

André Breton

El amor loco

Versión española y prólogo de Juan Malpartida



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *L'amour fou*

Primera edición: 2000
Segunda edición: 2018
Primera reimpresión: 2022

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Fernando Madariaga

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Éditions Gallimard, 1937
© Del prólogo y la traducción: Juan Malpartida Ortega, 2000
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-9181-034-6
Depósito legal: M. 265-2018
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9	Prólogo: André Breton o el triunfo de Eros
	El amor loco
21	Capítulo 1
37	Capítulo 2
43	Capítulo 3
59	Capítulo 4
89	Capítulo 5
123	Capítulo 6
139	Capítulo 7

Prólogo

André Breton o el triunfo de Eros

El amor loco apareció en 1937. Está formado por siete capítulos redactados entre el invierno de 1933 y el verano de 1936. Junto con *Nadja* (1928), aunque con características un poco distintas, es una de las obras más significativas de Breton. Se trata de un texto fuera de género: mezcla de crónica, ensayo y poema en prosa. La suerte que ha corrido en español es negativamente sorprendente: en 1967 se publicó en México una traducción, de dudosa fidelidad, que no circuló entre nosotros. Pero esta suerte la comparte con Gérard de Nerval, Mallarmé (¿dónde podemos encontrar un volumen con su correspondencia literaria, indisociable del resto de su obra?), los escritos en prosa de Reverdy y con tantos otros escritores fundamentales. Se debería elaborar un catálogo de las obras *realmente* importantes de las lenguas europeas no traducidas al español (este límite es meramente estratégico) aunque sólo fuera para hacer

evidente el estado moral de nuestra producción literaria: muchos novelistas inexistentes en inglés o francés están casi totalmente traducidos al español, mientras que hay clásicos que no lo están o que han desaparecido de los catálogos editoriales. Si he mencionado sólo a los novelistas es porque creo que, junto con los pintores, son los que más han envilecido su oficio en el siglo XX, especialmente en la segunda mitad del mismo: el mercado y la publicidad han corrompido a la mayoría. Y creo que esta crítica, bajo la atmósfera de *El amor loco*, no es ajena al horizonte ético de Breton.

Aunque el surrealismo fue una vanguardia, y por lo tanto un movimiento signado por la violencia de la ruptura, señaló su propia tradición, desde ciertos consejos de Leonardo da Vinci a sus alumnos sobre cómo inspirarse en las manchas y grietas de la paredes hasta autores poco conocidos, olvidados o mal leídos en el primer tercio del siglo XX: Rimbaud, Lautréamont, Aloysius Bertrand, Pétrus Borel, Achim d'Arnim, Kleist, Jean Paul, Novalis, Büchner... Al crear su canon, los surrealistas reaccionaron, a veces con gran violencia, contra muchos escritores aceptados. Fueron cualquier cosa menos indiferentes y apáticos. Para André Breton, la bestia negra fue Anatole France, pero no fue el único. La historia del movimiento surrealista es rica, compleja y amplia, y no es éste el momento de perdernos en sus vericuetos, pero sí creo necesario recordar que el surrealismo quizás ha sido la mayor propuesta moral surgida de las ideas estéticas en el siglo XX. El surrealismo, como el romanticismo, en el que se hunden sus raíces, carece realmente de fechas: es algo vivo en la condición humana. Breton no

inventó el surrealismo: se lo encontró y supo reconocerlo y comunicarlo.

El término que define esta obra es *analogía*, pero no es el único: *azar*, *hallazgo*, *pasión* podrían ser otros complementarios y a veces centrales. Si los ponemos en rotación irán arrojando uno de los rostros más vivos e inagotables de la poesía de nuestro siglo. Para Breton la analogía «tiende a hacer vislumbrar y valer la verdadera vida “ausente”». Esta ausencia no designa un mundo oculto, invisible, sino una realidad que aún no se ha descubierto y que la imaginación pone, precisamente, a la vista. El famoso método de la escritura automática no pretendía otra cosa que anular las diferencias entre un lado oscuro y un lado luminoso, suspender las barreras morales y psicológicas que nos impiden acceder a nosotros mismos. Breton enfrenta la analogía a la lógica, incapaz ésta de dar el salto y ver en lo distinto el trazo que identifica lo aparentemente opuesto, aunque sea sólo por un instante. Basta un instante para revelar lo ausente como presente, ya que, una vez abiertas las puertas de la visión, podremos recordar, hacer despertar nuevamente la analogía perdida, el salto no previsto que une lo que, asistido por una lógica enjuta, creíamos separado o aquello en lo que ni siquiera sospechábamos un vínculo. Hay que señalar que *El amor loco* es un libro de vagabundeo, de *flânerie*, actitud muy propia de los surrealistas. Lo mismo ocurre con el otro libro de Breton ya citado, *Nadja*; en ambas obras vemos a su autor vagabundear por las calles, entrar en los cafés, tomar un autobús al azar, recoger desechos y piedras en una playa, siempre en una actitud entre alerta y distraída. Esos vagabundeos son, en

cierto sentido, un doble de la escritura automática. Pero si bien son una forma de provocar el azar, también es cierto que hay una búsqueda de algo, aunque este algo sea radicalmente lo que no se espera, la sorpresa, la belleza, lo maravilloso, el amor. Breton citó siempre un concepto de Federico Engels para definir el azar: una forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre camino en el inconsciente humano. No sé si sería lícito ver en esta definición un antecedente del estructuralismo, aunque quizá sería una comparación que no resistiría un examen a fondo en el pensamiento bretoniano: esa necesidad exterior ha de ser, también, una necesidad interior. El azar-objetivo de Breton y los demás surrealistas supone la visión de la reconciliación, siquiera sea momentánea, entre el objeto y el espíritu, entre la naturaleza y la cultura, entre la realidad y el deseo. *El amor loco* cuenta, en sus siete capítulos, a pesar de que alguno fue compuesto sin relación con los otros, varias anécdotas imantadas a un acontecimiento axial en la vida de Breton que, aunque se dio en varias ocasiones, siempre tuvo la cualidad de ser único. Enrique Molina, el gran poeta argentino, le deseaba a un amigo suerte con «su nuevo amor eterno»: creo que esta frase de quien estuvo cerca del surrealismo define el espíritu amoroso de Breton. El descubrimiento del amor, lejos de cerrarse sobre sí mismo, opera como un crisol capaz de iluminar correspondencias inéditas. Seguir a André Breton en sus vagabundos por París o Tenerife es asistir al acto mismo de la creación poética.

Breton trató de fundamentar sus ideas centrales sobre estética y poesía en Hegel. Lo admiró con pasión e hizo

un uso –felizmente interesado– de su noción de dialéctica, esa «ciencia de las leyes generales del movimiento». Hegel situó a la poesía por encima del resto de las artes, capaz de revelar a la conciencia las potencias de la vida espiritual. Naturalmente, lo que André Breton pretendió fue descubrir el potencial de imaginación poética de las artes (y de todo lo demás, en realidad), especialmente en la escultura, la pintura y la poesía. Hay otros dos nombres, al menos, en el orden del pensamiento, determinantes en el desarrollo de su visión del mundo: Freud y Fourier. Del primero tomó la idea del potencial activo del inconsciente y toda la concepción compleja del papel de los sueños en la conformación de nuestro mundo diurno; por otro lado, aunque con reparos, el aspecto liberador y subversivo del erotismo, pero Breton se aparta del pesimismo freudiano en relación a la imposibilidad de evitar la represión y la sublimación, inherentes según Freud a la propia naturaleza cultural de la sexualidad. Por otra parte, en los sueños se libera un lenguaje que Breton quiso revelar a través del automatismo en el plano de la lengua (también de las imágenes plásticas). El automatismo evitaría la censura y la intencionalidad mostrando el verdadero curso de nuestro pensamiento, entendiendo el término «pensamiento» en un sentido muy amplio. Esta idea, defendida hasta el final por Breton, guarda relación con la creencia en una lengua adánica y con la crítica de Rousseau a la cultura y la civilización como suscitadoras del mal en oposición al mundo auténtico del «hombre natural» o el de la infancia. Pero las teorías de Freud le llegaron a Breton, en un principio, de manera un poco indirecta, especialmente a través del

resumen de sus ideas que se encuentra en la obra del doctor Régis *Précis de psychiatrie* (1916). Hay que recordar que Freud comenzó a ser traducido al francés (y lentamente) a partir de 1921. Es cierto que algunos surrealistas leían en alemán (Hans Arp, Max Ernst) y que, en esa misma fecha, Breton visitó en Viena al célebre psicólogo, visita de la que hizo una crónica un poco burlona de la cual más tarde se arrepentiría; pero de cualquier forma, Breton captó tempranamente, de manera algo intuitiva, apoyado en sus lecturas de los románticos alemanes, ciertas ideas freudianas que le iluminaron. Freud no se propuso cambiar el mundo social (no radicalmente), tampoco al hombre, aunque sí liberarlo de sus represiones al menos hasta el punto de convertirlo en dueño de su neurosis; Breton quiso cambiar la sociedad (Marx) y al hombre (Rimbaud).

El surrealismo fue una gran rebelión que abarcó lo material y lo espiritual, lo moral y lo estético. Fue, sin duda, algo más que una estética: una ética, una poética, una erótica y, especialmente después de 1926, una política cercana controvertidamente al Partido Comunista y luego ajena a él, aunque no a ciertos presupuestos marxistas. Freud, el gran teórico del pansexualismo, no podía aportar a Breton una visión cabal del erotismo; sí Fourier, de quien reivindicó sus ideas acerca de la *atracción apasionada*, su visión del erotismo subversivo contra todas las convenciones de las premisas de la sociedad burguesa y, no menos importante, su *duda absoluta* en relación a las formas de conocimiento. No el erotismo como una idea política, ni siquiera como un arma política, sino como algo más: vislumbre de una armonía regida por un

principio analógico, matemático y musical. Hay que recordar que Breton dedicó un gran poema a Fourier: *Oda a Charles Fourier*. No obstante, Breton siempre vio en el erotismo (unido al amor) su lado de sombra, aunque no para explorar esa vertiente. No fue un Bataille, que vivió y teorizó el erotismo desde la vertiente sádica, fanática y religiosa, sino que, sin ignorar el lado oscuro, exaltó su aspecto luminoso. El Sade de Bataille no es el de Breton: ante la lava petrificada del Teide, en el capítulo V de *El amor loco*, Breton recuerda al solitario y populoso marqués. Ambos estuvieron enamorados de los minerales y de los volcanes, pero hay que subrayar que la lectura de Breton acerca de la fascinación sadiana por la lava posee una pasión de tono muy distinto a la del gran libertino. Las cristalizaciones y petrificaciones en Breton actúan como reactivos imaginarios, como encuentros fortuitos entre la mencionada voluntad exterior de la naturaleza y una inclinación interior que se descubre, precisamente, en el momento del *hallazgo*. En Sade, minerales y lava son, en realidad, símbolos de una pasión fría. Breton experimentó una irrenunciable pasión por el otro irreducible, cuya imagen central es la del amor único; Sade se opone a toda idea o sentimiento hacia una única persona: todas son sustituibles y desalmadas bajo la imperiosa demanda de un deseo que ni siquiera ha de someterse a su propia pasión. La furia crítica de Sade, que encuentra eco en el surrealismo, pero no como libertinaje sino como idea, tiene algún grado de correspondencia con el pesimismo de Rousseau respecto a las formas represivas de la civilización, en oposición al hombre natural, no tocado por la ergástula de la cultura. La fascinación de

Breton por lo primitivo engarza admirablemente con el buen salvaje roussoniano (el niño y el hombre natural saben algo que las convenciones de la cultura han pervertido). Rousseau cree en ese hombre natural; Freud pensó que el hombre es un ser neurótico por naturaleza; Breton sospecha que la poesía, entendida como la entiende el surrealismo, es capaz de liberar al hombre de la oposición entre Eros y Tánatos. En una entrevista concedida en 1941 (cuando vivía en Nueva York) afirmó lo siguiente: «Como ocurre siempre en las épocas en que socialmente la vida humana casi no tiene precio, creo que es preciso saber leer y ver por medio de los ojos de Eros; de Eros, a quien incumbe restablecer, en el tiempo que está al llegar, el equilibrio roto en provecho de la muerte». Lúcidas palabras a las que podemos añadir sólo esto en relación a nuestro presente: la vida no es que no tenga precio, sino que casi no tiene otra cosa que precio, valor de cambio.

El recurso, pues, al automatismo, a los sueños, a la actitud alerta ante los *ballazgos*, la recusación de la métrica en poesía, etc., se organizan en sus escritos y en sus actitudes con el fin de alcanzar al hombre total, en el cual se reconcilian sueño y vigilia, y, por lo tanto, la poesía se convierte en un acto cotidiano, en un acto socializado: la poesía –como quería Lautréamont, poeta tutelar del surrealismo– hecha, finalmente, por todos. En cuanto a su idea del amor, que, como manifiesta en este libro, encontró expresada de manera memorable en el filme de Buñuel *L'Âge d'or*, tiene sus orígenes en los trovadores de los siglos XI al XIII, en el llamado amor cortés, al que Rougemont se acercó confusamente en su célebre obra

El amor y Occidente. En aquellos poetas se encuentra la idea del amor a una única persona y varias de las características que podemos rastrear en Breton. Quien quiera comprender con más profundidad esta idea y sus implicaciones filosóficas y metafísicas encontrará en *La llama doble*, de Octavio Paz, páginas de inusitada profundidad y belleza. El propio Paz retomó las huellas del surrealismo y llevó un poco más lejos si cabe las ideas bretonianas de inspiración, poesía, revelación, rebelión y amor. Pero sin la fuerza fundadora de André Breton, Paz no habría podido llegar tan lejos.

No por casualidad los uno al final de estas páginas: sobre ambos sólo es posible hablar con el lenguaje de la pasión.

Juan Malpartida

El amor loco

Capítulo 1

Danzantes de lo severo, intérpretes anónimos, enlazados y brillantes de la revista de espectáculo que durante toda una vida, sin esperanza de cambio, dominará el teatro mental, han evolucionado siempre, misteriosamente para mí, estos seres teóricos que conceptúo como los portadores de llaves: ellos llevan las *llaves de las situaciones*, lo que significa que detenían el secreto de las actitudes más significativas que habré de adoptar ante los extraños acontecimientos que me habrán perseguido con su signo. Lo propio de esos personajes es que se me aparezcan vestidos de negro –de traje, sin duda: sus rostros se me escapan; creo que son siete o nueve– y, sentados los unos junto a los otros en un banco, dialoguen con la cabeza totalmente erguida. Es así como habría querido llevarlos a la escena, al comienzo de una obra; su papel sería desvelar cínicamente los móviles de la acción. A la caída del día y a menudo mucho más tarde (no se me

oculta que aquí el psicoanálisis tendría algo que decir), como si se sometieran a un rito, los vuelvo a encontrar errantes, silenciosos, a la orilla de la mar, en fila india, sorteando sutilmente las olas. Por su parte, ese silencio apenas me coarta: en realidad sus conversaciones en el banco me han parecido siempre especialmente deshilvanadas. Si les buscara en la literatura algún antecedente, me detendría seguramente en el *Haldernablou* de Jarry, en el que se evidencia un lenguaje litigioso como el de ellos, sin valor de cambio inmediato, un *Haldernablou* que, además, se desenvuelve sobre una evocación muy parecida a la mía: «en el bosque triangular, después del crepúsculo».

¿Por qué es necesario que a este fantasma le suceda inevitablemente otro que, de manera clara, se sitúa en las antípodas del primero? Tiende, en efecto, en la construcción de la pieza ideal de la que hablaba, a dejar caer el telón del último acto sobre un episodio que se pierde tras la escena, o que al menos se representa sobre esta escena a una profundidad inusitada. Un deseo imperioso de equilibrio lo determina y, de un día a otro, se opone, en lo que le concierne, a todo cambio. El resto de la pieza es un asunto de capricho, es decir, como me lo doy a entender en seguida, que casi no vale la pena concebirlo. Me complazco en imaginar todas las luces de las que ha gozado el espectador convergiendo en este *punto de sombra*. Loable comprensión del problema, buena voluntad de risa y de lágrimas, humano gusto de desear dar la razón o quitarla: ¡climas templados! Pero de pronto, quizá aún en el banco de hace un rato, no importa, o alguna banqueta de café, la escena vuelve a ser interrumpida. En

esta ocasión es interrumpida por una fila de mujeres sentadas, con trajes claros, los más conmovedores que hayan llevado nunca. La simetría exige que sean siete o nueve. Entra un hombre... y las reconoce: ¿a una tras otra o a todas a la vez? Son las mujeres que ha amado, que le han amado, éstas durante años, aquéllas, un día. ¡Qué oscuridad!

Si no conozco nada más patético en el mundo es porque me está formalmente prohibido calcular, en semejante circunstancia, el comportamiento de cualquier hombre –con tal de que no sea cobarde–, de este hombre en cuyo lugar me he puesto a menudo. Apenas *es*, este hombre viviente que intentaría, que intenta ese restablecimiento en el traicionero trapecio del tiempo. Él sería incapaz de contar sin el olvido, sin la bestia feroz de cabeza de larva. El maravilloso zapatito de espejuelos se iba en diversas direcciones.

Queda deslizarse sin demasiada prisa entre los dos imposibles tribunales que se enfrentan: el de los hombres que yo hubiera sido, por ejemplo, como amante, y el de las mujeres a las que siempre evoco con trajes claros. El mismo río se arremolina así, araña, se endereza y pasa, atraído por las piedras suaves, las sombras y las hierbas. El agua, enloquecida en sus volutas, como una verdadera cabellera de fuego. Para deslizarse como el agua en el centelleo puro habría sido necesario perder la noción del tiempo. ¿Pero cómo protegerse de él? ¿Quién nos enseñará a depurar la alegría del recuerdo?

La historia no dice que los poetas románticos, que sin embargo parecían poseer del amor una concepción menos

dramática que la nuestra, lograran mantener la cabeza en la tormenta. Los ejemplos de Shelley, de Nerval o d'Arnim ilustran, de una manera sobrecogedora, contrariamente, el conflicto que irá agravándose hasta nosotros: el espíritu se las ingenia para otorgar el objeto del amor a un ser *único*, a pesar de que en numerosos casos las condiciones sociales de la vida enjuician implacablemente tal ilusión. De ahí proviene en gran parte, creo, el sentimiento de maldición que pesa hoy día sobre el hombre y que se expresa con una agudeza extrema en las obras más características de los últimos cien años.

Sin perjuicio del empleo de los medios que la transformación del mundo necesite y, en este sentido, especialmente, la supresión de los obstáculos sociales, quizá no sea inútil convencerse de que esta idea del amor único procede de una actitud mística, lo que no impide que sea mantenida por la sociedad actual con fines equívocos. No obstante, creo entrever una posible síntesis de esta idea y de su negación. No es solamente, en efecto, el simple paralelismo de esas dos hileras de hombres y mujeres que hace poco he fingido igualar arbitrariamente lo que me incita a admitir que el interesado –en todos esos rostros de hombres acaba por no reconocer sino a él mismo– no descubrirá en todos los rostros de mujer sino a un único rostro: el *último* rostro amado. ¡Cuántas veces, por otra parte, he podido constatar que bajo las apariencias extremadamente disímiles trataba de definirse, en cada uno de esos rostros, un rasgo común realmente excepcional, de precisarse una actitud que yo habría creído que me había sido sustraída para siempre! Por turbadora

que pueda ser para mí una hipótesis semejante, podría ser que, en este dominio, el juego de sustitución de una persona por otra, incluso por muchas otras, tienda a una legitimación cada vez más fuerte del aspecto físico del ser amado, y ello precisamente a causa de la subjetivación siempre creciente del deseo. El ser amado sería entonces aquel en quien vendría a concentrarse un cierto número de cualidades particulares consideradas más atractivas que las otras y apreciadas por separado, sucesivamente, en los seres que han sido amados con anterioridad en algún grado. Hay que señalar que esta proposición corrobora, bajo un aspecto dogmático, la noción popular del «tipo» de mujer o de hombre de tal individuo, hombre o mujer, tomado aisladamente. Afirmo que tanto aquí como en otras partes esta noción, fruto de un juicio colectivo probado, viene felizmente a corregir otra, resultado de una de esas innumerables pretensiones idealistas que, a la larga, se han revelado intolerables.

Es allá, en lo más profundo del crisol humano, en esa región paradójica donde la fusión de dos seres que se han escogido realmente restituye a todas las cosas los colores perdidos del tiempo de los antiguos soles, y donde no obstante la soledad también causa estragos a causa de una de esas fantasías de la naturaleza que, alrededor de los cráteres de Alaska, permite que la nieve perdure bajo las cenizas, es allá donde hace años pedí que se fuese a buscar la belleza nueva, la belleza «considerada exclusivamente con fines pasionales». Confieso sin la menor confusión mi profunda insensibilidad ante los espectáculos naturales y obras de arte que, de entrada, no me