

NADJA

PROEMIO
(mensaje con retraso)¹

S i 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!)². Si el intento de retocar en la distancia

¹ 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 René 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.

² La “enramada” constituye una clave simbólica del pensamiento del filósofo Jules Léquier (1814-1862) que únicamente había de publicar *La Feuille de charmillle* en vida. En dicha obra, que Breton conocía desde poco después de su edición por J. Grenier en 1952 —recuérdese—

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”)³, 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 Surrealismo⁴—, 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

se 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 gavilán. 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*.

³ Se trata del *Album 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).

⁴ 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).

apurarse por adornar lo más mínimo el estilo al anotarlo. 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”?⁵. 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

⁵ Se trata de la expresión “dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es”, equivalente a “dime con quién andas y te diré quién 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.

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 olvidado⁶. 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, a 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?

⁶ 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).

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 responder⁷, 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

⁷ 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.

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 cochinitas”, y que lo demás le resultaba indiferente, estas preocupaciones, extra-literarias en suma, me predisponen en su favor⁸. Para mí, esa magnífica luz de los cuadros de Courbet es la de la plaza Vendôme, en el momento en que la columna cayó⁹. Y en nuestros días, si aceptara un hombre como Chirico desvelar ínte-

⁸ 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 Guermites?”. 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”.

⁹ 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 16.5.1871 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.

gramente 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 imperfecto¹⁰. 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 aun que en esas combinaciones de objetos que le pusieron de manifiesto una singular flagran-

¹⁰ 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).

cia, 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 Chirico¹¹. ¡Y que no podamos contar con su colaboración en este asunto!*

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*¹³, ciertas maneras que nos son tan comunes de

* 1962: Poco después, Chirico debía acceder en buena medida a este deseo (cfr. *Hebdomeros*, París, Éd. du Carrefour, 1929)¹². [*N. del A.*]

¹¹ 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.

¹² En el *D.A.D.S.*, págs. 799-800, Breton le considera “pintor surrealista” y, junto con consideraciones acerca de él de Apollinaire —“el pintor más asombroso en la actualidad”— y de S. Dalí, indica: “si este hombre hubiera tenido una pizca de valor, hace tiempo que se habría cansado de ese juego que consiste en mofarse de su genio echado a perder”.

¹³ 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 inspira-

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 perso-

ción”. En su carta a Simone del 9.8.27 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”.

najes 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 entendidos¹⁴. 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”¹⁵. Pero para mí sigue habiendo algo

¹⁴ 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. 238).

¹⁵ La fórmula completa de Lautréamont es: “La poesía debe ser creada por todos. No por uno. ¡Pobre Hugo! ¡Pobre Racine! ¡Pobre

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 comenzar¹⁶, no tengo otra intención que la de contar los episodios más determinantes de mi vida *tal y como puedo concebirla al*

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*.

¹⁶ 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.

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 telaraña¹⁷, 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 qué señal¹⁸, que me hacen descubrir inverosímiles complicidades en plena soledad, que me convencen, cada vez que creo que sólo 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,

¹⁷ 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...”.

¹⁸ *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”.

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-precipicio¹⁹. 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 pormenores²⁰, 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

¹⁹ “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.

²⁰ 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”.



“Como punto de partida tomaré el Hotel Grands Hommes...”
(Fotografía J.-A. Boiffard) (pág. 107).

dosis de incomunicabilidad constituye una fuente de placeres sin igual.

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 1918²¹, 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 reclamo²² sin dejar,

²¹ 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.

²² 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 5.8.1927 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. 1.529-1.530) 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.



Finca de Ango, el palomar (pág. 107).

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, 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 Dolet²³, 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 alguacil²⁴. 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.

²³ 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.

²⁴ 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".