

METAFÍSICA

II°

y SURREALISMO

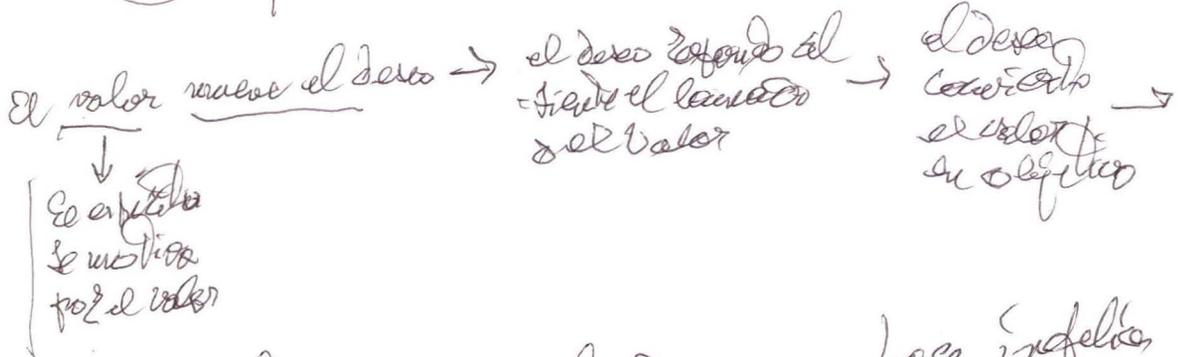
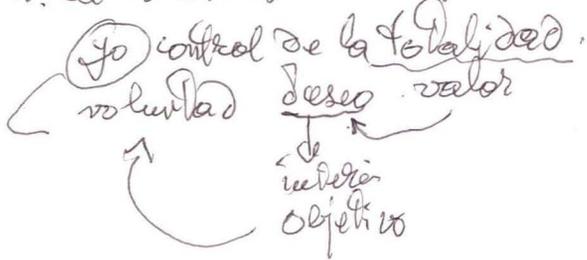
del libro  
Metafísica  
continúa

Cap. 17

Ontología fundamental  
desde la fenomenología

La voluntad en libertad

1. La voluntad es la experiencia personal.



En Schopenhauer - la urgencia de los deseos nos hace infelices y frustrados la "individualidad", la historia no es más que un pesade y confuso sueño - la religión una reparación de la voluntad de vivir - la completa renuncia a todo deseo de <sup>conciencia</sup> poder

Marx - Engels - Nietzsche

Nietzsche = El mundo a un caos - sin medida - La eternidad. Irracional de lo que lo domina - El eterno retorno de lo mismo, deriva toda existencia - la salida del sufrimiento deriva pero no cambia esta dominación - Todo el fin de ~~el~~ como telos - dice los animales & los árboles

Bertrando: evolución inevitable -

1. Voluntad <sup>Personas</sup>  
 Deseo -  
 Valor -  
de arbitrio -

2. La libertad:

También Hegel relaciona la libertad con el deseo. Pero según el Deseo no se funda en el valor, lo deseo y la acción (Fundamental de la Esfera) <sup>Cap. IV</sup>

Hegel parte de la conciencia y del conocimiento de las cosas. La conciencia explica el fundamento de los valores, pero una finalidad para explicar el hombre para ser humano debe avanzar hasta la conciencia de sí, de la yo. La conciencia es de la yo, pero una yo exterior, objetivo, no humano.

El conocimiento meramente contemplativo exterior, uno que contempla con atención las cosas, sin que nada cambie, queda absorto por la cosa. El se olvida de sí mismo y no piensa sino en la cosa contemplada, puede hablar de las cosas pero no hablar de sí mismo la palabra (yo) no aparecerá. En materia otra cosa para revelar el ser - una cosa es el Deseo.

El hombre experimenta el Deseo cuando quiere, quiere comer, en este momento toma conciencia de sí necesariamente. El Deseo se revela siempre como un deseo y para revelar el deseo es necesaria la palabra (yo). En el momento en que aparece el deseo será de inmediato reclamado por el yo a sí. La cosa le aparece

yo como exterior, exterior algo que no está en él, un no-yo. Estar consciente es la contemplación meramente cognitiva y pasiva lo que está la base de la conciencia de sí, de la existencia realmente humano más que por el Deseo. No hay vida si no hay Deseo, y no hay Deseo sin vida. Es deseo

brota directamente de la vida, la vida biológica, animal. Esto fuerza a lo que se llama "valor". Pero que el yo a Deseo se transforma, con una acción de cosa contemplada. El hombre es más, no solo exterior, la contemplación pasiva para revelar el ser - sino en negar esta independencia, se recuerda más, el ser de sí en mí. - sino por la acción transformadora. Revela el ser por el Deseo negado. Es necesario que el ser humano sea un ser de Deseo: un yo activo, un yo negado, equilibrado. un yo que revela el ser, que vive en mundo más desafiando el ser de sí.

Ahora que en un hombre ~~afirmado~~ <sup>pendiente</sup> ~~hombre~~ <sup>hombre</sup> ~~caído~~, la vida  
 avida de confesión, un vacío que quiere ser llenado. Entonces la filosofía debe ser  
 una conversación de sí, en el fondo de su ser debe ser no solo contemplación  
 fanática y política pero también. Devo activo y negado. El hombre debe ser  
 en vacío, una vida en la medida en que se amula de ser, que es en la medida  
 en que ~~está~~ el ser. El hombre no es más que una vida en que se transforma

Dada la visión negativa de la autoconciencia del ser, queda de decir  
 explicar encontrar en cada devenir de cada ser el desarrollo de la libertad  
 si el ser no sale de la vida, el individuo queda condicionado en su actividad  
 por el destino impuesto por la dialéctica del devenir.  
 Es precisamente en la dialéctica esclavo señor donde aparece la idea de  
 libertad: el esclavo por una dialéctica de libertad, por la condición de  
 esclavo y no podrá convertirse en el señor en la lucha para superar con el  
 trabajo de condición de esclavo y dar lugar al señor esto lo  
 solicita solo en la historia en el momento de la revolución social.  
 Para el esclavo debe luchar contra el señor, superar la misma la muerte  
 deberá volverse otro, que no es, — mientras el contrario el señor se transforma  
 siempre lo que se es. La acción humana del señor esclavo se convierte  
 su vida. El ser de la vida es siempre y permanece el mismo.  
 El trabajo del esclavo es el que produce la transformación. Sin el trabajo  
 la lucha primitiva del esclavo se repetiría indefinidamente. El hombre que trabaja  
 transforma la naturaleza dada; la producción transforma los medios de producción  
 donde hay trabajo hay necesariamente cambio programado, evolución histórica no solo  
 cambia el medio natural es el hombre mismo el que se transforma. En la lucha  
 se cambia vida las condiciones dadas, de su existencia y puede dar lugar por esta vía  
 de su condición por el trabajo de su vida en la lucha. En la libertad que el ser con este acto  
 de negación y oposición. Todo el esclavo como el señor condenado por una muerte dada  
 natural independiente de ellos. Esos no son todavía realmente los humanos, históricos  
 El señor, por el trabajo de su vida se libera por el alma de la naturaleza dada y se hace humano.  
 un ser que se crea si mismo por la acción negativa con el trabajo del esclavo a trabajar.  
 también el esclavo a doherinado por el mundo escl. El esclavo, puesto que el mundo ha  
 sido cambiado el cambio es el mismo, y como es el que con su trabajo cambia el mundo, es el  
 que se cambia en sí mismo, mientras el señor no se cambia más que por el esclavo  
 Aunque sin señores no habría esclavos, ni habría señores, el proceso histórico del ser  
 humano es obra del esclavo trabajador. El trabajo es la materia, que por un parte transforma  
 el mundo <sup>lo humaniza</sup> y por otra parte <sup>transforma</sup> el hombre — conforme a la idea que solo se fuerza de sí  
 mismo



la responsabilidad en dejar su propia vida y bienestar en el momento  
frente de un mundo de valores - El hombre es realmente libre & tiene en su  
poder elegir las acciones que darán con sus facultades, particulares y  
sociales, según fue la persona en su espíritu en el momento de percibir y  
elegir las metas de su proceso de elevación. Solo el hombre que puede  
determinar sus intereses, en el contexto de valores humanos, materiales o  
inmateriales, es realmente libre.

El juicio de valor

Para alcanzar los intereses de una persona a través de diferentes valores y la  
poder de realización, debe internamente un juicio de valor anterior a cualquier  
determinación libre de la voluntad. Es el grado de juicio de valor, de una  
decepción del yo en favor de un interés. El juicio de valor debe estar en  
el horizonte general de los valores posibles. El individuo humano establece frente  
la intensidad de su meta, realizable, a consecuencia de la visión proyectada de sus metas  
e ideales. Las condiciones de la vida real presentan en la experiencia, un ~~contexto~~  
continua serie de posibilidades, que el yo considera a la luz de su experiencia  
superior, de su moralidad y de la autodominación rectora del Espíritu. En este  
contexto el yo personal puede elaborar su juicio de valor y determinar los intereses  
inmediatos. Este juicio personal de valores, vive la capacidad de ejecución de los  
valores y mide su propia posibilidad de ejecución. Se debe a la respuesta un ~~contexto~~  
a la llamada del valor y el proceso relativo controlado por el yo. La libertad en este  
momento del proceso, es una libertad radical del yo completamente a priori en  
libertad de ver la verdad y conocer la importancia de los valores en su vida. El yo  
yo es quien decide con esta libertad de arbitrio, además como ~~una~~ alternativa, y establece  
las etapas de un proceso con la libertad de determinación. El modo que el yo es un  
proceso relativo de racionalidad en cuanto lo pudo conocer con la experiencia y el compro-  
bado por la acción. No muestra su exterioridad por que ni decisión y ni acción  
son exclusivamente más en su particularidad y en cuanto a un ~~contexto~~ completo  
mente, racionales. El obstáculo de la coacción puede ser mejor en ~~el~~

en una forma de efectividad de un actor que no demita sus intereses liberales  
 ni su decisión con plenamente contextualizada en libertad y responsabilidad  
 de hacer un grupo de ciudadanos. Se trata de un deber. Ellos funcionan y actúan  
 liberación de su líderes, son un grupo de los, potentes en cada de las acciones  
 de acción en libertad. Heidegger, cetera en la lucha que trasciende el mundo; esto  
 dice, ha tomado una opción, ha renunciado a la libertad; yo he de ser un  
 sujeto, hacer cosas con un sentido liberado de los marginados, i tener una idea  
 propia a los niveles de la racionalización

poder ejercer la causa expresada en acciones; enviando algún correo o mensaje  
 del trabajo, entre que escoger entre diferentes valores. En todo caso ejerciendo  
 libertad, baso una elevación en el proceso, colaboro con la evolución  
 histórica.

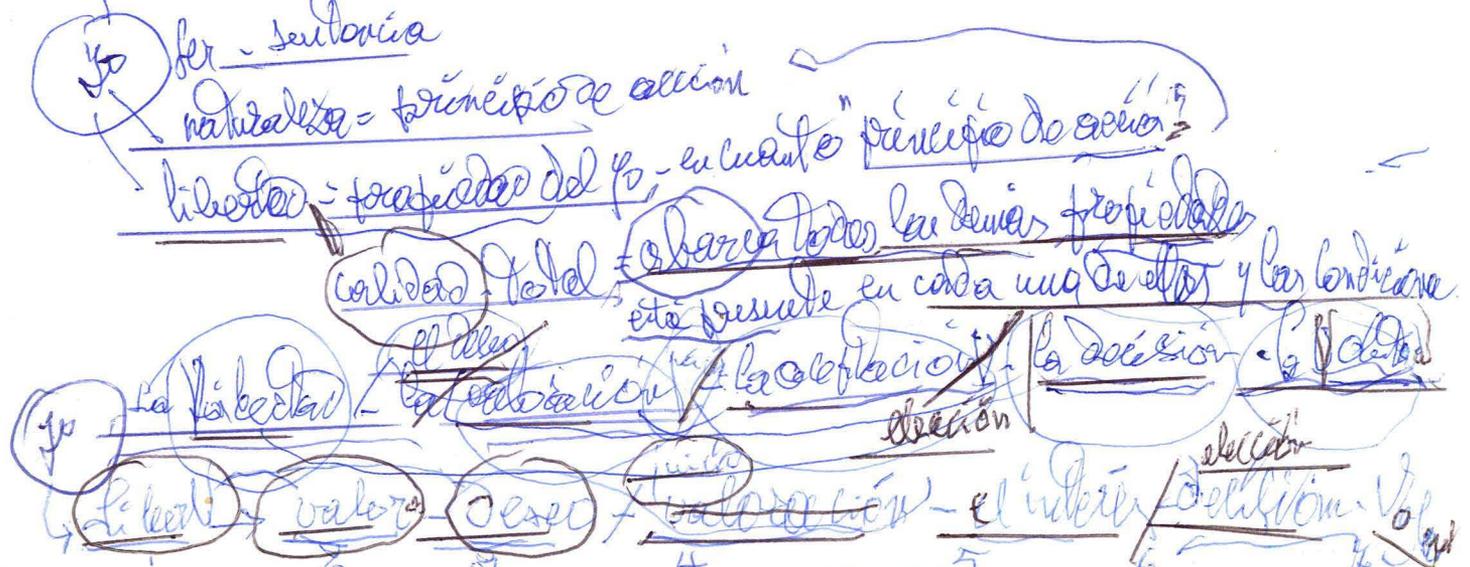
Emanuel Levinas, Personnelismo Antología Social -  
 20 de febrero 2002

"Personalismo" 723 Libertad bajo condiciones 723  
 7.11.5

intro al universo personal  
 5ºº la revivida

m. Heidegger, The Metaphysical foundation of Logic  
 Indiana Univ. Press - Indianapolis 1984

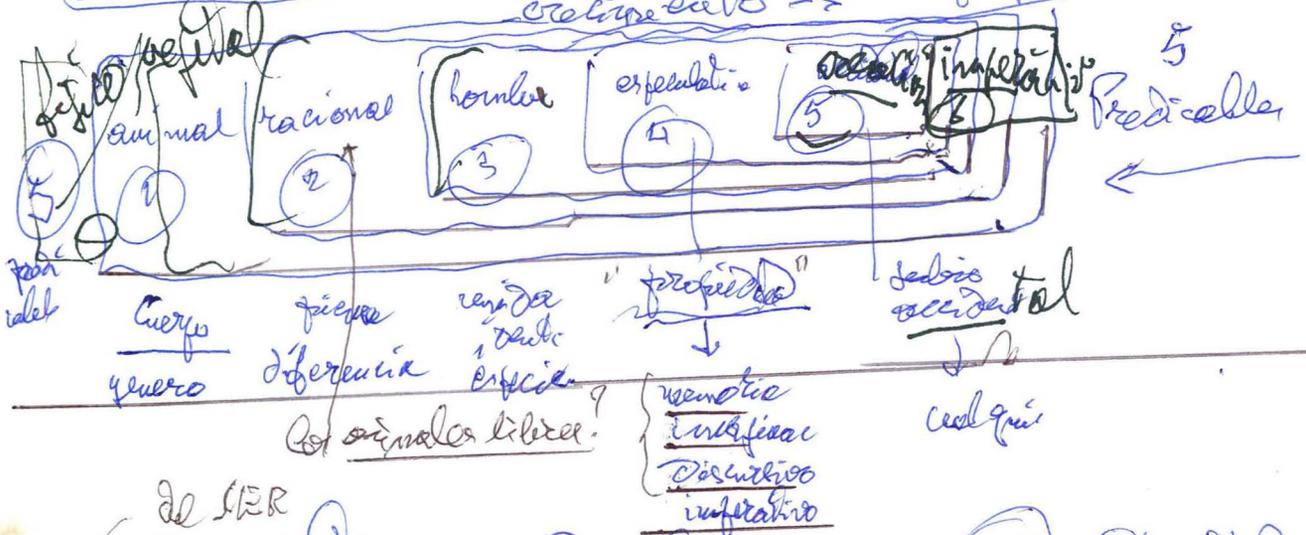
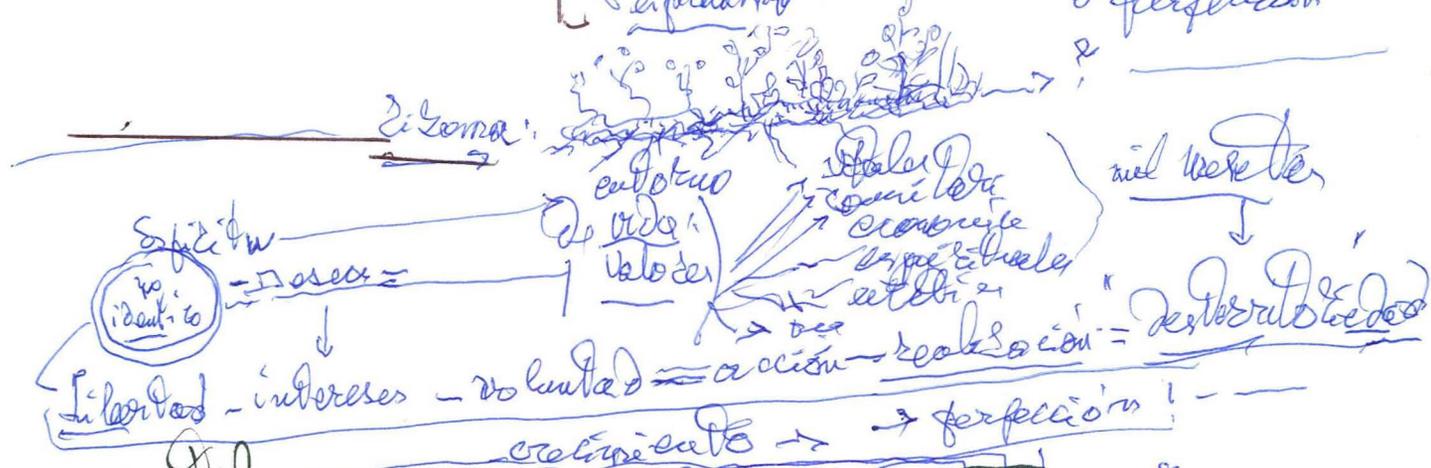
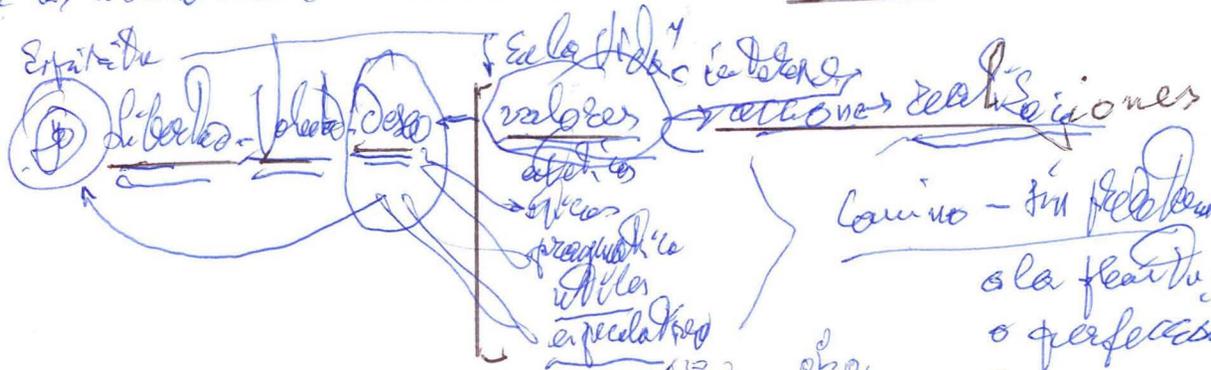
159 -  
 sus últimas lecciones en Marburgo 1928  
 10 mayo ~ julio 28, verano.



El ser humano - en camino

Cap XVIII Metafísica

En las circunstancias del mundo el hombre es causado de perfección!



de SER  
 10: Categoría Metafísica? = predicables → modos del SER = está en todos!

- aristóteles
- 1 Sustancia
  - 2 Cantidad
  - 3 Relación
  - 4 cualidad = propiedades
  - 5 acción = agente
  - 6 pasividad = paciente
  - 7 Cuanto = dimensión
  - 8 donde y espacio
  - 9 lugar = con quien
  - 10 hábitos y costumbres como

La libertad se da en la racional, y de allí en todos los grados superiores.

Puede haber grados en la libertad? La ley está atada al individuo la ley está atada a cada uno

acción  
 Op. 110

Libertad  
es un modo de ser  
o era

Decision  
es un acto puntual

Decision libre

la decision esta en la libertad = no en las cosas  
no la niega la "hacer ver" la actualiza

el yo evoluciona en la decision  
no en la "libertad"

el yo no es un mediador sino una identidad evolutiva

En la decision no hay nada de contra solo hay proyeccion - intencionalidad  
En la intencionalidad hay efectu - deseo - poder terminos - motivacion

En la motivacion esta el valor!  
Es el valor el impulso de accion  
En la accion el deseo  
Es deseo convertido a valor en intenciones  
Es intenciones mueve la voluntad

la decision no es de la libertad sino de la intencionalidad de los valores que elige

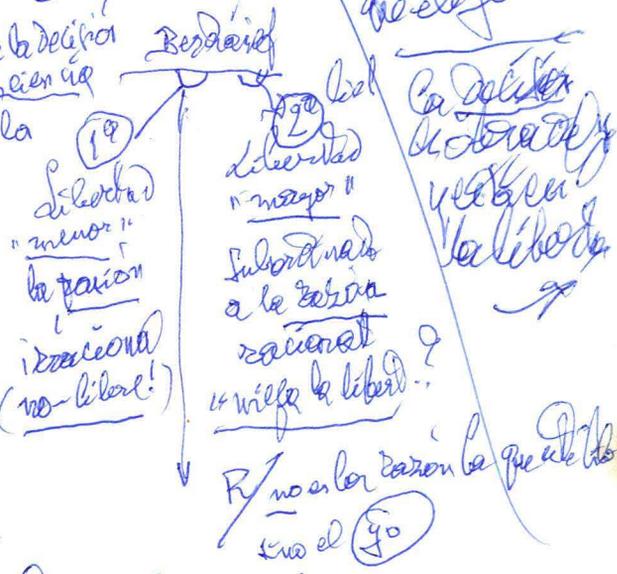
La conciencia de libertad no es una categoria si no una fuerza libre un modo de existir del yo es su "libertad" esencial es de valor!

La libertad no pertenece a la libertad  
La libertad es del yo = la libertad no se relaciona con la decision sino con la conciencia, la conciencia de ser libre = esta sede de la libertad = es una de las cosas que no hay mediacion

El yo emana un juicio de juicio que el yo en su decision



Dimensiones del yo  
El yo posee varias tipos de conciencia de libertad de conciencia de imagen de voluntad



Aunque obedezca a la razon del yo no deja de ser libre  
La libertad (mayor) de la decision no es asunto de libertad sino de "identidad de yo"

el yo puede ser libre o no ser libre de las cosas que elige no ser libres -

El yo no es solo razon  
Es cuerpo - Emocion - motivacion  
Es alma - Es espiritu

el yo es una "totalidad"  
la unidad de conciencia de sus posibilidades y posibilidades

Abasar la esfera de la elección - para entrar a la esfera de la libertad  
 La identidad de la decisión

Qué sucede con la identidad al asumir un valor?  
 es una contradicción, una captura de la diferencia - hay  
 continuidad o discontinuidad?  
 Puede un acto libre volverse necesario? una necesidad existencial del acto  
 eliminar la libertad de la decisión?

Qué sucede entre decisión y elección? Como es posible  
 existencia puede especificarse la necesidad de una decisión libre?  
 (circles and arrows diagram)



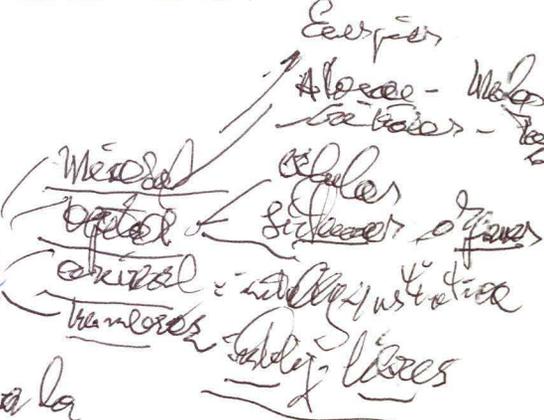
Proyección de la trascendencia espiritual  
 Es posible descomponer la esencia del  
 hombre (yo) en sus elementos?

- Como se descomponen? Por la naturaleza -  
 de las actitudes = propiedades de ellas
- 1) poder intelectual
  - 2) memoria
  - 3) libertad discursiva
  - 4) un grupo
  - 5) creatividad
  - 6) habla - espiritualidad

Composición a nivel del yo = esencia (o estructura y valor) significado -  
 su esencia = la esencia an =  
 naturales

El hombre es un ser superior al mundo - es consciente

La esencia es un término relativo que se refiere a la  
 es verdadera última de un yo, en la intención de trascender en sus componentes  
 formales (yo) el hombre como un individuo - completo - autónomo con valores  
 no flexibilidad y los límites de la existencia del



Quiero dejar a guisa de la más íntima del yo. El punto de partida es la experiencia de mi yo  
 mi yo se encuentra en las condiciones de existencia de esta ciudad concreta con el mundo circundante

- Por la experiencia de mi yo me conciencia y de cada una tengo conciencia de mi yo sea relaciones de identidad y de diferencia

1) con las cosas físicas  
 2) con las cosas espirituales  
 3) con las cosas culturales  
 4) con las cosas humanas

Este complejo mundo que llega a mi conciencia es unido e unidad en mi propio yo. El recorrido fenomenológico del método de análisis es fenomenológico. El resultado será de la formación de ideas de valorar, seleccionar y sintetizar.

El fin de análisis debe consistir en ser la totalidad y la diferencia. En el campo de existencia que se ha experimentado y mantener abierto todos los canales por donde se comunica con el mundo físico - interior con el yo

10. El mundo físico - interior con el yo se comunica con el yo en cuanto a esto

color  
 forma -  
 estructura -  
 función -  
 composición  
 estructura  
 química - relaciones con la vida

- a) de definita la diferencia
- b) acepta la compatibilidad y racionalidad de cada cosa de ser
- c) contra sus valores en la existencia real de espacio tiempo totalidad relaciones

El yo se circunda con estos conocimientos, los ve como una existencia de sí mismo como una posibilidad de existencia - abierta, sin un objetivo en límite que cierra su existencia

1) El yo, comprensión - valor, significa las relaciones de el yo al yo su propio ser de ser  
 de la forma de captar los fenómenos de existencia en el mundo de los seres - biológico psicológico o intelectual

2º La vida de los otros interesa al yo - a nivel de la propia vida  
 de espíritu al alma y cuerpo  
 la vida se comunica con el yo en diferentes niveles de elección  
 en cuanto el yo encuentra en la vida intencionalidades

otro  
 - no  
valor  
relación  
ética

aprendido  
 el yo se  
para  
reales  
comunicación  
para  
 la vida inicia  
 en el universo  
 por su voluntad  
 de libertad

- a) Establece una correlación con la vida  
 su finalidad, en tal forma que la vida es el yo  
 que se indiferencia con los usos, expresiones y  
decisiones
- b) El yo descubre los valores de la vida que induce a propósito  
 de la diferencia - y alimenta de varios grados de vida  
 vegetal y animal por la conciencia de armonía y enriquecimiento de  
 su identidad biológica
- c) El yo encuentra en la vida el horizonte de su propia evolución  
 y elige los valores de la vida que corresponden a su  
identidad y significan un plano de superación de la ideal

3º La vida de otros trasciende al yo una dimensión intelectual  
 de la existencia en el mundo: la dimensión de la racionalidad

- a) El relacionamiento de la actividad intelectual y emocional a la  
otra yo produce en la existencia individual
- b) El otro, los otros son otros yos. La comunicación se establece a través de  
signos intencionales verboales perifoneas del yo que los otros  
hay signos no lingüísticos y lingüísticos ~ en ambos casos son  
intencionales por la intención personal y las manifestaciones  
colectivas
- c) El yo encuentra en los otros un espejo para enriquecer la conciencia  
de su propio yo: de acción, expresión, comunicación, y valores

voluntad  
de libertad  
de libertad  
misma  
para hablar  
para comunicar  
para hablar  
para hablar  
para hablar

relaciones  
esenciales  
del yo

yo conciencia de  
ser libre de  
los valores =  
para hablar  
relaciones

4) El yo experimenta las cosas culturales - como aceptación de otras cosas y modelos de nuevos valores

4.a) Encuentra analogía intelectual con las cosas familiares por la actividad intelectual y creaciones emocionales, en esta se inserta en la historia y los procesos de civilización esto lo que se llamado a cooperar

4.b) El yo descubre los valores fundamentales del Espíritu  
El pensamiento lógico y el razonamiento intelectual  
Los valores estéticos y el desarrollo de la sensibilidad en las artes y ciencias

Los valores económicos, utilitarios y relaciones -  
Los valores éticos y el sentido de legalidad y justicia

4.c) El yo percibe la llamada de las grandes valores de la cultura y mide sus propias fuerzas, y posibilidades para convertirse el mismo en promotor cultural.

Capta las direcciones de una posible evolución creadora, pero  
retrasa el intercambio de su individualidad en el tiempo y

en su conducto experimental entre

5) El yo se inserta en las redes de las comunidades humanas del trabajo y de la vida civil, de la educación y el gobierno

a) El encuentro del yo en las relaciones sociales lo introduce a la vida comunitaria, y se relaciona con las presiones, doctrinas, historias políticas, etc.

b) El yo se confronta con las necesidades de la condición humana, las organizaciones de los grupos, las expresiones de entidades colectivas, las masas trabajadoras y sus aspiraciones las luchas y las teorías políticas

c) El yo encuentra los valores sociales de colaboración y sacrificio  
El valor del bien común, de la asistencia a los necesitados

Realizada la descripción fenomenológica, meramente experimental la superficie la complejidad y unidad del yo =: decirlo y decirse!  
Queda el problema de "si fuera" la libertad en esta es verdadera:

E yo es: a) "unidad de sentido" = esencia = Argumento = de toda propo.

b) Predicados esenciales (un elemento a priori) siguiendo los niveles de actividad del yo y su composición real.

- 1) viviente
- 2) espiritual: la esp. ha hecho de esp. expres.
- 3) animico
- 4) corporeo
- 5) idéntico, la identidad se mantiene en las y es con conciencia.

con las "propiedades esenciales" existen como posibles! y se realizan en ocasiones!

1) Emociones =

2) Deseos =

3) Decisiones =

4) Voluntades =

5) Expresiones =

c) Predicados "existenciales" accesorios

- 1) actividad = acción física e intelectual
- 2) pasividad =
- 3) Temporalidad =
- 4) ubicación = espacial
- 5) espacialidad - extensión =
- 6) transformación =

d) Predicados - Ontológicos

- 1) cualidades = "diferencias" = entidades
- 2) cantidad = ~~cantidad~~ número: orden matemático
- 3) calidad = valor..
- 4) relación = la situación.

El esquema anterior ha sido redactado según los niveles y variedad de "experiencias"

a) Del yo: El señor Adán (un yo) se analiza a sí mismo para tomar conciencia de su ser, acción, y su identidad. Encuentra que tales divisiones son metafísicas, aun cuando se colocan en "predicados existenciales". Los predicados "ontológicos", a pesar que se han cualificado como accesorios, también pertenecen en la intimidad constitutiva del yo.

b) No es una antropología filosófica la que se expone. Solo se busca un fundamento evidente en el cual colocar "la libertad" para descubrir su ser y su ámbito de acción.

Una primera lectura del yo como ser sumergido en el mundo (secundario) nos ha conducido a una unidad de sentido como residuo fenomenológico de la esp. realizada en la conciencia experimental. Este ser particular se coloca como argumento inevitable en cualquier formulación que pretenda describirlo: Adán es el argumento. Los predicados esenciales las puertas de acceso: es un viviente; es espiritual, animico, corporeo, idéntico.

1) La identidad es el primer predicado esencial. En este caso yo soy la conciencia que se encuentra en las condiciones reales del mundo; soy conciencia de unidad que permanece unida en sí y con los otros, esta identidad está situada en la vida. Soy un viviente en la pluralidad de expresiones de la vida.

2) esto se realiza en el contacto físico y viviente del cuerpo. Este cuerpo vivo y vibra

con los demás cuerpos celestiales. En cuanto al, se posee sensaciones e ideas materiales, con otros los fenómenos de la vida. En un cuerpo viviente que interactúa a nivel de actividad psicológica con emociones y expresiones animales de temor y alegría, entre armonios y contradicciones. La vida motiva plantea problemas de conservación y de adaptación al medio ambiente, al tiempo y a las demás entidades de la esfera de la vida animal. Con respecto a la vegetal o simplemente mineral, 50 Esfera de la conciencia de este yo, se desarrolla dentro a un nivel de epistémico con las formas de expresión de epistémico, el fenómeno algebraico, la palabra, el calculo lógico y matemático, que ocurre en el un ilimitado modo de la dimensión inmaterial.

El avance de la actividad espiritual de este yo supera ampliamente las expansiones y movimientos meramente corporales y emocionales; se aplica a valores de la colaboración de los valores, imagina, proyecta cosas materiales como los carros, coches, papeles, cosas calientes como escritas, videos, poemas, traduce y obra de arte de todo clase. Los cinco predicados esenciales, constituyen por sí solos el núcleo de acceso, conciencia y particular, hacia la interioridad del yo, hacia las preguntas sobre las complejidades últimas.

Esto se alcanza en la luz, cuando trasciende las propiedades o los predicados esenciales de la espiritualidad y la identidad. Sin distinción de la espiritualidad ni del alma ni de las facultades investigadas en el yo y disociadas a la acción con formas o ideas, antecede a toda sin taxis fenomenológica. La Espiritualidad se expresa en los cinco predicados siguientes

1. La intelectualidad con todas las actividades del pensamiento
2. La valoración con su capacidad de captar los valores de los seres materiales e ideales
3. La libertad, en la conciencia de toda actividad y respuesta a los desafíos de los seres y de su valor. Libre por captar, comprender, formar o hacer la llamada del ser.
4. La actividad, con sus ritmos más altos del presente, la conciencia por recordar y abrensurar a la expansión del ser mismo y de los seres.
5. Los imperativos del yo - que le facilita dar órdenes, imponer proyectos, establecer bases, abrir ventanillas hacia el futuro y lo desconocido.

La verdad que cada uno de estos predicados esenciales de la espiritualidad son irreducibles. Es posible que en el carácter pueda encontrar algunos numeros, pero es imposible reducirlos, cada uno de ellos posee una especificidad propia y señala una dirección de la actividad humana irreducible y consecuentemente real; una nota en el ser del yo. Los cinco predicados esenciales en el conjunto de la Espiritualidad son también característicos de la identidad, y son el carácter único de la identidad del yo.

La Identidad introduce las facultades operativas del yo tan íntimamente incorporadas a lo que pueden llamarse sus propiedades. Estas son

- 1º Las emociones
- 2º El deseo
- 3º Las decisiones
- 4º Las voluntades
- 5º Las expresiones -

Propiedad define un modo de pertenencia, absoluta, no simplemente acciones ocasionales. Es el elemento del significado unitario, indispensable.

También estas propiedades son irreducibles; constituyen las facetas de su estructura esencial.

Propiedad no dice una clase de energía del yo dispuesto a entrar en acción cuando se da un estímulo que justifique su intervención. Abstra de las 5 propiedades el yo más solo una unidad esencial de sentido, que es un ser complejo en la intimidad por estructuras de acción y emociones, deseos, decisiones, voluntades y expresiones, actualiza la unidad consciente, y la dispone a la relación hacia el mundo que necesita.

Propiedad dice también pertenencia íntima, tal que se integra en la vida profunda del yo y lo compromete ante sí mismo y ante el mundo. Este compromiso que da origen a las propiedades genera la responsabilidad que se atribuye como mérito o culpabilidad de este individuo ante el mundo y ante otros individuos humanos.

Las propiedades suponen ante sí de las 5 elementos constitutivos a priori, que intervienen cada uno que una propiedad entra en acción. Las propiedades no son a priori: dependen por completo de la acción previa de los elementos constitutivos - y los incorporan en sus energías productivas. Los elementos constitutivos se sitúan como el fondo consciente de toda posible actividad.

No hay emociones, deseos, decisiones, voluntades, expresiones, sin que se interese la totalidad de las energías latentes del yo, y cualquiera de las 5, sea iluminada por las facultades a priori. Las 5 propiedades son las estructuras visibles de la constitución unitaria, el porque en movimiento de la unidad consciente, sin duda a través de las 5 propiedades esta unidad organizativa actual.

no se abre como un ser complejo dispuesto a recibir los impulsos de la vida y de todas las entidades del cosmos, incluyendo los demás seres conscientes. En presencia de las 5 propiedades ni conciliación individual, por sí misma y su posible evolución y proyección al futuro, como las relaciones a todo ser existente.

c) Para completar el esquema nuestra lectura deberá considerarse dos clases de propiedades: a) propiedades a) propiedades parciales y temporales que se fijan de los límites de la acción del yo.

c.1  predicados (accesorios) existenciales :

- 1) actividad = conciencia de
- 2) pasividad = abandono, repetitividad
- 3) temporalidad = secuencias, presentabilidad
- 4) abstracción = abstracción, proporciones
- 5) especificidad = dimensiones

Los predicados existenciales, o predicados accesorios, caracterizan el proceso de la misma que se afirma y evoluciona. Dan el contraste: conciencia - existencia, un punto de captura entre macrocosmos del universo de ser; y el microcosmos del micro universo del yo, la apertura no índice o indefinición o manera de ser, tiempo apertura y diferencia: la apertura es del yo con toda su temporalidad del pasado, la diferencia el otro que se incorpora a la constitución de la misma. Existencial no es antónimo de una posible tesis negativa de la autoridad (intención) subjetiva, existencial contrapone dos existentes particulares, el yo y el mundo unidos por la doble intencionalidad del  sujeto y de los cosas. En este caso el yo (mundo) - otro del mundo, no contrapone una unidad de su mundo pero que es ajeno; sino una unidad subjetiva / otra unidad subjetiva diferencial. Se trata de dos existentes particulares que participan de la doble intencionalidad = de ser - de deber / de deber - de deber.

La situación existencial no pertenece únicamente a un tránsito. ser el pasado = en el último tiempo el ser que se contra se expande en el mundo, y el ser del mundo que se inserta en el yo. Hay una doble presencia existencial - del yo = con su demanda de la razón en común; la razón objetiva / una razón subjetiva / una razón objetiva / una razón subjetiva / una razón objetiva / una razón subjetiva. de la razón del mundo / de la razón del mundo / de la razón del mundo / de la razón del mundo.

Los predicados existenciales y el otro existente en el mundo abandonan la misma razón objetiva expresada en la intencionalidad del encuentro. En el encuentro el yo se transforma por el impulso de la vida existencial y la diferenciación de la misma fuente de la existencia. Cómo se relaciona el cambio, en este proceso; si continuidad / si continuidad / si continuidad / si continuidad. La ruptura?

Cómo es que un acto de conciencia (espiritual) se vuelve existencial? por lo corpóreo del yo (el 4º de los predicados esenciales).

## 2) Predicados accesorios: Ontológicos

Los predicados ontológicos aunque accesorios por ser parciales y ocasionales se refieren al carácter ontológico de la relación con el yo, y al aspecto igualmente ontológico de la transformación del yo mismo

Con los predicados existenciales considerados antes, se ha dado un paso desde el mundo interior del yo a la realidad existencial del mundo circundante en el cual uno de los entes que existe es el yo de Adam, o número yo. - El encuentro no se da sin la especificidad práctica que ha determinado predicados ontológicos y se requalifica y

Hay una conexión necesaria entre los predicados Ontológicos y los predicados existenciales.

1. calidades = diferencias = entes presentes en el encuentro
2. cantidades = números, orden matemático y lógico
3. calidad = valor
4. relaciones, de situaciones

Los predicados ontológicos demarcan el límite entre un yo particular existente, y otro, o bien entre otros también existentes. Esto significa la especificidad de los predicados ontológicos.  
Con estos predicados se entra a la comparación entre un propio ser y el otro, o bien se refiere con la totalidad de los demás seres.

Es primer predicado ontológico el de las calidades nos remite a las variaciones y grados de ser. Se pregunta a mi conciencia: ¿puedo yo ser otro? ¿puedo evolucionar hacia el ser de la fuerza, de la belleza, de lo bueno, de lo grande, de lo sabio, de lo grande?  
Sin duda nos enfrentamos con el problema de Gilbert Durand en "Diferencia y repetición". Es obvio entender la necesidad de repetición: quiero aprender ser sabio, con tanta osadía, espíritu. En todo caso tendré que repetir algo que sé ya así caigo; repetir en mí. No solo hay una diferencia de sujeto: en el otro, o en mí. Hay diferencia causal carácter ontológico (en el otro) y carácter ontológico (en mí). Pero el problema ontológico verdadero a la diferencia = la diferencia de la particular forma de la cualidad que quiero trasladar a mi mismo yo. Entonces, la palabra "diferencia" ya pierde su ser negativo, ser diferencia es esta cualidad particular que deseo, deseo, intento realizar en mí, este traslado del deseo en la presencia existencial de lo otro, y la adquisición una "repetición" de la diferencia. - la repetición en su relación con la diferencia

La repetición de la forma Deus separa el hábito de la memoria (p. 30)  
sugiere si el hábito es que logra alguno algo nuevo de una repetición

La conciencia de la libertad en poesía -  
reivindica la conciencia de libertad deja solo una liberación de la liberación  
debería una existencia teórica: un concepto de entendido  
de libertad conciencia de libertad se realiza más que una liberación de libertad

de libertad conciencia de libertad se realiza más que una liberación de libertad  
de libertad conciencia de libertad se realiza más que una liberación de libertad  
de libertad conciencia de libertad se realiza más que una liberación de libertad

de libertad conciencia de libertad se realiza más que una liberación de libertad  
de libertad conciencia de libertad se realiza más que una liberación de libertad  
de libertad conciencia de libertad se realiza más que una liberación de libertad

Estética actual

- ~~Beardsley, Monroe C. y Hospers, John (1990)~~  
Estética - Análisis y fundamentos
- ~~Heuser Arnold (2004) Historia social de la literatura y de la~~
- ~~Tatarowiec Wójcicki (2000) Historia~~  
de la estética
- Andy Warhol (1979) El Pop Art.
- ~~Panofsky~~ Historiada de arte = Arte y  
tecnología

Hegel 452 La a la otra mostrada cuando ;  
fundada en la misma condición necesaria en la misma, misma ;  
la necesidad como esencia y esencia en este ser "

Ed. Dignidad y mas absoluta necesidad ; en la misma condición misma (?)  
fundamentalmente necesaria actualidad

- ~~Theodor Adorno~~ W. Benjamin = Esc. de Frankfurt  
Teoría Estética 1970
- John Dewey - Arte como experiencia 1934  
el pragmatismo
- José Ortega y Gasset, La deshumanización del Arte 1925
- ~~Luigi Pareyson~~ - Estético (en la escuela fenomenológica)  
Teoría de la formabilidad
- ~~Umberto Eco~~ - La Obra abierta (1962)  
desarrolla el concepto ontológico
- ~~Giovanni Vattimo~~, Poesía y Ontología 1968
- ~~Roberto Merello~~ Teoría Jacques Derrida  
Michel Foucault
- ~~Historia de la belleza~~ (2004) y Eco = estructuralista
- ~~Valeriano Borral~~ (2000) Historia de la idea  
de la
- ~~Grandi Cesare~~, (2009) teoría de la deconstrucción

Pareyson, Teoría de la "dominancia"

escala semiótica  
heraldos de realidad = a la vez que hace referencia a  
no se basa en reglas de un modo cerrado.  
se define conforme a la realidad.

desarrollo - un concepto ontológico Eco = solo existe en su interrelación.  
especifica a múltiples significados que pueden tener forma  
específica Walter - poesía y ontología

a) Marcel = super estructura cultural determinada por la  
condición social Plejan (Arts and Society) (1912)  
reduzca el arte al arte

b) Walter Dill Benjamin - sostiene el arte de avanguardia  
se supone que estético = vertical como muestra de la dialéctica de la modernidad  
totaliza el mundo verticalmente -  
con un verticalismo sensible que se edifica  
función del arte, por un verticalismo sensible  
Acto = horizontal con tipos del b. por verticalismo de estética

-1936- "La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica"  
pierde el carácter de objeto único - a una la reproducción  
ofrece masas fraternalidad (que él no puede admitir).

c) Adorno - Theodor - El arte de avanguardia sus reacciones a la  
crisis técnica 1970. Textos estéticos - En la reparación de la arte  
y la transcendencia - muestra lo que no hay en esta reparación  
de apreciación y medida, presenta la guerra como existente

d) Frankfurt: Johannes Derby 1936 de arte como experiencia (Capit. 1).  
"culminación de la naturalización - depende de las condiciones"

la transición cultural e histórica comporta doble naturaleza:

25. el tiempo y el espacio → forma abierta — continuo  
→ forma cerrada — discontinuo.  
algo permanente.

profesión — valores de la cultura viviente — correlaciones <sup>entre</sup> cultura  
clásica. es la divinización se expresa en arquitectura sagrada, cultura  
el dualismo irracional de las aspiraciones a la ciencia y la esencia  
y la esencia de la esencia de la esencia.

En el siglo XVIII el arte se enfrenta por interiores.  
La esencia de esencia del mundo, llega a una esencia esencia  
y esencia del esencia esencia el esencia!  
como en "eso esencia" no hay esencia esencia!

26. La ley del esencia, como necesidad de esencia la esencia!

27. Como sentirá esencia esencia esencia esencia?  
La esencia ha impresionado a los esencia esencia esencia esencia  
por esencia y sus esencia esencia esencia esencia esencia  
esencia, el esencia esencia esencia esencia esencia

- Es la esencia esencia esencia esencia esencia esencia  
el esencia esencia esencia esencia esencia esencia  
es el que esencia la esencia.

¡ esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia!

Zona esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia  
una esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia  
su esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia  
La esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia

PROYECTO: p. 360  
esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia esencia

Valores Supremos | amor  
libertad - lucha contra la esencia  
que esencia  
esencia

Shakespeare como  
La cultura como

verso  
proyecto  
creación

Autores: Bachelard  
Zora Neura Hurston  
Gregorio  
R. Dumas  
Alquié  
Antoni Artaud

↳ poesía  
libertad = lucha contra la necesidad

crea cultura  
El juego de las fuerzas

Proyección: personal  
& colectiva

Conciencia =  
Comunidad =  
Historia =  
Identidad =

Paul Edwards = p 128.  
Max Nordau

Husserl: Conferencia de Viena

las metáforas  
Madame de Staël  
Antonin Artaud - Tzvetan Todorov

[Buscar en Google: Surrealismo  
Lucyurie Maeterlinck]

Surrealismo heredero de el Dada!

Stanton Bachelard  
Jean Paulhan  
Jules Monnerot  
ines Duplexis  
Paulhan Charles  
y otros < arte & tiempo

↓  
S. Apollinaire (1917) = algebra de las pinturas

el manual Parade = una especie de "surrealismo"  
un espíritu nuevo

La palabra Surrealismo aparece en "La Letra de Tiresias"  
un "proyecto" paralelo  
al movimiento

En 1918 André Breton describe "Fread" y Alfred Jarry

El Dadaísmo procede de Tad. Tasso

Jacques Kérel 1918  
Antoine Artaud  
encuentra el Dada!

1924 Breton escribe por manifiesto Surrealista

= se intenta explicar el  
"desmoronamiento del pensamiento"

pensamiento del dictado de la razón ajeno a ética y moral

50 Crear una "plurivocidad" = intencional privilegiada.  
 la "medida de envergadura" = punto de desigualdad!  
 "ritmo" = ritmo de desigualdad!  
 las "resacas" = ritmo de desigualdad!  
 El ritmo es desigualdad!  
 La medida es homogénea!

51 Una mesa repetitiva material desfrase el ritmo = otros repetitiva (b)  
 Identidad = de un concepto nominal explica la repetición de una palabra?  
 a) ritmo tónico = las rimas = palabras = entre 2. sentidos  
 b) ritmo aritmético (las sílabas)

52 La repetición de lo mismo no a lo mismo; es exterior e arte?  
 b) de imitar a un aspecto secundario al "montar un comportamiento" (imitado) = es aprendizaje induce una "relación entre el signo y la respuesta: heterogénea (génesis de lo otro)"  
 1) el signo ante la heterogeneidad de lo otro = diferente  
 2) el signo errante otro - dejado = encarna una potencia  
 3) separa el signo en respuesta = como 2 movimientos

Tres modos en que el signo comprende la heterogeneidad!  
 Ej: el movimiento de un medidor no se parece al de una ola!  
 decir es: "haz junto con algo" para que tus gestos sean signos;  
 no pueden desarrollarse en lo "otro" (heterogeneidad)! = significar  
 - de lejos = idea - noticiada  
 sensorio - noticiada

53 Qué es lo idéntico en la repetición si el concepto es el mismo?  
 = igual identidad tiene el repetir (identidad): negativa  
 R = sujeto de verbo  
 a) exterior: espacio y tiempo = indiferente = el mismo  
 b) interior - profundo en el concepto idea espacio y tiempo dinámicos que corresponden a la idea, = alteridad de la idea (identidad - positiva)

54 a) indolente | estático | fijos | estático | ordenado | por exceso de idea!  
 b) caloroso | dinámico | caótico | indolente | notable | no resaca al desarrollar | vertical | curvatura

Deber ser interpretada  
 a) revolutorio | igualdad - concretable | material | intencional  
 b) evolutiva | desigual - inconcretable | eficiencia | forza el best  
 de un puente - y n/vidas = demorarse - divina | criterio de igualdad | autenticidad  
 c) demanda  
 b) vestida - en marcarándose, disfraseándose | autenticidad



solo en voluntaria = lineal  
 a) el corazón la interioridad de lo otro = distinto  
 b) repetición = lo mismo! = repetido igual = superficial  
 = lo otro en lo "mismo" = profundo  
 "modelo".....

Nada de derivación sería meramente lógica y escolástica  
 si no fuera una real derivación de la explicación actuado  
tanto física como fisicologicamente!

54 Como el Costurero = varias > la verdad de lo desnudo es la máscara.  
Costurero = resaca  
 la repetición lo forma, no previsto a sus propios disfrases!

Consecuencia: En una repetición "enmascarada" (con variables de referencia)  
 Consideramos que la repetición no es pura, es un modo - aproximación  
Hablamos de "múltiples" simbolos, que le trae!

55 Solo pensamos en lo exterior  
 No admitimos que puede ser interior  
 la repetición lo eflica a: conceptos no minales } lo caros más diversos.  
 o ca natural lenguaje  
 o de la liberación  
 en toda "estructura" repetitiva - coexisten otros 2 instancias discretas  
 y un "sujeto" - caliente que se repite o si mismo = forma  
Otra repetitiva (b) en el seno de lo (a).

Este es el espíritu de la repetición!  
 { generalidad } de lo mismo no igual -  
 { repetición } de otro en lo mismo = permite recuperar la generalidad

56 Las diferencias se presentan como facto desiguales o se refieren a la repetición.  
 Dentro de las generalidades siempre hay una singularidad

56 Así como leyes morales y aprendizaje lingüístico  
 Leyes generales olvidadas  $\leftrightarrow$  en el espíritu  $\sim$  no olvidados hábitos  
 repetición a las leyes  
 La Naturaleza, en la profundidad, es superior a la Ley  
 En el interior de una repetición siempre hay un orden de diferencias

- La ineducación  $\frac{\text{Diferencia}}{\text{Repetición}}$  instaura un orden general  
 Ej: Tarde: la ~~diferencia~~ es una semejanza es una repetición diferida

57 por el caso Diferencia de conceptos  
 Repetición = como dife.  meros conceptos  
 rencia externa  
 Cómo se relacionan? con los hechos?

Ninguna repetición física  $\left\{ \begin{array}{l} \text{muros} \\ \text{maquinas} \\ \text{rojas} \end{array} \right\}$  es exactamente igual!  
 Puedo haber una diferencia no conceptual  
 puede ser interna = dos cuadros! 2 capas  
 Ej:  2 simétricos  
 2 ped

El problema no está bien planteado = diferencia no conceptual  
 En un espacio dinámico = la diferencia es "interior a la idea" y exterior al concepto como representación del objeto

44 La repetición "disfrasa", es una diferencia indiferente  
 La diferencia está en la repetición por su valor simbólico! el disfras  
 en Freud es repetir los amores, odios, admiración

Diferencia y repetición

45 El verdadero sujeto de la repetición es la máscara  
 la repet. no es una "representación" = lo repetido es "significado".  
 la repetición - origen de la represión! repetimos por que caímos, por eso olvido.

46 Otra al origen de la "depresión" -  
 La "transferencia" es además "repetición". de repetición no enferma  
 ella también nos cura = nos libera por la memoria que revive

47 en "demonios": En la transferencia el sujeto "repite" mediante el psicoanalista  
 cuál es la esencia de la repetición?

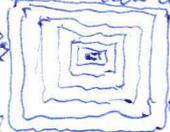
48 - me confirma y demerita a la vez - hay elementos de "diferencia" en la CAUSALIDAD = el origen del proceso causal!

En la causalidad hay dos tipos de repeticiones:  
 a) una resulta de la obra f  $\rightarrow$  remite al mismo concepto efecto total abstracto  
 b) Otra u como "la evolución del "genio" = la "repetición" de una diferencia interna! = remite a la causa actual!

49 Causa  $\rightarrow$   $\left( \begin{array}{l} \text{"transporte"} \\ \text{la diferencia} \end{array} \right) \rightarrow$  efecto  
 o un lugar a otro!

medias  $\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ aritmética} \\ 2 \text{ geométrica} \end{array} \right\}$   $\left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ estática} \\ 2 \text{ dinámica} \end{array} \right\}$  = cubo, exagonal  
 = evolución, pulsión -  
 espiral, progresión geo-m

El 2º tipo está en el centro del 1º  
 la repetición estática (remite) es en una red de cuadrados remite a una "dinámica" = un cuadrado

  $\leftarrow$  remite?  $\rightarrow$    $\rightarrow$  remite?  
 La "ritmología" invita a di

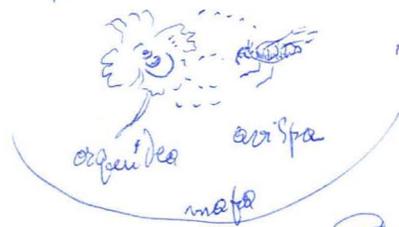
de "parte de reflexión" = a) Medida = regular del tiempo - recordación  
 b) de acentos = tonos e por intensidades  
 crean "mion mensuralidades"

17. 5 - cartografía: / principio de "calco" reproducible al infinito = el árbol.  
 6 - calcomanía.

! es un hacer "mapa", no calco!

La orquídea no se produce la avispa = hace "mapa" - con la avispa

- 18 Es totalmente orientado a la experimentación.  
 El mapa no reproduce, "contrage", = cuerpos sin órganos?

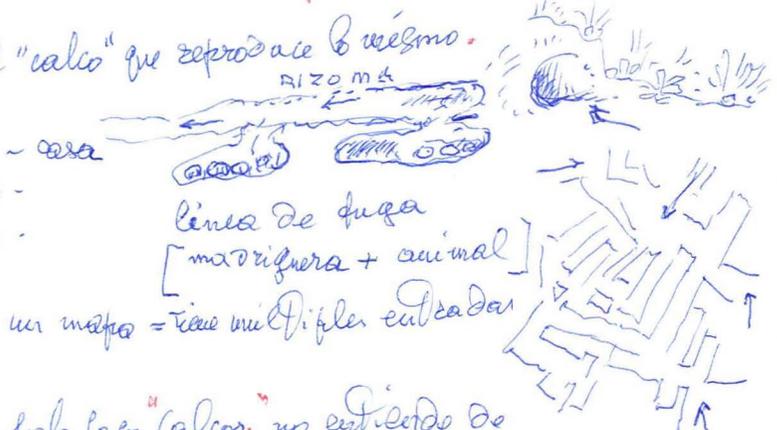


" dan y reciben " La avispa es rizo ma capturada por el sistema de reproducción de la orquídea.

El mapa es abierto - conectable - demarcable alterable, múltiples-entradas - No un mapa sino un "calco"

pero contrario al "calco" que reproduce lo mismo.

- a "resillo" - cosa
- depósito - acumulación



El psicoanálisis sobre la "calco", no entiende de cartografía - Edipo, el buen padre, la mala madre, o buena

- 18 Valor a colocar el calco sobre el mapa? ¿valor el calco - foto - raíz eje - estructura.

- 19 el deseo se mueve rizomáticamente, si se reduce a árbol es su muerte!

Otra operación = volver a conectar los calcos con los mapas abriendo a posibles líneas de fuga.

- 20 "desterritorializar"

- 21 La memoria corta es de tipo rizo ma, la larga es tipo árbol.

- 22 ver la sociedad de parejas:  $\frac{mactx}{ax}$   $\frac{confecx}{bx}$   $\frac{ultrix}{cx}$ ?  
 el "aviso común" unidad presente, o ausente?  
 "teorema de la dictadura" = principio de los árboles en sistemas "centrados" -

- 22 o - Tallo o canal no presentes, a-centrados, los individuos son todos intercambiables, solo tienen en común un "estado" en un momento determinado = estados intusivos (valores?!) multiplicidad a-centrada.

El psicoanálisis es dictatorial, siempre hay un jefe!

23. Tratar el inconsciente como un sistema a-centrado = red de relaciones fundamental a "producir" in-con-ciente! el rizo ma es esto

- 24 contraponer "valorizante" (el Este) a rizo ma (el Oeste) la concepción del libro: "Hojas de libro"!  
 a capitalismo está en la enemistad a todo tipo de formación siempre es por naturaleza un capitalismo

- 25 - Resumen del rizo ma = conecta cualquier punto con otro punto cualquiera sin sujeto ni objeto, multiplicidad de conexiones

- 26 el rizo ma es una anti genealogía relacionado con un mapa que debe ser producido! contrario a los sistemas centrados o hasta policéntricos llamamos merla a toda multiplicidad conectable con otros por tallos subterráneos cada merla puede leerse por cualquier sitio y ponerse en relación con cualquier otro. Tecnocrático

- 27 por un hoy; fri



el ensamblaje tiene en relación ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de estos órdenes

- 28 hay un agenciamiento colectivo de enunciación y un agenciamiento mecánico de deseo, incluidos el uno en el otro, en conexión con un prodigioso aparato = modo de escritura llamada rizomática

28 - no imitan, solo agregan...  
un claro uso activo de olvido, de no recordar y no sentir  
estas.

29 - Entre las cosas --

34 Aprehenden el objeto como "global" y "perdido", o un tiempo...  
el observador y el observado son espasmos

Fran separa un neurótico de un psicótico - capacidad  
de verlos

36 "pequeñas cavidades" - límite en la boca...  
en el immanente en unidades moleculares...  
solo "dentado" verbal

35 volutas propias - n. comunes - palabras  
fragmentos - "significados"  
Los agujeritos -- volver a la unidad

36 la manada, una múltiple  
dentado y abejas enjambre y una extranjería de mi cuerpo

36 estar dentro y fuera de la multitud  
incomunicado y multitud = oración a una multitud  
La multitud es "irreductible"

37 intento 1º en definir los factores: cuerpo sin órgano, desierto  
= fenómeno de masa!

37 intento 2º = por el rizoma = modificar las distancias  
irreversibles -

38 corrientes libidinales flujo variables

ambrosial ? = agujero mayor = captación  
cicatrices

intensidad: una banda de intensidad - go hiento

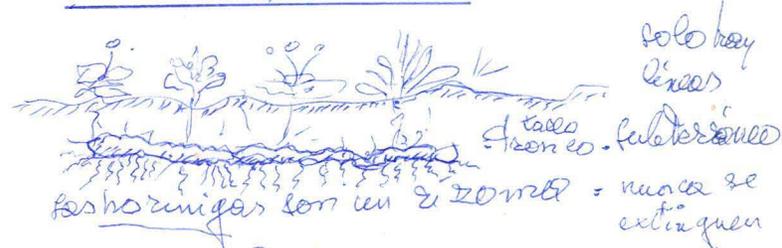
39 intensidades desterritorializadas  
espasmo a la oposición abstracta de lo múltiple y uno  
fragmento numérico de una { unidades

39 esas Parelli D.H. que 2 tipos de multiplicidades a) de masa  
b) de manada

# Mil - Mesetas

(plataformas)

14  
un "rizoma" =



solo hay  
líneas

15.

"Ensamble" => "agenciamiento" = un combinado = un orgullo  
no tiene objeto ni sujeto ni alternancia

13-15

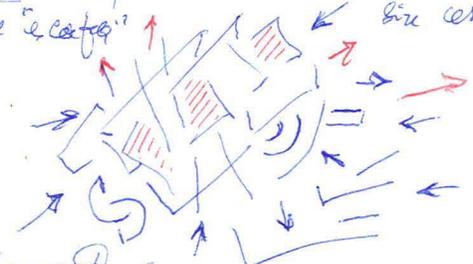
- Principios
- 1 - conexión y
  - 2 - heterogeneidad
  - 3 - multiplicidad
  - 4 - captura o significante

14.

15.

las multiplicidades se definen por el agujero: lobos  
territorializado y desterritorializado = líneas según

por cuales se "captan" sin cesar



14

15

el plan de consistencia  
es el "agujero" de todas las "multiplicidades"  
líneas remiten constantemente de unas a otras.

lo produce una captura, una línea de fuga,  
siempre existe el riesgo de que aparezcan en ellas  
organizaciones que re-estabilizan!

15-16

Ej: la orquídea y la avispa = una para la otra = ritmo de  
reproducción de la flor  
período imitación, sino captura de códigos. de la flor  
de una meseta a otra, su conexión secret  
flujo del rizoma

30 a) de masa = "jalar" } gran cantidad de miembros / concentración de actividad  
 igualdad / igualdad de actividad  
 unidades o de dirección jerárquica - organización de territorialidad = territorialización  
 la función de grupos -

b) de la manada = pequeños - extracción de miembros - !  
 "objetos" - distancias variables  
 metamorfosis cualitativas - saltos  
 imposibilidad de una totalización - o jerarquización de  
 variedad browniana de las direcciones  
 líneas de desplazamiento - línea - proyección particular

40 "Objetos" !  
 también hay jerarquía pero no a la misma  
 La manada tiene un jefe - que en sus acciones parla de esto  
 el "de la masa" - capitaliza !

La manada se constituye en una línea de fuga y desdramatización  
 La masa solo integra líneas para = segmentarlas, bloquearlas  
 el individuo se mantiene en el borde, se ocupa de lo suyo y a su tiempo  
 participa de la banda = alrededor del fuego 'ven delante'



La masa = fazana o ca - con sus identificaciones de suje  
 La "mundanidad" está + próxima a la manada  
 la socialidad ignora las relaciones hacia periferia de la manada  
 - pero hay proximidad: árboles con líneas rizomáticas  
 rixones, con arborescencias  
 - la desdramatización - con la territorialidad

- de nivel animal
  - de nivel molecular
  - de nivel humano
- } preferencia línea - concentración  
hembra !

41. Solo hay un "agenciamiento" - maquinista = conjunto de enunciados  
 que interfiere en el "complejo" -  
 las relaciones mundanas se corresponden a las relaciones sociales

41 un militar hace el lobo, un militar hace el perro  
 un lobo afuncionamiento - maquina.

El psicoanalista elimina todo tipo de multiplicidades  
 lo

61. la dif. es lo total como "determinado" 761.

imaginar algo que se distingue - no do él! - siempre confuso  
 ej. el relampago + el cielo negro = siempre barridos.  
 si bulce a la superficie... si queda fondeo...  
 con distinción en la lateral

Uno = no se ser vivo... de 2 uo - uno  
 fondo y fondo (fondo) fondo  
 si a fondo solo del fondo  
siempre es algo

Lo determinado  
 lo indeterminado  
 la diferencia es de diferencia!  
 (en una sola determinación!) es el mismo tipo

¿el que  
 ¿el que? = la determinación no puede ser una  
 la línea abstracta actúa directamente sobre el sujeto

4 se elimina del clausura  
 de caso u representación "identidad"  
 analogía  
 oposición  
 diferencia  
 identidad - siempre RAZON  
 oposición - siempre RAZON  
 diferencia - siempre RAZON

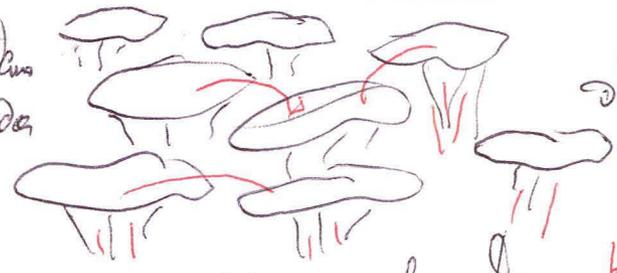
¿diferencia? ser racional = mediato  
 ¿diferencia? ser racional = mediato  
 ¿diferencia? ser racional = mediato

¿diferencia? ser racional = mediato  
 ¿diferencia? ser racional = mediato  
 ¿diferencia? ser racional = mediato

¿diferencia? ser racional = mediato  
 ¿diferencia? ser racional = mediato  
 ¿diferencia? ser racional = mediato

Mie Mesetas

un sistema  
 no es nada



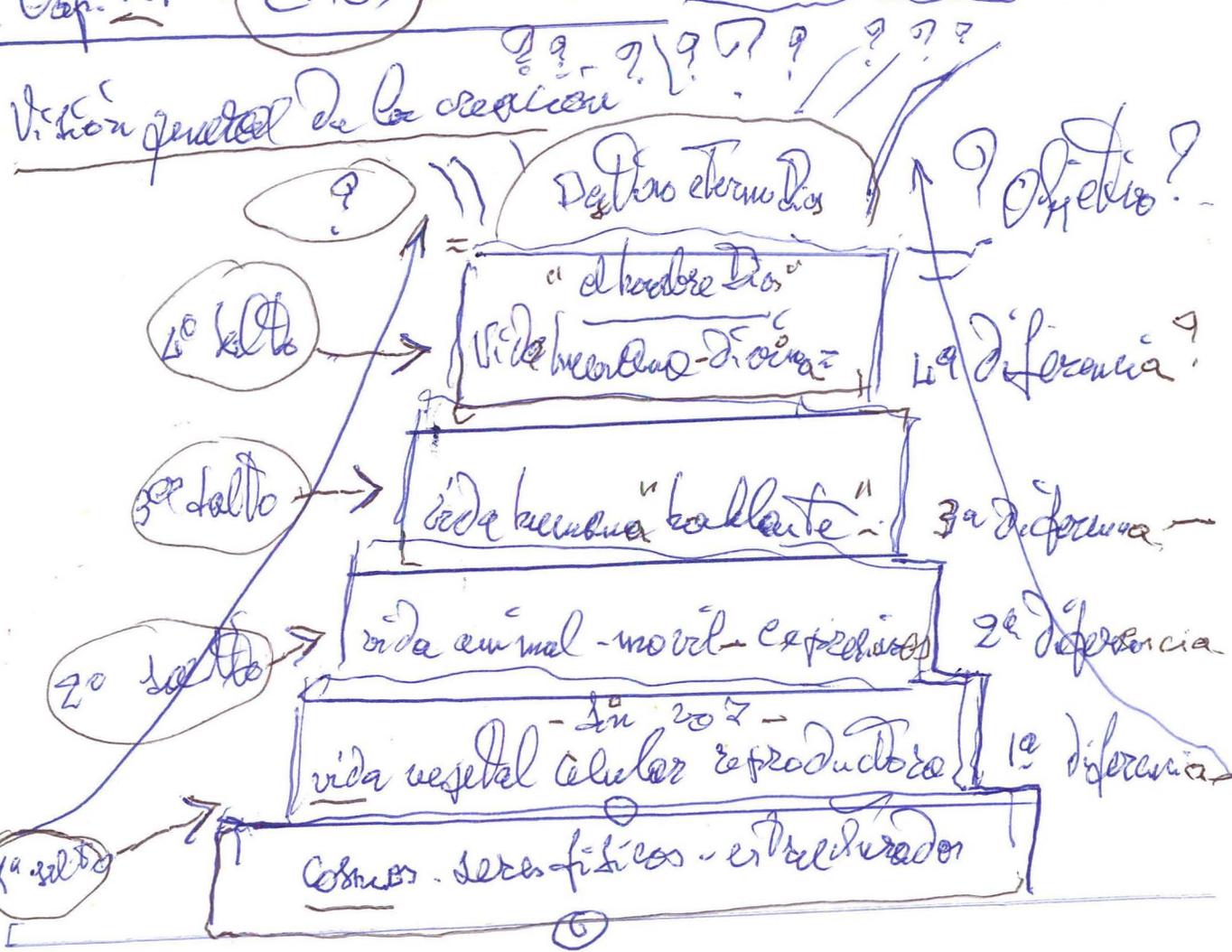
determinados  
 no hay conexiones  
 en la superficie  
 hay un cuadro en  
 el fundamento

una confluencia teórica  
 en el "razo ma"

sin un padre, centro, estado, sistema  
 solo líneas de flujo y  
 flujo hacia un ritmo secreto.

No hay sistema ni entradas ni jerarquías

Cap. 21 - Dios es "Valor infinito" - arica eterno



"Saltos de calidad y valor:

- 1) Reproducción = vida e la estructura fija! química!
- 2) Comunicación experimenta de biología o del perro, caballo, de su especie
- 3) Lenguaje = libertad, creatividad = cultura comunidad política
- 4) Fe = espiritualidad auto-proyección - apertura - el grupo elegido, invitado, transformado - separado
- 5) La sublimación del TODO por Xto en Xto  
se coronación de Dios?

Referencias actuales: sobre SURREALISMO

- 2008 - Tránsito del Surrealismo de Antonio López (España)
- 2008 - Montenero - el surrealismo en el arte de la Valencia
- 2003 - Selby George - El Surrealismo, Bloomsbury - "Neorevolución"
- 2003 - Spectra pequeña, Arte y escritura, Barcelona (1919-1939)
- 1998 - Paciente Ángel Madrid - Ed. Síntesis
- ↳ Diccionario temático del Surrealismo, Madrid, Alicia

Traité Tzara (Samuel Roseustock) n. Rumania, 1896 / 16 años

Fundó el movimiento Dada con + 1963 (25 abril)

Jean Arp y Hugo Ball = Totalmente revolucionario  
 "anti-arte" → Reaccionar con todas las formas de arte

Zúrich, durante la 1ª guerra = "El Dadaísmo" se encuentra Lenin  
jamás Joyce  
Trist. Tzara

Zúrich, la Primeros Cuadernos célestes de Música, Antipyrin 1916

Vingt-cinq poèmes 1918

Le manifeste, 1924 Sept manifestes Dada = contra la burguesía

Organización en París, movimiento Caligeros escritura automática

1929 - se va a Brno - Surrealismo y Aragon = ceder en el frente  
El hombre-aproximado, 1931 por la

1942) IIª Guerra = movimiento de resistencia Ocupación de Hungría el leproso  
obra de ciudadanía francesa Violencia en Checoslovaquia  
militar partido comunista albanización

Parlor Sal - 1950 - La fase interior 1953

+ 1963 Après-caldin La Autolección Dada 1919 Selby mucho en páginas 1929

- 2) Parole belva les lobes 1933
- 3) El inferno 1946 El frente perdido 1947
- 4) La rose y el perro 1959

Luis Aragon 1897 (3 octubre) Paris + 1982

el Político - fundador del Partido comunista francés

Dali y Parra torza en Cataluña - decore al Surrealismo

Los Espos -  
Lorca lo abandona por una poesía más clásica

De Vicío penta-intelectos es surrealista.

© ANTONIN, ARTAUD | 4 sept - 1896 - 11 feb 1948 - poeta  
de Sancti Spiritus

mejor actor:  
laura el arte absoluto - Tierra de los Cielos el teatro y la vida 1938  
manifiesto del teatro de la ciudad 1948 gran influyo -  
22 películas: Napoleon de Abd Gano - la poesía (puede decir de k  
1924 en contacto con Breton 1937 - 38 con Malraux | mar de no guerra | Freud

Maurice Wetherlich -

mi traz del cielo 1920 el absoluto destruido  
El oblivio de los libros 1923 intenciones que para el progreso  
Canto a los arabes - que estuloso

"Soy que el espíritu no afecta a la vida y la vida no está en el espíritu"  
"de de la" es part superado que de la teatro que de la liber una tabla contra el  
oblivio - " de la e acordarse en estado de profunda conmoción, de dejado  
de realidad con fragmentos del mundo real en un discurso de frío  
que es el único teatro de nuestro centro y para liber por mi teatro  
la palabra a la fuera de nuestro del placentero no fructu el hombre

acceder al "totalidad" en las palabras el sentimiento es un vacio!

el hombre no quiere la evolución, es la evolución" - de el de la

① Gaston Bachelard, 27 Jul 1884 - 16 Oct 1962  
incuestionable / prof. de física = hijo de la ciencia  
 En los '30 estudios literarios  
 En contacto con los surrealistas

1ª obra poética: Obras:  
Posición intermedia entre materialismo e idealismo?  
La ciencia no da la verdad - es como una metáfora

② Apollinaire Roma 26 ago 1898 - Paris 9 nov 1918  
 poeta no velado español  
 leonista de de los de una tendencia ultramarino de un tipo francés  
de Mallarmé con un lenguaje compartido la vida bohémica en un ambiente artístico  
y literario - evolucionista para el cubismo; los pintores Cubistas

- 1909 El encambrador de prefabricados y relata con contenido tabaco
- 1911 El bestirio o el cartón de Oso
- 1913 "Alcoholes" - con aires del Simbolismo
- " La piedra cubista ensayo crítico - defiende este movimiento  
como superación del realismo
- 1914 en la guerra
- 1916 preso en la cárcel - se le da la racionalidad francesa
- 1918 murió de gripe española -

- "Caligramas" - poemas de la paz y de la guerra - experimentación formal  
preludio a la "escritura automática" geografía en color  
Escritura como mercado Anti-representación  
celebra su "ideograma" auto-representación  
poesía visual - Taxonomía de los diferentes estados  
 1917 inventó el título de Surrealismo - teatro La Teta de Turisio  
crisis surrealista - recuperado por Breton 1924  
pertenece al Dadaísmo

Las 11000 vergas de Guillermo Djalma  
Derechos humanos violados en principio Rousseau Villosoro  
en sus rige que de Buenos y Comite en unavez al ser  
por varias ciudades - brillante prosa a Agallinas  
y genial latido al contrasto social - la alta burguesia  
de principios del siglo XX.

En un perfil de forma = psicofilia, copofilia, copofilia, necrofilia  
pedofilia y sadismo

sigue los principios surrealistas, materialista  
automatismo  
**Ay. y Paris** pseudónimo de **Alisa Zinovierna Rosenbaum**  
San Petersburgo 2 de feb. 1905 - NY 6. marzo 1982 ve orfeón ruso

"El marxista" = batallas ?

"La rebelion de Atlas" 1957 sistema flexible: objetivismo

Idea defende el "equismo nacional" | = único sistema económico que  
el capitalismo | puede vivir en modo humano  
Capitalismo  
leites - faire

Adversa: el comunismo, socialismo, la religión

Elegir la vida "por la razón" - medic sarcástica e dimesmo!

Por la anarquista = El liberal y ni-narquista.

Ícono de melina al romanticismo - a David Tulas e historia  
En Hollywood

Escritor guionista cinematografico - "Los 99 varones" de la Region de este  
trata de 2 felicitades = anti-idea

1925 - Enigma (Enigma?)

1932 - Red Pass (pseudónimo) guion vendido a Universal anti-idea

1934 "guion teatral" The right of January 16th = Pen House legal.  
Teatro → = incorpora al público que debe participar en el proceso o,  
culpabilidad del protagonista

Himno (Athens) trae vivir, novela corta lucha de la individual  
libres contra la sociedad.

ARI = "Syn Freud Institute" Guariza - De Laure -  
Dessig - Bandallard

↳ Estudia la filos de Ayn R. analíticas con el

- terrealismo =
- 1) discurso automático.
  - 2) objetivismo = (Duchamp.)
  - 3) automatismo psíquico; personalismo del sujeto pintor
  - 4) razón absoluta - sin compromisos éticos o estéticos
  - 5) escándalo de contradicciones

añade:

6 Sueño tipográfico  
7 auto sugestión  
8 deso sugestión

Robert Desnos / el tono de la profecía  
de la revolución -  
adivinar un delirio

En la Préface "La Revolución Surrealista"

9 o firmados  
se distinguen de la multitud  
no hay límite sino delirio!  
clima gélido y nebuloso  
espíritu caído a los pies de la multitud!  
escritura automática

1924 10 Manifesto

el grupo de desnos  
de Camille - la vida

"transformar el mundo"  
libre ejercicio de  
psicología

todo desahucio por cambiar las  
condición o el destino de un objeto  
entre lo místico y lo satánico  
el lado nocturno de la naturaleza -  
mundo subterráneo por donde nadie viaja

o bien en misterios de profundidad  
potencias o cultas apocriphas es el interés del h! que deben ser liberados

Kirschner = experto de arte! artista

1928 Le heros est le peuple

En el Manifesto = manifiesto  
1929 = 20 manifiesto  
1932 = 50

material se trata de un finis -  
aplicaciones libres de la

pregunta la exposición los puntos la guerra  
impresión por la cantidad de los puntos, sin necesidad de

"una forma" de adición de imágenes y de la literatura  
sin experimento de escritura automática



9) - pretende ser un crítico de la literatura o quiere de la literatura  
El arte Badier - los poemas de una 2ª época  
de tipo allegórico

Película Blade Runner (Eco "la bellera") Historia de

10) Medios: WIS "la bellera de la provolon" es la qu -  
profana los diversos movimientos de reacción y del experimento artístico

del futurismo el calatmo del espectro,  
el suicidio del arte a la gracia

maestro del arte informal - sin forma  
la materia holida

El arte de reacción no se trata de bellera

se trata de arte sin de que se reaccione

reacción son artísticamente bellas!

- la provolon reacciona; viola los cánones

arte reaccionario hasta en reacción!

- lo que reacciona es el arte reaccionario de reacción

con una mirada reaccionaria, reacciona el arte reaccionario

reacción reaccionaria; el mondo de reacción de reacción

de reacción reaccionaria, reacciona reaccionaria de reacción

Las Vanguardias artísticas del siglo XX. *Alfredo Esté*  
 Madrid (1979) 1995  
 Madrid 1993

### Asco dadaísta

Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dada; la protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dada; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dada; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dada; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecida entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dada; todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dada; abolición de la memoria: Dada; abolición de la arqueología: Dada; abolición de los profetas: Dada; abolición del futuro: Dada; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dada; salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco, grito sonoro; respeto de todas las individualidades en la momentánea locura de cada uno de sus sentimientos, serios o temerosos, tímidos o ardientes, vigorosos, decididos, entusiastas; despojar la propia iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés o amoroso, o bien, complaciéndose en ello, mimarlo con la misma intensidad, lo que es lo mismo, en un matorral puro de insectos para una noble sangre, dorado por los cuerpos de los arcángeles y por su alma. Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.

Tristan Tzara

### Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo

I

preámbulo = sardanápalo  
 uno = maleta

mujer = mujeres  
 pantalón = agua  
 sí = bigote  
 2 = tres  
 bastón = tal vez  
 después = descifrar  
 irritante = esmeralda  
 vid = parra  
 octubre = periscopio  
 nervio =  
 o bien todo esto en no importa qué arreglo sabroso, gaseoso, provisional o definitivo, sacado a suertes, en el que se esté bien vivo.

Es así que por encima del espíritu atento del clergyman de plantón en la esquina de cada calle, animal o vegetal, imaginable u orgánica, todo es semejante a lo que es desemejante. Aunque no lo creía, la verdad del momento es que escribí eso en el papel, tratándose de una mentira que yo FIJÉ como una mariposa en mi sombrero.

La mentira circula —saluda al señor Oportunismo y al señor Cómodo. Yo la detengo y se vuelve verdad.

Y, así, Dada asume la responsabilidad de la policía en bicicleta y de la moral con sordina.

En cierto momento, el mundo entero está completo en cabeza y cuerpo. Repetir esta frase treinta veces. Me encuentro bastante simpático.

Tristan Tzara

II

Un manifiesto es una comunicación hecha al mundo entero con la que no se pretende más que descubrir un medio para curar instantáneamente la sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agrícola y literaria. Puede ser dulce o bonachón; siempre tiene razón; es fuerte, vigoroso y lógico.

Y hablando de lógica, me encuentro bastante simpático,

Tristan Tzara

Ados personajes "modelos": ideas de 1907, - en death creados por el surrealismo

- 1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

La serie "García" = la fuerza rebelde en T.V.

La bella y la bestia serie T.V. La isla - serie T.V.

Figmatión (basarlo en las net. -)

El caso de la vida... que or words y pretende ser histórica!

"El fantasma" = todos modelos -

El graduado = The Bachelor? de 1953 de Joseph K. Weckiewicz

Julio César = Cronwell

The Day of Shanghai =

La y magnificos ? serie de T.V.

El hombre... La mujer maravillosa = Subular y Serie T.V.

Quié vive México de Einstein ? aceserose b primitivo - grabada España

El orgullo es la estrella que bosteza y penetra a través de los ojos y la boca. Se apoya y se hunde; en su seno está escrito: estirarás la pata. Es su único remedio. ¿Quién puede creer todavía en los médicos? Prefiero al poeta que es como un pedo en una máquina de vapor. Es dulce, pero no llora; pulido y semipederasta, flota. Por lo demás, me desintereso completamente de ambos. No es un azar absolutamente necesario que el primero sea alemán y el segundo español. Lejos de nosotros la idea de descubrir la teoría de la probabilidad de las razas y el epistolario perfeccionado de la amargura.

## III

Cada uno de nosotros ha cometido errores, pero el mayor de los errores es el haber escrito poesías. La locuacidad sólo tiene una razón de ser: el rejuvenecimiento y la estabilidad de las tradiciones bíblicas. A la palabrería la alienta la administración de correos que, ¡ay!, se perfecciona; la alientan el monopolio del tabaco, las compañías ferroviarias, los hospitales, las empresas de pompas fúnebres y las fábricas textiles; a la palabrería la alienta la cultura familiar; a la palabrería la alienta el dinero de papá. Cada gota de saliva que cae de la conversación se transforma en oro. Como los pueblos siempre necesitan de alguna divinidad para salvaguardar las tres leyes esenciales, que son las de Dios, o sea comer, hacer el amor y defecar, y como los reyes están de viaje y las otras leyes son demasiado duras, lo único que cuenta actualmente es la palabrería. La forma bajo la cual se presenta con mayor frecuencia es DADA.

Hay gente, periodistas, abogados, amateurs, filósofos, que consideran que las otras formas, negocios, matrimonios, visitas, guerras, congresos diversos, las sociedades anónimas, la política, los accidentes, los bailes, las crisis económicas, las crisis de nervios también son variaciones de DADA.

Como no soy imperialista, no comparto tal opinión. Yo creo más bien que Dada es una divinidad de segundo orden que hay que colocar con mucha naturalidad al lado de las otras formas del nuevo mecanismo de las religiones provisionales.

¿La naturalidad es natural o es Dada?  
Me encuentro muy simpático,

Tristan Tzara

## IV

¿Es necesaria la poesía? Yo sé que quienes gritan más fuerte contra ella son los que, sin saberlo, le desean y le preparan una perfección confortable. A eso lo llaman higiene futura.

Se habla de la muerte —siempre próxima— del arte. Aquí, en cambio, deseamos un arte más arte. La higiene se vuelve pureza, dios mío, dios mío.

¿Ya no se debe creer en las palabras? ¿Cuánto tiempo hace que expresan lo contrario de lo que el órgano que las emite piensa y quiere?

He aquí el gran secreto:

EL PENSAMIENTO SE FORMA EN LA BOCA.

Me sigo pareciendo muy simpático,

Tristan Tzara

Un gran filósofo canadiense ha dicho: La pensamiento y la pasado también son muy simpáticos.

## V

Un amigo, que es demasiado amigo mío para no ser muy inteligente, me decía el otro día:

El sobresalto

NO ES MAS QUE LA  
el quiromántico

buenos días  
MANERA DE DECIR Y QUE

buenas noches  
DEPENDE DE LA FORMA QUE SE LE HA DADO  
a la propia miosotis  
al propio cabello

Baudelaire: poeta, teórico, pintor -

- " Todo el mundo no es más que un cajón
- " de imágenes y de símbolos,
- " a los que la imaginación (esto es el arte)
- " le concede un lugar y un valor relativo,
- " es una especie de pasaje de transparencia!"
- " la imaginación va de objetos y transparencia!"

Ej: Walter Dillat = la imagen tras la preeminencia sobre la realidad

= Marcel Duchamp = toda de bricolaje (objetos reales / negados)

Clas. Clankes: Spoonbridge and Cherry 1968  
miracajales | cherry " cherry " | : la anchura y la fresa

La inteligencia moderna reacciona en contra de la subordinación intelectual!  
 de las máquinas; y desvaloriza la materia! por sí misma como fuentes de sentido;

Frederic Schlegel - 1947 " The Phantom Fire NY, romance "

Percy Bysshe Shelley } El artista explora su materia  
teórica } la intenciona para hacerla dominar  
 " de objetos para hacerlos dominar "

- Ejemplo
- 1) Alberto Burri: Sacco PS. 1953 = Città de Castello.
  - 2) Kazimir Malevich, cuadrado negro 1918 NY romance " y cuadrado rojo
  - 3) Giino Severini, " La balaustrada blanca " 1911 traz "
  - 4) Super límite de la creación, Giorgio Morandi, 1948  
traz. Galicia - Municipal. Notre-Dame marzo!

Yo le contesté:

idiota

TIENES RAZON PORQUE

príncipe

contrario

ESTOY CONVENCIDO DE LO

tártaro

naturalmente

NO TENEMOS

titubeamos

razón. Yo me llamo

LO OTRO

deseo de conocer

Como la diversidad es divertida, esta partida de golf da la ilusión de una «cierta» profundidad. Yo respeto todas las convenciones: suprimirlas sería crear otras, hecho que complicaría nuestra vida de una manera repugnante. Ya no se sabría qué es lo *chic* y qué no lo es: si amar a los niños del primero o del segundo matrimonio. El pistilo del pistolo nos ha colocado con frecuencia en situaciones extrañas y movidas. El DESORDEN del nexo, el DESORDEN de las nociones y de todas las cortas lluvias tropicales de la DESMORALIZACION, de la DESORGANIZACION, de la DESTRUCCION, de la CARAMBOLA, también están asegurados contra el rayo y se les reconoce utilidad pública. Hay un hecho archiconocido: ya no es posible hallar dadaístas más que en la Academia de Francia. Y, a pesar de ello, me sigo encontrando bastante simpático,

Tristan Tzara

VI

Parece que eso es verdad: más lógico, muy lógico, demasiado lógico, menos lógico, poco lógico, verdaderamente lógico, bastante lógico.

—Hecho.

Llamad a vuestra memoria al ser que más amáis.

—Hecho.

Decidme el número y os diré el juego.

VII

A priori, es decir, con los ojos cerrados, Dada sitúa antes de la acción y por encima de todo: la Duda. DADA duda de todo. Dada es todo. Desconfiad de Dada.

El antidadaísmo es una enfermedad: la autocleptomanía, condición normal de hombre, es DADA.

Pero los dadaístas auténticos están en contra de DADA.

El autocleptómano.

El que roba, sin pensar en su interés ni en su voluntad, algunos elementos de su propia individualidad, es un cleptómano. Se roba a sí mismo. Hace desaparecer los caracteres que lo distinguían de la comunidad. Los burgueses se parecen, son exactamente iguales entre sí. No se parecen. Luego se les enseñó a robar —el robo se volvió función—, lo más cómodo y lo menos perjudicial es robarse a sí mismos. Ellos son muy pobres. Los pobres están en contra de Dada. Tienen bastante que hacer con sus cerebros. Nunca se darán bastante prisa. Trabajan, se devanan los sesos, se engañan, se roban. Son muy pobres. Lo pobres trabajan. Los pobres están en contra de Dada. Quien está contra Dada está conmigo, dijo un hombre ilustre, pero murió de repente. Lo enterraron como a un auténtico dadaísta. Anno domini Dada. Desconfiad y recordad este ejemplo.

VIII

PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA

Tomad un periódico.

Tomad unas tijeras.

Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.

Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito.

Agitad dulcemente.

Joyce = Stoppard (Ulysses) modelo de fin sentido 1923

el artista que lograra separar constantemente  
la subjetividad de la imagen

de la red de circunstancias, sería un poeta!

El Surrealismo = Recursos para elaborar la realidad —  
entender la realidad racional y la cuántica

- Animación de lo inanimado
- Metamorfosis
- Aislamiento de fragmentos autónomos —
- Máquinas fantásticas
- Elementos incongruentes = imágenes absurdas
- Represent. de personajes, autómatas, esferas!
- Evocación del "caos".
- El sexo y lo trágico.
- Líbido del inconsciente.
- Relaciones entre desnudo y maquinaria melancólica!
- Sofro lóbrego, y lo oculto!

NE. El Cine Surrealista = cumple con la función de Ver la Terrore  
mandatary decomponer a las "horridas" sociedades burguesas.

De como "expansión" de la "pintura" — (Cine de los últimos modelos 1913)

Perrault 2 bullos de un reño y de un ojo de un ojo de un ojo

de Poli = mano lleva de horizos de horizos inertes

Repl.: No aceptar idea, que diera que a una explicación.

un duplicado de absurdos que impulsan —!



Sacad las palabras una detrás de otra colocándolas en el orden en que las habéis sacado.

Copiadlas concienzudamente.

El poema está hecho.

Ya os habéis convertido es un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora, aunque, por supuesto, incomprendida por la gente vulgar.

## IX

Hay gente que explica porque hay gente que aprende. Suprimid a ambas y sólo queda Dada.

Mojad la pluma en un líquido negro con intenciones manifiestas —no es más que vuestra propia autobiografía lo que incubáis bajo la panza del cerebelo en flor.

La biografía es el hábito del hombre ilustre, grande o fuerte. Y aquí estás, hombre sencillo como los demás, después de haber mojado la pluma en la tinta, lleno de

PRETENSIONES

que se manifiestan bajo formas diversas e imprevistas, aplicándose a todas las formas de la actividad, de la situación, del espíritu y de la mímica; héte aquí lleno de

AMBICIONES

de mantenerte en el cuadrante de la vida, en el sitio al que acabas de llegar en ese mismo instante; de avanzar en marcha ascendente, ilusoria y ridícula hacia una apoteosis que no existe sino en tu neurastenia; héte aquí lleno de

ORGULLO

más grande, más fuerte, más profundo que todos los demás.

Queridos hermanos: hombre grande, hombre pequeño, fuerte, débil, profundo, superficial,  
*he ahí por qué reventaréis todos.*

Hay alguien que adelantó la fecha de sus manifiestos para hacer creer que tuvo un poco antes la idea de su grandeza. Queridos hermanos míos: antes o después, pasado o futuro, hoy o ayer.  
*he ahí por qué reventaréis todos.*

Hay alguien que dijo: Dada es bueno porque no es malo; Dada es malo, Dada es una religión, Dada es un poema, Dada

es un espíritu, Dada es escéptico, Dada es una magia, yo sé lo que es Dada.

Queridos hermanos míos: bueno o malo, religión o poema, espíritu o escepticismo, definiciones, definiciones,  
he ahí por qué reventaréis todos,  
y reventaréis, os lo juro.

El gran misterio es un secreto, pero algunas personas lo conocen. Pero nadie dirá nunca qué es Dada. Para distraeros una vez más sólo os diré algo como:

Dada es la dictadura del espíritu, o

Dada es la dictadura del lenguaje,

o

Dada es la muerte del espíritu,

lo que le gustará a muchos de mis amigos. Amigos.

## X

Es cierto que desde Gambetta, la guerra, Panamá y el caso Steinheil la inteligencia se encuentra en la calle. El hombre inteligente se ha convertido en un tipo completamente normal. Lo que nos falta, lo que es de interés, lo que es raro porque posee las anomalías de un ser precioso, la frescura y la libertad de los grandes anti-hombres, es

EL IDIOTA

Dada trabaja con todas sus fuerzas por la instauración del idiota en todas partes. Pero conscientemente. Y él mismo tiende cada vez más a volverse idiota.

Dada es terrible: no se enternece por las derrotas de la inteligencia. Dada es bastante cobarde, pero cobarde como un perro rabioso, no reconoce ni métodos ni excesos persuasivos. La falta de ligas que le obliga a agacharse sistemáticamente nos recuerda la famosa falta de sistema que nunca existió. La falsa noticia fue lanzada por una lavandera al pie de una página y la página fue llevada a un país bárbaro donde los colibríes hacen de hombres-sandwich de la cordial naturaleza. Esta historia me la contó un relojero que tenía en la mano una dulce jeringa que él definía, en recuerdo

Bibliog.

Giulio Carlo Argan, 1970 "L'arte Moderna, Helio Sansoni (ed)

Greco E (2008) Teoría Cultural (2da ed), 1<sup>ra</sup> vez 2016 -

film: La cacaholaz de Oro - Gertrude De Loe (1924?)  
aparece el "sonido" → 1927?

= La Edad de Oro = una imagen mitológica de la Edad de Oro tercera  
eresado irracionalmente!

↳ Búsqueda de amor, como principio absoluto - sin principios  
↳ El Collor que dijere el "venero" = parte de un documental científico

Continúa con los bandidos enfermos?

Los conquistadores de la legalidad?

renewada a - Costas en México?

La burguesía "odiosa sin sentido" - destruída por la  
invasión popular = carreta, caballo, caña en la  
cama ~!



grito grito grito grito grito grito grito  
 grito grito grito grito grito grito grito

7,

21

Y, una vez más, me sigo encontrando realmente simpático

Tristan Tzara

Surrealismo\*

André Breton

Primer manifiesto del surrealismo

Tante fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida *real*, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés, casi siempre a través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo, o por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades... ¡Lo que él llama oportunidades! Cuando llega a este momento, el hombre es profundamente modesto: sabe cómo son las mujeres que ha poseído, sabe cómo fueron las risibles aventuras que emprendió, la riqueza y la pobreza nada le importan, y en este aspecto vuelve a ser como un niño recién nacido; y en cuanto se refiere a la aprobación de su conciencia moral, reconozco que puede prescindir de ella sin grandes dificultades. Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la

\* El *Primer Manifiesto del surrealismo* de André Breton, documento capital del movimiento, fue publicado en 1924; el *Segundo Manifiesto del surrealismo* lo fue en 1930, y los *Prolegómenos a un tercer Manifiesto del surrealismo* vieron la luz en 1942. La traducción del primer manifiesto que aquí presentamos es íntegra y se debe a Andrés Bosch (Breton, André: «Manifiestos del surrealismo», Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969).

han destruido. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin inquietudes. Todo está al alcance de la mano, las peores circunstancias parecen excelentes. Luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos.

Pero no se llega muy lejos a lo largo de este camino; y no se trata solamente de una cuestión de distancia. Las amenazas se acumulan, se cede, se renuncia a una parte del terreno que se debía conquistar. Aquella imaginación que no reconocía límite alguno, ya no puede ejercerse sino dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas.

Pero si más tarde el hombre, fuere por lo que fuere, intenta enmendarse al sentir que poco a poco van desapareciendo todas las razones para vivir, al ver que se ha convertido en un ser incapaz de estar a la altura de una situación excepcional, cual la del amor, difícilmente logrará su propósito. Y ello es así por cuanto el hombre se ha entregado en cuerpo y alma al imperio de unas necesidades prácticas que no toleran el olvido. Todos sus actos carecerán de altura; todas sus ideas, de profundidad. De todo cuanto le ocurra o cuanto pueda llegar a ocurrirle, solamente verá aquel aspecto del acontecimiento que lo liga a una multitud de acontecimientos parecidos, acontecimientos en los que no ha tomado parte, acontecimientos que *se ha perdido*. Más aún, juzgará cuanto le ocurra o pueda ocurrirle poniéndolo en relación con uno de aquellos acontecimientos últimos, cuyas consecuencias sean más tranquilizadoras que las de los demás. Bajo ningún pretexto sabrá percibir su salvación.

Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas.

Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo

fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una *libertad espiritual suma*. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuanto uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia. Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser*, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más). ¿En qué punto comienza la imaginación a ser pernicioso y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien?

Queda la locura, «la locura que solemos recluir», como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos son internados en razón de un reducido número de actos jurídicamente reprobables, y que, en ausencia de estos actos, su libertad (la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido de que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de que los locos dan muestras con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable. La sensualidad más culta goza con ella, y me consta que muchas noches acariciaría con gusto aquella linda mano que, en las últimas páginas de la *Intelligence*, de Taine, se entrega a tan curiosas fechorías. Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son gente de escrupulosa honradez, cuya inocencia tan sólo se puede comparar a la mía. Para poder descubrir América, Colón tuvo

que iniciar el viaje en compañía de locos. Y ahora podéis ver que aquella locura dio frutos reales y duraderos.

No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación.

Después de haber instruido proceso a la actitud materialista, es imperativo instruir proceso a la actitud realista. Aquélla, más poética que ésta, desde luego, presupone en el hombre un orgullo ciertamente monstruoso, pero no comporta una nueva y más completa frustración. Es conveniente ver ante todo en dicha escuela una bienhechora reacción contra ciertas risibles tendencias del espiritualismo. Y, en fin, la actitud materialista no es incompatible con cierta elevación intelectual.

Contrariamente, la actitud realista, inspirada en el positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio y de vacíos sentimientos de suficiencia. Esta actitud es la que ha engendrado en nuestros días esos libros ridículos y esas obras teatrales insultantes. Se alimenta incesantemente de las noticias periodísticas, y traiciona a la ciencia y al arte, al buscar halagar al público en sus gustos más rastreros; su claridad roza la estulticia, y está a altura perruna.

Esta actitud llega a perjudicar la actividad de las mejores inteligencias, ya que la ley del mínimo esfuerzo termina por imponerse a éstas, al igual que a las demás. Una consecuencia ridícula de dicho estado de cosas estriba, en el terreno de la literatura, en la abundancia de novelas. Todos ponen a contribución sus pequeñas dotes de «observación».

A fin de proceder a aislar los elementos esenciales, Paul Valéry propuso recientemente la formación de una antología en la que se reuniera el mayor número posible de novelas primerizas cuya insensatez esperaba alcanzase altas cimas. En esta antología también figurarían obras de los autores más famosos. Esta es una idea que honra a Paul Valéry, quien no hace mucho me aseguraba, hablándome del género novelístico, que siempre se negaría a escribir la siguiente frase: *la marquesa salió a las cinco*. Pero, ¿ha cumplido la palabra dada?

Si reconocemos que el estilo pura y simplemente informativo,

del que la frase antes citada constituye un ejemplo, es casi exclusivo patrimonio de la novela, será preciso reconocer también que sus autores no son excesivamente ambiciosos. El carácter circunstanciado, inútilmente particularista, de cada una de sus observaciones me induce a sospechar que tan sólo pretenden divertirse a mis expensas. No me permiten tener siquiera la menor duda acerca de los personajes: ¿Será este personaje rubio o moreno? ¿Cómo se llamará? ¿Le conoceremos en verano...? Todas estas interrogantes quedan resueltas de una vez para siempre, a la buena de Dios; no me queda más libertad que la de cerrar el libro, de lo cual no suelo privarme tan pronto llego a la primera página de la obra, más o menos. ¡Y las descripciones! En cuanto a vaciedad, nada hay que se les pueda comparar; no son más que superposiciones de imágenes de catálogo, de las que el autor se sirve sin limitación alguna, y aprovecha la ocasión para poner bajo mi vista sus tarjetas postales, buscando que juntamente con él fije mi atención en los lugares comunes que me ofrece:

«La pequeña estancia a la que hicieron pasar al joven tenía las paredes cubiertas de papel amarillo; en las ventanas había geranios y estaban cubiertas con cortinas de muselina; el sol poniente lo iluminaba todo con su luz cruda. En la habitación no había nada digno de ser destacado. Los muebles de madera blanca eran muy viejos. Un diván de alto respaldo inclinado, ante el diván una mesa de tablero ovalado, un lavabo y un espejo adosados a un entrepaño, unas cuantas sillas arrimadas a las paredes, dos o tres grabados sin valor que representaban a unas señoritas alemanas con pájaros en las manos... A eso se reducía el mobiliario»<sup>1</sup>.

No estoy dispuesto a admitir que la inteligencia se ocupe, siquiera de paso, de semejantes temas. Habrá quien diga que esta parvularia descripción está en el lugar que le corresponde, y que en este punto de la obra el autor tenía sus razones para atormentarme. Pero no por eso dejó de perder el tiempo, porque yo en ningún momento he penetrado en tal estancia. La pereza, la fatiga de los demás no me atraen. Creo que la continuidad de la vida ofrece altibajos demasiado contrastados para que mis minutos de depresión y debilidad tengan el mismo valor que mis mejores

<sup>1</sup> Dostoievsky: *Crimen y castigo*.

minutos. Quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir. Y quede bien claro que no ataco la falta de originalidad por la falta de originalidad. Me he limitado a decir que no dejo constancia de los momentos nulos de mi vida, y que me parece indigno que haya hombres que expresen los momentos que a su juicio son nulos. Permitidme que me salte la descripción arriba reproducida, así como muchas otras.

Y ahora llegamos a la psicología, tema sobre el que no tendré el menor empacho en bromear un poco.

El autor coge un personaje, y, tras haberlo descrito, hace peregrinar a su héroe a lo largo y ancho del mundo. Pase lo que pase, dicho héroe, cuyas acciones y reacciones han sido admirablemente previstas, no debe comportarse de un modo que discrepe, aunque parezca discrepar, de los cálculos de que ha sido objeto. Aunque el oleaje de la vida cause la impresión de elevarlo, de revolcarlo, de hundirlo, el personaje siempre será aquel tipo humano previamente formado.

Se trata de una simple partida de ajedrez que no despierta mi interés, porque el hombre, sea quien sea, me resulta un adversario de escaso valor. Lo que no puedo soportar son esas lamentables disquisiciones referentes a tal o cual jugada, cuando ello no comporta ganar ni perder. Y si el viaje no merece las alforjas, si la razón objetiva deja en el más terrible abandono —y esto es lo que ocurre— a quien la llama en su ayuda, ¿no será mejor prescindir de tales disquisiciones? «La diversidad es tan amplia que en ella caben todos los tonos de voz, todos los modos de andar, de toser, de sonarse, de estornudar...»<sup>2</sup> «Si un racimo de uvas no contiene dos granos semejantes, ¿a santo de qué describir un grano en representación de otro, un grano en representación de todos, un grano que, en virtud de mi arte, resulte comestible? La insoponible manía de equiparar lo desconocido a lo conocido, a lo clasificable, domina los cerebros. El deseo de análisis impera sobre los sentimientos»<sup>3</sup>. De ahí nacen largas exposiciones cuya fuerza persuasiva radica tan sólo en su propio absurdo, y que tan sólo logran imponerse al lector mediante el recurso a un vocabulario abstracto,

<sup>2</sup> Pascal.

<sup>3</sup> Barrès, Proust.

bastante vago, ciertamente. Si con ello resultara que las ideas generales que la filosofía se ha ocupado de estudiar, hasta el presente momento, penetrasen definitivamente en un ámbito más amplio, yo sería el primero en alegrarme. Pero no es así, y todo queda reducido a un simple discreteo; por el momento, los rasgos de ingenio y otras galanas habilidades, en vez de dedicarse a juegos inocuos consigo mismas, ocultan a nuestra visión, en la mayoría de los casos, el verdadero pensamiento que, a su vez, se busca a sí mismo. Creo que todo acto lleva en sí su propia justificación, por lo menos en cuanto respecta a quien ha sido capaz de ejecutarlo; creo que todo acto está dotado de un poder de irradiación de luz al que cualquier glosa, por ligera que sea, siempre debilitará. El solo hecho de que un acto sea glosado determina que, en cierto modo, este acto deje de producirse. El adorno del comentario ningún beneficio produce al acto. Los personajes de Stendhal quedan aplastados por las apreciaciones del autor, apreciaciones más o menos acertadas, pero que en nada contribuyen a la mayor gloria de los personajes, a quienes verdaderamente descubrimos en el instante en que escapan del poder de Stendhal.

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte de racionalismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes. Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual que, a mi juicio,

Freud es con mucho la más importante, y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquéllas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si fuera procedente. Con ello, incluso los propios analistas no obtendrán sino ventajas. Pero es conveniente observar que no se ha ideado ningún método *a priori* para llevar a cabo la anterior empresa, la cual, mientras no se demuestre lo contrario, puede ser competencia de los poetas al igual que de los sabios, y que el éxito no depende de los caminos más o menos caprichosos que se sigan.

Sueños Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, es inadmisibles que esta importante parte de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención. Y ello es así por cuanto el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerando solamente el sueño puro, el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia. La extremada diferencia, en cuanto a importancia y gravedad, que para el observador ordinario existe entre los acontecimientos en estado de vigilia y aquéllos correspondientes al estado de sueño, siempre ha sido sorprendente. Así es debido a que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria, que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño,

en privar a éste de toda trascendencia actual, y en situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, unas cuantas horas antes, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación interior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante. Este singular estado de cosas me induce a algunas reflexiones, a mi juicio, oportunas:

1. Dentro de los límites en que se produce (o se cree que se produce), el sueño es, según todas las apariencias, continuo, y presenta indicios de organización o estructura. Únicamente la memoria se arroga el derecho de imponerle lagunas, de no tener en cuenta las transiciones, y de ofrecernos antes una serie de sueños que el sueño propiamente dicho. Del mismo modo, únicamente tenemos una representación fragmentaria de las realidades, representación cuya coordinación depende de la voluntad<sup>4</sup>. Aquí es importante señalar que nada puede justificar el proceder a una mayor dislocación de los elementos constitutivos del sueño. Lamento tener que expresarme mediante unas fórmulas que, en principio, excluyen el sueño. ¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?

Quisiera dormir para entregarme a los durmientes, del mismo modo que me entrego a quienes me leen, con los ojos abiertos, para dejar de imponer, en esta materia, el ritmo consciente de mi pensamiento.

Acaso mi sueño de la última noche sea continuación del sueño de la precedente, y prosiga, la noche siguiente, con un rigor harto plausible. Es muy posible, como suele decirse. Y habida cuenta de que no se ha demostrado en modo alguno que al ocurrir lo dicho la «realidad» que me ocupa subsista en el estado de sueño,

<sup>4</sup> Es preciso tener en cuenta el espesor del sueño. En general, tan sólo recuerdo lo que hasta mí llega desde las más superficiales capas del sueño. Lo que más me gusta considerar de los sueños es aquello que queda vagamente presente al despertar, aquello que no es el resultado del empleo que haya dado a la jornada precedente, es decir, los sombríos follajes, las ramificaciones sin sentido. Igualmente, en la «realidad» prefiero abandonarme.

que esté oscuramente presente en una zona ajena a la memoria, ¿por qué razón no he de otorgar al sueño aquello que a veces niego a la realidad, este valor de certidumbre que, en el tiempo en que se produce, no queda sujeto a mi escepticismo? ¿Por qué no espero de los indicios del sueño más de lo que espero de mi grado de conciencia, de día en día más elevado? ¿No cabe acaso emplear también el sueño para resolver los problemas fundamentales de la vida? ¿Estas cuestiones son las mismas tanto en un estado como en el otro, y, en el sueño, tienen ya el carácter de tales cuestiones? ¿Conlleva el sueño menos sanciones que cuanto no sea sueño? Envejezco, y quizá sea el sueño, antes que esta realidad a la que creo ser fiel, y quizá sea la indiferencia con que contemplo el sueño, lo que me hace envejecer.

2. Vuelvo, una vez más, al estado de vigilia. Estoy obligado a considerarlo como un fenómeno de interferencia. Y no sólo ocurre que el espíritu dé muestras, en estas condiciones, de una extraña tendencia a la desorientación (me refiero a los lapsos y malas interpretaciones de todo género, cuyas causas secretas comienzan a ser conocidas), sino que, lo que es más, parece que el espíritu, en su funcionamiento normal, se limite a obedecer sugerencias procedentes de aquella noche profunda de la que yo acabo de extraerle. Por muy bien condicionado que esté, el equilibrio del espíritu es siempre relativo. El espíritu apenas se atreve a expresarse y, caso de que lo haga, se limita a constatar que tal idea, tal mujer, le hace efecto. Es incapaz de expresar de qué clase de efecto se trata, lo cual únicamente sirve para darnos la medida de su subjetivismo. Aquella idea, aquella mujer, conturban al espíritu, le inclinan a no ser tan rígido, producen el efecto de aislarle durante un segundo del disolvente en que se encuentra sumergido, de depositarle en el cielo, de convertirle en el bello precipitado que es. Carente de esperanzas de hallar las causas de lo anterior, el espíritu recurre al azar, divinidad más oscura que cualquier otra, a la que atribuye todos sus extravíos. ¿Y quién podrá demostrarme que la luz bajo la que se presenta esa idea que impresiona al espíritu, bajo la que advierte aquello que más ama en los ojos de aquella mujer, no sea precisamente el vínculo que le une al sueño, que le encadena a unos presupuestos básicos que, por su propia culpa, ha olvidado? ¿Y si no fuera así, de qué sería

el espíritu capaz? Quisiera entregarle la llave que le permitiera penetrar en estos pasadizos.

3. El espíritu del hombre que sueña queda plenamente satisfecho con lo que sueña. La angustiante incógnita de la posibilidad deja de formularse. Mata, vuela más deprisa, ama cuanto quieras. Y si mueres, ¿acaso no tienes la certeza de despertar entre los muertos? Déjate llevar, los acontecimientos no toleran que los difieras. Careces de nombre. Todo es de una facilidad preciosa.

Me pregunto qué razón, razón muy superior a la otra, confiere al sueño este aire de naturalidad, y me induce a acoger sin reservas una multitud de episodios cuya rareza me deja anonadado, ahora, en el momento en que escribo. Sin embargo, he de creer el testimonio de mi vista, de mis oídos; aquel día tan hermoso existió, y aquel animal habló.

La dureza del despertar del hombre, lo súbito de la ruptura del encanto, se debe a que se le ha inducido a formarse una débil idea de lo que es la expiación.

4. En el instante en que el sueño sea objeto de un examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, lleguemos a tener conciencia del sueño en toda su integridad (y esto implica una disciplina de la memoria que tan sólo se puede lograr en el curso de varias generaciones, en la que se comenzaría por registrar ante todo los hechos más destacados), o en que su curva se desarrolle con una regularidad y amplitud hasta el momento desconocidas, cabrá esperar que los misterios que dejen de serlo nos ofrezcan la visión de un gran Misterio. Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se la puede llamar. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión.

Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA.

Habría mucho que añadir sobre este tema, pero tan sólo me he propuesto tocarlo ligeramente y de pasada, ya que se trata



de algo que requiere una exposición muy larga y mucho más rigurosa; más adelante volveré a ocuparme de él. En la presente ocasión, he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto este odio hacia lo maravilloso que ciertos hombres padecen, este ridículo que algunos pretenden atribuir a lo maravilloso. Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello.

En el ámbito de la literatura únicamente lo maravilloso puede dar vida a las obras pertenecientes a géneros inferiores, tales como el novelístico, y, en general, todos los que se sirven de la anécdota. El monje, de Lewis, constituye una admirable demostración de lo anterior. El soplo de lo maravilloso penetra en la obra entera. Mucho antes de que el autor haya liberado a sus personajes de toda servidumbre temporal, se nota que están prestos a actuar con un orgullo carente de precedentes. Aquella pasión de eternidad que les eleva incesantemente da acentos inolvidables a su tortura y a la mía. A mi entender, este libro exalta ante todo, desde el principio al fin, y de la manera más pura que jamás se haya dado, cuanto en el espíritu aspira a elevarse del suelo; y esta obra, una vez despojada de su fabulación novelesca, de moda en la época en que fue escrita, constituye un ejemplo de justeza y de inocente grandeza<sup>5</sup>. A mi juicio son pocas las obras que la superan, y el personaje de Mathilde, en especial, es la creación más conmovedora que cabe anotar en las partidas del activo de aquella moda de figuración en literatura. Mathilde no es tanto un personaje cuanto una constante tentación. Y si un personaje no es una tentación, ¿qué otra cosa puede ser? Extremada tentación la de Mathilde. El principio «nada es imposible para quien quiere arriesgarse» tiene en El monje su máxima fuerza de convicción. Las apariciones ejercen en esta obra una función lógica, por cuanto el espíritu crítico no se preocupa de desmentirlas. Del mismo modo, el castigo de Ambrosio queda tratado de manera plenamente legítima, ya que a fin de cuentas es aceptado por el espíritu crítico como un desenlace natural.

<sup>5</sup> Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir; ahora sólo hay realidad.

Quizá parezca injustificado que haya empleado el anterior ejemplo, al referirme a lo maravilloso, cuando las literaturas nórdicas y las orientales se han servido de él constantemente, por no hablar ya de las literaturas propiamente religiosas de todos los países. Sin embargo, si así lo he hecho, ello se debe a que los ejemplos que estas literaturas hubieran podido proporcionarme están plagados de puerilidades, ya que se dirigen a niños. En un principio éstos no pueden percibir lo maravilloso, y después no conservan la suficiente virginidad espiritual para que Piel de asno les produzca demasiado placer. Por encantadores que sean los cuentos de hadas, el hombre se sentiría frustrado si tuviera que alimentarse sólo con ellos, y, por otra parte, reconozco que no todos los cuentos de hadas son adecuados para los adultos. La trama de adorables inverosimilitudes exige una mayor finura espiritual que la propia de muchos adultos, y uno ha de ser capaz de esperar todavía mayores locuras... Pero la sensibilidad jamás cambia radicalmente. El miedo, la atracción sentida hacia lo insólito, el azar, el amor al lujo, son recursos que nunca se utilizarán estérilmente. Hay muchos cuentos que escribir con destino a los mayores, cuentos que todavía son casi de hadas.

Lo maravilloso no es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. Sin embargo, en estos cuadros que nos hacen sonreír se refleja siempre la irremediable inquietud humana, y por esto he fijado mi atención en ellos, ya que los estimo inseparablemente unidos a ciertas producciones geniales que están más dolorosamente influidas por aquella inquietud que muchas otras obras. Y al decirlo, pienso en los patibulos de Villon, en los griegos de Racine, en los dívanes de Baudelaire. Coinciden con un eclipse del buen gusto que puedo soportar muy bien, por cuanto considero que el buen gusto es una formidable lacra. En el ambiente de mal gusto propio de mi época, me esfuerzo en llegar más lejos que cualquier otro.

Si hubiese vivido en 1820, yo habría hablado de la «monja ensangrentada», y no habría ahorrado aquel astuto y trivial «disimulemos» de que habla el Cousin enamorado de la parodia, y habría

utilizado las gigantescas metáforas en todas las fases, como Cousin dice, del curso del «disco plateado». En los presentes días pienso en un castillo, la mitad del cual no ha de encontrarse forzosamente en ruinas; este castillo es mío, y lo veo situado en un lugar agreste, no muy lejos de París. Las dependencias de este castillo son infinitas, y su interior ha sido terriblemente restaurado, de modo que no deja nada que desear en cuanto se refiere a comodidades. Ante la puerta que las sombras de los árboles ocultan hay automóviles que esperan. Algunos de mis amigos viven en él: ahí va Louis Aragon, que abandona el castillo y apenas tiene tiempo para decirnos adiós; Philippe Soupault se levanta con las estrellas, y Paul Eluard, nuestro gran Eluard, todavía no ha regresado. Ahí están Robert Desnos y Roger Vitrac, que descifran en el parque un nuevo edicto sobre los duelos; y Georges Auric y Jean Paulhan; Max Morise, quien tan bien rema, y Benjamin Péret, con sus ecuaciones de pájaros; y Joseph Delteil; y Jean Carrive; y Georges Limbour, y Georges Limbour (hay un bosque de Georges Limbour); y Marcel Noll; he ahí a T. Fraenkel, quien nos saludó desde un globo cautivo, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J. A. Boiffard, después Jacques Baron y su hermano, apuestos y cordiales, y tantos otros, y mujeres de arrebatadora belleza, de verdad. A esa gente joven nada se le puede negar, y, en cuanto concierne a la riqueza, sus deseos son órdenes. Francis Picabia nos visita, y, la semana pasada, hemos dado una recepción a un tal Marcel Duchamp, a quien todavía no conocíamos. Picasso caza por los alrededores. El espíritu de la desmoralización ha fijado su domicilio en el castillo, y a él recurrimos todas las veces que tenemos que entrar en relación con nuestros semejantes, pero las puertas están siempre abiertas, y no comenzamos nuestras relaciones dando las gracias al prójimo, ¿saben ustedes? Por lo demás, grande es la soledad, y no nos reunimos con frecuencia, porque, ¿acaso lo esencial no es que seamos dueños de nosotros mismos, y, también, señores de las mujeres y del amor?

Se me acusará de incurrir en mentiras poéticas; todos dirán que vivo en la calle Fontaine, y que jamás gozarán de tanta belleza. ¡Maldita sea! ¿Es absolutamente seguro que este castillo del que acabo de hacer los honores se reduce simplemente a una

imagen? Pero, si a pesar de todo tal castillo existiera... Ahí están mis invitados para dar fe; su capricho es el capricho luminoso que a él conduce. En verdad, vivimos en nuestra fantasía, cuando estamos en ella. ¿Y cómo es posible que cada cual pueda molestar al otro, allí, protegidos por el afán sentimental, al encuentro de las ocasiones?

El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía. La poesía lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos. Y también puede actuar como ordenadora, por poco que uno se preocupe, bajo los efectos de una decepción menos íntima, de tomársela a lo trágico. ¡Se acercan los tiempos en que la poesía decretará la muerte del dinero, y ella sola romperá el pan del cielo para la tierra! Habrá aún asambleas en las plazas públicas, y movimientos en los que uno jamás habría pensado en tomar parte. ¡Adiós, absurdas selecciones, sueños de vorágine, rivalidades, largas esperas, fuga de las estaciones, artificial orden de las ideas, pendiente del peligro, tiempo omnipresente! Preocupémonos tan sólo de practicar la poesía. ¿Acaso no somos nosotros, los que ya vivimos de ella, quienes debemos hacer prevalecer aquello que consideramos nuestra más vasta argumentación?

Poco importa que se dé cierta desproporción entre la anterior defensa y la ilustración que viene a continuación. Antes hemos intentado remontarnos a las fuentes de la imaginación poética, y, lo que es más difícil todavía, quedarnos en ellas. Y conste que no pretendo haberlo logrado. Es preciso aceptar una gran responsabilidad, si uno pretende establecerse en aquellas lejanas regiones en las que, desde un principio, todo parece desarrollarse de tan mala manera, y más todavía si se pretende llevar al prójimo a ellas. De todos modos, el caso es que uno nunca está seguro de hallarse verdaderamente en ellas. Uno siempre está tan propicio a aburrirse como a irse a otro lugar y quedarse en él. Siempre hay una flecha que indica la dirección en que hay que avanzar para llegar a estos países, y alcanzar la verdadera meta no depende más que del buen ánimo del viajero.

Ya sabemos, poco más o menos, el camino seguido. Tiempo

atrás me tomé el trabajo de contar, en el curso de un estudio sobre el caso de Robert Desnos, titulado *Entrada de los médiums*<sup>6</sup>, qué me había sentido inducido a «fijar mi atención en frases más o menos parciales que, en plena soledad, cuando el sueño se acerca, devienen perceptibles al espíritu, sin que sea posible descubrir su previo factor determinante». Entonces intenté correr la aventura de la poesía, reduciendo los riesgos al mínimo, con lo cual quiero decir que mis aspiraciones eran las mismas que tengo hoy, pero entonces confiaba en la lentitud de la elaboración, a fin de hurtarme a inútiles contactos, a contactos a los que yo era muy hostil. Esto se debía a cierto pudor intelectual, del que todavía me queda un poco. Al término de mi vida, difícil será, sin duda, que hable como se suele hablar, que excuse el tono de mi voz y el reducido número de mis gestos. La perfección en la palabra hablada (y en la palabra escrita mucho más) me parecía estar en función de la capacidad de condensar de manera emocionante la exposición (y exposición había) de un corto número de hechos, poéticos o no, que constituían la materia en que se centraba mi atención. Había llegado a la convicción de que éste, y no otro, era el procedimiento empleado por Rimbaud. Con una preocupación por la variedad, digna de mejor causa, compuse los últimos poemas de *Monte de Piedad*, con lo que quiero decir que de las líneas en blanco de este libro llegué a sacar un partido increíble.

Estas líneas equivalían a mantener los ojos cerrados ante unas operaciones del pensamiento que me consideraba obligado a ocultar al lector. Eso no significaba que yo hiciera trampa, sino solamente que obraba impulsado por el deseo de superar obstáculos bruscamente. Conseguía hacerme la ilusión de gozar de una posible complicidad, de la que de día en día me era más difícil prescindir. Me entregué a prestar una inmoderada atención a las palabras, en cuanto se refería al espacio que admitían a su alrededor, a sus tangenciales contactos con otras palabras prohibidas que no escribía. El poema *Bosque negro* deriva precisamente de este estado de espíritu. Empleé seis meses en escribirlo, y les aseguro que no descansé ni un solo día. Pero de este poema dependía la propia estimación en que me tenía, en aquel entonces, y creo

<sup>6</sup> Véase *Les pas perdus*, N.R.F., París.

que todos comprenderéis mi actitud, aun cuando no la consideréis suficientemente motivada. Me gusta hacer estas confesiones estúpidas. En aquellos tiempos se intentaba implantar la seudopoesía cubista, pero ésta había nacido inerte del cerebro de Picasso, y en cuanto a mí hace referencia debo decir que era considerado como un ser más pesado que una lápida (y todavía se me considera así). Por otra parte, no estaba seguro de seguir el buen camino, en lo referente a poesía, pero procuraba protegerme como mejor podía, enfrentándome con el lirismo, contra el que esgrimía todo género de definiciones y fórmulas (no tardarían mucho en producirse los fenómenos Dada), y pretendiendo hallar una aplicación de la poesía a la publicidad (aseguraba que todo terminaría, no con la culminación de un hermoso libro, sino con la de una bella frase de reclamo en pro del infierno o del cielo).

En esta época, un hombre que, por lo menos, era tan pesado como yo, es decir, Pierre Reverdy, escribió:

«La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...»<sup>7</sup>.

Estas palabras, un tanto sibilinas para los profanos, tenían gran fuerza reveladora, y yo las medité durante mucho tiempo. Pero la imagen se me escapaba. La estética de Reverdy, estética totalmente *a posteriori*, me inducía a confundir las causas con los efectos. En el curso de mis meditaciones, renuncié definitivamente a mi anterior punto de vista.

El caso es que una noche, antes de caer dormido, percibí, netamente articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz, una frase hartamente rara que llegaba hasta mí sin llevar en sí el menor rastro de aquellos acontecimientos que, según las revelaciones de la conciencia, en aquel entonces me ocupaban, y la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me atrevería a decir que *llamaba a la ventana*. Grabé rápidamente la frase

<sup>7</sup> Nord-sud, marzo de 1918.

en mi conciencia, y, cuando me disponía a pasar a otro asunto, el carácter orgánico de la frase retuvo mi atención. Verdaderamente, la frase me había dejado atónito; desgraciadamente no la he conservado en la memoria, era algo así como «Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad», pero no había manera de interpretarla erróneamente, ya que iba acompañada de una débil representación visual<sup>8</sup> de un hombre que caminaba, partido por la mitad del cuerpo aproximadamente, por una ventana perpendicular al eje de aquél. Sin duda se trataba de la consecuencia del simple acto de enderezar en el espacio la imagen de un hombre asomado a la ventana. Pero, debido a que la ventana había acompañado al desplazamiento del hombre, comprendí que me hallaba ante una imagen de un tipo muy raro, y tuve rápidamente la idea de incorporarla al acervo de mi material de construcciones poéticas. No hubiera concedido tal importancia a esta frase si no hubiera dado lugar a una sucesión casi ininterrumpida de frases que me dejaron poco menos sorprendido que la primera, y que me produjeron un sentimiento de gratitud tan grande que el dominio que, hasta aquel instante, había conseguido sobre mí mismo me pareció ilusorio, y comencé a preocuparme únicamente de poner fin a la interminable lucha que se desarrollaba en mi interior<sup>9</sup>.

En aquel entonces todavía estaba muy interesado en Freud,

<sup>8</sup> Si hubiera sido pintor, esta representación visual habría sin duda predominado sobre la otra. Probablemente mis facultades innatas decidieron las características de la revelación. Desde aquel día, he concentrado voluntariamente la atención en parecidas apariciones, y me consta que, en cuanto a precisión, no son inferiores a los fenómenos auditivos. Provisto de papel y lápiz, me sería fácil trazar sus contornos. Y ello es así por cuanto no se trataría de dibujar, sino de *calcar*. De esta manera, podría representar un árbol, una ola, un instrumento musical, infinidad de cosas que, en este momento, sería incapaz de representar gráficamente, ni siquiera mediante el más somero esquema. Si lo intentara, me perdería, con la certidumbre de volver a topar conmigo mismo, en un laberinto de líneas que, a primera vista, no parecerían representar nada. Y, al abrir los ojos, tendría la fuerte impresión de hallarme ante algo «nunca visto». La prueba de lo que digo ha sido efectuada muchas veces por Robert Desnos; para comprobarlo basta con hojear el número 36 de *Hojas libres*, que contiene abundantes dibujos suyos («Romeo y Julieta», «Un hombre ha muerto esta mañana», etc.), que la revista creyó eran dibujos realizados por locos, y que como tales publicó con la mayor buena fe.

y conocía sus métodos de examen, que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en voz alta*. Me pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora —la manera en que me llegó la frase del hombre cortado en dos lo demuestra—, que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no siempre gana a la de la palabra, ni siquiera a la de la pluma en movimiento. Basándonos en esta premisa, Philippe Soupault, a quien había comunicado las primeras conclusiones a que había llegado, y yo nos dedicamos a emborrionar papel, con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir. La facilidad en la realización material de la tarea hizo todo lo demás. Al término del

<sup>9</sup> Knut Hamsun considera que el *hambre* es el determinante de este tipo de revelación que me obsesionó, y quizá esté en lo cierto. (Debo hacer constar que en aquella época no todos los días comía.) Y no cabe duda de que los siguientes síntomas que Hamsun relata coinciden con los míos:

«El día siguiente desperté temprano. Todavía era de noche. Hacía largo rato que tenía los ojos abiertos, cuando oí las campanas de las cinco, dadas por el reloj de pared del piso superior al mío. Intenté volver a dormir, pero no lo logré, estaba totalmente despierto, y mil ideas me bullían en la cabeza. De repente se me ocurrieron algunas frases buenas, muy adecuadas para utilizarlas en un apunte, en un folletón; súbitamente, y como por azar, descubrí frases muy hermosas, frases más bellas que todas las por mí escritas anteriormente. Me las repetí lentamente, palabra por palabra, y eran excelentes. Las frases no dejaban de acudir, una tras otra. Me levanté y cogí papel y lápiz, en la mesa que tenía detrás de la cama. Me parecía que se hubiera roto una vena en mi interior, las palabras se sucedían, se situaban en su justo lugar, se adaptaban a la situación, las escenas se acumulaban, la acción se desarrollaba, las réplicas surgían en mi cerebro, y yo gozaba de manera prodigiosa. Los pensamientos acudían tan velozmente, y seguían fluyendo con tal abandono, que desdeñé una multitud de detalles delicados, debido a que el lápiz no podía ir con la debida velocidad, pese a que procuraba escribir deprisa, la mano siempre en movimiento, sin perder ni un segundo. Las frases brotaban en mi interior y estaba en plena posesión del tema.»

Apollinaire aseguraba que De Chirico había pintado sus primeros cuadros bajo la influencia de alteraciones cenestésicas (dolores de cabeza, cólicos...).

*Escritura autobiográfica*

primer día de trabajo, podimos leernos recíprocamente unas cincuenta páginas escritas del modo antes dicho, y comenzamos a comparar los resultados. En conjunto, lo escrito por Soupault y por mí tenía grandes analogías, se advertían los mismos vicios de construcción y errores de la misma naturaleza, pero, por otra parte, también había en aquellas páginas la ilusión de una fecundidad extraordinaria, mucha emoción, un considerable conjunto de imágenes de una calidad que no hubiésemos sido capaces de conseguir, ni siquiera una sola, escribiendo lentamente, unos rasgos de pintoresquismo especialísimo, y, aquí y allá, alguna frase de gran comicidad. Las únicas diferencias que se advertían en nuestros textos me parecieron derivar esencialmente de nuestros respectivos temperamentos, el de Soupault menos estático que el mío, y, si se me permite una ligera crítica, también derivaban de que Soupault cometió el error de colocar en lo alto de algunas páginas, sin duda con ánimo de impresionar, ciertas palabras, a modo de título. Por otra parte, y a fin de hacer plena justicia a Soupault, debo decir que se negó siempre, con todas sus fuerzas, a efectuar la menor modificación, la menor corrección, en los párrafos que me parecieron mal pergeñados. Y en este punto llevaba razón<sup>10</sup>. Ello es así por cuanto resulta muy difícil apreciar en su justo valor los diversos elementos presentes, e incluso podemos decir que es imposible apreciarlos en la primera lectura. En apariencia, estos elementos son, para el sujeto que escribe, tan extraños como para cualquier otra persona, y el que los escribe recela de ellos, como es natural. Poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de absurdo inmediato, y este absurdo, una vez examinado con mayor detenimiento, tiene la característica de conducir a cuanto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos.

<sup>10</sup> Cada día creo más en la infalibilidad de mi pensamiento en relación conmigo mismo, lo cual es naturalísimo. De todos modos, en esta escritura del pensamiento, en la que uno queda a merced de cualquier distracción exterior, se producen fácilmente «lagunas». No hay razón alguna que justifique el intento de disimularlas. El pensamiento es, por definición, fuerte e incapaz de acusarse a sí mismo. Aquellas evidentes deficiencias deben atribuirse a las sugerencias procedentes del exterior.

En homenaje a Guillaume Apollinaire, quien había muerto hacía poco, y quien en muchos casos nos parecía haber obedecido a impulsos del género antes dicho, sin abandonar por ello ciertos mediocres recursos literarios, Soupault y yo dimos el nombre de surrealismo al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos. Creo que en nuestros días no es preciso someter a nuevo examen esta denominación, y que la acepción en que la empleamos ha prevalecido, por lo general, sobre la acepción de Apollinaire. Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término supernaturalismo, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de Muchachas de fuego<sup>11</sup>. Efectivamente, parece que Nerval conoció a maravilla el espíritu de nuestra doctrina, en tanto que Apollinaire conocía tan sólo la letra, todavía imperfecta, del surrealismo, y fue incapaz de dar de él una explicación teórica duradera. He aquí unas frases de Nerval que me parecen muy significativas a este respecto:

«Voy a explicarle, mi querido Dumas, el fenómeno del que usted ha hablado hace poco. Como muy bien sabe, hay ciertos narradores que no pueden inventar sin identificarse con los personajes por ellos creados. Sabe muy bien con cuánta convicción nuestro viejo amigo Nodier contaba cómo había padecido la desdicha de ser guillotinado durante la Revolución; uno quedaba tan convencido que incluso se preguntaba cómo se las había arreglado Nodier para volver a pegarse la cabeza al cuerpo.»

»Y como quiera que tuvo usted la imprudencia de citar uno de esos sonetos compuestos en aquel estado de ensueño SUPERNATURALISTA, cual dirían los alemanes, es preciso que los conozca todos. Los encontrará al final del volumen. No son mucho más oscuros que la metafísica de Hegel o los Memorables de Swedenborg, y perderían su encanto si fuesen explicados, caso de que ello fuera posible, por lo que le ruego me conceda al menos el mérito de la expresión...»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> También por Thomas Carlyle, en Sartor Resartus (capítulo VIII: «Supernaturalismo natural»), 1833-1834.

<sup>12</sup> Véase, asimismo, el Ideorrealismo de Saint-Pol-Roux.

Indica muy mala fe discutirnos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA: Filosofía. 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. Han hecho profesión de fe de SURREALISMO

ABSOLUTO los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Por el momento parece que los antes nombrados forman la lista completa de los surrealistas, y pocas dudas caben al respecto, salvo en el caso de Isidore Ducasse, de quien carezco de datos. Ciertamente es que si únicamente nos fijamos en los resultados, buen número de poetas podrían pasar por surrealistas, comenzando por Dante, y también, en sus mejores momentos, por el propio Shakespeare. *En el curso de las diferentes tentativas de definición por mí efectuadas de aquello que se denomina, con abuso de confianza, el genio, nada he encontrado que pueda atribuirse a un proceso que no sea el anteriormente definido.*

Las Noches de Young son surrealistas de cabo a rabo; desgraciadamente no se trata más que de un sacerdote que habla, de un mal sacerdote, sin duda, pero sacerdote al fin.

- Swift es surrealista en la maldad.
- Sade es surrealista en el sadismo.
- Chateaubriand es surrealista en el exotismo.
- Constant es surrealista en política.
- Hugo es surrealista cuando no es tonto.

Desbordes-Valmore es surrealista en el amor.

Bertrand es surrealista en el pasado.

Rabbe es surrealista en la muerte.

Poe es surrealista en la aventura.

— Baudelaire es surrealista en la moral.

— Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo.

— Mallarmé es surrealista en la confidencia.

— Jarry es surrealista en el absintio.

Nouveau es surrealista en el beso.

Saint-Pol-Roux es surrealista en los símbolos.

Fargue es surrealista en la atmósfera.

Vaché es surrealista en mí.

Reverdy es surrealista en sí.

Saint-John Perse es surrealista a distancia.

Roussel es surrealista en la anécdota.

Etcétera.

Insisto en que no todos son siempre surrealistas, por cuanto advierto en cada uno de ellos cierto número de ideas preconcebidas a las que, muy ingenuamente, permanecen fieles. Mantenían esta fidelidad porque habían escuchado la voz surrealista, esa voz que sigue predicando en vísperas de la muerte, por encima de las tormentas, y no la escucharon porque no querían servir únicamente para orquestar la maravillosa partitura. Fueron instrumentos demasiado orgullosos, y por eso jamás produjeron ni un sonido armonioso<sup>13</sup>.

Pero nosotros, que no nos hemos entregado jamás a la tarea de mediatización, nosotros que en nuestras obras nos hemos convertido en sordos receptáculos de tantos ecos, en modestos aparatos registradores que no quedan hipnotizados por aquello que registran, nosotros quizá estemos al servicio de una causa todavía más noble.

<sup>13</sup> Lo mismo podría decir de algunos filósofos y de algunos pintores; de estos últimos tan sólo citaré a Uccello, entre los de la época antigua, y entre los de la época moderna, a Seurat, Gustave Moreau, Matisse (en la «música», por ejemplo), Derain, Picasso (el más puro, con mucho), Braque, Duchamp, Picabia, De Chirico (admirable durante tanto tiempo), Klee, Man Ray, Max Ernst y, tan próximo a nosotros, André Masson.

Nosotros devolvemos con honradez el «talento» que nos ha sido prestado. Si os atrevéis, habladme del talento de aquel metro de platino, de aquel espejo, de aquella puerta, o del cielo.

Nosotros no tenemos talento. Preguntádselo a Philippe Soupault:

«Las manufacturas anatómicas y las habitaciones baratas destruirán las más altas ciudades.»

A Roger Vitrac:

«Apenas he invocado al mármol-almirante, éste dio media vuelta sobre sí mismo como un caballo que se encabrita ante la Estrella Polar, y me indicó en el plano de su bicornio una región en la que debía pasar el resto de mis días.»

A Paul Eluard:

«Es una historia muy conocida esa que cuento, es un poema muy célebre ese que releo: estoy apoyado en un muro, verdeantes las orejas, y calcinados los labios.»

A Max Morise:

«El oso de las cavernas y su compañero el alcaraván, la veleta y su valet el viento, el gran Canciller con sus cancelas, el espantapájaros y su cerco de pájaros, la balanza y su hija el fiel, ese carnicero y su hermano el carnaval, el barrendero y su monóculo, el Mississipi y su perrito, el coral y su cántara de leche, el milagro y su buen Dios, ya no tienen más remedio que desaparecer de la faz del mar.»

A Joseph Delteil:

«¡Sí! Creo en la virtud de los pájaros. Y basta una pluma para hacerme morir de risa.»

A Louis Aragon:

«Durante una interrupción del partido, mientras los jugadores se reunían alrededor de una jarra de llameante ponche, pregunté al árbol si aún conservaba su cinta roja.»

Y yo mismo, que no he podido evitar el escribir las líneas locas y serpenteantes de este prefacio.

Preguntad a Robert Desnos, quien quizá sea el que, en nuestro grupo, está más cerca de la verdad surrealista, quien, en sus obras todavía inéditas<sup>14</sup>, y en el curso de las múltiples experiencias a

que se ha sometido, ha justificado plenamente las esperanzas que puse en el surrealismo, y me ha inducido a esperar aún más de él. En la actualidad, Desnos *habla en surrealista* cuando le da la gana. La prodigiosa agilidad con que sigue oralmente su pensamiento nos admira tanto cuanto nos complacen sus espléndidos discursos, discursos que se pierden porque Desnos, en vez de fijarlos, prefiere hacer otras cosas más importantes. Desnos lee en sí mismo como en un libro abierto, y no se preocupa de retener las hojas que el viento de su vida se lleva.

### Secretos del arte mágico del surrealismo

#### **Composición surrealista escrita, o primer y último chorro**

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y del talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso poco ha de importarnos; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza,

<sup>14</sup> *Nuevas Hébridas, Desorden formal, Duelo por duelo.*

debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra *l*, por ejemplo, siempre la *l*, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad.

### Para no aburrirse en sociedad

Esto es muy difícil. Haced decir siempre que no estáis en casa para nadie, y alguna que otra vez, cuando alguien haya hecho caso omiso de la comunicación antedicha, y os interrumpa en plena actividad surrealista, cruzad los brazos, y decid: «Igual da, sin duda es mucho mejor hacer o no hacer. El interés por la vida carece de base. Simplicidad, lo que ocurre en mi interior sigue siéndome inoportuno.» O cualquier otra trivialidad igualmente indignante.

### Para hacer discursos

Inscribirse, en vísperas de elecciones, en el primer país en el que se juzgue saludable celebrar consultas de este tipo. Todos tenemos madera de orador: colgaduras multicolores y bisutería de palabras. Mediante el surrealismo, el orador pondrá al desnudo la pobreza de la desesperanza. Un atardecer, sobre una tarima, el orador, solito, descuartizará el cielo eterno, esa Piel de Oso. Y tanto prometerá que cumplir una mínima parte de lo prometido consternará. Dará a las reivindicaciones de un pueblo entero un matiz parcial y lamentable. Obligará a los más irreductibles enemigos a comulgar con un deseo secreto que hará saltar en pedazos a las patrias. Y lo conseguirá con sólo dejarse elevar por la palabra inmensa que se funde en la piedad y rueda en el odio. Incapaz de desfallecer, jugará sobre el terciopelo de todos los desfallecimientos. Será verdaderamente elegido, y las más tiernas mujeres le amarán con violencia.

### Para escribir falsas novelas

Seáis quien seáis, si el corazón así os lo aconseja, quemad unas cuantas hojas de laurel y, sin empeñaros en mantener vivo este débil fuego, comenzad una novela. El surrealismo os lo permitirá; os bastará con clavar la aguja de la «Belleza fija» sobre la «Acción»; en eso consiste el truco. Habrá personajes de perfiles lo bastante distintos; en vuestra escritura, sus nombres son solamente cuestión de mayúsculas, y se comportarán con la misma seguridad con respecto a los verbos activos con que se comporta el pronombre «il» en francés, con respecto a las palabras «pleut», «y a», «faut», etcétera. Los personajes mandarán a los verbos, valga la expresión; y en aquellos casos en que la observación, la reflexión y las facultades de generalización no os sirvan para nada, podéis tener la seguridad de que los personajes actuarán como si vosotros no hubiérais tenido mil intenciones que, en realidad, no habéis tenido. De esta manera, provistos de un reducido número de características físicas y morales, estos seres que, en realidad, tan poco os deben, no se apartarán de cierta línea de conducta de la que vosotros ya no os tendréis que ocupar. De ahí surgirá una anécdota más o menos sabia, en apariencia, que justificará punto por punto ese desenlace emocionante o confortante que a vosotros os ha dejado ya de importar. Vuestra falsa novela será una maravillosa simulación de una novela verdadera; os haréis ricos, y todos se mostrarán de acuerdo en que «lleváis algo dentro», ya que es exactamente dentro del cuerpo humano donde esa cosa suele encontrarse.

Como es natural, siguiendo un procedimiento análogo, y a condición de ignorar todo aquello de lo que debierais daros cuenta, podéis dedicaros con gran éxito a la falsa crítica.

### Para tener éxito con una mujer que pasa por la calle

.....  
 .....  
 .....  
 .....

= insistir?

### Contra la muerte

El surrealismo os introducirá en la muerte, que es una sociedad secreta. Os enguantará la mano, sepultando allí la profunda M con que comienza la palabra Memoria. No olvidéis tomar felices disposiciones testamentarias; en cuanto a mí respecta, exijo que me lleven al cementerio en un camión de mudanzas. Que mis amigos destruyan hasta el último ejemplar de la edición de *Discursos sobre la escasez de realidad*.

El idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista. En la medida en que al hombre le es indispensable hacerse comprender, consigue expresarse, mejor o peor, y con ello asegurar el ejercicio de ciertas funciones consideradas como las más primarias. Hablar o escribir una carta no presenta verdaderas dificultades siempre que el hombre no se proponga una finalidad superior a las que se encuentran en un término medio, es decir, siempre que se limite a conversar (por el placer de conversar) con cualquier otra persona. En estos casos, el hombre no sufre ansiedad alguna en lo que respecta a las palabras que ha de pronunciar, ni a la frase que seguirá a la que acaba de pronunciar. A una pregunta muy sencilla, será capaz de contestar sin la menor vacilación. Si no está aquejado de tics, adquiridos en el trato con los demás, el hombre puede pronunciarse espontáneamente sobre cierto número reducido de temas; y para hacer esto no tiene ninguna necesidad de devanarse los sesos, ni de plantearse problemas previos de ningún género. ¿Y quién habrá podido hacerle creer que esta facultad de primera intención tan sólo le perjudicará cuando se propone entablar relaciones verbales de naturaleza más compleja? No hay ningún tema cuyo tratamiento le impida hablar y escribir generosamente. Los actos de escucharse y leerse a uno mismo sólo tienen el efecto de obstaculizar lo oculto, el admirable recurso. No, no, no tengo ninguna necesidad urgente de comprenderme (¡Basta! ¡Siempre me comprenderé!). Si tal o cual frase mía me produce de momento una ligera decepción, confío en que la frase siguiente enmendará los yerros, y me cuido muy mucho de no volverla a escribir, ni corregirla. Únicamente la menor falta de aliento puede serme fatal. Las palabras, los grupos de palabras que se *suceden* practican entre sí la más intensa solidari-

dad. No es función mía favorecer a unas en perjuicio de las otras. La solución debe correr a cargo de una maravillosa compensación, y esta compensación siempre se produce.

Este lenguaje sin reserva al que siempre procuro dar validez, este lenguaje que me parece adaptarse a todas las circunstancias de la vida, este lenguaje no sólo no me priva ni siquiera de uno de mis medios, sino que me da una extraordinaria lucidez, y lo hace en el terreno en que menos podía esperarlo. Llegaré incluso a afirmar que este lenguaje me instruye, ya que, en efecto, me ha ocurrido emplear surrealísticamente palabras cuyo sentido había olvidado. E inmediatamente después he podido verificar que el uso dado a estas palabras respondía exactamente a su definición. Esto nos induce a creer que no se «aprende», sino que uno no hace más que «re-aprender». De esta manera he llegado a familiarizarme con giros muy hermosos. Y no hablo únicamente de la *conciencia poética de las cosas*, que tan sólo he conseguido adquirir mediante el contacto espiritual con ellas, mil veces repetido.

Las formas del lenguaje surrealista se adaptan todavía mejor al diálogo. En el diálogo hay dos pensamientos frente a frente; mientras uno se manifiesta, el otro se ocupa del que se manifiesta, pero ¿de qué modo se ocupa de él? Suponer que se lo incorpora sería admitir que, en determinado momento, le sería factible vivir enteramente merced a aquel otro pensamiento, lo cual resulta bastante improbable. En realidad, la atención que presta el pensamiento segundo es de carácter totalmente externo, ya que únicamente se concede el lujo de aprobar o desaprobar, generalmente desaprobar, con todos los respetos de que el hombre es capaz. Este modo de hablar no permite abordar el fondo de la cuestión. Mi atención, fija en una invitación que no puedo rechazar sin incurrir en grosería, trata el pensamiento ajeno como si fuese un enemigo: en las conversaciones corrientes, el pensamiento fija y «conquista» casi siempre las palabras y las oraciones ajenas, de las que luego se servirá; el pensamiento me pone en situación de sacar partido de estas palabras y oraciones en la réplica, desvirtuándolas. Esto ocurre especialmente en ciertos estados mentales patológicos en los que las alteraciones sensoriales absorben toda la atención del enfermo, quien, al responder a las preguntas que

se le formulan, se limita a apoderarse de la última palabra que ha oído, o de la última porción de una frase surrealista que ha dejado cierto rastro en su espíritu:

«¿Qué edad tiene usted?»-«Usted» (*Ecoísmo*).

«¿Cómo se llama usted?»-«Cuarenta y cinco casas» (*Síndrome de Ganser o de las respuestas marginales*).

No hay ninguna conversación en la que no se dé cierto desorden. El esfuerzo en pro de la sociabilidad que las preside y la costumbre que de sostenerlas tenemos son los únicos factores que consiguen ocultarnos temporalmente ese hecho. Asimismo, la mayor debilidad de todo libro estriba en entrar constantemente en conflicto con el espíritu de sus mejores lectores, y al decir mejores quiero significar los más exigentes. En el brevísimo diálogo que anteriormente he improvisado entre el médico y el enajenado, es, desde luego, este último quien lleva la mejor parte, ya que mediante sus respuestas domina la atención del médico; y además, no es él quien formula las preguntas. ¿Cabe afirmar que su pensamiento es el más fuerte de los dos, en aquel instante? Quizá. Al fin y al cabo, el paciente goza de la libertad de no tener en cuenta su nombre ni su edad.

El surrealismo poético, al que consagro el presente estudio, se ha ocupado, hasta el momento actual, de restablecer en su verdad absoluta el diálogo, al liberar a los dos interlocutores de las obligaciones impuestas por la buena crianza. Cada uno de ellos se dedica sencillamente a proseguir su soliloquio, sin intentar derivar de ello un placer dialéctico determinado, ni imponerse en modo alguno a su prójimo. Las frases intercambiadas no tienen la finalidad, contrariamente a lo usual, del desarrollo de una tesis, por muy insustancial que sea, y carecen de todo compromiso, en la medida de lo posible. En cuanto a la respuesta que solicitan debemos decir que, en principio, es totalmente indiferente en cuanto respecta al amor propio del que habla. Las palabras y las imágenes se ofrecen únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu que escucha. Este es el modo en que se ofrecen las palabras y las imágenes en *Los campos magnéticos*, primera obra puramente surrealista, y especialmente en las páginas reunidas bajo el título

común de «Barreras», en donde Soupault y yo nos comportamos como interlocutores imparciales.

El surrealismo no permite a aquellos que se entregan a él abandonarlo cuando mejor les plazca. Todo induce a creer que actúa sobre los espíritus como actúan los estupefacientes; al igual que éstos, crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones. También podemos decir que el surrealismo es un paraíso hartamente artificial, y la afición a este paraíso deriva del estudio de Baudelaire, al igual que la afición a los restantes paraísos artificiales. El análisis de los misteriosos efectos y de los especiales goces que el surrealismo puede engendrar no puede faltar en el presente estudio, y es de advertir que, en muchos aspectos, el surrealismo parece un *vicio nuevo* que no es privilegio exclusivo de unos cuantos individuos, sino que, como el haxix, puede satisfacer a todos los que tienen gustos refinados.

1. Hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio, que el hombre no evoca, sino que «se le ofrecen espontáneamente, despóticamente, sin que las pueda apartar de sí, por cuanto la voluntad ha perdido su fuerza, y ha dejado de gobernar sus facultades»<sup>15</sup>. Naturalmente, faltaría saber si las imágenes, en general, han sido alguna vez «evocadas». Si nos atenemos, tal como yo hago, a la definición de Reverdy, no parece que sea posible aproximar voluntariamente aquello que él denomina «dos realidades distantes». La aproximación ocurre o no ocurre, y esto es todo. Niego con toda solemnidad que, en el caso de Reverdy, imágenes como:

*Por el cauce del arroyo fluye una canción*

o

*El día se desplegó como un blanco mantel*

o

*El mundo regresa al interior de un saco*

comporten el menor grado de premeditación. A mi juicio, es erróneo pretender que «el espíritu ha aprehendido las relaciones» entre dos realidades en él presentes. Para empezar, digamos que

<sup>15</sup> Baudelaire.

el espíritu no ha percibido nada conscientemente. Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones<sup>16</sup>, la chispa no nace. A mi juicio no está en la mano del hombre el poder de conseguir la aproximación de dos realidades tan distantes como aquéllas a que antes nos hemos referido, por cuanto a ello se opone el principio de la asociación de ideas, tal como lo entendemos. De lo contrario, sólo nos quedaría el recurso de volver a adoptar un arte de carácter elíptico, que Reverdy condena, como yo lo condeno. Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu *con el fin* de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso.

Y del mismo modo que la duración de la chispa se prolonga cuando se produce en un ambiente de rarificación, la atmósfera surrealista, creada mediante la escritura mecánica, que me he esforzado en poner a la disposición de todos, se presta de manera muy especial a la producción de las más bellas imágenes. Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu. Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentirlas, el espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos. El espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos, en las que el pro y el contra se armonizan sin cesar, y en las que su ceguera deja de ser peligrosa. El espíritu avanza, atraído por estas imágenes que le arrebatan, que apenas le dejan el tiempo preciso para soplarse el fuego que arde en sus dedos.

Vive entonces en la más bella de las noches, en la noche

<sup>16</sup> Imagen de Jules Renard.

cruzada por la luz del relampagueo, *la noche de los relámpagos*. Tras esta noche, el día es la noche.

Los innumerables tipos de imágenes surrealistas exigen una clarificación que, por el momento, no voy a pretender efectuar. Agrupar estas imágenes según sus afinidades particulares me llevaría demasiado lejos; esencialmente quiero tan sólo tener en consideración sus excelencias comunes. No voy a ocultar que, para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea porque lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea porque uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (cerrando bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación *formal* irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa. He aquí unos cuantos ejemplos de imágenes correctas:

«Los rubies de champaña». *Lautréamont*

«Bello como la ley de paralización del desarrollo del pecho de los adultos cuya propensión al crecimiento no guarda la debida relación con la cantidad de moléculas que su organismo produce».

*Lautréamont*

«Una iglesia se alzaba sonora como una campana». *Philippe Soupault*

«En el sueño de Rose Sélavv hay un enano salido de un pozo, que come pan por la noche». *Robert Desnos*

«Sobre el puente se balanceaba el rocío con cabeza de gata». *André Breton*

«Un poco a la izquierda, en mi divino firmamento, percibo —aunque sin duda es tan sólo un vapor de sangre y asesinatos— el brillante despintado de las perturbaciones de la libertad». *Louis Aragon*

«En el interior del bosque incendiado  
Frescos los leones se han quedado». *Roger Vitrac*

«El color de las medias de una mujer no es obligatoriamente la imagen de sus ojos, lo cual ha inducido a decir a un filósofo, cuyo nombre es inútil hacer constar: "los cefalópodos tienen más razones que los cuadrúpedos para odiar el progreso"». *Max Morise*

Tanto si se quiere como si no, ahí hay materia para satisfacer muchas necesidades del espíritu. Todas estas imágenes parecen atestiguar que el espíritu ha alcanzado la madurez suficiente para gozar de más satisfacciones que aquéllas que por lo general se le conceden. Este es el único medio de que dispone para sacar partido de la cantidad ideal de acontecimientos de que está preñado<sup>17</sup>. Estas imágenes le dan la medida de su normal disipación y de los inconvenientes que ésta le comporta. No es malo que estas imágenes acaben por desconcertar al espíritu, ya que desconcertarle equivale a situarle ante un camino errado. Las frases que he citado contribuyen grandemente a ello. Pero el espíritu que sabe saborearlas obtiene de ellas la certidumbre de hallarse en el *buen camino*; el espíritu, por sí mismo, jamás se declarará culpable de emplear sutilezas idiomáticas; nada tiene que temer, por cuanto, además, se fortifica con la búsqueda total.

2. El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia. Al espíritu le ocurre un poco lo mismo que a aquél que, próximo a morir ahogado, repasa, en menos de un minuto, su vida entera, en todos sus agobiantes detalles. Habrá quien diga que esto no es demasiado incitante. Pero no me interesa en absoluto incitar a quienes tal digan. De los recuerdos de la infancia y de algunos otros se desprende cierto sentimiento de no estar uno absorbido, y en consecuencia, de *despiste*, que considero el más fecundo entre cuantos existen. Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la «verdadera vida»; esa infancia tras la cual el hombre tan sólo dispone, además de su pasaporte, de ciertas entradas de favor; esa infancia en la

<sup>17</sup> No olvidemos que, según la fórmula de Novalis, «hay ciertas series de acontecimientos que se producen paralelamente a los acontecimientos reales. Por lo general, los hombres y las circunstancias modifican el curso ideal de los acontecimientos de tal manera que éste toma apariencias de imperfección y sus consecuencias son también imperfectas. Así ocurrió con la Reforma: en vez del protestantismo produjo el luteranismo».

que todo favorece la posesión eficaz y sin azares de uno mismo. Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros. Es como si uno volviera a correr en pos de su salvación o de su perdición. Se revive, en las sombras, un terror precioso. Gracias a Dios, tan sólo se trata del Purgatorio. Se atraviesan, sintiendo un estremecimiento, aquellas zonas que los ocultistas denominan *paisajes peligrosos*. Mis pasos suscitan la aparición de monstruos que me acechan, monstruos que todavía no me tienen demasiada malquerencia, debido a que les temo, por lo que todavía no estoy perdido. Ahí están los «elefantes con cabeza de mujer y los leones voladores» cuyo encuentro nos hacía temblar de miedo, a Soupault y a mí; ahí está el «pez soluble» que todavía me da un poco de miedo. ¡PEZ SOLUBLE, yo soy el pez soluble, yo nací bajo el signo de Piscis, y el hombre es soluble en su pensamiento! La fauna y la flora del surrealismo son inestables.

3. No creo en la posibilidad de la próxima aparición de un pontífice surrealista. Las características comunes a todos los textos del género, entre ellos los que acabo de citar, así como muchos otros que por sí solos no podrían proporcionar un riguroso desglose analítico lógico y gramatical, no impiden una cierta evolución de la prosa surrealista, al paso del tiempo. Prueba irrefragable de ello son las historietas que vienen a continuación, en este mismo volumen<sup>18</sup>, historietas escritas después de gran cantidad de ensayos a cuya elaboración me entregué con la finalidad antedicha, durante cinco años, y que tengo la debilidad de juzgar, en su mayoría, extremadamente desordenadas. No estimo que esas historietas sean, en virtud de lo que de ellas he expresado, ni más ni menos capaces de poner de relieve ante el lector los beneficios que la aportación surrealista puede proporcionar a su conciencia.

Por otra parte, es preciso dar mayor envergadura a los medios surrealistas. Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones. Los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado. Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que

<sup>18</sup> Las prosas de *Poisson soluble*.

se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios:

POÈME

Un éclat de rire  
de saphir dans l'île de Ceylan

*Les plus belles pailles*  
**ONT LE TEINT FANÉ**  
**SOUS LES VERROUS**

**dans une ferme isolée**  
*AU JOUR LE JOUR*  
s'aggrave  
l'agréable

**Une voie carrossable**  
vous conduit au bord de l'inconnu

**le café**  
prêche pour son saint  
L'ARTISAN QUODITIEN DE VOTRE BEAUTÉ

**MADAME,**  
une paire  
**de bas de soie**  
n'est pas

**Un saut dans le vide**  
**UN CERF**

*L'Amour d'abord*  
**Tout pourrait s'arranger si bien**  
**PARIS EST UN GRAND VILLAGE**

Surveillez  
**Le feu qui couve**  
LA PRIÈRE  
**Du beau temps**

Sachez que  
**Les rayons ultra-violets**  
ont terminé leur tâche  
*Courte et bonne*

Y se podrían dar muchos más ejemplos. También el teatro, la filosofía, la ciencia, la crítica, conseguirían volver a encontrarse a sí mismos. Debo apresurarme a añadir que las futuras técnicas surrealistas no me interesan.

Yo he dado a entender con suficiente claridad que las aplicaciones del surrealismo a la acción me parecen poseer una importancia muy diferente<sup>19</sup>. Ciertamente, no creo en el valor profético de la palabra surrealista. «Mis palabras son palabras de oráculo»<sup>20</sup>. Sí, en la medida que yo quiera, porque ¿acaso no se es oráculo ante uno mismo?<sup>21</sup>. La piedad de los hombres no me engaña.

<sup>19</sup> Séame permitido formular algunas reservas acerca de la responsabilidad, en general, y de las consideraciones médico-jurídicas pertinentes en orden a determinar el grado de responsabilidad de un individuo, a saber, responsabilidad plena, irresponsabilidad y responsabilidad limitada (sic). Pese a lo muy difícil que me resulta admitir el principio de cualquier tipo de responsabilidad, me gustaría saber de qué manera serán juzgados los primeros actos delictivos de naturaleza indudablemente surrealista. ¿El acusado será absuelto o solamente se apreciará la concurrencia de circunstancias atenuantes? Es una verdadera lástima que los delitos de prensa hayan dejado casi de ser perseguidos, pues de lo contrario no tardaría en llegar el momento en que podríamos asistir a un proceso del siguiente tipo: el acusado ha publicado un libro atentatorio a la moral pública; a querrela de algunos de sus «más honorables» conciudadanos es también acusado de difamación; contra él se formulan acusaciones de todo género, igualmente aplastantes, cual insultos al ejército, inducción al asesinato, apología de la violación, etc. Por su parte, el acusado se muestra enteramente de acuerdo con los acusadores, a fin de poder desvirtuar las ideas por él expresadas. En su defensa, se limita a proclamar que él no se considera autor del libro en cuestión, ya que éste tan sólo puede considerarse como una producción surrealista que excluye todo género de consideraciones acerca del mérito o demérito de quien lo firma, ya que el firmante no ha hecho más que copiar un documento, sin expresar sus opiniones, y que es tan ajeno a la obra nefasta cual pueda serlo el mismísimo presidente del tribunal que le juzga.

Y lo que cabe decir de la publicación de un libro podrá decirse también de una infinidad de actos de diferente naturaleza el día en que los métodos surrealistas comiencen a gozar del favor del público. Entonces será preciso que una nueva moral sustituya a la moral usual, causa de todos nuestros males.

<sup>20</sup> Rimbaud.

<sup>21</sup> De todos modos, DE TODOS MODOS... Mejor será descargar la conciencia. Hoy, día 8 de junio de 1924, hacia la una, la voz me ha susurrado: «Béthune, Béthune...» ¿Qué quería decir? No conozco Béthune, ni tengo la menor idea de la situación en que se encuentra en el mapa de Francia, Béthune nada me evoca, ni siquiera una escena de *Los tres mosqueteros*. Hubiera debido

La voz surrealista que estremeció a Cumas, Dodona y Delfos es la misma que dicta mis discursos menos iracundos. Mi tiempo no puede ser el suyo, ¿y por qué ha de ayudarme esta voz a resolver el infantil problema de mi destino? Por desgracia, parececo actuar en un mundo en el que, para llegar a tener en cuenta sus sugerencias, estoy obligado a servirme de dos clases de intérpretes; unos me traducirán sus frases, y los otros, que es imposible hallar, comunicarán a mis semejantes la comprensión que yo haya alcanzado de estas frases. Este mundo en el que yo sufro lo que sufro (mejor será que no lo sepáis), este mundo moderno, este mundo, en fin..., ¡diabólico! Bueno, pues ¿qué queréis que yo haga en él? La voz surrealista quizá se extinga, no puedo yo contar mis desapariciones. Yo no podré estar presente, ni siquiera un poco, en el maravilloso descuento de mis años y días. Seré como Nijinski, a quien el año pasado llevaron a los Ballets Rusos, y no pudo comprender qué clase de espectáculo era aquel al que asistía. Quedaré solo, muy solo en mí, indiferente a todos los ballets del mundo. Os doy todo lo que he hecho y todo lo que no he hecho.

Y, desde entonces, siento unos grandes deseos de contemplar con indulgencia los sueños científicos que, a fin de cuentas, tan indecorosos son desde todos los puntos de vista. ¿La telegrafía sin hilos? Bien. ¿La sífilis? Igual me da. ¿La fotografía? Nada tengo que oponer. ¿El cine? ¡Vivan las salas oscuras! ¿La guerra? ¡Qué risa! ¿El teléfono? ¡Diga! ¿La juventud? ¡Encantadores cabellos blancos! Intentad hacerme decir «gracias»: «Gracias». Gracias... Si el vulgo tiene en gran estima eso que, propiamente hablando, se denomina investigaciones de laboratorio, se debe a que gracias

emprender viaje hacia Béthune, en donde quizá me esperaba algo; aunque en realidad hubiera sido ésta una solución demasiado simplista. Me han contado que en un libro de Chesterton se refiere el caso de un detective que para encontrar a alguien a quien busca en una ciudad sigue el método de inspeccionar, desde el sótano al tejado, todas las casas en cuyo exterior advierte un detalle ligeramente anormal. Este sistema es tan bueno como cualquier otro.

De parecido modo, Soupault, en 1919, entró en gran número de inmuebles improbables para preguntar a la portera si allí vivía Philippe Soupault. Creo que no se hubiera sorprendido si le hubieran dado una respuesta afirmativa. Ello se hubiera debido a que Soupault habría entrado en su propia casa.

a ellas se ha conseguido construir una máquina o descubrir un suero en los que el vulgo se cree directamente interesado. No duda ni por un instante que con ello se ha querido mejorar su suerte. No sé con exactitud cuál es el ideal de los sabios con tendencias humanitarias, pero me parece que de él no forma parte una gran cantidad de bondad. Entendámonos, hablo de los verdaderos sabios, no de los vulgarizadores de cualquier tipo, en posesión de un título. En este terreno, como en cualquier otro, creo en la pura alegría surrealista del hombre que, consciente del fracaso de todos los demás, no se da por vencido, parte de donde quiere, y, a lo largo de cualquier camino que no sea razonable, llega a donde puede. Puedo confesar tranquilamente que me es absolutamente indiferente la imagen que el hombre en cuestión juzgue oportuno utilizar para seguir su camino, imagen que quizá le procure la pública estimación. Tampoco me importa el material del que necesariamente tendrá que proveerse: sus tubos de vidrio o mis plumas metálicas... En cuanto al método de tal hombre lo considero tan bueno como el mío. He visto en plena actuación al descubridor del reflejo cutáneo plantar; no hacía más que experimentar sin tregua en los sujetos objeto de su estudio, no era un «examen», ni mucho menos, lo que hacía; *resultaba evidente que había dejado de fiarse de todo género de planes.* De vez en cuando formulaba una observación, con aire de lejanía, sin abandonar por ello su aguja, mientras que su martillo actuaba constantemente. Encargó a otros la trivial tarea de tratar a los enfermos. Se entregó por entero a su sagrada fiebre.

El surrealismo, tal como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente para que no se le pueda atribuir, en el proceso del mundo real, el papel de testigo de descargo. Al contrario, el surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida. El aislamiento de la mujer en Kant, el aislamiento de los «racimos» en Pasteur, el aislamiento de los vehículos en Curie, son a este respecto profundamente sintomáticos. Este mundo está tan sólo muy relativamente proporcionado a la inteligencia, y los incidentes de este género no son más que los episodios más descollantes, por el momento, de una guerra de independencia en la que considero un glorioso honor participar. El surrealismo

es el «rayo invisible» que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios. «Deja ya de temblar, cuerpo.» Este verano, las rosas son azules; el bosque de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca impresión como un fantasma. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte.

André Breton

Fechas de los manifiestos surrealistas

- 1º 1924 Primer Manifiesto de Surrealismo
- 2º 1929 Segundo Manifiesto de Surrealismo
- 3º 1962 Tercer Manifiesto de Surrealismo o no  
y luego Arlene 17. - 1966 -

Película "Nosferatu" = Surrealismo

Experimentos inspirados en la magia primitiva.

1947 París deconstrucción a "Nuevas visitas" con la expo surrealista

1956 DA. Le Surrealisme même.

1960 Organización en París una expo. Marcel Duchamp y Jean Cocteau  
Tema: el erotismo

- Técnicas:
- El humor
  - de maravilloso
  - El Sueño
  - Olefas Surrealistas
  - El cadáver-esquisito
  - La escritura automática.

Arte y Surrealismo

- poesía Zonas profundas del inconsciente
- pintura collage y cine pintan un mundo interior

Ficso - en actitud de defensa ante los ojos del mundo exterior

El papel secundario de lo real - Max Ernst

1950 "El almanaque" surrealista  
de "América" = la invasión de lo imaginario!



Simbolismo  
 sufrando por un viento lúpulo, silbante, mordiente, con el  
 todo los feds de Wozneska = lobber = court = qambor =

Beaudelaire  
 Rimbaud  
 Verlaine *principales de los poetas (en verso) 1894 + 51 años*  
 Stéphane Mallarmé *mermelado*  
 Paul Valéry = Jean Moreau (p. 159)

Rimbaud = *después de él*  
 A. G. = (7 37 años)  
 Pasolini = *el barco de*  
 Henry Miller = *temperado de el infierno*  
 Rimbaud =  
 Luis Alberto Spinetta =

el poeta debe hacerse *escribir de un corazón de*  
 de los sentidos = registrar lo *inefable*.  
 "Cine Total o de la" = *Vida al límite*  
 Angienezka *Hollera*  
 (palata)

capturar las *resaca* más *absolutas*!  
 Oscar Wilde = *el teatro de Dorian Gray*  
 Cuentos *cuales* de Villiers de L'isle - Adam

in *arte* = *impresión*  
*sufr. de los*  
 William Blake

ROBERT  
 Edgar Degas  
 Emile Bernard  
 Matisse  
 Modigliani

P. P. *una* *simbolista*  
 Gustave Moreau  
 Edvard Munch  
 Alex. Br. *romano*  
 # *no* de *Chapman*  
 único *solterotario*  
 Klint, Gustav  
 P. P. *Wallas* = *Walleron*  
*retener* *flamora* *el mundo de la* *suena*

aparece el *objeto*  
 de llegar a lo *solterotario*

La lista de las 10 películas del surrealismo está en "Gloria Cruz"

Herencia Es | El pedregal de Foucault -

Las isla del día antes -

Lista de los

La experiencia leona de los diez locos -

proceso de vanguardia. p. 138 de Introd al Surrealismo

Películas surrealistas:

15 minutos

2003

1 Un perro andaluz - Luis Buñuel - DALI, Miró 75

2 El fantasma de la libertad - Luis Buñuel - 48

3 Tormenta - Pasolini (do. Chitico?) 48

4 Testamento de Orfeo - Jean Cocteau 85

5 Entr'act - Francis Trichac - 48

6 La sangre de un poeta - Jean Cocteau 55

7 Blade runner - Ridley Scott - 48

8 La edad de Oro - Luis Buñuel -

9 Ballet Mécanique - (Fernand Léger)?

10 Las caracolas y el cigajo -

11 El nombre de la rosa - Anthony Mann - 1962. de Terrence Young

12 El código de Vinci - 80 millones vendidos - Madoc, ca. A.G. Romano

13 James Bond - 007 contra el Dr. No - A. Hitchcock (recreada 2003)

1945 14 Spellbound - Salvador - DALI - 1945

Arte - Surrealista

Relacionada con

Alfred Hitchcock

Walt Disney

Buñuel

Gloria Lopez

El Oso Feroz

Un perro andaluz \* 15 minutos

El alma

La carretilla de carne

Babao va

La edad de Oro - Luis Buñuel

Spellbound de A. Hitchcock (recreada)

La película de Spellbound

Tate Modern 2003 (recreada)

1945 = original

Obras de arte lineales

DALI

- 15) Con Walt Disney: Destino 1946 (completada en 2003)  
por Baker Bloodworth y Roy Oliver Disney = en  
imágenes oníricas, y extrañas figuras voladoras, y este  
inspirado por la canción Destino (del mexicano Armando Domínguez)
- 16) "L'âge d'or" = la edad de los sueños  
recreada como: Tate Modern en 2003
- 17) 1945 "Spell bound" (de Hitchcock) la secuencia onírica
- 18) 1975 "Impresiones de Mongolia superior" (1975) = expedición  
en búsqueda de un largo: -----

Felículas sobre Dalí

- 19) 1970 Jean Christophe Averty y Robert Dardennes - Sobre Dalí
- 20) 2001 Charles Lauder = Brünel y la mesa del Rey Salomón
- 21) 2009 Paul Morison - Sin límites
- 22) 2011 Woody Allen y Owen Brody = Midnight in Paris (90)
- 23) 2006 Ron Howard - 2006
- 24) El código da Vinci - géneros:
  - suspenso
  - erótico
  - de acción (17L)
  - N.F.W. "mala era"
  - Teoría de Conspiración = completos en la  
sombra
- 25) Random House -
- 26) 2003 Dan Brown

Ad-se el mismo personaje de "Ángel y Demoni" (2000) del mismo Flamingo

- 27) 1945 "Spellbound" (sobre la vida) (Loren) "Recuerdos" (Español) sobre Aladina
- 28) De A. Hitchcock (con Ingeborg Bergmann, George Tok) - sobre "psicología - onírica"
- 29) "La Belle et la Bête" de Jean Cocteau 1946 (95)
- 30) "La pasión de Juan de Arc." de Theodor Dreyer 1928 (110)
- 31) "Voyage d'Henri" de George Titz Maurice 1931 (90)
- 32) "La última de Mont" 1928 Max Rey y Robert Desros

23 Napoleon, de Abel Gance, 1938

24 Fantasia

25 Exasis, (de tipo fotográfico) 1995 Angienerka

26 Total Eclipse - Visual limits da luz da cor Holanda.

Obras literarias: la fecundidad de las funciones literarias, la aceptación de la obra producida entre 1926 y 1929

- 1 Luis Aragon: Le Rayon  
Trente du Gile
- 2 Rene Aron: L'Esprit contre la Saison  
Babylon
- 3 Robert Desnos: La Liberté ou l'Amour  
Deuil pour Deuil
- 4 Antonin Arnaud: Le Présent
- 5 Eluard: Capital de la Douleur -  
L'Amour -
- 6 Max Ernst: La Femme 100 têtes
- 7 Benjamin Péret: Le grand jeu -
- 8 A Breton: Nadja  
Le hiéroglyphe et la peinture

- 98 La nuit de la déraison  
1925 de Germaine Ducrocq  
L'écrit
- David Lynch: Eraser head  
Jean Pierre Punt: Train Track TV
- Silvio Medem / no
- Charles Haver / no

la producción de discursos sobre el poder de realidad

En el campo del arte adquieren nuevas personalidades Wito, Man Ray André Breton  
Max Ernst Duchfi, Yves Tanguy

Se hacen el arte del conocido y explícito con joya en Ulster.  
Las narraciones de mito fueron gráficas, con el día de decoro, decoración, brevedad  
maneras. - simbolismo 1922 - cinemas, desvela los miedos del Subconsciente  
1921

La gran coincidencia de paráfrasis de un a dos, El finco reintegro  
al gran impacto de Ulster en la cultura del siglo XX

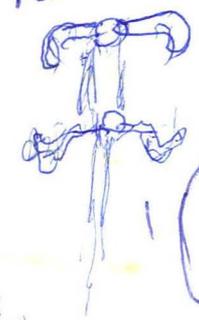
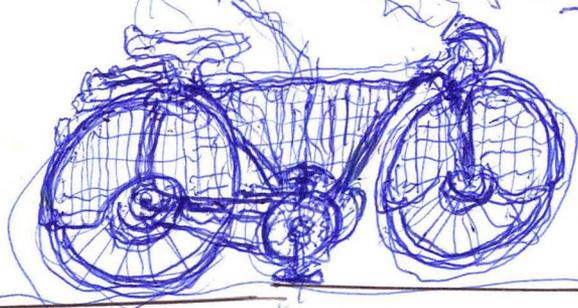
27 Una película de Eisenstein cuyo nombre no aparece Am American Trophy  
Close Up

Una del tipo "gentis del mundo"

caje + cupaje, notador, "reflector"

res: zano man... - g... - "p..."

con  
energía  
solar  
eléctrica



James Bond

- 1) Moon maker: 007 misión especial 1979
- 2) License to kill (1989)
- 3) Octopussy - 1983
- 4) The man with the Golden Gun 1976
- 5) Diamond are for Ever 1971
- 6) Live and let die 1973

James Bond

Perda física con amor = construcción de la película

1969

1963 la 2ª de la serie

007 James Bond soundtrack (all original)

Dr. No

(musica hecha por Henry Solomon y Broad)

de Terence Young (directo)

007. yel

(la copia que me vino 1977)

(misión especial)

Derivada de una serie de libros de Jos Fleming - la 1ª fue adaptada

Casino 1962 = Sean Connery de el primer intérprete - Roger Moore con John

1962 - Dr. No: "El agente 007 contra el Dr. No." = Dir Terence Young

1963 = From Russia With Love = desde Rusia con amor la primera adaptación por Terence Young

Versiones no originales

Casino Royale (TV) 1954

Barry Deas

Casino Royale (parodia) 1967

David Niven

Amara Dfa nunca más - 1983

Sean Connery



El personaje creado en un libro 1952 por Fleming  
(con villanos tan rulos, comunistas, chinos!)

En el escenario de la guerra fría

Patrick - Waldberg

- 1) Dada = desfunción del lenguaje - 9,
- 2) El surrealismo, La búsqueda del fruto  
o suprasano
- 3) Indictonomático ( FCE ) Mex.

Las formas de provocación intelectual & verbal se el nuevo como hijos de lo  
Ejercen un podere de disolución modo

contra el espíritu burgués { el conformismo!  
el adormecimiento espiritual -

Trincheras habitadas de espectros - los románticos

El "objeto-dada" ( sin hoja ) = un objeto de una palalera - Idée  
cutibullo ( perdido! ) y es nada!

El romántico utíler - personeja excentrica - delicias son jubares!

En Francia, la bohemia, del vindicaba } miseria  
 } sueño  
 } libertad } conquista

cargo fundamental = la irresponsabilidad - Balzac, Die = luna fecunda = nomada  
Baudelaire " trab. profética " de popular ord. en la "

1860-70 = fantasista  
magos del lenguaje

eran unos fenómenos individuales  
La risa gelada + el Waltz  
o de Maldoror

- Villiers de Herby - Adam
- Stéphane Mallarmé!
- Paul Verlaine -
- Arthur Rimbaud -

En la 1ª guerra = el fracaso de los valores occidentales!

Carácter = su vitalencia prodigiosa

Dada = arremete contra los fundamentos del pensam. para en el lenguaje la obscureza : para los bolso por sonido exclam  
Dada rompía con todas las esplas de la educ

1916 en Café Conciergo en Zurich

alred. el cabal Voltaire para intelectuales empiristas ;

( Hugo Ball y su  
esposa Emmy Hearing  
el delirio Luis Turreta

venen: Tristan Tzara  
Jean Arp  
Rugido Guacometti  
y una docena mas  
Antoni Szal

Dada pretende ser inab o indef " es un microbio virgen " ?  
Arp relata como hicieron " poesia automática "

el verdadero período de creación sobre todos los frentes 1916-1918

a partir de la conjunción Tzara - Picabia -

max crut. - Arp y Baargeld en Colonia, non

Hay manifestada Dada

- enero 1921 - Dada se vive tout

qui de l'écrit  
de a corrom  
des pantalons de femme  
ou même les  
proufeto

1917 de Picabia Duchamp. T. Picabia Baargeld

1921 Tzara Arp Ernst en el tiro

1920 Cartel DADA negt : expos en Colons

1921 "Ursonato"

Kurt Schwitters

1920 Ferie Dada, en Berlin

1921 "Dada" el juicio Barrés. provocación - Elvira Sempere Dada Tzara

1920 "vous n'oubliez"

1920 festival Dada

Amaltonais herido trapeado - a resulto André Breton  
el autor de alcohol

C. Lévi fra dada dera sobre ceremonias, elipios de la tribu  
not. ocido de DADA = glotonerie

en las fiestas se parda algunos "celos" pedulares y los los correa encorrier  
de mal gusto obra trapea y moler de

1922 Breton, Elvira Tzara, Pérez

Sweden Eads 1921-1924 → 3 años de gestación.

Spain 1918 → manifestación DADA Tzara en París causa inapto  
difunde el movimiento de Dada → de la idea furiosa

1919 en la ex. de arte publico Campos Magni P. cor de Dada

28 Jean Luc Godard, Vivre la vie 1962 - León de Venecia = Surrealista

29 " " La Chinoise 1967 - " " " " " "

BIBLI URL libros y películas Biblioteca URL

\* ① Ades Darwin, El Dada y el Surrealismo (709) 0406  
Labor Barcelona 1983 A 232

2 García de la Concha Víctor, El surrealismo (800) 64  
G 215 Madrid Taurus 1982

3 Sanguoski Gerardo J. El surrealismo en la ficción  
hispanoamericana (H860) 9 L 254  
Madrid. Gredos 1982

x ④ Buscino Carlos, surrealismo poético y simbolización  
(801) 951 B 877s Madrid Gredos 1979

\*\*\* ⑤ Micheli, Mario de. Las Vanguardias artísticas del  
siglo XX (709) 04 M 623. Madrid Alianza 1995

6 Breton André, Antología 1913-1966  
(808) B 344 3a ed. México DF. Siglo XXI 1978

⑦ Breton André, manifiestos del surrealismo  
(843) 9 B 344 m 2a ed. Madrid Gredos 1974

P Bunuel Luis, El fantasma de la libertad R  
1248 - Feancia Copédua. Ital. Tom. AV DVD

9 Durozoi, Gerardo, El surrealismo  
(759) 91 D 964. Madrid Guadarrama 1974

10 Gant William, Los surrealistas, Trad. Barbara Forda Gau  
R. (759) 11. L 272 12 Barcelona Labor 1974

11 Richter, Hans Peter  
Historia del Dadaísmo (759) 06 R 535  
B. Aires Nueva Visión 1973

12 Breton André, El surrealismo; puntos de vista y manifestaciones  
(848) 912 B 344 3 JCL Barcelona: Boreal 1978

13 Duplexin yonne, El Surrealismo (759) 91. 0936  
Barcelona: Oikos-Tau 1972. 22/51

14 Wadberg, Patrick, "Triumphators of Surrealism"  
(759) 06 W 157 (Fox 2491)  
New York: The New American Library 1970

15 Torresin Tier Teo, Teo Teo Teo (904) Italia, 1968 <sup>42</sup>

15 Miro, - Supin Jago, introd. (759) 6 M 676 Fox (2010)

16 Richter Henri Felix, Dada, art et anti-art (709) 060 62. R 535  
Brussels, edit de la Commerce 1965 <sup>ich</sup>

17 Andean travieso, Historia du Surrealismo: serio le document  
surrealista (779) 015, N 154 R Brous Paris Seul 1964

18 Codrea, El Testamento de Orfeo AU DVD 1310  
France films film 1960 (85)

19 Ray Ward, Marcel, De Beaudelaire al Surrealismo.  
(840) 9 R 271 Mexico DF, Todo de Art Esc. 1960

20 Codrea Jean, La Langue de magia AU DVD 782 (55)  
France, Film Vivante Noailles 1930

21 Reis Clara Ed. ed. <sup>99</sup>

22 Los Burros de los gatos Andaluzes <sup>90</sup>

23 El nombre de la flor (?)

24 El codice VINGT (?)

El cine: David Lynch surrealista original

- 1990 « Wild at heart » = palma de Oro = Carrie Tabaja - Clase de Oro
- 1982 Mull holland Drive
- 2002 The desert man - grain y Dune
- Lost Highway - Carriera de Lou Lige
- 2006 INLAND EMPIRE = con solo tonos digitales
- Filadelfia = inspirado a base de figuras geométricas !!!

1970 « The grand mother » solo 30 minutos con musica atonal, imaginaria enfocada a los asesos y al inconciencia reprimida

1971-7 « Eraserhead » = enigmática y sombría, lenguaje de signos surrealistas, ingiere ruidos y ansiedades un modelo de la icona del cine fantástico admirado por Stanley Kubrick

1980 El hombre del futuro - Tuvo gran éxito comercial y crítico

1984 Dune (super prod. de Imo de laarck) - éxito

1986 Blue Velvet - tuvo gran éxito - Oscar  
« Corripelo Azul »  
(un verdadero icono de la cultura popular)

Directoras Surrealistas

- Eileen Triester Ager + 1991 colleja a abstr
- Emmy Bridg Water + 1999 - exoniado de uoviv
- Leanne Carrington + 2011 - con Max Ernst
- Laura Fini
- Valentine Hugo casó con Jean Hugo 1930-36 en el  
movimiento S.
- Kay Kap - trabajó surreal con Yag Tang y

Jean Pierre, Genot, n. 1953

Las primeras se ubican en la distopía  
relato-futurista

2002, Amélie, - (Premio Goya)

1981 - primera The Gunter of the last Gunshot sobre soldados en un mundo futurista

1995 - La ciudad de los niños perdidos -

2009 Inc mares

1992 Debut en (mejor opera prima)

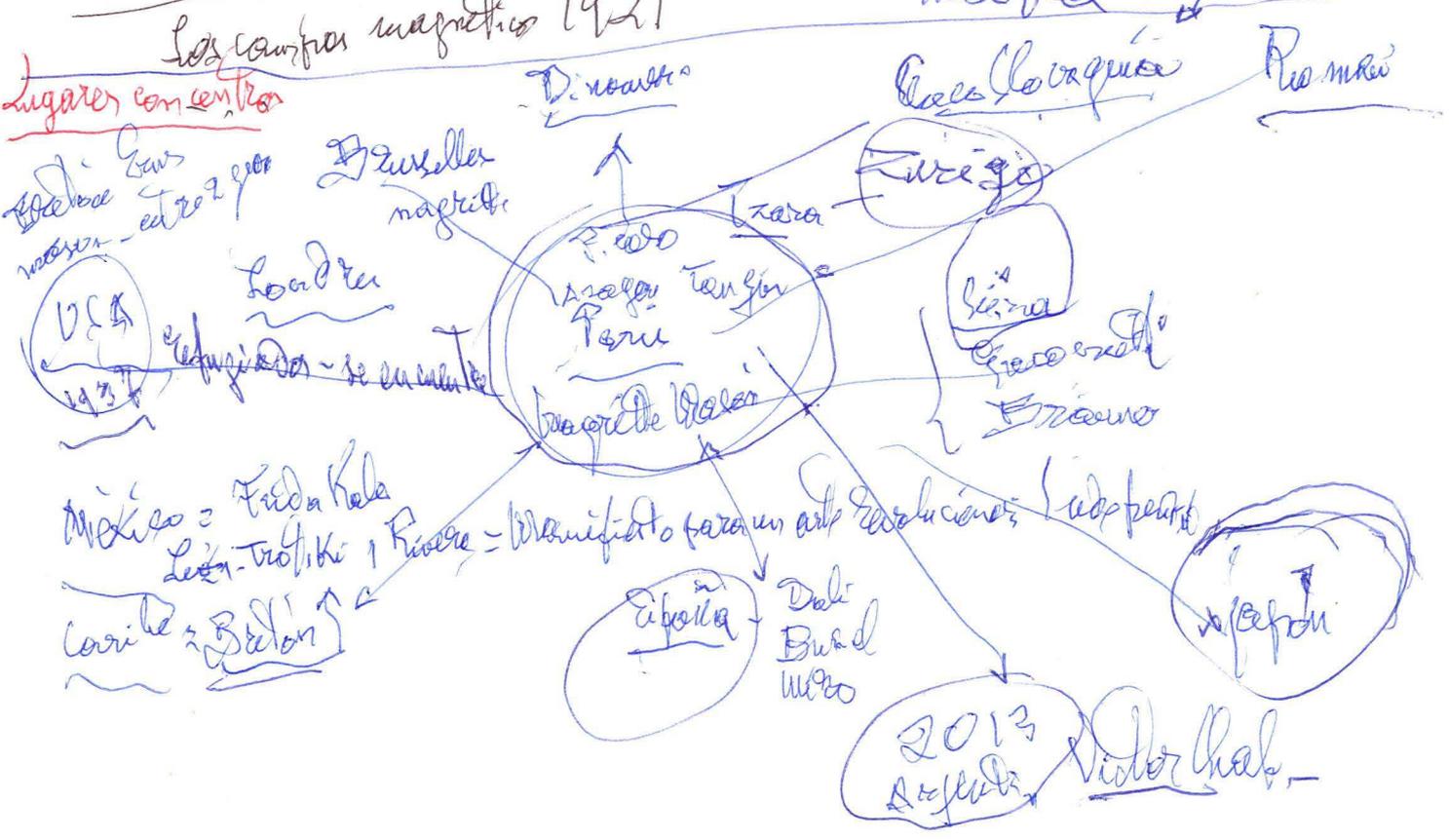
Surrealismo -

1924 En el 1er manifiesto: "puro automatismo psíquico del cual se intenta expresar  
verdadero o forzado, ... el proceso real del pensamiento - El dictado  
del pensamiento, libre de cualquier control de la razón, ... no obedeciendo  
a las convencionales normas o estética"

- En un movimiento ideológico Pléyade - en que la función y el arte van a la par  
como consecuencia plástica de la poesía!

Poética surrealista: basada en el "inconsciente" como lugar generador de imágenes

Lugares con centros  
Los campos magnéticos 1927



Felicia Surrealid

Sin referencias

- 1962 Luis Buñuel El Ángel Exterminador
- 1963 F. Fellini - Fellini 8 1/2 ya
- 1986 Nombre de la rosa - de Jean Jacques Annaes 131
- 1990 David Lynch Twin Peaks
- 1982 Alan Parker, El muro (Pink Floyd) - TV Edición 1996 140
- 1972 Antonio Mercero, La Cabina - TV
- 1963 Luis Buñuel, Simon del desierto 77
- 1950 Jean Cocteau - Orfeo ya
- 1968 Orson Wells, El proceso 9
- 1994 Bernard-Lucy Sains, Un hombre que duerme 77
- 1965 Roman Polanski, Refusalión - (atón en México) ya
- 1979 Yury Norshteyn, El canto de los cuervos 77
- 1961 "El año pasado en Mariébad" - Alain Resnais ya
- 2004 Masaki Yuasa, "Midgame"
- 1992 Aleksandr Kazetsov, El sueño de un hombre ridículo 77
- 1997 David Lynch, Corredora perdida - (do un púdalo)

Literatura entre 1987 - 2013 Will Alexander (The Sun Stone)  
 impresionante cantidad de libros = "estado electrónico" FOAT.

1987 Vertical Rain by Charles De pensamiento } Poesía  
 2011 Compression and purity } Filosofía

2008 Toward the Universal Light in Field  
 2011 Mirach speak total Geometrical Transparence  
 2014 On the Substance of Disorder (ensayo)

Pick-Up: 2013

Surrealismo literario

Victor Chab, "Bocetos"

Victor Chab, "Fantomas"

Melusine: XXXIII. "La vida = Arte, El arte del Surrealismo"

Surrealismo de Chile - Francisco Brondino, "Los Espirituales"

2011 Jacques Lacombe, la hora - por Enrique de Santiago

La "revelación" es el comienzo de la muerte - p. 39 W.Y. Tenebris

Adonin A. Grandi fue escrito en la "misma ola" de los Traumata (Julio 1947 Barzal Ed. Barcelona)
1945 aparece siempre la nada
1948 la raza de los hombres perdidos
1934 En los Traumata se encuentran esquelos que faltan!

1937. ayudado por Paulhan consigue asi mismo
Escribo "El Oto del Togo" - en 1940 - en el "Punto de la
mesa como - desde de 7 años encerrado
mi primer esfuerzo para regresar a mi mismo!

La "montaña de las siglas" escrita en Mexico 1936 p. 35
Enero 1948

Carta a Jean Paulhan 28 marzo 1934 - carta era del grupo surrealista
Ayudada a conseguir financiamiento

André Bataillon, "Nadia", El Catedrales (Otras cosas) (comienzo 1908)

1907 n. partida de 1925 marzo 2009  
se embarca con Leifur heiti 1906  
En 1908 en el Ducho Maxim Tangué  
1908 NY 1942 exposic. revista UUV  
se interesea por la Escuela Indica  
1905 en Haití

1946 repen  
1947 recepción de la Confer. de Zaria en la Sede  
de casa con Jacqueline Lambert. pedine Elvira y Gloria  
1938. con Tandy en México

1966 último viaje por Betania.

El profesor en 1969 proemin. Empire & Quince 9 - 9

Ritual de nacimiento - Gode - Presente. miso

1) La literatura de la vanguardia  
2) Las películas realizadas en colaboración con miso

3) dos personajes creados en el mundo cotidiano  
Bibliografía: Beoporo Stepha Moly  
- Napoleón  
- Juana de Arc  
- Oog, con derechos reservados  
- Se clase busques

Juan Pablo El mundo en manos  
Fidel El hombre sin esperanza  
de Manuel en plido 1949 Diez de King Vitor  
Vitor

Alan 2<sup>o</sup> anarquistas capitalistas

luz de  
person John Galt - Atlas Shrugged

El conflicto de Atlas Shrugged

La Virtud del egoísmo

El libro de Mises

es Hulst Rock Rock equities

se funda en el liberalismo  
colectivista

filosofía colectivista

Stiglitz

el problema de la desigualdad

el maldebar de la globalización

The Three Trillion Dollar War

Francis Fukuyama

El fin de la historia y el último hombre

Antonin Artaud

« Los Traumatizados »

Dadaísmo —  
y Surrealismo —  
1967.

Carlos Fuentes: "Aura" — Felipe Montoya  
Siempre en el ser de Felipe Montoya con  
inexplicables —

La influencia física seguía notándose. Aquel cataclismo que era mi cuerpo... Después de veinte días de espera, todavía no había vuelto en mí; —habría que decir: *salido* a mí. A mí, a aquella aglomeración dislocada, a aquel trozo de geología averiada.

Inerte, como la tierra con sus rocas puede serlo; y todas esas grietas que corren por los pisos sedimentarios amontonados. Quebradizo, lo era realmente, no por fragmentos, sino por entero. Desde mi primer contacto con aquella terrible montaña, que estoy seguro había elevado contra mí barreras para impedirme entrar. Y, desde que estuve allí arriba, lo sobrenatural ya no se me aparece como algo tan extraordinario como para que no pueda decir que quedé, en el sentido literal del término: *embrujado*.

Dar un paso, para mí, no era dar un paso, sino sentir dónde llevaba la cabeza. ¿Se entiende esto? Miembros que obedecen uno después del otro y que avanzan uno tras otro; y hay que mantener la posición vertical por encima de la tierra. Pues la cabeza, desbordante de olas y sin poder ya dominar sus torbellinos, la cabeza siente abajo todos los torbellinos de la tierra que la enloquecen y le impiden mantenerse derecha.

Veintiocho días de aquella influencia pesada, de aquel ovillo de miembros mal acoplados que era yo, a cuyo espectáculo me daba la impresión de estar asistiendo, como al de un inmenso paisaje de hielo a punto de desmembrarse.

La palabra "Dios" en muchos contextos  
 es la que ~~posee~~ la función de definición y límites  
 El cosmos, la historia, la inteligencia, la cultura  
 son también palabras que definen los límites  
 sin embargo su significado o lugar se encuentran en  
 condiciones concretas y reconocibles Dios los supera  
 y no los opera se mezclados con tales mundos

es más que el universo  
 no acepta las dilataciones de un firmamento  
 no es conceptualizable  
 no está en los límites

historia Terminusus históri.

- Filón
- Flavio
- Talito
- Carde el go lomas de la
- Flavio

Perce de RAs

- Madre
- recurr
- Comino
- Sales a la
- Selle a la
- Perce a el río



La influencia seguía notándose, tan terrible, que para ir desde la casa del indio hasta un árbol situado apenas unos pasos más allá, necesitaba algo más que valor, necesitaba recurrir a reservas de voluntad verdaderamente *desesperada*. Pues haber llegado hasta tan lejos, encontrarme por fin en el umbral de un encuentro y de aquel lugar del que tantas revelaciones esperaba, y sentirme tan perdido, tan desierto, tan descoronado. ¿Habría conocido yo alguna vez la alegría? ¿Habría habido alguna vez en el mundo una sensación que no fuese de angustia o de irremisible desesperación? ¿Me habría encontrado alguna vez en un estado diferente al de aquel dolor en grietas que todas las noches me perseguía? ¿Habría algo para mí que no estuviese a las puertas de la agonía, y sería posible encontrar por lo menos un cuerpo, un cuerpo de hombre que escapase a mi perpetua crucifixión?

Realmente necesitaba voluntad para creer que algo iba a ocurrir y todo aquello ¿por qué? Por una danza, por un rito de indios perdidos que ni siquiera saben quiénes son, ni de dónde vienen y que, cuando les preguntamos, nos responden con cuentos cuya cohesión y secreto han perdido.

Después de fatigas tan crueles, repito, que no puedo dejar de creer que no estuviese realmente embrujado, que aquellas barreras de desintegración y de cataclismos, que sentí subir a mí, no fuesen el resultado de una premeditación inteligente, había llegado a uno de los últimos puntos del mundo donde todavía existe la danza de curación mediante el Peyote, el punto, en todo caso, donde dicha danza se inventó. Y, entonces ¿qué? ¿qué falso presentimiento, qué intuición ilusoria y fabricada me permitía esperar de él una liberación para mi cuerpo y también, y sobre todo, una fuerza, una iluminación en toda la amplitud de mi pasaje interior, que en aquel momento preciso sentía yo fuera de toda clase de dimensiones?

Hacia veintiocho días que había empezado aquel inexplicable suplicio. Y doce días que me encontraba en aquel

rincón aislado de la tierra, en aquel encierro de la inmensa montaña, esperando la buena voluntad de mis brujos.

¿Por qué, cada vez que, como en aquel instante, sentía que me acercaba a una fase capital de mi existencia, no llegaba a ella con un ser entero? ¿Por qué aquella terrible sensación de pérdida, de carencia que había que conquistar, de acontecimiento abortado? Voy a ver a los brujos ejecutar su rito, es cierto; pero ¿qué provecho voy a sacar de él? Los veré. Será la recompensa por esa larga paciencia a la que hasta ahora nada ha podido desalentar. Nada: ni el terrible camino, ni el viaje con un cuerpo inteligente, pero destemplado —había que arrastrarlo y casi había que martarlo para impedir que se rebelase—; ni la naturaleza con sus bruscas tempestades que nos rodeaban con sus redes de rayos; ni aquella larga noche atravesada por espasmos, en la que vi a un joven indio rascarse en sueños con una especie de frenesí hostil exactamente en los puntos en que dichos espasmos me atravesaban, y decía, él que apenas me conocía desde el día anterior: «Ah, que le sobrevenga todo el dolor que le pueda sobrevenir.»

El Peyote, ya lo sabía yo, no está hecho para los blancos. Había que impedirme a toda costa alcanzar la curación mediante ese rito instituido para actuar sobre la naturaleza misma de los espíritus. Y para aquellos pielrojas, un blanco es alguien a quien los espíritus han abandonado. Si yo me beneficiaba del rito, otro tanto perdían ellos, con su inteligente doblez espiritual.

Otro tanto perderían los espíritus. Otros tantos espíritus que no se utilizarían.

Y además, existía el problema del *Tesguino*, ese alcohol que necesita ocho días de maceración en las vasijas, y no había suficientes vasijas, suficientes brazos, listos para moler el maíz.

Después de beber el alcohol, los brujos del Peyote quedan inutilizados y se necesita una nueva preparación. Ahora bien cuando llegué al pueblo, había muerto un hombre de

— Siempre se lo ha  
Lo que el Padre le da

— Siempre se lo ha  
Lo que el Padre le da

No es la fe la que se discute — Solo queremos saber: cómo <sup>es</sup>  
Cualqui habla de Dios

12. 4, 24 = Dios es Espíritu  
— En el momento verdadero de la vida a  
espíritu y verdad

2, 16 No conocéis la caridad que ha estado  
el tiempo

3, 16 " Tanto como  
Dios al mundo que entregó a su hijo único

3, 18 Dios ha enviado su hijo al mundo

4, 34 ni al mundo ni a la carne caridad del que me ha enviado  
y dar a saber de obras

3, 17. mi padre dice verdad y yo verdad

5, 19 No puedo hacer nada por mi cuenta sino lo que me  
hace el Padre,

20 El Padre quiere al hijo y le muestra todo lo que el Padre

22 No juzga a nadie

3, 26 El Padre que me ha enviado es el que da  
testimonio de mí

aquellas tribus, y convenía que el rito, los sacerdotes, el alcohol, las cruces, los espejos, los ralladores, las vasijas y todo aquel extraordinario aparato de la danza del Peyote se utilizasen en beneficio suyo, del muerto. Pues una vez muerto, su doble no podía esperar a que se hubieran desmembrado los malos espíritus.

Y después de veintiocho días de espera tuve además que soportar una comedia inverosímil durante toda una semana interminable. Consistió en un desenfrenado intercambio de emisarios, que, al parecer, enviaban a los brujos. Pero, tan pronto habían partido los emisarios, se presentaban los brujos en persona, extrañados de que no estuviese todo preparado. Y comprendía que me habían engañado.

Condujeron hasta mí a sacerdotes que curan mediante el sueño y que hablan después de haber soñado.

«Los del *Ciguri* (danza del Peyote), no buenos, decían. Coge éstos.» Y empujaban hacia mí a viejos que de repente se rompían en dos haciendo resonar sus amuletos de forma extraña bajo sus ropas. Y vi que me encontraba ante prestidigitadores, no brujos. Y supe además que aquellos sacerdotes eran amigos íntimos del muerto.

Un día aquella ebullición se calmó, sin gritos, sin discusiones, sin nuevas promesas por mi parte. Como si todo aquello formase parte del rito y el juego hubiese durado demasiado.

Es cierto que no había llegado hasta el fondo de la montaña de aquellos indios tarahumara para buscar recuerdos de pintura. Había sufrido bastante, me parece, como para merecer que se me pagase con un poco de realidad.

Sin embargo, al caer el día una visión se impuso a mis ojos.

Tenía ante mí la Natividad de El Bosco, con su disposición y orientación, con el viejo cobertizo de tablones dislocados delante del establo, con los resplandores del niño-Rey brillando a la izquierda, entre los animales, con los ca-seríos diseminados, los pastores; y, en primer plano, otros

animales que balan; y, a la derecha, los bailarines-reyes. Los reyes, con sus coronas de espejos a la cabeza y su manto de púrpura rectangular a la espalda, a mi mano derecha en el cuadro, como los reyes magos de El Bosco<sup>2</sup>. Y, de repente, al volverme, dudando hasta el último momento de ver llegar a mis brujos, los vi que descendían la montaña apoyados en enormes bastones, y sus mujeres con las grandes cestas; y los servidores armados de cruces, agrupados como haces o árboles, y los espejos que brillaban como pliegues de cielo ante todo aquel aparato de cruces, picas, palas, troncos de árbol sin ramas. Y todos iban encorvados bajo la carga de aquel insólito aparato, y las mujeres de los brujos, igual que los hombres, se apoyaban también en enormes bastones que las sobrepasaban una cabeza en altura.

De todas partes subían fuegos de leña hacia el cielo. Abajo, ya habían comenzado las danzas; y ante aquella belleza por fin realizada, aquella belleza de imaginaciones radiantes, como voces en un subterráneo iluminado, comprendí que mi esfuerzo no había sido en vano.

Allí arriba, en las laderas de la enorme montaña que descendía hacia el pueblo en escalones, habían trazado un círculo en la tierra. Ya las mujeres, de rodillas ante sus metates (cubos de piedra) molían el Peyote con una especie de escrupulosa brutalidad. Los capellanes se pusieron a pisar el círculo. Lo pisaron cuidadosamente y en todos los sentidos; y en medio del círculo encendieron una hoguera que el viento de arriba aspiró en remolinos.

Durante el día habían matado dos cabritos. Y ahora veía sobre un tronco de árbol sin ramas, cortado también en forma de cruz, los pulmones y el corazón de los animales que se estremecían con el viento de la noche.

Otro tronco sin ramas estaba situado junto al primero, y el fuego encendido en medio del círculo producía en él a cada instante innumerables reflejos, algo así como un incendio visto a través de cristales muy espesos y agrupados. Me acerqué para distinguir la naturaleza de aquel hogar y vi un

Fuentes 100 católicos  
1. 15 sets de libros de Jesús llamado Kto  
37/38 DC. (Trazado del 100)

ju # 51  
M. G. # 6  
M. G. # 19 (19)  
L. # 13  
20, 2007

en Roma vive como protegido de la T. H. E.  
En la guerra juda no habla de su  
de entip... (Indicase la novela 3 veces  
el 93 (Ant 18, 63-65)

Sancho fue condenado en 62  
el testimonio Flaviano Cap. 18, 63

En libro de Cesar (100-339) el uso...  
Cifras fijas que Jesús no vive en T.H.  
2. fuentes de libros y Jesús en sedentes

3. Matias De L... = rey de...  
Plinio el J... 61 - 120  
T... (Chari 105 - 110)  
C...  
T... (462 / 50 de 2)

Carta  
43 de J...

~~marcos: 10, 27 " para los hombres es imposible pero no para Dios  
para Dios todo es posible."~~

11, 22 " Tened fe en Dios  
yo os aseguro que quien diga a este mundo y a este mundo  
y plantarlo en a mar, lo obtendrá  
14, 24 Obedeced todo cuanto fuere en la oración  
si creis que yo lo habere cumplido

increíble entrecruzamiento de campanillas, unas de plata, otras de cuerno, atadas a correas de cuero y que también estaban esperando el momento de officiar.

Por el lado donde el sol se alza plantaron diez cruces, de diferente tamaño, pero todas ellas alineadas en orden simétrico, y a cada cruz ataron un espejo.

Veintiocho días de aquella horrible espera, después de la peligrosa supresión, concluían ahora en aquel círculo poblado de Seres, en este caso representados por diez cruces.

Diez, eran diez, como los señores invisibles del Peyote, en la Sierra.

Y entre ellos: el Macho-Principio de la Naturaleza, al que los indios llaman *San Ignacio*, y su hembra ¡*San Nicolás!*

En torno al círculo, una zona moralmente abandonada en la que ningún indio se atrevería a entrar; cuentan que los pájaros que en ella se extravían, caen, y que las mujeres embarazadas notan que su embrión se descóm-pone.

Hay toda una historia del mundo en el círculo de dicha danza, encerrada entre dos soles, el que baja y el que sube. Y cuando el sol baja es cuando los brujos entran en el círculo y entonces el bailarín de las seiscientas campanillas (trescientas de cuerno y trescientas de plata) lanza su grito de coyote, en el bosque. —

El bailarín entra y sale y, sin embargo, no abandona el círculo. Avanza deliberadamente hacia el mal. Se sumerge en él con una especie de valor espantoso, a un ritmo que parece dibujar la Enfermedad por encima de la Danza. Y nos parece verlo emerger y desaparecer sucesivamente con un movimiento que evoca no sé qué oscuras tantalizaciones. Entra y sale: «salir de día, en el primer capítulo», como dice del Doble del Hombre el *Libro de los Muertos* egipcio. Pues ese avance hacia la enfermedad es un viaje, un descenso para VOLVER A SALIR A LA LUZ. —Da

vueltas en redondo en el sentido de las alas de la Swastika, siempre de derecha a izquierda, y por arriba.

Salta con su ejército de campanillas, como una aglomeración de abejas enloquecidas, aglutinadas unas en otras, arremolinadas, en medio de un crepitante y tempestuoso desorden.

Diez cruces en el círculo y diez espejos. Un madero, con tres brujos encima. Cuatro capellanes (dos Varones y dos Hembras). El bailarín epiléptico y yo mismo, para quien se hacía el rito.

Al pie de cada brujo, un agujero en el fondo del cual el Varón y la Hembra de la Naturaleza, representados por las raíces hermafroditas del Peyote (sabido es que el Peyote lleva la figura de un sexo de hombre y de mujer mezclados), duermen en la Materia, es decir, en lo Concreto.

Y el agujero, con una cubeta de madera o de tierra invertida por arriba, representa bastante bien el Globo del Mundo. En la cubeta, los brujos rallan la mezcla o la dislocación de ambos principios, y los rallan en lo Abstracto, es decir, en el Principio. Mientras que, por debajo, los dos principios citados, encarnados, reposan en la Materia, es decir, en lo Concreto.

Y durante toda la noche los brujos restablecen las relaciones perdidas, con gestos triangulares que cortan de forman extraña las perspectivas del aire.

Entre los dos soles, doce tiempos en doce fases. Y la marcha en redondo de todo lo que pulula en torno a la hoguera, dentro de los límites sagrados del círculo: el bailarín, los ralladores, los brujos.

Entre una fase y otra, los brujos se han ocupado de realizar, la prueba física del rito, de la eficacia de la operación. Ahí los tenemos, pues, hieráticos, rituales, sacerdotales, alineados en su madero, meciendo su rallador como a un niño. ¿De qué idea de una etiqueta perdida procede el sentido de esas inclinaciones, de esa marcha en redondo

11, 36 ca el baut

Abba, Pater, todo a posible para te' aparto de car  
este ser / pero no se hege me b...  
sea lo que yo quier, mas lo que quiera tu

11, 61 Ecce in Christo el hijo de Dios bautizo?

- Si, por lo y  
y creyó el hijo del hombre descendido a la tierra para  
y reunir entre los varones que

15, 36 ... Ello! Ello! Seamos bebidos  
Dios mio Dios mio. ¿por que me has abandonado?

Lucas  
2, 49 ¿Sabias que yo debia estar en la casa de mi padre?

4, 18 La fiesta del bautizo en la Salina mi  
por que me ha reunido  
para anunciar a los fariseos la buena nueva

6, 35 El es bautizo con los de esa generacion y los fariseos

9, 2 Tu envio a predicar el reino de Dios y curar!  
¿De donde Padre? ¿por haber a curar  
peccos del cielo y de la tierra

10, 21 Me Padre me ha entregado todo - nadie conoce al hijo

10, 22 el Padre si no el Padre - no quise el Padre sino  
el hijo y a quel expone el hijo de lo que le da  
Padre Dios

11, 2, Oracion Padre Dios

20, 38 No es un Dios de muertos, sino de vivos, para el  
vivos vivos!

24, 41 - Padre.

en la que van contando los pasos, se santiguan delante del fuego<sup>1</sup>, se saludan mutuamente y salen?

Así pues, se levantan, ejecutan las reverencias que he dicho, unos como hombres con muletas, otros como autómatas truncados. Cruzan a zancadas el círculo. Pero, resulta que, nada más pasar el círculo, apenas un metro afuera, dichos sacerdotes, que andan entre dos soles, se han convertido repentinamente en hombres, es decir, en organismos abyectos a los que hay que lavar, para lavarlos se hace ese rito. Se comportan como poceros, esos sacerdotes, como especie de trabajadores de las tinieblas, creados para mear y para destaparse. Mean, se peen y se destapan con terribles truenos; y entonces, al oírles, se podría pensar que han querido nivelar el auténtico trueno, reducirlo a *su necesidad* de abyección.

De los tres brujos que allí estaban, dos, los dos más pequeños y más bajos, hacía tres años que habían adquirido el derecho de manejar el rallador (pues el de manejar el rallador es un derecho que se adquiere; y, por lo demás, sobre ese derecho descansa toda la nobleza de la casta de los brujos entre los indios tarahumara) y el tercero diez años. Y debo decir que el más antiguo en el rito era el que meaba mejor y se peía con más ardor y más fuerte.

Y éste mismo, con el orgullo de aquella especie de grosera purga, se puso a escupir unos instantes después. Escupió después de haber bebido el Peyote como todos nosotros. Pues, cuando hubieron acabado las doce fases de la danza y ya apuntaba la aurora, nos pasaron el Peyote molido, semejante a una especie de pisto alimonado; y delante de cada uno de nosotros se cavó un nuevo agujero para recibir los escupitajos de nuestras bocas, a las que el paso del Peyote había conferido carácter sagrado.

«Escupe, me dijo, pero dentro de la tierra y tan profundamente como te sea posible, pues ninguna partícula de *Ciguri* debe volver a emerger nunca.»

Y el brujo envejecido bajo el correaje fue quien escupió

con mayor abundancia y con los mocos más compactos y más gruesos. Y los demás brujos y el bailarín, reunidos en círculo, en torno al agujero, se habían acercado a admirarlo.

Después de haber escupido, me quedé dormido. El bailarín no dejaba de pasar y volver a pasar delante de mí, girando y gritando *por lujo*, porque había descubierto que su grito me gustaba.

«Levántate, hombre, levántate» gritaba, a cada giro, cada vez más inútil que daba.

Después de despertarme, me condujeron titubeante hacia las cruces, para la curación final, cuando los brujos hacen vibrar el rallador sobre la propia cabeza del paciente.

Así pues, participé en el rito del agua, de los golpes en el cráneo, de esa especie de curación mutua que se pasa de uno a otro y de las abluciones desmesuradas.

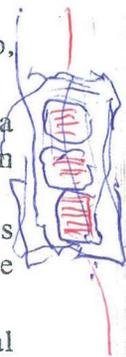
Pronunciaron por encima de mí extrañas palabras, al tiempo que me rociaban con agua; después se rociaron el uno al otro nerviosamente, pues la mezcla de alcohol de maíz y de Peyote estaba empezando a enloquecerlos.

Y así, con aquellos últimos actos, fue como acabó la danza del Peyote.

La danza del Peyote está dentro de un rallador, dentro de esa madera empapada de tiempo y que ha aprovechado las sales secretas de la tierra. En esa varilla extendida y retorcida reposa la acción curativa de dicho rito, tan complejo, tan atrasado y al que hay que perseguir como a un animal en el bosque.

Al parecer, existe un rincón de la alta Sierra mexicana donde abundan esos ralladores. Allí duermen, esperando a que el Hombre Predestinado los descubra y los *saque a la luz*.

Cada brujo tarahumara, al morir, abandona su rallador, con una pena infinitamente mayor que la que siente al abandonar su cuerpo; y sus descendientes, sus familiares,



22, 69. abadiencia del poder de Dios

22, 47. Padre, si quieres aparta de mi esta copa  
pero no se hoga mi voluntad sino la Tuya

22, 69. De ahora en adelante el hijo del hombre  
será tratado a la derecha del poder  
de Dios

23, 46. Padre en Tus manos entremiendo nos  
entrega

---

Matteo 6, 34 | <sup>no se preocupen</sup> El cielo, pues, el trabajo de Dios

6, 1 = Vuestra Padre que esto es lo  
Cielo

5, 48. Sed perfectos como vuestro Padre  
que en el cielo

6, 9. Padre Nuestra  
santificado sea tu Nombre  
venza de Reino  
hagase tu voluntad  
Nuestro para  
personas  
no nos dejes caer en la tentación.

6, 13. Tu Padre que se en lo secreto  
de recompensar

26, 11. Nuestro Padre os dará cosas buenas

se llevan el rallador y lo entierran en dicho rincón sagrado del bosque.

Cuando un indio tarahumara se cree llamado a manejar el rallador y a distribuir la curación, se va, por Pascua, a pasar una semana en el bosque, durante tres años consecutivos.

Allí es, dicen, donde el Señor Invisible del Peyote le habla, con sus nueve asesores y le comunica el secreto. Y sale con el rallador adecuadamente macerado.

Está tallado en madera de tierras cálidas, es de color gris como el mineral de hierro y lleva a lo largo unas ranuras, y en ambos extremos unos signos, cuatro triángulos con un punto para el Macho-Principio, y dos puntos para la Hembra de la Naturaleza, divinizada.

Tantas ranuras como años tenía el brujo cuando obtuvo el derecho de rallar y llegó a ser también encargado de aplicar los exorcismos, que cuartejan los elementos.

Y ese fue precisamente el aspecto de aquella tradición misteriosa que no conseguí desentrañar. Pues los brujos del Peyote parecen haber ganado algo al cabo de los tres años de retiro en el bosque.

En un misterio que los brujos tarahumara han conservado hasta ahora celosamente. Ningún indio tarahumara, que no pertenezca a la aristocracia de la secta, parece tener la más mínima idea sobre lo que han obtenido, sobre lo que han —podríamos decir— recuperado. Y en cuanto a los propios brujos, guardan con respecto a ello el más absoluto silencio.

¿Cuál es la palabra singular, la palabra perdida que el Señor del Peyote les comunica? ¿Y por qué necesitan tres años para llegar a manejar el rallador, que los brujos tarahumara —hemos de decirlo— escrutan con auscultaciones bien curiosas?

¿Qué es eso que han sacado del bosque y que éste les entrega tan lentamente?

Por último, ¿qué es lo que les ha pasado: eso que no

va incluido en el aparato exterior del rito y que ni los gritos penetrantes del bailarín, ni su danza que va y viene como una especie de balanceo epiléptico, ni el círculo, ni la hoguera en medio del círculo, ni las cruces con sus espejos colgados en los que las cabezas deformadas de los brujos se abotagan y desaparecen sucesivamente entre las llamas de la hoguera, ni el viento de la noche que habla y sopla sobre los espejos, ni el canto de los brujos al mecer su rallador, ese canto sorprendentemente vulnerable y contenido, pueden bastar para explicar?

Me habían acostado abajo, casi en tierra, al pie de aquel madero enorme sobre el que los brujos se sentaban.

Acostado a poca altura, para que cayese sobre mí el río, para que el fuego, los cantos, los gritos, la danza y la propia noche, como una bóveda animada, humana, gire viva por encima de mí. Había, pues, aquella bóveda rodante, aquella disposición material, gritos, acentos, pasos, cantos. Pero, por encima de todo, más allá de todo, aquella impresión que se volvía a presentar de que detrás de todo aquello, y más allá, se disimulaba algo más: lo Principal.

No renuncié de una vez a aquellas peligrosas disociaciones que el Peyote provoca, al parecer, y que había estado buscando durante veinte años; no subí a un caballo con un cuerpo arrancado a sí mismo y al que la supresión a la que me había entregado privaba en adelante de sus reflejos esenciales; no había pasado por aquel estado de hombre petrificado que necesitaba dos hombres para montar: y al que montaban y bajaban del caballo como a un autómeta desamparado, y, cuando iba a caballo, me ponían las manos en las bridas, y tenían, además, que cerrarme los dedos en torno a las bridas, pues estaba claro que había perdido la libertad para hacerlo por mí mismo; no había vencido a fuerza de voluntad aquella invencible hostilidad orgánica, que hacía que fuera yo quien me negaba a andar, para traer una colección de imágenes caducas, de las que la Época, fiel en ello a todo un sistema, sacaría como má-

10, 20 " El Espíritu de Vuestro Padre el que  
habla por nosotros

10, 32 También yo me declaro en la fe  
ante mi Padre que está en los cielos  
" yo lo he perdonado ante mi Padre

11, 25 ~~Tu~~ palabras y dijo " Yo perdono, Padre  
señor del Cielo y de la Tierra  
porque has ocultado estas cosas a los sabios y doctos  
y se las revelas a los peores sencillos

11, 24 he sido tu discípulo

27 ~ El Padre me ha entregado  
y nadie conoce al hijo si no el Padre  
ni el Padre no se conoce a sí mismo si no el hijo  
y aquel a quien el hijo se lo quiere revelar

16, 27. El hijo del hombre vendrá en la gloria de  
sus padres con sus ángeles  
y entonces cada uno juzgará su conducta

18, 19- Lo que el Padre ha hecho  
será hecho por el hijo y lo que el Padre ha hecho

20, 23 oírme

ximo ideas para carteles y modelos para sus modistas. En adelante era necesario que esa cosa escondida tras aquella trituración pesada que emparejaba el alba con la noche quedase al descubierto y sirviese, sirviese precisamente gracias a *mi crucifixión*.

Sabía que mi destino físico estaba irremediablemente unido a ello. Estaba dispuesto a aceptar toda clase de quemaduras y esperaba las primicias de la quemadura, con vistas a una combustión pronto generalizada.

Antonio A. E. T. A.

CARTA A HENRI PARISOT

~~Rodez, 7 de setiembre de 1945<sup>1</sup>.~~

Mi querido Henri Parisot,

*Hace por lo menos tres semanas que le escribí dos cartas para decirle que publicase el Viaje al País de los Tarahumara, pero le adjuntaba una carta que debía sustituir al suplemento al viaje<sup>2</sup>, en la que cometí la imbecilidad de decir que me había convertido a Jesucristo, cuando en realidad cristo es lo que más he detestado siempre, y debo decir que dicha conversión no fue otra cosa que el resultado de un espantoso embrujo que había hecho que olvidase mi propia naturaleza y que tragase aquí, en Rodez, en forma de comunión, una espantosa cantidad de hostias destinadas a mantenerme durante el mayor tiempo posible, y, a poder ser, eternamente, dentro de un ser que no es el mío. Ese ser consiste en subir al cielo en espíritu en lugar de bajar poco a poco en cuerpo a los infiernos, es decir, a la sexualidad, alma de toda vida. Mientras que lo que cristo es se lleva al ser al empíreo de las nubes y de los gases, donde desde la eternidad se va disolviendo. La ascensión del llamado Jesucristo hace 2.000 años no fue otra cosa que la subida en una vertical infinita en la que un día dejó de ser y todo lo que era de él recayó en el sexo de todos los hombres, como fondo de toda libido. Como Jesucristo, existe también quien nunca descendió a la tierra, porque el hombre era demasiado pequeño para él, y permaneció en los*

26, 39. Padre mio si es posible que pasee y  
este loco, pero no de un go go como  
como quisiera

26, 42. Padre mio si esta copia no puede pasar sin  
yo la beso, hazer tu valio

26, 64. Tu lo has dado, pero a diez que es parte de  
ahora necesito el tipo del h. Sentado a la derecha del  
boder y viniendo sobre las nubes del cielo

28, 16 me ha sido dado todo el poder

28, 18 - cont en el n. de | Padre  
| me  
| esfu = 19

1m : 5,26  
5,36

las obras que el Padre  
me ha encomendado llevar a cabo  
en mi vida, cosas que realizo  
o sea todo lo que me  
do que el Padre me ha dado

Y el Padre que me ha enseñado a decir de todo  
nada no he podido decir nunca la voz  
ni haber oído nunca la palabra  
ni haberla en palabras en realidad  
porque no necesito al que él ha enseñado

45/41 No he venido en nombre de mi padre pero no me realizo

Con los tarahumara se entra en un mundo terriblemente anacrónico y que constituye un desafío a esta época. Pero me atrevo a decir que peor para esta época y no peor para los tarahumara. Por eso, para emplear un término que hoy tiene un sentido totalmente distinto, los tarahumara se dicen, se sienten, se creen una Raza-Principio, y lo prueban de todas las formas. Hoy nadie sabe lo que es una Raza-Principio y, si no hubiese visto a los tarahumara, podría creer que tras esa expresión se esconde un Mito. Pero, en la Sierra tarahumara, muchos Grandes Mitos vuelven a cobrar actualidad.

Los tarahumara no creen en Dios y la palabra «Dios» no existe en su lengua; pero rinden culto a un principio trascendente de la Naturaleza, que es Macho y Hembra, *como debe ser*. Y dicho principio lo llevan sobre sus cabezas como Faraones iniciados. Sí; esa especie de cinta con dos puntas que utilizan para rodear sus cabellos indica que llevan todavía en su sangre la conciencia de una alta selección natural; que se sienten, y que son, una raza unida a las fuerzas originalmente Macho y Hembra con las cuales trabajó la Naturaleza.

Así, los chinos iniciados en las auténticas tradiciones de sus padres llevan también dos trenzas en la espalda. Así, Moisés, en sus estatuas de piedra, lleva dos cuernos que le abollan la frente, uno para el macho, a la derecha, el otro para la hembra a la izquierda; y algunos tarahumara llevan además los cabellos echados hacia atrás como cuer-

6, 37, Todo el que me da el Padre viene a mí

6, 32 mi Padre es de el Padre y yo de él

6, 35 la vida del cielo no se acaba en  
voluntad sino la voluntad del que es la vida

6, 44 Nadie puede venir a mí si el Padre que me ha  
enviado - no lo desea -

Todo el que le da el Padre y enviado, viene  
a mí

6, 46 No es que alguien haya visto al Padre  
el único que ha visto al Padre es el que ha  
venido de él

7 en fin  
7, 16 - mi Padre me ha enviado

7, 29 enviado por alguien que es verdad

yo le conozco pero que venga de él, el que me ha  
enviado

8, 19 No me conocen a mí ni conocen a mi Padre

8, 17. No estoy solo sino yo y el que me ha enviado

8, 18 También de mi Padre me ha enviado  
que me ha enviado

8, 19 ni me conocen a mí ni conocen al Padre

8, 28 Si me conocierais a mí como conozco también al Padre  
lo que el Padre me ha enviado es lo que hablo

nos. Y ello recuerda, junto con las estatuas de Moisés, ciertas máscaras mayas o totonacas que tienen dos puntas o dos agujeros marcados en la frente, pero en el sentido vertical, como la sensación de volver a recordar un sistema ocular petrificado.

Muchos indios tarahumara, bien porque no quieren decirlo, bien porque hayan olvidado lo que significaba, pretenden que esa disposición es producto del azar y que la cinta sirve para sujetar la cabellera. Pero yo vi a algunos tarahumaras coser su cinta de forma que<sup>2</sup> las puntas colgasen; vi sobre todo a los sacerdotes del Peyote, en el momento de ejecutar ese rito por naturaleza macho y hembra, tirar al suelo su sombrero europeo y colocarse la cinta de dos puntas, como si quisiesen mostrar mediante ese gesto que entraban en el círculo de la Naturaleza de polos imantados.

Es indudable que en esta raza hay una iniciación: quien está cerca de las fuerzas de la naturaleza participa de sus secretos. Pero esa iniciación es, si puedo decirlo así, de dos filos. Pues, si los tarahumara son fuertes físicamente como la Naturaleza, no es porque viven materialmente cerca de ella, es porque están hechos con el mismo tejido que la Naturaleza y porque, como todas las manifestaciones auténticas de la Naturaleza, han nacido de una mezcla primera.

Podríamos decir que en ellos el Inconsciente natural repara no sólo el desgaste de la fatiga, sino también las perversiones naturales de un gran principio mediante las cuales explican la existencia de todas las enfermedades. Por un lado muestran su iniciación por los signos que lanzan con una profusión obsesionante hacia los árboles y las rocas, por otro lado la revelan por sus vestidos corporales, su admirable resistencia a la fatiga, su desprecio por el dolor físico, por el sufrimiento, por las enfermedades.

Es falso decir que los tarahumara no tienen civilización, cuando se reduce la civilización a puras facilidades

físicas, a comodidades materiales que la raza tarahumara ha despreciado desde siempre.

Pues, aunque los tarahumara no saben trabajar los metales, aunque todavía utilizan las picas y las flechas, aunque trabajan con troncos de árboles cortados, aunque duermen sobre la tierra completamente vestidos, tienen la más alta idea del movimiento filosófico de la Naturaleza. Y los secretos de dicho movimiento los han captado en su idea de los Números-Principio, tan bien como Pitágoras. La verdad es que los tarahumara desprecian la vida de su cuerpo y viven exclusivamente para sus ideas, quiero decir, en comunicación constante, y casi mágica, con la vida superior de dichas ideas.

Cada poblado tarahumara está precedido de una cruz y rodeado de cruces en los cuatro puntos cardinales de la montaña. No es la cruz de Cristo, la cruz católica, es la cruz del Hombre cuarteado en el espacio, el Hombre con los brazos abiertos, invisible, clavado a los cuatro puntos cardinales. Con ello los tarahumara manifiestan una idea del mundo geométrica y activa, a la que la propia forma del Hombre está unida.

La piedra que cada tarahumara debe colocar, bajo pena de muerte, al pie de la cruz, al pasar, no es una superstición, sino una toma de conciencia.

Ello quiere decir: Señala el punto. Date cuenta. Toma conciencia de las fuerzas de la vida contraria, pues sin esa conciencia estás muerto.

Pero los tarahumara no temen a la muerte física: el cuerpo, dicen, está hecho para la desaparición; lo que temen es la muerte espiritual, y no la temen en el sentido católico, a pesar de que los jesuitas pasaron por allí.

Entre los indios tarahumara existe la tradición de la metempsicosis; y lo que temen por encima de todo es la caída posterior de su Doble. No tomar conciencia de lo que éste es equivale a arriesgarse a perderlo. Equivale a arriesgarse, por encima del espacio físico, a una especie de caída

8,29  
10,30

Yo y el Padre somos Uno

Por eso he venido en el mundo para que todos

para reconocerme

10,18

esta es la obra que el Padre me ha dado

10,30<sup>o</sup> Yo y el Padre somos Uno

10,26 Son cosas que he oído en verdad de los Padres  
son las que dan verdadera vida

10,29 El Padre que me ha dado es mas grande que todos  
y nadie puede contradecir nada de lo  
manera del Padre

12,26 - Si alguien me mira a Padre le honra

12,28 Padre, glorifica Te name

12,50 Lo que yo hablo es lo que el Padre me ha dicho  
a mi

14,5 Yo soy el camino la verdad y la vida  
Nadie va al Padre si no por mi

14,9 El que me ha visto a mi ha visto  
al Padre

El Padre que permanece en mi  
en el que realiza las obras  
Credo me yo estoy en el Padre  
y el Padre en mi

abstracta, un vagabundeo a través de las altas regiones planetarias del principio humano desencarnado.

Para ellos el mal no es el pecado. Para los tarahumara el pecado no existe: el mal es la pérdida de conciencia. Pues, para los tarahumara, los altos problemas filosóficos cuentan más que los preceptos de nuestra moralidad occidental.

Los tarahumara están obsesionados por la filosofía; y lo están hasta una especie de embrujamiento psicológico; para ellos no hay gesto perdido, no hay gesto que no tenga un sentido de filosofía directa. Los tarahumara se van haciendo filósofos de la misma manera que un niño se va haciendo mayor y llega a ser hombre; son filósofos al nacer.

Y la cinta con dos puntas a la espalda significa que son una raza originariamente Macho y Hembra, pero dicha cinta tiene otro sentido más: un sentido histórico evidente. Los *Purana* conservan el recuerdo de una guerra que el Macho y la Hembra de la Naturaleza sostuvieron mutuamente, y antiguamente los hombres participaron en dicha guerra en la que luchaban una contra otra las fuerzas de los dos principios opuestos. Y los partidarios del Macho natural enarbolaron el color blanco, los de la Hembra el color rojo; y de ese rojo esotérico y sagrado fue que los fenicios, raza Hembra, sacaron la idea de la púrpura que después industrializaron.

Ahora bien, si la raza de los tarahumara lleva una cinta que unas veces es blanca y otras roja, no es para afirmar la dualidad de las dos fuerzas contrarias, es para señalar que en el interior de la raza tarahumara, el Macho y la Hembra existen simultáneamente y que los tarahumara disfrutan los beneficios de sus fuerzas aunadas. En suma, llevan su filosofía en la cabeza y esa filosofía reúne la acción de las dos fuerzas contrarias en un equilibrio casi divinizado.

? = obsesiones -

El 16 de septiembre, día de la fiesta de la Independencia de México, vi en Norogachic, en el fondo de la Sierra tarahumara, el rito de los reyes de la Atlántida, tal como Platón lo describe en las páginas del *Critias*. Platón habla de un rito extraño al que, en circunstancias desesperadas para su raza, se entregaban los reyes de la Atlántida.

Por muy mítica que sea la existencia de la Atlántida, Platón describe a los Atlantes como una raza de origen mágico. Los tarahumara, que para mí son los descendientes directos de los Atlantes siguen consagrándose al culto de los ritos mágicos.

Quienes no me crean que vayan a la Sierra tarahumara: verán que, en ese país, en el que la roca ofrece una apariencia y una estructura de fábula, la leyenda se vuelve realidad, y que no puede haber realidad fuera de la fábula. Sé que la existencia de los indios no corresponde al gusto del mundo de ahora; sin embargo, en presencia de una raza como aquella, comparando podemos sacar la conclusión de que es la vida moderna la que está atrasada con respecto a algo y no los indios tarahumara con respecto al mundo actual.

Saben que todo paso adelante, toda facilidad adquirida por la dominación de una civilización puramente física implica también una pérdida, una regresión.

Podemos decir, por consiguiente, que ante una tradición auténtica la cuestión del progreso no se plantea. Las verdaderas tradiciones no progresan, ya que representan el punto más avanzado de toda verdad. Y el único progreso reali-

16,1 Padre he llegado a la hora, he traído a la vida  
para que todos los que creen en mí

esta es la Vida eterna que te quedará a ti

17,3 al único Dios verdadero  
y al que tu has conocido primero

17,5 Ahora Padre glorifícame tú y junto a ti  
con la gloria que tenía a tu lado  
antes que el mundo existiera

17,24 Padre, deseo que los que te han conocido  
estén también conmigo para que contemplan a Jesús  
que tu me has dado porque tu has creado  
antes de la creación del mundo

18,36 Un reino no es de este mundo

19,11 No tendría ningún poder, si no se te hubiera  
dado de lo alto, arríbatelo -

---

El jefe de la danza se contorsionaba siguiendo el ritmo y su danza imitaba el paso de una hormiga minúscula que titubease; el bailarín se rompía, se curvaba con los movimientos atáxicos de una rana desmesuradamente inflada; su mano derecha sostenía hábilmente una calabaza llena de anillos de orugas endurecidos que habían adquirido la consistencia del vidrio, mientras que su mano izquierda jugaba con un abanico de flores.

La música de los tarahumara se divide en una cantidad muy reducida de medidas, que se repiten indefinidamente. Y a cada nueva medida el jefe de la danza abandona su sitio, abandona el lugar en que se agitaba contorsionándose y va, a continuación, a girar en torno a los demás bailarines. Éstos están divididos en dos grupos y cada uno presenta, sucesivamente, el rostro a su jefe. Lo presenta como un caballero en armas con el esplendor del antiguo guerrero cubierto con su armadura, y después se vuelve en el sentido opuesto. Una vez que el jefe de danza ha girado en torno a cada uno de los bailarines, vuelve a su lugar pateando. Y un momento de la danza ha acabado. Pero a continuación vienen otros, se reanuda el frenesí que dura toda la noche, desde el instante en que el sol se pone hasta la aurora, sin que los bailarines se cansen en ningún momento.

En fila, de pie, apoyados oblicuamente contra la pared, es decir, no con la espalda apoyada en la pared, sino presentando unas veces el lado izquierdo, otras el lado derecho, unos muchachos jóvenes lanzan de vez en cuando un grito helado, semejante a una trompa de caza en el bosque, y su voz evoca el grito doloroso de una hiena, de un perro enfermo que adquiere en la sombra el valor de una llamada.

Así bailaron hasta la puesta de sol y mientras bailaban otros indios recogieron trozo a trozo el cuerpo del toro cuya cabeza dejaron abandonada en la tierra, en el momento justo en que la cabeza del sol caía en el cielo. En-

tonces fue cuando los jefes de baile se detuvieron y los bailarines hicieron un círculo a su alrededor. Y reanudaron todos una especie de melodía lúgubre. Una melodía de remordimiento, de contricción religiosa, llamada secreta de no sé qué fuerzas oscuras, qué presencias del *más allá*.

A continuación fueron a sentarse ante un gran fuego situado mucho más lejos que el lugar anterior, en un lugar cubierto y cerrado como la noche misma, pues la segunda parte del rito iba a demostrar que era oculto. En aquel momento fue cuando se les dio la sangre viva servida en copas. Y la danza, que iba a durar toda la noche, volvió a comenzar por su principio.

Los trozos del buey se habían recogido en cuatro vasijas y por encima de éstas las mujeres formaron una gran cruz. Todos bebieron la sangre caliente y miles y miles de veces empezaron de nuevo a agitarse, en forma de ranas. En algunos momentos todo el mundo dormía. Después el violín entonaba su música y de nuevo se instauraba la danza. Y los hombres, al incorporarse a ella de tarde en tarde, lanzaban su grito de chacal estrangulado.

Piénsese lo que se quiera del paralelismo que establezco. En todo caso, como Platón nunca fue a México y los indios tarahumara no lo vieron, hay que admitir que la idea de ese rito sagrado les vino de la misma fuente fabulosa y prehistórica. Y eso es lo que aquí he querido sugerir.

1) 6 Padre

2) El templo es casa del Padre <sup>Jo. 2, 21</sup>

3) ~~Si que~~ <sup>Chalapa</sup>  
en 517

4) Ha enviado su hijo al mundo <sup>Jo. 3, 17</sup>

No es un Dios  
muerto

5) El hijo no puede hacer nada <sup>lo</sup> ~~que~~  
de su padre

Jo. 4/18 - El espíritu del Señor <sup>de la mente</sup>

2) de una  
comunicación efectiva y trabaja el espíritu  
de beber recapitulado

expresión mas común

Este contacto de en lugar de separación entre los  
de Dios invisible en el espíritu

con contacto en el espíritu  
con separación entre los de Dios invisible en el espíritu (2 16: 38)

Dios es espíritu Jo. 4, 24

el Padre está con nos por

su caridad y fidelidad

manifestación de su interioridad

sentimiento de abandono

No obstante, se nota claramente en el texto de Marcel Béalú algo que está todavía asfixiado y que no ha encontrado la libertad, ese algo es su rebelión contra este mundo de engaño y de ilusión en el que las cosas están organizadas de tal forma que tienen un centro y un eje en torno al cual giran siempre y contra el hecho de que las veamos así y no podamos verlas de otra manera y en el que el autor ha tenido la vengativa idea de colocar el símbolo, que hay que quemar, de la humana estupidez de todos nosotros. Pero la asfixia que de ello ha resultado en el escrito de Marcel Béalú y que todo su texto atestigua, consiste en que dicho texto está escrito de acuerdo con un estilo melódico que parece haber encontrado una especie de perfección verbal externa concordante con la música de cacofonía interna, perfectamente eludida, por lo demás, del tema, pero en no sé qué se nota que incluso esa perfección le desagrada y le asfixia, porque es este mundo con su eje y su centro, y la idea de un centro, lo que le retiene, y se ve que su cólera encontrará otro sonido el día en que el Ángel vuelque la lámpara para consumir tanto al Gran Salchichero y su tienda como al mundo conceptual, causa única de todas las repugnancias que hay que incriminar no sólo en espíritu, sino también en lo real.

REBELIÓN CONTRA LA POESÍA<sup>1</sup>

Teoría Dada-Surrealista

Siempre hemos escrito con la intención de encarnar el alma, pero, cuando entramos en la poesía, dicha encarnación ya se había producido y no era obra nuestra.

El poeta que escribe se dirige al Verbo y el Verbo tiene sus leyes. Corresponde al inconsciente del poeta crear automáticamente en dichas leyes. Se cree libre, pero no lo es.

\* \* \*

Hay algo detrás de la cabeza, en torno a los oídos de su pensamiento. Algo está en germen en su nuca, y en ella estaba ya, cuando comenzó. Es hijo de sus obras, quizá, pero sus obras no son suyas, pues lo que en su poesía era propio de él, no era él quien se lo había comunicado, sino dicho inconsciente productor de la vida que lo había designado para ser poeta —y nunca estuvo bien dispuesto hacia él— y al cual éste, en cambio, no había designado.

\* \* \*

No quiero ser el poeta de mi poeta, de ese yo que quiso escogerme como poeta, sino el poeta creador, en rebelión contra el yo y el sí. Y recuerdo la rebelión antigua contra las formas que venían hacia mí.

\* \* \*

Frederic

Teatr (Ca 36/8 - 118? : Anals 14-68 de 2  
no cobre el año 30

7) Teatr del concordio de Fer (Anul 15, 44)  
7) Teatr del concordio de Fer (14-37)

Filad 26-36

2) can la muerte de Xto Desaparecio  
pero volvio a haber - Teatr de Indice

Soledad = vide del Engo Radio (Anul 25, 6)

aplicacion de la justicia de Frans  
que es inteligencia de Cielto

Glina el que

Luciano

procurador de Bitinia 11-13  
Empresat trabajos  
de 10, 96

contarea de Xto con Dios

Luciano (Salinas) de San de (115 - 900)

The Passing of Percepsimus  
"Book to win  
the crucified of under

John P. Meier "A Marginal Jew - 1991  
Double Day

Mediante la rebelión contra el yo y el sí me he liberado de toda clase de malas encarnaciones del Verbo que siempre han sido para el hombre un compromiso de cobardía y de ilusión y no sé qué fornicación abyecta entre la cobardía y la ilusión. No quiero un verbo procedente de no sé qué líbido astral y que fue todo conciencia en las formaciones de mi deseo en mí.

\* \* \*

Hay en las formas del Verbo no sé qué operación rapaz, no sé qué autodevoración rapaz en la que el poeta, al limitarse al objeto, se ve comido por él.

Un crimen pesa sobre el Verbo hecho carne, pero el crimen consiste en haberlo admitido. La líbido es un pensamiento de animales y son esos animales los que, un día, se convirtieron en hombres.

\* \* \*

→ El verbo producido por los hombres es la idea de un invertido enterrado por los reflejos animales de las cosas y que, por el martirio del tiempo y de las cosas, ha olvidado que había sido inventado.

El invertido es quien come su sí y quiere que su sí lo alimente, busca en su sí a su madre y quiere poseerla para él. El crimen primitivo del incesto es el enemigo de la poesía y el asesino de su inmaculada poesía.

\* \* \*

No quiero comer mi poema, pero quiero dar mi corazón a mi poema y ¿qué es eso de mi corazón a mi poema? Mi corazón es lo que no soy yo. Dar su sí a su poema, es arriesgarse a verse violado por él. Y si yo soy virgen para mi poema él debe permanecer virgen para mí.

\* \* \*

Soy ese poeta olvidado, que un día se vio caer en la materia, y la materia no me faltará a mí.

No quiero esos reflejos envejecidos, consecuencia de un antiguo incesto procedente de una ignorancia animal de la ley Virgen de la vida. El yo y el sí son esos estados catastróficos del ser en los que lo Vivo se deja aprisionar por las formas que percibe de él. Amar a su sí es amar un muerto y la ley de lo Virgen es el infinito. El productor inconsciente de nosotros mismos es el de un antiguo copulador que se entregó a las más groseras magias y que de la infamia sacó una magia que consiste en reducirse uno mismo a sí mismo sin fin hasta hacer que del cadáver salga un verbo. La líbido es la definición de ese deseo de cadáver y el hombre en caída es un criminal invertido.

\* \* \*

Soy ese primitivo descontento del horror inexpiable de las cosas. No quiero reproducirme en las cosas, quiero que las cosas se produzcan en mí. No quiero una idea de mí en mi poema y no quiero volver a verme yo en él.

\* \* \*

Mi corazón es esa Rosa eterna procedente de la fuerza mágica de la inicial Cruz. Quien se ha puesto en cruz en Sí Mismo y para Sí mismo nunca ha regresado a sí mismo. Nunca, pues ese sí mismo por el cual se ha sacrificado Él Mismo lo ha dado también a la Vida después de haberla forzado en sí misma a convertirse en el ser propio de su propia vida.

\* \* \*

No quiero ser sino ese poeta para siempre que se sacrificó en la Cábala del sí por la concepción inmaculada de las cosas.

Los textos que componen *Los Tarahumara* abarcan casi doce años, ya que Artaud escribió *La Montaña de los Signos* (p. 35) en el propio México, hacia comienzos de octubre de 1936 y Tutuguri (p. 59) data del 12 de febrero de 1948, apenas un mes antes de su muerte. *El Rito del Peyote entre los Tarahumana* (p. 9) lo escribió en Rodez, en 1943, entonces el Dr. Ferdière envió su texto a Marc Barbezat para su revista *L'Arbalète* (cf. sobre esto: *J'ai soigné Antonin Artaud*, par Gaston Ferdière, in *La Tour de Feu*, nos. 63-64, diciembre de 1959). Sin embargo, no apareció hasta 1947, y en marzo de 1947 fue cuando Marc Barbezat se puso directamente en contacto con Antonin Artaud con vistas a su publicación. Entretanto, *De un Viaje al País de los Tarahumara* había aparecido en la colección *L'Age d'Or* (Editions Fontaine, septiembre de 1945). En mayo de 1947, en el momento de la salida del número de *L'Arbalète*, que contenía el *Rito del Peyote entre los Tarahumara* y *l'Arve et l'Aume*, Antonin Artaud propuso a Marc Barbezat la publicación en cuadernillos de algunos de sus textos. Con respecto al ciclo de los tarahumara, había pensado los tres cuadernillos siguientes: 1. *En el País de los Tarahumara*; 2. *El Rito del Peyote*; 3. *El Rito del Sol* (texto que todavía estaba en estado de proyecto). El 20 de junio de 1947, Marc Barbezat le hizo una contrapropuesta: en lugar de publicar varios cuadernillos, publicar un solo libro que reuniese los textos relativos a los tarahumara. Antonin Artaud agradeció esa sugerencia y el 22 de junio de 1947 firmaron un contrato para la publicación de una obra cuyo título se fijaría posteriormente y que debía comprender: *La Montaña de los*

*Signos, El Rito del Sol, La Danza del Peyote, El Rito del Peyote.* Antonin Artaud tenía intención de ilustrar dicha obra, ya que una de las cláusulas del contrato se refería a los documentos que debía entregar al editor para la ilustración.

Hasta octubre de 1947 no escribió Antonin Artaud *El Rito del Sol*, que entonces tituló *Tutuguri, el Rito del Sol negro*. Lo envió entonces a Marc Barbezat, pero, como aquella versión se había incluido en *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (cf. nota 1, p. 142), el 12 de febrero de 1948 compuso un segundo *Tutuguri*, que le envió el mismo día.

Según Marc Barbezat, fue el propio Antonin Artaud quien indicó que se colocase *El Rito del Peyote entre los Tarahumara* a la cabeza de la obra, cuyo título general había de ser *Los Tarahumara*. El orden adoptado no corresponde totalmente al orden cronológico, pero seguramente a Antonin Artaud le preocupaba más la relación de los diferentes textos entre sí y quizás quiso que su texto inicial de 1936-1937 fuese encuadrado por textos escritos en Rodez o después de su salida de Rodez. Ya antes, cuando ordenó los textos que componen *El Teatro y su Doble*, se preocupó por un orden más esencial que el de sus fechas respectivas.

Por lo demás, la publicación de *Los Tarahumara* debió de retrasarse considerablemente, puesto que no apareció hasta el 20 de noviembre de 1955 (Editions «L'Arbalète», Marc Barbezat, Décines, Isère).

## EL RITO DEL PEYOTE ENTRE LOS TARAHUMARA

1. Aparecido por primera vez en *L'Arbalète* (n.º 12, primavera de 1947).

El propio Antonin Artaud fechó este texto en el primer año de su estancia en Rodez, por tanto, en 1943 (cf. *Post-Scriptum*, p. 31). En el propio texto se precisa que se escribió antes del 20 de noviembre (cf. p. 28). Ignoramos si lo escribió antes o después del *Suplemento al Viaje al País de los Tarahumara* (p. 91). En cualquier caso, Antonin Artaud no hace ninguna alusión a él, cuando entabla una correspondencia con Henri

Parisot con vistas a una posible publicación de *Los Tarahumara* (cf. Carta del 10 de diciembre de 1943, p. 119). O bien *El Rito del Peyote entre los Tarahumara* lo escribió entre el 20 de noviembre y el 10 de diciembre de 1943 e inmediatamente el Dr. Ferdière lo envió a Marc Barbezat. En ese caso, Antonin Artaud no se lo habría propuesto a su corresponsal, por no poder disponer de él. O bien, *El Rito del Peyote* es posterior al *Suplemento* y Antonin Artaud, al no recibir ninguna señal de Robert J. Godet, quien tenía que editar *De un Viaje al País de los Tarahumara* (cf. nota general sobre esto, p. 136), desanimado por el retraso en realizar dicho proyecto, debió de dejarse convencer por el Dr. Ferdière para que enviase *El Rito del Peyote* a otro editor.

Cuando Marc Barbezat entró en contacto con Antonin Artaud en marzo de 1947, le presentó las pruebas establecidas a partir del texto comunicado por el Dr. Ferdière. Como todos los que datan de los dos primeros años en Rodez, este texto se caracteriza por el empleo repetido de las mayúsculas y la utilización de cierta terminología perteneciente a la mística y a la metafísica cristianas, cuya influencia aparece, por otra parte, denunciada en el *Post-Scriptum*. Sobre estas pruebas hizo importantes correcciones encaminadas sobre todo a descargar el texto de todo tipo de impregnaciones cristianas. La edición de 1955 se revisó a partir de dichas pruebas corregidas por Antonin Artaud. Desgraciadamente no hemos podido consultar el manuscrito inicial y no podemos indicar aquí todas las correcciones que hizo en 1947. No obstante, Antonin Artaud tuvo cuidado de anotar aparte algunas de las transformaciones que pensaba hacer y el lector las encontrará señaladas más adelante (p. 9).

2. La última frase de este párrafo es una corrección hecha en 1947; mientras que, en los textos que datan de 1943-1944, aparecen con mayúscula los principales elementos del panteón católico: *Dios, la Virgen, El Espíritu Santo, Cristo, el Verbo*, etcétera, a partir del momento en que en 1945, Antonin Artaud quiso extirpar de él toda huella de religiosidad, escribió *dios*, sin mayúscula, deliberadamente, (p. 10).

3. Ignoramos si se trata del manuscrito original que el Dr. Ferdière envió a Marc Barbezat; es mucho más verosímil que se tratase de un texto mecanografiado establecido por un

miembro del personal del hospital psiquiátrico. Ahora bien, todas las copias dactilográficas hechas en Rodez que hemos podido consultar eran defectuosas: errores de máquina, lagunas, palabras mal comprendidas o mal ortografiadas, etc. Por tanto, podemos preguntarnos si no olvidaría el copista el segundo término de la negación y si Antonin Artaud no habría escrito en realidad: *il ne se les appropriait pas, o: il ne se les appropriait plus*, (p. 14).

4. Antonin Artaud había escrito aparte el trozo que va desde: *Dicha conversación... hasta... lo ven* con vistas a correcciones que pensaba hacer. Es idéntico a la lección definitiva, salvo en el final de la frase en que ambos términos aparecen invertidos: *...que de religión o de cultura, y en las dos últimas frases que originariamente formaban una sola: Y por ese miembro todos quieren pedirle cuentas y lo ven*, (p. 16).

5. Este trozo lo rehizo casi completamente en 1947. Antonin Artaud había anotado aparte las correcciones sucesivas que pensaba hacer en la parte que en la lección definitiva va desde: *Ahora bien, por la forma... hasta... y de haber hecho la guerra...*

Para el comienzo del trozo había pensado en un principio en esta frase: *Y el deseo que arrojaba al uno sobre el otro ya no era una emoción sexual, sino que parecía una substancia ardiendo que no se podía separar del infinito*. (Nótese que en 1947 *infinito* aparece escrito sin mayúscula.)

Pero seguramente esta primera formulación no le pareció satisfactoria, pues, antes de llegar a la lección definitiva tal como puede leerse en las pruebas, anotó estos proyectos sucesivos de corrección (entre corchetes van los miembros de frase que él mismo tachó):

*Y el deseo que arrojaba al uno sobre el otro parecía haber perdido toda clase de atracción sexual [...]*

[...] *parecía haber perdido hasta la sombra de una irización sexual...*

[...] *parecía haber perdido toda clase de irización sexual...*

[...] *hasta la sombra de una impregnación sexual [...]*

[...] *infección [...]*

[...] *contaminación [...]*

[...] *ya no era una palpitación sexual [...]*

*Y el deseo que arrojaba al uno sobre el otro no tenía ninguna impregnación sexual [...]*

[...] *estaba despojado de toda clase de impregnación sexual [...]*

[...] *parecía haber quedado vacío de toda clase de impregnación bestialmente sexual y no ser ya sino la palpitación de una esencia...*

*El deseo que arrojaba al uno sobre el otro había quedado manifiestamente vacío de toda impregnación sexual, y se detentía como a ras del suelo, estallaba como la palpitación de una esencia que no se podía separar del infinito.*

[...] *cohabitación [...]*

[...] *relación [...]*

[...] *participación [...]*

[...] *percepción [...]*

[...] *emoción [...]*

El trozo que va desde: *...sino de dos principios...* hasta: *de haber hecho la guerra...* aparece anotado conforme a la lección definitiva, (p. 20).

6. Para el final de esta frase, Antonin Artaud había anotado las siguientes fórmulas:

[...] se disipa ante Ciguri.

[...] se desvanece ante Ciguri.

[...] se volatiliza ante Ciguri.

[...] se dispersa ante Ciguri.

[...] es volatizada por Ciguri.

[...] es disipada por Ciguri.

[...] es absorbida por Ciguri.

[...] es digerida por Ciguri, (p. 21).

7. Esta nota se añadió en 1947 Antonin Artaud había anotado aparte sus dos estados sucesivos: el primero está incompleto:

*Quiero decir que si se vuelven a presentar a mi pluma con toda naturalidad, y como imponiéndose por obligación una vez más a mi pensamiento, el Peyote, por su parte, no se presta a esas asimilaciones convencionales, y la Mística no ha sido siempre otra cosa que una copulación de una hipocresía muy sabia y muy refinada contra la cual todo el Peyote protesta [...]*

El segundo lo completa: repite el comienzo de la frase y se reanuda en: *...contra la cual el Peyote todo entero protes-*

ta... y continúa de forma idéntica a la lección definitiva. Lo único que falta es el adverbio: *desesperadamente*, (p. 26).

8. Comienzo de frase reformado en 1947. Notado aparte con forma idéntica a la de la lección definitiva, (p. 26).

#### POST-SCRIPTUM

1. Este *Post-Scriptum* está constituido en realidad por los fragmentos de dos cartas. La fecha del 10 de marzo de 1947, que se había dado al conjunto de ambos fragmentos, es la de la carta por la que Antonin Artaud respondía a Marc Barbezat, quien acababa de notificarle que pensaba publicar en *L'Arbalète* los dos textos que había recibido del Dr. Ferdière: *El Rito del Peyote entre los Tarahumara* y la adaptación del capítulo VI de *A Través del Espejo* de Lewis Carroll. Hemos colocado en cada uno de los fragmentos la fecha de la carta de que proceden, (p. 31).

2. Este segundo fragmento está sacado de una carta fechada el 2 de marzo de 1947 en la que Antonin Artaud enviaba a Marc Barbezat las pruebas corregidas de *l'Arve et l'Aume*. Hemos seguido la lección adoptada por el editor. En la carta, este fragmento venía inmediatamente después del *Post-Scriptum* que Antonin Artaud deseaba añadir a *l'Arve et l'Aume* y comenzaba así:

—*Por otra parte, por lo que se refiere al texto titulado «Rito del Peyote», he de decir que lo escribí en estado...*

Hemos respetado la separación de los márgenes tal como aparece en el autógrafo.

Algo después, hacia el 9-11 de abril de 1947, Antonin Artaud pensó en escribir un *Postfacio* al *Rito del Peyote*. Redactó unas líneas, pero después desistió:

#### POSTFACIO

*Esta descripción del Rito del Peyote que debería haber formado parte de mi libro «Viaje al País de los Tarahumara», la escribí en realidad 6 años después, pero no 6 años de tiempo, sino..., (p. 31).*

## DE UN VIAJE AL PAÍS DE LOS TARAHUMARA

*De un Viaje al País de los Tarahumara* apareció en la *Nouvelle Revue Française* (n.º 287, 1.º de agosto de 1937), época en que Antonin Artaud estaba preparándose para emprender su viaje a Irlanda. Por expresa voluntad suya (cf. cartas a Jean Paulhan sobre este tema en el tomo VII, pp. 223, 226 y 230), su nombre se substituyó por tres estrellas. En aquella ocasión *De un viaje al País de los Tarahumara se componía de La Montaña de los signos y la Danza del Peyote*.

A finales de 1943, el editor Robert-J. Godet entró en contacto con Antonin Artaud con vistas a una edición de dicho texto en un cuadernillo ilustrado. Antonin Artaud había pensado que el ilustrador fuese Frédéric Delanglade a quien había conocido en Rodez en casa del Dr. Ferdière.

Como atestigua la carta que Antonin Artaud le escribió el 10 de diciembre de 1943 (p. 119), parece ser que Henri Parisot sirvió de intermediario para dicho proyecto de edición y a él fue a quien envió el *Suplemento al Viaje al País de los Tarahumara* (p. 91), que debió de redactar durante el mes de febrero de 1944; en cualquier caso, lo que es seguro es que todavía no había iniciado ese trabajo el 5 de febrero, fecha en que Antonin Artaud pidió a Jean Paulhan que le enviase el número de la *Nouvelle Revue Française* que contiene el *Viaje: Tengo un trabajo que hacer en relación con la publicación de dicho texto en volumen y no puedo hacer la adaptación, si no lo tengo delante*.

Como la cosa se retrasaba, el 6 de julio de 1945, Henri Parisot, quien desde hacía poco dirigía la colección *L'Age d'Or* en las Editions Fontaine propuso a Antonin Artaud publicar el *Viaje* en dicha colección, ya que, escribe: *A pesar de que hace más de un año y medio que tiene el texto en su poder, Godet no ha hecho absolutamente nada por la edición del Viaje al País de los Tarahumara*. Precisa que tiene en su poder el texto del *Viaje* y del *Suplemento al Viaje* y que *la obra se publicará inmediatamente*. Pero en julio de 1945, Antonin Artaud rechazó definitivamente todo tipo de religión y no quería que se publicase dicho *Suplemento*, que le parecía demasiado impregnado de olor a cristianismo, cuyo resurgimiento atribuyó pos-

teriormente a los efectos de los electrochocs que había sufrido a comienzos de su estancia en Rodez. Así pues, envió a Henri Parisot, para que se publicase en lugar del *Suplemento*, y por dos veces al parecer (cf. nota 2, p. 142), una carta que había de figurar como postfacio del libro. Henri Parisot cumplió sus promesas de inmediata publicación ya que la carta que le llegó estaba fechada el 7 de septiembre y el 15 de septiembre ya había entregado el texto a la imprenta. El «acabado de imprimir» de *De un Viaje al País de los Tarahumara*, publicado en la colección *L'Age d'Or* y cuya tirada fue de setecientos veinticinco ejemplares, es del 15 de septiembre de 1945. No obstante, la auténtica fecha de publicación es posterior: hay que situarla en torno al 25 de noviembre de 1945.

Nos ha parecido indispensable publicar estos textos en el orden que se les asignó y hacer que a *La Montaña de los Signos* y a *La Danza del Peyote* siga la carta postfacio escrita especialmente por Antonin Artaud para acompañar a la primera edición de dichos textos con su propio nombre.

#### LA MONTAÑA DE LOS SIGNOS

1. Es muy probable que Antonin Artaud escribiese *La Montaña de los Signos* durante el propio trascurso de la misión que realizó entre los tarahumara, misión para la cual, según Luis Cardoza y Aragón, había obtenido, gracias al apoyo de la Universidad de México, un crédito de Bellas Artes. En sus notas a *México* (cf. in tomo VIII de la edición francesa, nota general relativa a los *Messages révolutionnaires*, p. 414), Luis Cardoza y Aragón indica que Antonin Artaud salió hacia la Sierra tarahumara a finales del mes de agosto de 1936. Estuvo allí con toda seguridad hasta los primeros días de octubre, ya que el 7 estaba todavía en Chihuahua (cf. carta del 7 de octubre de 1936 a Jean Paulhan, in tomo V de la edición francesa, p. 289). En los días siguientes a su regreso a México, D. F. el 16 de octubre de 1936, el texto apareció en español en el diario *El Nacional* con el título *La Montaña de los Signos*.

En su prefacio a *Vie et Mort de Satan le Feu* (Arcanes, 1953), M. Berna indica que entre los papeles que descubrió en

compañía de un trapero en un granero de la calle Visconti (cf. en tomo VIII de la edición francesa nota 1, p. 398) se encontraba un manuscrito titulado *La montaña llena de signos*. El hecho es cierto. También se encontraba allí una copia mecanografiada del mismo texto con algunas correcciones manuscritas de Antonin Artaud, algunos signos de puntuación escritos a mano por él y las habituales indicaciones tipográficas de un texto que se va a entregar a la imprenta, de Jean Paulhan.

Tanto si Antonin Artaud envió a Jean Paulhan *La Montaña de los signos* desde México como si se lo entregó los primeros días de su regreso, no hay duda de que esta copia mecanografiada es la que pasó por las oficinas de *la Nouvelle Revue Française* y se devolvió junto con las pruebas del texto destinado a la revista. Seguramente sobre dichas pruebas realizó Antonin Artaud las correcciones de que habla en la carta del 28 de marzo de 1937 a Jean Paulhan (p. 117). Correcciones especialmente importantes, como se puede ver por las variantes que indicamos más abajo, seguidas del signo (Ms) las que presenta el manuscrito, y del signo (C), las observadas en la copia mecanografiada.

Añadamos que el texto español aparecido en *El Nacional* es la traducción de esta versión manuscrita que iba titulada así:

#### VIAJE AL PAÍS DE LOS TARAHUMARA

##### I

#### LA MONTAÑA LLENA DE SIGNOS

Además, por encima del título, a la izquierda, Antonin Artaud había escrito la mención: 1º artículo y, al final, por encima de su firma, la de: (continuará), (p. 35).

2. El país de los tarahumara está lleno de signos. Es cierto que... (Ms) y (C), (p. 35).

3. ...que la Naturaleza ha QUERIDO HABLAR.

Y se trata de una historia patética y fabulosa que la montaña de los tarahumara cuenta. Pero lo extraño es que quienes por allí pasan como azotados... (Ms).

(C) da una lección idéntica a la de (Ms), salvo en la última página: ...los que por allí pasan, blancos, otros hombres blancos como yo, como azotados..., (p. 35).

4. ...sobre las rocas; cuando todo un país desarrolla en la piedra... (Ms). (desarrolla substituye a manifiesta, tachado).

...sobre las rocas; así pues todo un país desarrolla en la piedra... (C), (p. 35).

5. ...de los hombres; y cuando sabemos... (C), (p. 36).

6. ...y que ese capricho sea obra del azar (Ms) y (C), (p. 36).

7. Y esa Naturaleza ha querido pensar como Hombre. De la misma forma que ha evolucionado a unos hombres, así también ha evolucionado a unas rocas. El país de los tarahumara refleja en su aspecto todas sus creencias.

Nos sorprende la altura cultural a que ha llegado el espíritu de aquellos hombres, pretendidamente incivilizados, aquellos hombres sucios y que ignoran hasta los cuidados elementales que el cuerpo puede recibir.

8. Frío, tinieblas, hambre, miedo, nada, son quizás los primeros sentimientos a que el hombre despierta al nacer. Pero cada vez que en la Historia el hombre ha querido explicar la Nada, la ha explicado en formas. Cuando se escarba en todas las Grandes Religiones, pierden su carácter religioso, se despojan de ese «aura» sagrada, que hace, según se pretende, que sus misterios sean impenetrables y aparece un pensamiento científico. Hay en la Cábala... (Ms) y (C), (p. 38).

8. ...del caos.

La Ciencia da también Números: 2, 5, 3, 4, 7, 12, cuando explica el ritmo de acuerdo con el cual se ordenan los átomos de materia para llegar a formar cuerpos. En la organización natural de la materia, esos números son los Números primeros, y si existe una metafísica, hay que ir a buscarla en los números. Quiero decir que, despojando el viejo espíritu divino, que desenfrenadamente intenta colocarse por encima de las cosas para explicar su formación, hay que notar, en la raíz de las cosas, y antes de que su cuerpo, su vida física se constituya, la vibración misteriosa de dichos Números, cuyo ritmo secreto explica el nacimiento de la Realidad.

Ahora bien, toda cultura auténtica ha conocido siempre ese secreto, ha querido manifestarlo mediante figuras. Y los tarahumara incivilizados llevan esas extrañas figuras en la base de su pensamiento. Y la Sierra de los tarahumara los lleva.

Vi repetirse veinte veces la misma roca que proyectaba sobre el suelo dos sombras, vi la misma cabeza de animal que llevaba en el morro su efígie a la que devoraba. Y la roca tenía la forma de un pecho de mujer con dos senos perfectamente dibujados; vi el mismo diente fálico enorme que llevaba en su punta tres piedras y en su cara externa cuatro agujeros; y vi todas aquellas formas pasar poco a poco, desde su principio, a la Realidad.

Repito... (Ms) y (C), (p. 38).

9. En lugar del signo tipográfico que se había utilizado en las ediciones posteriores y que no correspondía exactamente al signo dibujado por Antonin Artaud (tomo VII de la edición francesa, p. 201) o en la carta del 25 de febrero de 1937 a Cécile Schramme (tomo VII de la edición francesa, p. 201) o en la carta del 4 de febrero de 1937 a Jean Paulhan (p. 109), hemos reproducido aquí el signo trazado en la carta a Jean Paulhan, (p. 38).

10. ...la dualidad esencial de las cosas; otros árboles llevan lanzas, tréboles; y las puertas de las casas tarahumara muestran el signo... (Ms) y (C), (p. 39).

11. Caminando así a través de la montaña, aquellas lanzas, aquellas cruces, aquellos triángulos, aquellos seres... (Ms) y (C), (p. 39).

12. ...o limados. Nombres grandiosos me vienen al pensamiento: los Rosa-Cruz, los Caballeros de la Mesa Redonda, la Ruta Mística del Graal. Y se me ocurre pensar... (Ms) y (C), (p. 39).

13. ...cuyos ritos y pensamiento... (C), (p. 39).

14. ...que la leyenda del Graal aparezca, mucho antes de que se forme la Secta de los Rosa-Cruz. (Ms) y (C), (p. 39).

#### LA DANZA DEL PEYOTE

1. Las cartas de Jean Paulhan del 27 de febrero de 1937, del 13 y del 28 de marzo de 1937 (pp. 115, 116 y 117) muestran claramente que Antonin Artaud escribió La Danza del Peyote en París, después de su regreso del México, (p. 41).

2. En el Post-Scriptum a la carta del 4 de febrero de 1937 a Jean Paulhan (p. 109), Antonin Artaud, que había aceptado

la sugerencia que éste le hacía de publicar *El País de los Reyes Magos* (p. 67) en *la Nouvelle Revue Française*, le dice cuánto le interesa, a pesar de todo, ese tema y añade: *volveré sobre ello en otra parte, de otra forma*. Pues bien, este trozo de *La Danza del Peyote* continúa una de las ideas esenciales de *El país de los Reyes Magos*, (p. 45).

#### CARTA A HENRI PARISOT

1. Por las cartas intercambiadas entre Henri Parisot y Antonin Artaud no parece que le enviásemos las pruebas de esta carta a Rodez para su corrección. Gracias a la cortesía de un coleccionista que adquirió el documento autógrafa, hemos podido corregir la lección, errónea en muchos lugares, del cuadernillo aparecido en la colección *L'Age d'Or*.

Arriba, en la primera página de la carta, a la izquierda, Antonin Artaud había escrito la mención: *Carta certificada*, y a continuación de la fecha, como hacía casi siempre en Rodez, el nombre y la dirección del destinatario: *Mr. Henri Parisot / 140 Avenue d'Orléans / Paris XIVè*, (p. 53).

2. En la nota relativa a *De un Viaje al País de los Tarahumara* (p. 136) hemos indicado que el 6 de julio de 1945 Henri Parisot había propuesto a Antonin Artaud publicar este mismo texto en su colección. Es más que probable que Antonin Artaud, inquietado por el retraso con que Robert J. Godet realizaba aquel proyecto de edición, respondiese inmediatamente. Sin embargo, el 28 de agosto de 1945, Henri Parisot todavía no había recibido respuesta a su petición, ya que escribió a Antonin Artaud: *Pero no ha respondido usted a la pregunta de mi última carta: ¿puede usted darme el Viaje al País de los Tarahumara (por el que Godet parece desinteresarse)?* A esa carta del 28 de agosto Antonin Artaud respondió el 7 de septiembre de 1945 indicando que no sólo había escrito en dos ocasiones para dar su acuerdo a la publicación del *Viaje*, sino que además había adjuntado a una de dichas cartas una tercera para publicarla en lugar del *Suplemento*. Hay que admitir que dichas cartas se perdieron o que fueron retenidas en el asilo de Rodez, (p. 53).

3. Se trata realmente de la *membrana brillante* y no de la

*membrana bostezante (bâillante)*, tal como se lee en el autógrafa, (p. 54).

#### TUTUGURI

1. Por el contrato que había firmado el 22 de junio con Marc Barbezat, Antonin Artaud se había comprometido a proporcionarle, además de los textos ya publicados en la colección *L'Age d'Or* y en el n.º 13 de la revista *L'Arbalète*, un texto titulado *El Rito del Sol*.

A finales de octubre de 1947, Antonin Artaud escribió un poema:

TUTUGURI  
EL RITO DEL SOL NEGRO

Por aquella época la Radiodifusión Francesa le pidió que escribiese una emisión y pensó naturalmente que este poema que acababa de escribir podría formar parte del texto de la emisión. Antes de enviarlo a Marc Barbezat, lo dictó con esa intención. Como la emisión era una manifestación auditiva, no había ningún impedimento para que el poema apareciese con los demás textos de *Los Tarahumara*. Pero, al ser prohibida la emisión, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, el editor K propuso a Antonin Artaud publicar el texto íntegro y firmaron un contrato el 12 de febrero de 1948. *Tutuguri, el rito del sol negro* formaba parte intrínseca de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* y por consiguiente no podía publicarse en *Los Tarahumara*. Por esta razón, el 16 de febrero de 1949, Antonin Artaud envió una carta certificada a Marc Barbezat en la que le decía entre otras cosas:

*Una editorial de París me pide el texto de esa misión radiofónica.*

*en la que figura ese Tutuguri.*

*Se lo he dado.*

*Pero tengo para usted y para AÑADIR al Rito del Peyote un nuevo Tutuguri.*

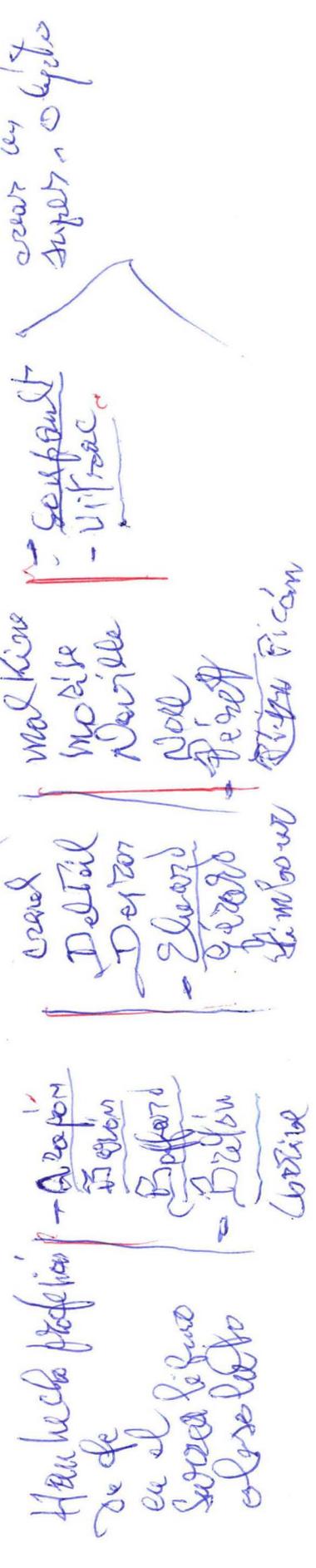
*Por favor, no busque en mis textos antiguos y sobre todo*

# Freud e Breuer a Pallas

- 1. Subrealismo sustancial masculino. Automatismo - lo que me pasa, por eso recuerdo lo que me pasa
- 2. revelando por escrito e de cual quier otro modo; el funcionamiento mental por pensamientos
- 3. Es un dilato del pensamiento = toda del sentido, psicoanalisis del lenguaje y del yo.
- 4. En la intervencion reguladora de la razon = el uso de razon e pensamiento
- 5. ajeno a toda proporción etológica e mental; libertad absoluta;

Es mudo - el mundo = expresiones finas de asociaciones - de donde por la cultura o final!  
Ej: mucha palabra; ingenios intencional cas;

Tiene a "dentura" los sentidos mas que los ojos - suficiente, en la evolucion de la primera pro de la mano de la mano (Orlando Ullio la formacion y proceso de la evolucion)



André Breton; NADJA =

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.

Introducción

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!"<sup>1</sup>. 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..."<sup>2</sup>. Y si insistía ante Parinaud en que su vida infantil tan sólo el psicoanálisis podría desvelarla, y en que únicamente quería conside-

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 311.

4. La condición de "Estado" contradictorio

generar una "realidad - absoluta" = sucrealida

15.

hacer justicia a lo verosímil: "lo verosímil es siempre bello" - solamente lo verosímil es bello.

"Extraer lo que el inconciente puede aportar - y aplicarlo en el arte sin ningún tipo de mediación (aforos)"  
Se opone a lo mágico / mitológico, que se encuentra en la cultura primitiva I en un arte "visionario" - trazo / patológico

Finura

- Salvador Dalí
- Pablo Picasso
- Paul Delvaux
- Max Ernst
- Robert Rauschenberg

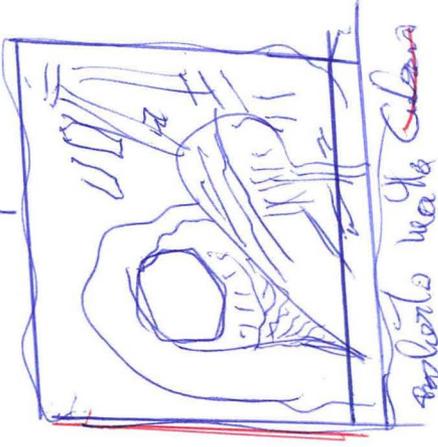
1930 y 20 Manifiesto

"proponer en lo intelectual y moral una crisis de conciencia lo más responsable posible  
hacia un punto de contacto de los opuestos = en el espíritu humano!

Arte político es un campo de enfrentamientos

el sucreal  
la realidad

una misma capela



Roberto Matta Salvador  
1962

aplican a la plástica los principios  
de van der Borch - Archimboldo  
Goya, metastasio Family

Paul James Eluard y Aragon la elaboraron!

rarla “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”<sup>3</sup>, 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 Hilsun. 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 algu-

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

nas 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<sup>4</sup> antes de extenderse

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 33.

en 1954 acerca de sus relaciones en “Sombra no serpiente sino de árbol, florido”<sup>5</sup>. *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*<sup>6</sup> es elocuente acerca de la admiración que siente por quien había de interesarse por las “profundidades del espíritu” en *Calligramas* (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”<sup>7</sup>. 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...”<sup>8</sup>. 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.

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

<sup>6</sup> Vid. Breton, *Les pas perdus*, Oe. C., t. I, págs. 203-215.

<sup>7</sup> Ambas citas corresponden respectivamente a “Les collines”, *Calligrammes*, y al “Prefacio” a *Les mamelles de Tirésias*, en G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, París, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1971, págs. 172 y 865-866.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, pág. 327.

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—<sup>9</sup> y, en marzo de 1918

<sup>9</sup> La encontraremos en *Les pas perdus*, págs. 216-226.

Periferia Científica

Nature

Science

Biología

American Naturalist

Biological Reviews

International Journal of  
Biological Sciences  
Journal of Theoretical Biology

sole day

Próxima al Suero

1920  
"revisión crítica"

Política

- American Journal of Sociology

Evolution: Evolution

hautzement

Estadística

Journal of American Statistics

Journal of Economic Entomology  
Xenobiotica

Opus = Soledad

Ecología

Ecología

Genética - genética, Genoma

Aragon y él descubren la obra de Lautréamont. Aragon recordará la experiencia de su lectura<sup>10</sup> en voz alta en las noches de guardia en un hospital de alienados agitados por las sirenas de los bombardeos.

7  
1918  
Hacia la misma época su escritura poética va liberándose abruptamente de las formas convencionales estróficas y de versificación, y adopta tonos vanguardistas marcadamente apolinarianos —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 Hombres, 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<sup>11</sup>. 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 Eluard y, a finales de año, a Pica-bia. 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

<sup>10</sup> Vid. L. Aragon, “Lautréamont et nous”, I y II, en *Les Lettres Françaises*, respectivamente 1-7.VI.1967 y 8-14.VI.1967.

<sup>11</sup> 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.

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...”<sup>12</sup>. 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

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pág. 274.

Neurociencia, Neuro

Genes, Brain and Behavior?

Medicine - Arts of Internal Medicine

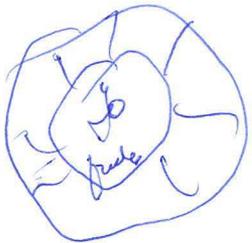
Es "yo pensar" en una decisión intelectiva - esto es

Es yo en acción - conclusiones = independiente -

a) Multiplera = apertura al mundo

b) variable = perda de una conexión profesional

c) con potencia intelectual ilimitada de perder el todo



real



= conciencia de fi y de su situación en el mundo  
La de otros yo = entidad real

Otros yo:

pluralidad de yo  
experimentales  
de mí

un todo, yo experimentado yo para

yo para

yo para yo para

yo para yo para yo para

yo para yo para yo para

yo para yo para yo para

yo para yo para

yo para yo para yo 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”<sup>13</sup>.

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

<sup>13</sup> 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.



Breton  
el "grupo" de poetas!

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

Qui implora?

La existencia de un yo infinito - unitario.

yo tres lados en un solo

(mediación) La pluralidad abierta - abierta

yo dividido - unitario y multiplicado en el espacio

1 singular 2 3 Deseo

yo dividido - unitario y multiplicado en el espacio

evaluación en lo ético

Vida psicología - conciencia elaborada

El yo (p. 139) se origina o cesa en el flujo de las vivencias pero el sujeto puro - no de origen ni cesa

- si se origina o cesa "fuerza que verifica este posible" (p. 140)

- p. 141 - el yo es un punto por el que se atraviesa en el ser

- ser ser absoluto no condicionado por espacio y tiempo - pero carece de origen - en su aparecer

El yo puro = uno unitario y limitado y real - absoluto y trascender por otro

Psicología expone en Barcelona

47  
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.

1921  
Hasta mediados del año siguiente las actividades de Breton continúan siendo contradictorias. Si participa en el escándalo del "proceso a Barrès", cuya acusación redacta y pronuncia, el 13 de mayo<sup>14</sup>, 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 Valéry —que no ha dejado de apoyarle en todo este tiempo— como padrino. El 10 de octubre visitará 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 noviem-

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

bre, Picabia expone en las Galerías Dalmau de Barcelona y Breton, que ha redactado el Prefacio del Catálogo, le acompaña pronunciando una conferencia en el Ate-neo el 17 del mismo mes: "Caracteres de la evolución moderna y de lo que la conforma"<sup>15</sup>.

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<sup>16</sup>, 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, Morise y Vitrac, regreso a la escritura automática—, polémicos —los panfletos "Un cadáver" y "Negativa de inhumación" referidos a la muerte de Anatole France—<sup>17</sup>,

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

<sup>16</sup> Vid. nota núm. 16 del relato.

<sup>17</sup> "... Loti, Barrès, France... qué tres tíos tan siniestros: el idiota, el traidor y el policía... (...) Con France, desaparece un poco de servilis-

Slavoj Žižek - de Eslovenia = (60 años)

n. Ljubiana 21-3-1949

es filósofo  
historiador

obra: combinar Lacan + Marx

materialismo  
psicanálisis  
automatismo

Cine  
novelas

Vida

"simplifica la Teoría con la cultura popular"

Primeros Doctores París VIII

investigador: "Instit. de Social Univer. Hebraica"

investigador: Columbia, Princeton - hoy Dir. de Inst. Birkbeck para Harvard  
en "Birkbeck College" - Univer. Londres

Análisis - de un col. popular / Hitchcock! el terror  
David Lynch > surrealista

Recorre personajes o ciudades Klein, Holm,  
Robespierre,  
Director de películas

Teoría del fundamentalismo  
suj. de derecho

correcto en política - en la filosofía postmoderna - ?

Teoría Lacaniana de la identificación: en cuanto a problemas psicológicos  
en libera - y en neurosis y la soledad

Pensamiento

"lo real" - término impreciso - no es la realidad; que es simbólica lenguaje  
es el núcleo duro - traumático.

→ está en conflictos / autoprimario social } es el "real" que dice la realidad incompleta  
autagnosmos sociales / sexo / muerte

↳ [ simbolico → imaginario → "real" ] = triada que se reproduce en  
varias escalas.

1924  
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 varios 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<sup>18</sup> que el único sentido del surrealismo era la pederastía. Nuevo manifiesto suscrito en L'Humanité contra la represión en Polonia, otro contra el gobierno de Rumanía a causa de la represión de campesinos besara-

mo humano... (...) Que una vez muerto este hombre no cree polvo.” (“Negativa de inhumación”, en Point du jour, Oe. C., t. II, 1992, página 281.)

<sup>18</sup> “Comoedia”, 24.VI.1925.

1926  
bios, 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<sup>19</sup>, 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<sup>20</sup>. 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

<sup>19</sup> Breton, “L. Trotsky: Lénine”, en Alentours III, Oe. C., I, páginas 911-914.

<sup>20</sup> Vid. nota 46 del relato.

Lo Real de poseer en 3 modos: no tiene existencia, solo existe como "obstruido"

1) A) Real Simbolico = significativo sin sentido -  
Ej: física cuántica = solo produce conceptos a formas comprensibles

2) B) Real-mi su = terror - palabra horrible (películas de terror!)  
películas de terror - Hitchcock y Tarantino - transmite el sentido de terror  
insostenible

3) Real imaginario | algo imaginario que forma las cosas como un prosa de lo sublimado?

"voluntaria" "el desentado" = necesario = esta degradación!

se hace visible algo de lo "sublime" - otros palabras sublimado

Coloca la Película = "Full Monty" = como modelo - hace prohibir lo real - a través de la degradación - algo sublimado se hace

La fil. post moderna = el psicoanal. afirma la realidad = no como verdad pura

"El hijo del dele" } reconocer } el "núcleo duro"  
} separar }  
} fictionalizar } de lo real = en una fiction!

Lo Simbolico

se inventa con el lenguaje = "relacional"!

no han ser reconocido por la gente

se coloca en lo post moderno pero lo critica con pequeños suavidades

- permanece cierta distancia de lo real

En lo simbolico lo real significado es deducido a "sin sentido"

Lo simbolico - imaginario usa simbolos jurisgenos!

La fantasía } forma de comunicar en el ciber-espacio = una interfaz = que efere  
a una mediación simbolica - un abismo entre el que habla y la "posición de hablar" = apoda

Nunca yo vincido con el significante = no me invento a un mismo - se ha fundado ya mi  
existencia virtual! Aprendemos de la vida - para enfundar el ciber espacio

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<sup>21</sup>, 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 Noll, 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

<sup>21</sup> Vid. nota 114 del relato.

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<sup>22</sup>, con algunas excepciones<sup>23</sup>, 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 admira-

<sup>22</sup> 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...”

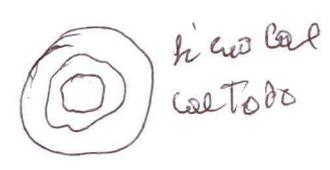
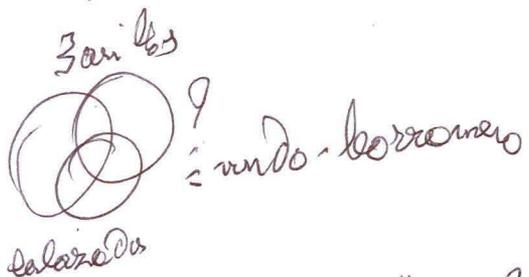
<sup>23</sup> Por ser, precisamente, excepcional, cabe citar las casi veinte páginas que André Harlaire le consagra en *La Vie Intellectuelle* (marzo de 1929) con el título de “El Surrealismo o la falsa evasión: *Nadja*”. El eje central del violento artículo reposa sobre el hecho de que el surrealismo 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”.

Esta inversión sirve al pluralismo teórico  
 contra el psicoanálisis clásico,  
los codes simbólicos son un/ realidad teórica

Lo mejorado = esta nivel de relación del sujeto  
 con el mundo | Es la inversión del objeto  
 en la etapa del sujeto

de relación. es ilusorio!  
 Citedación de Rimbaud "yo soy otro" = es la función fundamental

- a la jung  
 - la neofreud  
 nunca puede ser agarrado



- Obras 1992 - El Sublime objeto de la ideología Siglo XXI Mex. 302p
- 1994 - todo lo que Ud quisiera saber sobre Lacan y no se atrevió preguntar Hitch  
 Nuev Vit. B.A. +
- 1998 - Porque no saben lo que hacen. Paidós B.A. +
- 1998 - Ciudad Cultural, o los matices del multiculturalismo
- 2002 - El espíritu del sujeto. El núcleo feroceroso del Cristianismo Paidós B.A. +
- 2003 - Amor sin ficción
- 2005 - Sinfonía moderna
- 2006 - Organos sin cuerpo Valencia
- 2011 - Roberto Jira Actualidad = Con Alain Badiou. 91p
- 2012 - Filosofía y Actualidad = Con Alain Badiou. 91p  
 en debate -

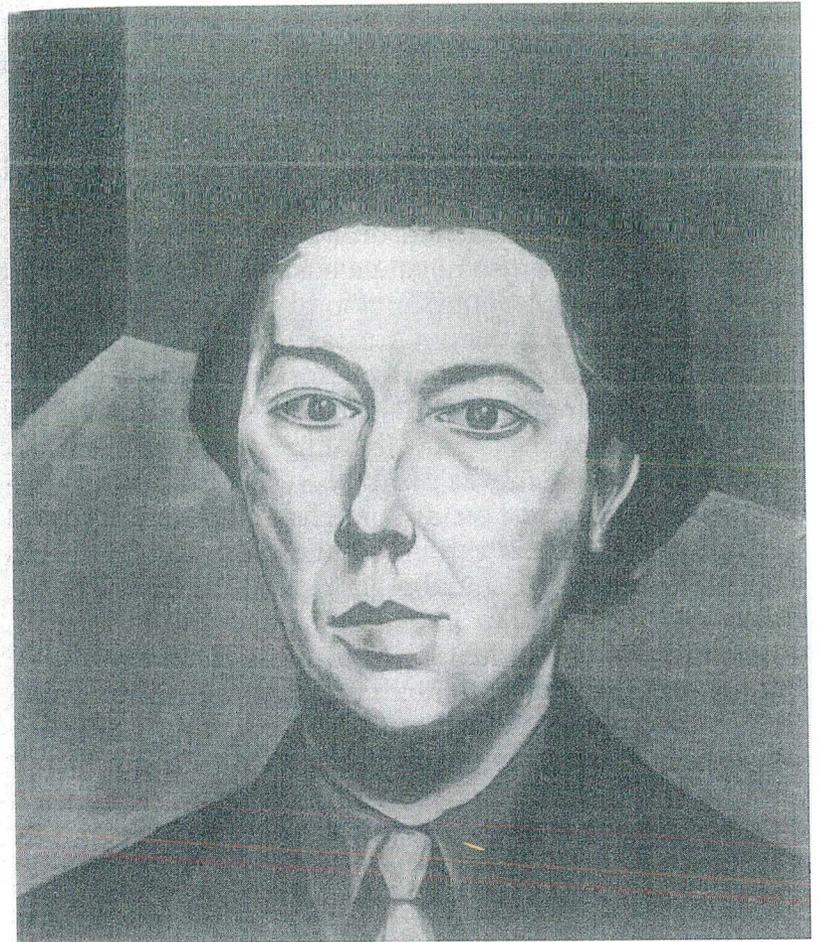
Dada una tendencia a ejemplificar la teoría con la cultura popular

ble, sino también de embrujador a la manera de ciertos encantamientos)...”<sup>24</sup>. 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.

#### 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

<sup>24</sup> Cl. Elsen, “L’irréductible”, en *La N.R.F.*, 15, núm. 172, abril de 1967, pág. 721.



André Breton

Retrato de Breton por Victor Brauner (1934)

Polemica con Simón Critchley <sup>critic</sup>  
en OSA

en: Dew School of Social Research, NY

Infinitely Demanding: Ethics of Common Good

1932

favor Breton redacta *Miseria de la poesía*<sup>25</sup> 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 Eluard a costa de ímprobos esfuerzos por parte de Crevel, lo que no es ajeno al suicidio de éste poco antes de su apertura.

Los textos “Cuando los Surrealistas tenían razón” y “Contra-ataque”<sup>26</sup> consagran su ruptura definitiva con

<sup>25</sup> 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.”

<sup>26</sup> Tanto “Cuando los surrealistas tenían razón” —suscrito, además de por Breton, por Dalí, Domínguez, Éluard, Ernst, Hugnet, Jean, Dora

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, Baron— ilustra una crisis profunda y grave a pesar de las nuevas incorporaciones —Buñuel, Dalí, Tzara, Tanguy, Ponge, Crevel, Char, Nougé o Goemans, entre otros— que no ocultan cuántos se han quedado por el camino<sup>27</sup>. Recuerdese 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

1938

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.

<sup>27</sup> El primer *Manifiesto* aparece suscrito por Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault y Vitrac. El *Segundo Manifiesto*, por Alexandre, Aragon, Bousquet, Breton, Buñuel, Char, Crevel, Dalí, Éluard, Ernst, Fourrier, Goemans, Nougé, Péret, Ponge, Ristitch, Sadoul, Tanguy, Thirion, Tzara y Valentin.

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*<sup>28</sup>, texto elaborado conjuntamente por Breton y Éluard.

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<sup>29</sup>.

Breton dirigirá la Galería Gradya —homenaje simultáneo a Jensen y a Freud<sup>30</sup>— durante 1937, año en que se editará *El amor loco* y un año después el *Diccionario*

<sup>28</sup> Vid. nota 111 del relato.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> La obra de S. Freud, *Delirios y sueños en la Gradya 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.



Breton, Dalí, Crevel y Éluard hacia 1934

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 Lévi-Strauss<sup>31</sup>, 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 Éliosa, 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

<sup>31</sup> Véase la referencia en la pág. 12 de la obra de Cl. Lévi-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."

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—, Medium 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<sup>32</sup>. 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.

<sup>32</sup> 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.

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 1º de octubre. Una frase extraída de su *Introducción al discurso sobre lo poco real* (1925): "Yo busco el oro del tiempo"<sup>33</sup>, 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<sup>34</sup>. Uno de sus primeros viajes será el que les conduce a Tenerife. Su encuentro presenta caracteres mágicos para el

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> Breton, *L'air de l'eau*, *Oe. C.*, II, págs. 393-408.

poeta sobre los que se extenderá particularmente en el emocionante 4º capítulo de *El amor loco*<sup>35</sup>: habría materializado punto por punto el poema "Girasol"<sup>36</sup>, 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<sup>37</sup>, 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"<sup>38</sup>, 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", Éliisa 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..."<sup>39</sup>. Su divorcio de Jacqueline se produce en Reno, Nevada, en el verano de 1944, y allí también desposa a Éliisa —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.

<sup>35</sup> Breton, *L'amour fou*, Oe. C., II, cap. 4º, págs. 710-735.

<sup>36</sup> Breton, "Tournesol", en *Clair de terre*, Oe. C., I, págs. 187-188.

<sup>37</sup> Vid. nota 121 del relato.

<sup>38</sup> Cap. VII de *L'amour fou*, Oe. C., II, págs. 778-785.

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

#### 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"<sup>40</sup>. 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

<sup>40</sup> L. Aragon, *Œuvres complètes*, t. IV de *Œuvre poétique*, 1927-1929, 1974.

« NAJDA »

Autoanálisis

¿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”?<sup>5</sup>. 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

El contenido del libro: « expresarse »

<sup>5</sup> 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.

teoría sobre el autor;

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<sup>6</sup>. 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? —

<sup>6</sup> 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 responder<sup>7</sup>, 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

<sup>7</sup> 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 cochinillas", y que lo demás le resultaba indiferente, estas preocupaciones, extra-literarias en suma, me predisponen en su favor<sup>8</sup>. Para mí, esa magnífica luz de los cuadros de Courbet es la de la plaza Vendôme, en el momento en que la columna cayó<sup>9</sup>. Y en nuestros días, si aceptara un hombre como Chirico desvelar ínte-

<sup>8</sup> 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."

<sup>9</sup> 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.

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 imperfecto<sup>10</sup>. 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-

<sup>10</sup> 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 Chirico<sup>11</sup>. ¡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*<sup>13</sup>, 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)<sup>12</sup>. [N. del A.]

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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".

<sup>13</sup> 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.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."

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 entendidos<sup>14</sup>. 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"<sup>15</sup>. Pero para mí sigue habiendo algo

<sup>14</sup> 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).

<sup>15</sup> 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 comenzar<sup>16</sup>, no tengo otra intención que la de contar los episodios más determinantes de mi vida tal y como puedo concebirla al

### — Comienzo —

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.

<sup>16</sup> 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.





“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 1918<sup>21</sup>, y como etapa la casa de campo de Ango, en Varengville-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<sup>22</sup> sin dejar,

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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<sup>ème</sup> 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 mía 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 Dolet<sup>23</sup>, 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<sup>24</sup>. 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.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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".



“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) (pág. 109)



*judío!*

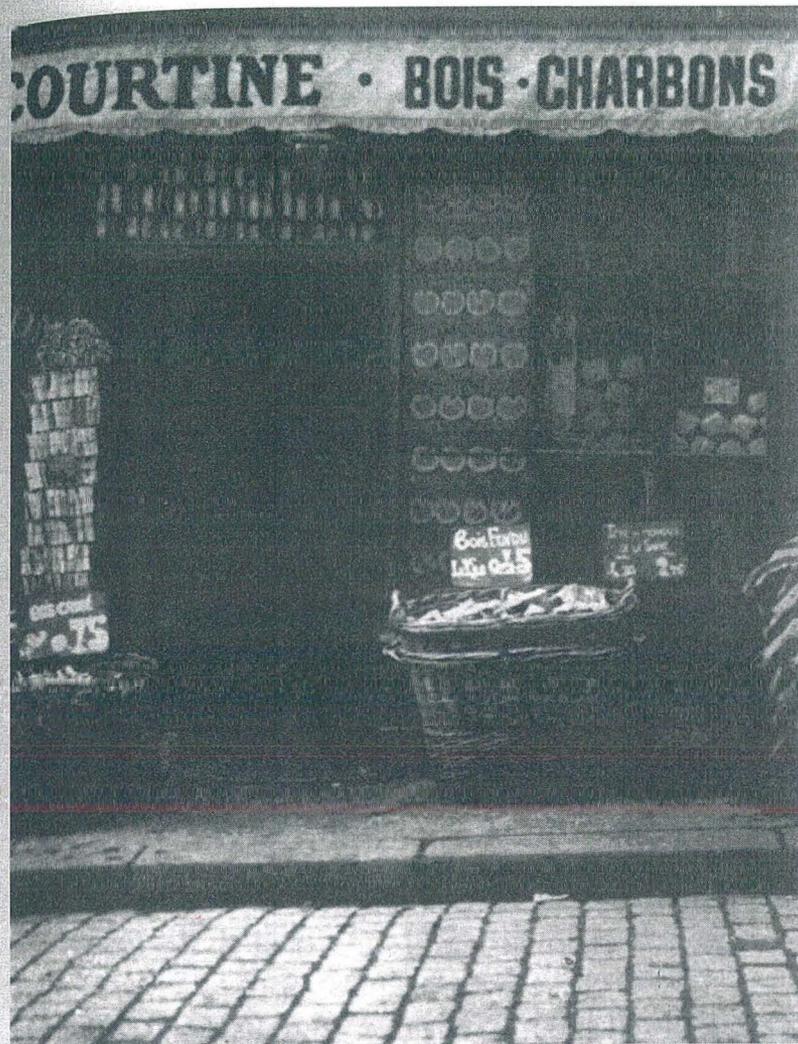
“Paul Éluard...” (Fotografía Man Ray) (pág. 112)

El día del estreno de *Color de Época*<sup>25</sup>, 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*.

Las palabras LEÑA-CARBÓN que figuran en la última página de *los Campos Magnéticos*<sup>26</sup> me proporcionaron

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> *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



"Las palabras LEÑA-CARBÓN..." (Fotografía J.-A. Boiffard)  
(pág. 112)

la ocasión de ejercitar un curioso talento de prospección respecto de todos los establecimientos que sirven para identificar, durante un domingo entero en que Soupauli 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<sup>27</sup>. 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. Lllaman. Entra una mujer cuya edad aproximada así como sus rasgos no consigo evocar hoy. Enlutada, creo. Busca un número de la revista *Littérature*<sup>28</sup>, que

---

que nada podía continuar. Con algunos capítulos más, escritos a una velocidad<sup>27</sup> (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. 1.148).

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> La revista *Littérature* tenía en aquel momento una tirada de 1.500 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.



“Unos días después, llegaba Benjamin Péret...”  
(Fotografía Man Ray) (pág. 116)

este judío!

Evocaciones: ciudades, plazas, personas.

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. es de Nantes

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<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> 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

Vuelvo ahora a evocar<sup>30</sup> 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

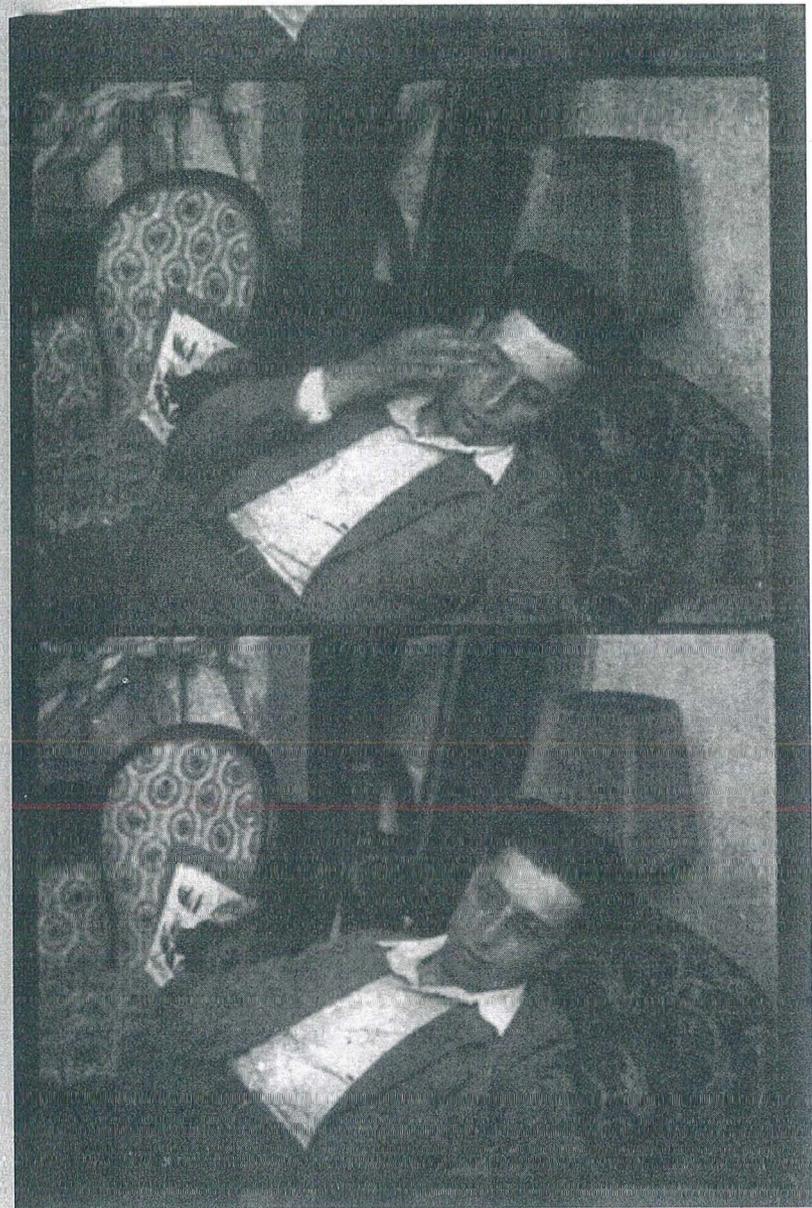
la dama que se interna (por la alameda) salga un tanto de la fábula para atreverse a hablar en voz alta por entre las grandes mareas del viento...", y en Monte de Piedad. Nantes es, efectivamente, después de París, el escenario urbano privilegiado para el poeta.

<sup>30</sup> 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 vitificado 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 hablará más que cuando Duchamp tiene los ojos abiertos?..."

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.

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 bulvar Bonne-Nouvelle, entre la imprenta de Le Matin<sup>31</sup> y el bulevar de Estrasburgo. Ignoro por qué, en efecto, me conducen mis pasos allí, y voy casi siempre

<sup>31</sup> La imprenta del diario Le Matin lucía 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".



"Vuelvo ahora a evocar a Robert Desnos..."  
(Fotografía Man Ray) (pág. 117)

hacia el Descubrimiento psicoanalítico

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<sup>32</sup>.

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<sup>o</sup> distrito me parezcan ser lugares especialmente

<sup>32</sup> 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.



“No: ni siquiera la muy hermosa y muy inútil Puerta de Saint-Denis...” (Fotografía J.-A. Boiffard) (pág. 120)

C<sup>o</sup> G<sup>o</sup> FRANÇAISE DE CINÉMATOGRAPHIE



## L'Étreinte de la Pieuvre

Grand Sérial mystérieux en 15 épisodes.  
Interprété par BEN WILSON et NEVA GERBER.

### Cinquième épisode : L'Œil de Satan

Quelle situation épouvantable que celle de Ruth et de Carter entraînés tous deux dans le wagon détaché du train vers l'abîme ! Le pont mobile est ouvert, la voiture qui enferme les deux jeunes gens va se trouver précipitée dans le fleuve. Heureusement, Carter arrive à manœuvrer le frein de la voiture : une fraction de seconde plus tard, et elle plongerait dans les flots.

Mais les Zéloteurs de Satan guettaient. Leur ruse infernale ayant échoué, ils se vengent sur Carter : il est jeté dans le fleuve. Quant à Ruth, elle est ligotée, haïllonnée et emmenée en automobile à San Francisco, chez Hop Lee, emissaire du Dr Wang Foo.

Carter est un intrépide nageur. Il arrive à remonter à la surface des eaux, à revenir sur la berge, et la Providence fait que son fidèle lieutenant Sandy Mac Nab, auquel il avait donné l'ordre de le suivre en automobile, apparaît et l'aide à monter dans la voiture. Carter et Sandy sient à toute allure vers San Francisco.

Là, Carter débarque à l'hôtel Wellington où les Zéloteurs de Satan ont tôt fait de le dépister. Lui ne songe qu'à retrouver Ruth. Or, dans l'hôtel, il rencontre Jean Al Kosim qui lui donne un renseignement précieux : M<sup>o</sup> Zora, la femme qui voulait tuer Ruth, se trouve logée justement dans la chambre voisine de celle de Carter. Peut-être, en surprenant une conversation de cette femme avec ses complices, Carter arrivera-t-il à découvrir la retraite de Ruth. Carter écoute. Il apprend que la jeune fille est cachée dans le quartier chinois. Il surprend le mot de passe des conjurés, qui est : « L'Œil de Satan ». Il s'est procuré un masque noir identique à celui de L'Homme au Masque, et si pourrait, en passant pour ce dernier, sauver la jeune fille, s'il connaissait plus précisément la place où elle est séquestrée.

Mais il faut commencer les recherches. Carter se rend au bureau du chef de la police. Là un étrange appel téléphonique lui révèle ce qu'il désire tant savoir. En effet, Ruth Stanhope, qui est entre les mains de Hop Lee, a usé d'un habile stratagème : sans éveiller l'attention de son gardien, elle a soulevé le récepteur de l'appareil et demandé la communication avec le bureau de la police, et c'est elle-même qui, au téléphone, révèle à

“Esta película, la que con mucho más me ha impresionado...”  
(pág. 120)

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”<sup>33</sup>, 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”<sup>34</sup>, 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 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

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> El Teatro Moderno se encontraba en el Passage de l'Opéra, boulevard de Italiens, desaparecido en 1925 como consecuencia del nuevo trazado del boulevard 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).



Pasee en revisión los lugares!

mismo, que esté 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”<sup>35</sup>, sí, ciertamente? Tan a menudo lo frecuentaba que, a costa de tantos errores 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 sólo al porvenir  
Libre mi alma de toda desazón  
Bello esposo mío, puedes venir\*.*

\* Var.: “Mi nuevo amor, puedes venir”<sup>36</sup>. [N. del A.]

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> Dicha variante pertenece a la edición de 1928. Como señala

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 “Électric-Palace”<sup>37</sup>, una mujer desnuda, que tan sólo 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.

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 Más-

M. Bonnet, se trata de un fragmento de la opereta *Flor del pecado* —“opereta japonesa libertina en tres actos, con danzas sugestivas...”— de Guy Montoriol. Representada en 1920, Aragon se refiere a ella en *El campesino de París* en los siguientes términos: “modelo del género erótico, espontáneamente lírica, que nos gustaría que hiciera reflexionar a todos nuestros estetas enfermos de vanguardismo” (ed. cit., página 132).

<sup>37</sup> 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 Electric-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).

La obra: esboza un Drama Teatral

caras<sup>38</sup> 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”<sup>39</sup> 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

<sup>38</sup> 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. 234. *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 satin (La Araña de satén)*. Acerca de su creador, el propio Breton se explica en la pág. 133 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*...”

<sup>39</sup> En el original, “genre Grand-Guignol”, que toma su nombre del de un teatro de Montmartre especializado en espectáculos de horror.

por lo menos mimada cada intervención de sus personajes. Hechas estas advertencias, no me parece por demás inútil exponer su argumento.

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 meneaba 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 Señorita Solange...” Arrastra las sílabas como si fueran alpagatas. 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



"La niña de hace un momento entra sin decir palabra..."  
(Fotografía Henri Manuel) (pág. 132)

cierra los ojos, se relaja, suspira, queda inmóvil. Lllaman. 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 ‘octor. Sí, ‘ñor ‘octor. 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 vano. De nuevo en el despacho de la directora. La abue-

la de la niña acaba de sentirse mal en la sala de visitas. Hay que ir a auxiliarla, deprisa. 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)\* no habían querido

\* 1962: La auténtica identidad de estos autores no pudo ser establecida hasta treinta años después. Sólo 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 inter-nado femenino de los alrededores de París. Pero, teniendo en cuenta el teatro al que yo la destinaba —el Doñ 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.]

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\*, no he vuelto a oír hablar: Blanche Derval.

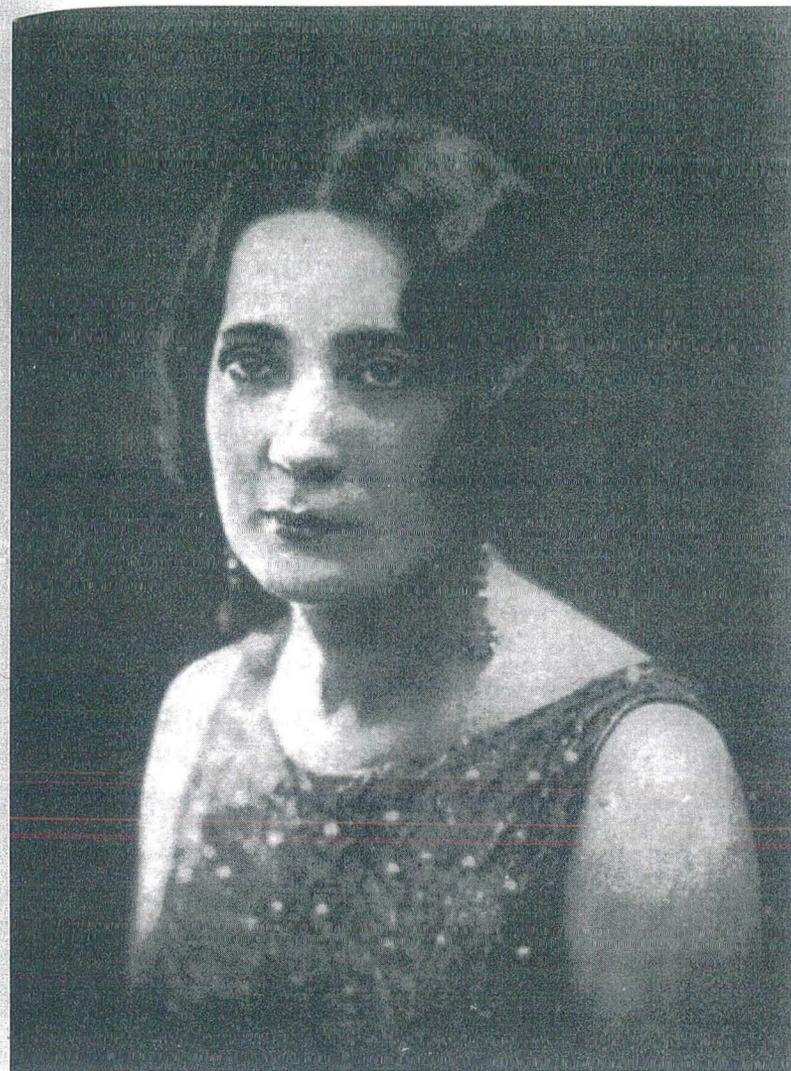
(Mientras terminaba de escribir todo lo anterior, ayer por la noche, todavía seguía entregándome a las conjeturas que me han parecido atinadas cada vez que he vuelto a ver la obra, es decir en dos o tres ocasiones, o cuando me la he vuelto a representar en la imaginación. Es sobre todo la falta de indicios suficientes acerca de lo que ocurre tras la caída de la pelota, acerca también de lo que pueden ser exactamente presa Solange y su inter

---

\* 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<sup>40</sup>. [N. del A.]

---

<sup>40</sup> Breton se refiere a las experiencias de ambos poetas con Marie Dorval y Jenny Colon respectivamente. Por lo que se refiere a la actriz, Breton opinaba de este modo en una carta de septiembre de 1927 a Lise Hirtz: "Una singular mujer, probablemente, ¿cómo podría ser de otro modo? No sé si quiero saber cuál es su versión precisa de la escena central de Lus Desequilibradas, la que tenía lugar tras el telón. Ella me tenía un tanto intrigado." Breton le dedicaría el Primer Manifiesto —"A Mme. Blanche Derval, mucho de cuyo ensueño figura en este libro, con mi admiración"— y Nadja —"A Mme. Blanche Derval, con toda mi admiración." El poeta le escribió en repetidas ocasiones mientras preparaba esta obra, solicitándole alguna fotografía suya y de la pieza para sus ilustraciones. Su auténtico nombre era Eugénie Marie Pasquier, nacida en 1885, muerta en 1973. Tras su muerte, algún crítico pretendió, basándose en testimonios orales cuando menos dudosos, que Nadja era la propia actriz.



Blanche Derval (Fotografía Henri Manuel) (pág. 134)

locutora 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 esfuerce 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 máquina automática; ha introducido una moneda en la ranura, en lugar de dos, lo que me ha parecido un fraude especialmente reprehensible, 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 transposi-

ción, 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<sup>41</sup>. 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.)

El poder de encantamiento\* 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<sup>42</sup> que tomó la inicia-

---

\* 1962: Nada menos que eso, la palabra encantamiento debe ser tomada al pie de la letra. Para mí, el mundo exterior se acomodaba constantemente a su mundo que, más precisamente incluso, *ajustaba* a aquél: 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.]

---

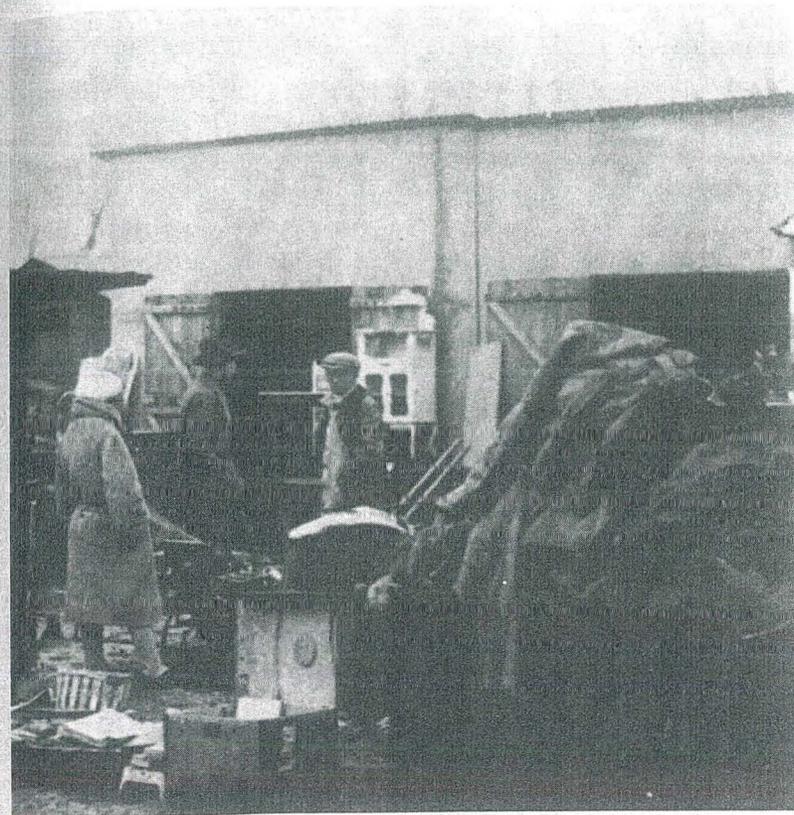
<sup>41</sup> Se trata de las “conjeturas” aludidas en la pág. 136. Véase nota 18.

<sup>42</sup> 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

tiva 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<sup>43</sup> (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

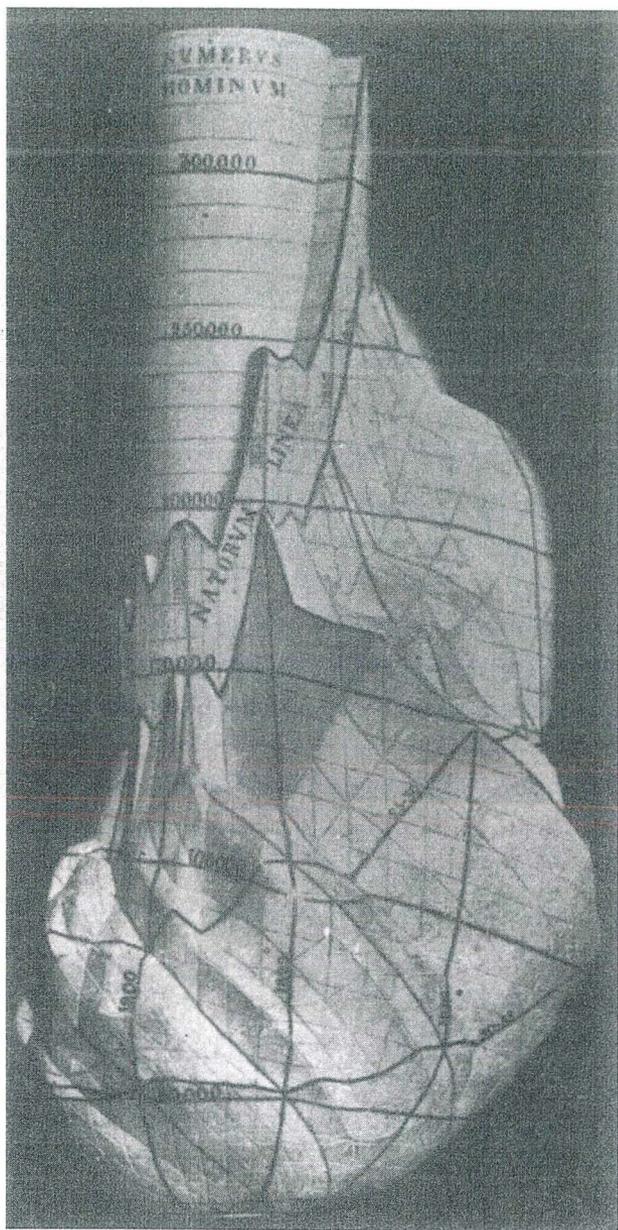
nombre del amigo al que se alude a continuación es Marcel Noll: Breton lo eliminará de la edición definitiva por entender que su fugaz paso por el surrealismo no acreditaba su mención en la obra.

<sup>43</sup> El "marché aux puces" es un "rastro" 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.



André Breton

"Habiendo ido con un amigo al 'mercado de las pulgas' de Saint-Ouen..." (pág. 138)



“Perversos, en último término, (...) como esa especie de semicilindro blanco, irregular...” (pág. 138)

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. Trabajamos 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<sup>44</sup>. 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\*.

\* 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<sup>45</sup>. [N. del A.]

<sup>44</sup> L. Aragon había publicado El campesino de París en 1926. El episodio en cuestión, que forma parte de “La Galería de la Ópera”, 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.

<sup>45</sup> M. Bonnet supo localizar a Mme. Perla Beznos, su hermana, quien le aseguró que Fanny era la muchacha que aparece a la izquierda de la foto-ilustración, de espaldas, y que había de relatarle los datos esenciales de su biografía (véase nota 2, pág. 1.539, de O. C., t. I). Nacida en Besarabia en 1907, tenía 20 años cuando se produce su encuentro con Breton, en la primavera de 1927. Dos poemas suyos aparecerían en los núms. 9-10 de L.R.S., en octubre del mismo año: otros quedarían inéditos. Militante comunista, sería expulsada a Bélgi-

También recuerdo la sugerencia que, a manera de juego, le fue hecha a una dama<sup>46</sup>, 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 auténti-

ca al año siguiente, y Breton habría intentado ayudarla a través de Paul Nougé. De regreso a Francia, habría sido deportada durante la Segunda Guerra Mundial y habría muerto en un campo de concentración nazi.

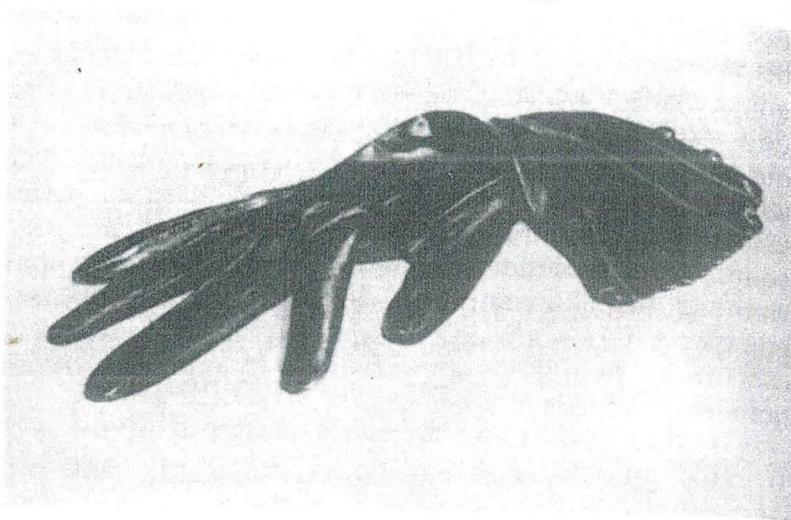
<sup>46</sup> Se trata de Lise Hirtz, que posteriormente adoptaría los apellidos Meyer y Deharme sucesivamente, y el texto hace referencia a su visita del 15.XII.1924. El guante figura la cristalización de la pasión que sintió Breton por ella entre dicha fecha y 1927, y que le conduce a componer esta 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.

cas, 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.

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"\*. Esta ilusión óptica no tendría la menor importancia si no fuera porque el mismo día, una o dos horas después, la señora que llamare-

\* 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 está exento, con la distancia, de una ironía bastante cruel<sup>47</sup>. [N. del T.]

<sup>47</sup> En el original: "MAISON ROUGE". Se trata de una alusión de carácter político: el índice es el de Aragon, militante del P.C.F., que en opinión de Breton es cómplice, por su silencio, de los procesos de Moscú de la década de los 30. La imagen del "tigre" que aparece en el cuadro a continuación, "sediento de sangre", asociada a la de la "policía" —"estado policíaco"— y al "rojo" de la ideología comunista componen un conjunto que, en el año 1962, Breton no considera casual. El poeta hubiera querido ilustrar este fragmento con una fotografía de dicho rótulo sin, finalmente, hacerlo.



“Un guante femenino también...” (pág. 143)

mos *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<sup>48</sup>. 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<sup>49</sup>. 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 necesi-

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> En el original: “Autant en emporte le vent du moindre fait qui se produit, s’il est vraiment imprévu.”

dad 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 venero 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<sup>50</sup> 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!

<sup>50</sup> 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."

El pasado 4 de octubre\*, hacia el final de una de esas tardes absolutamente ociosas y lúgubres, como sólo 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<sup>51</sup>, 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

\* 1962: Estamos en 1926. [N. del A.]

<sup>51</sup> 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.



“La librería de *L'Humanité*...” (Fotografía J.-A. Boiffard)  
(pág. 147)

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<sup>52</sup>, 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?).

<sup>52</sup> “Ir a la peluquería” y “las dificultades económicas” tienen bastante que ver: véase más adelante cuáles son sus recursos para subsistir materialmente.

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 miró 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. Sólo allí saben querer las mujeres.' ¿Por qué: Panoli?<sup>53</sup>. ¿Lo sabe usted?". Como puede

<sup>53</sup> 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".

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"<sup>54</sup>. Sólo ahora se le ocurre preguntarme quién 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 esfumó 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, compéndalo, no estaba hecho para verla en delantal cuando regresaba. Ciertamente 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

<sup>54</sup> Acerca del nombre de Nadja, así como de su identidad auténtica, véase el apartado correspondiente en la Introducción.



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. Sí, 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, sólo 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 sí 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 sólo 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 órdenes 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 posi-

ble, 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, sí, 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, acabarán 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? Sólo 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-Doré<sup>55</sup>. Esta idea le encanta, a causa de lo irrealizable que un viaje así le resulta. Pero está 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 char-

<sup>55</sup> La crítica ha señalado que la reacción de la muchacha no estaría motivada sólo 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-metabólica entre "Mont Dore" y "Âge d'or".

cutería, 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<sup>56</sup>. 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 encuentro, claro. Siempre hago lo mismo." A punto de irme, quiero hacerle una pregunta que resume todas las demás, un 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 dudarlo: "Yo soy el alma errante." Con-

<sup>56</sup> 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.

venimos en volver a vernos el día siguiente en el bar que hace esquina entre la calle Lafayette y la del Faubourg Poissonnière<sup>57</sup>. 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 interesarle<sup>58</sup>. 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.— Nadjá, 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<sup>59</sup>:

<sup>57</sup> 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).

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> 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 cuan-

*Entre los brezales, pubis de los menbires...*

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.

*Abuyenta con su acero la marta y el armiño.*

"¿Con su acero? La marta... y el armiño. Si, 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"<sup>60</sup>. Seguramente yo lo he hecho con toda

---

do 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".

<sup>60</sup> 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)."

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<sup>61</sup>, 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, qué 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"\*. Nos despedimos delante de mi puerta: "¿Y yo, ahora? ¿Dónde ir? Pero si es tan sencillo bajar lentamente hacia la calle Lafayette, el Faubourg Poisson-

---

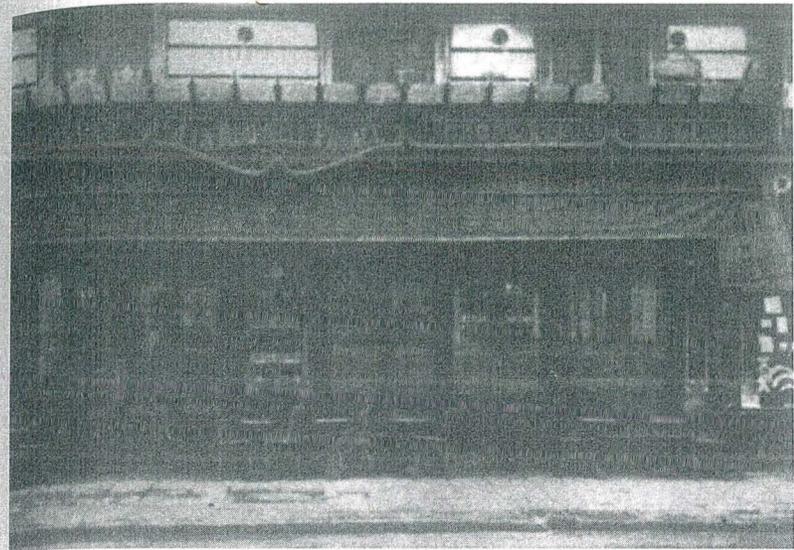
\* ¿No alcanzamos con ello el extremo término de la aspiración surrealista, su más fuerte *idea límite*? [N. del A.]

<sup>61</sup> Lena es un nombre próximo a Léona, el auténtico de Nadja.

nière, comenzar por volver al mismo lugar en el que estábamos.”

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 acostumbrado, 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”<sup>62</sup>,

<sup>62</sup> “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”.



“Hasta ‘La Nouvelle France’...” (pág. 158)

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<sup>63</sup>

<sup>63</sup> 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.

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*<sup>64</sup>, 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\*. El lugar, el ambiente, las respectivas actitudes de los actores eran exactamente lo que yo había

\* 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 mí, 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,

<sup>64</sup> Efectivamente, *Pez soluble* (1924) figura en la misma edición del *Primer Manifiesto*. La escena en cuestión —texto 31, *Oe. C.*, t. I,



“Sra. Sacco, vidente de la calle Usines, núm. 3...” (pág. 161)

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”<sup>66</sup>. (Esta plaza Dauphine es uno de

de dos imágenes muy alejadas entre sí. “Hélène, soy yo”, decía Nadja<sup>65</sup>.  
[N. del A.]

págs. 390-392— es el texto más antiguo de la obra, Breton lo considera el único no surrealista de la misma y en su prepublicación, en *Littérature*, se titulaba “El año de los sombreros rojos”. El propio autor no sabe atribuirle un sentido preciso. De nuevo aparece la confusión de nombres: *Hélène* está próximo a *Lena* y, por ello, a *Léona*. En el texto siguiente, el 32, aparece *Solange*, como la protagonista de *Las Desequilibradas*, acerca de la que la crítica insiste en la posible oposición “Sol” (tierra, suelo) y “Ange” (Ángel) como posible razón de la fascinación que el nombre produce en Breton: véase la Nota del Autor siguiente.

<sup>65</sup> Hélène Smith —su auténtico nombre es Catherine Élise Müller (1861-1929)— aparece en la obra del Dr. Th. Flournoy: *De las Indias al planeta Marte* (1900), subtitulada como “Estudio de un caso de sonambulismo con glosolalia” y aparece en *Point du jour*, pág. 382 (que recoge trabajos redactados entre 1925 y 1933): “su caso es con mucho el más rico de todos... (y) presenta sucesivamente fenómenos de automatismos *verbo-auditivos* (anota lo mejor que puede fragmentos de conversaciones ficticias que llegan hasta ella), *vocales* (en estado de trance pronuncia palabras en lenguas desconocidas), *verbo-visuales* (copia caracteres exóticos que se le aparecen) y *gráficos* (escribe completamente en trance adoptando por ejemplo la personalidad de uno de sus *marcianos*”, así como en el *D.A.D.S.*, pág. 843, como “célebre médium, pintora e inventora de lenguajes”. La relación con videntes es frecuente entre los creadores: véase el poema “Sobre las profecías” de Apollinaire —*Caligramas*, 1918, núm. 64 de esta colección ; y, sobre todo, la “Carta a las videntes” (1925) de Breton. Mme. Sacco tenía su consulta en la actual calle del Dr. Finlay y, como se verá más adelante, Max Ernst también la consultaba.

<sup>66</sup> 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

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

---

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 pre-visto sin saberlo la noche que pasa con Nadja, ese 6 de octubre de 1926...", págs. 96-97.



"Hacemos que el dueño de la taberna nos sirva en el exterior..." (Fotografía J.-A. Boiffard) (pág. 164)

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. Sólo en otra ocasión vi pasar este viento azul sobre estos mismos árboles<sup>67</sup>. Era desde allí, desde una de las ventanas del hotel Henri-IV\*, 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 sien-

---

\* El cual se sitúa enfrente de la casa en cuestión, dicho sea para los aficionados a las soluciones fáciles<sup>68</sup>. [N. del A.]

---

<sup>67</sup> 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".

<sup>68</sup> Se trata del núm. 25 de la plaza. El City Hotel estaba en el núm. 29.

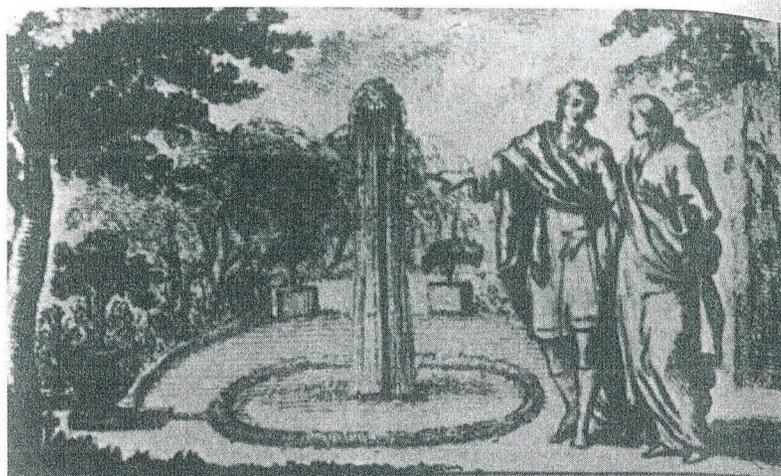
te muy segura de mí. Con todo, busca algo, se empeña en que entremos en un patio, el patio de una comisaría cualquiera, que examina rápidamente. "No es aquí... Pero, dime ¿por qué debes ir a la cárcel? ¿Qué habrás podido hacer? También yo he estado en la cárcel. ¿Quién era yo? Hace siglos. ¿Y tú? ¿Quién 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.” Exclamó: “¡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 eadem flectit que deorsum”<sup>69</sup>, 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 manojos 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

<sup>69</sup> “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).



“Ante nosotros brota un surtidor, cuya curva de caída parece seguir con la mirada...” (Fotografía J.-A. Boiffard) (pág. 168)



*Urgit aquae vis cursum eadem flexit que deorum.*

# TROISIÈME DIALOGUE

**P**HILONOUS. Hé bien, Hyl  
quels sont les fruits de vos  
dixitions d'hier, vous ont-

“Un grabado que encabeza el tercero de los *Diálogos entre Hylas y Philonous...*” (pág. 168)

su hijita<sup>70</sup>, 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)<sup>71</sup>. 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”.

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

<sup>70</sup> La edad de la niña es de 6 años en ese momento, según M. Bonnet.

<sup>71</sup> 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 Eluard, Desnos y su mujer, Simone, con el delfín. El bar “Au Dauphin”: calle Saint Honoré.

la impresión de que la observo demasiado ¿pero cómo 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 lo 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, cómo 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, más 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

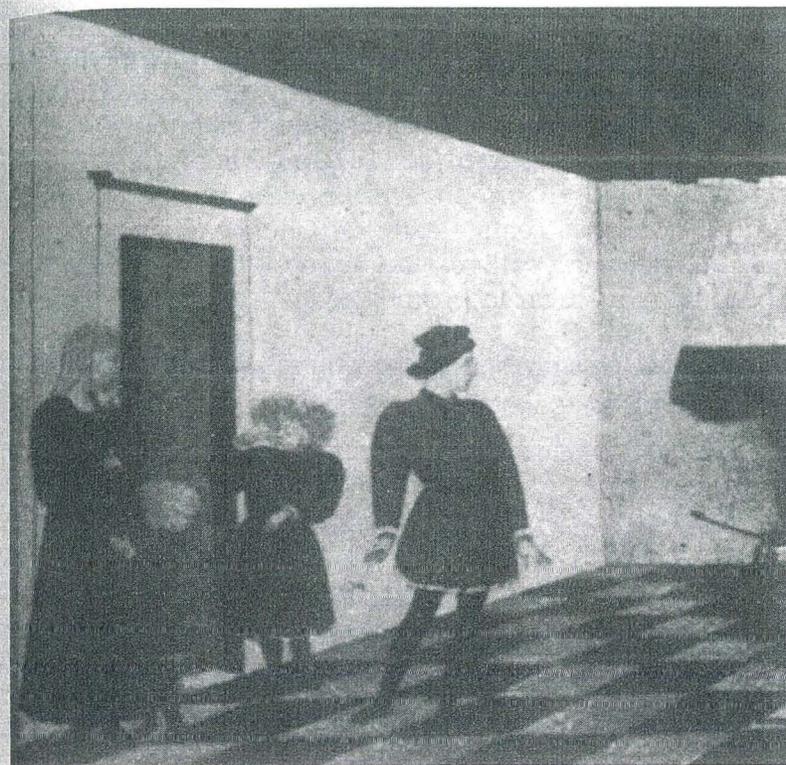
que, creo, la acompañaba hace un momento. Le deja, bastante apresuradamente, para reunirse conmigo. En el café, la conversación se entabla con dificultad. Ya van dos días consecutivos que la encuentro: está claro que se encuentra a mi merced. Dicho esto, se muestra muy reticente. Su situación material 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<sup>72</sup>. 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... "¿Qué 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

<sup>72</sup> 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.

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 tan 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".

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\*. Hacia el final de la jornada, que ha

\* No lo he visto, reproducido en su conjunto, hasta algunos me-



*La Profanación de la Hostia* (detalle) (pág. 174)

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 telefonado 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"<sup>74</sup>. 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\*. Lloro. Estamos solos, cuando entra un viejo mendigo, presentándose como nunca antes había visto

ses después. Me ha parecido cargado de intenciones ocultas y, bien mirado, muy delicado de interpretar<sup>75</sup>. [N. del A.]

\* El triple de la suma prevista, lo que no deja de resultar una coincidencia, de la que sólo ahora acabo de darme cuenta<sup>75</sup>. [N. del A.]

<sup>73</sup> La ilustración no permite adivinar el sentido del cuadro del siglo XV, conservado en el Palacio Ducal de Urbino. De hecho, se trata de un retablo de 6 escenas, de las que la primera ilustra la venta por una mujer de una hostia consagrada a un judío, y en la segunda, objeto del texto, figura cómo éste la somete a cocción. La sangre que mana le denuncia.

<sup>74</sup> En el original: "On ne m'atteint pas." La polisemia de "atteindre" permite tanto la versión figurada como la literal.

<sup>75</sup> La coincidencia en cuestión hace referencia a que en el episodio de tráfico de droga mencionado con fecha de 7 de octubre, Nadja pensaba ganar el triple de la cantidad invertida (25.000 F.). Breton le entrega 1.500 F.



"Precisamente acabo de ocuparme de esa época..." (pág. 178)

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\*. 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 Sierri, acusada de haber envenenado a su aman-

\* 1962: *Cuando el delgado Suger se apresuraba hacia el Sena* (Guillaume Apollinaire)<sup>76</sup>. [N. del T.]

<sup>76</sup> Se trata de un verso de "El músico de Saint-Merry" (*Caligramas*, 1918; véanse las notas aclaratorias en el núm. 64 de esta misma colección). Suger fue abad de Saint-Denis y Consejero de Luis VI y de Luis VII, quien le encargó la regencia durante su ausencia en las Cruzadas. Su papel fue muy relevante en lo referente a la administración, la política, la diplomacia y la renovación urbanística de un barrio especialmente interesante para ambos poetas por sus resonancias históricas y ambientales. El propio tono del poema de Apollinaire, en el que se mezcla lo fantástico, lo onírico y lo alucinatorio en un error urbano más allá del tiempo y el espacio ("cánto la alegría de vagabundear y el placer de por ello morir") se impone en el pensamiento de Breton, tanto en el momento de la composición como en el de la nota añadida en 1962.

te, 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*<sup>77</sup>. Observo con desagrado que al dorso de los sobres que estoy mirando aparece impresa una balanza.

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

<sup>77</sup> 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 Sierri, 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 saldrá 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.

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<sup>78</sup> 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<sup>79</sup>. 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

<sup>78</sup> 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.

<sup>79</sup> 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.

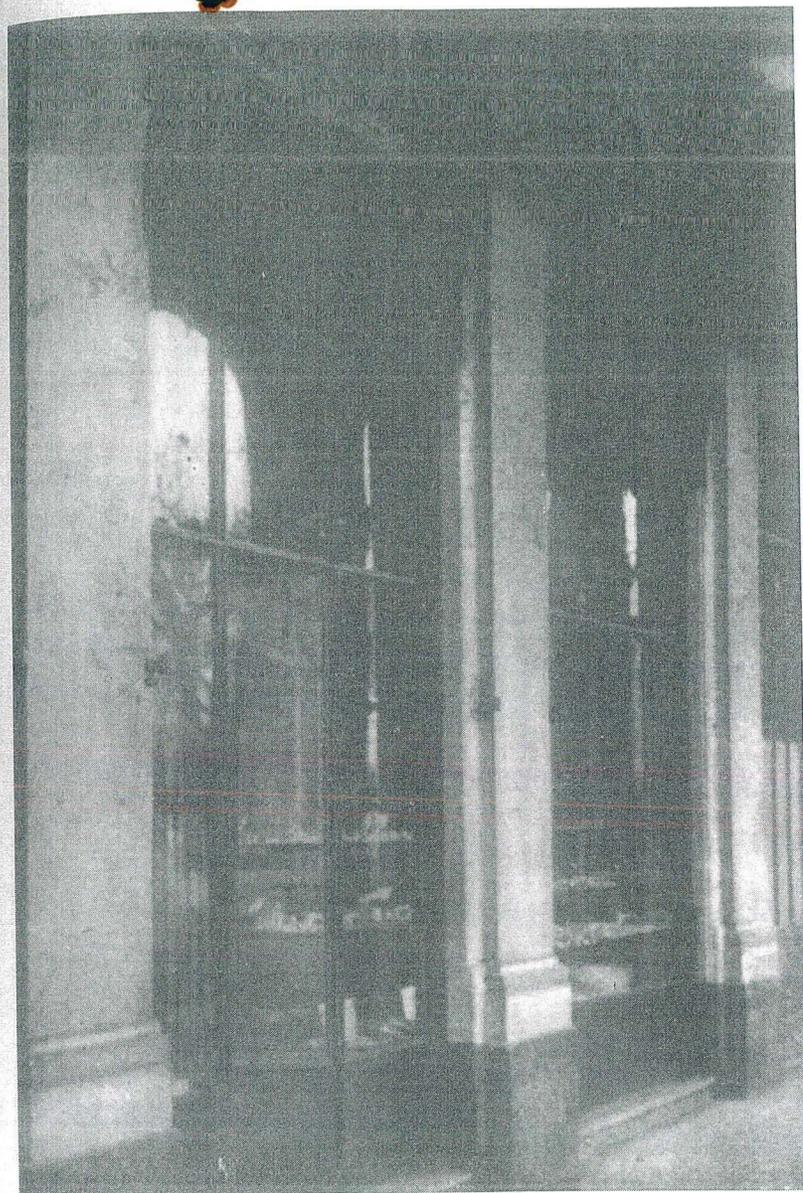
calle de Seine, pues Nadja se resiste a continuar en línea recta. Vuelve a estar muy distraída y me dice que está siguiendo en el cielo un relámpago trazado lentamente por una mano. "La misma mano siempre." Me la muestra realmente en un cartel, un poco más allá de la librería Dorbon. Es cierto que hay 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\*. Promételo. Es preciso." Utiliza una nueva imagen para que yo pue-

\* 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"<sup>80</sup>. [N. del A.]

<sup>80</sup> Tres líneas después, el original "Je suis..." puede ser interpretado tanto por "Sigo..." como por "Soy...", versión retenida finalmente en razón del contexto.

da comprender como 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<sup>81</sup>. 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 3º 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".

<sup>81</sup> 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.



"CAMAFEOS TALLADOS..." (Fotografía J.-A. Boiffard) (pág. 182)

leaf 21

El Juvineo | 1891 =