se trata de meras referencias obligadas por el desarrollo del relato —pero en Breton nada es gratuito y es preciso no aceptar nunca la primera explicación de hecho, sin falsear "la realidad", el autor hubiera podido escamotearla como hace a veces—, en otras, en cambio, le sirven para desarrollar su concepto de la escritura literaria, del mismo modo que hace con los creadores plásticos. En cualquier caso, al igual que respecto de los elementos anteriores, los apuntes fragmentarios acaban componiendo un conjunto coherente de tipo teórico.



Retrato de Breton por Man Ray (1930).

En él, no tiene cabida la ficción —todo debe haber existido para que merezca ser fijado en el texto—, puesto que la escritura tiene un carácter experimental y utilitario debe servir para la exploración de la dimensión surreal. Esos elementos, en estado lo más bruto posible, que tan solo la interpretación surreal permite considerar de manera distinta a la convencional, deben ser presentados del modo más despojado posible de cualquier artificio que pueda distraer de su función comunicativa primordial —es decir, huyendo de los recursos propios de una estética del lenguaje—, por entender además que la belleza nada tiene que ver con la destreza o con la perfección sino con la "convulsión", con el "espasmo" del momento de su creación. Lo cual motivará sus reproches iniciales contra Valéry y su práctica de "corregir" sus composiciones tiempo después de su elaboración. Simultáneamente, indica que quiere que su obra sea considerada como "abierta", es decir, implicada en el contacto permanente con la existencia, interactuando con ella y permeable a sus estímulos al comienzo de la 3.^a parte, señala. Me produce envidia (es una forma de hablar) todo aquel que dispone de tiempo para preparar algo parecido a un libro y que, habiéndolo concluido, sabe cómo interesarse por el destino de ese objeto o por el destino que, después de todo, ese objeto le reserva" (pág. 124). Breton, en suma, no quiere crear "literatura" en el sentido convencional del término, se muestra abiertamente opuesto a la "literatura psicológica con fabulaciones novelescas" (pág. 58), sino que se sirve de la escritura en un proceso cuya expresión también, pero no sólo, puede ser literaria.

En la primera parte se extiende acerca del papel del autor y las referencias a Hugo y a Flaubert son suficientemente elocuentes. Le sirven para reivindicar su concepción

de la "morada de cristal" en la que todo en él sería transparente y no necesitaría claves para ser interpretado: "Insisto en reclamar los nombres, en interesarme únicamente por los libros que se dejan abiertos como puertas batientes y que no necesitan claves para ser entendidos" (pág. 58). Lo cual no deja de resultar paradójico con respecto a *Nadja*, pero no es la primera vez que se hace necesario subrayar las contradicciones del autor. El final del relato aporta esa figura neutra del "operador" ya mencionada. Y, finalmente, en varias ocasiones en el relato, sugiere la contradicción que existe entre el hecho y su escritura. En la última de ellas señala: "Puesto que existes (...), quizás no era muy necesaria la existencia de este libro" (pág. 131). Poco antes, manifestaba: "Yo no sé lo que salvaría de esta historia si volviera a leerla..." (pág. 124). Y, concluyendo el relato del primer encuentro: "La vida no tiene nada que ver con lo que se escribe" (pág. 86). Y sin embargo, Léona le anticipará que Breton escribirá acerca de ella. Su razón es que "algo debe quedar de nosotros", es decir, que algo de ese presente único debe quedar fijado, habida cuenta de su fugacidad, de su caducidad: es la misma razón de la escritura surrealista tan ferozmente antiliteraria. Siendo la vida real el único campo experimental válido, la escritura es, sobre todo, el soporte que permite reflejar —tan pobremente como se quiera y mejor a través de las imágenes poéticas que mediante la narración, en razón de la ruptura con la lógica que las primeras procuran— el prestigio de ese instante irreproducible e irrepetible.

Como puede observarse, son demasiados elementos referidos a cuestiones ajenas a la relación entre los dos personajes esenciales, filtrados como por descuido al hilo del relato, como para no tenerlos en cuenta en su coherencia. Composición fragmentaria, sea, incoherente, en absoluto. El lector puede orientar su propio trayecto de lectura y retener con mayor precisión una interpretación que privilegie algún aspecto concreto. También puede desconfiar de la obra y de sus detalles, y ha quedado señalado que determinadas ambigüedades y ciertas contradicciones le autorizan a ello. Pero no puede ignorar lo evidente: el carácter aparentemente episódico de la obra no puede disimular su valor como propuesta global que, atendiendo a campos tan amplios como los reseñados, la convierten en un relato que es la quintaesencia del surrealismo.



Su último viaje por Bretaña (mayo de 1966).

Esta edición

Tras lo expuesto en las páginas precedentes, es evidente que la presente versión merece algún comentario para un lector que quizás se sienta molesto por la abundancia de Notas al hilo de la lectura. Las dificultades planteadas por elementos de ambigüedad y por formulaciones en ocasiones no demasiado precisas por parte del autor forman parte del modo de escritura de Breton y confieren carácter al texto: han sido, por ello, respetadas y cuando, en alguna ocasión, la polisemia era irreductible ha sido señalada. También ha sido respetada, tan hasta los límites de lo tolerable como en el texto original, una composición extraordinariamente alambicada y barroca, en la que proposiciones autónomas vienen a irrumpir —a veces tres, y cuatro...— en el interior de otras que se ven retomadas quizás en la página siguiente. Del mismo modo lo ha sido, a pesar de lo incómodo que pueda resultar, el hábito bretoniano del "usted" cuando la intimidad de la relación obligaría a un "tú": el paso al tuteo en el relato se hace brusco y está convenientemente marcado por el propio autor que, a pesar de todo, mantenía el "usted" en la correspondencia con su esposa. No insistiré acerca de todos estos detalles. Esas características añadidas han sido escrupulosamente respetadas: haber reducido su dificultad implicaría leer "otra" obra. En ese debate tan añejo —y a menudo tan falso— entre lo "literal" y lo "literario", se ha tratado sobre todo de respetar al primero recreando al segundo, e inversamente.

Las Notas han sido añadidas con arreglo a ciertos criterios: y el primero de ellos radica en permitir que el lector español salve cómodamente las distancias de tiempo y de espacio. Dicho lector no tiene por qué estar al corriente de las múltiples claves culturales que pertenecen a otro país y sobre las que se sustenta una obra de carácter, en cambio, universal. Muchas Notas resultarán ociosas, incluso incómodas, para un lector que conozca las claves bretonianas, surrealistas y francesas. Para otros, en cambio, les facilitará una lectura que precisa, en cualquier caso, una atención sostenida. Parafraseando a Baudelaire, ni me apena ni tampoco me alegra en un caso como en otro. Por otra parte, la distancia transcurrida entre el momento de la composición y la actualidad obliga a recordar determinadas referencias que podían resultar más o menos transparentes en la época y que lo son menos hoy en día. Entiendo preferible, en cualquier caso, una información redundante a su carencia, sobre todo en una obra como *Nadja* en la que dichas referencias pueden ser, en todo momento, claves. La versión española de todas las citas que figuran en el presente volumen, correspondan a Breton o a otros autores, es responsabilidad del traductor.

El segundo criterio tiene mucho que ver con lo señalado en las páginas precedentes: se trata de una obra de extraordinaria coherencia interna a pesar de su apariencia fragmentaria, pero también lo es dentro de los textos bretonianos y surrealistas. Por ello, buena parte de las Notas sitúan su escritura en la amplia red de referencias a las que responde. En tercer lugar, ya se ha indicado que la versión de 1963 incorpora y elimina elementos con respecto a la original de 1928. La mayor

parte de las supresiones son circunstanciales y no especialmente significativas. Pero cierto número de ellas, en cambio, sí lo son y su desconocimiento empobrece la lectura de la obra —incluso en contra de la voluntad del autor—: ha parecido útil recordarlas. Y, por último, y teniendo en cuenta que demasiado a menudo se ha considerado esta obra como una hermosa ficción, me ha parecido necesario respetar esa voluntad del autor por recordar que todo en ella es verificable y pertenece al registro de lo real, que nada, en cambio, pertenece al registro de la "fabulación novelesca": de ahí esa preocupación por "documentar" que, en último término, no hace sino prolongar el planteamiento de Breton.

Bibliografía

La Bibliografía que figura a continuación no es exhaustiva pero su propia abundancia permite dar una idea de la complejidad, la variedad y la dimensión de la crítica referida tanto al Surrealismo francés como a Breton e, incluso, a la obra *La edición* utilizada de *Nadja* corresponde a la establecida por Marguerite Bonnet en la edición de las *Obras Completas* de A. Breton, t. I, París, en la Bibliothèque de La Pléiade de NRF-Gallimard, 1988, págs. 643-753, con la colaboración de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert y José Pierre, que respeta, a su vez, las correcciones establecidas por el autor para la edición de 1963, con un exhaustivo estudio preliminar, mención de las variantes y anotaciones sumamente pertinentes, páginas 1495-1565. El trabajo documental y analítico de M. Bonnet merece ser destacado en su justo valor. El citado tomo contiene, además de dicha obra, *Mont de Piété*, *Les Champs magnétiques*, *Clair de Terre*, *Les Pas perdus*, los *Manifiestos del Surrealismo* de 1924 y 1930, *Poisson soluble*, *Ralentir travaux* y *L'Immaculée conception* y, asimismo, buen número de inéditos. En el orden cronológico de dichas obras, sitúa a *Nadja* en la fecha de su edición, 1928. El tomo II, a cargo de los mismos especialistas, en la misma colección, es de 1992 y contiene las obras correspondientes al periodo de 1930 a 1941. El tomo III comprende el que se extiende entre dicha fecha y 1953. El tomo IV, en preparación, la última época. Dicha edición resulta la más fiable y documentada de cuantas se han realizado de las obras de Breton. Las restantes obras mencionadas que no figuran en los dos primeros tomos son citadas con indicación de la edición utilizada.

Existe una traducción de *Nadja* al castellano realizada por Agustí Bartra para la edición de Seix Barral (Barcelona, 1984), así como otra en catalán, obra de Joaquim Sala-Sanahuja, para Edicions del Mall (Barcelona, 1986). Igualmente existen algunos fragmentos traducidos en antologías y obras de carácter más general como ejemplo, señalaré la versión de las páginas 651-652 realizada por Tomás Segovia para *A. Breton. Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1973, con una Introducción de M Bonnet.

La abundante bibliografía acerca del Surrealismo, particularmente el francés, del autor y de la obra obliga a clasificarla en distintos bloques y a situar cronológicamente los estudios más relevantes. En el apartado correspondiente a *Nadja*, a diferencia de los anteriores —por razones de espacio fácilmente comprensibles— se incluyen asimismo los artículos de investigación.

Surrealismo.

Hugnet, G., *Petite anthologie poétique du surréalisme*, París, Jeanne Bucher, 1934.

Cazaux J., *Surréalisme et psychologie: endophasie et écriture automatique*, París,

La Technique du Livre, 1938.

Lemaitre, G. E., *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1941.

Sauro, A., *Le Surréalisme ou Bolchévisme et Littérature*, Nápoles, Pironti, 1947.

Alexandrian, S., *L'art surréaliste*, París, Hazan, 1950.

Alquie, F., *Philosophie du Surréalisme*, París, Flammarion, 1956.

Jean, M., *Histoire de la peinture surréaliste*, París, Le Seuil, 1959.

Bedouin, J.-L., *Vingt ans de Surréalisme (1939-1959)*, París, Denoël, 1961.

Duplessis, Y., *Le Surréalisme*, París, PUF, 1961.

Waldberg, P., *Le surréalisme*, París, Skira, 1962.

Nadeau, M., *Histoire du Surréalisme, suivi de Documents surréalistes*, París, Le Seuil, 1964.

Benayoun, R., *Érotique du Surréalisme*, París, J. J. Pauvert, 1965.

Waldberg, P., *Chemins du Surréalisme*, Bruselas, La Connaissance, 1965.

Pierre, J., *Le Surréalisme*, París, Rencontres, 1966.

Behar, H., *Le théâtre Dada et surréaliste*, París, Gallimard, 1967.

Alquie, F., *Le Surréalisme*, París, Mouton, 1968

Passeron, R., *Histoire de la peinture surréaliste*, París, Le Livre de Poche, 1968.

Aelbert-Auquier, *Poètes singuliers, du surréalisme et autres lieux*, París, UGE, 1968.

Waldberg, P., *Les initiateurs du Surréalisme*, París, Gallimard, col. 10/18, 1969.

Bedouin, J.-L., *La poésie surréaliste*, París, Seghers, 1970.

Brechon, R., *Le Surréalisme*, París, A. Colín, 1971.

Gauthier, X., *Surréalisme et sexualité*, París, Gallimard, 1971.

Bancquart, M.-Cl., *Paris des surréalistes*, París, Seghers, 1972.

Abastado, Cl., *Introduction au Surréalisme*, París, Bordas, 1972.

Lagoutiere, E., *Le Surréalisme*, París, Masson, col. "Ensembles littéraires", 1972.

Held, R., *L'oeil du psychanalyste. Surréalisme et surréalité*, París, Payot, 1973.

Picón, G., *Journal du Surréalisme*, París, Skira, 1975.

Alexandrian, S., *Le Surréalisme et le rêve*, París, Gallimard, 1975.

Chenieux-Gendron, J., *Le Surréalisme et le roman*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1983.

—, *Le Surréalisme*, París, PUF, 1984.

Behar, H. y Carassou, M., *Le Surréalisme, Textes et débats*, París, Livre de Poche, 1984.

AA. VV., *Dada/Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos*, Universidad de Cádiz, 1986.

AA. VV., *Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga, Litoral, 1987.

AA. VV., "A. Breton et le Surréalisme International", *Opus International*, núms. 123-124, París, 1991, edición de A. Jouffroy.

Breton.

Gracq, J., *A. Breton, quelques aspects de l'écrivain*, París, José Corti, 1948.

Isou, I., *Réflexions sur A. Breton*, París, Lettristes, 1948.

AA. VV., *A. Breton. Essais et témoignages* (recogidos por M. Eigeldinger), Neuchâtel, La Baconnière, 1949.

Mauriac, Cl., *A. Breton*, París, De Flore, 1949.

Bedouin, J.-L., *A. Breton*, París, Seghers, 1950.

Carrouges, M., *A. Breton et les données fondamentales du surréalisme*, París, Gallimard, col. "Les Essais", 1950.

Breton, A., *Entretiens*, París, Gallimard, col. "Le Point du Jour", 1952.

Crastre, V., *A. Breton*, París, Arcanes, 1952.

Soupault, Ph., *Le vrai A. Breton*, París, Dynamo, 1966.

AA. VV., *A. Breton et le mouvement surréaliste*, París, N.R.F., 172, 1967.

Broewder, Cl., *A. Breton, arbitrator of Surrealism*, Ginebra, Droz, 1967.

Massot, P. de, *A. Breton, le septembriseur*, París, Terrain Vague, 1967.

Matthews, J. H., *A. Breton*, Nueva York & Londres, Columbia Univ. Press, 1967.

Duits, Ch., *André Breton a-t-il dit passe*, París, Les Lettres Nouvelles, 1969.

Joyeux, M., *A Breton ou le chemin parallèle*, París, La Rue, 1969.

Audoin, Ph., *Breton*, París, Gallimard, 1970.

Alexandrian, S., *A. Breton par lui-même*, París, Le Seuil, col. "Écrivains de toujours", 1971.

Balakian, A., *A. Breton, Magus of Surrealism*, Nueva York, Oxford Univ. Press, 1971.

Caws, M.-A., *Surrealism and the Literary Imagination: a Study of A. Breton*, Nueva York, Twayne Publisher, 1971.

Lenk, E., *Der Springende Narziss: A. Breton Poetischer Materialismus*, Munich, Rogner und Bernhard, 1971.

Sheringham, M., *A. Breton: A Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1972.

AA. VV., *Les critiques de notre temps et A. Breton*, París, Garnier, 1974.

Durozoi, G. y Lecherbonnier, B., *A. Breton, l'écriture surréaliste*, París, Larousse, 1974.

Bonnet, M., *A. Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, París, José Corti, 1975.

Legrand, G., *A. Breton en son temps*, París, Le Soleil noir, 1976.

Matic, D., *A. Breton oblique*, Montpellier, Fata Morgana, col. "Explorations", 1976.

Alexandrian, S., *Les libérateurs de l'amour* (cap. 8), París, Le Seuil, col. "Points", 1977.

Gabellone, L., *L'Oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in_Breton*, Turín, Einaudi, 1977.

- Galateria, D., *Invito alla lettura di A. Breton*, Milán, Mursia, 1977.
- Legrand, G., *Breton*, París, Belfond, col. "Les Dossiers Belfond", 1977.
- Lamy, S., *A. Breton: hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, Presses de l'Univ. de Montréal, 1977.
- Schwarz, A., *A. Breton, Trotsky et l'anarchie*, París, UGE, col. 10/18, 1977.
- Rosemont, Fr., *A. Breton and the First Principles of Surrealism*, Londres, Pluto Press, 1978.
- Hozzel, M., *Bild und Einheitwirklichkeit im Surrealismus: Éluard und Breton*, Frankfurt am Main, Lang, 1980.
- Viielwahr, A., *Sous le signe de contradictions: A. Breton de 1913 a 1924*, París, Nizet, 1980.
- AA. VV., "André Breton", *R.S.H.*, 184, 1981.
- Bonnet, M., Chenieux-Gendron, J. y Pierre, J., *Revue surréalistes françaises autour d'A. Breton, 1948-1972*, Milwood, Nueva York, Kraus Internat. Publ., 1982.
- Vogt, U., *Le Point noir. Politik und Mythos bei A. Breton*, Berna, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1982.
- Plouvier, P., *Poétique de l'amour chez A. Breton*, París, José Corti, 1983.
- Asari, M., *A. Breton et le sacré. Essai sur Breton selon quelques textes religieux*, París, Publ. de l'Univ. París III, 1984.
- Facioli, V., *A. Breton-L. Trotsky. Por una arte revolucionaria independiente*, Río de Janeiro, Paz et Terra, 1985
- Lavergne, Ph., *A. Breton et le mythe*, París, J. Corti, 1985.
- Matthews, J. H., *A. Breton sketch for an Early Portrait*, Amsterdam & Filadelfia, J. Benjamín, 1986.
- Mourier-Casile, P., *A. Breton, l'explorateur de la Mer-Moire*, París, PUF, 1986.
- Pierre, J., *L'aventure surréaliste autour d'A. Breton*, París, Filipacchi-Artcurial, 1986.
- Behar, H., Barbe, M. y Fournier, R., *Les pensées d'A. Breton*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1987.
- Pierre, J., *A. Breton et la peinture*, Lausana, L'Âge d'Homme, col. "Cahiers des Avant-gardes", 1987.
- Rosello, M., *L'Humour noir selon A. Breton*, París, J. Corti, 1987.
- Sebbag, G., *L'imprononçable jour de ma naissance: A. Breton*, París, J. M. Place, 1987.
- Virmaux, A. y O., *A. Breton, qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- Behar, H. y Saporta, M., *A. Breton ou le Surréalisme même*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1988.
- Sebbag, G., *L'imprononçable jour de sa mort: J. Vaché, janvier 1919*, París, J. M. Place, 1989.
- Behar, H., *A. Breton, le Grand indésirable*, París, Calmann-Lévy, 1990.
- AA. VV., "André Breton", *Europe*, marzo de 1991.

AA. VV., *A. Breton y el Surrealismo*, Catálogo de la Exposición del mismo nombre, Centre Pompidou-M^o de Cultura/ C.A.R.S., Madrid, 1991.

Nadja.

Beaujour, Michel, "Qu'est-ce que *Nadja*?", *L.N.R.F.*, núm. 172, abril de 1967, págs. 780-799.

Albouy, Pierre, "Signe et signal dans *Nadja*", *Europe*, números 483-484, julio-agosto de 1969.

Crastré, V., *Trilogie surréaliste. Nadja, Les vases communicants, L'amour fou*, París, SEDES, 1971.

Testud, P., "*Nadja* ou la métamorphose", *R.S.H.*, 1971.

Steinwachs, G., *Mythologie des Surrealismus oder die Rückerwandlung von Kultur in Natur eine strukturelle Analyse von Bretons Nadja*, Neuwied, Berlín, Luchterhand, 1971.

Martin, Claude, "*Nadja* ou le mieux-dire", *R.H.L.F.*, núm. 2, marzo-abril de 1972, págs. 274-286.

Jouanny, R. A., *Nadja*, París, Hatier, col. "Profil d'une oeuvre", 1972.

Levy, S., "Breton's *Nadja* and automatic writing", *Dada/Surrealism*, núm. 2, 1973.

Jones, L., "*Nadja* and the Language of Poetic Fiction", *Dada/Surrealism*, núm. 3, 1973.

Matthews, J. H., "Désir ou merveilleux dans *Nadja*", *Symposium*, 1973.

Navarri, R., "*Nadja* ou l'écriture malheureuse", *Europe*, número 528, 1973.

Marien, M., "Mort de *Nadja*", *Les lèvres nues*, núm. 12, Bruselas, 1975.

Prince, G., "La fonction méta-narrative dans *Nadja*", *French Review*, 1976.

Wagner, N., "*Nadja*, ville de l'angoisse", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Univ. de Strasbourg, 19, núm 2, 1976, páginas 221-228.

Raillard, G., "On signe ici", *Littérature*, núm 25, 1977.

Riese-Hubert, R., "*Nadja* depuis la mort de Breton", *CEuvres et critiques*, II, 1, 1977.

Orenstein, Gl., "*Nadja* Revisited: A Feminist Approach", *Dada/ Surrealism*, núm. 8, 1978, págs. 91-106.

Bertrand, M., "*Nadja*, un secret de fabrication surréaliste", *L'Information Littéraire*, núms 2-3, marzo-mayo de 1979.

Tadié, Y., *Le récit poétique*, París, PUF, 1979.

Clebert, J. P., "Traces de *Nadja*", *R.S.H.*, 184, 1981.

Porter, L., "*L'Amour Fou* and Individuation: A Jungian Reading of Breton's *Nadja*", *L'Esprit créateur*, 22, núm. 2, 1982, págs. 25-34.

- Sarkany, S., "Nadja ou la lecture du monde objectif", *Mélusine*, IV, 1982.
- Arrouye, J., 'La photographie dans *Nadja*', *Mélusine*, IV, 1983, págs. 123-151.
- Guedj, C., "Nadja ou l'exaltation réciproque du texte et de la photographie", *Les Mots, La Vie*, núm. extraordinario. Niza, 1984, págs. 91-136.
- Cardinal, R., *Breton: Nadja*, Londres, Grant & Cutter, 1986.
- Boulestereau, N., "Nadja d'A. Breton: entre le livre du désir et le désir du livre", *Littérales*, núm. 1, 1986, págs. 95-108.
- Navarri, R., *Nadja*, París, PUF, 1986.
- Velázquez, J. I., "Breton y su *double sombre: Nadja*", *Litoral — "El ojo soluble"*, núms. extra 174-175-176, 1987, páginas 425-437.
- Bonnet, M., "Notice, notes et variantes de *Nadja*", en A. Breton, *CEuvres complètes I*, París, Gallimard, col. Bibl. de la Pléiade, 1988, págs. 1495-1565.
- Chénieux-Gendron, J., "Les variantes de *Nadja* (...)", *Seminari Pasquali di Bagni di Lucca*, núm. 3, Pisa, Pacini Editore, 1989.
- Desoubeaux, H., "A. Breton et la folle", *Mélusine*, IX, 1989.
- Maillard-Chary, C., "Mélusine entre Sphinx et Chimère", *Mélusine*, XI, 1990.
- Caamaño, M^a A., "Les dessins de *Nadja*", *Iris*, 12, 1992, páginas 111-127.
- Desoubeaux, H., "Notes sur *Nadja* et l'amour sage", *Mélusine*, XIII, 1992.
- Née, P., *Lire Nadja*, París, Dunod, 1993.
- Mourier-Casile, P., *Nadja, d'A. Breton*, París, Gallimard, col. Foliothèque, 1994.

Otros.

La presente Bibliografía quedaría incompleta si no mencionara las revistas surrealistas más interesantes. En todas ellas figuran textos de Breton que ilustran el desarrollo del movimiento. Entre ellas, *La Révolution Surréaliste (L.R.S.)*: 1924-1929. Sus primeros directores fueron Pierre Naville y Benjamín Péret. Breton la dirigió a partir de 1925; *Le Surréalisme au service de la Révolution (L.S.A.S.D.L.R.)*: 1930-1933. Director: A. Breton; *Minotauro*: 1933-1938. Dirigida por Skira; *VVV*: 1942-1944. Directores: A. Breton, Marcel Duchamp y Max Ernst; *Néon*: 1948. Dirigida por S. Alexandrian, Rodanski, Heisler, Tarnaud y Herold; *Médium*: 1953-1955. Dirigida por Jean Schuster; *Le Surréalisme, même*: 1956-1959. Dirigida por A. Breton; *Bief*: 1958-1960. Dirigida por Gérard Legrand; *La Brèche*; *Action surréaliste*: 1961-1965. Dirigida por A. Breton, Robert Benayoun, J. Schuster y G. Legrand, y, por último, *L'Archibras*; *le Surréalisme*: 1967-1969. Dirigida por J. Schuster.

Por último, entre las obras no reseñadas en las Notas o en la Introducción que, de una manera parcial, desde la óptica de los recuerdos o de las valoraciones no siempre académicas, ayudan a comprender una época ya algo lejana, al autor o a su obra, cabe mencionar las siguientes:

Ribemont-Dessaignes, G., *Déjà-jadis*, París, Julliard, 1958.
Deharme, L., *Les années perdues*, París, Plon, 1961.
Alexandre, M., *Mémoires d'un surréaliste*, París, La jeune Parque, 1968.
Pieyre de Mandiargues, A., *Le désordre de la mémoire*, París Gallimard, 1975.
Berl, E., *Interrogatoire (par P. Modiano)*, París, Gallimard, 1976.
Jean, M., *Autobiographie du surréalisme*, París, Le Seuil, 1978.
Soupault, Ph., *Mémoires de l'oubli, I*, Lachenal & Ritter, 1986.

Nadja

PROEMIO

(mensaje con retraso^[50])

Si ya, dentro de este libro, el acto de escribir, más aún el de publicar cualquier clase de libro, queda situado en la categoría de las vanidades, ¡qué habrá de pensarse acerca de la complacencia con que su autor pretende, tantos años después, mejorar su forma por poco que sea! Y sin embargo conviene distinguir, resulte o no oportuno en esta obra, cuanto se relaciona con la clave afectiva hasta depender enteramente de ella —constituye, claro está, lo esencial— de cuanto es relato diario, tan impersonal como pueda serlo, de acontecimientos insignificantes pero articulados unos con otros de manera especial (enramada de Léquier, ¡tuyo, siempre!)[⁵¹]. Si el intento de retocar en la distancia la expresión de un estado emocional, vista la imposibilidad de revivirlo en el presente, debe saldarse inevitablemente con la disonancia y el fracaso (bastante se evidenció en el caso de Valéry, cuando una devoradora preocupación por el rigor le condujo a revisar sus "versos antiguos") [⁵²], quizás no deba censurarse la pretensión de conseguir que los términos sean más adecuados y cierta fluidez en otros aspectos.

Lo cual puede aplicarse muy especialmente a Nadja, en razón de uno de los dos principales imperativos "antiliterarios" a los que esta obra se somete: del mismo modo que la abundante ilustración fotográfica tiene por objeto eliminar cualquier descripción —habiendo sido ésta condenada por estéril en el Manifiesto del surrealismo [⁵³], el tono adoptado para el relato copia al de la observación médica, especialmente a la neuropsiquiátrica, que tiende a conservar los datos de todo cuanto examen e interrogatorio pueden revelar, sin apurarse por adornar lo más mínimo el estilo al anotarlos. Al hilo de la lectura, podrá comprobarse que tal decisión, que cuida de que el documento "tomado en vivo" no resulte afectado en lo más mínimo, se aplica tanto a la persona de Nadja como a terceras personas y a mí mismo. La voluntaria indigencia de una escritura de estas características ha contribuido, sin duda, a la renovación de su audiencia, relegando su ocaso más allá de los límites habituales.

Subjetividad y objetividad disputan una serie de asaltos a lo largo de una vida humana, de los que casi siempre la primera resulta, muy rápidamente, muy mal parada. Al cabo de treinta y cinco años (la pátina es notable), los leves cuidados con que me decido a rodear a la segunda no dan cuenta sino de cierto respeto a lo mejor expresado, que ella es la única en tener en cuenta, pudiéndose encontrar lo mejor de la otra —que continúa importándome más— en la carta de amor acribillada de incorrecciones y en los "libros eróticos que carecen de ortografía".

Navidad de 1962.

¿Quién soy yo? Como excepción podría guiarme por un aforismo: en tal caso ¿por qué no podría resumirse todo únicamente en saber a quién "frecuento"?^[54]. Debo confesar que este último término me desorienta puesto que me hace admitir que entre algunos seres y yo se establecen unas relaciones más peculiares, más inevitables, más inquietantes de lo que yo podía suponer. Me sugiere mucho más de lo que significa, me atribuye, en vida, el papel de un fantasma y, evidentemente, se refiere a lo que ha sido preciso que yo dejara de ser para ser *quien* soy. Atrapado, sin exagerar lo más mínimo, por esta acepción, me revela que lo que yo entiendo como manifestaciones objetivas de mi existencia, manifestaciones más o menos organizadas, no es más que lo que trasciende, dentro de los límites de esta vida, de una actividad cuya auténtica dimensión me resulta completamente desconocida. La imagen que yo tengo de un "fantasma", con todo lo convencional que resulta tanto en su apariencia como en su ciega sumisión a determinadas contingencias de hora y lugar, representa para mí sobre todo la manifestación perfecta de un tormento que puede ser eterno. Es posible que mi vida no sea más que una imagen de esa naturaleza y que yo, creyendo explorar algo nuevo, esté condenado en realidad a volver sobre mis pasos, a tratar de conocer lo que debería ser capaz de reconocer perfectamente, a aprender una mínima parte de cuanto he olvidado^[55]. Esta percepción sobre mí mismo no me parece desacertada sino en la medida en que me presupone a mí mismo, en cuanto a que coloca arbitrariamente en un plano anterior una representación acabada de mi pensamiento que no tiene por qué respetar la temporalidad, que implica en ese mismo tiempo una idea de pérdida irreparable, de penitencia o de caída cuya falta de fundamento moral, en mi opinión, es indiscutible. Lo importante es que las aptitudes particulares que poco a poco voy descubriendo en mí, aquí mismo, en absoluto me alejen de la búsqueda de una aptitud general, que sería la mía propia y que no me ha sido otorgada. Más allá de todas las aficiones que me conozco, de las afinidades que noto en mí, de las atracciones que experimento, de los acontecimientos que me suceden y que sólo me suceden a mí, más allá de la cantidad de movimientos que yo me veo hacer, de las emociones que únicamente yo siento, me esfuerzo en averiguar en qué consiste, ya que no de qué depende, mi singularidad con respecto a los demás seres humanos. ¿No es cierto que sólo en la exacta medida en que sea consciente de esta diferenciación podré revelarme a mí mismo lo que, entre todos los demás, yo he venido a hacer en este mundo y cuál es ese mensaje único del que soy portador hasta el punto que de su suerte debo responder con mi cabeza?

Partiendo de tales reflexiones, me parece deseable que la crítica, es cierto que renunciando a sus más caras prerrogativas, pero proponiéndose una finalidad menos vana, mirándolo bien, que la de elaborar ideas esmerada pero mecánicamente, se contente con sabias incursiones en el terreno que considera vedado por excelencia y que es, al margen de la propia obra, aquél en el que el autor, presa de los pequeños asuntos de la vida cotidiana, se expresa con total independencia, de una manera a menudo tan característica. El recuerdo de la anécdota siguiente: Hugo, hacia el final

de su vida, que vuelve a dar por enésima vez el mismo paseo con Juliette Drouet y no interrumpe su silencio, al paso de su carruaje ante una propiedad a la que se accedía a través de dos puertas, una grande, una pequeña, más que para señalar a Juliette la grande: "Puerta para caballerías, señora" y escuchar la respuesta de ella, que le señala la pequeña: "Puerta peatonal, señor"; y luego, un poco más lejos, ante dos árboles de entrelazadas ramas, para añadir: "Philémon y Baucis", a sabiendas de que esta vez Juliette no habría de responder^[56], y esa certeza que tenemos de saber que esta conmovedora ceremonia se repitió cotidianamente durante años, ¿cómo podría transmitirnos hasta este punto la comprensión y la asombrosa sensación de lo que él era, de lo que él es, el mejor estudio posible de la obra de Hugo? Estas dos puertas son como el espejo de su fuerza y también de su debilidad, sin que se sepa cuál es el de su pequeñez, cuál el de su grandeza. ¿Y de qué nos serviría todo el genio del mundo si no admitiera a su lado esta adorable corrección que sólo el amor permite y que cabe, entera, en la réplica de Juliette? Ni el más sutil, ni el más entusiasta analista de la obra de Hugo podrá nunca hacerme compartir nada mejor que este supremo sentido de la *proporción*. Cuánto celebraría poseer un documento personal, de la importancia de éste, de cada uno de los hombres que admiro. En su defecto, podría contentarme con documentos de menor valor y poco susceptibles de bastarse por ellos mismos desde el punto de vista afectivo. No soy un admirador de Flaubert y, sin embargo, si me aseguran que había de confesar que con *Salammbô* no quiso más que "dar la impresión del color amarillo", con *Madame Bovary* tan sólo "hacer algo que respondiera a la coloración de esos mohos de los rincones donde hay cochinillas", y que lo demás le resultaba indiferente, estas preocupaciones, extra-literarias en suma, me predisponen en su favor^[57]. Para mí, esa magnífica luz de los cuadros de Courbet es la de la plaza Vendôme, en el momento en que la columna cayó^[58]. Y en nuestros días, si aceptara un hombre como Chirico desvelar íntegramente y, por supuesto, al margen de artificios estéticos, entrando en los más ínfimos, y también en los más inquietantes detalles, lo más luminoso de cuanto antaño le guió en su obra, ¡qué salto permitiría dar a la exégesis! Sin él, qué digo, a su pesar, únicamente con sus lienzos de entonces y con un cuaderno manuscrito que tengo entre mis manos, no podría reconstruirse aquel universo que fue el suyo hasta 1917 más que de un modo imperfecto^[59]. Es una auténtica lástima que no se pueda colmar esta laguna, que no se pueda captar plenamente todo lo que, en semejante universo, altera el orden previsto, elabora una escala nueva para todas las cosas. Chirico reconoció entonces que no podía pintar más que *sorprendido* (sorprendido, él, el primero) por determinadas composiciones de objetos y que todo el enigma de la revelación se resumía para él en esta palabra: sorprendido. Es cierto que la obra producto de ello resultaba en lo sucesivo "vinculada por un estrecho vínculo con lo que la había hecho nacer", pero sólo se le parecía "del modo extraño en que se parecen dos hermanos o, más bien, como la imagen en sueños de una persona en concreto y la misma persona en la realidad. Es, y al mismo tiempo no lo es, la misma persona; cabe observar una

leve y misteriosa transfiguración en sus rasgos". Antes aún que en esas combinaciones de objetos que le pusieron de manifiesto una singular fragancia, tendría sentido concentrar la atención crítica en los propios objetos e investigar por qué, en tan escaso número, son ellos los llamados a colocarse de ese modo. Mientras no se hayan explicado sus más subjetivas visiones acerca de las alcachofas, del guante, de las galletas o de la bobina, nada se habrá dicho sobre Chirico^[60]. ¡Y que no podamos contar con su colaboración en este asunto^[61]!

Por lo que me respecta, aún más importante de lo que lo es para el espíritu el hallazgo de cómo ciertas cosas se disponen de una manera determinada, me parecen las disposiciones del espíritu con respecto a ciertas cosas, siendo ambas disposiciones las que por sí solas controlan todas las formas de la sensibilidad. Así es como comparto con Huysmans, el Huysmans de *En rada* y de *Allá*^[62], ciertas maneras que nos son tan comunes de apreciar cuanto se ofrece, de escoger con la parcialidad de la desesperación entre lo que existe que si, bien a mi pesar, sólo a través de su obra he podido conocerle, quizás sea de entre mis amigos el que menos desconocido me resulta. Pero además, ¿quién ha hecho más que él para llevar hasta sus últimas consecuencias esta discriminación necesaria, *vital*, entre el salvavidas, tan frágil en apariencia, que tanto puede auxiliarnos, y la vertiginosa conjunción de fuerzas que se conjuran para echarnos a pique? Me ha transmitido ese vibrante hastío que casi todos los espectáculos le causaron; y nadie antes que él ha sabido, ya que no hacerme presenciar ese gran alborear de lo mecánico sobre el terreno asolado de las posibilidades conscientes, sí al menos convencerme humanamente de su absoluta fatalidad, y de lo inútil que resulta intentar, por uno mismo, escapar de él. ¡Cómo no voy a agradecerle que, sin inquietarse por el efecto que pudiera producir, me informe de cuanto le concierne, de cuanto le ocupa, en sus momentos de mayor angustia, y es ajeno a su angustia, de no "cantar" absurdamente, como demasiados poetas lo hacen, esta angustia sino de enumerarme pacientemente, en la distancia, las razones mínimas y totalmente involuntarias que todavía encuentra para existir, y que sea él mismo quien habla, sin saber demasiado bien para quién! También él es objeto de una de esas perpetuas demandas que parecen llegar del exterior y nos inmovilizan durante unos instantes ante alguna de esas fortuitas combinaciones de cosas, de carácter más o menos original, acerca de cuyo secreto me parece que si nos interrogáramos adecuadamente lo encontraríamos en nosotros mismos. ¡Qué distinto le considero, será preciso decirlo, de todos los empíricos de la novela que pretenden exhibir personajes distintos de ellos mismos y los esbozan físicamente, moralmente a su imagen, y mejor que no queramos saber en provecho de qué causa! A partir de un personaje real, del que creen tener una idea de conjunto, crean dos personajes de su historia; con dos, sin mayores miramientos, componen uno. ¡Y aún hay quien se molesta en debatir acerca de todo ello! Alguien le sugería a un autor, conocido mío, acerca de una obra suya que iba a publicarse y cuya protagonista podía ser identificada con demasiada facilidad que, al menos, le cambiara *siquiera* el color de

sus cabellos. Como si, siendo rubia, hubiera sido más difícil delatar a una mujer morena. Pues bien, eso no me parece pueril, me parece escandaloso. Insisto en reclamar los nombres, en interesarme únicamente por los libros que se dejan abiertos como puertas batientes y que no necesitan claves para ser entendidos^[63]. Afortunadamente, los días de esa literatura psicológica con fabulaciones novelescas están contados. Estoy seguro de que fue Huysmans quien le asestó el golpe del que ya no podrá recuperarse. Por lo que a mí se refiere, he de continuar viviendo en mi morada de cristal, en la que en cualquier momento uno puede ver quién viene a visitarme, donde todo lo que cuelga del techo y de las paredes se sostiene como por encanto, donde por las noches descanso en un lecho de cristal con sábanas de cristal, donde *quién soy yo* me será revelado más pronto o más tarde grabado al diamante. Es cierto que nada me subyuga tanto como la completa desaparición de Lautréamont detrás de su obra y que en mi pensamiento siempre tengo presente su inexorable "Tics, tics y tics"^[64]. Pero para mí sigue habiendo algo sobrenatural en las circunstancias de un eclipsamiento humano tan completo. Me parecería inútil aspirar a algo semejante y no tengo la menor dificultad en convencerme de que tal pretensión, por parte de quienes se protegen tras ella, sólo revela algún motivo poco honroso.

Al margen del relato que voy a comenzar^[65], no tengo otra intención que la de contar los episodios más determinantes de mi vida *tal y como puedo concebirla al margen de su estructura orgánica*, es decir, en la medida en que depende de los azares, del más insignificante o del más importante, en que, oponiéndose a la interpretación tópica que se me ocurre para entenderla, me introduce en un mundo como prohibido que es el de las repentinas proximidades, el de las petrificantes coincidencias, el de los reflejos por encima de cualquier otro impulso de lo mental, el de los acordes simultáneos como de piano, el de los relámpagos que permitirían ver, pero *ver* de verdad, si no fueran aún más veloces que los otros. Se trata de hechos cuyo valor intrínseco es sin duda difícilmente apreciable pero que, por su carácter absolutamente inesperado, violentamente incidental, y por la naturaleza de las sospechosas asociaciones de ideas que suscitan, haciéndole pasar a uno de los hilos de araña a la telaraña^[66], es decir, a la cosa más centelleante y más graciosa del mundo si no fuera porque cerca, o en los alrededores, está la araña; se trata de hechos que, aunque hubiera que considerarlos como meras constataciones, siempre aparentan ser una señal, sin que pueda decirse con precisión que señal^[67], que me hacen descubrir inverosímiles complicidades en plena soledad, que me convencen, cada vez que creo que solo yo manejo el timón del barco, de que soy un iluso. Habría que jerarquizarlos, estos hechos, desde el más simple al más complejo, desde esa reacción especial, indefinible, que provoca en nosotros la visión de muy escasos objetos o nuestra llegada a tal o cual lugar acompañadas por esa sensación muy evidente de que para nosotros algo muy grave y esencial depende de ello, hasta la completa ausencia de paz con nosotros mismos que nos provocan ciertas concatenaciones, determinadas concurrencias de circunstancias que desbordan ampliamente nuestro entendimiento y

no permiten que regresemos a una actividad racional más que si, en la mayoría de los casos, recurrimos al instinto de conservación. Cabría repertoriar buen número de pasos intermedios entre esos hechos-deslices y esos hechos-precipicio^[68]. Entre esos hechos, de los que para mí mismo apenas alcanzo a ser más que un azorado testigo y los otros hechos, acerca de los cuales presumo de discernir y en cierto modo, de suponer los pormenores^[69], quizás haya la misma distancia que entre una de esas afirmaciones o uno de esos conjuntos de afirmaciones que constituyen la frase o el texto "automático" y la afirmación, o el conjunto de afirmaciones que, para el mismo observador, componen la frase o el texto cuyos términos han sido todos sopesados y fruto de una madura reflexión suya. No cree que su responsabilidad quede empeñada, por decirlo de alguna manera, en el primer caso, en el segundo sí que queda comprometida. En cambio, resulta infinitamente más sorprendido, más fascinado por lo que ocurre en el primero que por lo que ocurre en este último. También está más orgulloso de ellas, lo cual no deja de ser curioso, se siente más libre con ellas. Pues eso es lo que ocurre con esas sensaciones electivas que ya he mencionado antes y cuya propia dosis de incomunicabilidad constituye una fuente de placeres sin igual.



*"Como punto de partida tomaré el Hotel Grands Hommes..."
(Fotografía J-A Boiffard).*

Nadie espere de mí una reseña global de cuanto me ha sido dado experimentar en este dominio Aquí me limitaré, sin esforzarme, a recordar lo que en ciertas ocasiones

me ha ocurrido sin que por mi parte hubiera hecho nada para que se produjera, lo que, viniendo hasta mí por vías al margen de toda sospecha, me da la medida de la gracia y la desgracia singulares de que soy objeto; hablaré de todo ello sin ordenarlo previamente y según los caprichos de cada momento que deja emerger lo que emerge.

Como punto de partida tomaré el hotel Grands Hommes, en la plaza del Panteón, en el que yo vivía hacia 1918^[70], y como etapa la casa de campo de Ango, en Varengeville-sur-Mer, donde me encuentro en agosto de 1927, decididamente el mismo, la finca de Ango en la que me han invitado a permanecer, cuando no quiera que me molesten, en una cabaña artificialmente camuflada por la maleza, en el lindero de un bosque y desde la que, si quisiera, podría cazar con reclamo^[71] sin dejar, por lo demás, de ocuparme de mis cosas. (¿Pero acaso podría haber sido de otro modo a partir del momento en que decidí escribir *Nadja*?). Poco importa si, por aquí y por allá, un error o una mínima omisión, incluso alguna confusión o un sincero olvido oscurecen lo que cuento, lo que, en su conjunto, nadie podría poner en tela de juicio. Por último,



Finca de Ango, el palomar

quisiera que nadie redujera semejantes accidentes del pensamiento a su *injusta* dimensión de sucesos varios y que si, por ejemplo, digo que la estatua de Étienne Dolet^[72] en París, en la plaza Maubert, siempre me ha atraído y producido un malestar insoportable al mismo tiempo, nadie dedujera de ello inmediatamente que soy, en todo y por todo, merecedor del psicoanálisis, método que aprecio y sobre el

cual pienso que no pretende nada menos que expulsar al hombre de sí mismo, y del que espero hazañas distintas a las de un alguacil^[73]. Por otra parte, me reafirmo en que no se encuentra en condiciones de enfrentarse con semejantes fenómenos, al igual que, a pesar de sus grandes méritos, ya es hacerle demasiado honor si se admite que resuelve el problema del sueño o que, simplemente, no conduce a actuar fallidamente a partir de su explicación de los actos fallidos. Con lo cual llego a mi propia experiencia, a cuanto constituye para mí y acerca de mí mismo un motivo apenas intermitente de meditaciones y ensueños.



"Si por ejemplo digo que la estatua de Étienne Dolet en París en la plaza Maubert siempre me ha atraído y producido un malestar insoportable al mismo tiempo..." (Fotografía Colec. Georges Sirot).

El día del estreno de *Color de Época*^[74], de Apollinaire, en el Conservatorio Renée Maubel, mientras conversaba con Picasso en el palco durante el entreacto, se me acerca un muchacho, balbucea algunas palabras, acaba por darme a entender que me había confundido con uno de sus amigos dado por muerto en la guerra. Naturalmente, todo se queda en eso. Poco después, por mediación de Jean Paulhan, escribo una carta a Paul Éluard y entramos en correspondencia sin que por entonces tuviéramos la más mínima imagen física el uno del otro. Durante un permiso, viene a verme: él era quien me había abordado en *Color de Época*.



"Paul Éluard..." (Fotografía Man Ray).

Las palabras leña-carbón que figuran en la última página de los *Campos Magnéticos*^[75] me proporcionaron la ocasión de ejercitar un curioso talento de prospección respecto de todos los establecimientos que sirven para identificar, durante un domingo entero en que Soupault y yo estuvimos paseando. Me parece que podía decir a qué altura de cualquier calle que tomáramos aparecerían estos comercios, y si por la derecha o por la izquierda. Y que siempre acertaba. Lo que me guiaba, lo que me alertaba no era la imagen alucinatoria de las palabras en cuestión, sino más bien la de uno de esos tarugos de madera que aparecen cortados en sección, sucintamente pintados en la fachada, a ambos lados de la entrada y formando montones de color uniforme y con una parte más oscura. De regreso a mi habitación, esa imagen siguió persiguiéndome. Un soniquete de tiovivo, que llegaba desde la glorieta Médicis, me causó la impresión de encontrarme de nuevo ante el mismo taco^[76]. Y, desde mi ventana, el cráneo de Jean-Jacques Rousseau, cuya estatua podía ver dos o tres pisos por debajo de mí, de espaldas, también lo era. Aterrado, retrocedí precipitadamente.

Seguimos en la plaza del Panteón, tarde, ya de noche. Llaman. Entra una mujer cuya edad aproximada así como sus rasgos no consigo evocar hoy. Enlutada, creo. Busca un número de la revista *Littérature*^[77], que ha prometido llevarle a alguien a Nantes, al día siguiente. Ese número todavía no se ha publicado pero me cuesta convencerla de eso. Pronto me queda claro que el objeto de su visita es "recomendarme" a la persona que la envía y que pronto vendrá a residir a París.

(Recuerdo perfectamente la expresión: "que querría lanzarse a la literatura", la cual, desde aquel día, y sabiendo a quién se aplicaba, me ha parecido siempre tan curiosa, tan conmovedora). Pero ¿a quién se me confiaba para que acogiera, para que aconsejara, de una manera tan quimérica? Unos días después, llegaba Benjamin Péret.



"Las palabras leña-carbón..." (Fotografía J.-A. Boiffard).

Nantes: quizás la única ciudad de Francia, además de París, donde tengo la impresión de que puede sucederme algo que merece la pena, donde ciertas miradas se consumen por sí mismas con un ardor excesivo (el año pasado, sin ir más lejos, volví a comprobarlo, durante el tiempo necesario para atravesar Nantes en automóvil y ver a aquella mujer, una obrera, creo, acompañada por un hombre y que alzó su mirada: hubiera debido detenerme), donde para mí la cadencia de la vida es distinta a la de cualquier otro sitio, donde un espíritu aventurero, más allá de cualquier aventura posible, habita todavía en ciertos seres, Nantes, de donde aún pueden surgirme amigos, Nantes, donde amé un parque: el parque de Procé^[78].



"Unos días después, llegaba Benjamin Péret..."
(Fotografía Man Ray).

Vuelvo ahora a evocar^[79] a Robert Desnos en la época en que quienes, de entre nosotros, la hemos conocido designamos como la *época de los sueños*. "Duerme", pero escribe, habla. Estamos en mi casa, en el taller, por la noche, encima del cabaret del Cielo. Se oyen las voces de fuera: "¡Entren, entren al Gato Negro!" Y Desnos continúa viendo lo que yo no veo, lo que no puedo ver sino a medida que me lo muestra. Para hacerlo, a menudo adopta la personalidad del hombre vivo más raro, más imprevisible, más decepcionante, el autor del *Cementerio de los Uniformes y las Libreas*, Marcel Duchamp, a quien jamás ha visto personalmente. Lo que se consideraba como más inimitable de Duchamp gracias a algunos misteriosos "juegos de palabras" (Rose Sélavy) aparece en toda su pureza con Desnos, alcanzando de repente una extraordinaria dimensión. Quien no haya visto cómo su lápiz vertía sobre el papel, sin la más mínima vacilación y con una prodigiosa rapidez, aquellas asombrosas ecuaciones poéticas, y no haya podido, como yo, estar seguro de que era imposible que hubieran sido elaboradas de antemano, incluso si es capaz de apreciar su perfección técnica y de juzgar su maravilloso aleteo, no puede hacerse una idea de todo lo que aquello alumbraba entonces, del absoluto valor de oráculo que aquello tomaba. Haría falta que alguno de los asistentes a aquellas innumerables sesiones se molestara en describirlas con precisión, en situarlas en su auténtica atmósfera. Pero aún no ha llegado el momento en que se las podrá evocar desapasionadamente. De tantas citas con él, con algún otro o conmigo mismo como Desnos, con sus ojos cerrados, me dio para más adelante, todavía hoy no hay ni una sola que me sienta con

valor como para faltar a ella, ni una sola, en el lugar y la hora más inverosímiles, en que no esté seguro de encontrarme con quien me dijo.



"Vuelvo ahora a evocar a Robert Desnos..."
(Fotografía Man Ray).

Mientras tanto, cualquiera puede estar seguro de encontrarme en París, de que no pueden pasar más de tres días sin verme ir y venir, hacia el atardecer, por el bulevar Bonne-Nouvelle, entre la imprenta de *Le Matin*^[80] y el bulevar de Estrasburgo. Ignoro por qué, en efecto, me conducen mis pasos allí, y voy casi siempre sin una razón precisa, sin nada que me decida a hacerlo más que esa oscura seguridad de que *lo que tenga que pasar* (?) ocurrirá allí. Durante ese rápido recorrido, no reconozco lo que, incluso sin saberlo, podría suponerme un centro de atención, ni en el espacio ni en el tiempo. No: ni siquiera la muy hermosa y muy inútil Puerta de Saint-Denis. Ni siquiera el recuerdo del octavo y último episodio de una película que vi por allí, muy cerca, en la que un Chino, que había descubierto no sé qué método para multiplicarse, invadía él solo Nueva York, con algunos millones de especímenes de él mismo. Penetraba, seguido por él mismo, y por él mismo, y por él mismo, y por él mismo, en el despacho del Presidente Wilson, que retiraba sus lentes. Esta película, la que con mucho más me ha impresionado, se titulaba: *El Abrazo del Pulpo*^[81].



"No: ni siquiera la muy hermosa y muy inútil Puerta de Saint-Denis..."
(Fotografía J.-A. Boiffard).

Con ese sistema que consiste en no consultar nunca el programa antes de entrar en un cine —lo cual, por lo demás, tampoco me serviría de mucho, dado que nunca he conseguido recordar los nombres de más de cinco o seis actores— corro, evidentemente, un mayor riesgo que cualquier otra persona de "no acertar", aunque deba confesar aquí mi debilidad por las películas francesas más absolutamente idiotas. Por lo demás, *comprendo* bastante mal los acontecimientos, *sigo* lo que pasa demasiado imprecisamente. En ocasiones, eso termina por molestarme, y entonces les pregunto a mis vecinos de butaca. Lo cual no impide que ciertas salas de cine del X^o distrito me parezcan ser lugares especialmente adecuados para que yo los frecuente, como en la época en que, con Jacques Vaché, nos instalábamos para cenar en el patio de butacas de la antigua sala del "Folies-Dramatiques"^[82], y abríamos latas, cortábamos pan, descorchábamos botellas y conversábamos en voz alta como si estuviéramos sentados a mesa, dejando completamente estupefactos a los espectadores que no se atrevían a decir ni palabra.

El "Teatro Moderno"^[83], situado al fondo de la Galería de la Ópera, hoy destruido, respondía a la perfección a mi ideal en ese sentido, al margen de que las obras representadas en él aún tuvieran menor importancia. La irrisoria interpretación de los actores, que sólo de una manera muy relativa tenían en cuenta sus papeles, que apenas se prestaban atención unos a otros y completamente ocupados en establecer relaciones con un público compuesto, como máximo, por una quincena de personas, nunca me causó



"Esta película, la que con mucho más me ha impresionado..."

más efecto que el de un telón de fondo. Pero ¿qué podré evocar yo, por lo que se refiere a esa imagen, la más fugitiva y la más vivaz de mí mismo, a esa imagen acerca de la que hablo conmigo mismo que este a la altura de la entrada en aquella sala de grandes espejos desgastados, adornados en su base con cisnes grises que se deslizaban por entre juncos amarillos, de palcos con rejillas, carentes por completo de aire, de luz, tan poco tranquilizadores, de aquella sala por la que huroneaban las ratas durante la representación, rozando los pies de los espectadores, donde ¿uno podía escoger entre una butaca desfondada y otra butaca cuyo respaldo podía volcarse! al llegar? Y entre el primer acto y el segundo, pues hacía falta ser muy bondadoso para esperar hasta el tercero, ¿qué volveré yo a ver con estos ojos que lo han visto, del bar del primer piso, tan oscuro también, con sus impenetrables bóvedas, "un salón en el fondo de un lago"^[84] , si, ciertamente? Tan a menudo lo frecuentaba que, a costa de tantos horrores de entre los peores que imaginarse pueda he conseguido recordar una coplilla de una pureza perfecta. Una mujer, bonita por excepción, cantaba:

Dispuesta la morada de mi corazón.

Y abierta solo al porvenir.

Libre mi alma de toda desazón.

Bello esposo mío, puedes venir^[85]

Siempre he deseado tanto como nadie puede imaginar, encontrarme una noche en un bosque con una hermosa mujer desnuda, o más bien, puesto que una vez manifestado un deseo semejante ya no significa nada, lamento, como nadie puede imaginar, no haberla encontrado nunca. Suponer un encuentro de esa clase no es tan delirante, en suma: podría ser. Creo que *todo* se habría parado en seco, ¡ah! desde luego no estaría ahora escribiendo lo que escribo. Me encanta una situación así en la que por encima de cualquier otra, probablemente más hubiera carecido de *presencia de ánimo* Creo que ni siquiera lo hubiera tenido para huir (Quienes ríen con esta última frase son unos cerdos). El año pasado ya atardecido por las galerías de al lado del Electric-Palace^[86], una mujer desnuda, que tan solo hubiera tenido que despojarse de un abrigo, iba y venía de un lado a otro, muy blanca. Lo cual, en sí mismo, ya era bastante turbador. Desgraciadamente, lejos de ser algo extraordinario, esa esquina del "Électric" era un lugar de libertinaje carente de interés.



Acerca del "Teatro Moderno"

Pero para mí, hundirme de verdad en los bajos fondos del espíritu, allí donde ya no se trata de que la noche descienda o se desvanezca (¿así que ya es de día?) es regresar a la calle Fontaine, al "Teatro de las Dos Máscaras"^[87] que, desde aquella época, ha dado paso a un cabaret. Fui a él desafiando mi escaso gusto por las tablas, hace mucho tiempo, seguro de que la obra que se representaba no podía ser mala, de tanto como la crítica se había encarnizado con ella, llegando hasta reclamar su prohibición. Incluso había parecido extraordinariamente fuera de lugar entre las peores del "género de terror"^[88] que constituían todo el repertorio de esta sala: será

preciso reconocer que no era una mala recomendación. No dilataré más el confesar la admiración sin límites que sentí por *Las Desequilibradas*, que es y seguirá siendo por mucho tiempo la única obra dramática (quiero decir: hecha exclusivamente para ser representada en un escenario) que quiera recordar. La obra, debo insistir en ello porque esa es una de sus cualidades más curiosas, pierde casi todo su interés si no es *vista*, si no es por lo menos mimada cada intervención de sus personajes. Hechas estas advertencias, no me parece por demás inútil exponer su argumento.



Acerca del "Teatro Moderno" (pág. 69).

La acción se sitúa en un internado femenino: el telón se alza sobre el despacho de la directora. Esta persona, rubia, de unos cuarenta años, de aspecto solemne, está sola y muestra un gran nerviosismo. Es la víspera de las vacaciones y espera ansiosamente la llegada de alguien: "Y Solange que debería haber llegado ya..." Recorre febrilmente la habitación, retocando los muebles, los papeles. De vez en cuando se acerca a la ventana que da al jardín donde acaba de comenzar el recreo. Ha sonado una campana y se oyen, por doquier, los gritos alegres de las chiquillas que se pierden al instante en la lejana algarabía. Un jardinero alelado, que menea la cabeza sin cesar y se expresa de un modo intolerable, con una pronunciación defectuosa e inmensas dificultades para comprender lo que se dice, el jardinero del internado, permanece ahora junto a la puerta, balbuceando palabras confusas y sin que parezca dispuesto a irse. Acaba de regresar de la estación y no ha visto que la Srta. Solange descendiera del tren: "La Señ-ñorita So-lang..." Arrastra las sílabas como si fueran alpargatas. Crece la impaciencia, también. Mientras tanto, aparece una señora mayor cuya tarjeta de visita acaba de ser introducida. Ha recibido de su nieta una carta bastante confusa pero en la que le suplica que venga a buscarla lo más rápidamente posible. Se deja

tranquilizar con bastante facilidad: en esta época del curso las niñas siempre están un poco nerviosas. Por lo demás, basta con llamar a la niña para preguntarle si tiene alguna queja de algo o de alguien. Aquí está. Abraza a su abuela. Pronto resulta evidente que sus ojos no podrán separarse en ningún momento de los ojos de la que le pregunta. Se limita a negar con algunos gestos. ¿Por qué no podría esperar hasta la entrega de premios que tendrá lugar dentro de pocos días? Se adivina que no se atreve a hablar. Se quedará. La niña se retira, sumisa. Camina hacia la puerta. En el umbral parece como si en su interior se librara un gran combate. Sale corriendo. La abuela se retira, dando las gracias. De nuevo, la directora, sola. La espera absurda, terrible, en la que no sabe qué objeto cambiar de sitio, qué gesto repetir, qué ponerse a hacer para que lo que se espera ocurra... Por fin, el ruido de un coche... El rostro que observábamos se ilumina. Ante la eternidad. Una mujer adorable entra sin llamar. Es ella. Rechaza prestamente los brazos que la estrechan. Morena, castaña, no sé. Joven. Unos ojos espléndidos en los que hay languidez, desesperación, agudeza, crueldad. Delgada, vestida muy sobriamente, con un vestido de color oscuro y medias negras de seda. Y esa pizca de "desclasada" que tanto nos gusta. Nadie explica lo que viene a hacer, se excusa por haberse retrasado. Su gran frialdad aparente contrasta hasta lo imposible con la acogida que se le hace. Habla, con una indiferencia que parece afectada, de lo que ha sido su vida, poca cosa, desde el año anterior cuando, hacia la misma época, también vino. Ninguna precisión acerca del colegio en el que da clases. Pero (*y aquí la conversación va a dar un giro infinitamente más íntimo*) ahora de lo que se trata es de las buenas relaciones que Solange ha podido mantener con algunas alumnas más encantadoras que las demás, más bonitas, mejor dotadas. Se queda pensativa. Sus palabras, hay que escucharlas cerca de su boca. De improviso se interrumpe, apenas puede verse que abre su bolso y, mostrando un muslo maravilloso, allí, un poco más arriba de la oscura liga... "Pero ¡si tú no te pinchabas! —No, ¡oh! ahora, qué quieres..." Una respuesta dada en un tono de cansancio tan desgarrador. Como reanimada, Solange, a su vez, se informa: "¿Y tú... aquí? Cuenta." Aquí también han llegado *nuevas* alumnas, muy lindas. Una, sobre todo. Tan dulce. "Fíjate, querida." Las dos mujeres se asoman un buen rato a la ventana. Silencio, cae una pelota en la habitación. Silencio. "¡Es ella! Va a subir. —¿Tú crees?" De pie, las dos, ambas recostadas en la pared. Solange cierra los ojos, se relaja, suspira, queda inmóvil. Llaman. La niña de hace un momento entra sin decir palabra, se dirige lentamente hacia la pelota, mirando fijamente a la directora a los ojos, camina de puntillas. Telón. — En el acto siguiente, es de noche, en una antesala. Han pasado algunas horas. Un médico, con su maletín. Se ha descubierto la desaparición de una niña. ¡Con tal de que no le haya ocurrido ninguna desgracia! Todo el mundo se agita, la casa y el jardín han sido registrados de arriba abajo. La directora, más tranquila que antes. "Una niña muy dulce, quizás algo triste ¡Dios mío, y su abuela que estaba aquí hace unas pocas horas! Acabo de enviar a buscarla." El médico, desconfiado: dos años consecutivos, un accidente en el momento en que las niñas se van. El año

pasado, el descubrimiento del cadáver en el pozo. Este año... El jardinero, que vaticina y berrea. Ha ido a mirar al pozo. "Qué raro, con lo raro que es, es raro." El médico interroga sin éxito al jardinero. "Sí que es raro." Ha explorado todo el jardín con una linterna. Tampoco es posible que la niña se haya ido. Las puertas bien cerradas. Los muros. Y nada en toda la casa. Ese animal continúa discutiendo penosamente consigo mismo, repitiendo machaconamente las mismas cosas de una manera cada vez menos inteligible. El médico ha dejado de escucharle, por decirlo de alguna manera, ya "Sí que es raro. El año pasado. Yo, no he visto nada. Mañana tendré que poner una vela. Pero ¿dónde puede estar esta pequeña? 'Ñor'ocor. Sí, 'ñor'ocor. Pues ya es raro, ya. Y precisamente, mira por donde que la 'ñorita-So-lange que llega ayer mismo y que... —¿Qué, qué dices, aquella señorita Solange, aquí? ¿Estás seguro? ¡Ah! pero esto se parece a lo del año pasado más de lo que yo suponía). Déjame." El médico que se embosca detrás de una columna. Aún no es de día. Pasa Solange, atravesando el escenario. No parece compartir la agitación general, camina recta hacia adelante, como una autómatas. —Un poco después. La búsqueda ha sido en vano. De nuevo en el despacho de la directora. La abuela de la niña acaba de sentirse mal en la sala de visitas. Hay que ir a auxiliarla, de prisa. Decididamente, ambas mujeres parecen tener la conciencia tranquila. Miran al médico. El comisario. Los criados. Solange. La directora... Ésta, buscando un reconfortante, se dirige al armario del botiquín, lo abre. El cuerpo ensangrentado de la niña aparece cabeza abajo y se desploma sobre el suelo. El grito, el inolvidable grito. (En la representación, había parecido oportuno advertir al público que la artista que interpretaba el papel de la niña tenía diecisiete años bien cumplidos. Lo esencial es que parecía que tuviera once). Yo no sé si la obra terminaba con el grito del que hablo, pero quiero pensar que sus autores (la pieza era fruto de la colaboración del actor cómico Palau con, me parece, un cirujano llamado Thiéry pero también, indudablemente, con algún demonio^[89]) no habían querido que Solange fuera sometida a mayores sinsabores y que su personaje, demasiado tentador para ser real, tuviera que sufrir una apariencia de castigo que, por lo demás, todo su esplendor desmiente. Sólo añadiré que el papel era representado por la más admirable y sin duda la *única* actriz de aquella época, a la que vi actuar en el "Dos Máscaras" en otras obras en las que no aparecía menos hermosa, pero de quien, para mi mayor vergüenza quizás^[90], no he vuelto a oír hablar: Blanche Derval.



"La niña de hace un momento entra sin decir palabra..." (Fotografía Henri Manuel).

(Mientras terminaba de escribir todo lo anterior, ayer por la noche, todavía seguía entregándome a las conjeturas que me han parecido atinadas cada vez que he vuelto a ver la obra, es decir en dos o tres ocasiones, o cuando me la he vuelto a representar en la imaginación. Es sobre todo la falta de indicios suficientes acerca de lo que ocurre tras la caída de la pelota, acerca también de lo que pueden ser exactamente presa Solange y su interlocutora para que se conviertan en esos soberbios animales de presa, lo que me mantiene confuso. Al despertarme esta mañana, me costaba más de lo habitual librarme de un sueño bastante infame que no creo necesario transcribir aquí, dado que procede en buena parte de conversaciones que tuve ayer, completamente ajenas a este asunto. Ese sueño me ha parecido interesante en la medida en que resultaba sintomático acerca de la repercusión que semejantes recuerdos pueden tener sobre el curso de los pensamientos, a poco que uno se fuerce a ocuparse de ellos. Llama la atención, en primer lugar, el observar que el sueño en cuestión no reflejaba sino el aspecto penoso, repugnante, incluso atroz, de las reflexiones a las que me había abandonado, que escamoteaba cuidadosamente todo lo que para mí contenían semejantes consideraciones de fabulosamente inapreciable, tal un extracto de ámbar o de rosa más allá de todos los siglos. Por otra parte, debo confesar que si me despierto, viendo con una extrema lucidez lo que acaba de ocurrir al final: un insecto de color musgo, de unos cincuenta centímetros, en que se ha convertido un anciano, acaba de dirigirse hacia una especie de maquina automática, ha introducido una moneda en la ranura, en lugar de dos, lo que me ha parecido un fraude especialmente reprensible, hasta el punto de que, como por descuido, lo he golpeado con un bastón y lo he sentido caer sobre mi cabeza —me ha dado tiempo de observar las bolas de sus ojos que brillaban en el borde de mi sombrero, luego he notado que sentía ahogos y con grandes esfuerzos me han retirado de la garganta dos de sus negras y velludas patas mientras yo experimentaba un asco indecible—, está claro que, aparentemente, todo esto tiene que ver *sobre todo* con el hecho de que hay un nido en el techo de la galería donde he permanecido estos últimos días, alrededor del cual revolotea un pájaro algo asustado por mi presencia cada vez que se trae de los campos, chillando, algo parecido a una langosta verde, pero es indiscutible que en la transposición, en la intensa fijación, en el paso, inexplicable de otra manera, de una

imagen de esta índole desde el plano de la observación, carente de interés, al plano emotivo concurren especialmente la evocación de ciertos episodios de *Las Desequilibradas* y la reaparición de las conjeturas que mencionaba anteriormente^[91]. Dado que la producción de las imágenes oníricas depende siempre, al menos, de ese *doble juego de espejos*, resulta evidente el papel muy especial, sin la menor duda trascendentemente revelador, "superdeterminante" en la mayor expresión del sentido freudiano del término, que ciertas impresiones muy intensas, en absoluto susceptibles de ser contaminadas por la moral, ciertamente experimentadas como más allá del bien y del mal en los sueños y, posteriormente, también en aquello que se les opone, simplificando mucho, con el nombre de realidad, vienen a representar).



Blanche Derval (Fotografía Henri Manuel).

El poder de encantamiento^[92] que Rimbaud ejerció sobre mí hacia 1915 y que, desde entonces, ha encontrado su quintaesencia en algunos señalados poemas como "Devoción" es, sin duda, lo que hacia esa época me permitió encontrar, un día en que me paseaba solo bajo un aguacero, a una muchacha^[93] que tomó la iniciativa para entablar conversación conmigo y, sin otros preliminares, mientras dábamos unos pasos, se ofreció a recitarme uno de sus poemas preferidos: "El Durmiente del Valle". Era tan inesperado, tan fuera de lo normal. Aún más, habiendo ido con un amigo, muy recientemente, al "mercado de las pulgas" de Saint-Ouen^[94] (al que voy a menudo, buscando esos objetos que no se encuentran en ningún otro sitio, pasados de moda, rotos, inutilizables, casi incomprensibles, perversos, en último término, en el sentido en que lo entiendo y me gusta, como, por ejemplo, esa especie de

semicilindro blanco irregular, barnizado, con relieves y depresiones que no significan nada para mí, con estrías rojas y verdes horizontales y verticales, cuidadosamente guardado en un estuche con una divisa en italiano, que me llevé a casa y que, tras un minucioso examen, acabé por admitir que tan sólo tiene que ver con alguna estadística de la población de una ciudad de tal año a tal otro, representada en tres dimensiones, lo cual no lo hace más comprensible), nos llamó simultáneamente la atención un ejemplar muy reciente de las *Obras Completas* de Rimbaud, perdido en un humilde tenderete de trapos, de amarillentas fotografías del siglo pasado, de libros sin ningún valor y de cucharas de hierro. Tengo la buena ocurrencia de hojearlo, apenas el tiempo suficiente para descubrir dos cuartillas intercaladas: una, copia a máquina de un poema de formas libres; la otra, una anotación a lápiz de reflexiones sobre Nietzsche. Pero ya quien vigila bastante distraídamente, muy próxima, no me da margen a saber más. La obra no está a la venta, los documentos que guarda en su interior le pertenecen. Es otra muchacha, muy risueña. Continúa hablando muy animadamente con alguien que parece ser un obrero conocido suyo y que la escucha, se diría, extasiado. Trabamos conversación con ella, por nuestra parte. Muy culta, nos habla fácilmente de sus gustos literarios que la orientan hacia Shelley, Nietzsche y Rimbaud. Espontáneamente, nos habla incluso de los surrealistas y de *El campesino de París* de Louis Aragon, que no ha conseguido leer hasta el final por haberla detenido las variaciones sobre la palabra Pesimismo^[95]. En todo cuanto dice se manifiesta una gran fe revolucionaria. Muy gustosa, me entrega el poema suyo que yo había vislumbrado y añade algunos otros de un interés no menor. Se llama Fanny Beznos^[96].



"Habiendo ido con un amigo al 'mercado de las pulgas' de Saint-Ouen..."

También recuerdo la sugerencia que, a manera de juego, le fue hecha a una dama^[97], delante de mí, para que regalara a la "Central Surrealista" uno de los asombrosos guantes azul cielo que se había puesto para visitarnos en aquella

"Central", y mi pánico cuando vi que estaba a punto de acceder, y las súplicas que le dirigí para que desistiera. No sé lo que pudo haber en aquel momento para mí de temible, de maravillosamente decisivo en la idea de ese guante separándose para siempre de esa mano. Todo aquello no llegó a tomar sus auténticas, sus mayores proporciones, quiero decir las que había de conservar definitivamente, hasta el momento en que a esta señora se le ocurrió volver a colocar encima de la mesa, en el sitio en que tanto había deseado yo que no dejara el guante azul, un guante de bronce que tenía y que después he vuelto a ver en su casa, un guante femenino también, en forma de muñeca plegada y sin volumen en los dedos, guante que nunca he podido privarme de alzar, sorprendido siempre por su peso y, según creo, sin buscar otra cosa que la prueba de la fuerza exacta con la que se apoya sobre lo que el otro no hubiera oprimido.



"Un guante femenino también..."

Hace tan sólo unos días, Louis Aragon me hacía notar que el rótulo de un hotel de Pourville que tiene escritas en letras rojas las palabras: casa roja, estaba escrito con tales letras y colocado de tal manera que, según un ángulo preciso, visto desde la carretera, "casa" desaparecía y "roja" se leía "policía"^[98]. Esta ilusión óptica no tendría la menor importancia si no fuera porque el mismo día, una o dos horas después, la señora que llamaremos *la dama del guante* me condujo ante un cuadro modulable como nunca había visto yo otro igual, y que formaba parte del mobiliario de la casa que acababa de alquilar^[99]. Es un grabado antiguo que, visto de frente, representa un tigre pero que, por tener fijadas en perpendicular a su superficie unas estrechas tiras verticales que fragmentan a su vez otro motivo, figura, a poco que uno se aleje unos pasos hacia la izquierda, un jarrón, unos pasos hacia la derecha, un ángel. Llamo la atención hacia estos dos hechos, para acabar, porque para mí, en tales condiciones, era inevitable ponerlos en relación y porque me parece especialmente imposible establecer una correlación racional entre ambos.

Espero, en cualquier caso, que la presentación de una serie de observaciones de esta índole y de la que viene a continuación será de naturaleza suficiente como para que algunos hombres se lancen a la calle, tras haberles hecho ser conscientes, si no de su inanidad, al menos de la grave insuficiencia de cualquier cálculo supuestamente riguroso acerca de sí mismos, de cualquier acto que, pudiendo haber sido premeditado, exija aplicarse a él de una manera constante. Como si el viento

dispersara las consecuencias del más minúsculo hecho que pueda producirse, si es realmente imprevisto^[100]. Y, después de todo esto, que nadie venga a hablarme del trabajo, quiero decir del valor moral del trabajo. Me veo obligado a aceptar la idea de trabajo como necesidad material, y a este respecto no puedo sentirme más que ferviente partidario de su mejor, de su más justo reparto. Que me lo impongan las siniestras obligaciones de la vida sea; que se me pida que crea en él, que venere el mío o el de los demás, nunca. Prefiero, una vez más caminar a oscuras mejor que tomarme por el que camina iluminado. De nada sirve estar vivo mientras se está trabajando. El acontecimiento con el que cada cual tiene derecho a esperar la revelación del sentido de su propia vida, ese acontecimiento con el que quizás yo todavía no he topado pero tras cuya pista me busco, *no existe si es a costa del trabajo*. Pero me estoy adelantando puesto que quizás sea eso, por encima de todo lo demás, lo que en su momento me hizo comprender y lo que justifica, sin más dilación, la entrada en escena de Nadja.

Por fin, ¡héte aquí que la torre^[101] del Caserón de Ango salta por los aires, y que toda una nieve de plumas, que cae de sus palomas, se derrite al tocar el suelo del gran patio antaño empedrado con restos de tejas rotas y ahora cubierto por auténtica sangre!



"La librería de L'Humanité..." (Fotografía J. —A. Boiffard).

El pasado 4 de octubre^[102], hacia el final de una de esas tardes absolutamente ociosas y lúgubres, como solo yo sé pasar, me encontraba en la calle Lafayette tras haberme detenido durante algunos minutos ante el escaparate de la librería de *L'Humanité* y haber adquirido la última obra de Trotsky^[103], seguía mi camino, vagando sin rumbo, en dirección a la Ópera. Las oficinas, los talleres comenzaban a quedarse vacíos, de arriba abajo de los edificios todo eran puertas cerrándose, las personas se estrechaban la mano en las aceras que empezaban a estar más concurridas. Sin quererlo, observaba rostros, atavíos ridículos, formas de andar. Quiá, ni de lejos estaría esta gente dispuesta a hacer la Revolución. Acababa de cruzar aquella plaza, cuyo nombre olvido o ignoro, allí, frente a una iglesia. De pronto, cuando aún se encuentra a unos diez pasos de mí, me fijo en una muchacha, muy pobremente vestida, que viene en sentido contrario y que, a su vez, también me ve o me ha visto. A diferencia del resto de los transeúntes, lleva la cabeza erguida. Tan frágil que apenas se posa al andar. Una imperceptible sonrisa atraviesa tal vez su rostro. Curiosamente maquillada como si, habiendo comenzado por los ojos, no hubiera tenido tiempo de acabar, pero con la raya de los ojos tan negra para una rubia. La raya, de ningún modo los párpados (un brillo así se consigue, y sólo se consigue, repasando cuidadosamente el lápiz únicamente bajo el párpado. A este respecto, es interesante precisar que Blanche Derval, en el papel de Solange, incluso observada desde muy cerca, en absoluto parecía maquillada. ¿Será que yo no aprecio lo que resulta muy poco oportuno en la calle y es, en cambio, recomendable para el teatro

más que en la medida en que hace caso omiso de lo que está prohibido en un caso, ordenado en el otro? Es posible). Nunca había visto unos ojos como aquellos. Sin vacilar, entablo conversación con la desconocida, admito por lo demás que esperándome lo peor. Ella sonríe, pero muy misteriosamente y diría que *como si supiera lo que se hacía*, aunque en aquel momento yo no pudiera imaginarlo. Acude, según dice, a una peluquería del bulevar Magenta (digo: según dice, porque al instante me entran las dudas y porque más adelante ella misma había de reconocer que iba sin ningún rumbo preciso). Me habla con cierta insistencia de las dificultades económicas por las que está pasando^[104], pero todo esto, me parece, más bien como disculpa y para explicar mejor la indigencia de su atuendo. Hacemos un alto en la terraza de un café cercano a la estación del Norte. La observo mejor. ¿Qué traslucen sus ojos que resulta tan extraordinario? ¿Qué se refleja en ellos, oscuramente, de infelicidad y a la vez, luminosamente, de orgullo? Es el mismo enigma que plantean las primeras confidencias que, sin que quiera saber más de mí, me va haciendo, con una confianza que podría ser inoportuna (o, ¿tal vez podría no serlo?). En Lille, ciudad de donde es originaria y de la que no se fue hasta hace dos o tres años, conoció a un estudiante al que ella tal vez amó y que la amaba. Un buen día, ella decidió abandonarlo cuando menos se lo esperaba él, simplemente "por miedo a estorbarle". Vino entonces a París desde donde a veces le ha escrito, a intervalos cada vez más largos y sin darle nunca su dirección. Sin embargo, aproximadamente un año después de aquello se lo encontró por casualidad: ambos se sorprendieron mucho. Él tomándole las manos, no pudo evitar decirle lo cambiada que la encontraba y bajando la mirada hacia sus manos, se extrañó de verlas tan cuidadas (apenas lo están ahora). Entonces, mecánicamente, ella miro a su vez una de las manos que sostenían las suyas sin poder reprimir un grito al observar que los dos últimos dedos estaban inseparablemente unidos. "¿Pero si te has herido!" Fue absolutamente necesario que el joven le mostrara su otra mano, que presentaba la misma malformación. Muy conmovida, insiste en preguntarme al respecto "¿Cómo puede ser posible? ¿Haber vivido tanto tiempo con una persona, haber dispuesto de todas las ocasiones posibles para observarlo, haberse dedicado a descubrir sus menores particularidades físicas o de otro tipo para, al final, llegar a conocerle tan mal, para ni siquiera haberme dado cuenta de eso! ¿Cree usted... cree usted que el amor puede hacer cosas así? Y él, tan enfadado, pues claro, lo único que pude hacer es callarme, con esas manos... Entonces dijo algo que no comprendo, hay una palabra que no entiendo, dijo: '¡Panoli!' Me vuelvo a Alsacia-Lorena. Solo allí saben querer las mujeres ¿Por qué: Panoli^[105]?. ¿Lo sabe usted?" Como puede suponerse reaccioné enérgicamente: "Qué más da. Pero me parece odiosa esa forma de generalizar sobre Alsacia-Lorena, seguro que este tipo debía ser un perfecto cretino, etc. De manera que se fue, ¿no lo ha vuelto a ver? más vale así." Me dice su nombre, el que ella misma ha adoptado: "Nadja, porque en ruso es el principio de la palabra esperanza y porque no es más que el principio"^[106]. Solo ahora se le ocurre preguntarme quien soy yo (en el sentido

más restringido de la expresión). Se lo digo. Luego vuelve a referirse otra vez a su pasado, me habla de su padre, de su madre. Se enternece, sobre todo, recordando al primero. "¡Un hombre tan débil! Si usted supiera lo débil que ha sido siempre. Fíjese, cuando era joven, no le negaban casi nada. Sus padres, muy acomodados. Todavía no existían los automóviles pero había un hermoso carruaje, un cochero... Con él todo se esfumo rápidamente, por supuesto. Le quiero tanto. Cada vez que pienso en él, que me acuerdo de lo débil que puede ser... ¡Oh! madre es otra cosa. Es una buena mujer, eso es, como se suele decir, una *buena* mujer. En absoluto el tipo de mujer que mi padre hubiera necesitado. Naturalmente que en casa todo estaba muy limpio pero él, compréndalo, no estaba hecho para verla en delantal cuando regresaba. Cierto que se encontraba con una mesa puesta, o a punto de ser puesta, pero no encontraba lo que se suele llamar (con una irónica expresión de apetencia y un gesto divertido) una mesa servida. A madre, la quiero mucho, por nada del mundo querría apenarla. De manera que cuando me vine a París, ella sabía que traía una carta de presentación para las monjas de Vaugirard. Naturalmente nunca la utilicé. Pero siempre que le escribo acabo mi carta con estas palabras: 'Espero verte pronto', y añado: 'Si Dios quiere como dice sor...' y añado cualquier nombre. Y ella ¡lo contenta que debe quedarse! En las cartas que recibo de ella, lo que más me conmueve, lo que significa para mí más que todo lo demás, es la posdata. En efecto, siempre necesita añadir: 'Me pregunto qué puedes estar haciendo en París.' ¡Pobre madre, si ella supiera! Qué es lo que Nadja hace en París, ella misma se lo pregunta. Si, por las tardes hacia las siete, le gusta encontrarse en un vagón de segunda en el metro. La mayoría de los pasajeros son personas que regresan de sus trabajos. Se sienta entre ellos, trata de sorprender en sus caras el motivo de sus preocupaciones. Naturalmente, están pensando en lo que acaban de abandonar hasta mañana, solo hasta mañana, y también en lo que les espera esta noche, lo cual les alegra o les preocupa aún más. Nadja se queda mirando fijamente algo indefinido: "Hay buenas personas." más alterado de lo que quisiera mostrarme, ahora si me enoja: "Pues no. Además tampoco se trata de eso. El hecho de que soporten el trabajo, con o sin las demás miserias, impide que esas personas sean interesantes. Si la rebeldía no es lo más fuerte que sienten, ¿cómo podrían aumentar su dignidad solo con eso? En estos momentos, por lo demás, usted les ve, ellos ni siquiera la ven a usted. Por lo que a mí se refiere, yo odio, con todas mis fuerzas, esa esclavitud que pretenden que considere encomiable. Compadezco al hombre por estar condenado a ella, porque por lo general no puede evitarla, pero si me pongo de su parte no es por la dureza de su condena es y no podría ser más que por la energía de su protesta. Yo sé que en el horno de la fábrica, o delante de una de esas máquinas inexorables que durante todo el día imponen la repetición del mismo gesto con intervalos de algunos segundos, o en cualquier otro lugar bajo las ordenes más inaceptables, o en una celda, o ante un pelotón de ejecución, todavía puede uno sentirse libre, pero no es el martirio que se padece lo que crea esa libertad. Admito que esa libertad sea un perpetuo liberarse de las cadenas: será preciso, por añadidura,

para que ese desencadenarse sea posible, constantemente posible, que las cadenas no nos aplasten, como les ocurre a muchos de esos de los que usted me habla. Pero también es, y quizás mucho más desde el punto de vista humano, la mayor o menor pero, en cualquier caso, la maravillosa sucesión de pasos que le es dado al hombre hacer sin cadenas. Esos pasos, ¿les considera usted capaces de darlos? ¿Tienen tiempo de darlos, al menos? ¿Tienen el valor de darlos? Buenas personas, decía usted, si, tan buenas como las que se dejaron matar en la guerra ¿verdad? Digamos claro lo que son los héroes: un montón de desgraciados y algunos pobres imbéciles. Para mí, debo confesarlo esos *pasos* lo son todo. Hacia dónde se encaminan, esa es la verdadera pregunta. De algún modo, acabaran trazando un camino y, en este camino, ¿quién sabe si no surgirá la manera de quitar las cadenas o de ayudar a desencadenarse a los que se han quedado en el camino? Solo entonces será conveniente detenerse un poco, sin que ello suponga desandar lo recorrido." (Bastante a las claras se ve lo que puedo decir al respecto, sobre todo a poco que decida tratarlo de manera concreta). Nadja me escucha y no intenta contradecirme. Tal vez lo último que ella haya querido hacer sea la apología del trabajo. Pasa a hablarme de su salud, muy delicada. El médico al que fue a consultar, elegido de manera que pudiera confiar en él a cambio de todo el dinero que le quedaba, le prescribió que partiera inmediatamente al Monte-Dore^[107]. Esta idea le encanta, a causa de lo irrealizable que un viaje así le resulta. Pero esta persuadida de que un trabajo manual continuado podría suplir de alguna manera la cura que no puede hacer. Con esta idea, ha buscado empleo en una panadería, incluso en una charcutería, donde, según juzga de forma puramente poética, le parece que su salud tendría más garantías de mejorar que en cualquier otro sitio. En todas partes le han ofrecido salarios irrisorios. También le ha ocurrido que antes de darle una respuesta se la queden mirando insistentemente^[108]. El dueño de una panadería que le prometía diecisiete francos diarios, después de habérsela vuelto a mirar, rectificó: diecisiete o dieciocho. Con mucho donaire: "Le dije: diecisiete, sí; dieciocho, no." Hemos llegado, caminando al azar, a la calle Faubourg-Poissonnière. A nuestro alrededor la gente anda más deprisa, es hora de cenar. Como busco despedirme de ella, me pregunta que quién me espera. "Mi mujer.— ¡Casado! ¡Oh! pero entonces..." y, en otro tono de voz muy grave, muy ensimismado: "Qué más da. Pero... ¿y esa gran idea? Había empezado a verla tan claramente hace un momento. Verdaderamente era una estrella, una estrella hacia la cual se encaminaba usted. Y usted no podía dejar de alcanzar esa estrella. Escuchándole hablar, sentía que nada se lo impediría: nada, ni siquiera yo... Nunca podrá ver usted esa estrella como yo la veía. Usted no lo entiende: es como el corazón de una flor sin corazón." Me siento extremadamente conmovido. Para ocuparnos de otra cosa le pregunto dónde suele cenar. Y de repente, con esa ligereza que sólo he conocido en ella, acaso precisamente esa *libertad*. "¿Dónde? (señalando con el dedo:) pues ahí, o ahí (los dos restaurantes más cercanos), según donde me encuentre, claro. Siempre hago lo mismo. "A punto de

irme, quiero hacerle una pregunta que resume todas las demás, una pregunta que sólo yo puedo hacer, sin duda, pero que, al menos por una vez, ha encontrado una respuesta a su nivel: "¿Quién es usted?" Y ella, sin dudarle: "Yo soy el alma errante." Convenimos en volver a vernos el día siguiente en el bar que hace esquina entre la calle Lafayette y la del Faubourg Poissonnière^[109]. Le gustaría leer uno o dos libros míos y se esforzará aún más en hacerlo a causa de mis sinceras dudas acerca de lo que pueden interesarles^[110]. La vida no tiene nada que ver con lo que se escribe. Aún me retiene algunos instantes para decirme qué es lo que le interesa de mí. Parece que es, en mi pensamiento, en mi lenguaje, en el conjunto de mi manera de ser, y éste es uno de los halagos que más he agradecido en toda mi vida, mi *sencillez*.

5 de octubre.— Nadja, que ha llegado la primera, con antelación, parece distinta. Bastante elegante, de negro y rojo, con un sombrero que le sienta muy bien y que, al quitárselo, descubre sus cabellos de avena que han renunciado a su increíble desorden, lleva medias de seda y va perfectamente calzada. Sin embargo, la conversación se ha hecho más difícil y, por su parte, se entabla titubeante. Hasta que se apodera de los libros que he traído (*Los Pasos perdidos*, *Manifiesto del surrealismo*). "¿Los Pasos perdidos? Pero si no existen". Hojea la obra con gran curiosidad. Fija su atención sobre un poema de Jarry que cito en ella^[111]:

Entre los brezales, pubis de los menhires...

Lejos de desalentarla, este poema, que lee una primera vez bastante deprisa y luego examina con detenimiento, parece conmoverla fuertemente. Al final del segundo cuarteto, sus ojos se han humedecido y se colman con la visión de un bosque. Ve cómo el poeta pasa cerca de ese bosque, se diría que puede seguirle a distancia: "No, da vueltas alrededor del bosque. No puede penetrar en él, no entra". Después lo pierde y vuelve al poema, un poco antes de donde lo había dejado, interrogando las palabras que más la sorprenden, dando a cada una el punto de entendimiento, de consentimiento exacto que la palabra exige.

Ahuyenta con su acero la marta y el armiño.

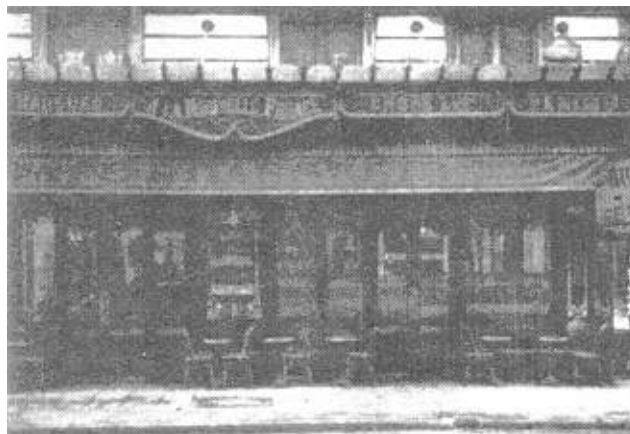
"¿Con su acero? La marta... y el armiño. Sí, entiendo: los lechos cortantes, los fríos ríos. *Con su acero.*" Un poco más abajo:

Comiendo el ruido de los abejorros, C'havann.

(Aterrada, cerrando el libro): "¡Oh! ¡esto, es la muerte!"

El vínculo entre los colores de las cubiertas de los dos volúmenes la sorprende y la seduce. Al parecer, me "sienta bien"^[112]. Seguramente yo lo he hecho con toda

idea (casi). Luego, me habla de dos amigos que tuvo: uno, cuando llegó a París, al que acostumbra a designar como "Gran amigo", así le llamaba ella y él siempre quiso que ignorase quién era, por el cual demuestra todavía una inmensa veneración, era un hombre de unos setenta y cinco años que durante mucho tiempo había vivido en las colonias, cuando se fue le dijo que regresaba al Senegal, el otro, un Americano, que parece haberle inspirado sentimientos muy diferentes: "Y además, me llamaba Lena^[113], en recuerdo de su hija que había muerto. Es muy cariñoso, muy enternecedor ¿verdad? Sin embargo, a veces me resultaba insoportable que me llamara así, como en sueños: Lena, Lena... Entonces yo le pasaba varias veces la mano por delante de sus ojos, muy cerca de sus ojos, así, y le decía: No, Lena, no, Nadja." Salimos. Aún añade "Veo su casa. A su mujer. Morena, naturalmente. Baja. Bonita. ¡Ah!, cerca de ella hay un perro. Quizás también, pero en otro lado, un gato (exacto). Por ahora no veo nada más." Me dispongo a volver a casa, Nadja me acompaña en taxi. Nos quedamos en silencio durante un rato, después me tutea repentinamente. Un juego: di algo. Cierra los ojos y di algo. Cualquier cosa, una cifra, un nombre. Así (ella cierra los ojos): Dos, ¿dos qué? Dos mujeres. ¿Cómo van esas mujeres? De negro. ¿Dónde están? En un parque... ¿Y además, que están haciendo? Venga, si es tan fácil ¿por qué no quieres jugar? Pues bien, así hablo yo conmigo cuando estoy sola, así me cuento yo todo tipo de historietas. Y no sólo cuentos triviales: incluso vivo completamente de este modo^[114]. Nos despedimos delante de mi puerta: "¿Y yo, ahora? ¿Dónde ir? Pero si es tan sencillo bajar lentamente hacia la calle Lafayette, el Faubourg Poissonnière, comenzar por volver al mismo lugar en el que estábamos."



"Hasta 'La Nouvelle France'..."

6 de octubre.— Para no tener que deambular demasiado, salgo hacia las cuatro con intención de ir andando hasta "La Nouvelle France", donde debo encontrarme con Nadja a las cinco y media. El tiempo justo de dar un rodeo por los bulevares hasta la Ópera, donde debo hacer un breve recado. Al contrario de lo que acostumbro, tomo la acera de la derecha de la calle Chaussée-d'Antin. Una de las primeras transeúntes con las que vengo a cruzarme es Nadja, con su aspecto del primer día. Avanza como si no quisiera verme. Como el primer día, volvemos sobre mis pasos.

Parece bastante incapaz de explicar su presencia en esta calle en la que, para no tener que dar mayores explicaciones, me dice estar buscando caramelos holandeses. Sin darnos cuenta, ya hemos dado media vuelta, entramos en el primer café que encontramos. Nadja se muestra algo distante con respecto a mí, incluso parece recelosa. Por eso le da la vuelta a mi sombrero, sin duda para leer las iniciales de su forro, aunque pretenda que acostumbra a hacerlo para situar la nacionalidad de algunos hombres sin que ellos se den cuenta. Confiesa su intención de no acudir a la cita que habíamos convenido. Al encontrarla, me he dado cuenta de que llevaba en la mano el ejemplar de *Los Pasos perdidos* que le había prestado. Ahora está encima de la mesa y, fijándome en el canto, observo que sólo algunos pliegos han sido abiertos. Veamos: corresponden al artículo titulado: "El nuevo espíritu"^[115], en el que precisamente se relata un encuentro sorprendente, ocurrido un día, con algunos minutos de intervalo, a Louis Aragon, a André Derain y a mí mismo. La indecisión que cada uno de nosotros había mostrado en tal circunstancia, la confusión en que nos sumió, unos instantes después, en la misma mesa, la preocupación por comprender aquello con lo que acabábamos de tener que ver, el impulso irresistible que nos condujo, a Aragon y a mí, a regresar a los mismos lugares en los que se nos había aparecido esa auténtica esfinge bajo la apariencia de una encantadora joven que iba de una acera a la otra interrogando a los transeúntes, esa esfinge que nos había evitado, uno tras otro y, en su búsqueda, a *correr* a lo largo de todas las líneas que, incluso de la manera más caprichosa, pueden unir esos puntos —la ausencia de resultados en esa persecución a la que el tiempo transcurrido hubiera debido privar de toda esperanza, todo eso es lo que a Nadja le había interesado inmediatamente. Se muestra extrañada y decepcionada de que me hubiera parecido que el relato de los breves episodios de ese día no necesitara comentarios. Me insta a que le explique exactamente el sentido preciso que yo le atribuyo tal y como aparece y, puesto que lo publiqué, el grado de objetividad que le concedo. Debo responderle que no lo sé, que en un terreno como éste a lo más que se puede llegar es al derecho a constatar, que la primera víctima de ese abuso de confianza he sido yo mismo, si es que existe tal abuso de confianza, pero me doy cuenta de que no se queda satisfecha con estas explicaciones y leo impaciencia en su mirada, luego, consternación. Quizás se imagina que miento: un gran malestar sigue reinando entre nosotros. Puesto que habla de regresar a su casa, le propongo acompañarla. Da al conductor la dirección del Teatro de las Artes^[116] que, según me dice, se encuentra a pocos pasos de la casa donde vive. Por el camino, me mira de hito en hito, detenidamente, en silencio. Luego sus ojos se cierran y se abren rápidamente, como cuando uno se encuentra en presencia de alguien a quien no ha visto durante mucho tiempo, o a quien no esperaba volver a ver y como para dar a entender que no "se les da crédito". También parece como si en su interior se estuviera librando algún combate, pero de repente se confía, cierra por completo los ojos, me ofrece sus labios... Ahora me habla de mi poder sobre ella, de la facultad que tengo para hacerle pensar y actuar como yo quiero,

quizás más de lo que yo creo desear. Me suplica que no haga nada que pueda dañarla, con ello. Le parece que, incluso mucho antes de conocerme, nunca ha tenido secretos para mí. Una corta escena dialogada, que se encuentra al final de "Pez soluble" y que, al parecer, es todo lo que ha leído del *Manifiesto*^[117], escena a la cual, por otra parte, nunca he sabido atribuirle un sentido preciso y cuyos personajes también me resultan extraños, con esa excitación suya tan imposible de interpretar, como si hubieran sido traídos y llevados por oleadas arenosas, le da la impresión de haber participado realmente en ella e incluso de haber representado el papel, cuando menos enigmático, de Hélène^[118].



"Sra. Sacco, vidente de la calle Usines, núm. 3..."

El lugar, el ambiente, las respectivas actitudes de los actores eran exactamente lo que yo había concebido. Querría enseñarme el lugar 'donde todo aquello ocurría': le propongo que cenemos juntos. Una gran confusión ha debido apoderarse de su espíritu puesto que acabamos yendo no a la isla Saint-Louis, como cree ella, sino a la plaza Dauphine donde se sitúa, curiosamente, otro episodio de "Pez soluble": "Se olvida tan pronto un beso"^[119]. (Esta plaza Dauphine es uno de los lugares más profundamente apartados que yo conozca, uno de los peores descampados de París. Cada vez que he estado allí, he sentido cómo me abandonaba poco a poco el deseo de ir a otra parte, he debido luchar conmigo mismo para desprenderme de un abrazo muy dulce, demasiado agradablemente insistente y, mirándolo bien, desgarrador.

Además, viví durante algún tiempo en un hotel que linda con esta plaza, "City Hotel", en el que las idas y venidas a todas horas, para quien no se conforma con respuestas demasiado sencillas, resultan sospechosas). Declina el día. Para estar a solas, hacemos que el dueño de la taberna nos sirva en el exterior. Por primera vez, Nadja se muestra bastante frívola durante la cena. Un borracho no deja de merodear en torno a nuestra mesa. Pronuncia en voz muy alta palabras incoherentes, en tono de protesta. Entre sus palabras se repiten sin cesar una o dos expresiones obscenas que subraya. Su mujer, que le vigila desde la arboleda, se limita a gritarle de vez en cuando: "Venga, ¿nos vamos?" Intento ahuyentarlo una y otra vez, pero es en vano. A los postres, Nadja comienza a mirar a su alrededor. Está segura de que bajo nuestros pies discurre un subterráneo que viene desde el Palacio de Justicia (me señala de qué lugar del Palacio, un poco a la derecha de la escalinata blanca) y que rodea el hotel Henri-IV. Le impresiona la idea de todo lo que ya ha ocurrido en esta plaza y de lo que todavía está por ocurrir. Allí donde en ese momento no desaparecen en la penumbra más que dos o tres parejas, a ella le parece ver una multitud. "¡Y los muertos, los muertos!" El borracho sigue haciendo chanzas lúgubres. Ahora la mirada de Nadja recorre las casas. "¿Ves, ahí, esa ventana? Es negra, como todas las demás. Fíjate bien. Dentro de un minuto se iluminará. Será roja." Pasa el minuto. La ventana se ilumina. En efecto, tiene cortinas rojas. (Lamento, pero nada puedo hacer al respecto, que esto sobrepase quizás los límites de lo plausible. Sin embargo me guardaré de tomar partido: me limito a *verificar* que esa ventana pasó del negro al rojo, es todo). Confieso que en este punto me invade el miedo, del mismo modo que empieza a invadir a Nadja. "¡Qué horror!

¿Ves lo que está pasando entre los árboles? El azul y el viento, el viento azul.



*"Hacemos que el dueño de la taberna nos sirva en el exterior..."
(Fotografía J.-A. Boiffard).*

Sólo en otra ocasión vi pasar este viento azul sobre estos mismos árboles^[120]. Era desde allí, desde una de las ventanas del hotel Henri-IV^[121], y mi amigo, el segundo del que te hablé, se disponía a partir. Había también una voz que decía: Morirás, morirás. Yo no quería morir, pero sentía tal vértigo... De no haberme sujetado, es seguro que hubiera caído." Me parece que ya va siendo hora de que nos vayamos de estos parajes. A lo largo de los muelles la noto muy temblorosa. Es ella la que ha insistido en volver hacia la Conciergerie. Está muy confiada, se siente muy segura de mí. Con todo, busca algo, se empeña en que entremos en un patio, el patio de una comisaría cualquiera, que examina rápidamente. "No es aquí... Pero, dime ¿por qué debes ir a la cárcel? ¿Qué habrás podido hacer? También yo he estado en la cárcel. ¿Quién era yo? Hace siglos. ¿Y tú? ¿Quién eras tú, entonces?" Continuamos de nuevo a lo largo de la verja cuando, de repente, Nadja se niega a seguir adelante. Allí, a la derecha, hay una ventana inclinada hacia abajo que da al foso, y no puede dejar de mirarla. Es ante esa ventana, que parece condenada donde debemos esperar, a toda costa, ella lo sabe. De allí cualquier cosa puede surgir. Allí es donde todo comienza. Se sujeta con ambas manos a la verja para que no la arrastre. Casi no responde ya a mis preguntas. Harto de luchar con ella, termino por esperar a que, por propia iniciativa, continúe su camino. La idea del subterráneo no se le va de la cabeza y no cabe duda de que cree que estamos en una de sus salidas. Se pregunta quién pudo ser

ella, entre quienes vivían en el entorno de María Antonieta. Los pasos de los transeúntes hacen que se estremezca interminablemente. Inquieto, soltándole una mano tras otra, consigo por fin obligarla a seguirme. Con todo lo cual, ha transcurrido más de media hora. Una vez atravesado el puente, nos dirigimos hacia el Louvre. Nadja sigue constantemente ausente. Para recuperar su atención, le recito un poema de Baudelaire, pero las inflexiones de mi voz le producen un nuevo espanto, aumentado por el recuerdo que conserva del reciente beso: "un beso que contiene una amenaza". Se para de nuevo, se acoda en el pretil de piedra desde donde su mirada y la mía se hunden en el río, centelleante de luces a estas horas: "Esa mano, esa mano en el Sena, ¿por qué esa mano que arde en el agua? Es cierto que el fuego y el agua son lo mismo. Pero ¿qué quiere decir esa mano? ¿Cómo la interpretas tú? Pero déjame que vea esa mano. ¿Por qué quieres que nos vayamos? ¿De qué tienes miedo? Piensas que estoy muy enferma ¿verdad? Yo no estoy enferma. Pero ¿qué significa para ti todo esto: el fuego en el agua, una mano de fuego en el agua? (Bromeando:). Claro que no se trata de la fortuna: el fuego y el agua son lo mismo; el fuego y el oro algo completamente distinto." Hacia la medianoche nos encontramos en las Tullerías, donde quiere que nos sentemos un rato. Ante nosotros brota un surtidor, cuya curva de caída parece seguir con la mirada. "Son tus pensamientos y los míos. Mira de dónde surgen todos, hasta dónde se elevan y cómo todavía es más bonito cuando caen.

Y luego, en cuanto se deshacen, la misma fuerza vuelve a rehacerlos, y de nuevo ese ascenso quebrado, esa caída... y así interminablemente." Exclamo: "¡Pero, Nadja, qué extraño! ¿De dónde sacas precisamente esa imagen, que está expresada casi de la misma forma en una obra que no puedes conocer y que acabo de leer?" (Y debo explicarle que constituye el motivo de un grabado que encabeza el tercero de los *Diálogos entre Hylas y Philonous*, de Berkeley, en la edición de 1750, que va acompañado de la leyenda: "Urget aquas vis sursum cadem flectit que deorsum"^[122], que toma hacia el final del libro un significado capital desde el punto de vista de la defensa de la actitud idealista). Pero ella no me escucha, con toda su atención concentrada en los manejos de un hombre que pasa ante nosotros repetidas veces y al que cree conocer, pues no es la primera vez que se encuentra a estas horas en este jardín. Este hombre, en caso de que sea él, se ofreció a casarse con ella. Lo cual le hace pensar en su hijita^[123], una niña de cuya existencia me ha informado con tantas precauciones y que adora, especialmente porque es tan distinta de los otros niños, "con esa idea que tiene de quitarles siempre los ojos a las muñecas para ver lo que hay detrás de esos ojos". Sabe que ella atrae siempre a los niños: donde quiera que se encuentre, tienden a agruparse a su alrededor, a venir a sonreírle. Habla ahora como consigo misma, no todo lo que dice tiene para mí el mismo interés, tiene la cabeza vuelta hacia el lado contrario al que yo estoy, comienzo a estar cansado. Pero, sin que yo haya dado la más mínima señal de impaciencia: "Punto y final. De pronto he sentido que iba a ponerte triste. (Volviéndose hacia mí:). Se acabó." Al salir del

jardín, nuestros pasos nos conducen hacia la calle Saint-Honoré, a un bar que todavía sigue iluminado. Me hace observar que hemos venido de la plaza Dauphine al "Dauphin". (En ese juego que consiste en buscar analogías con la categoría animal, a menudo me han identificado con el delfín^[124]). Pero Nadja se alarma al ver una franja de mosaicos que se prolonga por el suelo desde el mostrador y debemos irnos casi inmediatamente. Acordamos no volver a vernos hasta dos días después, por la tarde, en "La Nouvelle France".



*"Ante nosotros brota un surtidor, cuya curva de caída parece seguir con la mirada..."
(Fotografía J.-A. Boiffard).*

7 de octubre.— He padecido un violento dolor de cabeza que, con razón o sin ella, atribuyo a las emociones de la noche pasada y también al esfuerzo de atención, de adaptación, que he debido realizar. Sin embargo, durante toda la mañana he estado echando en falta a Nadja, me he reprochado el no habernos citado en el día de hoy. No estoy contento conmigo mismo. Tengo la impresión de que la observo demasiado ¿pero como no hacerlo? ¿Cómo me ve, cómo me juzga ella? Es imperdonable que continúe viéndola si no la amo ¿Es cierto que no la amo? Cuando estoy cerca de ella, estoy mucho más cerca de las cosas que están cerca de ella. En el estado en que se encuentra, forzosamente va a tener necesidad de mí, de una forma o de otra, y de improviso. Me pida lo que me pida, negárselo sería odioso de tan pura como es, tan libre de toda atadura terrenal, de tan poco apego, aunque sea maravilloso, como le tiene a la vida. Ayer estaba temblando, tal vez de frío. Tan livianamente vestida. También resultaría imperdonable si yo no le tranquilizara acerca de la clase de interés

que me inspira, si no la convenciera de que no es para mí un objeto de curiosidad, como podría pensarlo ella, de capricho. ¿Qué hacer? Y resignarme a esperar hasta mañana por la noche imposible. ¿Qué hacer esta tarde, si no la veo? ¿Y si nunca más la viera? Ya nunca *sabría*. Me habría merecido no saber nunca más. Y jamás volvería a presentarse la ocasión. Existen esas falsas anunciaciones, esas gracias de un único día, verdaderos precipicios para el espíritu, abismos, abismos en los que se ha arrojado el espléndidamente triste pájaro de la adivinación. ¿Qué puedo hacer, mas que acercarme sobre las seis al bar en el que ya nos hemos encontrado otras veces? Naturalmente, no existe ninguna posibilidad de encontrarla allí, a menos que... Pero, "a menos que" ¿no reside en esa fórmula la gran posibilidad de intervención de Nadja, muy por encima de la suerte? Salgo hacia las tres con mi mujer y una amiga; en el taxi continuamos hablando de ella, como habíamos hecho durante la comida. De repente, cuando menos atención presto a los transeúntes, no sé qué fugaz mancha, allí, en la acera de la izquierda, a la entrada de la calle Saint Georges, me hace golpear el cristal casi mecánicamente. Es como si Nadja acabara de pasar. Corro, al azar, en una de las tres direcciones que ha podido tomar. En efecto, es ella, que ahora se ha detenido, hablando con un hombre que, creo la acompañaba hace un momento. Le deja, bastante apresuradamente, para reunirse conmigo. En el café, la conversación se entabla con dificultad. Ya van dos días consecutivos que la encuentro: está claro que se encuentra a mi merced.



"Un grabado que encabeza el tercero de los Diálogos entre Hylas y Philonous..."

Dicho esto, se muestra muy reticente. Su situación material es absolutamente

desesperada puesto que, para tener una posibilidad de mejorarla, no debería haberme conocido. Me hace tocar su vestido para que vea lo resistente que es, "pero en detrimento de cualquier otra cualidad". Ya no puede seguir acumulando deudas y está expuesta a las amenazas del encargado de su hotel y a sus horribles sugerencias^[125]. No me oculta el medio que emplearía, en el caso de que yo no existiese, para conseguir dinero, aunque ni siquiera tenga la cantidad necesaria para que le arreglen el peinado y llegarse hasta el Claridge, donde, fatalmente... "Que quieres, me dice riendo, el dinero huye de mí. Además, ahora, todo está perdido ya. Sólo en una ocasión dispuse de veinticinco mil francos, que mi amigo me había prestado. Me aseguraron que me resultaría muy sencillo *triplicar* dicha suma en unos días, si me iba a La Haya a cambiarla por cocaína. Me confiaron otros treinta y cinco mil francos más destinados a lo mismo. Todo había ido sin problemas. Dos días más tarde volvía con casi dos kilos de droga en mi bolso. El viaje transcurría de la mejor de las maneras. Pero, al apearme del tren, escucho algo así como una voz que me dice: no conseguirás pasar. Apenas estoy en el andén cuando un señor, completamente desconocido, viene a mi encuentro. 'Perdón, me dice, ¿tengo el honor de hablar con la señorita D...? —Sí, pero disculpe, no sé... —No importa, mire mi carnet', y me conduce a la comisaría de policía. Allí me preguntan qué llevo en mi bolso. Lo digo, con toda naturalidad, mientras lo abro. Y eso es todo. Me soltaron el mismo día, por intervención de un amigo, abogado o juez, llamado G... No me preguntaron nada más y, como estaba tan confusa, yo misma me olvidé de decirles que no estaba todo en mi bolso, que debían buscar también bajo la cinta de mi sombrero. Pero lo que hubieran encontrado allí no merecía la pena. Lo guardé para mí. Te juro que hace mucho tiempo que eso se acabó." Ahora estruja en su mano una carta que me quiere enseñar. Es de un hombre que conoció un domingo a la salida del Théâtre-Français. Sin duda, dice, un empleado "puesto que ha tardado varios días en escribirme, que no lo ha hecho hasta principios de mes". Podría telefonarle en este mismo momento, a él o a cualquier otro, pero no se decide a hacerlo. Demasiado claro está que el dinero huye de ella. ¿Qué suma le haría falta inmediatamente? Quinientos francos. Como no los llevo encima, apenas me ofrezco a dárselos al día siguiente cuando, en ese mismo instante, toda su inquietud se disipa. Una vez más, disfruto con esa adorable mezcla de ligereza y fervor. Beso sus bellísimos dientes con respeto y entonces, lentamente, gravemente, y la segunda vez en un tono más alto que la primera: "La comunión se toma en silencio... la comunión se toma en silencio." Es porque, según me explica, el beso la ha dejado con la impresión de algo sagrado y de que sus dientes "hacían las veces de hostia".



La Profanación de la Hostia (detalle).

8 de octubre.— Nada más despertarme, abro una carta de Aragon que me llega de Italia junto con la reproducción fotográfica del detalle central de un cuadro de Ucello que no conocía. El cuadro se titula: *La Profanación de la Hostia*^[126]. Hacia el final de la jornada, que ha transcurrido sin ningún otro incidente, acudo al bar acostumbrado ("À La Nouvelle France"), en el que en vano espero a Nadja. Temo, más que nunca, su desaparición. El único recurso que me queda es intentar descubrir dónde vive, no lejos del Teatro de las Artes. Lo consigo sin dificultad: en el tercer hotel en el que me informo, el hotel del Teatro, calle de Chéroy. Como no está en él, le dejo una carta en la que le pido que me indique cómo hacerle llegar lo prometido.

9 de octubre— Nadja ha telefoneado mientras me encontraba ausente. A la persona que ha contestado la llamada, y que le preguntaba de mi parte cómo llegar hasta ella, le ha contestado: "No se me alcanza"^[127]. Poco después, no obstante, me invita por medio del correo neumático a pasarme por el bar a las cinco y media. Allí está, en efecto. Su ausencia de la víspera se debió a un malentendido: por excepción habíamos concertado la cita en "La Regence" y yo lo había olvidado. Le entrego el dinero^[128]. Lloro. Estamos solos, cuando entra un viejo mendigo, presentándose como nunca antes había visto otro igual en ninguna parte. Vende unas míseras estampas relativas a la historia de Francia. La que me tiende, insistiendo para que me quede con ella, se refiere a ciertos episodios de los reinados de Louis VI y Louis VII (precisamente ahora acabo de ocuparme de esa época, en relación con las "Cortes de Amor", para hacerme una idea diligente de lo que, entonces podía ser la concepción de la vida). El viejo comenta de manera muy confusa cada ilustración, no alcanzo a comprender lo que está diciendo sobre Suger^[129]. Por los dos francos que le doy, más otros dos, después, para que se vaya, se empeña en que nos quedemos con todas sus estampas, además de con una decena de lustrosas y coloreadas tarjetas que reproducen figuras femeninas. Imposible disuadirle. Se despide andando hacia atrás:

"Dios la bendiga, señorita. Dios le bendiga, señor." Nadja me hace leer ahora unas cartas que ha recibido recientemente y que a mí no me hacen ninguna gracia. Las hay llorosas, declamatorias, ridículas, firmadas por ese G... ya mencionado. ¿G...? Pero si así se llama aquel presidente de una sala de lo criminal que, hace unos días, durante el proceso de la señora Sierrri, acusada de haber envenenado a su amante, se permitió unas frases innobles, imprecando a la acusada por no haber tenido siquiera "el agradecimiento de las entrañas (risas)". Precisamente Paul Éluard había pedido que encontráramos ese nombre, que él había olvidado, y habíamos dejado en blanco en el manuscrito de la "revista de prensa", destinada a *La Révolution surréaliste*^[130]. Observo con desagrado que al dorso de los sobres que estoy mirando aparece impresa una balanza.



"Precisamente acabo de ocuparme de esa época..."

10 de octubre.— Cenamos en el muelle Malaquais, en el restaurante Delaborde. El camarero se distingue por una enorme torpeza: parece fascinado por Nadja. Se afana inútilmente en nuestra mesa, sacudiendo del mantel imaginarias migajas, cambiando de lugar el bolso sin ninguna necesidad, mostrándose absolutamente incapaz de recordar el pedido. Nadja ríe disimuladamente y me advierte que esto no ha hecho más que empezar. En efecto, mientras que es capaz de servir correctamente las mesas vecinas, derrama el vino al lado de nuestras copas y, aunque pone todo tipo de precauciones para colocar ante uno de nosotros un plato, empuja otro que cae y se rompe. Desde el principio al final de la cena (nos situamos de nuevo en lo increíble)

cuento once platos rotos Es cierto que cada vez que vuelve de la cocina se encuentra frente a nosotros, que levanta entonces los ojos hacia Nadja y parece presa del vértigo. Resulta burlesco y penoso a la vez. Termina por no acercarse más a nuestra mesa, y nos resulta difícil acabar de cenar. Nadja no se sorprende en absoluto. Conoce bien ese poder que tiene sobre ciertos hombres, los de raza negra por ejemplo, que, esté donde esté, se sienten obligados a acercársele para hablar con ella. Me cuenta que a las tres, en la taquilla de la estación de metro "Le Peletier", le han devuelto una moneda nueva de dos francos, que ha conservado apretada entre sus manos mientras bajaba toda la escalera. Al encargado de perforar los billetes le ha preguntado: "¿Cara o cruz?" Le ha contestado cruz. Ha acertado. "Señorita, usted quería saber si dentro de un rato va a verse con su amigo. Le verá." Hemos llegado a la altura del Instituto^[131] por los muelles. Vuelve a hablarme de ese hombre que ella llama "Gran amigo", y me dice que a él le debe ser quien es. "Si no fuera por él, yo sería ahora la peor de las zorras." Me cuenta que la adormecía cada noche, tras cenar. Pasaron varios meses antes de que ella lo notara. Hacía que le contara con todo detalle lo que había hecho durante el día, aprobaba lo que juzgaba correcto, censuraba lo demás. Y después de eso, en cada ocasión, una molestia física localizada en la cabeza le impedía volver a hacer lo que él había debido prohibirle^[132]. Este hombre, perdido en su barba blanca, que quiso que ella lo ignorase todo acerca de él, le produce el efecto de un rey. En todos los lugares en los que entraron juntos, tuvo la sensación de que se producían movimientos de una consideración muy respetuosa a su paso. Sin embargo, tiempo después, volvió a verle una noche, en el banco de una estación de metro, y le encontró muy cansado, muy desaliñado, muy avejentado. Torcemos por la calle de Seine, pues Nadja se resiste a continuar en línea recta. Vuelve a estar muy distraída y me dice que está siguiendo en el cielo un relámpago trazado lentamente por una mano. "La misma mano siempre." Me la muestra realmente en un cartel, un poco más allá de la librería Dorbon. Es cierto que hay allí, muy por encima de nuestras cabezas, una mano roja con el índice que señala algo, anunciando no sé qué. Quiere a toda costa tocar esa mano, intenta alcanzarla dando saltos hasta que al fin consigue plantarle encima la suya. "La mano de fuego, es por ti, ya sabes, eres tú." Se queda en silencio un tiempo, creo que a punto de echarse a llorar. Luego, de pronto, situándose delante de mí, deteniéndome casi, con esa forma suya tan extraordinaria de llamarme, como se llamaría a alguien, de sala en sala, por un castillo vacío: "¿André? ¿André?... Escribirás una novela sobre mí. Te lo aseguro. No digas que no. Ten cuidado: todo se desvanece, todo desaparece. Algo nuestro debe perdurar. Pero no importa: tú adoptarás otro nombre: qué nombre, quieres que te lo diga, eso es muy importante. Debe ser en cierto modo el nombre del fuego, pues cuando se trata de ti siempre tiene algo que ver el fuego. La mano también, pero no es tan esencial como el fuego. Lo que veo es una llama que sale de la muñeca, así (con el movimiento que se usa para hacer desaparecer un naípe) y que hace que inmediatamente la mano arda, y que desaparezca en un abrir y cerrar de ojos.

Encontrarás un seudónimo, latino o árabe^[133]. Promételo. Es preciso." Utiliza una nueva imagen para que yo pueda comprender cómo vive: es como cuando se baña por la mañana y su cuerpo se aleja mientras fija su mirada en la superficie del agua. "Soy el pensamiento en el agua del baño en la habitación sin espejos." Había olvidado contarme la extraña aventura que le ocurrió anoche, hacia las ocho, cuando, creyéndose sola, se paseaba por una galería del Palacio Real, cantando a media voz y esbozando unos pasos de baile. Apareció una anciana en el umbral de una puerta cerrada y ella creyó que aquella mujer le iba a pedir una limosna. Pero lo único que andaba buscando era un lápiz. Cuando Nadja le prestó el suyo, le pareció que garabateaba algunas palabras en una tarjeta de visita que luego deslizó por debajo de la puerta. Al mismo tiempo le entregó a Nadja una tarjeta similar, mientras le explicaba que había venido a ver a "Madame Camée" pero que, desgraciadamente, ésta no se encontraba allí. Todo lo cual ocurría ante el establecimiento en cuyo frontal pueden leerse las palabras: camafeos tallados^[134]. Para Nadja, esta mujer no podía ser más que una bruja. Examinó la tarjetita que me tiende y que insiste en que me quede: "Madame Aubry-Abrivard, escritora, calle de Varenne, núm. 20, piso 3^o derecha". (Convendría aclarar esta historia). Nadja, con uno de los faldones de su capa echado sobre su hombro, consigue, con una facilidad asombrosa, crearse el aspecto del Diablo tal y como lo representan los grabados románticos. Está muy oscuro y hace mucho frío. Al acercarme a ella, me asusto al comprobar que está temblando, en el sentido más literal, "como una hoja".

11 de octubre.— Paul Éluard se personó en la dirección de la tarjeta: nadie. En la puerta indicada, sujeto con una aguja, pero del revés, un sobre con estas palabras: "Hoy 11 de octubre, Madame Aubry-Abrivard volverá muy tarde, pero seguro que volverá." Me siento de mal humor por culpa de una conversación, por la tarde, que se ha prolongado inútilmente. Además, Nadja se retrasa y no espero de ella nada excepcional. Deambulamos por las calles uno al lado del otro, pero muy distanciados. Repite en varias ocasiones, separando cada vez más las sílabas: "El tiempo es un guasón. El tiempo es un guasón porque es preciso que cada cosa ocurra en su momento." Es desesperante verla leer los menús a la puerta de los restaurantes y cómo hace juegos de palabras con los nombres de algunos platos. Me aburro. Pasamos ante el "Hotel Esfinge"^[135], en el bulevar Magenta. Me enseña el rótulo luminoso que contiene esas palabras, las que la decidieron a alojarse allí, la noche en que llegó a París. En él se quedó varios meses, sin recibir más visitas que la de su "Gran Amigo" que se hacía pasar por su tío.



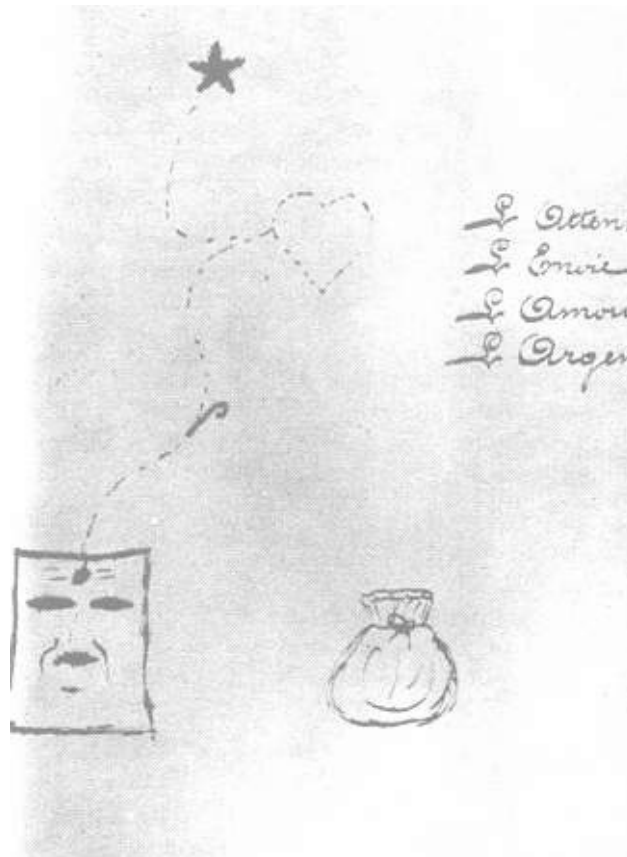
"CAMAFEOS TALLADOS..." (Fotografía J.-A. Boiffard).

12 de octubre— ¿Aceptaría Marx Ernst, a quien le he hablado de ella, hacer el retrato de Nadja? Me dice que Madame Sacco ha visto en su camino a una Nadia o Natacha que no le caería nada bien y que —aproximadamente en estos términos— causaría un daño físico a la mujer que ama: esta indicación contraria nos parece suficiente. Poco después de las cuatro, en un café del bulevar de Batignolles, debo fingir interés, una vez más, por el contenido de las cartas de G..., cargadas de súplicas y acompañadas con poemas estúpidos, plagiados de Musset. Luego Nadja me muestra un dibujo, el primero suyo que veo, y que realizó el otro día en el "Régence" mientras me esperaba. Acepta explicarme los distintos elementos de ese dibujo, con excepción de la máscara rectangular acerca de la cual nada puede decir, si no es que la ve así. El punto negro que figura en el centro de la frente corresponde al clavo que lo sujeta; lo primero que aparece en la línea de puntos es un gancho; en la parte superior, la estrella negra representa la idea. Pero según Nadja, lo más interesante de la página, sin que consiga que me diga la razón, es la forma caligráfica de las L^[136]. - Después de cenar, en los alrededores del jardín del Palacio Real, su sueño ha tomado un carácter mitológico desconocido hasta ese instante para mí.



"Pasamos ante el 'Hotel Esfinge', en el bulevar Magenta. (Fotografía J.-A. Boiffard).

Durante un rato, adopta el personaje de Melusina con gran talento, consiguiendo crear una ilusión muy especial. De sopetón me pregunta, también: "¿Quién mató a la Gorgona?, dímelo, di"^[137]. Me resulta cada vez más difícil seguir su soliloquio, que sus largos silencios comienzan a hacerme intraducible. Como maniobra de diversión, propongo que nos vayamos de París. Estación de Saint-Lazare: dirección Saint-Germain, pero el tren se nos escapa ante nuestras narices. Durante casi una hora, no nos queda más remedio que quedarnos dando vueltas por el hall. Al igual que pasó el otro día, un borracho comienza enseguida a merodear a nuestro alrededor. Se queja de que no encuentra su camino y me pide que le conduzca hasta la calle. Nadja se muestra al fin menos ausente. Tal como ella me hace observar, es cierto que todos, incluso los más apresurados, se giran hacia nosotros, y que no la miran a ella, sino a *nosotros*. "No pueden creerlo, te das cuenta, no salen de su asombro al vernos juntos. Es tan extraño ese fuego que llevas en los ojos, que yo también llevo." Ya en el compartimento, en el que estamos solos, me dispensa de nuevo toda su confianza, toda su atención, toda su esperanza. ¿Y si nos apeáramos en Vésinet? Sugiere que paseemos un rato por el bosque. ¿Y por qué no? Pero repentinamente, mientras la beso, lanza un grito. "Hay alguien ahí (me indica la parte superior acristalada de la portezuela). Acabo de ver con toda claridad una cabeza invertida." La tranquilizo mal que bien. Cinco minutos después, otra vez lo mismo: "Te digo que está ahí, lleva una gorra. No, no es una alucinación."



"Con excepción de la máscara rectangular acerca de la cual nada puede decir..."

Me asomo al exterior: nada a lo largo del estribo, ni en los peldaños del vagón de al lado. A pesar de todo, Nadja afirma que no ha podido equivocarse. Vigila obstinadamente la parte superior acristalada de la ventanilla y sigue muy nerviosa. Para mayor tranquilidad, me asomo al exterior por segunda vez. Justo a tiempo para ver, con toda nitidez, como se retira la cabeza de un hombre tendido de bruces sobre el techo del vagón, encima de nosotros, y que, efectivamente, lleva una gorra de uniforme. Un empleado del ferrocarril sin duda, al que no le ha debido resultar difícil llegar hasta allí desde la imperial del vagón vecino. En la estación siguiente, mientras Nadja se encuentra en la portezuela y yo observo, a través del cristal, la silueta de los viajeros, un hombre que está solo, antes de salir de la estación, le envía un beso. Luego un segundo hace lo mismo, y un tercero. Ella recibe complacida esta clase de homenajes que agradece. Nunca le faltan y parece apreciarlos mucho. En Vésinet, con todas sus luces apagadas, imposible conseguir que se nos abra alguna puerta. Vagabundear por el bosque tampoco resulta muy apetecible. No nos queda otra solución que esperar el próximo tren, que nos dejara en Saint-Germain sobre la una^[138]. Al pasar ante el castillo, Nadja se ha visto a sí misma como Mme. de Chevreuse; ¡con que encanto ocultaba su cara tras la inexistente y pesada pluma de su sombrero^[139]!.

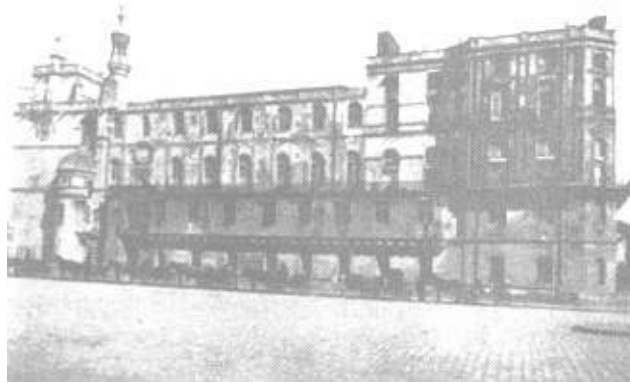
¿Será posible que termine aquí esta extraviada persecución? Persecución en busca de qué, no lo sé, pero *persecución*, para utilizar de este modo todos los artificios de la seducción mental. Nada —ni el brillo de algunos metales poco comunes, como el sodio, cuando son cortados— ni la fosforescencia de las canteras, en algunas regiones —ni el esplendor de la admirable lámpara de araña colgante que asciende de los pozos— ni el crujido de la madera de un reloj de pared que echo al fuego para que muera dando la hora —ni la fascinación añadida que ejerce *El embarque para Citerea*^[140] cuando se comprueba que, en actitudes distintas, tan sólo figura una única pareja— ni la majestuosidad de los paisajes de los depósitos de agua —ni el encanto de los lienzos de muros, con sus florecillas y sus sombras de chimeneas, de los edificios en demolición: nada de todo esto, nada de cuanto constituye para mí mi luz propia, ha sido olvidado. ¿Quiénes éramos nosotros ante la realidad, esa realidad que yo conozco ahora postrada a los pies de Nadja, como un perro retozón? ¿En qué latitud podíamos encontrarnos, entregados de ese modo a la furia de los símbolos, presas del demonio de la analogía^[141], sintiéndonos objeto de solicitudes extremas, de atenciones singulares, especiales? ¿Cuál es la razón de que, expulsados juntos, para siempre, tan lejos de la tierra hayamos podido intercambiar ciertas visiones increíblemente concordantes en aquellos cortos intervalos que nuestro maravilloso estupor nos dejaba, por encima de los humeantes escombros del viejo pensamiento y de la sempiterna vida?



"Sus ojos de helecho..."

Desde el primero hasta el último día, tuve a Nadja por un genio libre, algo así como uno de esos espíritus etéreos a los que determinadas prácticas de magia permiten atraerse momentáneamente, pero que de ninguna manera podrían ser

sometidos. En cuanto a ella, yo sé que ella llegó a tomarme por un dios, con toda la fuerza del término, a creer que yo *era* el sol. Recuerdo también —y en aquel momento nada podía ser más bello y más trágico a la vez— recuerdo haberme aparecido negro y frío como un hombre fulminado a los pies de la Esfinge. He visto sus ojos de helecho *abrirse* por la mañana ante un mundo en el que el aleteo de la inmensa esperanza casi no se distingue de esos otros ruidos que son los del terror y, en ese mundo, yo no había visto hasta entonces más que ojos que se cerraban. Yo sé que ese *marcharse* de un espacio al que ya es tan raro, tan temerario, que se quiera llegar, Nadja lo llevaba a cabo con absoluto desdén hacia todo cuanto es conveniente invocar en el momento en el que uno se hunde, voluntariamente y muy lejos de la última tabla de salvación^[142], a expensas de todo lo que constituye las falsas, pero casi irresistibles, compensaciones de la vida. Allí, en lo más alto del castillo, en la torre de la derecha, hay una estancia, que seguramente a nadie se le ocurriría que visitáramos, que quizás visitaríamos incorrectamente —apenas hay motivos para intentarlo— pero que por ejemplo, según Nadja, es todo lo que deberíamos conocer en Saint-Germain^[143].



"Allí, en lo más alto del castillo, en la torre de la derecha..."

Tengo en gran estima a esos hombres que se quedan encerrados de noche en un museo para poder contemplar a su gusto a horas prohibidas, un retrato de mujer que iluminan con ayuda de una linterna. Después de hacerlo, ¿cómo no van a saber acerca de esa mujer mucho más de lo que nosotros sabemos? Es posible que la vida exija ser descifrada como un criptograma. Escaleras secretas, marcos cuyos lienzos se deslizan rápidamente y desaparecen para dejar paso a un arcángel que esgrime su espada, o para ceder su sitio a quienes siempre deben ir hacia adelante, interruptores que, pulsados indirectamente, hacen que toda una sala se desplace en altura, en longitud, y que cambie la decoración con la mayor rapidez: es lícito concebir la mayor aventura del espíritu como un viaje de esta clase al paraíso de las celadas. ¿Cuál es la auténtica Nadja, la que me asegura haber errado durante toda una noche, en compañía de un arqueólogo, por el bosque de Fontainebleau, a la búsqueda de no sé qué vestigios de piedra que, no faltara quien lo diga, hubieran sido más fáciles de descubrir de día — ¿pero si la pasión de aquel hombre era esa!— quiero decir aquella criatura siempre

inspirada e inspiradora, que solo gustaba de estar en la calle, único campo experimental válido para ella, en la calle, a merced de los interrogantes de cualquier ser humano en pos de una gran quimera, o bien (¿por qué no reconocerlo?) aquella que, a veces, *caía*, en fin de cuentas porque otros se habían permitido dirigirle la palabra, sin haber sabido ver en ella más que a la más pobre de todas las mujeres y entre todas ellas, a la más indefensa? Me ha ocurrido que reaccionara con una violencia horrible ante el relato, excesivamente detallado, que ella me hacía de algunos episodios de su vida pasada y acerca de los cuales yo juzgaba, sin duda muy superficialmente que su dignidad no podía haber salido bien librada. Una historia sobre un puñetazo en plena cara que la había hecho sangrar un día, en una de las salas de la cervecería Zimmer, de un puñetazo propinado por un hombre a quien ella se daba el malévolo placer de rechazar, sencillamente porque era de baja estatura —y había pedido socorro reiteradamente, pero no sin tomarse su tiempo para manchar de sangre las ropas del hombre antes de alejarse— estuvo a punto incluso, puesto que me la relataba sin venir a cuento, de alejarme para siempre de ella al comienzo de la tarde del 13 de octubre^[144]. Yo no sé qué sentimiento de absoluta fatalidad me hizo sentir el relato burlón de esa horrible aventura pero cuando lo hube escuchado, lloré largo rato, como ya no me creía capaz de llorar. Lloraba de pensar que no debía volver a ver más a Nadja no, ya no lo podría. Desde luego que no le reprochaba el que no me hubiera ocultado lo que ahora me apenaba, muy al contrario se lo agradecía, pero no me sentía con fuerzas para afrontar que ella hubiera podido estar allí aquel día, que en su horizonte, quien sabe pudieran todavía amanecer días parecidos para ella. ¡Estaba tan conmovedora en aquel momento sin intentar nada para hacerme abandonar la decisión que yo había tomado, muy al contrario, sacando fuerzas de sus lágrimas para animarme a respetar esa decisión! Diciéndome adiós en París no pudo evitar, sin embargo, el añadir, en voz muy baja, que era imposible pero nada hizo entonces para que resultara más imposible. Si lo fue en definitiva, tan solo de mí dependió.

Muchas veces he vuelto a ver a Nadja, su pensamiento se me ha hecho aún más inteligible, y su expresión ganó en agilidad, en originalidad, en profundidad. Es muy posible que al mismo tiempo el desastre irreparable que arrastraba consigo una parte de ella misma, la más humanamente precisa, ese desastre que advertí aquel día, me haya alejado paulatinamente de ella. Maravillado como yo continuaba estando por esta manera suya de conducirse sin más apoyos que la más pura intuición y que siempre resultaba prodigiosa, también me sentía cada vez más alarmado notando que, cuando la dejaba, volvía a ser presa del torbellino de aquella vida que continuaba en su exterior y que se ensañaba con ella para conseguir entre otras concesiones, que comiera o que durmiera. Durante algún tiempo intenté procurarle los medios para ello, puesto que además ella tan solo podía esperarlos de mí. Pero como algunos días parecía que vivía con mi sola presencia, sin hacer el menor caso de lo que le decía ni tampoco darse cuenta en absoluto cuando ella me contaba cosas intrascendentes o se

callaba, de mi aburrimiento, dudo mucho de la influencia que he podido ejercer sobre ella para ayudarla a resolver normalmente esta clase de dificultades. En vano multiplicaría yo ahora todos los ejemplos de hechos insólitos que, aparentemente, tan sólo podían concernirnos a nosotros y que me predisponen en favor de cierta clase de finalismo^[145] que permitiría explicar la particularidad de cada acontecimiento del mismo modo que algunos han pretendido, irrisoriamente, explicar la particularidad de cada cosa^[146], de hechos, insisto, de los que Nadja y yo hayamos sido testigos simultáneamente o de los que uno solo de los dos haya sido testigo. Sólo quiero recordar, al hilo de los días, algunas frases pronunciadas ante mi o escritas de un tirón ante mis ojos por ella, frases en las que mejor vuelvo a encontrar el tono de su voz y cuya resonancia se mantiene tan fuerte en mi interior:

"Con el final de mi aliento que es el comienzo del suyo"^[147].

"Si usted lo quisiera, por usted yo no sería nada, o solo una huella."

"La zarpa del león oprime el seno de la viña"^[148].

"El rosa es mejor que el negro, pero ambos se armonizan."

"Ante el misterio. Hombre de piedra, compréndeme."

"Eres mi dueño. No soy más que un átomo que respira en la comisura de tus labios o que expira. Quiero palpar la serenidad con un dedo húmedo de lágrimas."

"¿por qué esa balanza que oscilaba en la oscuridad de un agujero lleno de bolas de carbón?"

"No entorpecer sus pensamientos con el peso de sus zapatos."

"Lo sabía todo tanto he intentado leer en mis arroyos de lágrimas"^[149].

Nadja invento para mí una flor maravillosa: *La Flor de los amantes*. Tuvo la visión de esa flor en el transcurso de una comida campestre y vi cómo se esforzaba por reproducirla muy torpemente. más adelante volvió a intentarlo vanas veces para mejorar su trazo y dar a las dos miradas una expresión diferente. En sustancia, bajo este signo debe ser enfocado el tiempo que pasamos juntos y sigue siendo el símbolo gráfico que le dio a Nadja la clave de todos los demás. Varias veces intentó retratarme con los cabellos erizados, como aspirados por un viento sobre mi cabeza, semejantes a largas llamas. Estas llamas conformaban también el vientre de un águila cuyas pesadas alas caían a ambos lados de mi cabeza. Como consecuencia de una observación inoportuna que le había hecho acerca de uno de sus últimos dibujos, y sin duda el mejor, lamentablemente, recortó toda la parte inferior, que era con mucho la más insólita. El dibujo, fechado el 18 de noviembre de 1926, consta de un retrato simbólico suyo y mío: la sirena, bajo cuya forma se veía a sí misma siempre de espaldas y bajo este ángulo, guarda en la mano un papel enrollado; el monstruo de ojos fulgurantes surge de una especie de vasija con cabeza de águila, rellena de

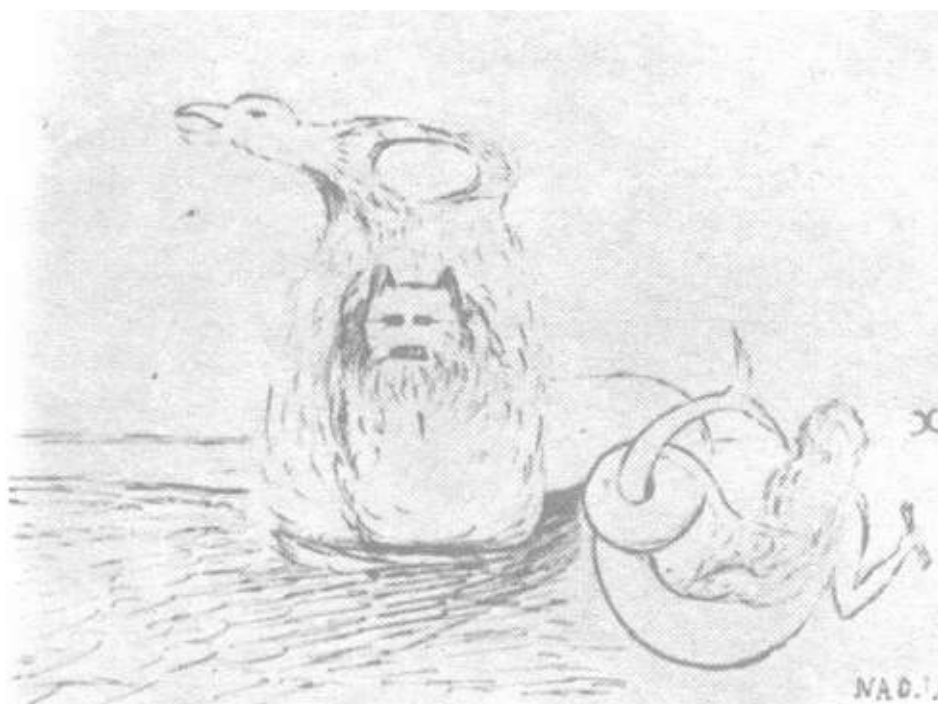
plumas que representan las ideas. "El sueño del gato", que muestra al animal erguido, intentando escapar sin darse cuenta de que está sujeto al suelo por un peso y suspendido por una cuerda que es, al mismo tiempo, la mecha desmesuradamente gruesa de una lámpara invertida, sigue siendo para mí el más oscuro: fue recortado apresuradamente tras una visión. También es un recorte el conjunto formado por una cara de mujer y una mano, pero en dos partes, de manera que la inclinación de la cabeza puede variar^[150]. "El saludo del diablo", al igual que "el sueño del gato", da cuenta de una aparición. El dibujo en forma de casco así como otro dibujo titulado: "Un personaje nebuloso", que resultaría difícil de reproducir, son de una inspiración diferente: responden a esa afición a buscar en los rameados de un tejido, en los nudos de las maderas, en las grietas de los viejos muros, siluetas que resultan bastante fáciles de ver.



La Flor de los amantes.

En este último se distingue sin dificultad el rostro del Diablo, una cabeza de mujer cuyos labios viene a picotear un pájaro, el cabello, el torso y la cola de una sirena vista de espaldas, una cabeza de elefante, un león marino, el rostro de otra mujer, una serpiente, varias serpientes más, un corazón, una especie de cabeza de buey o de búfalo, las ramas del árbol del bien y del mal y otros veinte elementos más que la reproducción deja un tanto aparte pero que hacen del conjunto un verdadero escudo de Aquiles^[151]. Hay razones para insistir acerca de la presencia de dos cuernos de animal, hacia el borde superior derecho, presencia que ni siquiera la propia Nadja se explicaba, pues siempre se le aparecían de esta manera, y como si aquello con lo que tuvieran que ver fuera de índole a ocultar obstinadamente el rostro de la sirena (resulta especialmente evidente en el dibujo realizado al dorso de la tarjeta postal). Pues en efecto, algunos días después, Nadja, que había venido a mi

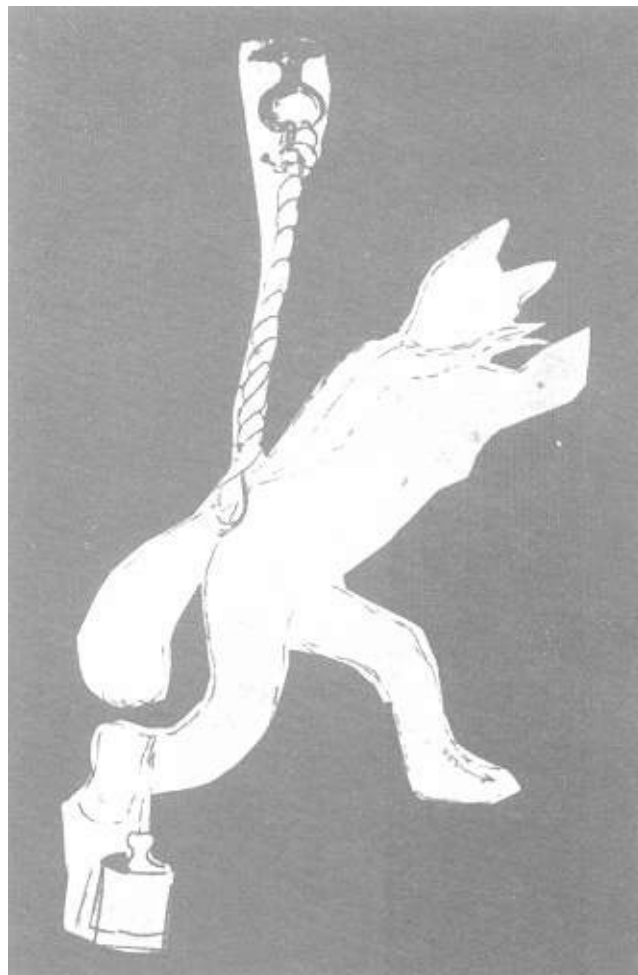
casa, *reconoció* que esos cuernos eran los de una enorme máscara de Guinea, que había pertenecido antaño a Henri Matisse y que siempre he amado y he temido debido a su monumental cimera que recuerda una señal de ferrocarril, pero que ella no podía ver como la veía *si no era desde el interior de la biblioteca*. En la misma ocasión reconoció en un cuadro de Braque (*El Guitarrista*) el clavo y la cuerda exteriores al personaje que siempre me han intrigado^[152], y en el cuadro triangular de Chirico (*El Viaje Angustioso o el Enigma de la Fatalidad*) la famosa mano de fuego. Una máscara cónica hecha de médula de saúco roja y caña, de la Nueva-Bretaña, le hizo exclamar: "¡Mira, Jimena!"^[153], una estatuilla de cacique sentado le pareció más amenazadora que las otras; me interpretó profusamente el sentido especialmente difícil de un cuadro de Max Ernst (*Pero nada de ello han de saber los hombres*), y lo hizo coincidiendo exactamente con el texto detallado que figura en el dorso del lienzo^[154]; otro fetiche del que me he desecho le pareció el dios de la murmuración; otro, de la isla de Pascua, que fue el primer objeto salvaje que he tenido, le decía: "Te amo, te amo."



"Un retrato simbólico suyo y mío..."

Nadja también se ha representado repetidamente con la apariencia de Melusina que, de entre todas las personalidades míticas, parece que era la que más próxima le era^[155]. Incluso la vi esforzándose por trasladar lo mejor posible ese parecido a la vida real, consiguiendo a toda costa que su peluquero distribuyera sus cabellos en cinco mechones bien distintos, de manera que se formara una estrella en lo alto de su frente. Además debían estar echados hacia delante para acabar en forma de cuernos de carnero delante de las orejas, siendo así que el enroscamiento de esos cuernos era también uno de los motivos que más a menudo utilizaba. Le gustaba representarse como una mariposa cuyo cuerpo estaría formado por una lámpara "Mazda" (Nadja)

hacia el que se erguiría una serpiente encantada (y desde entonces no ha dejado de trastornarme ese parpadeo del anuncio luminoso de "Mazda" en los grandes bulevares, que ocupa casi toda la fachada del antiguo teatro del "Vaudeville", precisamente donde dos carneros móviles se enfrentan entre sí, en una luz de arco-iris^[156]). Pero los últimos dibujos, inacabados entonces, que Nadja me mostró en nuestro último encuentro, y que debieron desaparecer con la tormenta que la arrastró, demuestran ya un arte distinto. (Antes de conocerme nunca había dibujado). Allí, ante un libro abierto sobre una mesa, con un cigarrillo posado en un cenicero, que deja escapar insidiosamente una serpiente de humo, un mapamundi seccionado para poder contener unos lirios, entre las manos de una bellísima mujer, todo estaba verdaderamente dispuesto para facilitar el descenso de lo que ella llamaba *el reflector humano*^[157], que unas garras impedían alcanzar, y del que ella decía que era "lo mejor de todo".



"El sueño del gato"



"De manera que la inclinación de la cabeza puede variar..."



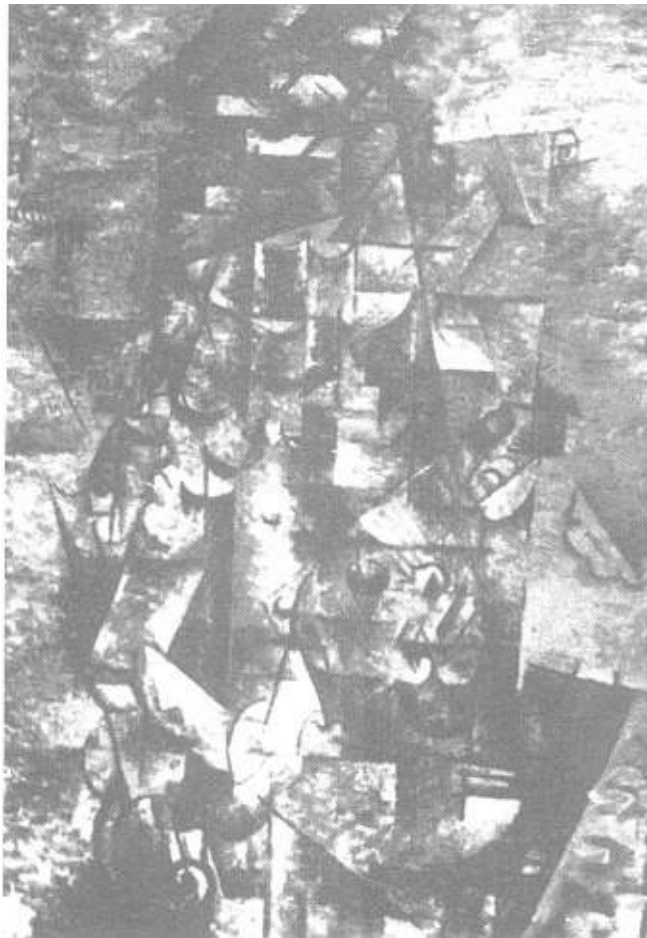
Dibujos de Nadja



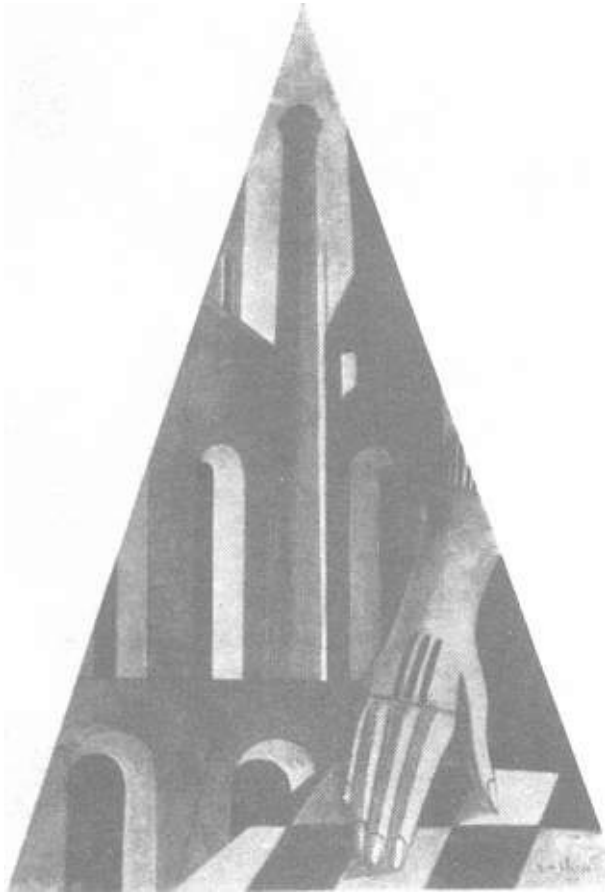
"Un verdadero escudo de Aquiles..."



"Al dorso de la tarjeta postal..."



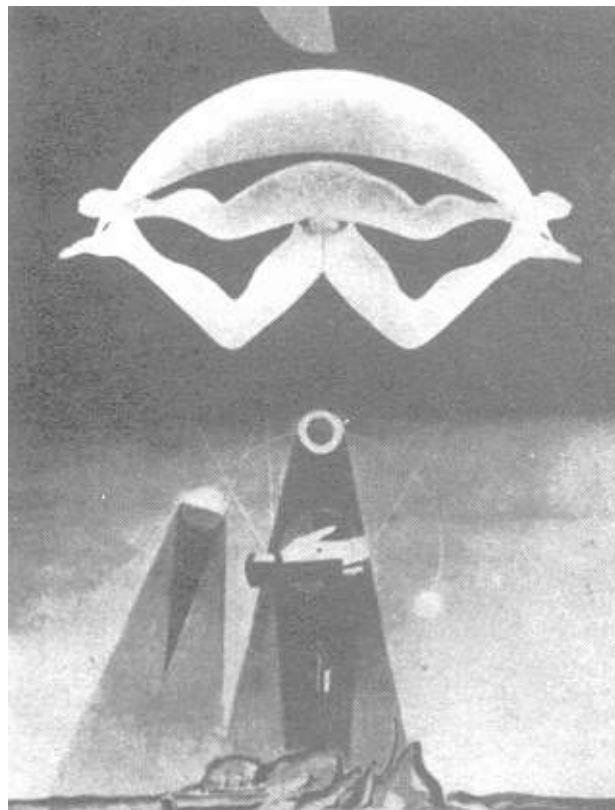
"El clavo y la cuerda exteriores al personaje que siempre me han intrigado..."



El Viaje Angustioso o El enigma de la Fatalidad



"¡Mira Jimena!..."

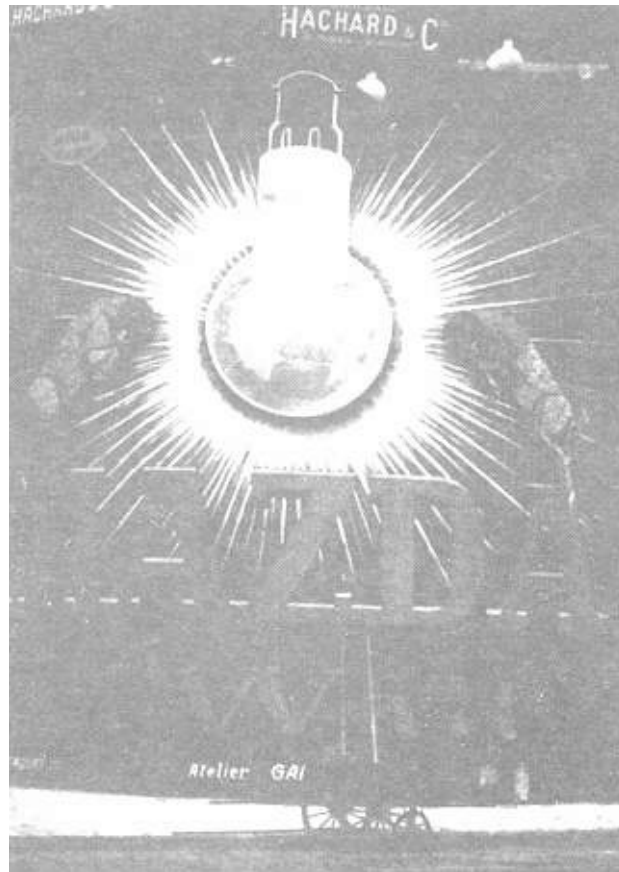


Pero nada de ello han de saber los hombres



"Te amo, te amo." (pág. 211)

"Te amo, te amo."



"Del anuncio luminoso de 'Mazda' en los grandes bulevares..."

.....

Hacía mucho tiempo que yo había dejado de entenderme con Nadja. Lo cierto es que quizás nunca nos hemos entendido, al menos acerca de la manera de afrontar las cosas sencillas de la existencia. Definitivamente, ella había escogido no tomarlas en consideración en absoluto, despreocuparse de la hora, no hacer ninguna diferencia entre los comentarios intrascendentes que a veces expresaba y los otros que tan importantes me eran, no preocuparse lo más mínimo por mis fluctuantes estados de ánimo y por la mayor o menor dificultad con que toleraba sus peores distracciones. No le importaba, ya lo he contado, narrarme las peripecias más lamentables de su vida sin ahorrarme ningún detalle, abandonarse aquí y allá a ciertos coqueteos fuera de lugar, hacerme esperar, con el ceño muy fruncido, hasta que le apeteciera cambiar a otras prácticas, porque desde luego no cabía esperar que se volviera *natural*. ¡Cuántas veces, sin poder aguantar más, desesperando de poder orientarla de nuevo hacia una concepción real de su valía, casi huí de ella, a riesgo de volverla a ver al día siguiente como sabía ser cuando ella misma no estaba desesperada, reprochándome mi dureza y pidiéndole perdón! Acerca de todo esto, tan deplorable, debo confesar sin embargo que cada vez me trataba con menos miramientos, que a menudo todo terminaba en violentas discusiones que ella agravaba al atribuirles motivos mezquinos que no existían. Todo eso que hace que podamos vivir de la vida de un

ser, sin que deseemos obtener de él nada más que lo que nos da, que nos baste hasta el exceso con verlo moverse o estar quieto, hablar o callar, velar o dormir, tampoco existía por mi parte en absoluto, nunca había existido: demasiado seguro estaba de ello. Casi no podía ser de otra manera, teniendo en cuenta cuál era el mundo de Nadja, y en el que todo tomaba tan rápidamente la apariencia del ascenso y de la caída. Pero lo juzgo *a posteriori* y me aventuro diciendo que no podía ser de otra manera. Aunque haya podido deseárselo, aunque quizás también haya podido ilusionarme con ello, quizás no estuve a la altura de lo que ella me proponía. Pero ¿qué me proponía? Poco importa. Sólo el amor en el sentido en que yo lo entiendo — pero, en ese caso, el misterioso, el improbable, el único, el que todo lo une^[158] y el indudable amor— tal y como a fin de cuentas sólo puede ser a toda prueba, hubiera podido en este caso obrar el milagro.



*"Como aquel profesor Claude de Sainte-Anne..."
(Fotografía Henri Manuel).*

Hace unos meses vinieron a comunicarme que Nadja estaba loca. Al parecer, como consecuencia de una serie de excentricidades que había protagonizado en el pasillo de su hotel, habían debido internarla en el asilo de Vaucluse^[159]. Otros, y no yo, epilogarán bien inútilmente acerca de este hecho que, a buen seguro, les parecerá el fatal desenlace de cuanto precede. Los más avisados se apresurarán a investigar, en lo que he relatado de Nadja, hasta qué punto deben ser tenidas en cuenta unas ideas que ya entonces eran delirantes y tal vez atribuyan a mi intervención en su vida, una intervención favorable en la práctica al desarrollo de esas ideas, un valor

terriblemente determinante. Por lo que respecta a los de los "¡Pues claro!", de los "Se veía venir", de los "Ya lo decía yo", de los "En esas condiciones", de todos esos cretinos de baja estofa, ni qué decir tiene que prefiero dejarles en paz. Lo esencial es que no creo que para Nadja pudiera existir una gran diferencia entre el interior y el exterior de un manicomio. Debe ¡ay! haber alguna diferencia a pesar de todo, la causada por el irritante ruido de una llave que alguien gira en la cerradura, por la miserable vista del jardín, por el aplomo de las personas que te interrogan cuando uno no las aceptaría ni para limpiarle los zapatos, como aquel profesor Claude de Sainte-Anne, con su frente de ignorante y ese aspecto terco que le caracterizan ("Le quieren hacer daño, ¿verdad? —No, señor. —Miente, la semana pasada me dijo que le querían hacer daño", o también: "Usted escucha voces, está bien, ¿son voces como la mía? —No, señor. —Bueno, tiene alucinaciones auditivas", etc.)^[160], por el uniforme ni más ni menos abyecto que cualquier uniforme, por el esfuerzo necesario hasta para adaptarse a un medio semejante, pues a fin de cuentas es un medio y, como tal, en cierto modo exige adaptarse a él. Es preciso no haber entrado nunca en un manicomio para ignorar que allí *fabrican* locos del mismo modo que en los correccionales fabrican delincuentes^[161]. ¿Hay algo más odioso que esos llamados instrumentos de protección social que, por un pequeño desliz, una primera falta aparente contra el decoro o el sentido común, arrojan a cualquier sujeto entre otros sujetos cuyo contacto cotidiano habrá de serle necesariamente nefasto y, sobre todo, le privan sistemáticamente del contacto con todos aquellos cuyo sentido moral o práctico es más sólido que el suyo? Sabemos por la prensa que en el último congreso internacional de psiquiatría^[162], desde la primera sesión todos los delegados asistentes se pusieron de acuerdo en condenar la persistente opinión general según la cual todavía en la actualidad es tan difícil salir de un manicomio como antaño de un convento, o que allí permanecen encerradas de por vida personas que nunca debieron ir a parar allí, o que ya no deberían estar allí, o que la seguridad pública no esta tan en juego en general como se nos hace creer. Y cada alienista clama al cielo y esgrime en su favor uno o dos casos de puesta en libertad, pero dando ejemplos sobre todo, con gran estrépito, de catástrofes causadas por un prematuro o mal entendido regreso a la libertad de algunos enfermos graves. Estando en juego, en mayor o menor grado, su responsabilidad en semejante aventura, daban a entender que, ante la duda, preferían abstenerse. Sin embargo me parece que la pregunta no está bien planteada en estos términos. La atmósfera de los manicomios es tal que, forzosamente, no puede sino ejercer la más debilitante, la más perniciosa influencia sobre los asilados y eso en la misma pendiente de la enfermedad inicial que les condujo allí. Lo cual, complicado además por el hecho de que cualquier reclamación, cualquier queja, cualquier reacción en contra solo puede desembocar en que se os tache de insociables (pues, por paradójico que resulte, en semejante espacio se sigue exigiendo la sociabilidad), únicamente sirve para que aparezca un nuevo síntoma en contra vuestra y es tal que no solo impide vuestra curación, si es que esta debía llegar, sino que ni siquiera

permite que vuestro estado se mantenga estacionario y no se agrave rápidamente. De ahí esas evoluciones tan trágicamente abruptas que pueden verse en los manicomios y que, tan a menudo, no pueden derivarse exclusivamente de una única enfermedad. En lo tocante a enfermedades mentales, hay razones para denunciar el proceso que hace pasar, casi inevitablemente, de lo agudo a lo crónico. Teniendo en cuenta la extraordinaria y tardía infancia de la psiquiatría, en ningún caso debiera hablarse de curación llevada a cabo en esas condiciones. Por lo demás, pienso que ni a los alienistas más concienzudos les preocupa lo más mínimo. De acuerdo, ya no existe internamiento arbitrario tal y como estamos acostumbrados a entenderlo puesto que un acto anormal que se presta a una constatación objetiva y que toma carácter de delito desde el momento en que se comete en la vía pública es causa de esas detenciones mil veces más horribles que las otras. Pero, en mi opinión, todos los internamientos son arbitrarios. Continúo sin comprender por qué podría privarse de libertad a un ser humano. Encerraron a Sade, encerraron a Nietzsche encerraron a Baudelaire^[163]. Esa técnica que consiste en venir a sorprenderos de noche, en colocaros la camisa de fuerza o dominaros por cualquier otro método, equivale a la de la policía que consiste en deslizar un revólver en vuestro bolsillo. Yo sé que si estuviera loco, tras llevar internado algunos días, aprovecharía alguna *mejoría* de mi delirio para asesinar a sangre fría al primero que se pusiera a mi alcance, el médico a poder ser. Así, al menos, conseguiría que me instalaran en una celda de aislamiento, como los peligrosos. Quizás así me dejarían en paz.



El alma del trigo (dibujo de Nadja).

Es tal el desprecio que, en general, siento por la psiquiatría, por sus pompas y sus obras, que todavía no me he atrevido a indagar qué ha podido ser de Nadja. Ya he explicado por qué era tan pesimista acerca de su suerte, igual que acerca de la de otros seres como ella. Tratada en un sanatorio privado con todas las atenciones a los que los ricos son acreedores, sin tener que sufrir ninguna promiscuidad que pudiera serle perjudicial, sino al contrario, reconfortada por presencias amigas en el momento oportuno, satisfecha en sus gustos en la medida de lo posible, conducida insensiblemente hacia un sentido aceptable de la realidad, para lo cual hubiera sido necesario no contrariarla en nada y que se tomasen la molestia de hacerla retroceder

hasta el origen de su trastorno, quizás es demasiado suponer, pero todo me hace pensar que ella hubiera podido salir de ese mal trance. Pero Nadja era pobre, lo que en los tiempos que corren es suficiente como para firmar su sentencia, a poco que se le ocurra no estar completamente en regla con el código imbécil del sentido común y de las buenas costumbres. Además, estaba sola: "Hay momentos en que es terrible estar tan sola. Ustedes son los únicos amigos que tengo", le decía por teléfono a mi mujer, la última vez. En último término era diestra, siendo débil hasta lo imposible, en aquel pensamiento tan suyo siempre, pero en el que yo no había hecho más que alentarla con exceso, en el que demasiado la había ayudado yo a imponerlo sobre cualquier otro: el de que la libertad, adquirida en este mundo a costa de mil y una renunciaciones de entre las más difíciles, exige que disfrutemos de ella sin restricciones durante el tiempo que podamos conservarla, al margen de cualquier consideración pragmática, y ello porque la emancipación humana, entendida desde el punto de vista revolucionario más elemental a fin de cuentas, que no por ello deja de ser la emancipación humana *en todos sus aspectos*, no nos confundamos, *según los medios de cada cual*, sigue siendo la única causa digna de ser servida. Nadja estaba hecha para servirla, aunque sólo fuera dándonos pruebas de que debe fomentarse un complot muy especial alrededor de cada ser, que no existe únicamente en su imaginación, que convendría tener en cuenta aunque sólo fuera desde el punto de vista del conocimiento, y también, pero mucho más peligrosamente, pasando la cabeza, y luego un brazo, por entre los barrotes de la lógica, que es la más odiosa de las prisiones, abiertos de este modo. Es posible que yo hubiera debido retenerla en la senda de esta última empresa, pero me hubiera sido preciso previamente ser consciente del peligro que ella corría. Ahora bien, nunca supuse que ella pudiera llegar a perder, o que ya la hubiera perdido, la *gracia* de ese instinto de conservación^[164] —al que ya me he referido antes— que hace que después de todo mis amigos y yo, por ejemplo, nos *comportemos correctamente* —contentándonos con mirar a otro lado— al paso de una bandera, que no siempre la tomemos con quien nos venga en gana, que no nos permitamos la alegría incomparable de cometer algún hermoso "sacrilegio", etc. Aunque esto no diga nada bueno sobre mi capacidad de discernimiento, he de confesar que no me parecía exorbitante, entre otras muchas cosas, que a Nadja se le ocurriera mostrarme un papel con la firma de "Henri Becque"^[165], en el que éste le daba consejos. Si esos consejos eran desfavorables para mi persona, me limitaba a responder: "Es imposible que Becque, que era un hombre inteligente, te haya podido decir eso." Pero entendía perfectamente, puesto que ella se sentía atraída por el busto de Becque, en la plaza Villiers, y puesto que le gustaba la expresión de su rostro, que ella quisiera y consiguiera conocer su opinión sobre algunos asuntos. Todo esto no es más irracional, cuando menos, que preguntarle a un santo o a cualquier divinidad lo que uno debe hacer. Las cartas de Nadja, que yo leía con el mismo espíritu con el que leo toda clase de textos poéticos, tampoco podían constituir para mí ningún motivo de alarma. Sólo añadiré unas pocas

palabras en mi defensa. La reconocida ausencia de frontera entre la *no-locura* y la locura no me permite atribuir un valor diferente a las percepciones y a las ideas que son el fruto de la una o de la otra^[166]. Hay sofismas infinitamente más significativos y de mayor alcance que las verdades más indiscutibles: rechazarlos por ser sofismas carece a la vez de grandeza y de interés. Por muy sofismas que fueran, a ellos les debo al menos el haber podido lanzarme a mí mismo, a aquél que desde lo más lejano viene a mi encuentro, el grito, siempre patético, de "¿Quién vive?" ¿Quién vive? ¿Es usted, Nadja? ¿Es cierto que el *más allá*, todo el más allá se encuentra en esta vida^[167]?. No la oigo. ¿Quién vive? ¿Soy yo solo? ¿Soy yo mismo?



"El busto de Becque, en la plaza Villiers..."
(Fotografía André Bouin, 1962).

Me produce envidia (es una forma de hablar) todo aquel que dispone de tiempo para preparar algo parecido a un libro y que, habiéndolo concluido, sabe cómo interesarse por el destino de ese objeto o por el destino que, después de todo, ese objeto le reserva. ¡Que no me permita creer que, en el trayecto, se le ha presentado al menos una verdadera ocasión de renunciar a él! Hubiera hecho caso omiso y podríamos esperar que nos hiciera el honor de explicarnos la razón. Todo aquello que siento la tentación de comenzar, que requiere un sostenido esfuerzo, hace que me sienta demasiado seguro de que no estoy a la altura de la vida tal como yo la amo y se me ofrece: la vida *hasta perder el aliento*. Los cortes bruscos de las palabras en una frase incluso impresa, ese subrayado que, mientras se está hablando, se traza debajo de cierto número de frases sin que se trate de sumarlas, la total elisión de los episodios que, de un día a otro o a otro más, trastocan por completo los datos de un problema cuya solución habíamos pensado que cabía esperar, el indeterminable coeficiente afectivo con el que se cargan y se descargan a lo largo del tiempo tanto las ideas más distantes que uno piense expresar como los recuerdos más concretos, hacen que no me sienta con ánimos para examinar más que el intervalo^[168] que separa estas últimas líneas de aquellas que, hojeando este libro, parecerían acabar de concluirlo hace un par de páginas^[169]. Intervalo muy corto, irrelevante para un lector apresurado e incluso para cualquier lector pero, me es preciso decirlo, desmesurado y de un valor inapreciable para mí. ¿Cómo podría hacerme comprender? Yo no sé lo que salvaría de esta historia si volviera a leerla, con esa mirada paciente y hasta en cierto modo imparcial que estoy seguro que podría tener, para ser fiel a mi actual sentimiento acerca de mí mismo. No quiero saberlo. Prefiero pensar que desde finales de agosto, fecha en que quedó interrumpida, hasta finales de diciembre, cuando esta historia, quedó interrumpida, hasta finales de diciembre, cuando esta historia, encontrándome abrumado por el peso de una emoción que afecta al corazón mucho más que al espíritu en esta ocasión, se libera de mí sin perjuicio de dejarme estremecido, he vivido mal o bien —como uno puede vivir— de las mejores esperanzas que esta obra preservaba, y después, que cada cual me crea o no, de su propia realización, de su entera realización, sí, de la increíble realización de esas esperanzas. Por eso me parece todavía humanamente posible que se alce la voz que en ella se escucha, por eso no repudio algunos extraños acentos que en ella puse. Cuando Nadja, la persona de Nadja está tan lejana... Al igual que algunas otras. Y que traído, y quién sabe si recobrado ya por la Maravilla, esa Maravilla en cuya fe al menos yo me habré mantenido desde la primera hasta la última página de este libro, zumba en mis oídos un nombre que ya no es el suyo^[170].



"Me produce envidia (es una forma de hablar) todo aquel que dispone de tiempo para preparar algo parecido a un libro..."

(Fotografía Henri Manuel).

.....

Comencé por volver a visitar algunos de los lugares por los que conduce este relato; en efecto, quería proporcionar, al igual que de algunas personas y de algunos objetos, una imagen fotográfica suya tomada bajo el mismo ángulo especial bajo el que yo los había considerado. Con tal motivo, pude comprobar que, con escasas excepciones, en mayor o menor medida no se prestaban a mi propósito, de manera que la parte ilustrada de *Nadja* resultó insuficiente para mi gusto. Becque rodeado de siniestras vallas, la dirección del Teatro Moderno sobre aviso, Pourville muerta y decepcionante como ninguna otra ciudad de Francia, la desaparición de casi todo lo referente a *El abrazo del pulpo* y, sobre todo, algo que era esencial para mí aunque no haya sido tratado detalladamente en este libro, la imposibilidad de conseguir autorización para fotografiar el adorable señuelo que, en el Museo Grévin^[171], constituye esa mujer que finge ocultarse en la sombra para abrochar su ligero y que, en su inmutable pose, es la única estatua, que yo sepa, que tiene *ojos*: los de la propia provocación^[172]. En tanto que el bulevar Bonne-Nouvelle, tras haber parecido que respondía a lo que yo esperaba de él, mientras me encontraba por desgracia fuera de París, durante las maravillosas jornadas de pillaje denominadas de "Sacco-Vanzetti"^[173], distinguiéndose ciertamente como uno de esos importantes puntos estratégicos que busco en lo tocante al desorden y acerca de los cuales me empeño en creer que,

veladamente, me son dadas ciertas orientaciones —a mí y a todos los que prefieren no oponerse a tales instancias, siempre que lo que esté en juego sea el más absoluto sentido del amor o de la revolución, y conlleve la negación de todo lo demás—; en tanto que el bulevar Bonne-Nouvelle, con las fachadas de sus cines repintadas, se ha quedado desde entonces petrificado para mí como si la puerta de Saint-Denis acabara de cerrarse, he sido testigo del renacimiento y luego de la muerte, otra vez, del Teatro de las Dos-Máscaras, que ya tan sólo era el Teatro de la Máscara y que, en la calle Fontaine, se encontraba ya apenas a medio camino de mi casa. Etc. Qué curioso, como decía aquel abominable jardinero^[174]. Pero así son las cosas del mundo exterior, ¿verdad? esa patraña. Cosas que hace el tiempo, un tiempo de perros^[175].



"En el Museo Grévin..." (Fotografía Pablo Volta, 1959).

No seré yo quien medite sobre lo que ocurre con "la forma de una ciudad"^[176], incluso de la de la auténtica ciudad separada y abstraída de la que vivo por la fuerza de un elemento que sería a mi pensamiento lo que se entiende que el aire es a la vida. Sin la menor nostalgia, veo cómo actualmente se va convirtiendo en otra e incluso me huye. Se escurre, arde, zozobra en el estremecimiento de las hierbas salvajes de sus barricadas, en el sueño de las cortinas de sus habitaciones en las que un hombre y una mujer continuarán amándose indiferentes a todo. Dejo simplemente esbozado este paisaje mental, cuyos límites me desalientan, a pesar de su sorprendente prolongación hacia Avignon, donde el Palacio de los Papas no ha acusado las noches invernales ni

los chaparrones de lluvia, donde un viejo puente ha terminado por ceder bajo el peso de una canción infantil^[177], donde una mano maravillosa e imposible de traicionar me ha señalado no hace mucho tiempo un gran cartel indicador azul celeste con estas palabras: los amaneceres^[178]. A pesar de esa prolongación y de todas las demás, que me ayudan a plantar una estrella en el propio corazón de lo *finito*. Yo adivino, y antes de que todo quede bien sentado, ya lo he adivinado. Aún así, si hay que saber esperar, si es preciso querer estar seguro, si hay que tomar precauciones, si hay que renunciar a algo para no perderlo todo, y ni siquiera algo, me niego rotundamente. Que la gran inconsciencia viva y sonora que me inspira mis únicos actos auténticos disponga por entero de mí para siempre. Me privo, porque sí, de cualquier posibilidad de exigirle lo que una vez más, ahora, le entrego. Una vez más sólo quiero aceptarla a ella, sólo con ella quiero contar y recorrer sus inmensas escolleras a mi gusto, mientras miro fijamente un punto brillante que sé que está en mi ojo y que me evita tropezar con sus bultos nocturnos.



*"Un gran cartel indicador azul celeste..."
(Fotografía Valentine Hugo).*

Me contaron hace mucho tiempo una historia tan tonta, tan oscura, tan conmovedora. Un señor se presenta un día en un hotel y pide una habitación. Será la número 35. Al bajar, unos minutos después, y mientras devuelve la llave en

recepción: "Perdone, dice, tengo muy mala memoria. Si no tiene inconveniente, cada vez que vuelva yo le diré mi nombre: Señor Delouit^[179]. Y usted me repetirá cada vez el número de mi habitación. —Sí, señor." Muy poco después, vuelve, abre a medias la puerta de la recepción: "Señor Delouit. —Es la número 35. — Gracias." Un minuto más tarde, un hombre extraordinariamente agitado, con la ropa cubierta de barro, ensangrentado y casi sin aspecto humano, se dirige al conserje: "Señor Delouit. — ¿Cómo que señor Delouit? Basta de bromas. El señor Delouit acaba de subir. — Perdone, soy yo... Acabo de caerme por la ventana. ¿Cuál es el número de mi habitación, por favor?"

.....

Esta es la historia que, yo también, cedí al deseo de contarte *a ti*, cuando apenas te conocía, a ti que ya no puedes acordarte, pero que habiendo conocido el comienzo de este libro, como por azar, has influido en mí tan oportuna, tan violenta y tan eficazmente, sin duda para recordarme que lo deseaba "abierto como una puerta batiente"^[180] y que por esa puerta nunca vería, sin duda, entrar a nadie más que a ti. Entrar y salir más que a ti. A ti que, de todo lo que llevo dicho en esta obra, no habrás recibido más que un poco de lluvia en tu mano levantada hacia "los amaneceres". A ti, que tanto me haces lamentar que haya escrito esa absurda e irrevocable frase sobre el amor, "tal y como sólo puede ser a toda prueba". A ti que, para todos los que me escuchan, no debes ser una entidad sino una mujer, a ti que sobre todas las cosas eres una mujer, a pesar de todo lo que me ha influido y lo que me influye en ti para que te considere la Quimera. A ti que haces admirablemente *todo* lo que haces y cuyas espléndidas razones, que yo no considero en los confines de la locura, relampaguean y caen mortalmente como el rayo. A ti, la criatura más viva, que no parece haber sido puesta en mi camino sino para que experimente en todo su rigor la fuerza de lo que conservas intacto en ti. A ti que sólo de oídas conoces el mal. A ti, claro está, idealmente bella. A ti, que todo conduce al alba y que, por eso mismo, quizás ya no vuelva a ver nunca más...

¿Sin ti^[181], que haría yo con este amor que siempre he sentido en mí hacia lo genial, en cuyo nombre lo menos que he podido hacer es intentar algunas exploraciones, por aquí o por allá? El genio, yo presumo de saberlo encontrar, casi de saber en qué consiste, y lo consideraba capaz de armonizar todas las otras grandes pasiones. Creo ciegamente en tu genialidad. Si esta palabra te extraña, la retiro pero no sin tristeza. Pero en ese caso quiero desterrarla por completo. El genio... ¿qué podría esperar de algunos posibles mediadores que se me han aparecido bajo este signo y que a tu lado se han esfumado!

Sin tú quererlo, has tomado el lugar de las formas que me eran más familiares^[182], así como el de algunas figuras de mis presentimientos. Nadja

pertenecía a estas últimas, y es perfecto que me la hayas ocultado.

Todo lo que sé es que esta sustitución de personajes se detiene en ti, porque nada te puede sustituir, y que estaba escrito que era ante ti donde terminaría para mi esta sucesión de enigmas.

Tú no eres un enigma para mí.

Digo que tú me desvías del enigma para siempre.

Puesto que existes, como tu sola sabes *existir*, quizás no era muy necesaria la existencia de este libro. He creído que podía decidir lo contrario, en recuerdo de la conclusión que yo quería darle antes de conocerte y que desde mi punto de vista, tu irrupción en mi vida no ha invalidado. Incluso sólo es a través de ti como esta conclusión cobra su auténtico sentido y toda su fuerza.

Ella me sonrío como a veces me has sonreído, por detrás de grandes espesuras de lágrimas. "Es el amor, otra vez, decías y, más injustamente también llegaste a decir. Todo o nada."

No pienso oponerme nunca a esta fórmula, con la que la pasión se ha armado definitivamente, lanzándose a proteger el mundo contra si mismo. A lo sumo se me ocurriría interrogarla acerca de la naturaleza de ese todo, si no fuera preciso, a este respecto, por tratarse de la pasión, que no estuviera en condiciones de escucharme. Sus *diversos movimientos*, incluso en la medida en que soy víctima de ellos, —y en que alguna vez pueda ella o no despojarme de la palabra, negarme el derecho a existir—, ¿cómo podrían arrebatarme por entero al orgullo de conocerla, a la humildad absoluta que ante ella y únicamente ante ella me impongo? No apelaré contra sus sentencias por muy duras o misteriosas que sean. Sería tanto como querer detener el curso del mundo, en virtud de no sé qué ilusorio poder que ella da sobre él. Tanto como negar que "cada cual quiere y cree ser mejor que ese mundo que es el suyo, pero (que) lo único que hace el mejor es expresar mejor que otros ese mismo mundo" [183].

.....

De todo ello se deduce necesariamente una determinada actitud con respecto a la belleza, la cual demasiado claro está que únicamente con fines pasionales ha sido tratada aquí. En ningún caso estática, es decir encerrada en su sueño de piedra^[184], inalcanzable para el hombre en las sombras de esas Odaliscas, en lo profundo de esas tragedias que pretenden limitarse a una única jornada, apenas menos dinámica que ellas, es decir, sometida a ese galope desenfrenado tras el cual solo puede comenzar desenfrenadamente otro galope,

a saber, más aturdida que un copo de nieve en mitad de la nevada, es decir decidida a rechazar para siempre cualquier abrazo por miedo a que no se la sepa abrazar: ni dinámica ni estática veo la belleza tal y como te he visto. Como he visto lo

que a la hora indicada y por un tiempo marcado, que espero y creo con toda mi alma que se prestará a repetirse, te armonizaba conmigo^[185]. Es como un tren que no deja de brincar en la estación de *Lyon* y del que estoy seguro que nunca saldrá, que nunca se ha ido^[186]. Se compone de espasmos, muchos de los cuales apenas tienen importancia, pero que nosotros sabemos que están destinados a producir un *Espasmo*^[187], que sí la tiene. Que tiene toda la importancia que yo no quisiera arrogarme. Un poco en cualquier dominio, el entendimiento se atribuye derechos que no posee. La belleza, ni dinámica ni estática. El corazón humano, hermoso como un sismógrafo. Majestad del silencio... Un periódico matutino me bastará siempre para darme noticias mías:

"X..., 26 de diciembre— El operador encargado de la estación de telegrafía sin hilos situada en La Isla de Sable^[188], captó un fragmento de mensaje que podría haber sido emitido el domingo por la noche a tal hora por el... El mensaje decía en particular: 'Algo falla', pero no indicaba la posición del avión en ese momento y, debido a las pésimas condiciones atmosféricas y a las interferencias que se producían, el operador no pudo comprender ninguna otra frase, ni entrar de nuevo en contacto.

"El mensaje había sido emitido en una longitud de onda de 625 metros; por otra parte, dada la intensidad de recepción, el operador creyó que podía localizar el avión en un radio de 80 kilómetros alrededor de la isla de Sable".

La belleza será convulsiva o no será^[189].



ANDRÉ BRETON (Tinchebray, Francia, 1896-París, 1966). De origen modesto, comenzó a estudiar medicina desoyendo las presiones familiares (sus padres querían que fuera ingeniero). Movilizado en Nantes, durante la Primera Guerra Mundial, en 1916, conoció a Jacques Vaché, que ejerció sobre él una gran influencia, a pesar de haber escrito únicamente cartas de guerra. Entra en contacto con el mundo del arte, primero a través de Paul Valéry y después del grupo dadaísta en 1916.

Durante la guerra trabajó en hospitales psiquiátricos, donde estudió las obras de Sigmund Freud y sus experimentos con la escritura automática (escritura libre de todo control de la razón y de preocupaciones estéticas o morales), lo que influyó en su formulación de la teoría surrealista. Se convirtió en pionero de los movimientos antirracionalistas conocidos como dadaísmo y surrealismo. En 1920 publicó su primera obra *Los campos magnéticos*, en colaboración con Philippe Soupault, en la que exploraba las posibilidades de la escritura automática. Al año siguiente rompió con Tristan Tzara, el fundador del dadaísmo.

Fundó con Louis Aragon y Philippe Soupault la revista *Littérature*. En 1924 escribió el Manifiesto del surrealismo y a su alrededor se formó un grupo compuesto por Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard, René Crevel, Michel Leiris, Robert Desnos, Benjamin Péret, deseosos de llegar al «Cambiar la vida» de Rimbaud y «Transformar el mundo» de Marx. «El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales

problemas de la vida». En este manifiesto además se asientan las bases del automatismo psíquico como medio de expresión artística que surge sin la intervención del intelecto.

Muy pronto el movimiento se acerca a la política y en 1927 Aragon, Éluard y Breton se afilian al Partido Comunista. En 1928 publica en París *Le surréalisme et la peinture*. Con la publicación del *Segundo manifiesto surrealista* (1929) llegó la polémica: Breton, líder del movimiento surrealista, concretaba la noción de surrealismo y afirmaba que debía caminar junto a la revolución marxista. Sin embargo en 1935 abandona el partido al confirmar la imposibilidad de conciliar la búsqueda de la libertad absoluta de los surrealistas con el realismo socialista que veía al arte como instrumento de propaganda de sus postulados.

Octavio Paz, que conoció a Breton cuando llegó a París en 1946, cuenta que el fundador del surrealismo tenía dos caras. Por un lado era una persona tremendamente vitalista, honesta y de gran simpatía personal, por el otro muy intransigente; no en vano se ganó el apodo de «papa del surrealismo» por la obcecación con la que defendía los principios del movimiento y castigaba con la expulsión a aquéllos que se desviaban de sus principios morales o artísticos. Entre los expulsados se encuentran Roger Vitrac, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Robert Desnos y Salvador Dalí, al que llama «Ávida Dollars» (anagrama de su nombre). Marcel Duchamp le dedica estas palabras: *No he conocido a ningún hombre que tuviera mayor capacidad de amor, mayor poder de amar la grandeza de la vida, y no se entenderían sus odios si no fuera porque con ellos protegía la cualidad misma de su amor por la vida, por lo maravilloso de la vida. Breton amaba igual que late un corazón. Era el amante del amor en un mundo que cree en la prostitución. Ése es su signo.*

La vanguardia española le citó en revistas como *Alfar*, *Grecia*, *Hélix*, *Terramar*, *Art*, etc. y en 1922, con motivo de la exposición de Francis Picabia en las Galerías Dalmau, estuvo en España. En 1932 escribe *Los vasos comunicantes* y el libro de poesías *La Inmaculada Concepción* junto a Paul Éluard. En 1935 visitó Tenerife para asistir a la Exposición Surrealista organizada por la revista *Gaceta de Arte*, dirigida por Eduardo Westerdahl, lo que supuso un hito en la historia de la creación cultural en Canarias. Sobre esta experiencia escribió el relato *Le château étoilé* (1935).

En 1934 contrajo matrimonio con Jacqueline Lamba, inspiradora de *El amor loco*. Dos años después nace su hija Aube. Su obra más creativa es *Nadja*, en parte autobiográfica. En 1937 inaugura la galería «Gradiva» en la calle de Seine, viaja a México donde conoce a su admirado Trotski y redacta el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*.

En 1941 se embarca en el Capitaine-Paul-Lemerle hacia Martinica, donde es internado en un campo. Estuvo en una galera repleta de hombres, mujeres y niños, además iba en un lugar más cómodo del barco Claude Lévi-Strauss, con quien

mantuvo una durable amistad por correspondencia en la que discutían sobre estética y originalidad absoluta. Durante la década viajó a Santo Domingo, donde ejerció fuerte influencia en los escritores jóvenes y donde participaba en tertulias de intelectuales en la casa de la pareja de inmigrantes alemanes Erwin Walter Palm e Hilde Domin. Liberado bajo fianza llega a Nueva York para un exilio que durará cinco años y publica los *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no*, conocido también como *Tercer manifiesto surrealista*.

Un año después funda en la ciudad estadounidense de Nueva York la revista VVV. Es en esa ciudad donde conocerá en 1943 a su nueva esposa, la chilena Elisa Bindhoff Enet. Al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, vigilado por el gobierno de Vichy, se refugió en América; volvió a París en 1946. En 1956 funda una nueva publicación, *Le Surrealisme Même*, siguiendo hasta su muerte en 1966 animando al grupo surrealista. Poco antes de morir, decía a Luis Buñuel, *hoy nadie se escandaliza, la sociedad ha encontrado maneras de anular el potencial provocador de una obra de arte, adoptando ante ella una actitud de placer consumista*. Murió en la mañana del 28 de septiembre de 1966, en el hospital Lariboisière (París). Fue enterrado en el cementerio de Batignolles, a pocos metros de la tumba de su amigo Benjamin Péret. Su poesía, recopilada en *Poemas* (1948), revela la influencia de los poetas Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, entre otros.

Notas

[1] A. Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1924), *Oe. C.*, t. I, pág. 340. La carta astral, en la obra de S. Alexandrian, sitúa su ascendente en la casilla 26 de Libra, con Saturno y Urano en conjunción significativa, Marte y Venus igualmente reunidos y Júpiter en el centro del firmamento. Quizás pueda encontrarse una explicación en el siguiente comentario de Soupault, que insiste acerca de la importancia que Breton le concedía a su signo zodiacal: "Lo que me asombraba, era que se interesaba apasionadamente por la astrología. No se sentía contento con su horóscopo. 'Querido amigo, fíjese usted, ¡qué signo, Acuario!' (el suyo)." Ph. Soupault, "Souvenirs", en *La N.R.F.*, 15, núm. 172, abril de 1967, pág. 671. J. Richer, que insiste en la misma revista acerca de la fecha del 18, subraya la elección del núm. 17 en *Arcano 17* en razón de la cifra de nacimiento que Breton le atribuye a Nerval hacia el final de la obra (22.V.1808) y de la suya propia (18.II.1896), y que explica "el signo de Piscis" en razón de que la estrella principal de la figura del tarot no es el planeta Venus sino la estrella Fomalhaut del Piscis austral. El tema natal del poeta se situaría en el ángulo de conjunción con dicha estrella ("Dans la forêt des signes", págs. 826-832).

<<

[2] *Ibíd.*, pág. 311. <<

[3] *Vid.* las 16 entrevistas de *Breton: Entretiens* con A Parinaud, París, Gallimard, 1952, que constituyen una fuente documental muy importante. <<

[4] *Ibíd*, pág 33. <<

[5] *Vid Breton Perspective cavalière*, obra que reúne artículos aparecidos entre 1952 y 1965 compilados por M. Bonnet, París, Gallimard, 1970. <<

[6] *Vid Breton, Les pas perdus, Oe. C., t. I, págs. 203-215. <<*

[7] Ambas citas corresponden respectivamente a "Les collines", *Calligrammes* y al "Prefacio" a *Les mamelles de Tirésias* en G. Apollinaire, *CEuvres poétiques*, París, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1971, págs. 172 y 865-866. <<

[8] *Op. cit.*, pág. 327. <<

[9] La encontraremos en *Les pas perdus*, págs. 216 226. <<

[10] *Vid.* L. Aragon, "Lautréamont et nous", I y II, en *Les Lettres Françaises*, respectivamente 1-7.VI.1967 y 8-14.VI.1967. <<

[11] *Vid.*, al respecto, G. Sebbag, *L'imprononçable jour de sa mort. J. Vaché, janvier 1919*, París, J. M. Place, 1989, que contiene un facsímil de la misma así como su análisis. <<

[12] *Op. cit.*, pág. 274. <<

[13] El poema "Usine" figura en "Ne bougeons plus", *Les champs magnétiques*, Oe. C., I, pág. 87. Los recuerdos de Soupault, en *Souvenirs*, art. cit., págs. 664-665. <<

[14] Breton, "L'affaire Barrès", *Alentours II, Oe. C.*, I, págs 413-433. <<

[15] Breton, "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe", *Les pas perdus*, págs. 291-308. <<

[16] *Vid.* nota núm. 16 del relato. <<

[17] ...Loti, Barrès, France... qué tres tíos tan siniestros: el idiota, el traidor y el policía... (...) Con France desaparece un poco de servilismo humano... (...) Que una vez muerto este hombre no cree polvo. ("Negativa de inhumación", en *Point du tour*, *Oe. C.*, t. II, 1992, página 281.). <<

[18] "Comoedia", 24.VI.1925. <<

[19] Breton, "L. Trotsky: *Lénine*", en *Alentours III, Oe. C.*, I, páginas 911-914. <<

[20] *Vid.* nota 46 del relato. <<

[21] *Vid.* nota 114 del relato. <<

[22] No mencionaré, por resultar especialmente significativa en razón de su mutua y reconocida enemistad, sino la que Jean Cocteau había de publicar en *Les Nouvelles Littéraires*, 4.VIII.1928: "... Me gusta *Nadja* de André Breton. Placer mucho más puro que el que consiste en apreciar el libro de un amigo. Se parece —puesto que jamás sería posible una aproximación entre Breton y yo— al placer que procura un objeto robado... (...) Si esta confesión molesta a Breton, ¿qué importa? Una de las monstruosidades de la literatura es que nos hace correr el riesgo de ser aprobado por nuestros enemigos...". <<

[23] Por ser, precisamente, excepcional, cabe citar las casi veinte páginas que André Harlaire le consagra en *La Vie Intellectuelle* (marzo de 1929) con el título de "El Surrealismo o la falsa evasión: *Nadja*". El eje central del violento artículo reposa sobre el hecho de que el surrealismo niega la existencia de Dios, lo que el poeta no podía dejar de apreciar. Según el crítico, la obra es una "permanente decepción" y se trata de un "libro gris, uniforme, que avanza según un ritmo frío": es un "libro de pura desesperación". <<

[24] Cl. Elsen, "L'irréductible", en *La N.R.F.*, 15, núm. 172, abril de 1967, pág 721. <<

[25] Apareció en marzo de 1932 en las Ediciones surrealistas con el título de *Misère de la poésie*, y el subtítulo *L'affaire Aragon devant l'opinion publique*, Oe. C., II, págs. 3-45 con el poema en cuestión y las actitudes de R. Rolland y Gide entre otros anexos. Aragon había sido inculcado judicialmente por la publicación del poema "Front rouge" en la revista *Littérature de la révolution mundial* (agosto de 1931), secuestrada en noviembre del mismo año. Aragon se veía acusado de incitar a los militares a la sedición y de provocación al asesinato el 16.I.1932 y, tras la aparición de *Miseria...*, redacta una nota para *L'Humanité* del 10 de mayo titulada "Aclaración comunicada por la Asociación de Escritores revolucionarios" en la que se señala: "Nuestro camarada L. Aragon nos hace saber que es absolutamente ajeno a la aparición de un folleto... (...) Quiere manifestar claramente que desaprueba totalmente el contenido de este folleto y el escándalo que puede crear en torno a su nombre, dado que todo comunista debe condenar como incompatibles con la lucha de clases y consiguientemente como contrarrevolucionarios los ataques contenidos en dicho folleto." <<

[26] Tanto "Cuando los surrealistas tenían razón" —suscrito además de por Breton, por Dalí, Domínguez, Éluard, Ernst, Hugnet, Jean, Dora Maar, Magritte, Nougé, Péret, Man Ray, Tanguy y otros— como "Contra-ataque" —suscrito por algunos de los anteriores y por otros como Bataille, Klossowski o Roger Blin, entre otros— y el "Discurso al Congreso de Escritores" figuran recogidos en *Posición política del Surrealismo* (1935), *Oe. C.*, II, junto con otros textos, págs. 460-471, 496-500 y 451-459 respectivamente. <<

[27] El primer *Manifiesto* aparece suscrito por Aragon, Barón, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault y Vitral. El *Segundo Manifiesto* por Alexandre, Aragon, Bousquet, Breton, Buñuel, Char, Crevel, Dalí, Éluard, Ernst, Fourier, Goemans, Nougé, Péret, Ponge, Ristitch, Sadoul, Tanguy, Thirion, Tzara y Valentín. <<

[28] *Vid.* nota 111 del relato. <<

[29] Ambas conferencias son similares a las pronunciadas en Praga a finales de marzo y comienzos de abril del mismo año, y figuran recogidas con los títulos de "Position politique de l'art d'aujourd'hui" y "Situation surréaliste de l'objet" —esta última en forma de apéndice— en *Position politique du surréalisme, Oe. C.*, II, págs. 416-440 y 472-496 respectivamente. <<

[30] La obra de S. Freud, *Delirios y sueños en la Gradiva de Jensen*, había aparecido en la versión francesa de Gallimard en 1906 y, en síntesis, en ella su autor se interesaba por las relaciones entre inconsciente, sueño y ambigüedad del discurso. <<

[31] Véase la referencia en la pág. 12 de la obra de Cl. Levi-Strauss, *Tristes Tropiques*, París, Plon, 1955: "Entre nosotros había comenzado una duradera amistad a través, primero, de un intercambio de cartas y, más tarde, de aquel interminable viaje en el que conversábamos acerca de las relaciones entre belleza estética y originalidad absoluta.". <<

[32] Como señala L. Casado, J. Gracq debía descubrir el surrealismo precisamente con la lectura de *Nadja*, a la edad de 22 años. *Vid.* su trabajo: "J. Gracq, surréaliste non urbain", en *Dadá-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos*, Univ. de Cádiz, 1986, pág. 34. <<

[33] Recogido, tras su publicación en *Commerce* en 1925 y su edición en Gallimard en 1927, en *Point du jour* (1934), *Oe. C.*, II, pág. 265. <<

[34] Breton, *L'air de l'eau*, *Oe. C.*, II, págs. 393-408. <<

[35] Breton, *L'amour fou*, *Oe. C.*, II, cap 4^o, págs. 710-735. <<

[36] Breton, "Tournesol", en *Clair de terre, Oe. C.*, I, págs. 187-188. <<

[37] *Vid.* nota 121 del relato. <<

[38] Cap. VII de *L'amour fou* Oe. C., II, págs. 778-785. <<

[39] Breton, *Arcane 17*, París, J. J. Pauvert, col. 10/18, 1965. <<

[40] L. Aragon, *Œuvres complètes*, t. IV de *Œuvre poétique 1927-1929*, 1974 <<

[41] Breton, "Au grand jour", *Alentours III, Oe. C.*, t. I, págs. 928-942. <<

[42] Las referencias se encuentran respectivamente en las notas 42, 25, 16, 35 y 115 del relato. <<

[43] Breton, *entretiens...*, *op. cit.*, págs. 137-138. <<

[44] **M.** Beaujour, "Qu'est-ce que *Nadja*?", en *La N.R.F.* págs. 780-799. <<

[45] J. Pfeiffer, "Breton, le Moi, la Littérature", *ibíd*, págs. 855-862. <<

[46] M. Beaujour, art. cit., págs. 797-798. <<

[47] *Ibíd.*, pág. 786. Véanse los trabajos de Arrouye (1983) y Guedj (1984) mencionados en la Bibliografía. <<

[48] M. Beaujour, art. cit., págs. 794-799. <<

[49] Breton, *Les vases communicants*, *Oe. C.*, t. II, pág. 122. <<

[50] Ambos términos merecen una aclaración. Breton hubiera podido utilizar los términos "Prólogo", "Prefacio", "Introducción", "Preámbulo", "Exordio" u otros. Pero su "Avant-Dire", expresión utilizada por Mallarmé en su Prefacio al *Tratado del Verbo* de Rene Ghil (1886), próximo al "Avant-propos", podría sugerir la creación del neologismo "Pre-logo" pero aconseja el uso de "Proemio". En cuanto al "Mensaje con retraso", además de hacer referencia a la fecha de composición de este prólogo (1962), debe ser relacionado con el despacho de agencia de diciembre de 1927 con el que concluye la obra. <<

[51] La "enramada" constituye una clave simbólica del pensamiento del filósofo Jules Léquier (1814-1862) que únicamente había de publicar *La Feuille de charmille* en vida. En dicha obra, que Breton conocía desde poco después de su edición por J. Grenier en 1952 —reacuérdesse que este "Proemio" fue escrito en 1962—, relata cómo, siendo niño, por haber sacudido una rama, había hecho levantar el vuelo a un pajarillo atrapado poco después por un gavián. Léquier —a quien se considera precursor del neocriticismo francés y en el origen de una "filosofía de la libertad" que su biógrafo Renouvier denominaría como "personalismo"— había intuido la conjunción de la relación causa-efecto con el conflicto entre la libertad y sus limitaciones, eje central de toda su reflexión también esencial en la de Breton y a lo largo de la presente obra. Una de las claves de su pensamiento es la imposibilidad de "suprimir el libre arbitrio sin suprimir la ciencia, pues el libre arbitrio es la condición de la certeza". Perturbado, fue tratado en la clínica del Dr. Blanche, antes de ahogarse voluntariamente. Su autobiografía aparecería tres años después de su muerte con el título de *Búsqueda de una verdad primera*. <<

[52] Se trata del *Álbum de versos antiguos, 1890-1900*, publicado en 1920. En su *Carnet* de finales de 1920 a julio de 1921, Breton, aludiendo a la obsesión de Valéry por las correcciones, anota el 29 de diciembre de 1920: "Casi todos los retoques son desafortunados" (*Oe. C.*, t. I, pág. 615). <<

[53] Breton señalaba en el *Manifiesto del Surrealismo* (1924): "¡Y las descripciones! Nada es comparable a su inanidad; no son más que superposiciones de clichés de catálogo..." (*Oe. C.*, t. I, pág. 314). <<

[54] Se trata de la expresión "dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es" equivalente a "dime con quien andas y te diré quien eres". Pero "hanter" también puede tener el significado de aparecerse a alguien con carácter sobrenatural, y Breton en el contexto de *Nadja*, se apoya sobre esta polisemia y la desarrolla en las líneas siguientes. <<

[55] M. Bonnet relaciona estas propuestas con la formulada en el *Manifiesto del Surrealismo*: "... Lo cual permitiría suponer que uno nunca 'aprende', que uno nunca hace nada más que 'reaprender'..." (ed. cit., pág. 335), y las vincula con la teoría que Platón atribuye a Sócrates en *Menón*, según la cual todo aprendizaje es, en realidad, una reminiscencia. En su *Carnet*, hacia marzo de 1924, Breton señalaba: "No hay nada que aprender. Todo lo que hay que hacer es volver a aprender" (*Oe. C.*, t. I, pág. 466). <<

[56] Según Ovidio, *Filemón y Baucis* habían de ser transformados en árboles, tras su muerte, para que ésta no pudiera separarlos. La anécdota entre Victor Hugo y Juliette Drouet hace referencia al efecto igualador del amor entre los seres, que sitúa en un mismo plano al genio admirado y a su amante admiradora, y le permite a Breton subrayar su carácter absoluto y su existencia tras la muerte. Breton leyó en Ango el libro de L. Guimbaud, *V. Hugo y Mme. Biard según documentos inéditos*, publicado en el mismo año. <<

[57] En realidad, y según el *Diario* (17.III.1861) de los Goncourt, el tono que Flaubert pretendía dar con *Salammbô* era el púrpura, no el amarillo. La confusión procede de una cita apresurada de Thibaudet en su artículo "Reflexiones sobre la literatura" (*N.R.F.*, 1.X.1919). Por otra parte, el 4.VIII.1920, Breton escribe a Th. Fraenkel: "El propio Proust, tan ortodoxo, ¿acaso no piensa en la sonoridad amarilla del nombre de Guermantes?" En el *D.A.D.S.* (1938, *Oe. C.*, t. II, pág. 818), el poeta insiste acerca de la voluntad de Flaubert, citándole: "En cuanto a lo demás, la organización de conjunto, los personajes, me resulta completamente indiferente." <<

[58] El pintor Courbet (1819-1877) era Delegado de Bellas Artes durante las jornadas de la Comuna, cuando se decretó la destrucción de la columna de la plaza Vendôme —llamada entonces plaza Internacional— que tuvo lugar el 16.V.1871 y que Napoleón había hecho erigir en 1810 para conmemorar sus victorias, y fue, en calidad de tal, declarado culpable de dicho acto y condenado a restaurarla a sus expensas, en mayo de 1873. Había de exiliarse en Suiza. Breton aprecia en Courbet esa calidad del acto revolucionario, en un momento en que se siente atraído por la revolución política y social. <<

[59] Como indica M. Bonnet, los cuadernos de notas del pintor en manos de Jean Paulhan y de Paul Éluard —éstos pasarían a manos de Picasso posteriormente— son conocidos. No ocurre lo mismo con el cuaderno de Breton, cuyo paradero sigue siendo desconocido. En el núm. 5 de *L.R.S.* (octubre de 1925) figuraban algunos poemas del pintor. En *L.S.A.S.D.L.R.*, distintos artículos dan cuenta del interés que despierta Chirico en Breton, particularmente en el análisis que se hace en el núm. 6 "Sobre las posibilidades irracionales de penetración y de orientación en un cuadro. G. De Chirico: *El enigma de una jornada*", pero también en Éluard o en Dalí, quien señala haber estudiado muy detenidamente "los trastornos de perspectiva" (núm. 4, *Ensueño*, octubre de 1931). <<

[60] Se trata de otros tantos motivos singularmente recurrentes en los cuadros del pintor. Véase, como ejemplo, el titulado *Melancolía de una tarde* (1913), en el que dos alcachofas ocupan el centro de una imagen en cuyo fondo figuran una chimenea y una locomotora, entre otros elementos. Pero también lo son en sus composiciones poéticas: véanse los textos aparecidos en *L.R.S.*, núm. 5 (octubre de 1925), fechados entre 1911 y 1913, "Una vida" y "Esperanzas", donde dichas alcachofas son de hierro, por ejemplo. <<

[61] 1962: Poco después, Chirico debía acceder en buena medida a este deseo (cfr. *Hebdomeros*, París, Éd. du Carrefour. 1929). [N. del A.] <<

[62] Los títulos originales son *En rade* (1886) y *Là-bas* (1881). En su *Antología del humor negro* (1940), Breton había de atribuirle a Huysmans la capacidad de "liberar en nosotros el principio de placer", y concluye su presentación señalando que había sabido formular "la mayor parte de las leyes que rigen nuestra afectividad moderna, (había comprendido) antes que nadie la constitución histológica de lo real y (se había alzado con *En rada*) hasta las cumbres de la inspiración". En su carta a Simone del 9.VIII.27 desde Ango, dice: "*En rada* ¡qué maravilla! Huysmans, casi el único autor del que pienso que en realidad ha escrito para mí y que, si yo no hubiera debido existir, quizás no hubiera sido lo que es". <<

[63] La expresión "battant comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef" permite el juego de palabras entre "clave" y "llave". Por otra parte, la acepción de "battre" aplicada a "corazón" —"latir"— hará de este vocablo, más adelante, un juego polisémico (pág. 130). <<

[64] La fórmula completa de Lautréamont es: "La poesía debe ser creada por todos. No por uno. ¡Pobre Hugo! ¡Pobre Racine! ¡Pobre Coppée! ¡Pobre Corneille! ¡Pobre Boileau! ¡Pobre Scarron! Tics, tics y tics", y pertenece a *Poesías II (Oe. C., París, Garnier-Flammarion, 1969, pág. 291)*. El sentido y el tono de las *Poesías*, editadas parcialmente en 1870, y reunidas con un Prólogo de Soupault en 1920 —después de que Breton copiara los manuscritos en la Biblioteca Nacional para su publicación íntegra en *Littérature* (véanse los números 2 y 3) en 1919— plantean abundantes problemas a la exégesis crítica, en razón de las contradicciones aparentes entre este conjunto de reflexiones estéticas y existenciales —que Camus calificaba como "absolutas banalidades" en *El hombre rebelde*— y el contenido de los *Cantos de Maldoror*. <<

[65] En la edición de 1928, el párrafo comenzaba de esta manera: "No cabe duda de que el Sr. Tristan Tzara preferiría que ignorásemos que en la velada del 'Coeur à barbe', en París, nos 'entregó' a los agentes a Paul Éluard y a mí, cuando un gesto espontáneo de esta naturaleza resulta tan profundamente significativo y que a su luz, que no puede ser sino la de la historia, *25 Poemas* (es el título de uno de sus libros) se convierten en *25 Elucubraciones de Policía*", pero Breton suprimió este fragmento en la edición de 1963. Hace referencia a un episodio de julio de 1923, a una velada en el Teatro Michel en la que se debía representar *El Corazón a Gas*, a las polémicas que separaban al grupo de París de Tzara y a la intervención de la policía, a petición de este último, después de que Breton le rompiera un brazo a Pierre de Massot. Si en su dedicatoria de *Los pasos perdidos* Breton se refiere a Tzara como "el soplón de la policía", el posterior ingreso de éste en el grupo hace que le dedique *Nadja* en estos términos: "A Tristan Tzara, por esa curiosa compensación que hace que de nuevo le considere tal y como le conocí...", y que anote al margen de este párrafo "Me gustaría no haber escrito esto. Quizás me equivoqué. En cualquier caso, Tristan Tzara puede presumir de (haber sido) mi primer motivo de desesperación...". La supresión de la edición definitiva tiene en cuenta el tiempo transcurrido pero, sobre todo, es un nuevo reconocimiento de su error y resulta suficientemente importante como para recordarla. <<

[66] En el original: "une façon de vous faire passer du fil de la Vierge à la toile d'araignée. El *Lexis Larousse* define el "fil de la Vierge" como un "filamento blanco y sedoso que flota en el aire en otoño, emitido por arañas jóvenes que se sirven de él para sostenerse". Más significativo me parece el recuerdo del poema de Radiguet, "Cheveux d'ange"; "Des anges chauves tissent les fils de la vierge. Toile d'araignée, l'étoile du désespoir...". <<

[67] *Vid.* la diferencia que P. Albouy establece en su trabajo "Signo y señal en *Nadja* " (*vid.* Bibliografía) entre ambos términos. El signo necesita ser traducido la señal ser obedecida".<<

[68] "Faits glissades" y "faits précipices" (en el original) tienen en común el que ambos hacen perder pie: queda sobreentendido, en el mundo de lo racional. Trátese del deslizamiento del resbalón o de la caída al abismo, cabe imaginar el vértigo de la alternancia metonímico-metafórica. <<

[69] El original, "...discerner les tenants et (...) présumer les aboutissants" —a no confundir con "aboutissements": "desenlaces" —está formado a partir de la expresión fijada "tenants et aboutissants (d'une affaire)": "los pormenores de un asunto". <<

[70] Breton viviría en él, en el núm. 9 de la plaza, entre septiembre de 1918 y octubre de 1920, cuando se trasladará al Hotel Écoles, en el núm. 15 de la calle Delambre. <<

[71] En el original: "chasser au grand duc". El "grand-duc" también es, desde luego, un "búho" pero en el contexto de la caza se refiere, como indica M. Bonnet a partir del *Larousse du XX^{ème} siècle* (ed. de 1929), a un pájaro utilizado como reclamo. La carta de Breton a Simone del 5.VIII. 1927 así lo ilustra: "...El dueño me ofrecía su fusil para que cazara aves de rapiña con reclamo sin levantarme de la misma mesa (en el campo) en la que estaría escribiendo, o leyendo." En cuanto al interrogante entre paréntesis, remito a la nota 4 de la versión de la misma autora en las *O. C.*, t. I (págs. 1529-1530) con su inteligente análisis semántico de las recurrencias invertidas de "presa" en la obra. Breton permanece en el Manoir d'Ango durante el mes de agosto en cuya segunda quincena escribe las dos primeras partes de *Nadja*: véase la Introducción. <<

[72] E. Dolet (1509-1546) fue ahorcado y quemado en la Plaza Maubert como consecuencia de las opiniones en materia religiosa, favorables al libre examen, del editor humanista. Su estatua, erigida en 1889, fue fundida durante la Ocupación, desapareciendo posteriormente incluso el zócalo. La fotografía de la edición original disminuía su tamaño en beneficio del conjunto de la plaza. En la edición definitiva, Breton quiso reforzar la imagen despojando el carácter anecdótico de su entorno. <<

[73] En el original: "... dont j'attends d'autres exploits que des exploits d'huissier". El carácter represivo de ciertas prácticas psiquiátricas será denunciado por Breton más adelante y justifica esta acepción de "huissier". <<

[74] Se trata del 24.XI.1918. Apollinaire había muerto apenas unos días antes, el 9 del mismo mes. Se trató de una única representación, a cargo de la Compañía "Art et Liberté", y *Couleur du Temps* puede ser traducido, más propiamente, como *Circunstancias* pero prefiero mantener el título castellano con el que es conocida la obra. La referencia a Paulhan no aparece hasta la edición de 1962 —en la original se lee: "por intermedio de un amigo común"—, como consecuencia de la ruptura que se establece en 1927 entre él y el grupo surrealista al que ataca basándose en lo que él estima contradicciones fundamentales del movimiento. Habiéndose negado Breton a batirse en duelo con él, Paulhan añade en la *N.R.F.* (1.XI.1927): "Ahora ya sabemos qué cobardía se oculta tras la violencia y la basura de semejante personaje." Hacia 1936 ya no existía dicho enfrentamiento. Por lo que se refiere a Éluard, Breton le escribiría el 4.III. 1919 pidiéndole que colaborara en *Littérature*: se reunieron cuatro días después en el hotel de Breton. <<

[75] *Los Campos magnéticos* (1920) son fruto de la colaboración entre Ph. Soupault y Breton y constituyen el primer intento de una escritura automática puesta en práctica en la primavera de 1919. Su última composición, "El final de todo" recoge las palabras "Leña-Carbón" debajo de los nombres de ambos poetas. El propio Breton las relacionaba con la pulsión de desaparición —sea en el anonimato propio de esos modestos establecimientos; sea de muerte, como en este caso en el que se trata de una atracción por el suicidio. Para el autor se vinculan con la experiencia de *Los Campos*: "Con todo, ya no podíamos más. Y las alucinaciones seguían al acecho. No exagero si digo que nada podía continuar. Con algunos capítulos más, escritos a una velocidad ("mucho mayor que v") y, sin duda, no estaría ahora inclinado sobre este libro", escribe en el ejemplar anotado de René Gaffé (*vid.* la nota de M. Bonnet al respecto, en *O.C.*, t. I, pág. 1148). <<

[76] El vocablo francés "bûche" es, literalmente, "leño, tarugo". Su parentesco fónico con "embûche" ("trampa, dificultad", etc.) procura una de esas asociaciones polisémicas que tanto prodigaba Breton en su escritura, y me hace preferir "taco" en su doble acepción de "trozo de madera" —acorde literalmente con el texto— y de "embrollo, confusión" —no menos acorde figuradamente. <<

[77] La revista *Littérature* tenía en aquel momento una tirada de 1500 ejemplares, de los cuales unos 200 eran para abonados. El núm. 1 será de marzo de 1919. El último, el núm. 12, de febrero de 1920. <<

[78] Nantes es para Breton la ciudad de Vaché, su amigo poeta muerto en 1919, pero también la de Péret, lo que aclara la penúltima frase del párrafo. Es la ciudad donde será enviado en 1915 como enfermero militar, donde comenzará a interesarse por la psiquiatría y en la que mantiene una "terrible aventura sentimental" (son sus propios términos, en carta a Th. Fraenkel, el 3.IX.1915) con su prima Manon Le Gouguès, y la de Anne Padiou —con quien volverá a encontrarse en París y que aparece pocas páginas más adelante, recitando bajo la lluvia un poema de Rimbaud. Es también la ciudad de otra aventura amorosa de 1916, con Alice —su apellido sigue siendo desconocido— que aparece en "Saisons", de *Los Campos magnéticos*: "Preciso es que la dama que se interna (por la alameda) salga un tanto de la fábula para atreverse a hablar en voz alta por entre las grandes mareas del viento...", y en *Monte de Piedad*. Nantes es, efectivamente, después de París, el escenario urbano privilegiado para el poeta. <<

[79] La "época de los sueños" viene definida del siguiente modo en el *D.A.D.S.*, pág. 844, por Georges Hugnet: "El final del año 1922 aporta al surrealismo un elemento nuevo. Es la época de los sueños... Se trataba de ir a buscar en el fondo del sueño hipnótico las respuestas secretas del subconsciente. 1922, año de los grandes discursos hipnóticos de Robert Desnos, días de Rose Sélavy y de sus alucinantes sentencias en las que reina el espíritu vitrificado de Marcel Duchamp." Las fotografías de Desnos que ilustran el texto fueron tomadas por Man Ray a petición de Breton en otoño de 1922 en el instante de final de un sueño y en su despertar. En su carta al fotógrafo (2.X.1922), Breton insiste: "Escogeríamos el momento en que Desnos, dormido todavía, alza sobre quienes le rodean unos ojos asombrosamente confusos." El poeta también pensó en hacer una grabación de su voz, sin que al parecer lo llevara a cabo. Se trata de un período privilegiado en la experimentación surrealista. Los cabarets del Cielo y del Gato Negro se encontraban en el bulevar de Clichy, núm. 53 y 68, muy próximos, efectivamente, al *atelier* de Breton de la calle Fontaine. El título mencionado de Duchamp corresponde a dos obras —dibujos— de 1913 y 1914. Para aclarar el pensamiento de Breton acerca de Duchamp y Desnos, véase *Los pasos perdidos*, "Las palabras sin arrugas": "... ¿está unido el cerebro de Desnos al de Duchamp, como pretende, hasta el punto de que Rose Sélavy no le habla más que cuando Duchamp tiene los ojos abiertos?...". <<

[80] La imprenta del diario *Le Matin* hacía la esquina del bulevar Poissonnière y de la calle del Faubourg-Poissonnière. Muy próxima, la Puerta Saint-Denis conforma un punto especial dentro de la geografía urbana mítica del poeta. En la encuesta del 12.III.1933, "Sobre las posibilidades irracionales de vida en una fecha cualquiera" (*L.S.A.S.D.L.R.*, núm. 6, mayo de 1933), que contestaban, entre otros, Éluard, Caillois, Tzara, Giacometti o Péret, la pregunta núm. 11 era sobre dicha Puerta. Breton la definía como "una capa de petróleo por la que circulaban cisnes automáticos, aborregados". <<

[81] *El Abrazo del Pulpo*, es el título de la película en 15 episodios dirigida en 1919 por Duke Worne (*The Trail of the Octopus*), y proyectada en Francia en 1921. La multiplicación desmesurada de Chinos, dirigidos por el *Dr. Wang Foo*, a que se alude pertenece al último —Breton lo vio el 13.VIII.1921— pero la escasez de documentación le obligó a documentarlo con publicidad correspondiente al quinto, *El Ojo de Satán*, contraseña obligada de una sociedad secreta en una película perteneciente al género truculento y fantástico. <<

[82] Se trata de una Sala de teatro —en 1923 volvió a serlo—, convertida en cine, en la calle Bondy. En cuanto a tales hábitos, véase la nota 37, en la que Aragon se refiere al cine Electric-Palace. <<

[83] El Teatro Moderno se encontraba en el Passage de l'Opéra, bulevar de Italiens, desaparecido en 1925 como consecuencia del nuevo trazado del bulevar Haussmann. Dicha Galería, muy compleja, constituía uno de los puntos singulares de encuentro del grupo —véase la primera mitad de *El campesino de París* (1926) que Aragon le dedica, en 1924— en lo que denomina "una mitología moderna". A falta de poderlo ilustrar con una fotografía, Breton incorpora una carta del actor L. Mazeau (octubre de 1927). Tras intentar programaciones de calidad, su programación se orientará, a partir de la Primera Guerra Mundial, hacia espectáculos equívocos, libertinos y ligeros. Como indica Aragon: "... tres o cuatro fotografías colgadas en la taquilla dan una idea simple y suficiente (de los atractivos del local). Ese pecho, esas piernas resumen claramente la intención de los autores...", para concluir: "Está regalado", antes de incluir las tarifas de las localidades (Gallimard, col. Folio, 1972, págs. 84-85). <<

[84] Se trata de una expresión de Rimbaud en *Una temporada en el Infierno* en uno de los poemas más reveladores del poeta, "Delirios II. Alquimia del Verbo": "Me acostumbré a la alucinación simple: veía con toda claridad una mezquita en lugar de una fábrica, un cortejo de tambores formado por ángeles, calesas por los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago..." En el mismo poema figura ese gusto de Rimbaud por las "pinturas idiotas..." que no deja de recordar el de Breton, poco antes por las "películas... idiotas" y, entre otros elementos, una referencia a los "sofismas mágicos" y "los sofismas de la locura" que Breton retomará cuando hable de los sofismas en las págs. 225-226, reivindicándolos. Rimbaud es un poeta —"surrealista en la práctica de la vida y en otras cosas", señalaba en el *Primer Manifiesto*— en el que Breton descubrirá siempre vías insospechadas a explorar. <<

[85] Var.: "Mi nuevo amor, puedes venir" [*N. del A.*]. <<

[86] El *Électric Palace* era un cine del bulevar de Italiens. Aragon lo menciona en *Aniceto o el Panorama, novela*: "Nada resulta más fresco en verano que las salas de los cines por las tardes y los dos amigos se habían refugiado en la oscuridad del *Électric Palace*. Sin preocuparse por sus vecinos, hablaban en voz alta y en su conversación mezclaban juicios sobre las películas..." (París, Gallimard, col. Folio, 1972, página 134). <<

[87] El Teatro de las Dos Máscaras, "teatro de espanto y cómico", conoce una existencia azarosa en la misma calle Fontaine en que vive Breton. Abierto por poco tiempo en 1906, vuelve a abrir cambiando su ubicación en 1921 y, tras cerrar nuevamente, de nuevo en 1935, retomando su denominación inicial de Teatro de la Máscara. Breton se referirá a él en la pág. 128. *Las Desequilibradas*, estrenada en 1921, supuso un cierto escándalo y sería repuesta con éxito un año después, pero sin la actriz Blanche Derval. Con la misma obra se reinauguraría el teatro en 1935, y una carta de Breton a Éluard, en el mes de marzo, da a entender que el poeta ha vuelto a verla: "igual de magnífica que siempre". Tras numerosos avatares, la obra sería publicada —con algunas modificaciones— en el primer núm. de *Le Surréalisme, même*, en 1956, con un epílogo de su autor, el actor Pierre Palau, y existe una versión cinematográfica de 1985, con el título de *L'Araignée de satín (La Araña de satén)*. Acerca de su creador, el propio Breton se explica en la pág. 74 y en nota de autor. El epílogo de P. Palau menciona el elemento "escabroso" de la obra. M. Bonnet recuerda la definición de dicho término en el *Léxico sucinto del erotismo*, en 1959, realizada por Breton: "Lo que bordea el precipicio entero, manteniendo la distancia justa para mantener su vértigo. Ejemplo: el insostenible, el inolvidable final del primer acto de *Las Desequilibradas...*". <<

[88] En el original, "genre Grand-Guignol", que toma su nombre del de un teatro de Montmartre especializado en espectáculos de horror. <<

[89] 1962 La auténtica identidad de estos autores no pudo ser establecida hasta treinta años después. Solo en 1956 consiguió la revista *Le Surréalisme même* publicar el texto íntegro de *Las Desequilibradas*, con un epílogo de P.— L. Palau que aclaraba la génesis de la obra. "La idea inicial (de la pieza) me fue sugerida por ciertos incidentes bastante equívocos que se habían producido en el marco de un internado femenino de los alrededores de París. Pero, teniendo en cuenta el teatro al que yo la destinaba —el Dos Máscaras— cuyo repertorio lindaba con el género de terror me era preciso acentuar su componente dramático al tiempo que respetaba el rigor científico más absoluto: el elemento escabroso del asunto a tratar me obligaba a ello. Se trataba de un caso de locura circular y periódica pero, para enfocarla adecuadamente necesitaba unos conocimientos que yo no tenía. Entonces, un amigo, el Profesor Paul Thiéry, cirujano hospitalario, me puso en contacto con el eminente Joseph Babinsky, quien aceptó amablemente ponerme al tanto de la cuestión, lo que me permitió no equivocarme al tratar la parte científica, por llamarla de alguna manera del drama." Me sorprendió enormemente enterarme de que el doctor Babinsky había intervenido en la redacción de *Las Desequilibradas*. Conservo un gran recuerdo del ilustre neurólogo por haberle ayudado como "interno provisional" durante bastante tiempo en su servicio del Hospital de la Pitié. Me honra la simpatía que siempre me ha demostrado —¡hasta hacerle equivocarse pronosticándome un gran porvenir médico! — y a mi manera creo que su enseñanza —que al final del primer *Manifiesto del Surrealismo*, recibe un merecido homenaje— me resultó provechosa. [N. del A.]. <<

[90] 1962: ¿Qué he querido decir? Que hubiera debido conocerla, intentar desvelar a toda costa la *mujer* real que era. Para eso, me hubiera sido preciso superar ciertos prejuicios contra las actrices, alimentados por el recuerdo de Vigny, de Nerval. Me acuso de no haber sabido estar a la altura de la "atracción personal" en aquella ocasión. [N. del A.] <<

[91] Se trata de las "conjeturas" aludidas en la pág. 75. Véase nota 18. <<

[92] Nada menos que eso, la palabra encantamiento debe ser tomada al pie de la letra. Para mi el mundo exterior se acomodaba constantemente a su mundo que, más precisamente incluso, *ajustaba* a aquel en mi cotidiano recorrido por las afueras de una ciudad que era Nantes se establecían fulgurantes correspondencias con el suyo por otros lugares. Un ángulo de casas, sus salientes ajardinados, yo los reconocía como a través de su mirada, criaturas aparentemente vivas y coleando segundos antes se deslizaban de repente tras sus pasos, etcétera [*N. del A.*]. <<

[93] Se trata de Anne Padiou ya mencionada en la nota 29 quien le recita "El durmiente del valle" (*Poesías*), poema de Rimbaud compuesto en octubre de 1870 — el poeta acaba de cumplir 16 años. El nombre del amigo al que se alude a continuación es Marcel Noll: Breton lo eliminará de la edición definitiva por entender que su fugaz paso por el surrealismo no acreditaba su mención en la obra. <<

[94] El "marché aux puces" es un "rastros" de grandes dimensiones y extraordinaria riqueza que se sitúa en los alrededores de la Puerta de Clignancourt, tanto al aire libre como en el interior de manzanas cubiertas. El paso del tiempo ha cambiado en parte su carácter, pero conserva los puestos de antigüedades por los que Breton sentía predilección. No es, por otra parte, el único "mercadillo" de este tipo que frecuentaba en París, ya que otros barrios también los tienen, aunque sí es el más interesante. <<

[95] Aragon había publicado *El campesino de París* en 1926. El episodio en cuestión, que forma parte de "La Galería de la Opera", fechado en 1924, hace referencia a las modificaciones que sufre la palabra, escrita en el fuelle de un acordeón, en función del juego del acordeonista. <<

[96] 1962 Revisando por aquí y por allá, algunas de estas anotaciones me decepcionan como al que más ¿qué es exactamente lo que yo podía esperar de ellas? Es que el surrealismo todavía se buscaba a sí mismo, todavía se encontraba bastante lejos de precisarse a sí mismo como concepción del mundo. A falta de poder precisar de cuánto tiempo disponía ante él, avanzaba a tientas e, indudablemente, saboreaba con excesiva complacencia las primicias de su esplendor. Sin zonas de sombra, no hay zonas de luz [*N. del A.*]. <<

[97] Se trata de Lise Hirtz, que posteriormente adoptaría los apellidos Meyer y Deharme sucesivamente, y el texto hace referencia a su visita del 15.XII.1924. El guante figura la cristalización de la pasión que sintió Breton por ella entre dicha fecha y 1927, y que le conduce a componer esta obra a poca distancia de Pourville, donde ella se encuentra en aquel momento. H. Béhar cita el elocuente "poema confidencial" que Breton le había compuesto: "Voy a recoger el guante / El guante que el cielo me lanza y para siempre me encierra / En la prisión de mis labios, prisión de sol." El papel que Breton le atribuye, designándola como "X" en el sueño del 26.VIII.1931 y su análisis, en *Los vasos comunicantes* (1932), es revelador. En el Prefacio de 1930 (véase la Introducción), el autor señalaba que "la cortejaba" pero que su "extremada coquetería" le "esperanzaba y desesperanzaba alternativamente". Rica, publicó con el nombre de Lise Deharme *Cahier de curieuse personne, Les quatre cents coups du Diable, La comtesse Soir, Les années perdues* y, en colaboración con Breton, Gracq y Tardieu, *Farouche à quatre feuilles*. Murió en 1979. Tiempo después, Marc Doelnitz (*La fête à Saint-Germain-des-Prés*, París, Laffont, 1979, página 116) la recordará en los siguientes términos: "Morena, seca... Lise Deharme vivía en un decorado de entomologista. Dos años después, un periodista será condenado por difamación a causa de haberla bautizado como 'mantis religiosa' en un artículo sobre las 'preciosistas' parisinas... Tenía en común con los dos grandes poetas ausentes de París por causa de Resistencia (Éluard y Aragon) opiniones comunistas que proclamaba abiertamente. Hacía falta valor para ello en una época en que la manía de la escritura anónima que algunos habían contraído, bien distinta de la automática, conducía a la Gestapo a llamar a cualquier puerta." Véase la Introducción. <<

[98] 1962 "*Según un ángulo determinado*" la fortuita relación de las dos palabras en cuestión tendrá que esperar algunos años antes de imponerse la evidencia de su connivencia, dramática en su más alto grado, con ocasión de ciertos "procesos". La bestia que va a mostrarse sin disimulos en las líneas siguientes es, efectivamente, el que la opinión pública designa como "sediento de sangre" —Que sea precisamente este índice el que señala el cartel de Pourville no esta exento, con la distancia, de una ironía bastante cruel. [N.delT.]. <<

[99] En el curso de una visita a Lise Hirtz, en el Caserón Morval que había alquilado en Pourville, a unos kilómetros del de Ango donde Breton se instala para componer esta obra cerca de ella. En su carta del 16.IX.1927, Breton le habla del estado del libro y de su intención de añadir las ilustraciones fotográficas; también le pide permiso para fotografiar el guante y le pide que consiga una reproducción del cuadro que, en cualquier caso, tampoco figura entre las ilustraciones. Véase el apartado correspondiente en la Introducción. <<

[100] En el original: "Autant en emporte le vent du moindre fait qui se produit, s'il est vraiment imprévu.". <<

[101] La ilustración fotográfica del palomar que acompaña al texto no es la original. En la edición de 1928 podía verse en cambio la de la galería exterior situada enfrente. El cambio en la de 1963 obedece al deseo de Breton de aproximarse al texto y M. Bonnet señala la relación entre la paloma herida y la aparición de Nadja en la obra a la luz de la carta de esta última fechada el 30.I.1927: "Soy como una paloma herida por el plomo que tiene en su interior." <<

[102] 1962 Estamos en 1926 [N. del A.] <<

[103] Puede tratarse de una de las dos obras de Trotsky editadas en Francia en 1926 *Europa y América* o bien *¿Adónde va Inglaterra?* El encuentro se produce en la actual plaza Franz Liszt; en cuanto a la iglesia, se trata de la de San Vicente de Paúl.

<<

[104] "Ir a la peluquería" y "las dificultades económicas" tienen bastante que ver: véase más adelante cuáles son sus recursos para subsistir materialmente. <<

[105] En el original: 'Gribouille!', atestado en 1548 en el *Sermón de los locos*, derivación etimológica por analogía de "gargouille" y "gribouillis". Se trata de un personaje popular que representa el grado máximo de estupidez y de simpleza y "que se escondía en el agua por miedo a mojarse". La expresión "fin comme Gribouille" tiene su equivalente español en "más tonto que Abundio". <<

[106] Acerca del nombre de Nadja así como de su identidad auténtica véase el apartado correspondiente en la Introducción. <<

[107] La crítica ha señalado que la reacción de la muchacha no estaría motivada solo por la desproporción entre su pobreza y el coste de una cura en esta prestigiosa estación termal próxima a Clermont-Ferrand sino también por la alternancia metonímica-metafórica entre "Mont Dore" y "Âge d'or". <<

[108] En el original: "... on la regardât à deux fois". La expresión "y regarder à deux fois" equivale a "pensárselo mucho antes de obrar". Sin embargo el contexto, en este caso, obliga a retener otra acepción. <<

[109] Se trata de la cervecería "À la Nouvelle France" que aparece en la fotografía y que todavía existe. En cuanto a la frase: "Nunca podrá ver usted esa estrella como yo la veía. Usted no lo entiende: es como el corazón de una flor sin corazón", unas líneas antes, reaparecerá como epígrafe de la IIIª parte de *Los vasos comunicantes* (1932).

<<

[110] En la edición de 1928, no "le gustaría leer", sino "me hace prometer que le traeré". En cuanto a la fórmula siguiente —"La vida no tiene nada que ver con lo que se escribe"— no forma parte de la conversación, sino que es un añadido de Breton sobre pruebas de imprenta; es decir, es fruto de su reflexión sobre el conjunto de su experiencia con Nadja. <<

[111] Se trata de un soneto perteneciente a *Los días y las noches, novela de un desertor* (1897). En 1918, Breton piensa hacer un estudio sobre él que acaba incorporando a *Los pasos perdidos* (1924). El soneto prolonga reflexiones de Breton acerca de la recuperación de recuerdos inconscientes por parte de Jarry: "Quizás fue conducido cuando niño varias veces a la romería de Santa Ana, pues más tarde recordó'una multitud de cosas que en ella había visto y que nunca habían existido'" (*Oe. C.*, pág. 217). En el original, no citado por Breton, figura un ejemplo a continuación: "como una matanza de Santos inocentes". Hermético, el poema estimula la imaginación de la muchacha en vez de desanimarla. La expresión "C'havann" es insólita. M. Bonnet se pregunta si cabe aceptar la explicación de M. Arrivé según la cual sería una variante bretona de "chouan", localismo para designar un "chat-huant", "ave rapaz nocturna parecida a la lechuza". <<

[112] Naranja la edición del *Primer Manifiesto*, azul la de *Los pasos perdidos*: efectivamente se trata de colores complementarios. En la edición de 1928, la frase era: "Seguramente yo lo he hecho con toda idea (es cierto)". <<

[113] Lena es un nombre próximo a Léona el auténtico de Nadja. <<

[114] ¿No alcanzamos con ello el extremo término de la aspiración surrealista su más fuerte *idea limite*? [N. del A.] <<

[115] "El nuevo espíritu", cuyo título evoca las propuestas de Apollinaire en 1917 y la revista fundada en 1920 por Dermée, es un relato que prefigura en parte al de *Nadja*, incluyendo sus aspectos más equívocos o más determinantes —"Venait-il de se produire une catastrophe dans sa vie?". *Los pasos perdidos*, ed. cit., pág. 258. M. Bonnet sitúa este episodio dentro de las "disposiciones sensibles que permiten al hombre acechar y captar las singulares señales de la existencia, tan repentinamente emitidas como interrumpidas". <<

[116] Acerca de la dirección de Nadja, véase la Introducción. Se trata del actual Teatro Hébertot en la calle Chéroy fundado hacia 1830 como Teatro de Batignolles y, desde 1906, Teatro de las Artes. <<

[117] Efectivamente, *Pez soluble* (1924) figura en la misma edición del *Primer Manifiesto*. La escena en cuestión —texto 31, *Oe. C.*, t. I. <<

[118] Personalmente, no he conocido a ninguna mujer de ese nombre que siempre me ha parecido insulso y me ha molestado igual que siempre me ha encantado el de Solange. Sin embargo, la Sra. Sacco, vidente de la calle Usines núm. 3, que nunca se ha equivocado con respecto a mi, me aseguraba a comienzos de este año que mi mente estaba muy ocupada por una "Hélène". ¿Acaso por eso, algún tiempo después me he interesado tanto por todo lo que se refiere a *Hélène Smith*? La conclusión que cabría extraer de ello sería de la misma naturaleza que la que me resultó anteriormente de la fusión, en un sueño, de dos imágenes muy alejadas entre sí. "Hélène, soy yo", decía Nadja [N. del A.]. <<

[119] Se trata del texto 24 de *Pez soluble*, de nuevo, donde también aparece el City Hotel y en el que "yo había pasado la noche en compañía de una mujer frágil y sagaz, escondido en las altas hierbas de una plaza pública, cerca del Pont Neuf" (*Oe. C.*, t. I, pág. 380). En *Pont Neuf—Campo libre* (1953)— se referirá a la plaza Dauphine en estos términos: "Bajo sus enramadas, y sin equivocación posible, se perfila el sexo de París. El vello de su sexo arde todavía, varias veces cada año, con el suplicio de los Templarios que en ella se consumó el 13 de marzo de 1313, del que algunos pretenden que ha tenido mucho que ver con el destino revolucionario de la ciudad. Más a menudo, un viento de distracción ventea en ella el olvido de todas las cosas..." Dicha plaza, llamada así en 1607 en honor del Delfín, futuro Luis XIII, ha sufrido diferentes peripecias a lo largo de los tiempos —entre otras, una demolición parcial en 1874— y constituye otro núcleo esencial en la mitología parisina del poeta. Sin embargo, como señala P. Mourier-Casile, existe un contrasentido, puesto que Breton señala que Nadja sólo ha leído el texto 31 de la obra y no el 24. El conjunto de referencias de ambos textos da lugar a una "interpretación delirante" y la crítica señala: "Como si al escribir *Pez soluble*, bajo el dictado automático, Breton hubiera previsto sin saberlo la noche que pasa con Nadja, ese 6 de octubre de 1926...", págs. 96-97. <<

[120] M. Bonnet señala que en el ejemplar de la obra que Breton dedica a René Char en 1930 figuran dos dibujos y un poema de *Nadja*, así como una carta suya a Breton (1.XII.1926) en la que le habla de "ese viento diabólico sublime y estéril que consume y mata fortificando nuestro espíritu". <<

[121] El cual se sitúa enfrente de la casa en cuestión, dicho sea para los aficionados a las soluciones fáciles. [N. del A.] <<

[122] "La misma fuerza lanza hacia el cielo las aguas y las hace volver a caer." Existe una traducción francesa de la obra, de 1925, en la que se reproduce la ilustración de 1750 en cuestión. Los *Diálogos* de George Berkeley aparecieron en 1713 y atraen a Breton por sus hipótesis acerca del funcionamiento del pensamiento, que el autor compara al surtidor: es la misma ley de la gravedad la que hace brotar y caer al agua. En cuanto a la vinculación de imágenes de fuego y agua, cabe recordar la primera de las anotaciones correspondientes a la entrada "Agua" del *D.A.D.S.*, pág. 806: "el agua es una llama mojada" (Heráclito). <<

[123] La edad de la niña es de 6 años en ese momento, según M. Bonnet. <<

[124] Alrededor de la misma época, un documento da cuenta de que Breton se identifica con el oso polar, Denise Naville le identifica con el leopardo, Morise con el *Yeti* y Éluard, Desnos y su mujer, Simone, con el delfín. El bar "Au Dauphin": calle Saint Honoré. <<

[125] No se trata del hotel Becquerel en la calle del mismo nombre en Montmartre del que el dueño también querrá expulsarla el 23.XII.1926 por impago de deudas en el momento en que se agrava su estado hasta el estallido de la crisis, sino del Hotel del Teatro. La modesta habitación que ocupaba costaba 280 F. mensuales. En cuanto al Claridge, se trata de un hotel de lujo en la avenida de los Campos Elíseos en el que se toleraba una prostitución también de lujo. <<

[126] No lo he visto, reproducido en su conjunto, hasta algunos meses después. Me ha parecido cargado de intenciones ocultas y, bien mirado, muy delicado de interpretar.
[N. del A.] <<

[127] En el original: "On ne m'atteint pas." La polisemia de "atteindre" permite tanto la versión figurada como la literal. <<

[128] El triple de la suma prevista, lo que no deja de resultar una coincidencia, de la que sólo ahora acabo de darme cuenta. *[N. del A.]*. <<

[129] 1962: *Cuando el delgado Suger se apresuraba hacia el Sena* (Guillaume Apollinaire): [N. del T.]. <<

[130] Efectivamente, existe una referencia a dicho proceso en el número 8 de la revista (1.XII.1926) firmada por Éluard y Péret. En ella se menciona al "Presidente Gouy". No obstante, durante el proceso en cuestión, de detalles bastante sórdidos, contra Antoinette Sierrri, acusada de haber envenenado a varias personas con insecticida durante los años 24 y 25 y que alegará en su defensa demencia y alcoholismo, y que se saldará con una condena a muerte conmutada por el Presidente Doumergue, el Presidente se llamaba Gony. Es difícil, no obstante confirmar la autoría de las cartas mencionadas. <<

[131] El Instituto de Francia, sede de la Academia —creada por Richelieu en 1635— se encuentra entre los muelles Malaquais y Conti. Famoso por su cúpula de 1663, contiene la Biblioteca Mazarino. <<

[132] Nueva aparición de la hipnosis —que ya se sugería en el episodio de *Las Desequilibradas* y en el relato del "amigo americano"— y que tanto había de interesar a Breton por sus posibilidades de acceso al inconsciente. En esta ocasión, el "Gran amigo" se esfuerza por modelar su carácter. <<

[133] Me han dicho que encima de la puerta de muchas casas árabes aparece inscrita una mano roja, dibujada más o menos esquemáticamente: la "mano de Fatma" [N. del A. J. <<

[134] En el original, "Camées durs", anuncio para camafeos nobles. Parece tratarse del establecimiento Staiger, especializado en camafeos y piedras preciosas, que existía en las arcadas de la galería Valois del Palacio Real. La traducción del apellido de *Mme. Camée* sería: *Sra. Camafeo*. En cuanto a la Sra. Aubry-Abrivard, su existencia no ha podido ser comprobada. <<

[135] El "Sphinx-Hôtel" en el original. Se trata del actual Hotel de Suecia, en el bulevar Magenta. La esfinge se reitera en el pensamiento de Nadja y adopta un carácter trascendente. Con respecto a la frase anterior ("El tiempo..."), cabe anotar que el comentario de Breton en el *D.A.D.S.*, pág. 848, en la entrada "tiempo" ("El tiempo, vieja farsa siniestra, tren que descarrila a perpetuidad, pulsación loca, inextricable amontonamiento de animales agotadores y agotados.") retoma los mismos términos en que aparece en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930).

<<

[136] El trabajo particular de las "L" en sus dibujos ha sugerido numerosas hipótesis, desde la más simple —tratándose de la inicial de su auténtico nombre, Léona, puede existir una pulsión infantil de autoafirmación— hasta las más complejas —"L" = "elle", lo cual plantearía un problema de identidad. <<

[137] Las referencias míticas se hacen frecuentes en las expresiones y los dibujos de *Nadja*. *Melusina* —la mujer/serpiente, pero también sirena— es su figura privilegiada, y también lo será en Breton: véase *Arcano 17* (1945): "Es la mujer perdida, la que en la imaginación del hombre canta..." Las *Gorgonas*, con figuras de mujer pero con serpientes en vez de cabellos, tenían la facultad de petrificar a quienes las miraban. <<

[138] En la edición original se señala que en el trayecto hasta Vésinet ocupan solos un compartimento de 1.^a clase, mención que desaparece en la definitiva y se intercala la siguiente frase: "Decidimos esperar el siguiente tren para Saint Germain. Allí nos alojamos hacia la una de la madrugada en el 'Hotel Príncipe de Gales'." Tanto acerca del sentido de dicho "hospedaje" —que para Pieyre de Mandiargues no ofrece ningún misterio: véase su *Désordre de la mémoire*, 1975, paginas 113-115, y la crítica señala que pueden haber buscado el aislamiento de la 1.^a clase para reforzar el presunto carácter amoroso del viaje— como de las razones de su importante supresión en la edición de 1963 casi todas las hipótesis son validas. El hecho de que el relato pormenorizado de sus encuentros termine aquí añade trascendencia al hecho de que no regresaran a París hasta la tarde del día siguiente. <<

[139] Como señala M. Bonnet existe una relación histórica entre Marie de Rohan-Montbazon, Duquesa de Chevreuse (1600-1679) conocida por su vida de intrigas amorosas y políticas (*O. C.*, pág. 1551), y el castillo de Saint Germain. En él, en efecto, se refugiarían la Regente Ana de Austria, el niño futuro Rey Luis XIV y la Corte durante la Fronda parlamentaria de 1649 en la que la Duquesa había de participar. Cabe la posibilidad de que sea el propio Breton quien se lo haya relatado.

<<

[140] El título real de este lienzo (*L'Embarquement pour Cythère*, en el original) de Watteau (1684-1721), conservado en el Louvre, es *Peregrinación a la isla de Citerea* (1717). La crítica destaca en él características próximas a Breton: su atmósfera entre la realidad y el ensueño, el encanto de lo efímero entre otras. El comentario de Breton parece proceder del hecho de que se trata de una representación de diversos episodios amorosos en arabesco a partir de un conjunto de parejas con aportaciones mitológicas. <<

[141] Según el título de un poema en prosa de Mallarmé que con el título de "La Penúltima" sería publicado en 1874, y con el de "El demonio de la analogía" en 1885, que comienza: "¿Cantaron palabras ignotas en vuestros labios, jirones malditos de una frase absurda?", y concluye: "Huí, fantasmal, persona probablemente condenada a vestir el luto de la inexplicable Penúltima." Se entiende la atracción que dicho poema ejercía sobre Breton y su mención a la luz de las imágenes comunicadas por *Nadja* y del final de su relación. <<

[142] Recuérdese la referencia al "salvavidas" por oposición a "la vertiginosa conjunción de fuerzas que se conjuran para echarnos a pique", referente a Huysmans, en la pág. 101. <<

[143] Fue Luis VI quien, a comienzos del siglo XII, hizo edificar en el bosque de Laye un castillo real, origen del actual castillo y de la ciudad de Saint-Germain. *[N. del A.]*.

<<

[144] Al regreso por consiguiente de su noche en Saint Germain. <<

[145] No existiendo en francés el vocablo "finalisme" parece oportuno respetarlo con su también inexistente equivalente español. <<

[146] Quedando excluido de antemano, como cabe suponer, cualquier pensamiento de justificación teleológica en este dominio [*N. del T.*]. <<

[147] No es posible documentar todas las frases que vienen a continuación. Algunas han podido simplemente ser escuchadas por Breton. Otras pueden proceder del cuaderno que Nadja insiste en que le devuelva en febrero de 1927, como hizo efectivamente el poeta. Ésta en particular aparece en frase añadida tras la firma de una carta de Nadja a Breton el 30.XI.1926. "Entienda esta carta con mi aliento final que es el comienzo del suyo.". <<

[148] Esta frase figura al dorso de la postal que menciona los "cuernos de animal" unas páginas después. También puede leerse: "El desafío como una pérdida." Es, asimismo, la única fórmula en la entrada "Zarpa" en el *D.A.D.S.*, pág. 814. <<

[149] Literalmente, en carta del 31.I.1927 y reaparece en el *D.A.D.S.*, en la entrada "Saber", pág. 841. También la frase "¿por qué esa balanza..." es retomada en el Suplemento al *D.A.D.S.*, pág. 855. <<

[150] Autorretrato en el que la cifra "13" que aparece en el corazón, encima de la firma, también puede ser interpretada como las iniciales "AB" del poeta quien escribió, al dorso: "Una mirada de oro de N. El corazón me indica la hora." <<

[151] Breton había de publicarlo como "Dibujo automático, por Nadja D." en los núms. 3-4 de *Minotaure* (1933), y como ilustración de su "Mensaje automático" de *Amanecer* (*Point du jour*, 1934). Su complejidad había de fascinarle. <<

[152] Se trata de la obra de Braque titulada *Hombre con guitarra*, de 1911, actualmente en el M.O.M.A. de Nueva York. En *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (1912). Apollinaire la había reproducido con el título de *El hombre de la mandolina*, perteneciente a la colección Kahnweiler. M. Bonnet señala que Breton habría podido adquirirla en 1921, en la subasta Uhde. <<

[153] Se refiere a Doña Jimena, la esposa de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. <<

[154] Se trata del cuadro de M. Ernst: *Nada de ello sabrán los hombres*, conservado en la Tate Gallery de Londres. Como señala M. Bonnet, el título que Breton le da pertenece a una comedia de Félix Gandéra de 1920. El texto que figura al dorso del cuadro es el siguiente: "El creciente (amarillo y paracaídas) impide que el pequeño silbato caiga hasta el suelo. / Éste, puesto que se ocupan de él, se imagina que sube hasta el sol. El sol está partido en dos para poder girar mejor. / El modelo está acostado en una pose soñadora. Tiene replegada su pierna derecha (movimiento agradable y exacto). / La mano oculta la tierra. Con ese movimiento la tierra adopta la importancia de un sexo. / La luna recorre a toda velocidad sus fases y eclipses. / El cuadro resulta curioso por su simetría. Los dos sexos se equilibran en él. / A André Breton/ con toda mi amistad / Max Ernst." <<

[155] Acerca del personaje mítico de *Melusina*, véase nota 84, y obsérvese la estrella en la frente del autorretrato con el signo de interrogación y la mención "¿Qué es ella?" del dibujo *El saludo del diablo*. También Breton sintió una especial predilección por esta figura: véanse las páginas que dedica a *Melusina-Élisa* en *Arcano 17* (1944): "Sí, es la mujer perdida, la que canta en la imaginación del hombre, pero que también será la mujer recuperada, después de tantas pruebas para ella, para él... Es preciso sobre todo que la mujer vuelva a encontrarse a sí misma, que aprenda a reconocerse por entre los infiernos a los que la condena la opinión que el hombre tiene de ella..." Pero es, sobre todo, la mujer "que el tiempo no puede apresar". <<

[156] Curiosamente, en este teatro situado en el bulevar de Capucines se representó en 1924 *La estrella en la frente* de Roussel. <<

[157] La misma expresión figura en el dibujo *La Flor de los amantes* mencionada en la pág. 197: véase su reproducción. En la edición original Breton no mencionaba nuestro último encuentro sino con ocasión de la última visita que le hice. <<

[158] "Confondant", en el original, también significa "desconcertante". El contexto formado por los otros epítetos me obliga a escoger el sentido absoluto de la "fusión".

<<

[159] Se trata del Hospital psiquiátrico de Perray-Vaucluse, en Épinay-sur-Orge, no lejos de París, donde ingresa el día 24.III.1927, con 25 años, tras un breve paso por el Hospital Santa Ana de París a consecuencia de su grave crisis psicótica del día 21. Sus padres, que la visitan el 27, conseguirán finalmente trasladarla el 14.V.1928 a un Hospital de su región donde morirá, probablemente de cáncer, catorce años después, el 15.11.1941. Véase la Introducción. <<

[160] M. Bonnet recuerda que no fue el mencionado Profesor Henri Claude (1869-1946), especialista en neuropsiquiatría en el Hospital de Santa Ana a partir de 1922 —y que a pesar del retrato que hace de él Breton fue uno de los defensores de las teorías psicoanalíticas en Francia— quien examinó a Nadja y expidió su certificado de internamiento. El diálogo en cuestión es imaginario y, aunque se trate de un paciente masculino, deja entrever síntomas que le eran propios: paranoia, delirios...

<<

[161] En el original: "Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu'on y fait les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits." La lógica lingüística dicta la versión pertinente de una proposición ciertamente compleja. <<

[162] Véase la Introducción al respecto. Dicho Congreso se realizó en Blois y la sesión inaugural mencionada tuvo lugar el 25.VII.1927. Fue el Presidente del Congreso, el Profesor Georges Raviart quien, en la misma, titulada "La noción de responsabilidad en la practica médico-legal acusaba a periodistas y magistrados de favorecer indebidamente la salida de los pacientes internados. El *Segundo Manifiesto* (1930) comenzaba precisamente con este debate a la vista de las reacciones que los ataques de Breton en *Nadja* habían suscitado en la Societé médico psychologique y en su órgano *Annales médico psychologiques* en noviembre de 1929, e insistía en similares argumentos. Los textos al respecto son numerosos y revelan nítidamente la postura surrealista: véanse por ejemplo la "Carta a los Médicos-jefe de los Asilos de Locos", redactada por Desnos pero asumida por todo el grupo surrealista, publicada en *L.R.S.*, núm. 3, abril de 1925 y el texto de Breton del núm. 2 de *L.S.A.S.D.I.R.*, octubre de 1930, titulado: "La medicina mental ante el surrealismo", que prolonga la polémica, en el que se subraya la necesidad de "alzarnos contra el insoportable, contra el creciente abuso de poder de cierta gente que cada vez consideramos menos médicos y más carceleros y sobre todo abastecedores de prisiones y cadalsos". <<

[163] Los tres ejemplos mencionados son bastante distintos. Sade pasó treinta de sus setenta y cuatro años de vida encerrado en la cárcel y en el Asilo de Charenton-sur-Maurice. Nietzsche pasó en un manicomio, tras su crisis de enero de 1889, hasta marzo del año siguiente y, hasta su muerte en 1900, bajo la vigilancia primero de su madre y luego de su hermana. Las crisis mentales y la parálisis de Baudelaire le condujeron a un hospital primero en Namur y más tarde en París desde marzo de 1866 hasta su muerte en agosto del año siguiente. <<

[164] En la edición de 1928, en vez de "instinto de conservación" figura "un mínimo de sentido práctico" y, en lugar de "contentándonos con volver la cabeza", "limitándonos a no saludarla". Resulta interesante relacionar la primera de las variantes y el sentido global del texto con la primera parte del sueño del 26 de agosto de 1931 relatado, junto con su análisis, en *Los vasos comunicantes* (Gallimard, col. Idees, 1970, págs. 30 y ss.), en el que la figura de Nadja reaparece en forma de una "anciana que parece loca", relacionada con los temas del tiempo, el dinero, la culpabilidad, la locura, la violencia y el sexo, entre otros (véase la Introducción), en el que Breton se "ha procurado un revólver, temiendo una irrupción de la loca", y en el que "la anciana, que me produce el efecto de una loca, penetra en un inmueble desde cuyo interior la persona, poco visible, que vigila la puerta me hace gestos para que no entre". <<

[165] Dramaturgo francés (1837-1899), autor, entre otras obras, de *Los cuervos*.. <<

[166] Véase al respecto el texto-prólogo de "Las posesiones", en *La immaculada concepción* (1930) de Breton y Éluard, así como los cinco ensayos titulados: "Ensayo de simulación de debilidad mental", "... de la manía aguda", "... de parálisis general", "... de delirio interpretativo" y "... de demencia precoz". En el *D.A.D.S.*, pág. 843, en la entrada "Simulación", puede leerse: "André Breton y Paul Éluard se entregaron, en 1930, en *La immaculada concepción*, a ejercicios de simulación de los principales delirios repertoriados (manía aguda, parálisis general, demencia precoz, etc.). En su opinión, el espíritu, *poéticamente* orientado en el hombre normal, es capaz de reproducir en sus grandes rasgos las más paradójicas y excéntricas manifestaciones verbales; este espíritu puede someter a voluntad las principales ideas delirantes sin que ello tenga como consecuencia para él un trastorno mental duradero, sin que ello sea susceptible de perturbar en absoluto *su facultad de equilibrio*." En cuanto a los "sofismas", recuérdense las referencias a los "sofismas mágicos" y a los "sofismas de la locura" mencionados por Rimbaud en su "Alquimia del Verbo", a los que se alude en la nota 35 del relato. <<

[167] M. Bonnet analiza este final en relación con los versos de "La enredadera y conozco la hipotenusa" —el título corresponde a una expresión de Desnos en estado de sueño hipnótico el 28.IX.1922— en *Claro de tierra* (1923): "... en las aéreas murallas la interrogación es centinela /.../ Somos los ruiñeños del Quién vive...", y excluye cualquier interpretación trascendente acerca del "más allá" basándose, entre otros elementos, en una de las últimas cartas de Breton a Lise (27.IX.1927): "... el otro mundo forma parte de éste...". <<

[168] Breton escribe este epílogo a finales de diciembre de 1927. El capítulo anterior pertenece a finales de agosto. En dicho período de tiempo, desde el punto de vista afectivo, ha aparecido la persona a la que el poeta se dirige como "tú" y que personifica "la Maravilla" —entendiéndose que Nadja tan sólo la sugería. Pero el texto opone "vida" a "escritura", como ya se adelantaba en la reflexión de su primer encuentro, el 4 de octubre: "la vida nada tiene que ver con lo que se escribe", y subraya la opción de Breton por lo imprevisto en perjuicio de lo premeditado. <<

[169] Así observaba yo, hace tiempo de ello, un día en que andaba ocioso por el muelle del Viejo Puerto, en Marsella, poco antes del crepúsculo, a un pintor extrañamente escrupuloso mientras luchaba en su lienzo diestra y rápidamente contra la luz que declinaba. La mancha que correspondía al sol descendía, poco a poco, con el sol. Hasta que, finalmente, desapareció. Repentinamente, el pintor descubrió que se había quedado muy atrasado. Hizo desaparecer el rojo de un muro, eliminó una o dos luces que se habían quedado en el agua. Su cuadro, acabado para él y para mí el más inacabado del mundo, me pareció muy triste y muy hermoso. *[N. del A.]* <<

[170] La referencia a la "Maravilla" cobra su sentido en relación con el apunte final ("La belleza será...") de la obra a la luz de lo expresado por el autor en *La cié des champs* (1953) y en el *Manifiesto*, pág 319 (retomado en el *D.A.D.S.*, pág 822), a la hora de desarrollar el concepto: "Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, cualquier maravilloso es bello, incluso sólo lo maravilloso es bello." Ese nombre que "resuena en mi oído" es, ahora, el de Suzanne Muzard que era, en la época de composición de *Nadja*, amante de Emmanuel Berl. Breton conocerá a la esposa de éste y, por medio de Aragon, amigo suyo, comienzan una relación con proyectos editoriales en común. Breton conoce a Suzanne en noviembre de 1927, cuando acaba de comprender que su relación con Lise debe terminar, y ambos entablan otra no menos apasionada. Breton debía divorciarse de Simone al año siguiente, y Berl y Suzanne contraerían matrimonio en diciembre de 1928, aunque la relación entre ella y el poeta durará casi tres años. No obstante, Suzanne, que había ejercido la prostitución, depende económicamente de Berl. Este último señalará (*Interrogatoire*, véase Bibliografía, págs. 45-47) que la había conocido "en un burdel de la calle Arcade" y que "mi boda con Suzanne acabó por celebrarse pero eso no le impidió seguir oscilando entre Breton y yo". En noviembre de 1927 Breton y la muchacha viajan por el sur: Aviñón, Toulon..., y el episodio de "Les Aubes" da cuenta de su itinerario sentimental. A su regreso a París, Breton redacta el final de *Nadja*: la fecha del suelto periodístico es correcta, y Suzanne vuelve con Berl, aunque la relación entre ambos durará hasta finales de 1931. En la *Autobiographie du Surréalisme* de M. Jean (véase Bibliografía, págs. 321-323), Suzanne recuerda "Yo no fui sino el motivo de una decepción, por inadaptable a lo que él quería que fuera." M. Bonnet, que la estudia detalladamente y la entrevistó en 1985, actualiza sus recuerdos: "... Yo no reivindico lo que se refiere a mí en el final de *Nadja*. Ese texto fue producto del impulso de una pasión irreflexiva, tan poética como delirante... (...) Quizás yo tenía el don de provocar amor y Breton el de inspirarlo sin poseer ese otro don mágico de poder mantenerlo. Nuestra relación sólo vivió entre los sobresaltos de las rebeldías y las reconciliaciones y únicamente buscaba sobrevivir para salvar lo que habíamos esperado de él. Duró el tiempo necesario para que el amor se fuera consumiendo en ascuas." Pero sus recuerdos resultan interesantes en lo referente a la atracción de Breton hacia determinadas mujeres: "Nadja, esta curiosa náufraga que vivía de imprevistos en un hotel sórdido, o Lise Deharme que situaba su elegante existencia en un decorado fastuoso... dos mujeres opuestas que Breton colocaba en un marco más surrealista que concretamente vivible.". <<

[171] La ilustración —que no figura en la edición de 1928— corresponde a una fotografía que Breton consigue en 1959, y que es preciso relacionar con *Solange* en *Las desequilibradas*, "mostrando una cadera maravillosa, allí, un poco más arriba de la oscura liga..." El texto, en la edición de 1928, señalaba: "... fotografiar una adorable figura de cera que puede verse en el Museo Grévin, a la izquierda, cuando se pasa de la sala de las celebridades políticas modernas a la sala en cuyo fondo, tras un telón, se representa una velada en el teatro: es una mujer que abrocha su ligero en la oscuridad y que es la única estatua, que yo sepa que tiene ojos, los ojos de la provocación, etc." Ch. Duits (*A. Breton a-t-il dit passe*, pág. 72) pone en boca de Breton el siguiente comentario, que prolonga con una descripción: "—De manera que voy a tener el placer de explicarle que los ligeros son cintas que, fijadas en la cintura, sujetan las medias mediante unas pincitas, mientras que las ligas son cintas elásticas que se ajustan en torno a la parte más carnosa del muslo... No hay nada tan encantador como el gesto de una mujer que vuelve a subirse su liga. En otros tiempos había en el Museo Grévin una encantadora estatua de cera —la habían situado en un rincón oscuro, de manera que la ilusión era perfecta— que figuraba una muchacha en dicha postura. Me tenía loco. Yo la he visto más tarde, aquella estatua que sólo Breton podía amar, en la que sólo él podía fijarse (en *Nadja* se habla de ella). Absolutamente siniestra, naturalmente, cubierta de polvo. ¡Qué importa! A Breton le daba igual la calidad de *lo ejecutado*, incluso le era hostil, por entender que de la perfección formal hemos hecho un ídolo. Lo que le apasionaba era *la concepción*, y una obra quedaba terminada y rematada para él en cuanto se podía captar la idea que había presidido su concepción." <<

[172] Hasta ese día no había conseguido poner en claro todo lo que, en el comportamiento de Nadja con respecto a mí, forma parte de la aplicación de un principio de subversión total, más o menos consciente, del que, como ejemplo, tan sólo escogeré este hecho: una noche en que conducía un automóvil por la carretera de Versalles a París, una mujer a mi lado que era Nadja pero que hubiera podido, ¿no es cierto?, ser cualquier otra, e incluso *tal otra*, con su pie que mantenía el mío pisando a fondo el acelerador, con sus manos que intentaban tapar mis ojos, en el olvido que proporciona un beso sin fin, quería que dejáramos de existir más que el uno para el otro, para siempre sin la menor duda, que de aquella manera nos lanzáramos a toda velocidad al encuentro de los más hermosos árboles. Qué prueba de amor, en efecto. Inútil añadir que yo no accedí a semejante deseo. Es sabido en qué punto estaba yo en aquella época, en qué punto he estado casi siempre, que yo sepa, con respecto a Nadja. No por ello le estoy menos agradecido por haberme revelado, de un modo terriblemente sobrecogedor, a qué nos hubiera conducido en aquel momento un común reconocimiento del amor. Cada vez me siento menos capaz de resistir una tentación semejante *en todos los casos*. Lo menos que puedo hacer es mostrar mi agradecimiento, en este último recuerdo, a aquella que me hizo comprender casi hasta su necesidad. Ciertos seres, excepcionales, que pueden esperarlo todo y también temerlo todo los unos de los otros, se reconocerán siempre por una fuerza extrema de desafío. Idealmente al menos, a menudo vuelvo a sentirme, con los ojos tapados, al volante de aquel automóvil salvaje. Del mismo modo que mis amigos son sólo aquellos con los que estoy seguro de poder *refugiarme* si mi cabeza, puesta a precio, valiera su peso en oro y corrieran un riesgo inmenso ocultándome —están en deuda conmigo solamente por esta trágica confianza que deposito en ellos—, del mismo modo, por lo que se refiere al amor, no podría tratarse para mí más que de reanudar, con todos sus requisitos, aquel paseo nocturno. [N. del A.] <<

[173] Se trata de las revueltas que tuvieron lugar en París —como en otras capitales— tras la condena a muerte y ejecución el 23.VIII.1927, en la prisión de Charlestown (Boston), de los sindicalistas y anarquistas italianos Nicolás Sacco y Bartolomeo Vanzetti, emigrados a EE UU en 1908 e injustamente acusados de un robo con asesinato cometido en 1920. <<

[174] Nueva referencia a *Las Desequilibradas*, en la persona, esta vez, del jardinero.

<<

[175] En el original "un temps à ne pas mettre un chien dehors". La expresión "temps de chien" ("tiempo de perros") también existe en francés. <<

[176] Referencia a "El Cisne", el poema LXXXIX de *Las flores del mal* de Baudelaire: "Murió el viejo París (la forma de una ciudad/más deprisa cambia, ¡ay! que el corazón de un mortal)." También estos versos se relacionan con las consecuencias de una rebelión, en este caso con las de las jornadas revolucionarias de 1848. <<

[177] Referencia al viaje de Suzanne Muzard y Breton. Están en Aviñón el 20.XI.1927. Véase la nota 114. En cuanto a la canción infantil, recuérdese: "Sur le pont d'Avignon / On y danse tous en rond." <<

[178] En el original, "LES AUBES". En su análisis, M. Bonnet prueba que se trata de un fragmento del cartel del restaurante "Sous les aubes" ("Bajo los amaneceres") y ubica su localización. Al fondo puede verse el puente Saint-Bénézet y Valentine Hugo debió tomarla hacia 1932, mutilándola según las indicaciones de Breton, quien deseaba que simbolizara una renovación: recuérdese que Aube sería el nombre de pila de su hija con Jacqueline, nacida el 20.XII.1935. Según Suzanne, el episodio de referencia debe situarse en diciembre del mismo año, al regreso de los amantes a París, durante una comida en la que tuvieron su primera discusión —Suzanne pide a Breton que abandone a Simone— a que se refiere el "Todo o nada" de la pág. 131. No figura en la edición de 1928. <<

[179] Ignoro la ortografía de ese apellido. [N. del A.] <<

[180] La expresión "abierto como una puerta batiente" había aparecido ya en la pág. 58, referida a la literatura. En esta ocasión tiene que ver, además, con esa expresión de renovación y apertura hacia el futuro que se ha manifestado en las últimas páginas.

<<

[181] M. Bonnet sugiere que en el momento de la redacción (finales de diciembre de 1927). Suzanne se ha alejado de él pero el poeta no ha perdido las esperanzas a su respecto. En cuanto al "amor al genio" que aparece a continuación, aporta una carta de Breton a Berl —en contestación a la de éste en la que no acepta el calificativo referido a la muchacha— en la que el poeta precisa que se trata del "genio amoroso" al que Suzanne, a veces, parece totalmente entregada, y otra a Simone en la que Breton exalta "el sentido absoluto del amor", que constituye "todo lo que él adora en el mundo" de la muchacha, y recuerda sus respuestas a la "Encuesta sobre el amor" —que aparecerá en el último número de *L.R.S.*, núm. 12, diciembre de 1929—, que el propio Breton adopta como suyas —"Ninguna respuesta diferente de ésta podría ser considerada mía"— y se mantienen en el tono de lo absoluto: en contestación a la primera, por ejemplo, "¿Qué género de esperanza proyecta Vd. sobre el amor?", responde: "La esperanza de no reconocer en mí nunca ninguna razón de existir al margen de él." Véanse los documentos en *Alentours III, Oe. C.*, t. I, págs. 1020-1022.

<<

[182] A la luz del texto, dichas "formas familiares" hacen referencia, cuando menos, a Simone, a Lise y a Nadja. <<

[183] Hegel [*N. del A.*]. <<

[184] Aparecen varias referencias al concepto de belleza. El "sueño de piedra" debe ser entendido con relación a "La belleza", poema XVII de *Las flores del mal* de Baudelaire: "Bella soy, ¡Oh mortales! como un sueño de piedra..." Las "Odaliscas" van referidas a Matisse. Las "tragedias... (de) una única jornada" sugieren el ideal clásico pero acentuando su ritmo acelerado. <<

[185] En el original "t'accordait à moi". La polisemia de "accorder" hubiera permitido "te entregaba a mí"; el contexto, no obstante aconseja la versión escogida. <<

[186] Las cursivas referidas a la parisina Estación de Lyon señalan otra clave biográfica. Según Suzanne de nuevo vendría referida al intento por parte del poeta de evitar su marcha a Córcega con Emmanuel Berl en diciembre de 1927, a consecuencia del deseo de este último de alejarla de Breton. La escena habría tenido lugar en dicha estación y, aunque el poeta no puede impedir que se vayan, en su imaginación todo sigue siendo posible: de ahí que el tren no salga. <<

[187] El término, en cursiva y mayúscula, debe ser entendido en clave sexual: se trata de una experiencia de plenitud tras la que aparecerán las tres frases que carecen de verbo, antes de los puntos suspensivos y la noticia periodística cargada de significado —véase la nota siguiente. M. Bonnet subraya que se trata de la expresión de la belleza vivida, no simplemente contemplada. <<

[188] Se trata de una noticia periodística auténtica —en primera página de *Le Journal* del 27.XII.1927— a la que Breton atribuye un carácter simbólico. Como señala M. Bonnet, en la tarde del 23 de diciembre despegó de Nueva York el hidroavión "Dawn" para llevar a cabo una travesía transatlántica: se dirigía a Terranova pero nunca llegó allí. A bordo viajaban tres tripulantes y una sobrina del presidente Wilson, la aviadora Frances Grayson. Durante toda la última semana del año — cuando Breton concluye la redacción de la obra— los periódicos se interesan por las hipótesis del accidente y él ve en este accidente un relato metaforizado de su propia experiencia: su papel se habría limitado a captar un "mensaje" indefinido pero vital y trascendente lanzado por Nadja, difícil de interpretar a causa, entre otras razones, de las "interferencias", y antes de desaparecer ella misma arrastrada por la tormenta en algún lugar del inconsciente —a este respecto la localización en la *Isla de Sable* ("*de Arena*") es significativa—, y sin que se pudiera "entrar de nuevo en contacto". En 1962, subtitulando su *Prólogo* como "mensaje con retraso", insiste acerca de la importancia de este final —en el que hasta el propio nombre del aparato, "Dawn", "amanecer", le recuerda el episodio de "Les Aubes"— y que al autor le parece condensar, tanto por el hecho en sí como por su relato, su experiencia y la de la escritura de la obra. <<

[189] La fórmula en sí misma ha sido objeto de abundantes análisis tanto por su forma como por su significado. La crítica ha establecido los antecedentes de "ou ne sera pas" en Thiers —"La República será conservadora o no será" (1872)— y también en el propio Breton: se trata de una fórmula enérgica y excluyente, ya fijada. En cuanto a la utilización de las mayúsculas en el calificativo es bastante elocuente acerca de su importancia significativa: también las fuentes señalan tanto al episodio de los "convulsionarios" en el siglo XVIII como a la terminología clínica que, según M. Bonnet, introduciendo la temporalidad, permitiría aclarar la aparente contradicción anterior de "ni estática ni dinámica". Años después, en 1934, su artículo del núm. 5 de *Le Minotaure*, titulado "La belleza será convulsa", desarrolla el concepto y se convertirá en el primer capítulo de *L'Amour fou*, en 1937: en él, la palabra "convulsiva" carecería de cualquier "sentido si fuera concebida durante el movimiento y no en la precisa expiración de ese mismo movimiento", para concluir: "La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-inmutable, mágica-circunstancial o no será." <<