

La imagen literaria de París.

Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta  
*Rayuela* de Julio Cortázar.

Camilo Hoyos Gómez

---

TESI DOCTORAL UPF / 2010

DIRECTOR DE LA TESI

Dra. Victoria Cirlot Valenzuela

(Departament d'Humanitats)



Dipòsit Legal:  
ISBN:

*A mi abuelo, que nunca visitó París*

## Agradecimientos

Como es apenas de esperarse, una investigación jamás es cosa de uno solo. En primera instancia quiero agradecer muy especialmente a Victoria Cirlot, compañera absoluta de esta *promenade*, por la confianza depositada en mí y la libertad que me otorgó a lo largo de la investigación. Sin ella este proceso hubiera sido aún más laberíntico. También quiero agradecer a las personas que de una manera u otra me ayudaron en este largo proceso: a Carles Álvarez por los cafés en el “Mónaco” y por sus siempre iluminadores comentarios (y una que otra bibliografía); a Juan Gabriel Vásquez por esa única pero valiosísima conversación cortazariana; a los miembros del consejo editorial de *Philia* por haber sido viva compañía y ejemplo a lo largo de estos cinco años de vida barcelonesa; a Marcela y Christophe Énault quienes siempre me hospedaron en su casa parisina como si jamás me hubiera ido; a Rafael Argullol por su confianza y aprendizaje constante; al poeta Martín Gómez por permitirme compartirle mis descubrimientos sobre París; a Stefan Pohl Valero por su programa para registrar la información bibliográfica; a Urra por haber sido, como sólo lo pueden ser muy pocos, una compañía inigualable y un apoyo constante. También mis agradecimientos se dirigen a todos aquellos que desde Bogotá me han apoyado incesablemente: a mis padres y mi hermano, sin quienes el deseo de estudiar literatura no hubiera sido más que un sueño olvidado; a mi familia y amigos que en la distancia me han hecho la compañía necesaria para nunca sentirme lejos de casa.

Y, por supuesto, a Juana por su compañía, apoyo, oídos y comprensión en la última fase de la investigación, que no deja de ser jamás una primera. Sin su ayuda, esta *promenade* no me hubiera desvelado mi propio centro. A ella, *gracias* por primera vez y de manera eterna.

## Resumen

El propósito de nuestra investigación es analizar la imagen del París surrealista para luego ver su posterior recepción y variación por parte de Julio Cortázar en *Rayuela*. Los criterios analíticos de nuestra investigación constan en la importancia de la *promenade* y la visión en la construcción de la imagen de la ciudad a manera de espacio interior. Para comprender los orígenes e inserción en la tradición por parte de los surrealistas, fue necesario establecer los orígenes de las poéticas urbanas de la ciudad de París a finales del siglo XVIII, comprender el auge de París como tema literario a mediados del siglo XIX, analizar la importancia de la tradición noctámbula y la incidencia de Baudelaire en el París moderno para situar a los surrealistas en su manera de comprender la ciudad como un espacio psíquico e interior. Por último, comprenderemos los distintos elementos surrealistas de la construcción de París en *Rayuela* de Cortázar gracias a los textos escritos durante su período de interés surrealista (1947-1949) y su posterior variación en *Rayuela*.

## Abstract

The purpose of our investigation is to analyze the image of Paris forged in four Surrealist texts published between 1926-1928 in order to understand the Surrealist elements that allowed Julio Cortázar to forge his own image of the city in the novel *Rayuela*. Our analytical criteria are the importance of the *regard* and the *promenade* in the construction of the city as an interior and personal space. To understand the importance of the Surrealist production, it was necessary to visit the origins of Paris as a literary text in the late eighteenth century, the importance of the *tradition noctámbule* in the XIXth century, the incidences of Baudelaire's work regarding the modern Paris and the change of century that allowed the Surrealist movement to understand the city as an interior and psychic space. Through the establishment of certain criteria and images, we analyzed Paris in Cortázar's novel *Rayuela* as a Surrealist product, even if Cortázar himself never felt as a Surrealist writer.

# Índice

<b>Resumen/abstract</b>	vi
<b>Introducción</b>	2
<b>I. EL PARÍS MODERNO</b>	
<b>1. Fundamentos de un París surrealista</b>	12
1.1 La legibilidad urbana surrealista	12
1.2 <i>Promenade</i> surrealista y laberinto	23
1.3 La <i>quête</i> surrealista	28
<b>2. París enciclopédico</b>	39
2.1 Louis Sébastien Mercier y el nacimiento de la mirada en la ciudad	39
2.2 Rétif de la Bretonne: la mirada noctámbula	52
<b>3. París <i>noctambule</i></b>	59
3.1 La revolución de Julio	59
3.2 El nacimiento de la noche	66
3.3 <i>Les nuits d'Octobre</i> de Gérard de Nerval	74
<b>4. Baudelaire y el París alegórico</b>	86
4.1 La mirada <i>bohémien</i>	86
4.2 Las correspondencias en la ciudad	97
4.3 <i>Flâneur</i> -lector	106
<b>5. Lautréamont y Apollinaire: dos claves del París surrealista</b>	
5.1 El París de Maldoror	122
5.2 El yo fragmentado en Apollinaire: la <i>trouaille</i>	134
<b>II. EL PARÍS SURREALISTA</b>	
<b>6. Aragon y el <i>quotidien merveilleux</i></b>	145

6.1 La mitología moderna	148
6.2 La nueva mirada y <i>le passage onirique de l'Opéra</i>	155
6.3 El parque de Buttes-Chaumont o la proclamación del amor	179
<b>7. Breton: la <i>promenade</i> automatique</b>	187
7.1 La excursión a Blois	187
7.2 De la escritura automática a la <i>promenade automatique</i>	195
7.3 Nadja o <i>la femme trouvée dans la forêt</i>	208
7.3.1 <i>Qui suis-je?</i>	208
7.3.2 Hacia la configuración de <i>l'hasard objectif</i>	213
7.3.3 <i>Nadja</i> o la conformación del París surrealista	223
<b>8. <i>Paris promeneur</i></b>	239
8.1 Soupault o el rostro femenino de París	239
8.2 Robert Desnos o <i>la femme nue trouvée dans la forêt</i>	250
<b>III. EL PARÍS SURREALISTA LATINOAMERICANO</b>	
<b>9. La mirada latinoamericana en París</b>	264
9.1 Los fundadores del París latinoamericano: Sarmiento, Silva y Gómez Carrillo	267
9.2 Carpentier y la mirada surrealista	288
<b>10. París-laberinto: <i>Rayuela</i> de Julio Cortázar</b>	297
10.1 Hacia una nueva mirada	304
10.2 Cortázar y el surrealismo: 1947-1949	308
10.3 <i>Los reyes</i> o el laberinto surrealista	315
10.4 París-mandala, París-laberinto: <i>Rayuela</i>	323
<b>Conclusiones</b>	358
<b>Bibliografía</b>	363

Por muchas puertas se entra en la ciudad, y si es bello dejarse llevar por un invisible péndulo de rabadomante que livianamente nos empuja hacia esa o aquella esquina para inclinarnos luego a rumbos y zigzagueos y a retrocesos y hasta a resueltos bumerangs que nos devuelven al punto de partida, también existe esa más definida manera de alcanzar pisando las huellas de alguien que habitó ese barrio y nos lo dejó desde versos o crímenes o piezas de hotel; imaginar que se siguen sus pasos, que se está mirando y viendo desde sus ojos, que la elección que hacemos en un cruce de calles pudo ser más de una vez su elección, todo eso acendra y aguza la ciudad en cada instante y cada situación, acorta las diferencias y nos arranca a nuestro tiempo para privilegiar los contactos y los reconocimientos.

Cortázar, Julio. *París, ritmos de una ciudad*.

En el laberinto se presenta una infinita, indetenible antropofanía. Destino propuesto por los dioses, por la fatalidad, al asumirlo el hombre, se iguala con aquéllos. Es el anillo y es el centro, el árbol morada y el minoano recinto sagrado. Los deslizamientos del pulpo minoano aseguran la irradiación del centro laberíntico. Los triángulos se liberan de su triangularidad y comienza a vibrar. Problemas de triángulos rectángulos que son resueltos en el tendido de las redes de los pescadores mediterráneos. Sabe que en la lucha contra el pulpo hay que cortarle la cabeza, como sabe que el toro avanza desde el centro del laberinto. El *omphalos*, o centro umbilical, se convierte en morada de los dioses, ya como irradiación germinativa o centro del laberinto. El rombo al girar en la noche brama como un toro. Se oculta, pero congrega. En el laberinto todo signo se convierte en palabra, en verbo ordenancista. Es un espacio ideal, que no depende de adición o de crecimiento, tampoco de reconocimiento espacial o detención temporal. Será siempre punto coincidente entre Oriente y Occidente, Ofir y la remota Samos, la Orplid o la Incunnábula. Tiene que ser también un espacio hialino, todas nuestras vértebras se apoyan en el punto volante que recorre todo el laberinto, que lo abre y lo cierra. Es un reto de lo oscuro, pero lo penetramos por las instantáneas progresiones de la luz. Los maestros orientales encuentran esa unidad esencial expresada en la gráfica frase, *en un instante recorría todas las mansiones*.

José Lezama Lima, "Cortázar y el comienzo de la otra novela"



## Introducción

### Hacia la lectura de una ciudad interior

Las ciudades son novelas. Emma Bovary, al regresar del baile ofrecido por el marqués de Andervilliers, en Vaubyessard, parece cambiar el rumbo de sus lecturas hacia un lugar que las contiene todas: París. Durante la velada, baila una pieza con aquél a quien todos llamaban *vicomte*. A la mañana siguiente, mientras su esposo Charles dirigía el coche que los llevaría de regreso al parco y monótono pueblo de Tostes, Emma se encuentran una cigarrera tirada en el piso. Mientras que Charles piensa que es un buen regalo del destino darle tres o cuatro cigarros para fumar después de la cena —cosa que hace, en medio de patéticos ataques de tos y la advertencia de Emma de que le caerán mal a la salud—, la imaginación de Emma ya ha hecho más. Decide, como un trofeo de su primera noche aristocrática, guardarla en el fondo del armario, donde se guardan cartas secretas que propician la ensoñación, o las joyas que, en una noche de gala, hacen resaltar entre los demás invitados. Desde entonces, aprovecha cuando Charles sale de casa, y acude al armario para sacar su trofeo. La cigarrera se convierte en un billete abierto hacia París, ya que su lectura enuncia la ciudad: sin prueba alguna para poder argumentar su ensoñación, está convencida de que pertenece al mismo vizconde con quien bailó la noche anterior. Acto seguido, imagina de dónde habrá venido: es un regalo de su amante. Ya la pasión novelesca le ha ganado el corazón, y sabe entonces que estos amantes viven en la ciudad de la cual ella sólo se puede interrogar: “Comment était ce Paris? Quel nom démesuré! Elle se la répétait à demi-voix, pour se faire plaisir; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale! il flamboyait à ses yeux jusque sur l’étiquette de ses pots de pommade”<sup>1</sup>.

Para Emma, París es hasta entonces un conjunto de fonemas. Entre las lecturas de heroínas y la música que escuchaba a sus quince años podía vislumbrar “l’attirante fantasmagorie des réalités sentimentales”<sup>2</sup>. Pero el caso de la cigarrera es distinto: es una válvula de escape imaginativa hacia París. Cuando intenta sobrepasar el París que apenas es una palabra, lo hace como se no podría hacer de otra

---

<sup>1</sup>Flaubert, Gustave. *Ouvres complètes I*, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1951, p. 343.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 325.

manera: convirtiéndose en su *lectora*. Adquiere primero un mapa de París y con su dedo inventaba *promenades* en las que ella “...remontait les boulevards, s’arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons”<sup>3</sup>. Para conocer la actualidad de la moda y eventos sociales más importantes, se suscribe a la revista *Corbeille* y a *Sylphe des Salons*. Por último, estudia los inmuebles en *Les mystères de Paris* y en Balzac y George Sand busca “des assouissements imaginaires por ses convoitises personnelles”<sup>4</sup>. Finalmente, la imagen de París se forja en la mente lectora de Emma:

Paris, plus vaste que l’Océan, miroitait donc aux yeux d’Emma dans une atmosphère vermeille. La vie nombreuse qui s’agitait en ce tumulte y était cependant divisée par parties, classée en tableaux distincts. (...) C’était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime. Quant au reste du monde, il était perdu, sans place précise et comme n’existait pas. Plus les choses, d’ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s’en détournait. Tout ce qui l’entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l’existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu’au delà s’étendait à perte de vue l’immense pays des félicités et des passions.<sup>5</sup>

A partir de entonces, el París mítico en *Madame Bovary* (1867) se configura. Emma, en calidad de lectora de novelas, también se convierte en la lectora de una ciudad que para 1835, tentativa fecha narrativa de la novela, ya había dado de sí todos los posibles elementos tanto reales como imaginarios para consagrarse como “la capital del siglo XIX”, según las conocidas palabras de Walter Benjamin. En las ensoñaciones de Emma se configura uno de los muchos ejemplos de la relación entre la lectura— tanto de la ciudad como de la literatura— y la *promenade*, acción por excelencia del personaje que definió mejor que nadie el París del siglo XIX: el *flâneur*. No en vano, pues, vemos la manera como ella *anhela* estar en París para, de la misma manera que los personajes que allí imagina, caminar las calles en pleno reconocimiento de ella misma.

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 345.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 344.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 344.

Así como es impensable pensar en Emma Bovary sin la importancia de París, es impensable pensar en París sin una de las más grandes actividades que caracterizaron a la vez que definieron su imagen literaria desde las postrimerías del siglo XVIII: la *promenade*. Emma Bovary lleva a cabo su lectura desde París extramuros, en la medida en que nunca lo conoció en vida; sin embargo, la lectura que lleva a cabo de la ciudad es a su vez la lectura que todo *promeneur* llevó a cabo dentro de la ciudad, en la medida en que *Madame Bovary* establece, entre otros, la consagración de la ciudad de París en la mente lectora de cualquier sujeto deseoso de pasiones. Si bien Emma lleva a cabo “la lectura de la lectura” de la ciudad en 1835, aproximadamente, es fundamental interrogarse la manera como dicha creación— aquella a la cual tiene acceso Emma— fue llevada a cabo, para así darnos cuenta de que el paseo en la ciudad, la *promenade parisienne*, tomó como punto de apoyo y formulación la mirada escrutadora en la ciudad que, más allá de establecer y reconocer los distintos elementos que latían y refulgían en la ciudad misma, terminaba en todos los casos configurando a su vez a aquél que la estaba leyendo. En otras palabras, la lectura de la ciudad de París en momento alguno, a lo largo de su historiografía, ha dejado de lado la lectura interior del *promeneur*. En esta medida, pues, *promeneur* y ciudad se vuelven uno solo a través de la *promenade*, sea ésta imaginaria, como en el caso de Emma, sea esta física, como en el caso de los autores que nos disponemos a analizar a lo largo de nuestro trabajo.

Tomando como ejemplo de partida a Emma Bovary, comprendemos que la lectura de cualquier ciudad implica necesariamente una serie de lecturas anteriores que la preceden; en otras palabras, cuando nos acercamos a una ciudad que ha sido formulada literariamente disponemos de toda una serie de elementos que nos permiten comprender las distintas maneras como dicha lectura se inserta en la tradición de la mirada urbana para, por consiguiente, forjar su propia imagen de la ciudad de París. Mirada y *promenade* conllevan, necesariamente, la formulación de la ciudad como un espacio interior; esto es, las calles de la ciudad se convierten en las vías de pensamiento del *promeneur* ya que aquello que busca a través de sus calles no es más que una metáfora de aquello que el *promeneur* busca en sí mismo. De esta manera, la *promenade* urbana nos otorga dos distintas lecturas: por un lado aquella de la ciudad, en cuanto a conjunto de calles, monumentos, inmuebles, etc., pero a su vez la lectura interior de aquel que se somete a la contemplación activa de todo lo que acontece dentro suyo a través de lo contemplado en la ciudad.

Dicha relación entre la mirada exterior y la mirada interior en la *promenade parisienne* encuentra su máxima expresión en el primer cuarto del siglo XX a través de dos textos del movimiento surrealista: *Le paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon y *Nadja* (1928) de André Breton. En la medida en que, tal como se establece en el *Manifeste surréaliste* de 1926, el surrealismo se define como un automatismo psíquico que se propone expresar “le fonctionnement réel de la pensée”, la ciudad de París se propone como el laboratorio activo desde el cual, a través de su atravesamiento, se puede activar el yo psíquico libre de cualquier filtro u obstáculo lógico o cartesiano. La *promenade surréaliste* es, pues, ante todo la búsqueda interior del *promeneur*: aquello que *aparece súbitamente* gracias al azar mediante el cual se atraviesan sus calles es el pensamiento que se sustrae a un método ajeno al corriente, otorgando así un espacio interior en la medida en que se libra de cualquier intermediario lógico. No obstante, para que los elementos *súbitos* hagan su aparición se ha de estar en plena disposición de búsqueda. Resulta fundamental lanzarse a la aventura de la ciudad para que ésta exprese asimismo la aventura de la interioridad.

Ahora bien, nuestra utilización del término *aventura* para designar la actividad a la cual se somete el *promeneur* es en absoluta gratuita, puesto que en la figura del caminante surrealista hemos identificado a manera de marco conceptual y teórico aquella del caballero artúrico, cuyo objetivo último al salir de la corte es la de *lanzarse a la aventura*. Si bien en momento alguno pretendemos establecer una explícita y evidente relación entre las poéticas y actividades surrealistas con las estéticas del siglo XII, sí queremos establecer que se lleva a cabo un llamamiento temático en la medida en que las dos figuras buscan en el espacio ajeno a la quietud y pasividad la aventura que, en casi todos los casos— tanto en la literatura artúrica como en las narraciones surrealistas— busca la irrupción de lo maravilloso, contemplando dentro de dicha irrupción la presencia de la mujer. Mediante la unión de tan lejanas vertientes literarias podremos reconocer en la ciudad de París la imagen contemplada en la literatura artúrica del bosque que es, precisamente por tratarse de un lugar destinado a la aventura, la imagen del laberinto. En esta medida, contemplaremos la salida del *promeneur surréaliste* a las calles de la ciudad como el atravesamiento mismo de un laberinto. Es precisamente en el orden alterno que ofrece un espacio laberíntico donde el yo se reconocerá en su más libre expresión mediante el reconocimiento de la ciudad como un espacio interior.

Dicha importancia del laberinto como imagen conceptual en el momento de elaborar una imagen interior de la ciudad encontrará, a su vez, una de sus más grandes representaciones en la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Al analizar la imagen de la ciudad de París en la novela del argentino buscamos identificar la trascendencia literaria y puntual de dicha estética en las poéticas urbanas latinoamericanas de mediados del siglo XX. Si bien, como veremos en el capítulo correspondiente, Julio Cortázar jamás se define a sí mismo como un surrealista, sí está sujeto durante los años anteriores a su llegada a París en 1951 a un constante y relevante interés. Contemplamos a Cortázar, por lo tanto, como uno de los más relevantes expositores de la construcción surrealista de la imagen de París. A través de las temáticas surrealistas, *Rayuela* se propone como una de las más certeras, complejas y novedosas novelas cuyo propósito, entre muchos otros, es el de consagrar a París como un espacio laberíntico al cual es fundamental acceder mediante *otro tipo de pensamiento*. Será en su atravesamiento que encontraremos, de nuevo, la gran metáfora del yo en movimiento.

Es precisamente al encontrar en el surrealismo la más perfecta expresión del yo a través de la ciudad que resulta fundamental comprender la manera como éste se inserta en la tradición de la *promenade* urbana. Para comprender su inserción nos resulta fundamental detenernos en las más significativas obras que a su vez nos permitirán establecer una arqueología de la *promenade* como mecanismo de búsqueda del yo del *promeneur*. El propósito de nuestro trabajo es, por lo tanto, analizar la figura literaria de la ciudad de París a partir de la lectura crítica de diversos textos literarios entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XX en los cuales se elabora una imagen textual a partir de la *promenade* y la mirada del *promeneur*. Se planteará durante el curso la figura de París como una metáfora del yo del *promeneur*, cuya elaboración se lleva a cabo a través de la lectura de la ciudad a partir de la mirada tanto exterior sobre las calles como de la interior, aquella que remite a la interioridad. Así se comprenderá que la manera de recorrer la ciudad se refleja en las vías del pensamiento de manera laberíntica, tomando el laberinto como el esquema clásico de búsqueda tanto de construcción como de pensamiento. En esta medida, se formula la idea de París concebido literariamente como un laberinto.

Para dicho análisis, hemos dividido los diez capítulos que conforman nuestro trabajo en tres partes. La primera, “El París moderno”, se encarga de establecer el itinerario de la ciudad en cuanto a imagen literaria desde finales del siglo XVIII hasta el París del periodo posterior a la primera guerra mundial. La segunda parte, “El París surrealista”, se dedicará a reconocer los elementos característicos de la imagen de París para los surrealistas, específicamente entre los años 1926-1928. La tercera parte, “El París surrealista latinoamericano”, se encargará, a su vez, de reconocer la proyección del modelo imaginal de París hacia Latinoamérica mediante el análisis de la imagen de París en la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar.

El primer capítulo de la primera parte, “Fundamentos de un París surrealista”, es la exposición del marco teórico sobre el cual girará nuestra hermenéutica y mirada urbana. Gracias al copioso trabajo de Kralheinz Stierle, *La capital des images. Paris et son discours* [*Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, 1993], analizaremos lo que él denomina la “legibilidad de la ciudad” para comprender la manera como una ciudad cobra conciencia de sí misma, y a partir de entonces comienza a ser leída por sus habitantes. En dicha lectura encontraremos, como ya ha sido enunciado, la relación que establecemos entre el *promeneur surréaliste* y el caballero medieval gracias al valioso trabajo de Victoria Cirlot, *Figuras del destino. Mitos y símbolos en la Europa medieval* (2000). La imagen de la ciudad como un laberinto-bosque la traeremos a colación gracias al estudio *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages* (1992) de Penelope Reed Doob. De la misma manera, para adentrarnos en la lectura surrealista de la ciudad utilizaremos en la medida que lo exija el tema el magno e inconcluso trabajo de Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* [*PassagenWerken*, 1993], además de sus textos dedicados a Baudelaire.

En el segundo capítulo, “París enciclopédico”, analizaremos dos figuras centrales en los inicios de la historiografía urbanoliteraria de París: Louis Sébastien Mercier y Rétif de la Bretonne. Comprenderemos la manera como el primer texto escrito íntegramente sobre la ciudad de París, *Le tableaux de Paris* (1781) de Mercier, es una consecuencia directa de la publicación de *L'Encyclopédie* de Diderot y d'Alambert en 1751, pero llevada a cabo a través del sistemático paseo observador por la ciudad. A su vez, tomando el camino nocturno, analizaremos el pilar fundacional de lo que luego sería la tradición noctámbula: *Les Nuits de Paris* (1788) de Rétif, reconociendo cómo, mediante el nombre atribuido de *Hibou-Spectateur*,

dará una prioridad absoluta a la mirada en la noche— atributo también concedido, durante el día, por Mercier.

En “Paris Noctambule”, tercer capítulo de la primera parte, analizaremos la obra noctámbula de Gérard de Nerval *Les Nuits d'Octobre* (1852), iniciando así la tradición noctámbula francesa. Para entender dicha aparición, nos es debido mirar atrás hacia la producción misma sobre la temática literaria parisina, para darnos cuenta de que inmediatamente posterior a la revolución de 1789 la producción literaria sobre París desapareció completamente, debido a la evidente influencia de Robespierre y su régimen del terror. No será sino hasta 1830, fecha de la revolución de Julio, que París se erigirá como epítome literario absoluto durante el siglo XIX europeo. Es por aquellas inmediaciones, también, que Edgar Allan Poe iniciará una línea temática que mucho tendrá que recalar en décadas posteriores, incluso hasta el surrealismo: el cuento policíaco y la importancia de la mirada deductiva en la noche decimonónica.

En “Baudelaire y el París alegórico”, a través del estudio de Rémi Brague *L'image vagabonde. Essai sur l'imagininaire baudelairien*, analizaremos la importancia absoluta, devastadora y poéticamente creadora en Baudelaire. Dicha mirada será la herramienta en el atravesamiento de la ciudad en búsqueda de correspondencias que otorguen un sentido oculto, en la medida en que, tal como veremos, es una dilucidación de un mundo invisible. De esta manera, gracias a los estudios de Paul de Man en su *The Rhetorics of Romanticism*, estableceremos que la teoría de las correspondencias baudelairiana puede ser interpretada en la ciudad, teniendo como consecuencia inmediata aquello que determinó la creación del mito de la modernidad: la paseante, personaje por excelencia parisino y baudelairiano. Comprenderemos en Baudelaire que la ciudad es recorrida como un laberinto no solo como un proceso de reconocimiento de la ciudad cambiante, sino también en un sendero interior que se expresará a través de un yo enajenado.

En el quinto capítulo, último de la primera parte, “Lautréamont y Apollinaire: dos claves del París surrealista”, prepararemos el terreno hacia la creación de la imagen del París surrealista. En *Les chants de Maldoror* (1869) reconoceremos la puesta en escena de la ciudad en la corta novela conformada en el sexto capítulo, y de la importancia de la frase “Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!”, de profunda resonancia en las poéticas surrealistas, en la imagen que se crea de París. En Apollinaire comprenderemos la escisión del yo posterior a la primera

guerra mundial mediante el análisis de sus dos emblemáticos poemas “Lundi Rue Christine” (1912) y “Zone” (1914). De esta manera, al retratar la condición no ya del yo enajenado del siglo XIX sino el yo fragmentado del siglo XX el terreno para la búsqueda personal del yo en el surrealismo se vislumbra. De esta manera situamos las condiciones que hasta 1914 recibirían la producción surrealista.

En el sexto capítulo, primero de la segunda parte, titulado “Aragon y la apología de los sentidos”, entraremos en terreno surrealista mediante el análisis de *Le paysan de Paris* (1926), en el cual se establecerá lo que él denomina “una mitología moderna”, tomando como escenario ideal lo concreto, esto es, la ciudad. En “Le passage de l’Opera” veremos cómo un escenario urbano enuncia la ciudad como creadora onírica de imágenes, mientras que en “Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont” veremos la supremacía otorgada a la mujer como mediadora hacia lo absoluto. De esta manera reconoceremos los pilares de la fundación de la imagen de la mujer surrealista, siempre relacionada al deseo y, por lo tanto, al amor.

En el séptimo capítulo, “Breton: la *promenade automatique*”, analizaremos la manera como París se convierte en el laboratorio físico de la escritura automática a través de la *promenade*. Hemos acuñado el término *promenade automatique* para definir la actividad pregonada por Breton del atravesamiento de la ciudad, en plena disposición ante las *pétrifiantes coïncidences*, producto absoluto del azar jamás rechazado, que conforman, en últimas, la respuesta a la pregunta misma con la que comienza *Nadja* (1928), uno de los textos analizados: *Qui suis-je?* Nadja, a su vez, jugará el papel crucial hacia la enunciación de ese París relevador y configurador de los trazos mismos de ese yo mediante el método de pensamiento alterno que necesariamente recrea una ciudad diferente.

En el octavo capítulo, “*Paris promeneur*”, comparamos las distintas propuestas de Aragon y Breton, para luego dar cabida a otras dos variaciones que de manera alguna pueden ser omitidas en la *promenade* misma que llevamos a cabo sobre la historia del París surrealista: *Les dernières nuits de Paris* (1928) de Philippe Soupault y *La liberté ou l’amour* (1927) del genial Robert Desnos. En la primera veremos la manera como mediante un regreso a la temática policíaca y noctámbula Soupault se propone reconocer la ciudad oscura de París en el cuerpo de Georgette, la prostituta, otorgando a su vez, como ya lo había hecho Aragon, una importancia absoluta a la mujer y, más aún, a



aquella que se dedica a satisfacer los deseos sensoriales. En la novela de Desnos reconoceremos los senderos mismos de sus personajes a través de la ciudad de París como laberínticos, en la medida en que se proyecta como la ciudad de los encuentros y desencuentros en íntima relación con el amor sexual. De esta manera sintetizamos la temprana creación de París como un escenario surrealista, insertado a su vez en las diversas temáticas y tradiciones europeas.

El noveno capítulo, primero de la tercera parte, titulado “La mirada latinoamericana en París” funciona a manera de introducción para establecer la relación entre el París surrealista y el París de *Rayuela*. Por lo tanto, nos encargamos de resaltar el itinerario de la figura de París en algunos textos latinoamericanos tanto anteriores como pertenecientes al modernismo. Llegaremos hasta el momento en que Alejo Carpentier es ayudado por Robert Desnos para emigrar a Francia, escapando de la dictadura de Machado, y de la consecuente importancia que tuvo en él el contacto con el surrealismo para poder establecer un nuevo criterio de lectura para así comprender Latinoamérica, lo que terminaría en la concepción del denominado realismo mágico. De esta manera veremos la relevancia que el contacto entre lo latinoamericano y lo surrealista implicó.

Una vez establecidas las bases históricas de la imagen de París desde la literatura latinoamericana nos encargaremos de analizar una de las más complejas, interesantes y dedicadas creaciones de la imagen de París del siglo XX, como lo es aquella propuesta por Julio Cortázar en 1963, *Rayuela*, en el décimo y último capítulo “París-laberinto: *Rayuela* de Julio Cortázar”. Para identificar dicha construcción, nos dedicaremos a analizar la importancia que Cortázar le confirió al surrealismo entre los años de 1947 y 1949 en diversos artículos, importancia que reconocemos como fundamental en la escritura del poema dramático *Los reyes* en 1951. Comprenderemos la manera como Cortázar siempre se interesó por algunas de las figuras surrealistas, que luego establecería en la creación de su París fabuloso en *Rayuela*. Veremos, pues, cómo Cortázar le confiere a París la calidad de laberinto únicamente atravesable mediante la utilización de una lógica diferente, aquella que el personaje de la Maga tan bien sabe recorrer pero al que Oliveira, el hiperracionalista absoluto, no logra acceder. Es, en cierta medida, lo mismo que le sucederá a Breton cuando camina las calles de París de la mano de Nadja. De esta manera, cerraremos nuestro capítulo estableciendo las similitudes entre el París surrealista y el París

de la novela, enunciando la posibilidad de un París surrealista latinoamericano.

Leamos, pues, sobre París. Comencemos una *promenade* que nos permita vislumbrar el destino de sus senderos entrecruzados. Atravesémoslo, usando como mapa interior aquellas topografías ya enunciadas por aquellos que extrajeron de la piedra y el hierro un método de lectura. Lancémonos a la aventura para así, de la mano del azar surrealista, comprender la figura ideal de una ciudad interior.

## I. EL PARÍS MODERNO

### 1. Fundamentos de un París surrealista

Ce que rencontre l'imagination, quand elle s'aventure dans les profondeurs de la réalité sociale de la ville, ce sont des scènes tragiques ou comiques que le hasard lui-même a mises en marche. Le hasard est le grand poète de la ville qui fait apparaître, par son jeu, les impulsions cachées de la ville, qui font surgir sans cesse une actualité historique nouvelle. S'il en est ainsi, le poète de la ville est alors celui qui discerne et reprend à son compte le jeu de hasard de la ville.

Karlheinz Stierle, *La capital des signes. Paris et son discours*

#### 1.1 La legibilidad urbana surrealista

Karlheinz Stierle, en su valioso estudio *La capital des signes. Paris et son discours* (1993), llamó la "lisibilité de la ville" a la facultad de una ciudad al cobrar conciencia de sí misma y comenzar a ser "leída" por sus habitantes. Las lecturas de Emma cambian en la medida en que existe un nuevo orden; orden, por demás, dado a través de la creación literaria y periodística de mediados del siglo XIX. Emma es, por lo tanto, un ejemplo de recepción de esa nueva creación que ha reconocido la identidad y conciencia naciente de París. Creación que encaja a la perfección con la ciudad interior soñada por ella, tal como establece Stierle: "Le plan de la ville, avec le labyrinthe de ses voies de communication, ses avenues, ses carrefours et ses impasses, se fait l'image de la conscience, qui est comme une «ville intérieure»<sup>6</sup>." En la medida en que la analogía entre la ciudad exterior y la ciudad interior se posibilita, la ciudad toma conciencia de sí misma. Trayendo a

---

<sup>6</sup> Stierle, Karlheinz. *La capital des signes. Paris et son discours*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 1-2.

colación la fórmula acerca de “la legibilidad del mundo” de Hans Blumenberg, Stierle concluye que, así como el mundo es un receptáculo de signos para ser leídos, la ciudad también sostiene su dimensión textual, expresándose de manera semiótica:

La grande ville est aussi une « totalité des expériences possibles » et, à ce titre, monde et livre à la fois. C’est un nouveau chapitre de l’histoire de la lisibilité du monde qui s’ouvre avec l’idée de la « lisibilité de la ville ». Si le livre du monde devient le livre de la ville, de nouvelles structures de la lisibilité apparaissent. La ville, aussi étendue, puisse-t-elle être, n’est qu’un lieu limité dont la réalité sociale se relève dans le caractère de ses rues, places et constructions. En même temps, elle est le lieu par excellence de la pratique sociale et de ses formes symboliques. La grande ville est l’espace sémiotique où aucune matérialité ne reste non sémiotisée. Et Paris est le lieu où la plus ample sémiotisation correspond à la plus intense conscience qu’a la ville d’elle-même. Paris est à la fois le monde et le livre. La ville qui se considérait elle-même comme « abrégé de l’univers » est aussi la première à concevoir le projet de rassembler symboliquement en elle le monde, à une échelle lisible.<sup>7</sup>

Así como la ciudad cambia, nuevas formas de interpretación y comprensión deben ser desarrolladas. El trabajo de Stierle consiste en deshacer el rompecabezas de la imagen literaria de París en distintas épocas, desde el medioevo hasta el siglo XIX, y así, en un orden cronológico y estructurado, reconocer el momento mismo en que cada una de las caras de París construyó su noción literaria.

Como es apenas de esperar, el estudio que realiza del siglo XIX, finalizado con un amplio e iluminador estudio sobre Baudelaire —*un lecteur de la ville*—, es casi cinco veces más largo que aquél que está destinado a los siglos XIV-XVIII. El enfoque e importancia que Stierle le otorga al siglo XIX se debe por su recepción del aparato crítico de Walter Benjamin en materia de estudio de ciudades, luego de la publicación de su *Libro de los pasajes* (1982) [*Passagen-Werk*]. De hecho, como el mismo Stierle reconoce, es Benjamin quien establece la posibilidad de *leer la ciudad*: “L’expression de ‘livre de la nature’ indique qu’on peut lire le réel comme un texte. C’est ainsi qu’on va procéder ici avec la réalité du XIX siècle. Nous ouvrons le livre de

---

<sup>7</sup> *Íbid*, p. 3

l'accompli"<sup>8</sup>. Walter Benjamin, con su *Passagen-Werk*, abrió un camino hermenéutico hacia el estudio de la identificación de la ciudad en la obra literaria. Mediante el reconocimiento de las grandes masas fluctuantes que llegaron a París a comienzos del siglo XIX, Benjamin explica y lee el fenómeno del *passage* —del cual, como dice Stierle, la palabra misma contiene su ambigüedad, al tratarse de “une transition, un passage entre le texte et la ville”<sup>9</sup>. Es un ejercicio de lectura, dada la gran variedad de fuentes que él mismo utiliza: desde fragmentos literarios hasta filosóficos, uniendo así un sentido que le permite leer la capital del siglo XIX. El pasaje es el gran pretexto legible para hacer una radiografía del París del siglo XIX, aún caliente por las obras de Haussman, heredera de las de Rambuteau y de los grandes cambios sociales que le dieron la bienvenida al siglo XIX.

El *Libro de los pasajes* consiste en anotaciones, citas y fragmentos que Benjamin recopiló a lo largo de trece años, desde 1927 hasta 1940 cuando optó por el suicidio al no poder escapar de Francia tras la llegada de las tropas nazis. El trabajo, que en el momento de su publicación en 1982 contaba con más de mil páginas, es el meticuloso y exhaustivo trabajo de biblioteca que Benjamin llevó a cabo en la Staatsbibliothek en Berlín y en la Bibliothèque Nationale de France en París. Fue gracias a la publicación póstuma, a cargo de Rolf Tiedemann, que las 36 categorías — o *Komvoluts*— sobre las cuales trabajó Benjamin pudieron tener forma y un tipo de orden preciso. Orden, por demás, que no es suficiente para comprender a cabalidad el sentido del magno trabajo. Tal como indica Susan Buck-Morss, el *Libro de los pasajes* “is an astoundingly rich and provocative collection of outlines, research notes, and fragmentary commentary. It demonstrates clearly that the Arcades project was the most significant undertaking of this very significant intellectual figure. But the *Passagen-Werk* itself does not exist—not even a first page, let alone a draft of the whole”<sup>10</sup>. Contamos, sin embargo, con dos versiones del artículo “París, capital del siglo XIX”, aquél escrito en alemán en 1935, y otro escrito en francés en 1939. Pero del *Libro de los pasajes*, tal como dice Buck-Morris, no tenemos una sola página estructurada como trabajo definitivo. Esto no implica, no obstante, que no contemos con una grandiosa y aguda radiografía del París del siglo XIX, la misma que nos

---

<sup>8</sup> Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Citado por Stierle, pág. 4.

<sup>9</sup> Stierle, *Op. Cit.*, pg. 8.

<sup>10</sup> Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 6.

permite comprender uno de los puntos de partida de Benjamin para llevar a cabo su trabajo. Y entre estos contamos con uno que funciona a manera de vector decisivo de nuestra investigación sobre la capital francesa: el surrealismo.

Si bien el libro de Benjamin tiene como propósito reconocer la importancia del pasaje como receptáculo ideal de la mercancía comercial a lo largo del siglo XIX, para nuestro itinerario investigativo debemos ceñirnos a la importancia que Benjamin atribuyó al surrealismo en la génesis (si es que podemos hablar que hubo alguna, máxime sabiendo que el trabajo nunca salió de este estado) de su investigación. Benjamin reconoció en el movimiento francés liderado por André Breton el primer núcleo artístico en tener plena conciencia de la modernidad heredada del siglo XIX—o, en términos de Stierle, conciencia de su *legibilidad* mediante un nuevo código que les permitiera entender su situación actual. Bien podríamos decir que Benjamin caminó de la mano del campesino de París traído a vida por Louis Aragon en 1924 con la publicación de su *Le paysan de Paris*. Los motivos se evidencian al contemplar la iniciativa misma del texto de Aragon: la creación de una mitología moderna que consistía precisamente en el reconocimiento de diversos aspectos de la ciudad que para entonces todavía humeaba luego de las obras del barón Haussman. Será bajo la sombra del *vértigo de la modernidad* que Aragon sacará a relucir la nueva mitología sobre la cual se moverá el movimiento surrealista. Esto es, como veremos, la dimensión última de ser partícipe de un cambio en la condición humana.

Para el año de 1926 todavía se llevaban a cabo algunas obras heredadas del barón Haussman. Sin ir más lejos, el mismo pasaje de la Ópera, sobre el cual Aragon escribe parte de su libro, sería demolido dos años después de la publicación del su texto. El grupo surrealista reconoció en ese París del segundo imperio el escenario ideal para llevar a cabo su revolución surrealista. El mismo Benjamin lo reconoce en su artículo “El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea” (1929): “En el centro de este mundo de cosas está el más soñado de sus objetos, la misma ciudad de París. Pero sólo la revuelta extrae por completo su rostro surrealista. (Calles vacías de gente, en las que los silbidos y los disparos dictan la decisión). Y ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el verdadero rostro de una ciudad.<sup>11</sup>” Benjamin reconoció la manera como los surrealistas asumieron y pusieron en práctica la herencia del segundo imperio para

---

<sup>11</sup> Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1993, 43-62, p. 50

lograr una constelación mítica que, a su vez, implicaba necesariamente la creación de un nuevo espacio—o, volviendo a los términos mismos de Stierle, la necesidad imperante de crear un nuevo lenguaje mediante el cual se sacara a flote esos aspectos urbanos cargados de misterio, los mismos que permiten una dinámica de la modernidad. Si bien Benjamin toma como punto de partida en algunos aspectos el texto de Aragon, también saca a relucir sus grandes diferencias:

...mientras que Aragon se aferra a los dominios del sueño, se ha de hallar aquí la constelación del despertar. Mientras que en Aragon permanece un elemento impresionista —la “mitología”—, y a este impresionismo hay que hacerlo responsable de los muchos filosofemas amorfos del libro, aquí se trata de disolver la “mitología” en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido.<sup>12</sup>

Lo que nos concierne es comprender la manera como Benjamin pudo dilucidar su estrategia de atravesamiento histórico, su *promenade* decimonónica a partir de los postulados mismos de Aragon. Tal como nos dice Buck-Morss,

...Benjamin considered the Surrealists’ revelatory vision of historically transient objects a philosophical position rather than an aesthetic technique. It was “profane illumination—of a material, anthropological inspiration”. The cognitive experience which the Surrealist images provided while related to that of the mystics, was ‘dialectical’ rather than ‘mysterious’, and in fact more difficult to attain. Benjamin called it the ‘true, creative overcoming of religious illumination’, for which religious experience (as well as hashish or falling in love) was merely the ‘preschool’<sup>13</sup>.

Acerca de los *historically transient objects*, también nos dice que

The Surrealists also spoke of a new mythology— and got the matter settled. Rather than looking to folk culture for inspiration or, as with neoclassicism, taking the symbols of ancient myths onto present forms, they viewed the constantly changing new nature of the urban-industrial landscape as itself marvelous and

---

<sup>12</sup> Benjamin, *Op. Cit.*, pág. 460 [N 1,9].

<sup>13</sup> Buck-Morss, *Op. Cit.*, p. 238. La cita es de Benjamin, *Op. Cit.*, p. 46. [«El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea »]

mythic. Their muses, as transitory as spring fashions, were stars of the stage and screen, billboard advertisements, and illustrated magazines. (...) Whether the most up-to-date banalities of daily life are infused with the aura of the ancients or whether the ancients are themselves brought up-to-date, the result is to bring myth, concrete nature, and history together in such a way that myth's claim to express transcendent, eternal truth is undermined...<sup>14</sup>

Tanto la “iluminación profana” como los *transient objects* conforman en gran medida el escenario que será remitificado por los surrealistas entre los años de 1924 y 1926<sup>15</sup>, a raíz de la publicación de *Le paysan de Paris* (1924), de Louis Aragon y *Nadja* (1926). La construcción imaginal de París evidenciada en estos dos textos es el primer intento fehaciente por reconocer la mitología moderna que conectó y permitió desarrollar *la perception réelle de la ville*, haciendo alusión al ya célebre pronunciamiento de la definición del surrealismo del *Manifeste du surréalisme* (1924): “Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, sois verbalement, sois par écrit, sout de tour autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou moral»<sup>16</sup>. Es necesario poner el sentido psíquico al servicio del desvelamiento de la nueva ciudad.

El surrealismo propulsó la superioridad del sueño en el momento de la comprensión cognitiva de la *realidad*. Exasperado de la lógica imperante, del discurso cartesiano que presuntamente decide la manera de obrar, los efectos de causalidad y de casualidad, irrumpe, casi despertando del letargo centenario del *logos*, una nueva manera de pensamiento: aquella que no se ciña a un orden predispuesto, a un orden predeterminado. Manera de pensamiento que, por demás, debemos encontrar en nuestro propio espíritu: “Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu,

---

<sup>14</sup> Buck-Morss, *Ibid*, p. 256-257.

<sup>15</sup> En palabras de Stierle, “...le regard archéologique qui pénètre dans la modernité passée rencontre, en son centre, des images dialectiques dans lesquelles se condense l'inconscient de l'époque, inconscient qui réclame la prise de conscience et attend le moment unique où la constellation historique dans laquelle se trouve le sujet percevant correspond si parfaitement à la constellation historique de ce qu'il perçoit qu'advient alors le moment de la lisibilité.” (Stierle, *Op. Cit*, p. 7)

<sup>16</sup> Breton, André. *Oeuvres complètes*, I, Paris, La Pléiade-Gallimard, 1988, p. 328.



au contrôle de notre raison”<sup>17</sup>. Para convertirse en lugar privilegiado de la búsqueda que implicaba necesariamente un nuevo orden y una nueva fórmula de pensamiento, no había mejor aliado que el azar, tanto como orden alterno para recorrer las calles como propulsor de encuentros. Así, Breton promulgó el *hasard objectif*, constante propulsor de los *promeneurs* surrealistas.

Breton, desde antes de *Los pasos perdidos*, se alía con lo que luego se llamaría el *hasard objectif* como sistematización de la conducta cotidiana; luego de traer a colación la primera pregunta de una encuesta realizada en la revista *Minotaure* que consistía en enunciar el encuentro capital de la vida, Breton establece el encuentro, cualquier encuentro significativo, como fortuito y necesario :

*...le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (...) Il s'agissait pour nous de savoir si une rencontre, choisie dans le souvenir entre toutes et dont, par suite, les circonstances prennent, à la lumière affective, un relief particulier, avait été, pour qui voudrait bien la relater, placée originellement sous le signe du spontané, de l'indéterminé, de l'imprévisible ou même de l'invraisemblable, et, si c'était le cas, de quelle manière s'était opérée par la suite la réduction de ces données. Nous comptons sur toutes observations, même distraites, même apparemment irrationnelles, qui eussent pu être faites sur le concours de circonstances qui a présidé à une telle rencontre pour faire ressortir que ce concours n'est nullement inextricable et mettre*

---

<sup>17</sup> Inmediatamente anterior a esta cita, encontramos en el *Manifeste* la explicación del por qué debemos acudir a las fuerzas capaces de encontrar nuevas realidades: “Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. (...) Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère, à proscrire toute mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage. C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus important, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'exploration humaine pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires. L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits.» (*Ibid*, I, p. 316)

en évidence les liens de dépendance qui unissent les deux séries causales (naturelle et humaine), liens subtils, fugitifs, inquiétants dans l'état actuel de la connaissance, mais qui, sur les pas les plus incertains de l'homme, font parfois surgir de vives lueurs.<sup>18</sup>

La pregunta-definición acerca del azar surge al intentar explicar la naturaleza de un encuentro determinado: si éste de alguna manera fue *necesitado* por el espíritu, o si acaso había sido simplemente un acto fortuito. Así, será a partir de un elemento externo —un *objet trouvé*, un encuentro, la aparición de una calle— que la liberación de las fuerzas psíquicas encarrilarán y fortalecerán la conexión *constaté*<sup>19</sup> entre lo interior y lo exterior. Para Margueritte Bonnet, el *objectif* funciona de manera independiente de la voluntad y conciencia del hombre, liberando así las leyes de la naturaleza exterior<sup>20</sup>; en otras palabras, existe una desposesión de la voluntad del “yo”: “Mettre en scène le hasard objectif, c'est couper court à l'effusion du ‘je’, devant la force de prégnance d'une nécessité sentie vitalment comme telle et qui commande mystérieusement, souterrainement, notre histoire”<sup>21</sup>. El “yo” del espíritu es impulsado por un agente externo; es propio y fundamental para el surrealista buscar esos elementos que permitan tal explosión psíquica, tal liberación de las leyes y conductas de un pensamiento racional<sup>22</sup>. La búsqueda, por lo tanto, es sustancialmente

---

<sup>18</sup> Breton, *Ibid*, II, p. 690. El mismo Breton explica que esta definición intenta interpretar y conciliar a Freud y a Engels.

<sup>19</sup> En *Les vases communicantes*, luego de abordar la casualidad/causalidad entre el recibimiento de una carta y las noticias sobre un amigo de Breton del cual no sabía desde hace mucho tiempo, dirá: “J'ajouterai que le rapport causal, pour troublant qu'il sois ici, est réel, non seulement du fait qu'il s'appuie sur l'universelle action réciproque, mais encore du fait qu'il est *constaté*” (*OC*, II, p. 168). En otras palabras, que es un hecho fehaciente, claro y preciso la conexión establecida entre un elemento y su recepción por parte del espíritu.

<sup>20</sup> Bonnet, Marguerite. *Notice de Les vases communicantes*. En Breton, *OC*, II, p. 1365.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 1365.

<sup>22</sup> Paul Plouvier, en su “Breton, Jung et le hasard” (*Europe*, No. 475/476, 1968, 103-108) entiende que el azar objetivo, tal como fue enunciado y comprendido por Breton, estaba más allegado a la teoría de la sincronicidad de Carl Gustav Jung que al pensamiento propiamente freudiano: “Freud et Breton partent tous deux de l'inconscient et du désir, mais leur façon d'interpréter l'interaction du désir et du réel au niveau du hasard objectif est irréductiblement opposée. Pour Breton le merveilleux du hasard objectif réside précisément dans le fait que le réel a épousé le subjectif”(106). Al contrario de esta oposición, comprende la relación entre Jung y Breton así: “Admettre l'existence de coïncidences significatives, repenser le concept de causalité, voilà deux points de convergente entre Breton et Jung. Il y a encore un troisième que nous n'avons jamais abordé et qui dépend lui aussi des deux premiers,

evocada. ¿Cómo llevarla a cabo? ¿*Qué* se busca? ¿Tiene la búsqueda un campo interior o exterior— está dentro o fuera del sujeto? ¿Qué papel juega París en la búsqueda surrealista? ¿Qué imagen se formula a partir suyo para ser evocada como el escenario surrealista por excelencia?

La búsqueda surrealista en París consiste en la liberación del yo psíquico a través de los elementos urbanos. Marie-Claire Bancquart, en su *Paris des surréalistes*, afirma que dicha búsqueda y creación a partir de la ciudad se debe en gran medida a la importancia del automatismo enunciado por Breton desde el *Manifeste* —en el cual define al surrealismo como un automatismo psíquico. Dicha actividad psíquica, continúa Bancquart, socava la antigua exigencia de la lógica occidental por llegar a lo esencial de la misma, es decir, “à ce terrain primitif où se rejoignent les pulsions intérieures et les impressions non encore décantées et triées que le monde extérieur nous inspire”<sup>23</sup>. *Promeneur y promenade* ejecutan la recapitulación del nuevo sistema de pensamiento. La *promenade* no se hace simplemente en las calles, sino que implica necesariamente un conocimiento, identificación y sorpresa por aquello que también aparecerá en los senderos luminosos y oscuros de *le fonctionnement réel de la pensée*. La escritura automática, las experiencias reveladoras y el deseo de una experiencia trascendente se ponen al servicio de la *promenade*, tal como apunta Bancquart:

...le “voyage abrutissant” est pratiqué : on emprunte le chemin de fer de ceinture, dans lequel on peut demeurer autant qu’on veut, et l’on tourne autour de Paris dans le paysage désolé de la zone, jusqu’à tomber dans une sorte de nuit mentale propice au surgissement de l’automatisme. Le rôle de la ville est ici doublement défini : elle enserme une telle activité créatrice, qu’elle apparaît comme une sorte d’île entourée de scories inquiétantes, terrains vagues, cabanes, usines : le voyageur qui en suit les contours parcourt les limites d’une coquille maternelle, d’un cercle d’initiation. En se livrant au hasard de ses rues, il se livre en revanche à tous les chocs de rencontres insolites, de couleurs et de formes qui éveillent en lui autant de pulsions correspondants : il parcourt cette fois un inconscient inscrit dans une topographie. La ville étale, par ses spectacles et ses

---

comme si l’on abatí affaire è une réaction en chaine. L’interpretation du hasard objectif se heurte en effet à l’idée que nous nous faisons en general tu temps.” (108)

<sup>23</sup> Bancquart, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Éditions de la Différence, Paris, 2004, p. 81.

coutumes, une psychanalyse de ses propres habitants ; encore faut-il de disponibilité pour le comprendre<sup>24</sup>.

Situados en el vértice de la experiencia ontológica, fruto de la liberación de las fuerzas psíquicas que, a su vez, exprimían hasta las últimas consecuencias las posibilidades del espíritu, el *promeneur* surrealista camina la ciudad que abarca el pensamiento que abarca la ciudad: un sendero cíclico, en la medida en que él es representado mediante el otro. Será a partir de la confrontación con lo material —la calle, el parque, el *objet trouvé* o el cartel publicitario— que el inconsciente logrará abalanzarse sobre la ciudad a manera de calco impoluto. Tal como nos dice Patrice Higonnet en su *Paris, capitale du monde*,

Dans l'équation jungienne des inconscients collectifs, Paris serait, parmi toutes les villes, la plus propre à faciliter la rencontre— cruciale pour tous les artistes— du raisonnement conscient et des matériaux que nous offre l'inconscient. Pour qui n'aurait pas voulu —ou n'aurait pas pu— lire Freud ou interroger Lacan (qui fut proche des surréalistes), des rencontres nocturnes à Paris suffiront: et c'est au hasard des rues de la capitale que le promeneur surréaliste, ce flâneur autopsychanalysé, trouvera l'événement ou l'objet qui lui révélera, brusquement, inopinément, les profondeurs de son être, les aspects insoupçonnés du psychisme<sup>25</sup>.

París exige, en ojos de los surrealistas, ser descubierto, *correr el velo que permita comprender su realidad última*. La ciudad se convierte en un texto; en un texto laberíntico que debe ser recorrido para ser comprendido. ¿Por qué laberíntico? ¿Por qué la ciudad como laberinto? En primera instancia, porque su atravesamiento carece de un orden lógico: al azar de las calles, se multiplican las posibilidades, adentrándose en su materia interior, cuyo *fin* no es el final del recorrido, sino la irrupción de la experiencia sublime. Es el atravesamiento realizado de esta manera que *hace significar* a la ciudad de una manera laberíntica: una vez recorrida, el *promeneur* ha sido sujeto de un estado sublime. El atravesamiento es un proceso interior; proceso, por demás, que se lleva a cabo tanto en el plano físico —la ciudad— como en el interior —el inconsciente psíquico. La actividad física y la actividad intelectual

---

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 82.

<sup>25</sup> Higonnet, Patrice. *Paris, capital du monde*. Paris, Tallandier, 2005, p. 341-342.

se forjan en un solo caminar, de la misma manera que sucede bajo el esquema clásico de una construcción laberíntica. Si bien los surrealistas crean un laberinto moderno al atravesar las calles de París, no perderán de vista jamás el laberinto clásico, hogar del Minotauro, matadero cada nueve años de catorce jóvenes griegos bajo el resultado adúltero del amor entre Pasifae y el hermoso toro blanco regalo de Poseidón. Por esto resulta necesario señalar, así sea someramente, el latente interés del movimiento en la construcción minoica y sus posibles apariciones en la historiografía literaria de París.

## 1.2 Promenade surrealista y el laberinto

“La ciudad es la realización del viejo sueño del laberinto”—apunta Benjamin en su *Libro de los pasajes*; —“Esta realidad es la que persigue el *flâneur* sin saberlo”<sup>26</sup>. El *flâneur*, antes de la aparición de las *grands magasins*, se perdía en la ciudad hecha laberinto por sus calles, callejuelas, plazas y pasajes. Dicha idea encuentra su complemento en Charles Baudelaire. *Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, al exponer Benjamin la figura urbana mediante su recorrido por el laberinto de las calles en contraste con lo que luego sería el laberinto de las mercancías de las grandes tiendas: “La rue au début était devenue son intérieur [du *flâneur*]; cet intérieur maintenant se transformait en rue, et il errait dans le labyrinthe de la marchandise comme il errait auparavant dans le labyrinthe de la ville.”<sup>27</sup> Al encontrar el laberinto en los interiores de la ciudad hecha lugares comerciales, la calle se perderá de vista, haciendo que su *promenade* sin sentido adquiriera uno puramente comercial. En la medida en que una *promenade* se hacía con un objetivo comercial, ésta ya conllevaba necesariamente una destinación fija, lo que arremetía sin piedad contra los cimientos mismos del paseo urbano. No obstante su tardía aparición, la relación que se establece entre las calles tomadas sin orden establecido por el *promeneur* son, en esta medida, cercanas a las ideas clásicas del laberinto, el mismo que pretendemos ver en la ciudad de París.

Penelope Reed Doob, en su estudio *The Idea of Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, nos recuerda que el sentido general del laberinto —tanto del laberinto de vía única como el de múltiples vías— es el del espacio que, debido a su confusa organización, otorga un conocimiento pleno de la persona, o su contrario directo, un estado de anonadación<sup>28</sup>. Encontramos, asimismo, en la caracterización de Reed Doob su idea clásica de construcción: *alguien* conoce los senderos del laberinto, ya sea su constructor humano (Dédalo) o su analogía divina (Dios constructor). En este caso, Aragon es a su vez quien *crea* y

---

<sup>26</sup> Benjamin, *Op. Cit.*, pg. 434 [M 6 a, 4]

<sup>27</sup> Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1979, p. 82.

<sup>28</sup> “These essential characteristics define the maze [laberinto] as a complicated artistic structure with a circuitous and ambiguous desing whose confusing toils are intended by their clever architect to entrap or enlighten errand maze-walkers, denying or controlling access to a center that may contain good or evil, and leaving the maze-walker with higher knowledge or in a chaotic limbo” Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 64.

atraviesa el laberinto. La creación consiste precisamente en la mirada surrealista que permite exaltar elementos urbanos presuntamente cotidianos. Así, Aragon, como veremos, no atraviesa el pasaje de la Opera; crea un laberinto a partir de éste; el pasaje se metaforiza, atendiendo a cada uno de los elementos que allí confluyen. La súbita aparición de peces, sirenas, estampillas, peluqueros, escalinatas y burdeles surgen con un específico valor agregado a partir de la nueva mirada mitológica. *Surgen*; esto es, se les confiere una nueva existencia. Podemos afirmar que para la ciudad aragoniana la noción de atravesamiento como proceso de interioridad es inherente a la idea misma del laberinto medieval: “The labyrinth as a metaphor for learning seems to be related to concepts of perception and thought as intrinsically labyrinthine processes— involuted, circuitous, doubling back at blind alleys or enforced turns, working by trial and error or by successive approximation”<sup>29</sup>. La concordancia entre el espacio recorrido y el *espacio* pensado, cognoscible, permite pensar en el pasaje como un laberinto urbano, en principio de un solo sentido (*unicursal*, como lo denomina Reed Doob; esto es, que todos los caminos, aun cuando sean difíciles y agotadores, conducen a su centro<sup>30</sup>). El pasaje, para Aragon, es el espacio idóneo para liberarse de todo aquello que no le permite acceder a ese lugar prohibido: el laberinto onírico.

Didier Ottinger, en su *Surréalisme et mythologie moderne. Le voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*, entiende la noche de París como un laberinto que se convierte en el emblema de una corriente de pensamiento a contracorriente de lo racional, nutriéndose constantemente de lo sombrío y del misterio— aquello que ya había recibido el nombre de *tradition noctambule*, como lo veremos en el capítulo 3 de nuestra investigación<sup>31</sup>. Será la noche el escenario que permitirá la conjunción del caminante y el laberinto; en otras palabras, será la *promenade noctambule* uno de los más propicios escenarios de interiorización. El punto de unión entre la noche y la aventura la explica Ottinger mediante la fascinación del surrealismo por el héroe

---

<sup>29</sup> Reed Doob, *Ibid*, p. 83. Para la noción del “laberinto metafórico”, ver el capítulo 3, “A Taxonomy of Metaphorical Labyrinths.”

<sup>30</sup> “Its structural basis is a single path, twisting and turning to the point of desperation but entailing no dead ends or choices between paths. The maze-walker simply goes where the road leads, for the maze itself is an infallible guide to its own secrets, defining precisely the only course that can be taken. The pattern is not difficult to follow, then, although its complexity means that the wanderer may not know where he is going and how he is getting there”. Reed Doob, *Ibid*, p.48.

<sup>31</sup> Ottinger, *Ibid*, p. 22.

Fantômas, creación de Pierre Souvestre y Marcel Allain, cuya primera edición es de 1911<sup>32</sup>. En cuanto a la relación entre laberinto y surrealismo, Ottinger afirma que

L'exploration du psychisme entreprise par Freud a révélé à quel point son assimilation ancienne avec le labyrinthe pouvait être fondée. Bien avant l'invention de la psychanalyse, la construction de Dédale était une image de l'âme en quête de sens, celle de sa complexité. (...) [Le labyrinthe] illustre la libération possible de l'âme, de sa prison labyrinthique, par un amour qui la conduit à la rédemption »<sup>33</sup>

La nueva mirada surrealista al servicio de la ciudad interior: el atravesamiento que implicaría la muerte a no ser que existiera, plenamente, la figura del Minotauro que espera el sacrificio en nombre suyo<sup>34</sup>.

El *promeneur* surrealista sale a la calle en busca del centro de su laberinto particular, satisfaciendo así su deseo de encontrar su centro mismo. Laberinto, por demás, que conlleva a una multiplicidad de senderos, al igual que lo hace el laberinto del inconsciente. Caminar la ciudad hecha laberinto es lanzarse a la aventura. La noche y el día de París se convierten en el espacio interior del *flâneur autopsychanalysé*, como anota Higonnet, cuyo dinamismo reside precisamente en la búsqueda. Es una búsqueda que pretende organizarse a partir del azar de los encuentros, eliminando cualquier posibilidad lógica que implique necesariamente un sentido determinado. El *flâneur* y el *promeneur nocturne* caminan indiferentes al tiempo, olvidados de cualquier mecanismo que les permita tener medir la realidad de la vigilia: entran en la noche de la ciudad indiferentes al peligro real y onírico que allí pueden encontrar. No hay, por lo tanto, una actitud de “conquista” mediante el conocimiento de la ciudad, como sí ocurrió

---

<sup>32</sup> Ottinger apunta: “Le labyrinthe parisien héberge un Minotaure en smoking. Il a pour nom Fantômas” (*Ibid*, p. 30). A partir de esta afirmación, recordará la fascinación que este personaje ejerció sobre los surrealistas, en cuanto a que era un personaje que dominaba el lado oscuro de la ciudad: la noche, las calles, el misterio..

<sup>33</sup> Ottinger, *Ibid*, p. 32.

<sup>34</sup> Hacemos referencia aquí a la dimensión del laberinto medieval cristiano, del cual nos dice Kerényi: “...el laberinto es el *mundus*, en el sentido medieval cristiano, concebido como una especie de submundo. (...) El Minotauro en el centro es el representante del infierno, del diablo, y el laberinto un *camino equivocado* que conduce a la segura perdición, si Cristo-Teseo no concede la salvación. Es aquí donde podemos reconocer el antecedente religioso al ‘proyecto intelectual del mundo’”. Kerényi, Karl. *En el laberinto*, Barcelona, Siruela, 2006, p. 73.



durante gran parte del siglo XIX, cuando el *flâneur* decimonónico, aterrado y enajenado debido a las obras de Haussman, tenía como única alternativa el caminar las calles a manera de estandarte contra la transformación ya que caminarla es limitarla, hacerla propia, reconocerla<sup>35</sup>. El surrealismo no pretende limitar la ciudad al pensamiento, puesto que si ésta es dominada por el reino incierto del azar, no hay límite o lógica que pueda establecer sus fronteras. La *promenade* se convierte así en el acto liberador, a merced del destino y de los encuentros, que proporcionará la sublimación psíquica y onírica como fuente de comprensión y análisis del espacio recorrido, tanto interior como exteriormente. Por esto, pues, la *promenade* enlaza la noción de aventura con el atravesamiento tanto personal como espacial.

Lanzarse a la aventura implica necesariamente buscar un centro del laberinto. Es un juego del que también se puede esperar la muerte, o alguna otra capacidad sensorial: el amor. El *promeneur* surrealista sale al laberinto en busca de la mujer que, entrelazada en los pasadizos del azar, puede pedir de él el amor o la muerte. Y así, dispuesto a exigir de sí mismo su propia condición humana caminando los senderos de la ciudad, pone en riesgo su cordura y dimensión de locura, su supervivencia interior y su reconocimiento propio. ¿Qué sendero del inconsciente podría tomar, dejándolo postrado frente a una verdad que jamás imaginó? ¿Cómo estar tan seguro que los pasadizos de la ciudad misma no evocarán el peligro, y que un *promeneur* surrealista está a salvo de las impertinencias peligrosas de la noche? Es así como la ciudad hecha laberinto no es solamente un lugar de dinamismo de paseo, sino también un lugar peligroso, íntimo e incierto: el azar conduce a muchos caminos. El hecho que Soupault, como veremos, hubiera tomado como punto de partida la novela detectivesca no funciona simplemente para determinar la coherencia de su relato: lo hace pensando en la doble peligrosidad que implica caminar una calle interior, a merced de los peligros de la noche. La ciudad es, por lo tanto, peligrosa. Y si pensamos en algún lugar que asemeje y reúna estas categorías, no podemos dejar de pensar en la idea del bosque medieval.

---

<sup>35</sup> Una de las estrategias del *flâneur* para evitar la enajenación respecto a la ciudad en constante cambio fue la de caminar sin pausa alguna: “The *flâneur* domesticates the potentially disruptive urban environment. In control of his actions, the *flâneur* reads the city as he would read a text— from a distance.” Parkhurst, Priscilla. “The Flaneur on and off the streets of Paris”, en Tester, Keith, Ed. *The Flâneur*, Routledge, Londres, 1994, p. 31.



### 1.3 La *quête* surrealista

Quien sale al bosque, sale a la aventura. Es necesario entrar al bosque para someterse al yo interior, de la misma manera que enfrentarse al destino que se le tiene dispuesto. Comparar la ciudad surrealista y el bosque medieval no responde directamente a afirmación alguna realizada por alguno de los autores surrealistas en cuestión. Aún así, la idea del bosque medieval, como veremos, nos ayuda a comprender la idea de la ciudad: nos ilumina un sentido amplio como un espectro. Es en la unión de dos elementos aparentemente lejanos que la mesa de disección sobre la cual se mueven irradia un nuevo valor simbólico.

La relación entre la búsqueda surrealista y aquella realizada por los caballeros del Grial ya ha sido considerada por la crítica surrealista. Así, Phillippe Audoin, en su *Breton* (1950), declara a Breton como un caballero surrealista, explicando que “...les structures légendaires de la *quête* et le sens de son objet étaient en place de longue date : les *termes* chevaleresques pouvaient se substituer à d’autres sans que les relations fondamentales fussent affectés”<sup>36</sup>. Michel Carrouges, analizando al figura del fantasma en la obra de Breton, relaciona esta presencia con la fascinación de Breton por el castillo; así, dirá que “C’est cette *quête* éperdue d’un nouveau château du Graal, mais d’un Graal noir...”<sup>37</sup>. De la misma manera, Julien Gracq, en su *André Breton. Quelques aspects de l’écrivain* (1948) hace alusión a esta fascinación por parte de Breton, trayendo a colación el castillo mencionado en el *Premier manifeste*, en el cual deduce que el castillo es para Breton un “lieu clos, privilégié, d’une communauté d’âmes, vagabonde, réceptive d’effluves et decile au passage de ‘courants’, baignée dans cet ozone qui faine les décharges continues de la foudre, soumise à une accélération vertigineuse, lieu de continuelle naissance et de *passage* éternisé...”<sup>38</sup>. Si bien el interés que predomina por parte de Breton hacia la figura medieval del castillo es evidente tanto en su prosa como en la crítica, no es de nuestro interés investigativo enfocar los parámetros de búsqueda en un lugar *clos*, como dice Gracq; por esto mismo, es quizás la misma Bancquart quien, quizás de una manera un tanto libre pero definitivamente puntual —en la medida en que el Grial no es en

---

<sup>36</sup>Audoin, Philippe, *Breton*, Paris, Gallimard, 1970, p. 101. Audoin dedica una parte de su estudio a la relación entre la búsqueda del Grial y a la búsqueda surrealista. Sin embargo, tal como dice Bernhild Boie en una nota de las *OC* de Gracq, “il ne s’agit que des quelques exemples” (Gracq, *OC*, I, p. 1302).

<sup>37</sup>Carrouges, Michel. *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 53.

<sup>38</sup> Gracq, Julien. *Ouvres complètes*, I, Paris, La Pléiade-Gallimard, 1989, pg. 415-416.

absoluto su motor investigativo, ni tampoco un parámetro analítico sobre el cual volverá—, puntualizará sobre la importancia de París en esa búsqueda metaforizada en el Grial: “Breton fait de Paris le réceptacle du Graal qu'est la connaissance de soi. Transposant les meilleures traditions du roman noir, il se présente sous les espèces du fantôme qui va retrouver vie en récupérant dans la ville ses pouvoirs perdus”<sup>39</sup>. Sin embargo estas puntadas diversas, es Gracq quien más páginas dedicó a la relación entre la búsqueda del Grial y del surrealismo. Comprendiendo la relación general que encuentra entre los dos grupos, a pesar de la distancia que los separa, nos permite comprender el *espacio* en el cual dicho personaje moderno desempeñará su búsqueda.

No es de manera gratuita que fuese Gracq quien se pronunciara sobre la relación entre el surrealismo y la búsqueda del Grial, puesto que él fue de los únicos escritores afines al movimiento liderado por Breton en tratar temas medievales; y, en esta medida, encontrar similitudes entre el grupo y la temática artúrica. Por esto mismo, desde *Le Roi pêcheur* (1942) encontramos puntadas que luego en *André Breton* retomará. En el “Avant-propos” de *Le roi pêcheur*, luego de explicar la razón por la cual retoma los mitos artúricos, Gracq hace referencia a que muchos de estos mitos clásicos pueden ser encontrados en sus días; a manera de ejemplo directo, enuncia el surrealismo por los elementos que comparten:

La hantise quasi hypnotique de la découverte imminente — le détachement qu'elle engendre vis-à-vis de tous les intérêts temporels — le sens fraternel du « groupe » chez les « élus » appelés à cette vocation mystique — le goût du compagnonnage vagabond et ouvert — la place d'honneur offerte de préférence au dernier venu, au hors-la-loi, à l'inconnu, à l'être présumé vierge auquel on se plaît à prêter surabondamment d'avance les signes du prédestiné, tout cela faisait de la cour fabuleuse d'Artus — et pourquoi non ? — tout à coup un amplificateur inattendu aux remous attirants et aux tourbillons d'orage qui se manifestaient vers 1922 à la terrasse banale de quelques cafés parisiens<sup>40</sup>.

El descubrimiento inminente, los elegidos gracias a una “vocación mística” —entendida como el deseo por una experiencia que, en su

---

<sup>39</sup> Bancquart, *Ibid*, p. 50.

<sup>40</sup> Gracq, *Ibid*, 330.

caso, descubra una realidad trascendente— la predestinación en el momento de la búsqueda: Gracq establece un mismo lenguaje denominador entre los caballeros medievales del siglo XII y aquellos otros surgidos a comienzos del siglo XX. Ya luego, en su *André Breton*, volverá sobre la enumeración de situaciones similares. *Ici et là*, el mismo *découpage* de historias, el mismo deseo sumiso hacia el *rencontre*, el sentimiento de *election* en aquél predestinado al descubrimiento y también el mismo presentimiento trágico de la inminencia del *bouleversante* descubrimiento del secreto<sup>41</sup>. No se trata únicamente, como bien dice Gracq, de un gusto por lo *merveilleux*:

il s'agit très précisément du surgissement intact dans la mentalité moderne des mêmes sentiments effervescents qui pouvaient *mouvoir* le héros épique d'autrefois et se révélaient capables de 'transmettre le courant' aux auditeurs des anciens poèmes : le sentiment d' « être conduit », le sens de la remise aux mains de forces surnaturelles (ou surréelles) et le sentiment débordant, vécu, de la miraculeuse *possibilité*<sup>42</sup>.

Es así como Gracq, como anota Bernhild Boie, hace coincidir la “errancia surrealista del yo” que busca a Nadja a través del París moderno con la búsqueda del Grial realizada por el héroe medieval<sup>43</sup>. Por estos motivos, Gracq afirma que la única obra verdaderamente *aventureuse* la podemos encontrar en los libros de Breton<sup>44</sup>. Sin embargo, la noción de *aventure* ha cambiado: el mundo que antes se entendía abierto, aún sin revelar, imbuido de encantadores, alfombras voladoras, armas mágicas y una fortuna [*chance*] exorbitante, se ha repentinamente coagulado. Ya no existen tierras sin descubrir, o mundos imaginarios que estén más allá del océano— ya no hay posibilidad para una *aventure* como aquella de la Mesa Redonda o Robinson Crusoe. La aventura debe llevarse a cabo en un mundo rígido, privado de la capacidad imaginativa. Por esto, recalca Gracq, la gran pregunta a la que cada obra de Breton hace frente tiene que ver con la posibilidad de apertura absoluta, a sabiendas que el *mundo medieval* se ha perdido. Esto es, ante la posibilidad de hacer prevalecer lo onírico, imaginativo y lo subconsciente sobre lo lógico, cartesiano y cerrado. Se trata de “sortir d'une pièce fermée hermétiquement”<sup>45</sup>. La

---

<sup>41</sup> Gracq, *Ibid*, p. 453.

<sup>42</sup> Gracq, *Ibid*, p. 454.

<sup>43</sup> Boie, Bernhild. “Notice de *André Breton*” en *Ibid*, p. 1287.

<sup>44</sup> Boie, *Ibid*, p. 454.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 456.

salida encontrada por Breton tiene que ver, entonces, con el *affranchisement*, con la liberación absoluta:

Les procès-verbaux fiévreux que sont les livres de Breton figurent avant tout la consignation d'une grande aventure métaphysique, entreprise avant tout inventaire, sans jeter les yeux derrière soi, comme dans une urgence panique— en faisant flèche de tout bois et en mobilisant immédiatement les médiocres moyens de bord disponibles. À l'avant-garde de cette vaste expédition philosophique que voit se rassembler notre époque en quête des ultimes raisons de vivre encore à la disposition de l'homme « tombé » dans le monde, le groupe surréaliste, pareil à ces troupes ardentes et démunies que se ruaient vers la Terre Sainte très en avant de l'armée des croisées, en a constitué la vague la plus effervescente en même temps que le plus brûlant témoignage : il a été quelque chose comme un croisade de cœur<sup>46</sup>.

Si bien Gracq hace alusión a las correspondencias entre los surrealistas y los caballeros medievales, vemos que en momento alguno hace referencia explícita el lugar donde se desempeña dicha búsqueda. En esta medida, no crea un paralelismo entre la ciudad de París y el bosque medieval para iluminar aún más el reconocimiento del surrealista con el caballero medieval. Si abordamos la figura del bosque, damos campo a una hermenéutica que, traída a colación por Gracq, nos permite comprender la ciudad de una manera alterna, diferente, atando así su legado medieval a una figura que, tal como vimos anteriormente, va más allá de los siglos y reaparece vehementemente en el primer cuarto del siglo XX.

Para expresar la totalidad del sentido de una afirmación como la de Gracq al referirse a las obras de Breton como las verdaderamente *aventureuses* en relación a la temática artúrica, no hay mejor sendero que comprender la importancia de la *aventure* en relación al bosque de la mano de Victoria Cirlot, en su estudio *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval* (2005). Cirlot nos ayuda a llevar a cabo la transposición de términos entre el caballero medieval y el *promeneur* surrealista. Así, Cirlot afirma: “La aventura sucede en el bosque. (...) El bosque es el espacio de la incertidumbre (es el “no sabe adónde”), y por ello también el lugar del riesgo, donde el individuo se confronta

---

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 457.

consigo mismo.”<sup>47</sup> Una vez un caballero salía de la corte, lo hacía en busca de la aventura; lo hacía, por demás, de manera solitaria, “pues únicamente en soledad puede acontecer la aventura íntima del alma”<sup>48</sup>. Así, en contexto surrealista, Bancquart apunta a una misma condición al afirmar que “...pour les surréalistes, l'espace parisien est la projection d'un espace mental: l'exigence de la solitude, sans laquelle d'autres projections brouilleraient la subjectivité...”<sup>49</sup>.

Sin embargo, no es únicamente la soledad aquello que determina la aventura. La soledad es un elemento que siempre se ha tenido en consideración por aquellos que se dedican a caminar la ciudad, incluido el *flâneur* decimonónico: el caminante desea la ciudad entera para sí, y para esto no hace falta caminar en compañía de nadie. Además, la compañía femenina nunca era deseada, puesto que ésta implicaba —y aquí vemos una de las conclusiones finales de Benjamin— necesariamente el interés comercial del paseo<sup>50</sup>. El bosque —la ciudad— contiene en sí mismo un proceso cuya denominación resultaría demasiado simplista si la relacionamos única y exclusivamente con la soledad. Hablar de la condición solitaria implicaría ignorar los elementos ajenos al sujeto que activan el potencial psíquico que permite la resolución de sus poderes “ocultos”. En conjunto a la soledad de quien camina los senderos perdidos del bosque, encontramos asimismo la relevancia del azar que es uno de los grandes propulsores de la aventura :

*Aventure* alude al azar y también al destino, a la fortuna, a la aventura, y en muchas ocasiones se refiere al riesgo y al peligro. Como señaló Elena Eberwein, aunque para nosotros resulte

---

<sup>47</sup> Cirlot, Victoria. *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Siruela, Barcelona, 2005, p. 42-43.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>49</sup> Bancquart, *Op. Cit.*, p. 190-191.

<sup>50</sup> Priscilla Fergusson anota en su “The flâneur on and off the streets of Paris” acerca de la compañía durante las *promenades*: “Companionship of any sort is undesirable. Another flâneur is only just acceptable, and female companionship is entirely out of question. Women, it is claimed, compromise the detachment that distinguishes the true flâneur. (...) She is unfit for flânerie because she desires the objects spread before her and acts upon that desire [shopping]. The flâneur, on the other hand, desires the city as a whole.

Shopping poses such a threat because it severely undermines the posture of independence that affords the flâneur his occupation and his *raison d'être*. (...) There is another reason for excluding women from the fraternity of flâneurs: women are essential components of the urban drama that the flâneur observes.” Fergusson, *Ibid*, p. 27-28.

contradictoria la unión de azar y destino, es necesario comprender estos diferentes significados dentro de la unidad primaria en la que se situaban en la Edad Media. (...) En el roman artúrico la aventura es objeto de búsqueda (*queste*), y con estos dos términos -*aventure* y *queste*- quedan determinadas las coordenadas en las que se sitúa la acción novelesca: el caballero sale a la aventura y eso significa que su disposición es abierta a todo aquello que pueda ocurrir, que está a la espera (eso es precisamente el *adventus*), pero con una actitud siempre interrogativa, dispuesto a formular la pregunta, a buscar el acontecimiento a través del cual pueda realizarse<sup>51</sup>.

El riesgo y el peligro serán enunciados por el sendero o la multitud de senderos que el caballero o el *promeneur* decidan tomar. En el roman artúrico, cada una de las acciones está íntimamente vinculada con la resolución total de la historia. En *La búsqueda del Santo Grial*, por ejemplo, vemos la manera como Lanzarote, “marchó según lo iba llevando la propia ventura; y eso lo hizo muy mal porque no veía, ni de lejos ni de cerca, por dónde podría coger camino, ya que era la noche muy oscura.<sup>52</sup>” Sin embargo este deambular errante, sin destinación fija, se topará en mitad de camino con una cruz de piedra en la cual puede reconocer unas letras, mas sin embargo no puede leerlas por la oscuridad que impera<sup>53</sup>. Páginas más tarde, luego de que el venerable religioso le impusiera una penitencia por haberse dejado seducir por la reina, Lanzarote entablará conversación con una joven doncella quien le guiará en su búsqueda. Le dirá: “En otro tiempo vos estuvisteis más cerca de lo que ahora estáis de lo que vais buscando, y ahora estáis más cerca que nunca, si os mantenéis en el lugar en el que habéis entrado”<sup>54</sup>. Retoma su camino, “cabalga todo el tiempo por el

---

<sup>51</sup> Cirlot, *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>52</sup> *La búsqueda del Santo Grial*, Alianza, Madrid, p. 65.

<sup>53</sup> A raíz de este episodio, anota Reed Doob: “In the darkness, Lancelot sees nothing ‘by which to steer his course,’ and when he comes to a *bivium* the inscription is illegible. In the shadowy forest maze that mirror his spiritual blindness, he can neither guide himself nor decipher the means of guidance. Ironically, thanks to the working of *aventure*, he arrives precipitously at his goal, a chapel where the grail heals a sick knight. But the doors are barred, and when the grail appears Lancelot is paralyzed: he has not come in the right spirit, with the right preparations. It is as if he had followed the first stretch of a labyrinth that leads almost directly to the innermost circle, from which he is granted a vision of the goal he cannot reach until he has traced the twisting paths out to the very edge again and earned access to the center” (Reed Doob, *Ibid.*, p. 179). Solamente el azar y la *aventure* le pudieron haber hecho llegar hasta la capilla venerable.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 130.



bosque”<sup>55</sup> y se encontrará, de nuevo con una cruz en una bifurcación del camino, tratándose esta vez de una cruz de madera. El azar y la aventura lo llevan hacia un símbolo santo que le permite hacer sus oraciones diarias. Esto nos hace preguntarnos hacia qué espacio simbólico conduce el azar y la aventura a los *promeneurs* surrealistas.

En cada una de las tres grandes *promenades* que conciernen los cimientos de la creación de la imagen surrealista de París, encontramos una clara enunciación del azar como principio vector. A partir de entonces, cada uno de los *promeneurs* se lanza a la *aventure* que implica la *quête* de la interioridad. En este escenario no podemos olvidar que, tal como vimos en Cirlot, la *aventure* también implica peligro: el *promeneur* pone a prueba a la ciudad como laberinto y a él mismo como sujeto interior. Por esto, la búsqueda se lleva a cabo en el bosque, en el lugar de la interioridad:

Penetrar en el bosque significa, por tanto, una inmersión en la materia que la alquimia ha fijado como una etapa dentro del proceso de elaboración del oro filosofal: la denominada *nigredo* o ennegrecimiento. Desde el punto de vista íntimo, interior y psicológico, el bosque es el lugar de las operaciones del alma, de las transformaciones interiores y de la purificación<sup>56</sup>.

En los dos casos, cada uno de los personajes históricos busca, de manera explícita o inherente, que el azar ponga en su camino la aventura que le permitirá acceder a la experiencia. Porque aventura, azar y destino están íntimamente relacionados, “en la medida en que el azar es mágico y el destino ya ha dejado de ser esa fuerza inexorable que se derrumba sobre la persona para ser el resultado de un diálogo constante entre el individuo y el mundo exterior, es decir, para ser aventura misma”<sup>57</sup>. Podemos definir, por tanto, que la errancia surrealista implica una búsqueda; búsqueda que, por demás, Erich Köhler también reconoce como *la búsqueda inconsciente del Graal*: “Toda búsqueda y realización de *aventure*, en cualquier lugar y en cualquier momento, se revela como la búsqueda inconsciente del Graal.”<sup>58</sup>

Ahora bien, en dicha búsqueda, Reed Doob entiende el bosque en *La búsqueda del Santo Grial* a manera de laberinto. Es así como afirma que

---

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 130.

<sup>56</sup> Cirlot, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 48.

<sup>58</sup> Köhler, Erich. *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio, 1990, pg. 82.

In the *queste*, paths are remarkably roundabout. (...) Perhaps I suggest that in this extraordinary circuitousness we are dealing with a meaningful signal: the most direct route is not necessarily the correct route in moral and spiritual matters— or, for that matter, in labyrinths. The forms must be obeyed, and certain kinds of disorientation may be the prerequisite for the truest orientations.<sup>59</sup>

No podríamos comparar la ciudad surrealista con la totalidad de reflexiones que Reed Doob deduce del bosque hecho laberinto, puesto que, a diferencia de muchos ejemplos de bosque medieval, la ciudad surrealista en momento alguno se contempla como *impenetrable*. Tal como hemos visto durante este capítulo, el único destino del surrealista es la mutua comprensión entre la ciudad y el sujeto. Hay una necesidad imperante por “invertir las normas mundanas” (Cirlot), en la medida en que se necesita recorrer un plano distinto, diferente, para así poder acceder al sentido verdadero del pensamiento. Que es, precisamente, como Cirlot comprende el lanzarse a la aventura:

Salir a la aventura para adentrarse en el bosque, confundirse en su maraña, indiferenciarse en su materia. La salida del caballero cortesano es una apertura al mundo. La constante confrontación con lo otro es justamente la actitud que ha forjado la identidad europea frente a otras culturas reclusas en sí mismas. Aventura y búsqueda, pasividad y voluntad, son dos posturas que en la novela artúrica se encuentran conjugadas para forjar una concepción de la vida. Los valores cortesanos y caballerescos se sobrepone a las verdades arquetípicas y simbólicas de los relatos celtas, pero a la hora de comprender los grandes destinos, siempre encontramos la misma necesidad: sobrepasar o invertir las normas mundanas. La locura está siempre muy cerca de nuestros personajes<sup>60</sup>.

Nadja, quien es considerada por Breton como un “génie libre”, termina sus días en un hospital de psiquiatría. Bien puede ser éste uno de los resultados al intentar atravesar la ciudad hecha bosque.

Walter Benjamin, en uno de sus *konvoluts*, se pregunta el porqué del surgimiento de la figura del *flâneur* en París y no en Roma. “¿Acaso la

---

<sup>59</sup> Reed Doob, *Op. Cit.*, p. 186.

<sup>60</sup> Cirlot, *Op. Cit.*, p. 219.

ciudad [Roma] no está demasiado llena de templos, plazas recoletas y santuarios nacionales como para que, indivisa, pueda ingresar en el sueño del paseante con cada adoquín, cada letrero comercial, cada escalón y cada portal?”<sup>61</sup> Quizás, como él mismo lo dice, tiene que ver precisamente con el temperamento del italiano. Porque sin importar las características de las demás ciudades europeas decimonónicas, sus avances políticos o comerciales, fue en París donde se creó la idea del paseante por la ciudad, de aquél que camina la ciudad con la única intención de conocerla, reconocerla luego de sus cambios, indiferente al tiempo y la actividad. En el libro *Paris Cent-et-un* [1831-1834], encontramos una clara idea respecto al *flâneur* y París: “Le flâneur peut naître partout: il ne sait vivre qu’à Paris”<sup>62</sup>. El *flâneur* irrumpe en el paisaje parisino a mediados del siglo XIX, y trae consigo la *habitabilidad* de las calles parisinas, en la medida en que se convierten en un espacio de dinamismo, atravesamiento y reconocimiento. Benjamin apunta a que la idea del *flâneur* no consistía únicamente en el reconocimiento de las costumbres y de las modas de la ciudad, sino en la íntima relación de su caminar con la ciudad. El caminar sin rumbo adquiere una nueva definición, razón por la cual se le considera un *philosophe sans le savoir*<sup>63</sup>, en la medida en que todo el conocimiento adquirido lo hace en íntima relación con las calles, los andenes y las nuevas modalidades urbanas. La poética surrealista consolida una nueva visión del paseante haciendo de París la ciudad de la interioridad psíquica. Al surrealista no le interesa tanto la historia de la Porte Saint-Denis, de la Tour Saint-Jacques, del Pont Neuf o de la misma Place Dauphine: le interesa la historia interior que se nutre mediante la compenetración con aquello que resucita el espíritu y otorga libertad absoluta al yo. No hay diferenciación alguna entre aquello que la ciudad *es* y aquello que el *promeneur* surrealista *hace*: no hay espacios de división, así como no hay libertades agazapadas. De allí que Benjamin hubiera apuntado a que el padre del surrealismo fue Dada, mientras que su madre fue un pasaje.<sup>64</sup>

Mientras que el surrealista deambula, se crea el espacio interior que permite el reconocimiento de una nueva ciudad, telón de fondo sobre el cual la nueva imagen surrealista se retrata. Sin embargo, para efectos de nuestra *promenade*, resulta necesario comprender la imagen de París

---

<sup>61</sup> Benjamin, *Op. Cit.*, p. 422 [M 1, 4]

<sup>62</sup> Citado por Parkhurst *Ibid*, p. 22.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 29.

<sup>64</sup> Citado por Buck-Morris, *Ibid*, p. 275.

que toma el grupo francés y forja hacia la nueva dimensión del espíritu. Por esto, tomaremos un sendero más largo, aun cuando sea de difícil recorrido, para una comprender los distintos postulados sin los cuales la ciudad no hubiera dado el salto del *flâneur* al *promeneur* surrealista. Dejemos, por lo tanto, a la pareja surrealista en la esquina boscosa del laberinto, y revisemos la historia de la ciudad que para 1926 ya se había plasmado en la conciencia de estos autores.

## 2. París enciclopédico

Il [l'œil] à l'échange conventionnel des signaux qu'exige, paraît-il, la navigation de l'esprit. Mais qui dressera l'échelle de la vision ? Ul y a ce que j'ai déjà vu maintes fois, et ce que d'autres pareillement m'ont dit voir, ce que je crois pouvoir reconnaître (...) il y a ce que je n'ai vu que très rarement et que je n'ai `pas toujours choisi d'oublier, ou de ne pas oublier, s pas le reste non p`lus) ; il ya ce que d'autres ont vu, disent avoir vu, et que par suggestion ils parviennent oui ne parviennent pas à me faire voir ; il y a aussi ce que je vois différemment de ce que le voient tous les autres, et même ce que je commence à voir *qui n'est pas visible*.

André Breton, *La surréalisme et la peinture*

Para llevar la expresión de Breton “L'œil existe à l'état sauvage” a su máxima comprensión en una historia literaria urbana — esto es, en la configuración de la mirada al servicio del descubrimiento de un nuevo espacio y lenguaje—, nuestros pasos nos llevarían sin titubeo alguno a la prehistoria de la mirada urbana, representada en los albores de la revolución francesa. Louis Sébastien Mercier (1740-1814) y Rétif de la Bretonne (1734-1806) se convierten cada uno en un ojo de la faz que a partir de finales del siglo XVIII se utilizará para comprender la ciudad. Además de la íntima amistad que los unió, y de los diversos homenajes que cada uno le hizo al otro (menciones especiales en sus libros, invitaciones, etc.), su organización le permite al lector, desde entonces, comprender las dos grandes instancias temporales sobre las cuales cualquier ciudad es reconocida: el día y la

noche. Mercier, tras completar en 1781 los doce tomos que conforman su gigantesco *Tableau de Paris*, puso en circulación no la guía o el inventario sobre las costumbres de París, sino el *tableau* que, posada la mirada sobre él, dará fe y vida a cada aspecto social que París conforma. Rétif, a su vez, tomará el punto de partida de la mirada en la ciudad con sus *Les nuits de Paris* (1788), utilizando el ojo productor de un nuevo discurso genérico y literario, configurando, como lo veremos, un espacio interior a partir de su lectura de París. Antes de comprender las *promenades* de Nerval, Baudelaire, Lautréamont y Apollinaire —antesalas todas de la *promenade* surrealista—, es necesario comprender el momento en que se forja la nueva mirada sobre la ciudad, y uno de los primeros productos a partir de dicho proceso, enmarcado en las características y modas intelectuales del Siglo de las Luces.

## 2.1 Louis Sébastien Mercier y el nacimiento de la mirada en la ciudad

Si la grande ville apparaissait chez Rousseau comme le déploiement suprême, et le plus concret qui soit, des contradictions du mouvement de la civilisation et de son ambiguïté profonde ; si Diderot donnait à cette compréhension des choses un tour mimique par le truchement du personnage du Neveu de Rameau qui est à la fois l'incarnation des contradictions de la ville et son médium de réflexion le plus lucide, la ville devient chez Mercier, en tant que lieu des contradictions et des contrastes, l'objet d'une observation pénétrant jusque dans les détails non encore explorés.

Karlheinz Stierle, *La capital des signes. Paris et son discours*

El tomo VII de la obra de Mercier comienza con un epígrafe en latín que en gran medida resume la labor que para entonces estaba llevando a cabo, y aún el que le quedaría por hacer: *Quod vixi, pinxi*. “Pinté lo que vi”. Esta inmediatez entre la pintura y la escritura nos permite comprender los postulados mismos de esta obra de Mercier, a la vez que su más grande propósito: lograr llevar a cabo un *tableau* en el cual quedarán registradas, de manera autónoma y vívida, las costumbres, actividades, tendencias, asombros y más del pueblo de París. No se trata de sus monumentos o del interior de sus inmuebles: es una radiografía de la calle y de sus habitantes. Si bien detrás de la obra de Mercier encontramos ese momento histórico en que París desplaza a Versalles como capital francesa de la creación artística, las instancias del enciclopedismo en que se ofrece la nueva receta hacia la catalogación del conocimiento, o incluso lo que ya a comienzos del siglo XIX haría que París se sometiera a las más grandes obras para evitar el nivel de insalubridad de sus calles, el *Tableau de Paris* es ante todo una oda al ojo y al poder de la mirada. Es una incesante búsqueda de la sorpresa, de lo llamativo de aquello que ya se ha afincado en la *gigantesque capitale* de 1780.

Hijo del género literario de su tiempo, Mercier publicó más de cincuenta obras de teatro, a la vez que diversos ensayos sobre el género. Es así como el método de acercamiento hacia la ciudad no podía ser otro que la variación teatral del drama. Género intermedio entre la comedia y la tragedia, el drama plantea la puesta en escena de un personaje burgués ante una situación comprometida, eco mismo de

la tragedia, y busca generar sentimientos de afinidad con el público, a la vez que inquietud o perplejidad<sup>65</sup>. Tradicionalmente, pues, el drama es un punto de equilibrio entre la comedia y la tragedia. Sin embargo, el *Tableau* no es una pieza dramática; tampoco es un texto poético o conjunto de cuentos, y mucho menos busca la dimensión narrativa de la novela. Mercier enuncia en el título mismo de la obra el género al cual pertenece: al *tableau*, al retrato de costumbres, a la fijación de determinado comportamiento social de la época. Como nos dice Michel Delon,

*Tableau* est un des maîtres-mots, déjà, du classicisme et du rationalisme. Il désigne la visibilité du monde et sa lisibilité : sa visibilité, car le monde peut-être représenté, sa lisibilité, car il peut être expliqué et compris. La raison serait un regard posé sans préjugés sur les objets pour les nommer, les interpréter ; l'art un regard subtil qui appréhenderait ces mêmes objets dans leurs formes et leurs couleurs, leurs bruits et leurs matériaux pour les reproduire sur la toile, dans le marbre, en notes sur une partition. La vue sert de modèle à la pensée et la représentation picturale de modèle à toute démarche artistique. Le travail humain est ainsi doublement *tableau* : toile de peintre et classification de savant<sup>66</sup>.

De tal manera que la visibilidad y la legibilidad del mundo de París fueran debidamente expresadas, le era necesario a Mercier desprenderse de la noción clásica del drama, y encaminarse hacia una escritura que permitiera la descripción concisa (si bien el *Tableau*

---

<sup>65</sup> “Il [le drame] s’agit d’abord de sortir de l’opposition traditionnelle entre le marquage social de la comédie et celui de la tragédie. Les caractères et les types de la première sont empruntés à l’humanité moyenne, bourgeoise ou populaire et placés dans une action contemporain dont la fin est de « faire rire les honnêtes gens ». Les personnages de la seconde, qui ont une dimension héroïque, sont des grands de ce monde, rois, princes, soldats valeureux, placés dans une action qui magnifie leur souffrances et les met aux prises avec leur destin. Il s’agit donc pour le drame de placer des personnes de condition bourgeoise ou, en tout cas, de condition privée, dans une action sérieuse, voire tragique, dont la fin est de susciter l’attendrissement et la crainte chez le spectateur. A la comédie, le drame emprunterait donc la condition de ses personnages ; à la tragédie, la nature de l’action. Le drame paraît ainsi un genre *intermédiaire* qui correspond aux progrès d’une conscience de classe bourgeoise au XVIII siècle”. Frantz, Pierre. « Drame » en *Dictionnaire européen des Lumières*. Michel Delon, directeur. Paris, Presses Universitaire de France, 1997, p. 348.

<sup>66</sup> Delon, Michel. ‘Introduction à Louis Sébastien Mercier’ en *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 3-23.

consta de doce volúmenes, sus entradas más largas no serán de más de cuatro páginas, y las más cortas de apenas un párrafo) y transparente, en la medida en que el lector, habitante o no de París, notara sin dificultad alguna la noción de veracidad que allí se expresaba. Tal como indica Mercier, se requiere de una combinación entre el pintor y el sabio; entre la identificación de la imagen y su desarrollo descriptivo a través de la escritura. La variación la explica Delon al recordar que “Lorsque Diderot critique la tragédie classique et, ouvrant la voie à Mercier, revendique sur scène une évocation de la vie concrète, il nomme *tableau* cet effet de réel : position des personnages, gestes et mimiques, décor sont expressifs avant même qu’un mot soit prononcé, ils suscitent l’émotion du spectateur.”<sup>67</sup> La noción de *tableau* que crea Mercier es una variación de aquella de Diderot, acuñada a su vez a partir de la *peinture morale*, cuyo máximo representante es Jean Baptiste Greuze (1725-1805). Recordando las ideas de Stierle, el *tableau* es en clave diderotiana del drama el espacio idóneo en el cual los personajes se retraen de su estado social hacia un estado natural, donde el lenguaje se suplanta por la comunicación sugerente de la expresión corporal que, toda ella, es inspirada por la virtud<sup>68</sup>. En íntima relación con la disposición corporal de los protagonistas de la *peinture morale*, el observador no hace más que recapacitar en torno a la virtud, puesto que, como él mismo dice, ya se han consagrado muchas pinturas al vicio y al derroche:

D’abord le genre me plaît; c’est la peinture morale. Quoi donc! Le pinceau n’a-t-il passé té assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice? Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir en fin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu? Courage, mon ami Greuze, fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela! Lorsque tu seras au moment de quitter la vie, il n’y aura aucune de tes compositions que tu ne puisses te rappeler avec plaisir<sup>69</sup>.

La importancia de la virtud en los propósitos de Mercier en su *tableau* son comprendidos en la medida en que, como veremos a continuación, busca hacer visibles por lo tanto legibles los detalles,

---

<sup>67</sup> Delon, *Ibid*, p. 17.

<sup>68</sup> Stierle, *Ibid*, 88 y Stierle, “Baudelaire in the Tradition of the *Tableau de Paris*” en *New Literary History* (Vol. 11, No. 2), 1980, pg. 346.

<sup>69</sup> Diderot, *Le salon de 1763* en *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière Ed., Garbier, Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1988, pg. 524-525.



actividades o eventos que hacen de París una ciudad donde reina la injusticia y el desasosiego social. Sin embargo, inherente a los mismos postulados de la obra de Mercier, no es de su interés plasmar *la condición humana* en un sentido histórico absoluto sino en referencia clara y veraz con las costumbres de su momento<sup>70</sup>. Tal como Mercier explica en su *De théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773), “Le Drame peut donc être tout-à-la-fois un tableau intéressant, parce que toutes les conditions humaines viendront y figurer. (...) enfin un tableau du siècle, parce que les caractères, les vertus, les vices seront essentiellement ceux du jour et du pays”<sup>71</sup>. Mercier, al utilizar de la noción diderotiana del drama y del *tableau*, ensancha el género dramático hasta tal punto que lo sustrae de éste, tal como nos dice Stierle:

Chez Mercier, dans sa théorie du drame, la conception du tableau n'est déjà plus comme chez Diderot, une notion de gradation dramatique extrême allant jusqu'au sommet d'un arrêt pétrifié, sans langage, mais doté d'une grande force expressive : il est conçu comme une description qui n'a plus de lien essentiel avec la nature proprement dramatique du drame. C'est aussi pourquoi cette idée du tableau, que devait prendre les proportions d'un tableau du siècle, pouvait mieux être réalisé avec des moyens descriptifs qu'avec des moyens dramatiques<sup>72</sup>.

Ahora bien, saber la manera como se llevó a cabo su trabajo no explica su aparición. ¿Por qué decide Mercier, dramaturgo conocido, autor de varios ensayos, aventurarse en un trabajo de doce volúmenes en el cual

---

<sup>70</sup> “Tout élément concret renvoie à la physionomie morale de la ville qui se manifeste dans cet élément. Mais l'esprit qui s'imprime dans la physionomie de la ville n'est pas une idée atemporelle : il est, dans son essence même, temporel. L'idée que se fait Mercier de l'esprit de la ville est liée au temps jusqu'au plus profond. Sa physionomie de la ville est un physionomie du maintenant. L'historicisation et l'actualisation de l'expérience et de sa possibilité d'être pensée ont leur raison objective dans le fait que la ville elle-même produit sans cesse de l'actualité, et même que la grande ville est le véritable centre dynamique de l'expérience temporelle du maintenant. Lisibilité de la ville signifie, pour Mercier, lisibilité de ses constituants sur l'horizon de maintenant.” Stierle, *Ibid.*, p. 87.

<sup>71</sup> Mercier, Louis Sébastien. *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, E. Van Harrevelt, Amsterdam, 1773, p. 105 [Edición digitalizada en *Gallica. Bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France* (<http://gallica.bnf.fr/>, abril 2008)] Además, Mercier citado por Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 89; y Stierle, “Baudelaire in the Tradition of the *Tableau de Paris*”, p. 346.

<sup>72</sup> Stierle, *Op. Cit.*, 89.

escribe una y otra vez acerca de la ciudad de París, sus habitantes, sus virtudes y vicios? ¿Por qué la repentina necesidad de ocuparse de los elementos *reales* mediante su lectura en la ciudad, en vez de aquellos artificiosos, como lo pueden ser las tramas de sus obras? Tal como plantea Anthony Vidler en su estudio “Reading the City; The Urban Book from Mercier to Mitterand”, llevar a cabo el *tableau* de la ciudad responde a las necesidades por parte de los filósofos de la Ilustración por hacer de París una ciudad legible<sup>73</sup>. Esta legibilidad, en términos urbanos, se desprendía a su vez del producto que prácticamente definió el adjetivo del siglo: la *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751) de Diderot y d’Alembert, que es, a grandes rasgos, la catalogación sistemática del conocimiento. La *Encyclopédie* hace de todo el conocimiento humano un objeto de legibilidad: consiste tanto en la exposición como en la explicación de sus relaciones intrínsecas<sup>74</sup>. Si bien para el momento en *L’Encyclopédie* se hacia claro y legible el conocimiento, no lo era así para la legibilidad de la capital francesa. Tal como nos explica Vidler,

How does one make sense of a city that offers no visual or conceptual unity, that seems to offend all the laws of aesthetics and reason, but that nevertheless urgently demands reform? (...)Beginning in the 1750’s, philosophes from Voltaire to Diderot saw Paris as an affront to Enlightenment values: unhygienic, ill service, badly planned, and visually incoherent, it was the very image of disorder and irrationality. Calling for the embellishment of the city, philosophes, critics, and architects offered proposals for street lighting, water supply, vehicular and pedestrian circulation, ventilation, and a host of new institutions, including hospitals, prisons, schools, museums and libraries. Each monument should, it was argued, be designed with its appropriate character, which, like a character in writing, should be visually accessible to all. The sum of these improvements would up to a regenerated city, one not only

---

<sup>73</sup> Vidler, Anthony. “Reading the City: The Urban Book from Mercier to Mitterand”, *PMLA*, Vol. 22, No. 1, January 2007, p. 235-236.

<sup>74</sup> “L’ouvrage dont nous donnons aujourd’hui le premier volume, a deux objets : comme *Encyclopédie*, il doit exposer autant qu’il est possible, l’ordre & l’enchaînement des connoissances humaines : comme *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts & des Métiers*, il doit contenir sur chaque Science & sur chaque Art, soit libéral, soit mécanique, les principes généraux qui en sont la base, & les détails les plus essentiels, qui en font le corps & la substance.” Alembert, D’, *Discours préliminaire de l’Encyclopédie*. Paris, A. Colin, 1894, pg. 12 [Edición digitalizada en *Gallica*. *Bibliothèque numérique de la Bibliothèque National de France* (<http://gallica.bnf.fr/>), abril 2008]

healthy and functioning but, above all, legible: a city encapsulating the totality of civilized values and demonstrating them in its iconographic form, to be read as a kind of visual book, each of its monumental volumes designed to display its nature and role to the observer<sup>75</sup>.

Si bien el estudio de Vidler se centra en *L'an 2440* de Mercier, publicado diez años antes que el *Tableau* y veinte después de la *Encyclopédie*, cuyo propósito fundamental es recrear o imaginar un París utópico para la mente ilustrada del siglo XVIII, podemos entender la gran diferencia entre la noción de conocimiento y aquella de ciudad: mientras que uno era legible, el otro se desplazaba constantemente en su *ilegibilidad*, precisamente por la carencia de un discurso que permitiera agrupar sus rasgos más representativos. Mercier, en *L'an 2440*, se permite escribir acerca de una ciudad utópica en cuanto a su legibilidad. Diez años después, con la publicación de su *Tableau*, escoge como propósito de escritura precisamente su contrario: mientras que la ciudad ideal es iluminada, tanto en sentido literal como figurado, la actual, aquella de 1781, está envuelta en la oscuridad—de nuevo, tanto literal como figurada:

In this city of obscurity, the unseen is as much a challenge to the resources of enlightenment as the seen. From the immoral and hidden vices of the shadows to the fluid and ever-present element of the air, charged with particles and odors, invading the body through orifices and pores, heavy and stagnant as water, the invisible is as much an obstacle as the visible<sup>76</sup>.

Pensada por Vidler en términos de iluminación y oscuridad, vemos la manera como la narrativa de Mercier se enfocaba precisamente hacia un elemento racional, subjetivo y absolutamente novedoso: la mirada subjetiva en la ciudad. Mercier no buscaba simplemente realizar una enumeración de los elementos ya conocidos en la ciudad, sino de todo aquello que permanecía oscuro durante el proceso de *iluminación*. Al ensanchar la dimensión clásica del drama y orientarse hacia el retrato de las costumbres morales de París, la subjetividad de Mercier tomaba todo el protagonismo del trabajo. Precisamente por esto, desde el comienzo del prefacio encontramos unas claras y concisas reglas de lectura, algo así como un pacto entre el lector y el autor, en el cual Mercier explica a cabalidad el objetivo de su mirada y de su pluma. Lo

---

<sup>75</sup> Vidler, *Ibid.* p. 236.

<sup>76</sup> Vidler, *Ibid.*, p. 240.

trasgresor, si se quiere, en el texto de Mercier se evidencia en la puntualidad con la cual él mismo comienza su obra. Nos dice que hablará de París, pero no de sus monumentos, templos o plazas; es decir, no del París histórico u objetivo, sino de sus costumbres públicas y particulares, de las ideas reinantes, de la situación actual del espíritu; en otras palabras, “...de tout ce qui m’a frappé dans cet amas bizarre de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes”<sup>77</sup>. El motor creativo se explicita así desde la subjetividad: *de tout ce qui m’a frappé*; es decir, todo lo que le ha llamado la atención a Mercier, quien se adjudica la posición de observador privilegiado, portador de una mirada única que le permitirá abrir los ojos al *promeneur* para ayudarle a reconocer todos los detalles sorprendentes, interesantes o agudos que ya para entonces forman parte oscuramente de la ciudad. Tal como recuerda Vidler, “Here, the visual imperative is guided not by any preframed vision of the city and its monuments but rather by the swiftly shifting eye of the reporter, always alert to clues to the extraordinary beneath the commonplace, to the general in particular. Vision is thereby forced into places it does not want to go, to overcome the blindness of the everyday.”<sup>78</sup>

Criticando el latente interés tanto dramático como narrativo por las figuras de la antigüedad, Mercier aboga por el momento actual, que consta precisamente de *observer aquello que está alrededor*.

Beaucoup de ses habitants [de Paris] sont comme étrangères dans leur propre ville: ce livre leur apprendra peut-être quelque chose, ou du moins leur remettra sous un point de vue plus net et précis, des scènes qu’à force de les voir, ils n’apercevaient pour ainsi dire plus ; car les objets que nous voyons tous les jours, ne sont pas ceux que nous connaissons le mieux<sup>79</sup>.

Esta característica enmarca doblemente la evolución del drama/*tableau* de la pluma de Mercier: lo dramático está en la ciudad, alrededor de sus habitantes. “Le drame doit devenir le drame de la grande ville”<sup>80</sup>, como apunta Stierle. Mercier invita a abandonar la antigüedad y los formatos clásicos y volcarse sobre París. Volcamiento que, por demás, sólo es posible a través de la mirada nueva y de su latente creación de un nuevo lenguaje. Mercier invita a *observer*. Vista esta invitación a

---

<sup>77</sup> Mercier, Louis Sébastien. *Le tableaux de Paris en Paris le jour, Paris la nuit*, Robert Laffont, Paris, 1990, p. 25.

<sup>78</sup> Vidler, *Op. Cit.*, p. 241.

<sup>79</sup> Mercier, *Ibid*, p. 25.

<sup>80</sup> Stierle, *Ibid*, p. 89.

través de un lente transhistórico, no hay mayor diferencia con la leyenda a la entrada de *Le Bureau Central de Recherches Surréalistes* en el número 15 de la calle Grenelle: “Vous qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient”. Y a su vez, el reclamo de Baudelaire en *Le salon de 1846*, proferido entre estos dos puntos visionarios: “La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l’atmosphère ; mais nous ne le voyons pas”<sup>81</sup> En Mercier encontramos el nacimiento de la mirada sobre la ciudad.

“Si quelqu’un s’attendait à trouver dans cet ouvrage une description *topographique* des places et des rues, ou une histoire des faits antérieurs, il serait trompé dans son attente. Je me suis attaché au moral et à ses nuances fugitives...”<sup>82</sup>, le advierte Mercier al lector en la primera página del *Tableau*. El prefacio no deja de ser un cuidadoso manual de instrucciones para el lector, al hacerle saber qué tipo de texto está sujetando en sus manos. Inmediatamente después de la advertencia que hace Mercier, indica que Moutard, dueño de una imprenta que trabaja para la reina, tiene un diccionario de cuatro volúmenes en los cuales el lector puede aprender de la historia de los castillos y de las universidades. La pluma de Mercier no se ocupará del bosquejo de los monumentos, mucho menos de llevar a cabo lienzos en los cuales explique los mecanismos mediante los cuales tal o cual monumento se construyó, y de sus implicaciones históricas. De hecho Delon explica el motivo por el cual Mercier se negó a incluir ilustraciones en su *Tableau*, sobre todo en el momento en que éstas habían dejado de ser ornamentos de ediciones de lujo. El escoger una ilustración implicaría, en su visión de la ciudad, restringir su sentido: “Lorsque Mercier choisit de nommer *Tableau* ses promenades à Paris, il se pose à son tour en rival du peintre. (...) Par ses dimensions et son dynamisme, le *Tableau de Paris* dépasse le cadre et la fixité de toute peinture ; il est inventaire et description, dramaturgie de la vie parisienne”.<sup>83</sup>

A lo largo del prefacio, Mercier utilizará constantemente imágenes relativas al pintor para explicar y enmarcar narrativamente el relato que está ofreciendo. Como vemos en el siguiente fragmento, los términos que hacen alusión a la mirada y al quehacer del pintor se alternan en importancia, hasta que la última frase consolida su unión clara:

---

<sup>81</sup>Baudelaire, Charles. *Œuvres Complètes*. Seuil, Paris, 1968, p. 260.

<sup>82</sup> Mercier, *Ibid.*, p. 25.

<sup>83</sup> Delon, *Ibid.*, p. 17-18.

Je n'ai fait ni *inventaire* ni *catalogue* ; j'ai crayonné d'après mes vues ; j'ai varié mon *Tableau* autant qu'il m'a été possible ; je l'ai peint sous plusieurs faces ; et le voici, tracé tel qu'il est sorti de dessous ma plume, à mesure que mes yeux et mon entendement en ont rassemblé les parties.

Le lecteur rectifiera de lui-même ce que l'écrivain aura mal vu, ou ce qu'il aura mal peint ; et la comparaison donnera peut-être au lecteur une envie secrète de revoir l'objet et de le comparer<sup>84</sup>.

Es quizás este fragmento de todo el prefacio el que con más claridad evidencia la doble intención de Mercier de hacer de la mirada algo pictórico a la vez que literario. La combinación de términos entre los dos quehaceres (*crayonné, vues, peint, tracé, plume, yeux*) resalta la combinación de técnicas en el momento de su formulación. Plantea así un procedimiento de creación: la mirada precede a la pintura. De la misma manera, no encuentra diferenciación alguna entre lo que ha sido *mal vu* y lo que fue *mal peint*: no existe elemento alguno que corrompa la unión entre los dos, puesto que el *tableau* es drama y pintura, experiencia y meditación; sobre todas las cosas, es vivencia de la calle, y no solo de su atravesamiento, sino de la puesta en práctica de la mirada hacia la legibilidad de la ciudad, hacia el desciframiento de los elementos que la conforman mediante el artilingüístico de la escritura. Como apunta Delon, "...l'ambition de Mercier est de faire un tableaux mouvant, en approfondissant le paradoxe et en magnifiant les pouvoirs de l'écriture par rapport aux limites de la peinture"<sup>85</sup>. (19). El dinamismo que identifica la ciudad es el mismo que identifica al *promeneur philosophe*, aunque Mercier, desde el mismo prefacio, es claro al decir que "Je dois avertir que je n'ai tenu dans cet ouvrage que le pinceau du *peintre* et que je n'ai presque rien donné à la réflexion du *philosophe*"<sup>86</sup>. Si bien no encontramos meditaciones filosóficas, sí encontramos un sentimiento que reiterativo: en París existe la injusticia, la miseria, los malos olores y la insalubridad.

La escritura, para Mercier, es una estrategia de conquista, de comprensión y de asimilación. La ciudad exige ser leída para así poder formular sus elementos; la catalogación de sus características lo acerca vivamente a la tendencia enciclopédica. De los más de mil episodios que narra, ninguno tendrá una importancia mayor que otro. En esta misma formulación de las costumbres no será posible, como era de esperar siguiendo los planteamientos diderotianos y de la misma

---

<sup>84</sup> Mercier, *Ibid*, p. 25-26.

<sup>85</sup> Delon, *Ibid*, p. 19.

<sup>86</sup> Mercier, *Ibid*, p. 27.

Ilustración, no detenerse claramente en los aspectos evidentemente morales de la ciudad. Mercier nos habla de los *abus* que encontró durante su proceso de escritura, de aquellos que dejaron de suceder, y de muchos otros que continúan debido al pequeño grupo que sostiene la riqueza; en otras palabras, hace referencia a la opresión social que las clases medias y bajas soportan en su día a día. A pesar de cualquier intento por recomponer lo bárbaro, nos dice Mercier, intentando escribir sobre ello para así recomponerlo, el trabajo es difícil, precisamente porque “cette ville tient encore à toutes les idées basses et rétercies que les siècles d’ignorance ont amenées. Elle ne peut s’en dégager tout à coup, parce qu’elle est fondue, pour ainsi dire, avec ses scories.”<sup>87</sup> A pesar de que Mercier intente una y otra vez justificar que simplemente está pintando lo que está viendo, resulta imposible perder de vista su trasfondo moral<sup>88</sup>. Es reiterativo: “Je le répète, je n’ai voulu que *peindre*, et non *juger*”<sup>89</sup>. Mientras que es hijo del siglo de la razón, del enciclopedismo y de la transformación de París en la capital de las letras, resulta imposible, tratándose de la calle y del pueblo, no prestar atención a los elementos que hacen de la sociedad un escenario contradictorio. Tal como indica Pierre Lapape,

Le Paris pré-révolutionnaire de Mercier est un univers en pleine transformation. Il suffit de savoir *regarder* pour saisir le mouvement de folie et de raison, d’intelligence et de caprice, de barbarie, d’ignorance et de lumières qui agite une ville *en crise*. Ce que Mercier nomme sa *bizarrierie*. L’écrivain est celui qui sait regarder le réel, c’est-à-dire en être ému. Il est un capteur de signes. La vérité du monde ne se livre pas dans les idées générales, les débats de principes, pas même dans les statistiques et les théories de l’économie politique, mais dans la sidération du *détail*. Les choses que l’on dit petites signifient autant que celles que l’on dit grandes et nobles. Le réel est démocratique<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Mercier, *Ibid*, p. 26.

<sup>88</sup> Acerca del trasfondo moral, Vidler apunta: “Gaining their aesthetic force by changing contrast, his tableaux were conceived as counter idealistic; neither satirical nor moralistic, they were in his terms a depiction of the real. If satire or morality was incidentally invoked, it was to be only the direct result of such a realist representation. Thus he would have his readers believe that his representations were traced according to a strict reliance on the accuracy of his vision.” Vidler, *Op. Cit.*, p. 242.

<sup>89</sup> Mercier, *Ibid*, p. 28.

<sup>90</sup> Lapape, Pierre. *Le pays de la littérature*. Seuil, Paris, 2003, p. 393.

La conclusión, paradójica como puede resultar, parece ser lo suficientemente evidente en las consideraciones finales del prefacio. ¡Si lo hubieran escuchado los provincianos que acudieron a la capital a partir de la revolución industrial a buscar fortuna, más bien poco hubiéramos podido leer de la novela francesa del XIX!:

...j'avouerei en même temps qu'il est presque impossible [sic] d'être heureux à Paris, parce que les jouissances hautaines des riches y poursuivent de trop près les regards de l'indigent. (...) Êtes-vous dans l'état médiocre? Vous serez fortuné partout ailleurs : à Paris vous serez pauvre encore. (...) Enfin, l'homme qui ne veut pas sentir la pauvreté et l'humiliation plus affreuse qui la suit, l'homme que blesse à juste titre le coup d'œil méprisant de la richesse insolente, qu'il s'éloigne, qu'il fuie, qu'il n'approche jamais de la capitale<sup>91</sup>.

Diderot, en el “Prospectus” de la *Encyclopédie* publicado en 1750, dirá de la obra: “Combien donc n'importait-il pas d'avoir en ce genre un livre qu'on pût consulter sur toutes les matières, et qui servit autant à guider ceux qui se sentiraient le courage de travailler à l'instruction des autres, qu'à éclairer ceux qui ne s'instruisent que pour eux-mêmes!”<sup>92</sup> Sin lugar a dudas, este mismo pensamiento debió pasar por cabeza de Mercier en el momento de imaginar su *Tableau de Paris*: una obra en la que todo estuviera escrito, en la que todo lo relativo a la ciudad de París fuera evidentemente puesto en escena, retratado y comprendido por su mirada. Pero hay un elemento que en medio de las similitudes con el concepto de *L'Encyclopédie* contrasta por su diferencia; esto es, la ausencia absoluta de un orden alfabético de las entradas. Ninguno de los doce volúmenes del *Tableau*, o incluso de los seis de *Le nouveau Paris* está organizado de esa manera. Es precisamente en esta carencia que encontramos un elemento propiamente enunciado dentro de la poética de la ciudad, si bien en momento alguno es explícito por parte de Mercier: el azar. Este azar es asimismo destacado en la estructura de cada una de las entradas: parten del *coup-d'œil* que el autor tuvo en ese preciso instante. La estructura y escritura se corresponden con la misma mirada sobre la ciudad dinámica: “La ville mobile produit ainsi la mobilité de son sens jamais suffisamment saisissable. La façon de présenter les choses en les fragmentant attire l'attention pour un

---

<sup>91</sup> Mercier, *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>92</sup> “Prospectus”, tomado de *The Project for American and French Research on the Treasury of the French Language (ARTFL)*, Universidad de Chicago [http://encyclopedie.uchicago.edu/]



instant, pour un geste bref, sur un élément, sur un aspect de la ville.<sup>93</sup>» En esta medida, la mirada de Mercier es la de quien camina una ciudad que ya comienza a cambiar, y la estructura que utiliza para la presentación de su mirada tiene que ser lo suficientemente corta para que el mismo lector tenga la ilusión de haberla visto repentinamente en la calle, pero a la vez de permitir la rápida conexión, así sea estructural, con el episodio que le sucederá. Si bien hay grupos de entradas en las cuales encontramos un orden claro, ya sea porque describe calles que se encuentran cerca, o por temas que conllevan la misma dimensión (por ejemplo, las razones del mal olor en las calles), no contamos con un orden general que permita comprender, asimismo, el gran orden de la ciudad, precisamente porque si bien se enumeran sus elementos más característicos, dicha enunciación no permite comprender la ciudad a cabalidad que es a su vez muchas ciudades. De haber Mercier optado por la organización alfabética, su libro hubiera parecido de consulta, tal como *L'Encyclopédie*; si en vez de esto hubiera seguido una larga estructura narrativa, en la cual él mismo hubiera visto cada uno de los elementos enunciados no por separado, como lo hace en el libro, sino en el mismo cuerpo de texto, hubiera parecido más bien el relato narrativo de una única *promenade*. Pero no es una sola la que Mercier hace, sino el recuento de varias, cuya conexión bien puede ser el elemento intrínseco a la experiencia de la ciudad: el azar. Azar en la medida en que si bien muchos de los elementos sobre los cuales él escribe siempre se encontrarán en la misma calle o en el mismo quai, muchos caminantes llegarán a él por el azar de las calles.

El punto mismo que se enuncia desde lo más profundo de la escritura mercierana es que, en la uniforme distribución temática de la obra, el único centro de París reside en el ojo del caminante. Cada episodio se convierte en centro de París durante el tiempo en que la mirada se desvía hacia otra calle, o el mismo texto nos traslada de escenario. Al aventurarse Mercier a la calle como un *promeneur philosophique*, es su labor y gran triunfo lograr establecer la mirada urbana que devela lo oculto en medio de su época ilustrada:

Toute présence dans la ville moderne est devenue une forme d'occultation, mais simultanément un signe de l'occulté, que peut découvrir l'observateur qui réfléchit. Et dans le foyer de l'observation philosophique, tout peut devenir centre de la ville, et c'est même le déplacement expérimental du centre qui peut le mieux dévoiler les strates les plus profondes de la réalité. La

---

<sup>93</sup> Stierle, *Ibid.*, p. 92.

mobilité du regard découvre la mobilité des centres dans la ville moderne décentrée par définition et qui, pour cette raison même, semble être un illisible chaos pour celui qui l'observe de l'extérieur. C'est précisément parce que la ville n'a plus de centre que le philosophe urbain moderne est un philosophe en mouvement, qui déambule en flâneur dans la ville, toujours en quête de nouvelles réalités, de nouvelles impulsions pour une réflexion par principe interminable.<sup>94</sup>

Es a partir de la mirada nueva sobre la ciudad que el *promeneur* reconoce la carencia de centro en la ciudad. En los albores de la revolución francesa, el centro de la ciudad se convierte en el mismo ojo que la observa. Es solamente a partir de la *observación* que una ciudad cobra su legibilidad, a la vez que su discurso propio. Vemos, pues, en Mercier este nacimiento, que no tardó mucho en incorporarse a otros escenarios de la vida parisina, como aquél que tanta incidencia tuvo en siglos venideros, como lo es *Les nuits de Paris* de Rétif de la Bretonne.

---

<sup>94</sup> Stierle, Karlheinz. *Op. Cit.* p. 93.

## 2.2. Rétif de la Bretonne: la mirada noctámbula

Que d'autres peignent ce qui arrive le jour; moi, je vais crayonner les iniquités nocturnes... J'ai vu ce que personne que moi, n'a vu. Mon empire commence à la chute du jour, et finit au crépuscule du matin, lorsque l'aurore ouvre les barrières du jour.

Rétif de la Bretonne, *Les nuits de Paris ou Le Spectateur Nocturne*

Quizás el primer producto directo de la búsqueda de una nueva mirada y lenguaje sobre la ciudad se evidencia en la publicación de *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, de Rétif de la Bretonne. En los ocho volúmenes aparecidos entre 1788 y 1794, Rétif dice haber observado un total de mil y una noches, de las cuales en trescientas sesenta y seis ocasiones observó cosas verdaderamente interesantes— cada una de las noches transcrita en cada una de las 366 entradas de su obra. Si bien el propósito del texto busca encadenarse a aquél de Mercier, existen una serie de diferencias entre los dos. En primera instancia, la evidencia de la observación por parte de Rétif se traduce en una serie de *révits*, siendo cada uno de ellos eventos narrativamente independientes que observó. Ayudándose de una narración en primera persona, que además de ser el *Hibou-Spectateur* es un protagonista directo de cada una de ellas, encontramos una estructura más narrativa que aquella de Mercier. No obstante estas diferencias, podemos ver el trasfondo subjetivo que heredó de su gran amigo: la importancia de la mirada en la noche de París, ese escenario que, a diferencia del día, sólo es visitado por algunos.

Para acercarnos al texto de Rétif es necesario enmarcarlo en medio de un cuadro narrativo que permita su comprensión como un largo relato de episodios parisinos. Ya vimos la manera como el mismo título de Mercier implicaba necesariamente una variación en torno a los géneros literarios utilizados hasta el momento. Rétif, sin embargo, hereda de Mercier tan solo la mirada inquisitiva sobre la ciudad nocturna, inscribiendo, a diferencia de éste, su relato en una temporalidad lineal, narrativa y estructurada. Desde un mismo comienzo sabremos que las aventuras de Rétif consisten en *promenades nocturnes*, razón por la cual él mismo se denominará un *Hibou-spectateur*, con clara referencia a las características que hacen del búho un animal de la noche:

Hibou! combien de fois tes cris funèbres ne m'ont-ils pas fait tressaillir, dans l'ombre de la nuit! Triste et solitaire, comme toi,

j'errais seul, au milieu des ténèbres, dans cette capitale immense : la lueur des réverbères, tranchant avec les ombres, ne les détruit pas, elle les rend plus saillantes : c'est le clair-obscur des grands peintres ! J'errais seul, pour connaître l'homme... Que des choses à voir, lorsque tous les yeux sont fermés ! Citoyens plausibles ! j'ai veillé pour vous : j'ai couru seul les nuits pour vous ! Pour vous, je suis entré dans les repaires du vice et du crime : mais je suis un traître pour le vice et pour le crime ; je vais vous vendre des secrets... Pour vous, je l'ai guetté à toutes les heures de la nuit, et je ne l'ai quitté, que lorsque l'aurore le chassait, avec les ténèbres ses fauteurs...<sup>95</sup>

Asumido el papel del *hibou*, Rétif se sitúa en una escala que le otorga completas facultades para poder *communiquer* aquello que no ha sido desvelado: los secretos de la noche viciosa, peligrosa e inmoral. Existe asimismo un doble juego con la mención a los ojos cerrados: mientras que él, ciudadano común, se obliga a abrirlos en la noche para dar cuenta con detenimiento de todo aquello que verá mientras que los demás duermen, asimismo hay muchos otros seres de la noche que no han relatado, o quizás visto, todo aquello que acontece. Si bien sus propósitos son los de mostrar toda la canallería de la noche parisina — “Vous allez voir, dans cet ouvrage véhément, passer en revue les abus, les vices, les crimes; les vicieux, les coupables, les scélérats, les infortunées victimes du sort et des passions d'autrui ; (...) joueurs, des escrocs, des voleurs...”<sup>96</sup>—, para los criterios de legibilidad de Stierle Rétif no cumple completamente con los requisitos de la mirada que Mercier había establecido<sup>97</sup>. No obstante, la mirada de Rétif *busca* dar cuenta de aquello que sucede en la noche. Para efectos de nuestra

---

<sup>95</sup> Bretonne, Rétif de. *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne en Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 620. La filiación entre la mirada de Rétif y aquella del búho tendrá significativas resonancias a comienzos del siglo XX. Basta con recordar el no. 7 de la revista *Minotaure*, dedicada a “Le côté nocturne de la nature”. En dicho ejemplar Breton publicó su “La nuit de tournesol”— que luego se convertiría en el quinto capítulo de *L'amour fou*— y a su vez utilizó la famosa fotografía de la Tour Saint Jacques de Brüssai. Además, Jacques Delamaine publicó un artículo titulado “Oiseaux de nuit. Chouettes et hiboux”, donde analizará la figura nocturna del búho.

<sup>96</sup> Bretonne, *Ibid.*, p. 620.

<sup>97</sup> “Le regard de Rétif sur le Paris nocturne n'est pas celui d'un analyste qui pourrait révéler la ville dans sa lisibilité, ni non plus celui d'un philosophe de la ville qui, dans ses réflexions, établirait un lien entre l'expérience d'un fait isolé et la totalité de la ville. C'est le regard naïf de la rencontre communicative, immédiate, et non point un regard distancié qui saisit les phénomènes de la ville, les fixe et s'exerce à de nouveaux mouvements de l'attention.” Stierle, *Ibid.*, p. 99.

*promenade*, el verdadero valor es aquél creado a partir de la mirada nocturna; en otras palabras, comprender la analogía que se establece entre el *hibou* y el mismo narrador en relación con la ciudad. La mirada en la noche no puede cumplir con los mismos requisitos de aquella del día, precisamente porque se sitúa en otra instancia literaria.

Para comprender esta instancia diferente, es necesario echar un vistazo a la noción de la noche en las postrimerías del siglo XVIII. Helen Bieri apunta que fue la narrativa inglesa aquella que subvirtió la naturaleza de la noche italiana del barroco como simple escenario para hacer resaltar la luz, haciendo de ella un espacio “menaçante, proche de la morte et foncièrement mauvaise [qui] dépassera les frontières de l’Angleterre dans la deuxième moitié du siècle”<sup>98</sup>. Evidencia de ello es la entrada acerca de la noche que encontramos en *L’Encyclopédie*: “La nuit se prend figurément pour les tems d’affliction et d’adversité. Pour les tems de la mort [...] le tems de la nuit est le plus propre à approfondir des choses obscures et difficiles”. Y recuerda, además, la manera como Diderot se refiere a ella en su *Salon* de 1767: “La nuit dérobe les formes, donne de l’horreur aux bruits; ne fût-ce que celui d’une feuille au fond d’une forêt, il met l’imagination en jeu”<sup>99</sup>. Rétif, al escoger la noche como escenario propicio de su mirada escudriñadora, lo hace a sabiendas de que escoge un escenario, ante todo, interior. Y es así como lo enmarca bajo el halo del amor desaparecido.

Luego de que Rétif establece el propósito de su obra, nos lleva de la mano de su *promenade*. Rétif se sitúa en las calles del Marais, viniendo de la rue Saintonge, calle del distrito tercero que se cruza con la rue Bretagne, quizás en un simple guiño de la conexión con su apellido. Es otoño, medianoche, y Rétif no sabe muy bien por qué había ido a tal calle (“Mais qu’étais-je allé faire à la rue Saintonge? Jamais je ne manque à la visiter à certaines époques, depuis longtemps!”<sup>100</sup>) Justamente allí, ve una fachada, y comienza su pequeño canto en honor a Victoire, uno de sus amores perdidos. Entre narración y *promenade* existe la simultaneidad, puesto que justo después del canto, ya se encuentra en al rue Payenne, algunas cuadras más abajo, en dirección al Sena. Entonces observa una ventana abierta, y escucha a una hermosa mujer suspirando. Suspiro que será motor narrativo de sus *promenades nocturnes*.

---

<sup>98</sup> Bieri, Helen. “Nuit” en *Dictionnaire européen des Lumières*. Michel Delon, Directeur. Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 783.

<sup>99</sup> *L’Encyclopédie* y Diderot citados por Bieri, *Ibid.*

<sup>100</sup> Bretonne, *Op. Cit.*, p. 622.

El primer encuentro de todo el gran relato es fortuito: el encuentro de dos seres de la noche que suspiran amorosamente. Rétif intercede: “Ô vous qui gémissiez, durant le silence des nuits, consacrées au repos, qu’avez-vous? Sans doute, vous êtes malheureuse? Je le suis aussi : j’erre seul, depuis que j’ai perdu la compagne chérie que l’Amour m’avait donné...”<sup>101</sup>. El verbo *errer* implica la misma actividad que realiza el *hibou-spectateur*, el *promeneur de la nuit*: caminar sin dirección fija, siendo el único sendero de su trayecto la noche misma. La mujer que se presenta a continuación es *La Vaporeuse*, que cobrará una importancia clara en el momento en que Rétif la consagra como la destinataria de su relato nocturno. Se establece el diálogo entre los dos, y es precisamente en este entorno que Rétif, una vez más, se identifica plenamente con la noche, llamándose un *homme de nuit*. ¿Pero en qué consiste esto? Él mismo le contestará:

J’aime la nuit : je suis plus libre que dans le jour ; tout est à moi, pendant la nuit. Je me couche à l’aurore ; je dors deux heures ; à midi, je me couche encore, jusqu’à deux ; quatre heures de sommeil sont assez. (...) Je suis un amant malheureux, qui erre seul, dans le silence de la nuit : je viens de pleurer mon amie, à l’endroit même où je fus heureux.<sup>102</sup>

*La Vaporeuse*, durante las dos noches siguientes, corresponderá a su situación, reconociéndose también como un ser triste de la noche, a quien ni el dinero o el amor de su marido pueden alegrar. Le suplica que regrese cada noche, y es en la tercera que le hace entrega de una carta en la cual le confirma su situación; confiesa haber estado a punto de morir la noche anterior cuando se conocieron, pero que hubo algo en su voz que se quedó en su corazón, sobre todo cuando se refería a Victoria. La lectura de esta carta someterá las *promenades* de Rétif, siendo claro y preciso al entablar la noción misma de éstas:

La lecture de cette lettre me fit plaisir : je résolu de continuer à voir cette femme la nuit, à la suite de mes tournées nocturnes, dont le but n’était d’abord que de rentrer en moi-même, et de me recueillir : je ne songeais pas encore à examiner les abus, à rassembler des faits : ces idées me sont venues par la suite, excitées par une foule d’observations non prévues : je me contentais de les exprimer sans ordre, sans détails : ce n’étaient que des ressouvenirs, ou plutôt des rappelles-mémoire : je vais y

---

<sup>101</sup> Bretonne, *Ibid.*

<sup>102</sup> Bretonne, *Ibid.*

mettre de l'ordre ; j'apporterai plus d'attention aux circonstances, et je pénétrerai les causes.<sup>103</sup>

En este párrafo encontramos los tres elementos que configuran el quehacer del *hibou-spectateur*: la mirada en la noche, el espacio interior y el destinatario de los recuentos. Cada elemento a lo largo de las mil y una noches de caminar será simbiótico en la medida en que cada uno alimenta el otro. Siendo observado por Stierle y otros, la noción de las mil y una noches tiene una clara alusión a la compilación de cuentos árabes que llevan el mismo nombre: mantener la acción de tal manera que, a la mañana siguiente, se quiera proseguir. También, porque contamos con una sola *promenade*, tan solo interrumpida por las pocas horas de sueño diurnas que Rétif necesita para abarcar y enfrentarse a la noche con los sentidos agudos, incorporados en uno solo: la mirada que permite la escritura que permite la creación y configuración del espacio interior. Tanto el *tout est à moi* de la noche, y el *rentrer moi-même* crean un listado de correspondencias entre el espacio recorrido y el estado actual del espíritu de Rétif: una constante búsqueda que le permita mantener la relación escrita con la marquesa *La Vaporeuse*. No podemos olvidar en momento alguno que uno de los motores narrativos de *Les nuits de Paris* es el de relatar, con la mayor veracidad posible, lo que acontece en la noche. Al igual que Mercier, se toma la verdad de la noche y se escribe de una u otra manera. Y si consiste en encontrar aquellos elementos que ocurren en la noche, no hay mejor aliado que el azar, tal como podemos ver, por ejemplo, en el comienzo de la noche 146, intitulada “La fille qu'on promène la nuit”:

Je voulus rompre, à mon retour, l'habitude trop douce de repasser par la Nouvelle Halle ; pour me distraire, je suivis la rue de temple, et je pris le boulevard Saint-Antoine, afin de venir à la porte, qui subsistait encore : là, je pris la rue de la Roquette, et je m'éloignai au hasard, dans le silence profond de la nuit. Je me trouvais vis-à-vis sainte-Marguerite.<sup>104</sup>

Este silencio es interrumpido por la voz de un viejo que le pregunta a Rétif sus propósitos al estar caminando allí a esa hora, a lo que contestará que está buscando la calle que lo lleve al faubourg Saint-Antoine. Se dará cuenta, entonces, de que el viejo está con una joven de adelantado embarazo. Le mostrará la calle, pero Rétif decidirá, descalzo para así no ser detectado en el silencio de la noche, seguirlos,

---

<sup>103</sup> *Ibid*, p. 627.

<sup>104</sup> *Ibid*, p. 864.

puesto que la escena en sí misma parecía misteriosa. Instantes después escuchará cómo el hombre discute con la joven, y cuando el viejo parte y ésta queda sola, Rétif le preguntará los motivos de la discusión. Ella explicará que es una cuestión amorosa: embarazada de su novio, pensaron que podrían casarse, pero nada de esto será así. Su padre quiere entregar al hijo a la delegación de adopciones (denominada *Enfant-trouvé*, que no deja de ser irónica si pensamos en el *objet-trouvé* bretoniano), y casarla con cualquier hombre. ¿Por qué están allí, en la noche? Porque el padre sólo la deja salir entonces, para cuidar su *santé*. Le implora a Rétif que la salve, y que la lleve donde su amante. Lo único que puede hacer, le dice, es llevarla bajo el cuidado de alguien de su mismo sexo, para así evitar cualquier demanda por raptó. Así hace, y la lleva donde la marquesa *La Vaporeuse*, dejándola en una habitación “destinée à ces sortes d’aventures”<sup>105</sup>, acompañada de una pequeña nota para la marquesa.

Esta corta *aventure*, que no consiste en más de dos páginas, es un ejemplo representativo del quehacer nocturno: abalanzarse sobre la calle, perdiéndose o no, con tal de encontrar aquello que la misma noche proveerá. El azar, la constante enumeración de calles, los ires y venires en medio de un recoleto de calles oscuras y silenciosas ofrecerán, bajo la mirada atenta del *hibou-spectateur*, los elementos necesarios para enmarcar un nuevo orden y un nuevo discurso de la noche. En este mecanismo vemos también una importante diferencia con Mercier: éste se dirige hacia el lugar que su mirada ha reconocido como insólito. Visita, con nueva mirada, el Pont-Neuf, las estaciones de tren, los andenes, etc.; pero en el caso de Rétif encontramos un método de acercamiento completamente novedoso, en la medida en que éste sabrá que, caminando en la noche, *il n’y a pas perdus*: solo basta con caminar sus calles para así, a través de la mirada, enunciar sus misterios.

Será a partir de Rétif y Mercier que encontramos un claro nacimiento de la mirada y de su utilización en el atravesamiento de la ciudad. Como nos dice Delon,

Le génie de Louis Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne, vingt ans après Jèze [auteur de *État ou Tableau de la ville de Paris, considéré relativement au nécessaire, à l’utile, à l’agréable et à l’administration*, 1760], est de restituer ce qui manque à son état des lieux : le hasard, dont on a vu qu’il est constitutif de

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 865.



l'expérience urbaine. Ils assurent la revanche du désordre. (...) Les guides limitent la ville à un damier et à un calendrier ; Mercier et Rétif en disent l'infinie variété et les inépuisables nuances. (...) Ils créent la langue qui renonce à la norme classique et invente chaque jour les mots nouveaux dont elle a besoin. La néologie suit le rythme des quartiers qui se construisent, des passages qui s'ouvrent, des modes qui se succèdent. Mercier et Rétif se retrouvent dans cette conviction.<sup>106</sup>

En el marco de la nueva mirada sobre la ciudad expuesta por Mercier, Rétif encuentra su argumento ideal para hacer de ésta una nueva ciudad oscura, relativa a la noche. Siguiendo determinados avances en materia urbana, Rétif traslada la noche a la ciudad, no solamente enunciando sus elementos y personajes, sino haciendo de ellos una narración cuyo trasfondo, tal como hemos visto, es siempre el de la interioridad del *promeneur*.<sup>107</sup> Ahora bien, resulta necesario comprender esta misma interioridad en las calles de un París a punto de ser remodelado por Haussman, a través de un ciudadano de la primera mitad del siglo XIX. Para esto, no hay mejor elección que aventurarnos en *Les Nuits d'Octobre* (1852) de Gérard de Nerval y comprender la manera como la noche había cambiado sus características urbanas para mediados del siglo XIX. .

---

<sup>106</sup> Delon, Michel. "Pictons de Paris" en *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. VII.

<sup>107</sup> Bieri cita algunos de los autores que para entonces ya habían hecho de la noche un espacio amenazador, interior y oscuro: A. Finch, S. Gessner, Fragonard, T. Parnell, J. Thomson, y Gray. Sin embargo, tan solo algunos privilegiaron la noche urbana, como fueron J. Gray con su *Trivia or the Art of Walking the Streets of London* (1716), donde se evidencian los peligros que acechan al caminante nocturno de la ciudad; y W. Hogarth con su *Night* (1738), en la que encontramos "une représentation sordide, sur fond de taverns et de bordeles, des vices et de la corruption qui assaillent la capitale une fois la nuit tombée". Bieri, *Ibid*, p. 782-783.

### 3. París noctambule

#### 3.1 La revolución de Julio

Empuñando el alto estandarte de Rétif de la Bretonne, Gérard de Nerval se apropia de la noche parisina a mediados del siglo XIX con su *Nuits d'Octobre* (1852). Publicado primeramente en el semanario *L'Illustration, journal universel* en octubre del mismo año, Nerval se propone, bajo un lente realista, dar fe de una *promenade* en la noche parisina. Pero para entonces la noche parisina *era otra* a aquella que Rétif había caminado incansablemente. Nerval configuró su obra hacia la noche, hacia el sueño y, sobre todo, hacia la *promenade* nocturna.

Pero ya la noche parisina había cambiado en relación a aquella del siglo XVIII, y por lo tanto la tradición misma en la cual se encontraba. Por una parte, los incidentes políticos que tienen lugar entre 1789 y 1851 dan fe de un cambio sustancial en la manera de vivir la ciudad. Pocos países europeos se vieron sujetos a tantas revueltas políticas y sociales. La revolución de 1789 despoja a la monarquía del poder, y derrumba las nefastas murallas de la Bastilla; en 1791 la nueva constitución transfiere el poder del rey a la nación; el Terror, de la mano de Robespierre, llega a la capital a manera de latente amenaza contra la individualidad; la república se erige en 1792; el régimen político del Directoire, entre 1795 y 1799, es un segundo intento por establecer un poder autónomo y constitucional. Napoleón se consagra emperador en Notre Dame en 1804, insertándose así en la tradición romana del poder hasta 1814; Louis XVIII y Charles X protagonizan la I Restauración entre 1814 y 1830, en la cual el poder regresa a un estado monárquico, que intenta ser interrumpido por el intento de regreso al poder por parte de Napoleón en el evento histórico conocido como “Les cent tours”. El reino de Charles X llega a su fin de manera gloriosa con la revolución de Julio, epítome absoluto de la unión del pueblo de París, convirtiéndose así en uno de los eventos históricos que más tinta ha hecho correr en la historia de la Francia moderna. Charles X despojado de su poder, Louis-Philippe I accede al poder no ya como *le roi de la France*, sino como *le roi des françaises* en julio de 1830. Sin embargo, su reino verá su inicio y final en las barricadas: cae el rey así como todo su sistema monárquico— de allí entendemos la afirmación de Benjamin al recordar que Haussman cambió París precisamente para evitar los levantamientos que hacían de las calles fortalezas impenetrables, conocidas como *barricadas*. La segunda república se inicia en 1848 y no durará sino hasta 1851, luego

de, entre otras cosas, aprobar el sufragio universal. El 2 de diciembre de 1851 Louis-Napoleon Bonaparte, Napoleón III, protagoniza un golpe de estado y se erige como nuevo presidente de los franceses, a la vez que se establece el imperio francés. Dieciocho años de paz le permitirán reestructurar París de la mano del barón Haussman. Pero su falta de previsión en la guerra prusiana permitirá que Bismarck toque las campanas que marcan el final de uno de los más importantes periodos históricos y sociales de la vida parisina.

Entre todos estos episodios históricos, quizás el más relevante en cuanto a influencia o variación literaria se refiere es la revolución de 1830, conocida como “Les Trois Jours” o “Les Trois Glorieuses”, famosamente ilustrado por Delacroix con su “La liberté guidant le Peuple” (1830). Tal como nos indica Pierre Citron en su completísimo estudio *La Poésie de Paris de Rousseau à Baudelaire*, París como tema literario sufrió una leve desaparición o evanescencia entre la Revolución de 1789 y 1825. Los múltiples incidentes históricos, caracterizados por triquiñuelas políticas y asiduos ataques del ejército o la policía francesa sobre sus habitantes desde antes hasta después de la revolución, disminuyó o quizás nubló el sueño de un París ideal de 1789. Sin más, “El Terror”, período histórico protagonizado por Robespierre para perseguir y ejecutar a los espías de la revolución ya había hecho que en la ciudad se viviera un ambiente tenso y de mediana desilusión. Por esto mismo, indica Citron, pululó la imagen de un París como una ciudad que moría o había muerto<sup>108</sup>. De los casos mencionados por Citron, quizás el más interesante precisamente por el escenario utilizado por vez primera, es aquél de Senancour en sus *Promenades d'octobre* (1823), en las cuales menciona por primera vez al cementerio de Père Lachaise. Y lo reconocía precisamente por su condición *necropole*: “Aux portes de la capitale, une autre ville s'étend pour en ce cueillir ses débris: elle s'élève chargée de marbres épars, et on dirait qu'elle se peuple chaque jour, bien que les rayons de l'astre qu'elle voit la première ne puissent jamais l'animer.”<sup>109</sup> Tal como resalta Citron, “Une fois de plus, Paris devienne une ville morte, par substitution de la ville des morts à celle des vivants.”<sup>110</sup> Como

---

<sup>108</sup>“Autre domaine où subsiste une tradition poétique: celui de la mort de Paris, dont on a déjà vu l'importance avant et pendant la Revolution. Tout danger—fictif ou réel— que courent les Parisiens, fair resurgir les mêmes clichés...” Citron, Pierre. *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*. I. Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, pg. 174, I.

<sup>109</sup> Senancour, *Promenades d'octobre*, en *Mercur du XIXe siècle*, t.3, 1825. Citado por Citron, *Op. Cit.*, pg. 182, I.

<sup>110</sup>Citron, *Ibid*, pg. 182.

veremos, puede no ser una sencilla coincidencia que Nerval, en su intento por descender a los infiernos de París— París como necrópolis—, haya titulado su famosa obra *Nuits d'octobre*.

Si bien el romanticismo se había encargado de crear y construir el mito de París como un ser vivo, las desilusiones y percances de las consecuencias de la revolución del 89 se encargaron de darle una estocada mortal. No fue sino hasta 1825 que Rémy y Berthélemy, utilizando la música y la composición de canciones populares, lograron sacar a relucir ciertos espacios y escenarios que para entonces no tenían lugar en la poética francesa. Lentamente París empezó a salir de su letargo y el pueblo se encargó de recordarlo. La poesía y literatura producida entre 1825 y 1830 es, como bien dice Citron, caracterizada por la concepción de París como una gran ciudad y, gracias a esto, contemplada como un escenario poético. Méry y Barthélemy ayudan a resaltar en París escenarios que hasta entonces no se habían contemplado— siguiendo, si bien el mismo Citron es explícito al afirmar que los dos no se trataban de poetas ejemplares, sino simplemente como portadores de una visión que permitió introducir ciertos escenarios en el imaginario popular—, la misma tendencia de Mercier y Rétif. Se incorporan elementos industriales, característicos de la ciudad. Cada esquina está presente. Todo es *poéticable*:

Plus précisément, l'habitude de faire figurer dans ses vers tout lieu de Paris, si trivial soit-il, où l'action du poème amène l'auteur, aboutit à ce que tout Paris, en bloc, soit considéré par le lecteur comme un lieu poétique. La poésie des tandis de Gautier, la poésie des faubourgs de Sainte-Beuve à Baudelaire, sortiront de là. Dans la mesure où l'expression d'un sentiment passe par une rhétorique, l'extension du vocabulaire rhétorique élargit les virtualités poétiques. Désormais, tout détail, toute rue, toute maison de Paris sera sinon poétique du moins poéticable.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup>Citron, *Ibid*, pg. 189. La condición de cualquier lugar como *poéticable* surge, además, por la gran importancia del momento histórico, y de los cambios que forjó en la creación literaria: “Peu à peu, le côtoïement tend à se faire plus continu; l'idée de Paris conçu comme matière vivante fait du chemin; mais beaucoup des divers thèmes parisiens ne sont pas encore touchés par des correspondances encore sporadiques. Les Trois-Jours transforment tout cela en faisant passer au premier plan un élément décisif qui provisoirement rejette les autres dans l'ombre : le peuple. On 'a vu, à ce moment, Paris, c'est le peuple et rien d'autre ; le peuple s'étant levé, Paris en bloc s'est levé. Il est donc vie, ils est donc élan. Toutes les images qui peuvent exprimer une existence intensément active, et que la rhétorique romantique, victorieuse avec *Hernani*, vient de libérer, s'appliquant désormais à Paris. A chaque

Como guiña ideal a este proceso de poetización y reconocimiento, cinco años más tarde la revuelta del pueblo, que logró posicionar su parecer y hacer de la reacción social una herramienta olvidada desde el 89, estocó mortalmente a Charles X, rey que, bajo el consejo supuestamente tutelar de Polignard, hizo públicas las ordenanzas de julio de 1830, entre las cuales obligaba, entre otras condiciones que explotaron como pólvora una vez fueron conocidas, la censura de los medios y la destitución de diputados elegidos por el pueblo—ordenanzas que, por demás, presuntamente atentaban contra la Charte, emblema de la revolución del 89. Charles X, recordando los otros reyes que estaban en cualquier lugar menos en la capital, “visitó” Belmont. Desde allí, la correspondencia con la policía parisina le tenía al tanto de las incidencias, que para la noche del 27 de mayo eran insignificantes, según el mariscal Marmont, comandante encargado de la policía de París. Polignard había redactado las ordenanzas pensando en “el bienestar y la protección del pueblo francés”. Pero lo que sucedió en los siguientes días fue el primer levantamiento popular de París: en menos de dos días la ciudad entera estaba amurallada por las barricadas. Hombres y mujeres levantaban las aceras para arrojarlas contra la policía. La noche del 29 de mayo el ayuntamiento se vio ocupado por la resistencia, y para entonces el nombre de Louis-Philippe ya estaba en boca de todos.

Fue entonces cuando la imagen del París literario renació. El pueblo entero se volcó sobre el triunfo y lo contempló como la mayor prueba de resistencia popular y peso democrático. Europa entera vio en París la ciudad ejemplo en cuestiones sociales. Causó asombro entre aquellos que, luego del 30 de mayo, regresaron a la ciudad: Citron menciona cartas de Balzac y otros que, al regresar a ésta, creían que se encontrarían con una ciudad demolida por el caos<sup>112</sup>. Pero París, aún indigestada con la victoria, siguió su vida, ya con sangre nueva y nuevas esperanzas. Volvió París a escena.<sup>113</sup> Nace el alma de París, y Hugo es uno de los que la canta:

Désormais, dans toute fortune,

---

aspect moral de la grande ville va se superposer un aspect physique qui lui corresponde aussi étroitement que possible.” *Ibid.*, pg. 255, I.

<sup>112</sup> Citron, *Ibid.*, p. 218-219, I.

<sup>113</sup> “De toute évidence, la représentation que se faisaient de Paris les poètes en puissance a reçu lors des Trois-Jours une secousse prodigieuse, sans équivalent dans toute l’histoire de notre thème. De tous les centres de gravité sur lesquels elle était articulée, il n’en ait pas un seul qui n’ait été déplacé.” Citron, *Ibid.*, 225, I.

Vous avez une âme commune  
 Qui dans tous vos exploits a lui.<sup>114</sup>

A partir de 1830 aparecen en París una serie de obras que tienen como propósito dar testimonio de las costumbres del pueblo parisino, fuentes ahora inagotables para aquél que desee comprender de lleno las tendencias de la calle, tales como *Paris ou le livre des Cent-et-un* (1832) y *Les Français peints par eux-mêmes* (1839-1840). No es coincidencia, por lo tanto, que sea a partir de 1830 que renace en Francia la tradición novelesca, que Walter Benjamin indique que la época dorada de los pasajes se situó entre 1830 y 1840— por lo tanto la del *flâneur*—, y que a partir de entonces surgiera con un éxito sin precedentes la novela policíaca— siendo, más que la misma creación de un género literario en manos de Edgar Allan Poe, los cimientos sobre los cuales a comienzos de siglo XX se erigirá *Fantômas*, ese héroe que tiene por posada la noche. Porque este elemento, tal como veremos, definió la noche parisina, la misma en la cual, como mencionamos anteriormente, Nerval alza la bandera de Rétif, y a su vez los surrealistas retomarán a manera de guía misteriosa de París.

De esta manera vemos cómo la noche se convierte en un escenario preciso para la exteriorización del sentimiento romántico— que no es más que hacer del París nocturno un espacio interior; esto es, encontrar en la noche el reflejo del pensamiento y sensación del poeta o *promeneur*, encontrar una íntima correspondencia entre el espacio o paisaje contemplado y aquello que se revuelve en su interioridad. Las *promenades* nocturnas, si bien habían sido ya relatadas y traídas a escena por Rétif, son retomadas a manera de tema literario a partir de 1830. Son muchos los poemas o narraciones que la incluyen —Citron acusa la existencia de más de cincuenta poemas<sup>115</sup>—; aún así, podemos traer a colación uno de los escenarios más ilustrativos que conformaron, de alguna manera, el punto de partida de la creación nocturna a partir de 1830. Se trata, como no podía ser de otra manera, de Víctor Hugo. Con la publicación de *Notre Dame de Paris* (1831), Hugo, además de forjar el mito de París que ya para entonces venía gestándose, le otorga a la ciudad un centro simbólico: la catedral de Notre Dame. Tal como señala Stierle,

...Hugo, en réveillant le Paris médiéval, a pourtant donné à la ville un centre imaginaire qu'elle ne devait plus oublier. Grâce à

<sup>114</sup> Victor Hugo, *Dicté après juillet 1830*, IV. Citado por Citron, *Ibid.*, p. 237, I.

<sup>115</sup> Citron, *Op. Cit.*, pg. 400, I.

la force suggestive de son roman, il a « centré » à nouveau la ville et ainsi véritablement fondé le mythe de Paris. Notre-Dame, l'église qui jadis résumait la ville en elle, entre dans un mythe artistique qui, du fait de sa réception, devient derechef un mythe collectif.<sup>116</sup>

Si bien se trata además de un homenaje y la puesta en escena del París viejo como escenario poético, también trae consigo la dimensión gótica y oscura de la ciudad. Tal como apunta, además, Patrice Higonnet,

*Notre Dame de Paris* fut un événement Dans l'histoire de Paris, et Dans sa foulée, toute une littérature néoromantique prendra le contre-pied du mythe antécédent des « classes laborieuses, classes dangereuses ». À l'encontre d'un Paris repoussoir, haut lieu du crime et des égouts, ce même Paris sera désormais pittoresque, œuvre d'art, et tout au moins chose curieuse et impressionnante, organique.<sup>117</sup>

La inserción de París en *Notre Dame* cumple con un doble propósito: convierte en protagonista en pleno siglo XIX a la monumental catedral en un período que recuerda cada una de las calles del París viejo, que es el siglo XV. De esta manera, crea conciencia de la historia del monumento pero sin olvidar en momento alguno que los mismos elementos que la caracterizaban en el siglo XV son aquellos que siguen resaltando en la actualidad de su publicación: su aspecto monumental, las gárgolas y las grandes torres. De la misma manera, no podemos dejar de mencionar el mismo personaje que habita en la catedral, que es Quasimodo, el jorobado. En las grandes torres, góticas paredes y oscuros pasadizos habita un personaje que no deja de ser el *otro*, aquél que debe subsistir en un espacio misterioso, oscuro y difícilmente conocible para el paseante común. Pero yendo más allá de la edificación de la misma catedral, la ciudad entera, en su momento histórico, se plasma de manera imaginaria y narrativa:

Pour cette histoire où doit être mise en lumière la totalité de la ville médiévale, Hugo a trouvé un mode de représentation qui ne s'adapte pas purement et simplement à l'histoire, mais se distingue au contraire nettement de celle-ci. La totalité de la ville, résumée dans la totalité architecturale de l'église, a son

---

<sup>116</sup> Stierle, Karlheinz. *La capital des signes. Paris et son discours*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001.

<sup>117</sup> Higonnet, Patrice. *Paris capitale du monde*, Paris, Tallandier, 2005, pg. 93.

répondant dans la totalité d'un discours qui change constamment de tonalité en passant du quotidien au merveilleux, de l'ironie à l'immédiateté lyrique et dramatique, de la distance du narrateur au narré. Dont il rend son lecteur complice, à l'immédiateté d'une représentation dramatique de l'imaginaire.<sup>118</sup>

Hugo, mediante la “representación dramática de lo imaginario”, hace de la piedra de la catedral un texto legible en todos los sentidos de la ciudad. La escogencia de la catedral, por lo tanto, tiene la garantía misma de hacer, como mencionamos anteriormente, de los característicos precisamente por cotidianos elementos en elementos visibles, legibles y a la vez generadores de historia que mezclan al ciudadano con la ciudad. Más tarde, con *Les Misérables*, la idea de París será otra, trayendo a escena las catacumbas, los espacios subterráneos y la realidad social que los acompaña— la ciudad como generadora de espacios que no son visibles o legibles para todo el mundo, y que a su vez serán reemplazados por otros escenarios a lo largo del siglo XIX y durante el siglo XX. Mediante el drama, por lo tanto, se realiza la primera gran novela a la cual la ciudad entera le deberá su caracterización. No podemos olvidar, como lectores del siglo XXI, que la catedral de Notre Dame es uno de los más simbólicos y representativos escenarios de la ciudad que funciona a manera de bandera en el mapa cuando vemos una fotografía panorámica de la ciudad de París. Uno de los muchos escenarios que, como veremos, serán tomados por el barón Haussmann y acentuará aún más su carácter de legibilidad.

---

<sup>118</sup> Stierle, *Ibid.* pg, 295.



### 3.2 El nacimiento de la noche

A lo largo de la década de 1830 y 1840, París se fue convirtiendo lentamente en la capital del crimen. La noche pierde algo de su oscuridad con la implantación de las lámparas de gas gracias a las ordenanzas de Rambuteau, prefecto de la policía entre 1833 y 1848. Resulta evidente comprobar que las obras de Rambuteau cambiaron la faz del París de la Monarquía de julio, empezando desde los pasajes, pasando por la creación de nuevos *quartiers*, el ensanchamiento de importantes avenidas, la creación del distrito de la Bolsa, etc.<sup>119</sup> Richard Burton, en su estudio “The Unseen Seer, or Proteus in the City: aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth”<sup>120</sup>, logra establecer una tipología común para explicar los distintos personajes característicos urbanos que surgieron en la primera mitad del siglo XIX como lo son el criminal, el detective o policía, el banquero capitalista, el *flâneur* y el moderno novelista. Burton apunta a que cada uno de estos personajes asumió a nivel general la misma característica que la divinidad marina Proteo: eso es, contener la facultad de la metamorfosis para no ser visto o descubierto por parte de la población. Para nuestra actual lectura sobre París como capital del crimen, la comprensión e inserción de la figura del criminal como Proteo resulta sustanciosa, precisamente porque caracteriza a la noche. Burton señala que para 1840 la multitud de parisinos sentían simultáneamente un *grande peur* por cualquier figura relacionada al crimen, sobre todo porque hacía su aparición de manera literaria y social mediante la famosa obra de Sue:

How far this *grande peur* was founded in fact is still hotly disputed; what is most important for the present argument is that, amplified by such publications as the *Gazette des Tribunaux* and enshrined, above all, in *Les Mystères de Paris* (1840), the “moral panic” surrounding crime was such that all sections of the city’s population—and not just the middle classes, as is sometimes claimed—readily subscribed the notion that Paris was in the grip of a vast criminal conspiracy aimed not just at property and persons but at the very structure of society itself. With its supposed secret languages, clandestine forms of communication, its infinite capacity for disguise and duplicity, mysterious hierarchies and ramifying, web-like organizations,

---

<sup>119</sup> Rouleau, Bernard. *Paris. Histoire d'un espace*, Paris, Seuil, 1997, p. 321-329.

<sup>120</sup> Burton, Richard D.E. “The Unseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth”, *French Studies*, V.. 42, n°1, 1988, p. 50-68.

the underworld was seen as nothing less than a counter-society intent on infiltrating, undermining and eventually seizing control of orthodox society.<sup>121</sup>

Tal como indica Burton, la creación del París criminal y misterioso por Eugène Sue en sus *Les Mystères de Paris* logran hacer del discurso literario una aproximación a la legibilidad de la ciudad francesa. Como grandes representantes del *Protean criminal* podemos resaltar a Vautrin, el *Trompe-la-morte* de *Père Goriot* (1835) de Balzac. Su comportamiento en la novela evidencia un poder de maquinación que lejos está de ser comprendido por Rastignac o incluso por el mismo lector, puesto que no será sino hasta avanzada la novela que sabremos cuál es la verdadera faz del personaje<sup>122</sup>. Sin embargo, a lo largo de toda la novela su lengua viperina tentará constantemente a Rastignac, invitándolo a tomar decisiones siempre olvidando la moral, puesto que es lo más importante si lo que se desea en realidad es triunfar en la ciudad. En uno de sus más famosos monólogos, Vautrin le explicará a Rastignac todo aquello que le falta para poder triunfar en París. Le recuerda su perfil de estudiante entre todos los demás abogados que quieren algún puesto importante en la ciudad. Le recuerda que son pocos los puestos que los más de cincuenta mil estudiantes de derecho desean obtener. Rastignac, en su posición de joven provinciano, aún no ha logrado “leer” la ciudad, razón por la cual desconoce cuál es el camino a seguir si quiere triunfar— camino que ya ha intentado al visitar a las hijas del viejo Goriot sin éxito alguno. Sin lugar a dudas, el personaje que mejor conoce París de toda la novela es precisamente el criminal Vautrin, quien le hará la concisa y sucinta anatomía moral de la ciudad. Como era de esperar tratándose del *Proteic criminal* todo su

---

<sup>121</sup> Burton, *Ibid.*, pg. 51.

<sup>122</sup> El momento en el cual sabemos que Vautrin es un famoso criminal que la policía buscaba también ilumina la condición de la policía en la novela del París balzaciano. Christopher Prendergast, en su *Paris and the Nineteenth-Century*, recuerda el momento en el cual el policía captura a Vautrin, en la pensión Vauquer. Ante el asombro de sus habitantes, el inspector dirá: “Paris est Paris, voyez vous. (...) Ce mot explique ma vie.” A partir de esto, Prendergast afirma: “It is, of course significant that the remark is made by a policeman in a work that is in some ways an embryonic version of what will become the detective novel. The latter is not only a distinctively urban form; it also proposes a specific form of knowledge of the urban itself, predicated on the belief that an increasingly complex and intractable urban reality can be successfully monitored and mastered. Yet, although presented as an exemplary figure of knowledge, an expert in tracking and taming the Parisian labyrinth, Balzac’s policeman in fact here combines both power and impotence; at once full and empty, his tautology connotes knowledge, but contains no information and ‘explains’ nothing”. *Paris and the Nineteenth-Century*, Oxford, Blackwell, 1992, pg. 2.

discurso está basado en aquello que *se puede ver*, aquello que Rastignac *no ha visto*—tal como hemos resaltado en la siguiente cita:

La corruption est en force, le talent est rare. Ainsi, la corruption est l'arme de la médiocrité qui abonde, et vous en sentirez partout la pointe. Vous verrez des femmes dont les maris ont six mille francs d'appointements pour tout potage, et qui dépensent plus de dix mille francs à leur toilette. Vous verrez des employés à douze cents francs acheter des terres. Vous verrez des femmes se prostituer pour aller dans la voiture du fils d'un pair de France, qui peut courir à Longchamps sur la chaussée du milieu. Vous avez vu le pauvre bêta de père Goriot obligé de payer la lettre de change endossée par sa fille, dont le mari a cinquante mille livres de rente. Je vous défie de faire deux pas dans Paris sans rencontrer des manigances infernales.<sup>123</sup>

Vautrin, como ciudadano de la calle, está en capacidad de *observar* los elementos que conforman el código moral de la ciudad—observación que es precisamente la capacidad de lectura por parte del personaje, a la vez que el carácter legible de la ciudad. En su intento de seducción por convencer a Rastignac para que se case con Victorine, se evidencia la posibilidad de tejer el destino de los demás, precisamente por su conocimiento de lo misterioso y lo oculto, como indica Burton:

All-seeing, yet invisible, susceptible o fan indefinite series of avatars and able, finally, to reincarnate himself at will in the being of another, the Protean criminal offers a first instance of what will be shown to be a *leitmotiv* of the mid-nineteenth Century Parisian imagination: the *deus absconditus* whose hidden hand controls the destinies of men and women from afar.<sup>124</sup>

Tal como Citron había enunciado, la idea de París como un ser viviente da pie para que cada uno de sus elementos surja indiscriminadamente. Burton, páginas más tarde, afirmará que la aparición de dichos imaginarios urbanos se deberán, en gran medida, a una “mass crisis of identity”<sup>125</sup>: el criminal es un nuevo elemento que configura la imagen de la ciudad. Sue, parisino de nacimiento, ya lo había narrado en su *Les Mystères de Paris*. Pero es también emblemática la aparición de tres relatos cortos de Edgar Allan Poe, “The Murders

---

<sup>123</sup> Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine III*, Paris, Gallimard- La Pléiade, 1976, pg. 141

<sup>124</sup> Burton, *Ibid*, p. 53.

<sup>125</sup> Burton, *Ibid*, pg. 66.

of the Rue Morgue” (1841), “The Mystery of Marie Roget” (1842-1843) y “The Purloined Letter” (1844), tres cuentos detectivescos que dan nacimiento a un género literario, aquél policíaco o detectivesco, que tienen lugar precisamente en París bajo el protagonismo de Auguste Dupin. Ciudad que, por demás, Poe jamás llegó a conocer: su escogencia se debe precisamente al conocimiento que tenía de la ciudad a través de su misma producción literaria.

Pero quizás antes de enunciar la gran importancia en materia de legibilidad en las obras de Poe podemos traer a colación una consideración de Roger Caillois acerca de la imagen de París que establece la ciudad como un mito urbano, perteneciente a su obra *Le mythe et l'homme* (1938)<sup>126</sup>. Para Caillois, el mito de la ciudad de París cobra forma precisamente en el momento en que la novela de aventuras es sustituida por la novela policíaca. Este cambio se debe, en gran medida, a la influencia de *The Last of the Mobicans* (1826) de Fenimore Cooper, novela que relata parte de la guerra Franco-India. Los ingleses luchaban entonces contra los franceses e indios nativos americanos por expansión territorial, triunfando y obteniendo la *Nouvelle-France* americana. Otra gran influencia destacada por Caillois es aquella de la novela negra inglesa, trayendo a colación el parecido entre *Les Mystères de Paris* y *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, considerada en muchos aspectos como el arquetipo de la novela gótica.<sup>127</sup> Si bien Caillois ve en la novela de Radcliffe una influencia sobre todo en la importancia de las cuevas y de los espacios subterráneos<sup>128</sup>, que formulan un estrato gótico del París antiguo, es sobre todo en Cooper que resalta la transformación de la ciudad. La *Cité* se ve rápidamente transpuesta por la *savane* y la *forêt* de Cooper y, siguiendo el mismo planteamiento de su obra, “Rapidement, la structure mythique se développe: à la Cité innombrable s’oppose le Héros légendaire destiné à la conquérir”<sup>129</sup>. París, como ser viviente, debe ser conquistado por un héroe, que a lo largo de la tradición

---

<sup>126</sup> Al hablar de París como *mito*, nos referimos a la misma característica que Caillois le otorga al término: “Cela dit, il paraîtra sans doute acceptable d’affirmer qu’il existe, dans cette perspective, une représentation de la grande ville, assez puissante sur les imaginations pour que jamais en pratique ne soit posée la question de son exactitude, créée de toutes pièces par le livre, assez répandue néanmoins pour faire maintenant partie de l’atmosphère mentale collective et posséder par suite une certaine force de contrainte. On reconnaît là déjà les caractères de la représentation mythique.” Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1987, p. 156.

<sup>127</sup> Caillois, *Ibid* Pg. 157-158.

<sup>128</sup> Caillois *Ibid*, pg. 158 (nota a pie).

<sup>129</sup> Caillois, *Ibid*, pg. 158.

novelesca del siglo XIX francés tendrá muchos nombres: Julian Sorel, Eugène de Rastignac, Lucién de Rubempré y Frédéric Moreau, entre otros. Si bien en cada uno de estos casos es un París en particular el que cada uno debe conquistar, una de las máximas representaciones de dicha transformación se encuentra en la recepción del nuevo París literario—un París que se esconde detrás de las apariencias de un orden *normal*:

Comment, dans ses conditions [la súbita irrupción de tantos títulos que contienen la palabra “París”], ne se développerait-il pas en chaque lecteur la conviction intime, qu’on perçoit encore aujourd’hui, que le Paris qu’il connaît n’est pas le seul, n’est pas même le véritable, n’est qu’un décor brillamment éclairé, mais trop *normal*, dont les machinistes ne se découvriront jamais, et qui dissimule un autre Paris, le Paris réel, un Paris fantôme, nocturne, insaisissable, d’autant plus puissant qu’il est plus secret, et qui vient à tout endroit et á tout moment se mêler dangereusement à l’autre?<sup>130</sup>

En su dimensión de ser vivo, París tiene la cualidad de representarse de dos maneras, así aquello que los separe sea fino y a duras penas visible. Caillois apunta a que el ciudadano parisino reconoce la existencia del París verdadero en las obras literarias, que son aquellas que le demuestran la verdadera faz del crimen y del terror de mano del héroe, que no es más que el personaje idóneo capaz de *leer* los elementos urbanos que le permitan comprender la ciudad para así triunfar sobre ella. Héroe parisino por excelencia, Auguste Dupin se convierte así en uno de los más grandes exponentes del género policíaco, precisamente por su capacidad de lectura. Veamos de qué manera define la actitud legible parisina, para así ya entrar de lleno en las noches de octubre que Nerval asume conociendo cada uno de los elementos que para entonces la noche había acaparado.

Desde la primera página de “The Murders in the Rue Morgue”, se nos pone en evidencia el misterio de la capacidad de análisis portada por Dupin. Análisis que, por demás, consiste precisamente en la capacidad de lectura de la ciudad, de sus habitantes y de los elementos que los puedan unir de tal manera que se establece su relación. La capacidad de análisis de Dupin está fuera de cuestión; pero resulta relevante analizar algunos elementos que conforman al personaje. Desde un principio, el narrador nos cuenta acerca de cómo conoció a Dupin. Se

---

<sup>130</sup> Caillois, *Op. Cit.*, pg. 160.

conocieron en una “obscure library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of the very same and very remarkable volume brought us into closer communion”<sup>131</sup>. Ya se nos ha dicho, para entonces, la fascinación que siente Dupin por los libros raros. Pero el encuentro entre los dos personajes surge de su anhelo de legibilidad y, además, en una oscura librería. Oscuridad que, por demás, determina la conducta de los dos personajes, porque será en la explicación que recibimos por parte del narrador que sabremos la manera como los dos se dedican a vivir compartiendo espacio. La costumbre adquirida sobresale por sí sola al constatar la obsesiva y casi emblemática necesidad de la noche:

It was a freak of fancy in my friend (for what else shall I call it?) to be enamored of the Night for her own sake; and into this *bizarrerie*, as into all his others, I quietly fell; giving myself up to his wild whims with an utter *abandon*. (...) At the first dawn of the morning we closed all the massy shutters of our old building, lighting a couple of tapers which, strongly perfumed, threw out only the ghastliest and feeblest of rays. By the aid of these we then busied our souls in dreams — reading, writing, or conversing, until warned by the clock of the advent of the true Darkness. Then we sallied forth into the streets, arm in arm, continuing the topics of the day, or roaming far and wide until a late hour, seeking, amid the wild lights and shadows of the populous city, that infinity of mental excitement which quiet observation would afford<sup>132</sup>.

Las palabras utilizadas para designar la fascinación que siente Dupin por la noche tienen que ver con lo anormal, lo extraño e incluso lo desequilibrado: “freak of fancy” y “*bizarrerie*”. Pero dichas calificaciones no conciernen únicamente a los personajes. Es tal su unión o predilección por la noche que, si son *freaks* o están sujetos a cierto tipo de *bizarrerie*, lo son precisamente por conexión directa con la noche. Ya el mismo narrador ya nos había hablado en semejantes términos sobre la inteligencia de Dupin, a la que se había referido como una “diseased intelligence”<sup>133</sup>. Es en el reconocimiento de determinado momento que los personajes se construyen y forjan. Noche que, por demás, tiene un doble carácter, dependiendo del

---

<sup>131</sup> Poe, Edgar Allan. *Poetry and Tales*, New York, The Library of America, 1984, pg. 400.

<sup>132</sup> Poe, *Ibid.*, pg. 401.

<sup>133</sup> Poe, *Ibid.*, pg. 402.

espacio y la hora en la cual habitan. Durante el día, los personajes crean una noche artificial cerrando las persianas y encendiendo velas que ayudan a la creación de una atmósfera o ambiente como mínimo fantasmal (“ghastliest” y “feeblest”). Pero durante esta noche artificial su actividad no está exenta de *legibilidad*: es el periodo en el cual se dedican a leer, escribir y a conversar. Es el reloj—que, en otras palabras, es la presencia o posesión del espacio que está fuera del espacio construido artificialmente— quien les avisa de la llegada de la “true Darkness”: es entonces cuando salen a la noche, a caminar por las calles de un París nocturno, en constante *seeking*: las luces salvajes y la población (nocturna) de la ciudad les permiten encontrar esa infinidad de excitación mental “which quiet observation can afford”.

La salida a la noche consiste en adentrarse en la aventura. La ciudad se convierte en el escenario preciso para *encontrar* los elementos que exalten la capacidad analítica del personaje. La salida a la noche se lleva a cabo para poder *leer*: se contempla como un libro abierto, plagado de símbolos y elementos que activan la capacidad analítica de Dupin<sup>134</sup>. De hecho, al comienzo del cuento ya tenemos un ejemplo de lo que puede suceder en las salidas nocturnas, que consiste en el episodio en el cual Dupin rompe el silencio de los dos mediante una “extraordinary manner in which the speaker [Dupin] had chimed in with my [el narrador] meditations”<sup>135</sup>: repentinamente aclara una duda que el narrador estaba *meditando*. El momento en el cual surge este episodio está inscrito no solamente en la noche, sino en uno de los escenarios más propicios desde Diderot para la *promenade*, el Palais Royal: “We were strolling one night down a long dirty street, in the vicinity of the Palais Royal”<sup>136</sup>. Es la noche, al igual que en la estética surrealista, la gran invitadora a la búsqueda, a la aventura, al descenso y a la *promenade*, tal como apunta Stierle:

---

<sup>134</sup> “Dupin, qui évite toute contact avec les gens, qui s’est retiré dans une sphère de solitude absolue, appréhende la ville sous l’angle de sa lisibilité. Immédiateté et abstraction de l’expérience, la ville sous l’aspect des voix et la ville sous l’aspect de l’écrit, sont inscrites dans le texte du récit de Poe comme différence fondamentale. Dupin n’est pas uniquement un lecteur passionné : la ville aussi est pour lui un livre. C’est seulement parce que tout, dans la ville, lui apparaît comme absolument étranger et sans rapport avec la vie de la ville qu’elle peut prendre la qualité fascinante du renvoi métonymique, qui donne livre cous à son génie d’analyste. C’est la ville en noir et blanc, la ville de nuit avec ses îlots de lumière, qui fascine Dupin. La ville en noir et blanc, sans couleur, est déjà elle-même réduite à la lisibilité. Elle est pour ainsi dire une succession de pages”. Stierle, *Ibid.*, 357.

<sup>135</sup> Poe, *Ibid.*, pg. 402.

<sup>136</sup> Poe, *Ibid.*, pg. 402.

La grande ville, et surtout la ville de Nuit, avec ses insondables constellations de hasards et de destins, est l'objet idéal de cet esprit menacé par sa propre déchirure profonde, où la lucidité semble provenir d'un terrain obscur. « At such times », c'est-à-dire quand l'esprit de Dupin est très excité lors de ses périples nocturnes, une « analytic ability » devient si forte en lui qu'il semble être en transe quand il parle. L'auteur note à ce propos de cet état qu'il n'a rien de surnaturel, qu'il résulte tout simplement « of an excited, or perhaps diseased intelligence ».<sup>137</sup>

Tal como hemos visto, Poe ayuda a forjar la idea de la noche como escenario idóneo para la actividad mental, precisamente por las constelaciones azarosas e imprevisibles que la misma noche implica. Si bien la inserción de Poe en la tradición entonces actual de Sue funciona para caracterizar la noche misteriosa y criminal, encontramos asimismo una diferencia clara y contundente puesto que hace de la noche, al igual que Rétif y otros, un espacio de legibilidad, a merced del azar y del orden que ella misma insta. Es la misma noche misteriosa, donde ocurre el crimen y donde su Héroe legendario lo descifra o avenga, la que toma protagonismo en las décadas de 1830 y 1840. La misma noche que será retomada por Phillipe Soupault con sus *Les dernières nuits d'Octobre*; pero para esa *promenade*, nos es necesario primero aventurarnos en las profundidades de las noches de octubre nervalianas.

---

<sup>137</sup> Stierle, *Ibid.*, pg. 351.



### 3.3 Les nuits d'Octobre de Gérard de Nerval

Et maintenant, plongeons-nous plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien.

Gérard de Nerval, *Nuits d'Octobre*

A partir de la revolución de julio, la ciudad de París— a la vez que su producción literaria— sufrió un cambio considerable. Atrás quedaban —o intentaban quedar— las calles de barro, los problemas de salubridad y la oscuridad de las aceras. Citron señala que aquél que entre 1830 y 1840 pretendía encontrar los elementos que caracterizaban París como una ciudad *monstre, océan, volcan, gouffre* o *enfer*, ya contaba con los jardines y *promenades* públicas que servían a manera de refugio<sup>138</sup>. Sin embargo, con este cambio a partir de 1830 el París viejo, conocido por su misteriosa oscuridad, ya empezaba a desaparecer, si bien su estocada final fue alentada por el barón Haussman a partir de 1852. Si bien la ciudad ofrecía espacios claros, luminosos y de alguna manera *transparentes* en oposición a la oscuridad misteriosa de otros barrios, hubo quienes buscaron entre la luminosidad algo de oscuridad, material o espiritual, que debía ser encontrada en las calles que aún permanecían ocultas:

Les chercheurs d'autre chose, toujours inquiets, allaient, au moment où d'autres demandaient asile aux îles claires des jardins dans un Paris sombre, se mettre en quête d'îles sombres dans un Paris trop clair pour eux, et descendre, au fond du pire pour trouver et ailleurs dont ils étaient assoiffés. Il y a là un nouveau facteur de désagrégation du mythe romantique de Paris. Un rôle important y est joué par un petit essaim des poètes et d'écrivains, formé de ceux qu'on peut appeler, en gros, les bohèmes noctambules. (...)

Le noyau de la tendance nouvelle se trouve surtout dans les petits groupes d'amis illustrés par les noms de Nerval et Baudelaire<sup>139</sup>.

A diferencia del París de los románticos, considerado como una prueba del terror representado en sus grandes masas y en la vida diabólica que llevaba, Gérard de Nerval y Charles Baudelaire se adentraron en la ciudad tomando como habitación movible la calle,

<sup>138</sup> Citron, *Ibid*, pg. 309, II.

<sup>139</sup> Citron, *Ibid*, pg. 309, II.

quizás con una preferencia por la noche. De allí que el adjetivo *noctambules* cobrara tanta fuerza, si su quehacer poético consistía en encontrar, casi a contra reloj debido a las obras que ya veían venir, la aniquilación de los espacios que enunciaran el misterio. Porque es innegable, desde una óptica poética, que el París del barón Haussman implica la absoluta negación de la oscuridad, razón por la cual escritores y poetas de todo el siglo XIX e incluyendo al grupo surrealista jamás sintieron una plena predilección por las obras de entonces. Sin embargo, ya para la década de 1840 los grandes cambios económicos, la riqueza que entonces se veía en las calles de París y la gigantesca población que cada día llegaba a habitar sus calles hacían de la ciudad un escenario propicio para encontrar elementos extravagantes para entonces, muchas veces relacionados con los bajos fondos de una ciudad que intentaba surgir de su oscuridad.

Para los *noctambules*, París está a nivel de la calle<sup>140</sup>. Cualquier herramienta poética o narrativa surge de la inmediatez e inmediatez de la calle, puesto que se convierte en el primer elemento claro de recepción de una ciudad cambiante. Si bien en el apartado de Baudelaire nos dedicaremos a elementos más contundentes de la calle— precisamente porque gran parte, si no toda su obra está dedicada al cambio de París—, ya desde Nerval vemos una aproximación a la caracterización de la ciudad. Sus *Nuits d'Octobre* resultan ser una truculenta aún jugosa caracterización de la ciudad, en cuanto a que, a partir de una larga *promenade* nocturna parisina, la caracterización misma que se le da es compleja, a veces ambigua y en el mayor de los casos infernal. Pero la caracterización que se merece la noche está ligada en gran medida a cada uno de sus habitantes— porque la noche, más que un espacio temporal, es un espacio físico, en la medida en que contiene sus leyes de visión y de habitación. El ser de la noche, como ya lo vimos en Rétif, se caracteriza por su condición de marginación— aquél que camina en medio de la tristeza, aquella cuyos sueños no se han cumplido, aquella que suspira en los balcones como pleno sinónimo de su carencia que hace de ella un ser ajeno al orden burgués. Son personajes que, como el narrador de Poe apuntaba hacia Dupin, contienen alguna esencia de la *bizarrerie*: los *chiffonniers*, los vendedores de verduras en les Halles, los *bouquinistes*, los *balayeurs*, etc. No podemos olvidar en momento alguno que aquellos *noctambules* forman parte misma del grupo de personajes *bizarres* que habitan la noche *bizarre*: situados al nivel de la calle, tal como los demás, cumplen

---

<sup>140</sup> Citron, *Ibid*, pg. 315,II

con su función prometeica del *flâneur* definida por Burton<sup>141</sup>. Por estos motivos, el *promeneur nocturne* observa a sus semejantes; la noche alberga los elementos poéticos que suplirán debidamente el renacer de un nuevo orden narrativo y poético:

Le Paris des noctambules n'est pas celui de la banale soirée bourgeoise ou mondaine dans le centre ; jusqu'au minuit, c'est celui des recoins obscurs et des quartiers excentriques ; et, s'ils trouvent aux boulevards une poésie nocturne, c'est aux heures qui précèdent l'aube, quand la vie s'en est retirée. Paris devient «charmant la nuit» [A. Delvau, *Les Dessous de Paris*, 1860, pg. 102] non pas tant pour son calme ou son clair de lune, que parce que les promeneurs y rencontrent des êtres qui paraîtraient bizarres aux autres, et qui leur sont familiers.<sup>142</sup>

Nerval desde siempre supo que la calle podría ser, también, un elemento nocivo. No es casual, pues, que su cuerpo sin vida hubiera sido encontrado en la rue de la Vielle-Lanterne, luego de una larga noche sin encontrar una pensión para dormir la noche. Coincidencia o no, sus *Promenades et Souvenirs* comienzan precisamente así: “Il est véritablement difficile de trouver à se loger dans Paris”<sup>143</sup>. La noche invernal fatídica terminó precisamente donde comenzó la poesía y narrativa moderna parisina: en una calle oscura que, años después, sería demolida para dar cabida a un París moderno.

Nerval se inscribe en la tradición de la narración nocturna de la mano de Rétif de la Bretonne. Hay dos elementos que nos permiten comprender las similitudes entre los dos autores, o quizás la influencia que el decimonónico recibió del *hibou-spectateur*: el ensayo biográfico *Les Confidences de Nicolas*, publicado primeramente en 1850 y luego incluido en *Les Illuminés* en 1852; y la existencia de un contrato con el editor Victor Lecou, fechado el 16 de noviembre de 1852, en el cual “M. Gérard de Nerval vend et cède (...) le droit d'imprimer à quinze cents exemplaires et passes doubles dans le format in-18 anglais un

---

<sup>141</sup> “In his quest for irrefragable insights into the lives of others, his obsessive need to move from analysis of particulars to a synthetic knowledge of the whole, the *flâneur* belongs to the same social, moral and epistemological universe as the mythical criminals, spies, detectives and capitalists discussed above. Like them, he strives to be both all-seeing and invisible and, no less than Vidocq or Javert, he is a Protean figure capable of assuming a variety of disguises in order to pursue his scopophilic passion undetected”. Burton, *Ibid*, pg. 59-50.

<sup>142</sup> Citron, *Ibid.*, pg. 322-323, II.

<sup>143</sup> Nerval, Gérard de. *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard-La Pléiade, p. 667.

volumen intitulado *Les Nuits de Paris*.<sup>144</sup> Ese mismo día Nerval recibió la suma de trescientos francos por un volumen que, no obstante, jamás vio la luz. Pero el empeño consagrado al ensayo biográfico y la similitud que encontramos entre el título del volumen jamás publicado y la obra de Rétif nos permiten comprender la gran afinidad estética que Nerval reconoció. En *Les confidences de Nicolas*, Nerval imagina y explica la actividad nocturna de Rétif, la misma que él asumiría después en sus *Nuits d'Octobre*. En el café Manoury, en medio de otros visitantes, Rétif se embarca en discusiones filosóficas y políticas. Jugaba, por lo general, ajedrez hasta las once de la noche. Luego, silenciosamente, salía del café:

Où allait-il? *Les Nuits de Paris* nous l'apprennent : il allait errer, quelque temps qu'il fût, le long des quais, surtout autour de la Cité et de l'île Saint Louis ; il s'enfonçait dans les rues fangeuses des quartiers populeux, et ne rentrait qu'après avoir fait une bonne récolte d'observations sur les désordres et les scènes sanglantes dont il avait été le témoin. Souvent il intervenait dans ses drames obscurs, et devenait le don Quichotte de l'innocence persécutée ou de la faiblesse vaincue<sup>145</sup>.

A pesar del gran interés que Nerval sintió por la vida de Rétif, no son del todo fiables las fuentes de documentación que utilizó para escribir su largo ensayo<sup>146</sup>. Sin embargo, las claves retivianas que vimos en el capítulo anterior serán en gran medida las utilizadas por Nerval en su *Les Nuits d'octobre*, en la medida en que nos enfrentamos a un personaje que camina durante una noche entera las calles de París, a veces entrando a bares, otras veces simplemente caminando por las calles y entrando a algún restaurante para comer algo. Ya no existe, como lo vimos en Rétif, el propósito claro e inherente de la visión, en la

---

<sup>144</sup> *Ibid*, pg. 795, III.

<sup>145</sup> Nerval, *Ibid*, pg. 1060, II.

<sup>146</sup> Max Milner, en la *Notice de Les confidences de Nicolas* de la edición de la Pléiade, afirma que “Malgré ce renouveau d'intérêt, Nerval ne disposait, en dehors des ouvrages autobiographiques de Restif, d'aucune source de documentation solides sur la vie de celui-ci (...). On pourra toutefois s'étonner de la confiance naïve que Nerval accorde aux assertions les plus invraisemblables de son modèle, et du souci de sincérité don til le crédite, en en faisant l'ancêtre d'un réalisme contre lequel il met en garde ses contemporains (à moins qu'il ne soit pas aussi dupe qu'il en a l'air, et qu'il ne profite tout bonnement du romanesque de son sujet, sans trop se soucier de vraisemblance historique)” (*Ibid*, pg. 1722, II). Para un análisis más detallado de las similitudes personales entre la figura de Nerval y Rétif, ver Michel Brix, “Nerval, lecteur et biographe de Rétif de la Bretonne”, *Études retiviennes*, Vol. 38, 2006, pgs.179-190.

medida en que el autor desde un comienzo postula sus caminatas hacia el recuento que le hará a la *Vaporeuse*. Ya para 1852 el género novelístico había entrado en escena, así que las reglas de lectura implicaban necesariamente la inserción de lleno en el texto mismo, sin una clara connotación de propósito narrativo. Nerval encuentra en Rétif el reflejo de la noche, y las condiciones idóneas para enfrentarse a su propia noche parisina, distinta de aquella del siglo XVIII.

*Les nuits d'octobre* consiste en tres noches que el narrador pasa en tres sitios distintos. La primera y más representativa para nuestro tema de interés tiene lugar en París; la segunda transcurre en Meaux y la última en la prisión de Crespy-en-Valois. Si bien tan solo la primera transcurre en París, es evidente que aquello que el narrador vio es lo suficientemente complejo para que su recuerdo no se evapore. El punto de partida de la historia consiste en un viaje que el narrador va a emprender hacia las afueras de París, hacia Meaux. La *promenade* nocturna sucede porque el narrador pierde dos veces el tren que le llevaría hasta allí, por lo que se ve en la obligación de tomar el de las siete de la mañana del día siguiente. Si bien es el punto de partida de la aventura, aquél literario o narrativo consiste en la lectura de un artículo titulado “La clef de la rue” acerca de la noche en Londres, escrito supuestamente por Charles Dickens<sup>147</sup>. Al reconocer su supuesta autoría, Nerval entra de lleno en cuestiones de la escritura realista. Dirá que “L’intelligence réaliste de nos voisins se contente du vrai absolu”<sup>148</sup>. Más adelante en el relato, en el capítulo dedicado al café Paul Niquet, el narrador nos dirá que su propósito de escritura es el de “daguerréotyper la réalité”, atando así la importancia intertextual del texto “La clef de la rue” y el suyo propio. Mediante la unión de los dos propósitos —el de la aventura y el narrativo—, comprendemos que *Les nuits d'octobre* deben ser leídas en clave realista, para así ver las consideraciones que el mismo Nerval, enemigo como veremos del género, sacará a relucir sobre esta técnica. Teniendo en cuenta este elemento es que podemos comprender la supuesta liviandad de la

---

<sup>147</sup> La autoría del artículo no es de Charles Dickens. Virginia K. Lamb demostró que el artículo referido por Nerval se trataba de “The Key of the Street”, publicado en *Household Words. A Weekly Journal conducted by Charles Dickens*, el 6 de septiembre de 1851, cuyo autor es George Augustus Sala, encomendado por Dickens, director entonces de la publicación, para escribirlo. Tal como explica Claude Pichois en una nota a pie de la edición de La Pléiade, es probable que el traductor del artículo al francés hubiera cometido la equivocación respecto a la autoría, confundiendo al director con el autor mismo del artículo. Ver *Ibid*, pg. 1099.

<sup>148</sup> Nerval, *Ibid*, pg. 314.

narración de Nerval, en la medida en que cada uno de los elementos que suceden son verosímiles y convincentes puesto que, en la misma dinámica escogida, su texto tiene como propósito el de dar un testimonio fiel de una noche en París.

El primer y más emblemático personaje con el que Nerval se encuentra es un amigo *flâneur*, quien le hace perder, debido a los temas de los cuales le habla, el ómnibus de las 3 de la tarde. La mención de estos dos elementos urbanos —el ómnibus y el *flâneur*— configurarían, según Stierle, el gran apogeo urbano, puesto que él ve que éstos son incluso más relevantes que el pasaje<sup>149</sup>, ya que si el *flâneur* es el epítome de la visibilidad y legibilidad urbana, el ómnibus será la puesta en escena de la ciudad como un escenario espaciotemporal: diferenciándose radicalmente de los coches que sólo podían pertenecer a los privilegiados, el ómnibus desata en la ciudad una noción comunicativa y de gran masa que lo utilizaba. El *flâneur* amigo del narrador es caracterizado como un *badand*<sup>150</sup>, de aquellos que el mismo Dickens llamaría *cockney* si habitara en Londres. Este curioso personaje es descrito como alguien que se podría detener durante horas al frente de un pájaro enjaulado con tal de aprender su idioma, como alguien que no pararía de hablar hasta el momento en que formara un círculo en la calle, o que se podría entretener en una pelea de perros<sup>151</sup>. Es él quien sugiere, una vez está al tanto de que el narrador perdió el ómnibus, que podrían ir a cenar. “Lorsque nous sommes *anuités*” dice el amigo, “si tu n’as pas sommeil, nous irons souper quelque part.”<sup>152</sup> El neologismo demarca el punto de partida de la noche. Buscan algún lugar que no esté cerrado, puesto que ya se han percatado de que la noche parisina, a diferencia de la londinense, es más tranquila porque sus habitantes van a dormir más tarde. Pasando por el Palais-National—actual Palais-Royal— escuchan un ruido de tambores, que los guía hacia el café des Aveugles, donde ven el espectáculo de un ventrílocuo y leen un anuncio de la “Société Lyrique des Troubadours”, que si bien no actuaban esa noche el afiche que es transcrito en el texto es lo suficientemente importante en términos

---

<sup>149</sup> Stierle, *Ibid*, pgs. 123-125.

<sup>150</sup> “Despite the superficial analogies between *bandaud* and *flâneur*, the former is essentially passive and affective while the latter is active and intellectual; the *flâneur*, says Lacroix [*Les Français peints par eux-mêmes*], is ‘l’observateur en action, l’observateur dans son expression la plus élevée et la plus éminemment utile’. The *bandaud* absorbs and is absorbed by the flux of urban life and, to that extent, is closer to the Baudelarian *homme des foules* of the Second Empire.” Burton, *Ibid*, pg. 59.

<sup>151</sup> Nerval, *Ibid*, pg. 315.

<sup>152</sup> Nerval, *Ibid*, pg. 317.

literarios. Tal como recuerda Stierle, se trata del primer ejemplo de “un document linguistique réaliste qui introduit à une réalité en marge”<sup>153</sup>; en otras palabras, el narrador encuentra la evidencia de una realidad traspuesta a partir de un documento inherente al local mismo. En el café no pueden escuchar a la banda de trovadores, pero sí escucharán la voz de una joven cantante que le recordará al narrador de los serafines divinos dantescos que cantan dulcemente. El siguiente destino se tratará de una *rotisserie* donde tomarán un *bonillon* por diez céntimos y son testigos de la conversación entre un joven y una mujer que le replica que él no sabe vivir la noche; él responde que bebe para olvidar. Es más de medianoche, y ya en les Halles, como lo comprueban una vez llegan, ha comenzado la actividad mercantil. Reconocen a los “falsos campesinos”, los especuladores del precio de las judías que se hacen pasar por humildes pero en realidad tienen más dinero que ellos mismos; ven a las verduleras que pelan las verduras a la luz de las lámparas; una vendedora de frutas y verduras les invita a *fleurissez vos dames*, pero como sólo venden al por mayor a esas horas, sería necesario tener muchas damas *à fleurir*. Un hombre comienza a hacer mucho ruido en una acera donde precisamente muchos otros duermen, y es instado a ir a otra parte por un *sergent de police*. Entran al restaurante Baratte, donde quizás verán el mayor lujo aristocrático de la noche: el menú tiene un coste de siete francos. Deciden ir a tomar el café y *pousse-café* al Paul Niquet, último escenario de la noche. El público es más humilde que en Baratte, y ven a un emblemático personaje nocturno, al *chiffonnier*, encargado de la limpieza de las calles de la ciudad, que por trabajar en la noche y dormir en el día fue un polo de atracción simbólica por parte de los *noctambules*.<sup>154</sup> Beben una copa detrás de otra, hasta que la mañana llega. Ha llegado el momento de partir, concluyendo del Paul Niquet que

---

<sup>153</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 393.

<sup>154</sup> “Sur tout ce group littéraire rattaché plus ou moins étroitement à la bohème noctambule, le chiffonnier semble donc exercer une sorte de fascination : il apparaît comme un personnage symbolique, porteur des aspirations ou des désespoirs d’une génération comme l’était le « bon sauvage » au XVIIIe siècle. Il est en marge de la société qui le méprise ; il ne peut s’y élever ni même se mêler aux couches supérieures à la sienne ; il mêle une existence inverse de la vie sociale habituelle puisqu’il dort le jour et travaille la nuit ; il n’a pas toujours de domicile avouable. Bref, il est un être libre en même temps qu’un paria et qu’un anarchiste, et sa liberté, jointe à l’illusion que lui procure l’alcool, lui vaut un bonheur véritable ». Citron, *Ibid*, pg. 318, II.

Si tous ces détails n'étaient exacts, et si je ne cherchais ici à daguerréotyper la vérité, que de ressources romanesques me fourniraient ces deux types du malheur et de l'abrutissement ! Les hommes riches manquent trop du courage qui consiste à pénétrer dans de semblables lieux, dans ce vestibule du purgatoire, d'où il serait peut-être facile de sauver quelques âmes... Un simple écrivain ne peut que mettre les doigts sur ces plaies, sans prétendre à les fermer<sup>155</sup>.

El narrador toma el *chemin de fer* dirección a Meaux, mientras recuerda un verso de Auguste Barbier consagrada a Dante, en la que canta

Voilà, voilà, celui qui revient de l'enfer. Je m'appliquais ce vers en roulant le matin, sur les rails du chemin de Strasbourg,— et je me flattais... car je n'avais pas encore pénétré jusqu'aux plus profonds *sourcières*: je n'avais guère, au fond, rencontré que d'honnêtes travailleurs, des pauvres diables avinés, des malheureux sans asile guère, au fond, rencontré que d'honnêtes travailleurs, —des pauvres diables avinés, des malheureux sans asile. Là n'est pas encore le dernier abîme.<sup>156</sup>

Max Milner anota que según el diccionario de Littré las *sourcières* se trataban de locales mal afamados que permanecían con permiso de la policía abiertos toda la noche, con tal de poder ser vigilados debido a los hombres peligrosos que los podían visitar<sup>157</sup>. Si el narrador es consciente de no haber visitado este espacio, sabe que *hizo falta ver algo*. No obstante su periplo, no ha descendido a los lugares más oscuros de la ciudad.

La primera noche que transcurre en París se lleva a cabo bajo el lente realista, proclamado y enfatizado así por el narrador. Para Jean Richer, autor de uno de los estudios más importantes realizados sobre Nerval titulado *Nerval. Expérience et création* (1970), la obra consiste en una parodia del descenso a los infiernos que es al mismo tiempo una exploración de las regiones oscuras del yo; consiste en la visita a un mundo intermedio que se ubica entre la “realidad” y cierto tipo de purgatorio<sup>158</sup>:

La visite du Purgatoire que décrit Nerval ressemble à un mystérieux jeu de l'oie, où les objets, familiers ou insolites, se

---

<sup>155</sup> Nerval, *Ibid*, pg. 334.

<sup>156</sup> Nerval, *Ibid*, pg. 336.

<sup>157</sup> Nerval, *Ibid*, pg. 1108.

<sup>158</sup> Richer, Jean. *Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette, 1970, pg. 403.



chargent de significations secrètes. (...) L'idée directrice du récit est que l'excès de réalisme s'identifie à une plongée dans els aspects les plus punibles et les plus repoussants de l'existence<sup>159</sup>.

Sin importar el lente cómico o satírico que pueda utilizar —que, según Richer, consiste además en un preámbulo de *Aurélia*— el descenso o simple peregrinación consiste en encontrar elementos cotidianos maravillosos, en muchos casos encontrados en los personajes mismos que encuentra a lo largo de la noche. De la misma manera, destaca el cómo el lenguaje de éstos personajes— un lenguaje coloquial, que en muchos momentos el narrador tiene que explicar qué significa cada palabra— es a su vez una exploración del infierno del lenguaje.

Stierle retoma la idea de la peregrinación en la noche parisina que funciona a la vez un regreso al mito del París infernal ya promulgado por Balzac. Esta peregrinación consiste, además, en el atravesamiento de una multiplicidad de mundos extraños que contienen su realidad y espíritu propios y cerrados, bizarros “et dont l'étrangeté, sans communication avec l'extérieur, a quelque chose de celle, d'inaccessible, de la folie”<sup>160</sup>. Pero no solo consiste en los mundos extraños y apartados que el narrador recorre; también trata de la influencia que dichos muchos tienen sobre el yo. Así, Stierle comprende uno de los sueños del personaje como una escisión del yo, e incluso la permanencia de la extrañeza de la noche parisina en mundos tan lejanos y apartados de ésta como son los provinciales, aquellos de Meaux y Crespy. Porque es precisamente el anhelo de realidad que busca el narrador que rebasa por completo lo esperado, causando así un viaje interio a la vez que exterior:

*Les Nuits d'octobre* son l'histoire de quelqu'un qui partit pour découvrir dans la ville la réalité. Le narrateur vient s'approprier le réalisme du reportage urbain à la Dickens, il veut en quelque sorte capter la réalité dans les daguerréotypes (...) mais c'est justement lorsqu'il s'engage dans cette aventure qu'il faire l'expérience d'un réel inquiétant qui conduit à des zones limites de l'incertain et de l'abyssal, un réel qui ne se laisse pas réifier dans des daguerréotypes et si implique l'observateur de tout autre façon que l'oeil d'une caméra qui observe la réalité à une distance objective. Le bizarre devient l'indice de ces réalités qui échappent aux mailles des faits positifs assuré, garantis par les

---

<sup>159</sup> Richer, *Ibid*, pg. 409.

<sup>160</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 394.

combinaisons et les correspondances du système spatio-temporel moderne placé sous le signe des chemins de fer<sup>161</sup>.

Bruno Tritsmans, en su “Le descente en enfer dans *Les Nuits d’Octobre*. Les avatars d’un intertexte”, comprende el descenso a los infiernos como una herramienta discursiva que le permite hacer de ésta una variación propia. Tal como hemos visto en algunas citas de la obra de Nerval, la presencia de los círculos es recurrente en las descripciones o senderos asumidos. El fragmento recién citado habla de *cercles ténébreux*, si bien en otro fragmento —precisamente el epígrafe de este apartado— reconoce los círculos como *inextricables*. Para Tritsmans, esta utilización le confiere a la descripción del París presuntamente dantesco un valor añadido, en la medida en que se utiliza de forma irónica. Es en la contraposición de infiernos —el dantesco y el nervaliano— que se crea la ironía, asumiendo así una creación propia por parte de Nerval al crear un *París infernal nervaliano*:

Les cercles font partie du système descriptif d’«enfer» depuis la *Divine Comédie*, encore que les «cercles inextricables» s’opposent à la version de Dante où les cercles sont bien distincts. L’enfer parisien a’apparent à un modèle culturel sans toutefois être identique à lui: l’enfer nervalien apparaît comme la variante négative («inextricable» connote fouillis, a une valeur négative) de l’enfer dantesque: l’identification ne peut donc que se faire ironiquement. L’enfer nervalien apparaît comme un enfer aggravé: la structure propre au modèle est brouillé.<sup>162</sup>

Tritsmans reconoce que el infierno nervaliano no es un espacio espiritual, sino que está caracterizado por el sufrimiento físico de los honestos trabajadores, pobres diablos y de desolados sin asilo; asimismo, reconoce a los “honnêtes travailleurs” como aquél grupo encargado de “normaliser l’enfer”, mientras que los desolados y pobres diablos configuran aquello que el autor ha visto: “À la limite, cela est surtout caractéristique de «pauvres diables avinés», où un mot généralement associé à «enfer» perd toute signification traditionnelle”<sup>163</sup>. En esta medida, el discurso infernal dantesco es

---

<sup>161</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 397-398.

<sup>162</sup> Tritsmans, Bruno. “La descente en enfer dans *Les Nuits d’octobre* de Gérard de Nerval. Les avatars d’un intertexte”, *Nineteenth Century French Studies*, 11/3-4, 1983, pg. 222.

<sup>163</sup> Tritsmans, *Ibid*, pg. 226.

utilizado irónicamente no para parodiar el mito de París como infierno ya creado por Balzac y a su vez intuido por los románticos, sino para configurar un nuevo espacio fruto de la mitad de siglo francés:

Le propre de l'emploi que Nerval fait de l'ironie ans *Les Nuits d'octobre*, c'est qu'il révlèle que Nerval ressent de façon aiguë les «contradictions de Romantisme» [Cf. F. Gaillard, "Nerval ou les contradictions du romantisme", *Romantisme*, 1-2 (1971), 128-138]. Son ironie n'est que le voilement douloureux d'un constat d'absence; elle masque l'absence du «monde des valeurs», qui permettrait la valorisation de son expérience<sup>164</sup>.

Sin lugar a dudas, existe una presencia del humor y de la ironía infernal en el París construido por Nerval a partir de una *promenade* nocturna, teniendo constantemente entre ojos a los seres *bizarres* de la noche. Pero esta utilización no hace de la denominación de "infierno" a París, o "purgatorio", como elementos viciados o vacíos. Nerval nos lleva de la mano a observar las verdulerías, como aquella que mostró Brassai tiempo después. De la misma manera, nos mostró los seres extraños, y el cómo su configuración urbana puede hacer de la noche caminada y vivida bajo un lente realista comprender los distintos estratos de realidad. Además, como bien comenta Stierle, los surrealistas *promeneurs* le deben un código de visión y de atravesamiento a la ciudad a *Les Nuits d'octobre*. Para Stierle, Breton le hace un homenaje escondido a Nerval, explicado en esta larga cita:

Nerval est l'un des premiers à expérimenter avec le détail documentaire représentatif d'une réalité qui se dérobe. Le surréalisme documentaire d'un Breton ou d'un Aragon, qui font de la grande ville le théâtre d'une expérience de l'insolite, a sans aucun doute l'une de ses origines dans les *Nuits d'octobre* de Nerval. Le détail propre à la grande ville, capté et comme fixé par un daguerréotype, de même que le détail « photographique » chez Breton et Aragon, sont des objets communs dans lesquelles une réalité cachée se montre et se dérobe tout a la fois. De tels objets semblent constamment désigner les seuils d'un passage aux réalités cachées, muettes et fugitives de la ville dont les surréalistes suivaient les traces. Ce que le surréalisme doit à Nerval et à ses *Nuits d'octobre*, Breton l'a dit dans un hommage caché. Lorsque, après la dernière guerre, il réunit ses écrits programmatiques en un recueil destiné à attester la présence du surréalisme envers et contre l'annonce de son décès

---

<sup>164</sup> Tritsmans *Ibid*, pg. 226.

par Sartre, il lui donna pour titre *La clé des champs*. N'y aurait-il pas là le souvenir de ce passage des *Nuits d'octobre* où le narrateur, dans la prison de Crépy, oppose dans un jeu de mots la « clé des champs » à la « clef de la rue » de Dickens ? (...) Mais il n'y a pas plus désormais de clef de l'idylle campagnarde pour Nerval que de clef pour les rues de la ville et pour celles de ses réalités qui se dérobent à la conscience<sup>165</sup>.

La creación del París nervaliano implicó elementos necesarios y obligatorios por parte de los surrealistas. Más allá de definir si se trata o no de un homenaje oculto, sí comprendemos que la visión, el *objet trouve*, simbolizado en Nerval por los afiches que invitan a realidades ajenas, o por la mujer con melena de lana, o con cada uno de los extraños personajes y de los extraños sueños que luego suceden en la provincia. Pero encontramos también un juego de fotografías y de atmósferas y realidades lejanas de la noche parisina, como lo hemos podido ver con las dos fotografías incluidas de Brassai. A nivel fotográfico, quizás el más certero o allegado elemento que nos puede representar ese París con olor a verdura de Les Halles, o quizás el que está en boca especuladora de todos los falsos campesinos de La Bourse, está representado por el lente —o el daguerrotipo, si se quiere, para jugar con los términos nervalianos *à la Dickens*— de Brassai. Podríamos tomar toda la secuencia de fotografías nocturnas elaboradas por Brassai en las inmediaciones de Les Halles o de la Bourse encontraríamos el lente realista que el narrador intentó utilizar para documentar y contar acerca de la noche que vivió en compañía de su amigo *badaud*. La mirada de Nerval, por lo tanto, es aquella que detecta no necesariamente lo estético en la ciudad, sino lo bizarro, lo misterioso, lo vedado: aquel espacio que en Rétif ya había sido creado pero que, a la manera del noctambulismo decimonónico, pregonó a manera de espacio interior. Variación, por lo tanto, definitiva en la caracterización misma de la noche de París, pero aún carente de la lectura de toda una posibilidad de signos, como se encargaría de llevar a cabo no mucho tiempo después el gran lector urbano Charles Baudelaire. Tal como veremos en el siguiente capítulo Baudelaire hará las veces de Dédalo moderno para edificar textualmente el laberinto de piedra de París.

---

<sup>165</sup> Stierle, *Ibid.*, pg. 339.

## 4. Baudelaire y el París alegórico

Le poète lyrique Baudelaire rencontre la ville en tant que lecteur. La ville anonyme, dans l'incommensurabilité des personnages et des destins humains, est placée sous le signe d'une absence de communication et d'une étrangeté radicale. Si Balzac trouve encore dans cette étrangeté l'invitation à une sémiotique de l'empathie imaginaire, que fait participer l'écrivain à des destinées que se dérobent, chez Baudelaire, tout ce qu'il rencontre prend le caractère d'un lointain absolu, inaccessible, en pleine proximité dramatique de la ville. Mais c'est justement cette apparition du lointain qui est le lieu de la lisibilité et, derechef, d'une familiarité subjective. Pour le promeneur solitaire qui traverse la mer de ses manifestations, la ville est lisible tout d'abord en ce simple sens qu'elle réveille des souvenirs de lecture, ne cesse d'activer la «mémoire fertile» du lecteur. C'est seulement quand la ville apparaît de la sorte sous le signe d'une soudaine réminiscence qu'elle devient véritablement perceptible.

Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*

### 4.1 La mirada *bohémien*

Glorificar el culto de las imágenes (mi grande, mi única, mi primitiva pasión).

Glorificar el vagabondaje y lo que se puede llamar el Bohemianismo, culto de la sensación multiplicada, expresado por la música.

Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*

En una tarde septembrina, sentados en un jardín donde los rayos de un sol otoñal parecían retrasar la llegada de la noche, bajo un cielo verdoso donde las nubes que flotaban *comme des continents en voyage*, cuatro hermosos niños, cansados de jugar, entablan una conversación en la cual cada uno relata una experiencia. El primero hablará acerca de una vez que fue al teatro; el segundo a la manera como en ese mismo instante está viendo a Dios sentado en una de las nubes; el tercero relata la manera como, durante un viaje con sus padres y careciendo de cama propia, la compartió con la criada y, en la oscuridad de la noche, acarició suavemente el cuerpo femenino de ésta y jugó con el pelo que le caía por la espalda; el cuarto y último

recuenta la vez que observó a tres *bohémiens* tocar sus instrumentos y luego continuar su viaje hacia España. Caído el sol y llegada la noche solemne, los cuatro niños “se séparèrent, chacun allant, à son insu, selon les circonstances et les hasards, mûrir sa destinée, scandaliser ses proches et graviter vers la gloire ou vers le déshonneur.”<sup>166</sup>

La voz poética —que es la misma de la figura del poeta de Baudelaire— se evidencia al finalizar el poema en prosa «Les vocations» (XXI) como espectador de la escena presuntamente infantil, la escena de *ivresse* que, como es sabido, Baudelaire le concede a los niños en *Le peintre de la vie moderne* al señalar que “L’enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre”<sup>167</sup>. Cuestión de *ivresse*, por demás, al comprender que las caracterizaciones de sus personajes, en conjunto, sin eliminarse ni contradecirse sino en plena *correspondencia*, conforman cuatro posibilidades de experiencia del artista baudelariano: el teatral, el místico, el erótico y el bohemio<sup>168</sup>. En la naturaleza misma del niño reside uno de los grandes atributos del artista: no en vano el niño está *ivre* precisamente porque *voit tout en nouveauté*. Porque es precisamente en la manera de observar de los cuatro niños que comprendemos, desde una tierna etapa en la vida del artista, las raíces mismas de su visión particular.

La importancia de la visión en el poema “Les vocations” cuenta con un doble propósito: somos partícipes de la manera como la voz poética observa a cuatro niños que a su vez han observado algo atentamente o cuya mirada cambia drásticamente en el momento del recuento de la experiencia acontecida. La visión en el poema es, por lo tanto, un ineludible telón de fondo sobre el cual se comenzará a forjar, desde temprana edad —a la vez que en su propio valor narrativo— la figura del poeta. El recuento de la visita al teatro del primer niño consta de una descripción de los vestidos que las actrices llevaban puestos, detallando “les grands yeux creux” que, en conjunto con las mejillas sonrosadas, crean un sentimiento de “ne peut pas s’empêcher de les aimer” aun cuando produzcan temor y “envie de pleurer.”<sup>169</sup> El segundo niño, al percatarse de que efectivamente está viendo a Dios sentado en una nube, se refiere a sus compañeros al decirles “Regardez, regardez là-bas... *Le voyez-vous?*”, para inmediatamente concluir su actual visión al decir “*Moi aussi, on dirait qu’il nous*

---

<sup>166</sup> Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1975, I, 332.

<sup>167</sup> Baudelaire, *Ibid*, II, 690.

<sup>168</sup> Hiddlestone, James Andrews. *Baudelaire and Le Spleen de Paris*. Oxford, Oxford University Press, 1987, pg. 21.

<sup>169</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, 332.

regarde”<sup>170</sup>. La visión en el tercero, por el contrario, brilla por su ausencia, por su no-visión reemplazada por el sentido del tacto: luego de bajar la voz a manera de secreto que comparte con sus amigos, dice “Ça fait du singulier effet, allez, de n’être pas couché seul et d’être dans un lit avec sa bonne, dans les ténèbres.”<sup>171</sup> Al llevarse a cabo la escena en *les ténèbres*, la narración misma carece de visión exterior, centrándose efectivamente en la sensación de un cuerpo que es sobre todo novedoso—elemento del carácter femenino sobre el cual volveremos en el momento oportuno. No-visión que es inmediatamente sustituida por la vívida descripción de la mirada del niño una vez termina su relato, puesto que tiene “les yeux écarquillés par une sorte de stupéfaction de ce qu’il éprouvait encore”<sup>172</sup>—misma estupefacción, por demás, que sintieron los otros tres niños al poder contar con la visión en el momento de sus experiencias.

Por último, y quizás más significativo aún sin restarle importancia a los otros tres relatos/rasgos característicos del artista, contamos con el relato del niño que hubiera querido irse con el grupo de los *bohémiens* pero por indecisión, precisamente “parce qu’il est toujours difficile de se décider à n’importe quoi”, no les pude en momento alguno acompañarles. Desde un comienzo el cuarto niño enmarca su relato sobre aquello que es su deseo primordial: “Il m’a souvent semblé que mon plaisir serait d’aller toujours droit devant moi, sans savoir où, sans que personne ne s’inquiète, et de *voir toujours des pays nouveaux*.”<sup>173</sup> Acto seguido, la relata la manera como ha *vu* a tres hombres que viven de la manera que a él le gustaría—que, como entendemos desde un principio a pesar de que la palabra no sea utilizada, se trata de un grupo de *bohémiens*— para luego describir los ojos del grupo mientras tocaban sus instrumentos: “Leurs grands yeux sombres sont devenus tout à fait brillants pendant qu’ils faisaient de la musique...”<sup>174</sup> La posterior intervención de la voz poética resaltará agudamente la capacidad de visión del cuarto niño. La unión de los sentimientos — del poeta hecho adulto y del niño aún en crecimiento— se produce a través de la mirada. No hace falta resaltar los términos utilizando la cursiva puesto que sobresalen por sí solos:

---

<sup>170</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, 332.

<sup>171</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, 333.

<sup>172</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, 333.

<sup>173</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, 334 (las cursivas son mías).

<sup>174</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, 334.

L'air peu intéressé des trois autres camarades me donna à penser que ce petit était déjà un *incompris*. Je le regardais attentivement; il y avait dans son œil et dans son front ce je ne sais quoi de précocement fatal qui éloigne généralement la sympathie, et qui, je ne sais pourquoi, excitait la mienne, au point que j'eus un instant l'idée bizarre que je pouvais avoir un frère à moi-même inconnu.<sup>175</sup>

La mirada, pues, del poeta adulto, del poeta formado, reconoce al niño como su medio hermano. No podría ser de otra manera, luego de establecer los puntos en común a través de la mirada y de los *bohémiens*. El valor de la mirada, de los ojos, se comporta como la perfecta unión entre el ser poético y su mundo circundante, sin importar su edad o condición. Tal como recuerda Rémi Brague en su excelente estudio *Image Vagabonde*, “Si selon la théorie de Baudelaire, l'imagerie est ‘nécessaire’ à l'enfance des peuples’ [*L'art philosophique*, OC, II, 598]), la persistance de ce souvenir semble montrer que, par rapport aux images, Baudelaire n'avait jamais perdu cette enfance du regard.”<sup>176</sup> Precisamente por esta tendencia, la mejor manera de zambullirnos de lleno en la estética baudelariana es mediante la comprensión de la importancia de la mirada. Y, a su vez, no hay mejor guía para esto que el propio Brague, precisamente después de haber comenzando nuestro análisis de Baudelaire al enunciar la *enfance du regard* suscrita por Brague.

El primer estudio del libro de Brague, intitulado “Le Bohémianisme”, establece de manera certera la imagen fundamental de la mirada del poeta, llevando a cabo un paralelismo análogo con la caravana viajera del poema “Bohémiens en voyage”<sup>177</sup>, contenido en *Les Fleurs du Mal*.

<sup>175</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, 335.

<sup>176</sup> Brague, Rémi. *Image Vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*. Paris, Éditions de la Transparence, 2008, pg. 9.

<sup>177</sup> “Bohémiens en voyage”

La tribu prophétique aux prunelles ardentes  
Hier s'est mise en route, emportant ses petits  
Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits  
Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes [5]  
Le long des chariots où les leurs sont blottis,  
Promenant sur le ciel des yeux appesantis  
Par le morne regret des chimères absentes.

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,



Los *bohémien*s pertenecen al selecto grupo de ciudadanos que, ante los ojos del poeta, establecen un contacto directo, casi representativo, consigo mismo, de la misma manera que puede ocurrir con los *chiffonniers*, entre otros. Tenemos en el poema, pues, la voz poética que describe la manera como la caravana ha emprendido su camino. Una vez más, en relación con el poema en prosa “Les vocations”, encontramos el punto de unión, a pesar de que en el poema del cual se ocupa Brague la visión del poeta adulto es la que prepondera por encima de cualquier otra—puesto que, adicionalmente, no estamos ante el cruce de experiencias recontadas por parte de los niños. Así como en “Les vocations” los *bohémien*s se dirigen hacia Austria o España, en “Bohémien en voyage” contamos con la imagen —sobre todo la imagen— de un grupo que ha emprendido su camino hacia *alguna* parte. Antes de entrar de lleno en el poema, resulta necesario explicar, así sea brevemente, la naturaleza misma del personaje llamado *bohémien*. Variación directa de *bohème*, gentilicio de la *Bohème*, región de la República Checa, el *bohème*—nótese el cambio entre el acento circunflejo de la *e* por el acento diacrítico— era aquél cuya vida transcurría libre de cualquier orden, ley o conducta establecida por la sociedad. Balzac, en *Un Prince de la bohème* (1844), sustrae una sustanciosa caracterización que nos permite situarnos en su temprana aproximación: “Ce mot de bohème vous dit tout. La Bohème n'a rien et vit de tout ce qu'elle a. L'espérance est sa religion, la foi en soi même est son code, la charité passe pour être son budget. Tous ces jeunes gens sont plus grands que leur malheur, au-dessous de la fortune « mais au-dessus du destin.”<sup>178</sup> Sin embargo, el neologismo creado por Baudelaire—de *bohème* a *bohémien*— desplaza tanto la forma como el sentido mismo del término: tal como nos indica Brague, mientras que el *bohème* vive al margen de una ley, errando al margen de un mundo ordenado, el *bohémien* sabe que no existe ningún tipo de orden o de ley. Es, a su vez, capaz de vivir en un mundo privado de un sentido del orden, en una constante búsqueda del *trouver une raison de cheminer*, evidenciando así una ausencia de quimeras que lo obliga a buscar un camino, librándolo a su vez de cualquier finalidad precisa—

---

Les regardant passer, redouble sa chanson; [10]  
Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure,

Fait couler le rocher et fleurir le désert  
Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert  
L'empire familial des ténèbres futures. [14]  
(OC, I, 18.)

<sup>178</sup> Balzac, Honoré. *Oeuvres complètes*. Paris, La Pléiade-Gallimard, 1977, VII, pg. 809.

en otras palabras, el viaje o el recorrido en sí mismo.<sup>179</sup> De allí, por ejemplo, que el niño de “Les vocations” fuera tan preciso al señalar que su deseo siempre ha sido *aller devant moi, sans savoir où* y de *voir toujours de pays nouveaux*. Así, pues, todo lo que se le figura y abre como abanico de posibilidades a “la tribu prophétique aux prunelles ardentes”(v. 1) que son los *bohémiens en voyage* es “l’empire familial des ténèbres futures” (v. 14).

Los *bohémiens*, por lo tanto, son considerados por Baudelaire como profetas libres de Dios o de la ley—no hay una búsqueda en el cielo o en la tierra para continuar con su camino. Su constante viaje, su constante movimiento, se encuentra libre de un fin o destinación particular, sea ésta física o metafísica, a diferencia absoluta con la *promenade* constante que lleva a cabo su mirada—que, en términos de Broussonnet, consiste en una *vagabondage du regard*: “Le ciel est vide de tout signe, et le bohémien ne peut qu’y promener son regard («[p]romenant sur le ciel des yeux appesantis», v.7), le laisser vagabonder au hasard, sans but. Le vagabondage du regard précède et fonde celui du voyage. Lui seul est décisif.”<sup>180</sup> Anterior a cualquier movimiento físico encontramos, pues, el movimiento de la mirada, su constante variación y recreación: la mirada del *bohémien*, a la vez que aquella del poeta, es la que crea e ilumina el mundo.

Sin embargo, ¿cómo debemos comprender la antítesis presentada dentro del mismo poema, al referirse la voz poética a las pupilas de los *bohémiens* como “prunelles ardentes” (v. 1) cuya finalidad es la apertura de “l’empire familial des ténèbres futures”(v.14)? ¿De qué manera lo luminoso de las pupilas puede esclarecer y comprender un mundo en tinieblas? Baudelaire se inscribe en la tradición de los poetas latinos al asignarle a los ojos la característica de luminosidad inherente al órgano mismo. Sin embargo, va más allá de la metáfora utilizada para crear una “théorie implicite de la visibilité” mediante una relación —o correspondencia, para acuñar así un término baudelairiano sobre el cual volveremos más adelante— entre la luz y los ojos del poeta/*bohémien*: “Toute se passe comme si la lumière était tenue de s’épuiser dans sa fonction de rendre visible. Elle doit fournir à un sujet voyant un objet visible. Ce qui ne fait que se rendre visible, ce qui luit sans illuminer, est rejeté.”<sup>181</sup> La luz natural, por lo tanto, se agota de tal manera que le otorga a la luz de los ojos— la luz ocular del poeta— la capacidad de iluminar el mundo, cumpliendo así el profeta el sueño de

---

<sup>179</sup> Broussonnet, *Ibid.*, pg. 15.

<sup>180</sup> Broussonnet, *Ibid.*, pg. 15.

<sup>181</sup> Broussonnet, *Ibid.*, pg. 16.

“un monde dans lequel le naturel aurait été éliminé par l’art et qui (...) brillerait «d’un feu personnel» tel que les astres deviendraient superflus. (...) L’idéal serait une source lumineuse qui serait elle-même invisible, un soleil incognito, mieux encore un soleil noir...”<sup>182</sup> Comprendiendo, pues, la relación entre tinieblas, luminosidad y los ojos, podemos dar con el sentido propio del poema en cuestión, sin perder de vista a Brague:

S’il est ainsi, «ténèbres futures» et «prunelles ardentes», loin de s’opposer, s’appellent les unes les autres. Les ténèbres sont la figure que doit nécessairement prendre un monde dans lequel feu et lumière se sont concentrés dans l’œil du poète. Le monde devient ténèbres au fur et à mesure de l’avancée de la tribu aux prunelles ardentes, parce que la lumière se concentre en elles. Les ténèbres sont l’avenir («futures») d’un monde dans lequel cheminent des bohémiens, «pour lesquels est ouvert» (v.13) leur «empire familier» (v.14). La nature s’ouvre devant les bohémiens dans sa visibilité exubérante. Cependant leur royaume n’est pas là, mais bien dans les ténèbres. Seules celle-ci sont familières.<sup>183</sup>

La luz se contiene dentro de los ojos de los profetas/poetas/*bohémiens*. Se agota en el mundo natural para convertirse en elemento único de coacción; para asegurar así la *legibilidad del mundo* que acarrea necesariamente, a partir del *vagabondage* de la mirada y posterior atravesamiento del mundo, la mirada del poeta. Es así como damos con una doctrina esencial de la imagen baudelariana: “l’image vient de l’œil du voyant et se projette sur un fond obscur.”<sup>184</sup> Sin embargo, no nos podemos limitar a comprender las “prunelles ardentes” como simples dadoras de luz. En la medida en que la luz de los ojos del poeta descifra y extrae los objetos que su mirada reconoce en la oscuridad, el *ardentes* también funciona, según Brague, a manera de *feu destructeur*: en la medida en que la caravana de *bohémiens* avanza, perdida su mirada en un constante *promenade illuminée*, el fuego de su mirada convierte los elementos en producto artístico, poético, proyectados de su mirada, aniquilando así su naturaleza natural—tal como indica una de las citas de Brague utilizadas anteriormente. En esta medida, el *vagabondage* según Brague— motor exclusivo de la percepción poética de las imágenes— se ve impulsado, a su vez, por un deseo destructor producto de las ansias de la mirada por ir más allá del objeto que, en

---

<sup>182</sup> Brague, *Ibid*, pg. 16-17.

<sup>183</sup> Brague, *Ibid*., pg. 17.

<sup>184</sup> Brague, *Ibid*, pg. 19.

principio, debía surgir desde el mundo natural, mas no de la propia mirada del poeta: “Le feu qui y brûle, en effet, n’est pas seulement une matière subtile. Il est aussi l’ardeur du désir inassouvi qui dévore son objet, car il ne l’atteint que pour le dépasser, pour aller plus loin afin de rester soi.”<sup>185</sup> Consiste en la sistemática destrucción de los elementos visibles para así perdurar en el mundo creado por la imaginación del poeta. “La décomposition”, apunta Broussonnet, “part de la chose telle qu’elle est donnée dans la nature, et aboutit à l’élément, qu’il s’agira ensuite de recombinaison en des structures nouvelles. L’imagination doit pour ce faire commencer par détruire la nature, d’une façon nécessairement violente.”<sup>186</sup> Su *promenade* y su visión conquistan destructivamente cualquier elemento natural, creándolo y recreándolo, engendrándolo a partir de la luz propia de la mirada. Mirada que, por demás, a través de la imaginación logra contemplar y crear un nuevo mundo, mediante la descomposición de un orden natural, tal como podemos leer en *Le salon de 1859*:

Elle [l’imagination] est l’analyse, elle est la synthèse ; et cependant des hommes habiles dans l’analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d’imagination. Elle est cela, et elle n’est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées. C’est l’imagination qui a enseigné à l’homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l’analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu’elle le gouverne.<sup>187</sup>

Para ejemplificar esta noción en otra pieza de Baudelaire podemos referirnos brevemente al pequeño poema en prosa “Les fenêtres”, en el cual encontramos también una suntuosa y jugosa caracterización de la mirada del poeta. En él encontramos el mismo juego de las duplas contrarias ya visto en “Bohémien en voyage”, y en algunos aspectos de “Les vocations”. “Les fenêtres”, sin embargo, se enmarca exclusivamente en el poder de la mirada:

---

<sup>185</sup> Broussonnet, *Ibid*, pg. 19.

<sup>186</sup> Broussonnet, *Ibid*, pg. 46.

<sup>187</sup> Baudelaire, *Ibid*, II, 620-621.

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffle la vie.<sup>188</sup>

El juego que se establece con la oscuridad de una ventana llama la atención de inmediato. En primera instancia, el lector se puede preguntar: ¿consiste acaso en una ventana de cristal cerrada, *une vitre* que aún estando cerrada permitiría el paso de la luz exterior? ¿O consiste acaso en una ventana cerrada de tal manera que no ingresa ningún tipo de luz en el espacio interior? Esta consideración puede resultar en un principio un poco banal, pero puede cobrar una dimensión específica. La idea de una ventana cerrada completamente, obstruyendo la luz que proviene de un mundo exterior —es fundamental tener en mente que el espacio desde el cual observa es un interior— nos permite pensar en un telón sobre el cual se proyecta aquello que la mirada del poeta crea en la medida en que observa atentamente—esto es, la facultad imaginativa en pleno proceso de creación, siguiendo así el postulado de Baudelaire. En otras palabras, su mirada creadora comprende la historia de la anciana mujer que jamás sale de su casa, triste y desolada, a tal punto que la voz poética “refait l’histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.”<sup>189</sup> Carente de luz natural, la mirada del poeta ilumina y recrea aquello que está aparentemente en tinieblas, o aquello que está amparado bajo una no-visión física. De igual manera, si analizamos el poema entendiendo que la mirada del poeta atraviesa el vidrio de una ventana, permitiendo asimismo *voyer* personajes que habitan otras casas, la misma fuerza y voluntad de la mirada se evidenciaría al crear la *légende* que le hace muchas veces llorar. Comprender la ventana, no obstante, como un elemento cerrado, privado de luz y de movimiento, levemente iluminada por una vela en algún interior parisino, delega más fortaleza y capacidad imaginativa al mismo poeta.

Pero si bien vimos en el poema analizado por Brague la presencia de las duplas contrarias (*ardentes/ténèbres*) que caracterizan la mirada misma del *bohémien*/poeta, “Les fenêtres” no se queda atrás en la

---

<sup>188</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, 339.

<sup>189</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, 339.

confirmación antitética o apórica de sus elementos. La ventana cerrada, por ejemplo, es tanto *ténébreux* como *éblouissant*; sin ir más lejos, resalta una potencial aporía al mencionar que la visión verdadera, la interesante, se lleva a cabo en un espacio cerrado; de allí, la importancia del dentro/fuera, del abierto/cerrado, del luminoso/oscurito que encontramos en la misma configuración. Dos categorías que en principio pretenderían negar el objeto mismo por su presencia insubordinada a un lenguaje lógico, pero que aún así es viable dentro de una perspectiva poética, enunciada por el mismo Baudelaire.

Esta noción de aporía es a su vez reforzada al finalizar el poema. La voz poética, al preguntarse por la *veracidad* de la historia de la vieja mujer, de su verdad en cuanto a que en últimas está siendo *observada a través de una ventana cerrada*, es contundente en cuanto a la validez misma de la visión: “Qu’importe ce que peut être la réalité placé hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?”<sup>190</sup> La *veracidad* de la mirada fogosa y destructora del poema poco o nada tiene que ver con la *realidad* de un mundo físico y omnisciente: el poeta mismo observa su verdad absoluta, tal como vive el *bohémien*, a sabiendas de que no existe un orden o una ley a la cual tenga que acogerse para reconocer sus visiones como verdaderas o falsas.<sup>191</sup>

Así, pues, funciona la mirada del poeta: sus ojos son fuente inagotable de luz, que a su vez consta de un fuego destructor que crea, mediante la descomposición de un mundo real, físico y natural, un nuevo orden,

---

<sup>190</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, 339.

<sup>191</sup> Tzvetan Todorov, en su *La littérature en péril* (Paris, Flammarion, 2007), logra dilucidar de manera sintética y precisa las dimensiones de la *vérité* en la poética baudelairiana. Tomando como punto de partida la afirmación presente en uno de los estudios sobre Poe— “La poésie (...) n’a pas la vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même. (...) La Vérité n’a rien à faire avec les chansons” [OC, II, 333] —, afirma lo siguiente: “Si les poètes ont vraiment pour mission de révéler aux hommes les lois secrètes du monde, on ne peut plus dire que la vérité n’a rien à voir avec leurs chansons. Baudelaire ne se contredit pas. L’art et la poésie ont bien trait à la vérité, mais cette vérité n’est pas de même nature que celle à laquelle aspire la science. (...) La science énonce des propositions dont on découvre qu’elles sont vraies ou fausses en les confrontant aux faits qu’elles cherchent à décrire. L’énoncé «Baudelaire a écrit *Les Fleurs du mal*» est vrai en ce sens du mot, tout comme l’est «l’eau bout à cent degrés», même s’il y a aussi des différences logiques entre ces deux propositions. Il s’agit là d’une *vérité de correspondance*, ou d’adéquation. (...) À chaque fois, un rapport s’établit entre mots et monde, pourtant les deux vérités ne se confondent pas” (pgs. 59-60). En esta medida, es igual de *verdadero* que la mujer esté triste y solitaria y que jamás salga de su aposento al igual que no sea triste y no se sienta solitaria y que siempre salga de su aposento.

un nuevo mundo. A partir del *vagabondage du regard*, libre de estrellas celestiales, el poeta está en condiciones de comenzar su *vagabondage* físico. La mirada creadora, por lo tanto, precede el atravesamiento del mundo— de la ciudad, como veremos en el momento oportuno. Si seguimos los mismos planteamientos vistos a través de los tres poemas analizados podemos ver que desde siempre el poeta —desde que era un *enfant ivre*— la ha tenido. Sin embargo, tal como vimos en “Les vocations”, muchas veces la mirada no es suficiente para emprender una vida de *vagabondage imaginaire*, en la medida en que aún no se ha comenzado el viaje— recordemos que el cuarto niño, a pesar de encontrar todo tipo de elementos en común con el grupo de *bohémiens* y la posibilidad de cumplir con una vida siempre soñada, *no emprende el viaje*. Quizás en este contraste de miradas se explican muchos elementos del poema: mientras que la mirada del niño no logra hacerle embarcar en una vida *bohémien*, la voz poética se reconoce como un poeta que ya ha emprendido el viaje, previa identificación de los elementos de la mirada que necesita para poder embarcarse. Embarcarse, por lo tanto, implica necesariamente aventurarse al mundo, en plena condición de búsqueda. ¿Pero qué busca la mirada del poeta en Baudelaire? ¿Qué es aquello que debe mirar, en qué se debe detener? ¿Cuál es el fin último de la *quête* de su mirada? El poeta busca las correspondencias entre un mundo visible e invisible. Razón por la cual nos es necesario ahora emprender el mismo camino que el cuarto niño no logró, que es el de aventurarnos hacia Baudelaire y así encontrar la dimensión última de las *correspondances* que su mirada siempre buscó.

## 4.2 Las correspondencias en la ciudad

En su constante *vagabondage du regard*, la doctrina baudelairana de la visión se enmarca bajo las acciones del *déchiffrement* y del *décryptage*. Esta dupla de acciones bien puede ser el motor constante que, tal como menciona Brague, constituyen la descomposición de un orden físico y visible, su aniquilamiento de un orden natural para volcarse

sobre la creación de la facultad imaginativa. En el texto dedicado a Victor Hugo, incluido en sus *L'Art romantique: Réflexions su quelques-uns de mes contemporains* (1869), encontramos algunas características esenciales en el carácter y quehacer de un alma poética. Así, Baudelaire dirá de Hugo que es quizás el mejor dotado y elegido para expresar aquello que él llama el *mystère de la vie* puesto que “Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé à prendre sans cesse un bain de nature. Non seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire ; mais il exprime, avec l'*obscurité indispensable*, ce qui est obscur et confusément révélé.”<sup>192</sup> ¿Pero de qué manera se lleva a cabo esta expresión, la labor de traducción del poeta, su trabajo de recepción y posterior composición? Lo vemos algunas líneas más abajo, en esta larga cita en la cual vincula a Hugo— o a la dimensión óptima del poeta— con Swedenborg, uno de los más representativos forjadores de la teoría de las correspondencias:

D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme* ; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. (...) Si nous étendons la démonstration (non seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infiniment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs.<sup>193</sup>

La mirada del poeta, por tanto, consiste en la activación de unas facultades de desciframiento que, a su vez, constatan que los símbolos en sí mismos no son oscuros, puesto que la *clairvoyance* —además, cómo no, de la pureza y buena voluntad de las almas humanas—

---

<sup>192</sup> Baudelaire, *Op. Cit.*, II, 131-132.

<sup>193</sup> Baudelaire, *Ibid*, II, 133.



traduce, descompone y asemeja el objeto real, ahora convertido en símbolo correspondiente con una realidad ulterior, invisible, poética. El atravesamiento del mundo implica necesariamente, pues, el constante desciframiento de los elementos que se corresponden, formando así parte de un gran todo al cual se puede acceder mediante el correcto y necesario proceso de *desencriptamiento* inherente a la visión misma del poeta. Así encontramos las referencias claras a la visión y al carácter mismo de Hugo, en palabras de Baudelaire. Por esto, no es tarea del poeta hacer claro lo confuso, mediante una “iluminación” —siguiendo la misma idea planteada por Brague— de las oscuridades del sentido encontrados en el mundo cotidiano; la traducción, para ser realmente fidedigna, debe constar a su vez con *l’obscurité indispensable* que la expresión misma requiere para así poder ser correspondiente con su noción física o invisible. La traducción, pues, no implica necesariamente la “iluminación” del sentido: consiste en, gracias a la constante e inherente facultad interpretativa del poeta, un asiduo desciframiento de los símbolos, para su posterior “traducción” o “codificación” que, a partir de los elementos invisibles, pueda ser comprendida por un ciudadano del mundo físico— esto es, para alguien que no cuenta con la facultad que le permita su comprensión, ya que, como el mismo Baudelaire apunta cuando se refiere a la manera de traducción por parte de Victor Hugo, “Ceux qui ne son pas poètes ne comprennent pas ces choses.”<sup>194</sup>

Trayendo a colación elementos expuestos por Enid Starkie en su *Baudelaire* (1958) acerca de la influencia de Swedenborg sobre el autor francés, recordamos que “Swedenborg thought that the whole of the natural world corresponded exactly to the spiritual world, not only conceived collectively, but in all its parts. Everything here below is a hieroglyphic which it needs only a trained and learned mind to decipher, though no man has yet existed possessing the full wisdom to solve the riddle entirely.”<sup>195</sup> El ojo del poeta, por lo tanto, encuentra y asume las correspondencias entre un mundo visible e invisible. Pero, como es de esperar, este proceso se debe cumplir tanto a nivel de visión como de expresión; por esto, ya conociendo algunos elementos sobre aquello que la visión del poeta *debe hacer*, podemos volcarnos ahora sobre el poema “Correspondances”<sup>196</sup>, que es precisamente

---

<sup>194</sup> Baudelaire, *Ibid*, II, 132.

<sup>195</sup> Starkie, Enid. *Baudelaire*, Norfolk, New Directions, pg. 89.

<sup>196</sup> “Correspondances”

La Nature est un temple où de vivants piliers

aquello que el poeta ha visto, ha recordado y ha expresado, y no existe mejor elección que la utilización de la alegoría para poder expresar plenamente la sincronía correspondiente de todos los elementos que implica el campo de visión poética.

El poema “Correspondances”, cuarto en orden de aparición en las ediciones de *Les Fleurs du Mal*, funciona a manera de un método de pensamiento poético en la estética baudelariana. Son tantos y tan extensos los comentarios que se han escrito alrededor de este poema que llevar a cabo una reseña sobre aquello que se ha dicho y se ha comprendido sería un trabajo excesivamente exhaustivo, alejándonos así de los propósitos investigativos de nuestro trabajo, a la vez que del capítulo en cuestión— que es la importancia de la mirada en Baudelaire, y de sus distintos mecanismos en el momento de llevar a cabo la comprensión poética de un evento *correspondiente*. Sin embargo, en su comprensión y sucinta reseña encontraremos elementos que inevitablemente enmarcarán la visión sobre un elemento común, haciendo precisamente de éste sentido uno más en la vasta cadena de correspondencias sensoriales comprendidas por la poética baudelariana.

La idea del poema es que las *confuses paroles* que los *vivant piliers* emiten de tanto en tanto crean las *forêts des symboles* que el hombre *passé à travers*, sintiendo el peso mismo de sus miradas. En la primera estrofa, de matiz y corte simbolista, se establece el *modus operandi* de los mensajes confusos y oscuros provenientes de la Naturaleza hecha

Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles/  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent [5]  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, [10]  
—Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. [14]  
(OC, I, 11)

templo, de la Naturaleza comprendida como todo aquello que está fuera del poeta mismo; en otras palabras, del mundo que lo circunda sobre el cual recae de manera *correspondiente*, las mismas miradas que los pilares dejan caer sobre él. ¿Pero en qué consisten dichas *confuses paroles*? ¿Qué es necesario para que la mirada dotada y entrenada del poeta pueda superar el estado de inefabilidad de un mensaje confuso? Podríamos argumentar que las palabras emitidas resultan confusas precisamente por su mecanismo de unión y compenetración con los demás elementos de la misma naturaleza. Como vimos anteriormente durante el análisis realizado por Brague, las duplas antitéticas preponderan en muchos casos la temática baudelariana. Así vimos cómo se establecía el dinamismo entre las *prunelles ardentes* y las *ténèbres futures*; pues bien, en el núcleo mismo del poema en cuestión, comprendemos dónde se lleva a cabo dicha unión/correspondencia que, a pesar de que sus elementos contengan propiedades o características que no les permitirían compartir un mismo plano del sentido, cohabitan en medio de sus propias diferencias en un mismo plano total y general: los ecos que a lo lejos se confunden mas no eliminan, allí en la tenebrosa y profunda unidad, que a su vez hace compartir la oscuridad de la noche y la claridad del día—una vez más, la compenetración de dos elementos contrarios/contradictorios. Así, pues, comprendemos la utilización de la sinestesia en el proceso de correspondencias: el olfato, la visión y el oído se responden simultáneamente, entendiendo *respuesta* como *correspondencia*. Es precisamente en la confusión de ecos en la lejanía (v. 5) y de la correspondencia del olfato (*parfums*), la visión (*couleurs*) y el oído (*sons*)— todos elementos en principio incompatibles en cuanto a su precisión sensorial entre ellos— que se crea una unidad *ténébreuse et profonde*. Una unidad, pues, conseguida a partir de la correspondencia de elementos tan dispares como afines que expanden las cosas infinitas y que *chantent les transports de l'esprit et des sens*. (v. 14)

Sin lugar a dudas, aquello que resulta más complejo dentro del poema es la constante interacción de los diversos sentidos en relación con el mundo. Las *confuses paroles* son reconocidas por el oído; las *forêts de symboles* son observadas por la vista; los *parfums*, el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso son reconocidos por el olfato. Pero en la lógica interna de las correspondencias, tanto la visión como el olfato como el olfato *reconocen* y *traducen* las sensaciones provenientes de las *confuses paroles*, de la *forêt de symboles* y de los *parfums*. Ningún sentido, pues, se dedica exclusivamente a su campo receptivo: en el sistema de correspondencias cada sentido se multiplica en sí mismo

diferenciándose y asimilándose—“Correspondance operates at the heart of difference and similarity”<sup>197</sup>, como recuerda Schlossman—, y crea un lenguaje universal sensorial, en el cual cada sentido/elemento conlleva necesariamente la integración y amalgamamiento de todos los demás. Esta actividad acarrea necesariamente la comprensión de un mundo supraterrrenal, trascendente, en conexión con un mundo invisible pero aún así adherido al mundo visible a través de los sentidos. Es, pues, el “culte de la sensation multipliée”<sup>198</sup>, proveniente como vimos en el epígrafe de este capítulo del *Bobémianisme*, necesario y obligatorio en la fluctuación absoluta de los sentidos primordiales según Brague:

La multiplication qui donne à l'art sa profondeur et sa dignité se retrouve dans le concept de correspondance, dont elle constitue peut-être l'essentiel: le miroitement des sensations l'une dans l'autre n'est pas simple synesthésie, cette métaphore naturelle qui fait qu'un son suggère des idées de lumière, etc. Dans un univers «correspondant», chaque sensation peut recevoir les qualificatifs de toutes les autres, en transgressant au besoin les domaines limités qui leur reviennent propre.(...) Le monde «correspondant» est comme un damier de substantifs sur lequel flotterait un nuage d'adjectifs dont chacun pourra venir se poser en tout point. Les sensations renvoient ainsi qu'à d'autres sensations, sans ouvrir en rien sur un monde supérieur.<sup>199</sup>

Las correspondencias, por lo tanto, tienen una función básica en el momento de observar el mundo. Según la tradición, las correspondencias se dividen en dos tipos: las verticales y las horizontales. Las verticales son aquellas irreversibles, que cuentan con el punto de unión entre el hombre y un espacio sagrado, el cielo, permitiendo o estableciendo — a su vez que *correspondiendo*— un vínculo con Dios. Las verticales, en cambio, se encuentran más

---

<sup>197</sup> Schlossman, Beryl. “Benjamin’s Über Einige Motive bei Baudelaire: The Secret Architecture of Correspondances”. *MNL*, 107, April 1992, pg. 554.

<sup>198</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, pg. 701. Brague, acerca de esta expresión utilizada por Baudelaire, anota: “La doctrine des correspondances est donc un exemple, peut-être l'exemple privilégié, du «culte de la sensation multipliée». Même ce qui renvoie évidemment à une réalité d'ordre plus abstrait, comme le symbolisme des fleurs, ou celui des couleurs, sur lequel Baudelaire songea écrire, ne mène pas au(x) principe(s) de ce qui est, mais reste à l'intérieur du monde. (Brague, *Op. Cit.*, pg. 37).

<sup>199</sup> Brague, *Ibid*, pg. 36.

asociadas a la sinestesia; esto es, a la mezcla de los sentidos en el momento de su formulación.<sup>200</sup> Marcel Raymond, en su *De Baudelaire al surrealismo*, entiende que las correspondencias se mueven en tres planos: a través de la sinestesia se crean equivalencias entre los sentidos; la segunda resulta más precisa, puesto que, gracias a la susceptibilidad de los sentidos para lograr *l'expansion des choses infinies*, “se deduce que un deseo, un pesar, un pensamiento— cosas del espíritu— pueden despertar una correspondencia en el mundo de las imágenes (y recíprocamente).” Por último, la tercera consiste en comprender que de los seres y las cosas “sólo vemos claramente el envés; únicamente un espíritu dotado de una especie de segunda vista distingue, más allá de las apariencias, convertidos en signos y en símbolos, los reflejos de un universo suprasensible.”<sup>201</sup> Benjamin, a su vez, las sitúa en una instancia temporal, siempre en estrecho vínculo —como veremos al referirnos al poema “Le Cygne”— con una época pasada:

Les correspondances sont les données de la remémoration. Non les données de l'histoire, mais celles de la préhistoire. Ce qui fait le grandeur et l'importance des jours de fête, c'est de permettre la rencontre avec “une vie antérieure”. Tel est bien le sens que Baudelaire veut donner à la pièce qu'il intitule ainsi. Les images de grottes, de nuages et de houles, qu'évoque le début, montrent de la chaude moiteur des larmes, qui sont les larmes de la nostalgie.<sup>202</sup>

Beryl Schlossman, en una lectura que ilumina la manera como Benjamin entendía las correspondencias baudelarianas, se enfoca en su presunta imagen de unidad, recordando que el movimiento mismo del poema “is neither ascending nor horizontal. It does not rise up from

---

<sup>200</sup> “De tradition, on distingue, en effet, les correspondances des synesthésies. Les premières sont verticales et irréversibles: elles orientent l'homme vers Dieu selon les degrés hiérarchiques d'une spiritualisation. À cet égard, elles constituent bien une mystique, au sens strict, c'est-à-dire une méthode, une technique qui permet à l'homme de s'unir immédiatement à Dieu, à la créature de se fondre dans l'Incréé. Les synesthésies (par exemple, l'audition colorée) sont horizontales, faisant communiquer les sens entre eux; elles sont réversibles: un son peut aussi bien provoquer une image colorée qu'être provoqué par elle.” Pichois, Claude. « Notes et variantes de 'Correspondances' », en Baudelaire, *OC*, I, pg. 843.

<sup>201</sup> Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pgs. 19-20.

<sup>202</sup> Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée de capitalisme*. Paris, Éditions Payot, 1979, pg. 191.

the weight of the spleen to the weightless floating of the ideal, nor does it ‘horizontally’ weave together the elements of perfume, colour and sound.” En vez de ser llevado el humano por los dulces olores descritos en la primera parte del poema, son los olores de corrupción aquellos que en realidad hacen descender de la “airy elevation of the spirit” al abismal infierno del deseo baudelariano (vv. 11-14).<sup>203</sup>

Brague comprende las correspondencias mediante el juego de emisor/receptor-traductor-descifrador implícito en la teoría misma en esta larga cita aclaradora e iluminadora:

...la nature, pour ainsi, dire, “regarde” l’homme, elle le concerne, elle contient un message pour lui. Tout porte à le croire: le temple doit cacher une divinité qu’il s’agit de découvrir à travers ce message une fois décrypté. On s’attend donc dans “Correspondances” à une remontée du symbole confus à la claire vérité qu’il symbolise (...). Or, le second quatrain dissipe cette impression: “les parfums, les couleurs et les sons”, loin de correspondre à une même réalité transcendante, que chacun désignerait dans son registre propre, “se répondent”. Ils ne convergent pas vers une unité qui serait leur frayeur lumineux, et dans lequel leur mystère se dissiperait; au contraire, cette unité ne résulte que de leur confusion, et n’apporte aucune lumière, pues qu’ils “se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité”.<sup>204</sup>

Sin embargo, para efectos de nuestra *promenade*, nos resulta fundamental entender el mecanismo de la mirada y sus consecuentes correspondencias en el campo urbano; esto es, en París. El lector podrá pensar que durante este capítulo, al haber estado en el jardín de los cuatro hermosos niños *ivres*, o quizás al ver de lejos la caravana de *bohémiens*, y hasta posiblemente al ver las grutas de las que habla Benjamin nos hemos ausentado de la ciudad. ¿Pero será posible, no obstante, que hasta el momento hayamos configurado una doctrina de la visión urbana? ¿Será posible, pues, que no hayamos abandonado en momento alguno el *nivel de la calle* al cual nos referimos mediante la lectura de Nerval? ¿Y si acaso no hemos abandonado en momento alguno la *rue assourdissante* donde la voz poética observó *à une passante*? Paul de Man, en su *The Rethoric of Romanticism*, analiza el proceso de

---

<sup>203</sup> Schlossman, *Ibid*, pg. 578-579.

<sup>204</sup> Brague, *Ibid*, pg. 34-35.

antropomorfismo dentro del poema<sup>205</sup>. Así, pues, reconoce los *vivants piliers* como una construcción antropomorfa, que sugiere “the erect shape of human bodies naturally enough endowed with speech”. Encontrada esta facultad antropomorfa, *l’homme* del verso 3 funcionaría a manera de aposición con los *vivant piliers*, construyendo así una lectura en su totalidad antropomorfa de la *Nature*:

The notion of nature as a wood and, consequently, of “piliers” as anthropomorphic columns and trees, is suggested only by “des forêts de symboles” in which, especially in a combination with “symboles”, a natural and descriptive reading of “forêt” is by no means compelling. Nor is nature, in Baudelaire, a sylvan world. We cannot be certain whether we have ever left the world of humans and whether it is therefore relevant or necessary to speak of anthropomorphism at all in order to account for the figuration of the text. “Des forêts”, a plural of what is already, in the singular, a collective plural (forêt) can be read as equivalent to “une foule de symboles”, a figure of amplification that designates a larger number, the crowd of humanity in which it is well known that Baudelaire took a constant poetic, rather than humanitarian, interest.<sup>206</sup>

Explayando esta función analógica a la totalidad del poema, la *Nature* podría abandonar su abstracción para convertirse en un elemento común, como bien lo puede ser la ciudad: “Perhaps we are not in the country at all but have never left the ‘rue assourdissante’ (...). ‘Symboles’ in ‘des forêts de symboles’ could then designate the verbal, the rhetorical dimension withing which we constantly dwell and which we therefore meet as passively as we meet the glance of the other in the street.”<sup>207</sup> Tanto es así— la idea de *forêt des symboles* como una alegoría de la ciudad— que “‘passer à travers’ can also mean to remain

---

<sup>205</sup> “But ‘anthropomorphism’ is not just a trope but an identification on the level of substance. It takes one entity for another and thus implies the constitution of specific entities prior to their confusion, the *taking* of something for something else that can be assumed to be *given*. Anthropomorphism freezes the infinite chain of tropological transformations and propositions into one single assertion or essence which, as such, excludes all others.” De Man, Paul. *The Rethoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, pg. 241.

<sup>206</sup> De Man, *Ibid*, pg. 246.

<sup>207</sup> De Man, *Ibid*, pg. 247. De Man reconoce la dificultad de esta idea justamente después de la cita anteriormente utilizada. Dice: “That the possibility of this reading seems far-fetched and, in my experience, never fails to elicit resistance, or that the forest/temple cliché should have forced itself so emphatically upon the attention of the commentators is one of the cruxes of ‘Correspondances’”. (p. 247)

enclosed in the wood, to wander and err around in it as the speaker of ‘À une passante’ wanders around in the crowd.”<sup>208</sup> Volvemos de la mano de De Man a un punto de partida fundamental de nuestra *promenade*: comprender la imagen de la ciudad a la manera de un bosque, de un *forêt de symboles* que a su vez funciona a manera de laberinto. Así como la cuidadosa orgía de sentidos no deja de ser un laberinto descifrable a partir de la composición poética, la ciudad hecha bosque comparte la misma condición de azar, comprensión y recepción. Volvamos, pues, a las calles de París y así encontrar las correspondencias que el *flâneur* baudelariano— como no podía ser de otra manera— encontró en sus constantes *promenades*. Luego de haber comenzado nuestro atravesamiento por la doctrina de la visión baudelariana desde un jardín edénico, ya podemos regresar a la ciudad, verdadero hervidero de correspondencias ante los ojos del poeta baudelariano, máxime sabiéndose presa del azar que le podrá hacer enamorar en cualquier *rue assourdisante*.

---

<sup>208</sup> De Man, *Ibid*, pg. 248. Stierle, si bien no formula la cercanía entre la *forêt* y la ciudad abiertamente— dirá *quelque-sort*—, reconoce también un elemento común: “Mais même quand Baudelaire, dans le poème ‘Correspondances’, semble prendre un élan romantique pour célébrer la nature, celle-ci devient en quelque sorte la symétrique de la ville, qui porte encore la marge de la ville.” Stierle, Karheinz. *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison de l’Homme, 2001, pg. 448.



### 4.3 Flâneur-lector

Para el *flâneur* baudelariano, la ciudad se plantea como un espacio semiótico. Esto es, como un espacio-escenario en el cual se lleva a cabo la gran representación de las infinitas posibilidades de la ciudad—en este caso, de la gran ciudad del *flâneur*. Su conocimiento parte, pues, del nivel de la calle: hacia ella se dirige, y en este desplazamiento cualquier espacio abierto que implique una ausencia del lugar común urbano— la calle, sus inmuebles, los pasajes, los jardines, etc.— no entra en consideración de su mirada. Porque el *flâneur* es, sobre todo, un lector instantáneo, un lector repentino que logra ir más allá de lo que cualquier teoría ha logrado, un *philosophe de la ville* cuyo conocimiento o misma filosofía proviene del constante desciframiento de las distintas y abiertas experiencias de la ciudad.<sup>209</sup> Tal como indica Stierle, “Le flâneur est la figure qui recouvre cette multiplicité ouverte de la perception de la ville. Le regard du flâneur vit de l’instant, de la perception soudaine d’une source de distraction toujours nouvelle ; il est fondamentalement dispersé. (...) Le flâneur est l’œil de la ville...”<sup>210</sup> Con su caminar y su percepción, el *flâneur* “domesticates the potentially disruptive environment. In control of his actions, the *flâneur* reads the city as he would read a text—from a distance.”<sup>211</sup>

A través de su ojo, el *flâneur*, tal como anota Presley, lee el nuevo orden establecido a partir de 1853 con las obras del barón Haussman. La mezcla de fascinación y de espanto sobre la nueva ciudad que estaba siendo creada —y naturalmente aquella que estaba desapareciendo— son un contrapunto en la estética baudelariana sobre la ciudad. Anterior a las obras que le traerían tanta fama y reconocimiento a París, se contaba con los pasajes, sobre los cuales, como es sabido y ya hemos anotado, Walter Benjamin establece todo su estudio sistemático y programático sobre la ciudad de París. Por esto mismo, podríamos comenzar nuestro reconocimiento con una perfecta cita de Benjamin en la cual, trayendo a colación la importante del género folletinesco, producto de la latente y repentina moda de escribir fisiologías sobre diversos personajes de mediados del siglo XIX, logra explicar de manera clara y sucinta el estrecho vínculo del

---

<sup>209</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 25.

<sup>210</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 115-116

<sup>211</sup> Ferguson, Priscilla P. “The *flâneur* on and off the street of Paris”. En *The flâneur*, Ed. Keith Tester. London, Routledge, pg. 31.

*flâneur* con la ciudad, que consiste precisamente en la interpretación y utilización del espacio abierto a manera de espacio cerrado:

Les passages sont des intermédiaires entre la rue et l'intérieur. Si l'on veut parler d'un art, d'un tour de main propre aux physiologies, c'est l'art, éprouvé, du feuilleton : transformer le boulevard en intérieur. La rue devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois entre ses quatre murs. Il accorde aux brillantes plaques d'email où sont écrits les noms des sociétés la valeur que bourgeois accorde à une peinture à l'huile dans son salon. Les murs sont le pupitre sur lequel il appuie son carnet de notes, les kiosques à journaux lui tiennent lieu de bibliothèque et les terrasses des cafés sont les bow-windows d'où il contemple son intérieur après son travail.<sup>212</sup>

Transformado el exterior de la ciudad a la manera de un interior— sin anhelar en momento alguno residir en el interior de un espacio, sino más bien encontrando equivalencias de “uso personal” para poder vivir en el mundo exterior—, el *flâneur* se libera y dedica a hacer aquello que más sabe hacer: observar a la multitud, a la *foule*. En *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire ya se había referido enfáticamente a la multitud, a su poder seductor, incisivo y ondeante de la multitud ante los ojos del *flâneur*. Tanto es así, que formula:

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito.<sup>213</sup>

Para poder *épouser la foule*, es completamente necesario contar con la mirada que logre advertir y descifrar la variedad, la apertura hacia lo fugitivo y hacia el infinito —claves en la doctrina artística baudelariana. La percepción y asimilación de la *foule* implican

---

<sup>212</sup> Benjamin, *Ibid*, pg. 22.

<sup>213</sup> Baudelaire, *Ibid*, II, pgs. 691-692.

necesariamente el nacimiento de una nueva mirada: una mirada que se debe entrenar para poder asimilar el momento instantáneo, inmediato y circunstancial que la ciudad ofrece en cualquiera de sus posibilidades. Una mirada que, a su vez, implica necesariamente la aniquilación del mismo *flâneur* en cuanto a que él mismo forma parte de esa multitud. Tal como explica Benjamin, la *foule* en Baudelaire

Se sitúa como un reto ante el flâneur: es la más reciente droga del que ha quedado en soledad. —Borra, en segundo lugar, toda huella de individualismo: es el más reciente asilo del proscrito. —Es, finalmente, el más reciente e inescrutable laberinto en el laberinto de la ciudad. Mediante ella, se imprimen en la imagen de la ciudad rasgos ctónicos hasta entonces desconocidos.<sup>214</sup>

Ya vimos en el capítulo II la manera como Richard Burton establece el paralelismo entre ciertos personajes urbanos que compartían determinadas caracterizaciones, entre los cuales encontramos el criminal, el detective o policía, el banquero capitalista, el *flâneur* y el moderno novelista. En cuestión de la mirada, siguiendo los planteamientos de Benjamin, encontraríamos una exacta similitud entre el *flâneur* y el detective: tanto es así, que el *flâneur* se convierte en un tipo de detective siempre vigilante que a pesar de la *oisiveté* que implica su elección como *flâneur*, dicha indolencia no es más que aparente puesto que detrás suyo “se cache la vigilance d’un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux”<sup>215</sup> en su constante errar en “le labyrinthe de la ville”.<sup>216</sup> Así, pues, yendo más allá de lo simple curioso y comprendiendo la fugacidad de la multitud, su carácter laberíntico en la medida en que implica necesariamente la pérdida de una individualidad, haciendo de la población una amalgama de caras, rostros y cuerpos que no se diferencian entre sí, a pesar de cada uno aportar a su construcción individualmente. Con el *flâneur* “le plaisir de voir célèbre son triomphe.”<sup>217</sup> el placer del triunfo de la mirada, de su capacidad de concentración en la observación que, dueño de su tiempo y del espacio en la ciudad, puede someterse gustosamente a su constante desciframiento.

De esta manera lo vemos claramente en el pequeño poema en prosa “Les foules” (XII), en el cual desde un principio se nos dice que “jouir

---

<sup>214</sup> Benjamin, *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, pg. 449 [M16, 3]

<sup>215</sup> Benjamin, *Op. Cit.*, pg. 63.

<sup>216</sup> Benjamin, *Ibid.*, pg. 82.

<sup>217</sup> Benjamin, *Ibid.*, pg. 102-103.

de la foule est un art”. Allí comprendemos que la acción de inmiscuirse en una *foule* proviene de “une fée [qui] a insufflé dans son berceau [del *flâneur*] le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.”<sup>218</sup> La amalgama que tiene lugar una vez se *prendre un bain de* *multitude* es el espacio idóneo del poeta, que reconocemos asimismo como *flâneur*:

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui êtres fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion.<sup>219</sup>

Es pues a través de la mirada expectante que el poeta se implica o no en cada una de las posibilidades experimentales que una multitud le ofrece. De esta manera, podemos entender el baño en la multitud como la posibilidad del viaje, retomando así una de las más grandes características del *bohémien*; un viaje que a su vez otorga la posibilidad del travestismo— esto es, de *ser alguien más*— sin dejar de ser él mismo, el poeta. ¿Encontramos, pues, la misma doctrina antitética de las correspondencias, donde los sentidos se complementan unos a los otros sin dejar de ser ellos mismos? ¿Podemos comprender dicha idea sustrayéndola del espacio abstracto tanto de “Bohémiens en Voyage” como de “Correspondances”—a diferencia de “Les vocations”, en el cual sabemos que los *bohémiens* se dirigen hacia Austria? Tanto los postulados necesarios para la comprensión de la doctrina baudelariana se acoplan al espacio natural como al urbano, precisamente por la facultad legible contenida en los ojos del *flâneur*-poeta, quien a través de la lectura del nuevo orden urbano logra establecer los paralelismos entre todos sus elementos.

Stierle señala una importante diferencia entre el *flâneur* anterior a la revolución de Julio y aquél propuesto por Baudelaire— para el cual “la ville ne cesse d’être, dans chaque apparition soudaine, une nouvelle allégorie d’elle-même.”<sup>220</sup> Según Stierle, el *flâneur* posterior a la revolución se encuentra en el momento coyuntural en el que él mismo toma conciencia de sí mismo, a la vez que la ciudad toma conciencia

---

<sup>218</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, pg. 291.

<sup>219</sup> Baudelaire, *Ibid*.

<sup>220</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 128.

de ella misma. Así, pues, se da un desplazamiento del *topos* de *livre de la nature* o *livre de monde* hacia el novedoso y aún actual *topos* del *livre de la ville*, convirtiéndose así en una metáfora central de su construcción y caracterización. En este mismo orden de ideas, el lector no podría ser otro que el *flâneur*, tal como lo explica el mismo Stierle:

Mais il semble significatif que la nouvelle formule du « livre de la ville » soit mise, avec une constance frappante, en relation avec la figure du flâneur en tant que son lecteur. Seul le flâneur se détache de la vie de la ville, en sorte qu'il peut considérer ce bien comme un spectacle ; seul le flâneur apprend à déchiffrer le spectacle comme un moment éphémère découpé dans la dialectique de la présence et de l'absence. Le flâneur en tant que contemplateur captivé par le seul charme de l'éphémère contient en terme le lecteur de la ville, de même que dans le lecteur que parcourt le texte passivement, simplement dans ses « maintenant » ponctuels, est en germe le lecteur qui, dans l'acte de la lecture, garde présents à l'esprit aussi bien le texte parcouru que le texte qui reste à parcourir comme double horizon en mouvement.<sup>221</sup>

Ojo, lector, espectador, descrifrador: el *flâneur* cumplirá con todos los procesos necesarios para poder acatar la legibilidad del mundo moderno, dinámico, fugaz y erfímero. Brague, en cambio, encuentra un nombre propio para el *livre de la ville*: el diccionario.<sup>222</sup> Insta, por lo tanto, a que el poeta baudelariano se inserta en la poética clásica y antigua de recibir la carga profunda de ser el elegido para reproducir el orden profundo del mundo, a pesar de que éste se represente en una caótica mascarada: en últimas, el mundo es un cosmos con un orden armoniosamente dispuesto. Brague concluye al afirmar que esta poética implica necesariamente la relación directa entre el mundo y un libro, un libro perfecto que el poeta deberá traducir en su propio lenguaje. Así, pues, ofree un arte sincero al leer las páginas desdobladas de la realidad tal cual ella se presenta, mientras él transcribe lo que ella dicta. ¿Pero a quién estaría dirigido este libro, quién sería su lector modelo—no de la composición poética producto de la mirada, sino a la escritura misma realizada por el mundo? No podría ser a otro que el *flâneur*.

---

<sup>221</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 128.

<sup>222</sup> Brague, *Ibid*, pg. 56.

La lecture du dictionnaire est et ne peut être qu'une lecture flânante; elle suppose un rapport flânant au sens. Réciproquement, la flânerie implique une expérience du monde qui l'envisage comme un dictionnaire, pour laquelle le sens est présent dans le monde comme il l'est dans un dictionnaire. (...) Le détachement du flâneur est le même que celui que l'on éprouve à la lecture d'un dictionnaire. Celui-ci est e effet le seul genre de livre dont je puisse être sûr qu'il ne contient pas aucun message, qu'il ne parle pas de moi, qu'il ne s'adresse pas même à qui que ce soit.<sup>223</sup>

Es posible que Brague incluso hubiera pensado en dicha afirmación refiriéndose precisamente al momento en el cual la Academie française, en 1879, aprobó la utilización del término, calificándolo de uso "familiar"; para entonces, la *flânerie* se convierte en un *far niente*, "a pleasurably suspension of social claims, a temporary state of irresponsibility".<sup>224</sup> No obstante el flâneur en Baudelaire, lector como pocos, descifrador como ninguno, habitaba un mundo en el cual pasaba insospechado, inmiscuido desde tal posición en la multitud que le permitiera ser partícipe de su realidad circundante, absorto en la observación ajena, elocuente en el momento imaginativo. Porque, tal como indica Brague, el *flâneur* necesita contar con la facultad de descomponer, "c'est-à-dire l'imagination. C'est pourquoi la flânerie est 'si chère aux peuples doués de l'imagination.' [Salon de 1846, IV]"<sup>225</sup> Sin imaginación, pues, no existe la mirada poética, ya que ésta, como vimos en un principio, es la verdadera creadora de la imagen del mundo, el núcleo primigenio de su concepción absoluta.

Caminante pues en un mundo de símbolos, de hieroglíficos murmurados por los *vivants piliers*, el poeta se aventura en la multitud, en el laberinto de piedra, en la creación poética producto de sus ojos. Una vez emprendido el camino, una vez asumida la empresa de su atravesamiento, se convierte en pieza ineludible de aquello que permite los destellos de correspondencias en la ciudad, de aquello que, con sus páginas abiertas, sirve en bandeja bendita al poeta: el azar. En la ciudad de la multitud las caras no existen. La multitud, perpetuadora de espectros, engulle a cada uno de sus integrantes, haciéndolo partícipe de la multitud y la soledad, aquellas instancias tan bien conocidas por el poeta. Sin embargo, hay momentos en los cuales se produce el encuentro: surge de la masa homogénea un rostro, un cuerpo, que

---

<sup>223</sup> Brague, *Ibid*, pg. 59.

<sup>224</sup> Ferguson, *Ibid*, pg., 32.

<sup>225</sup> Brague, *Ibid*, pg. 60.

deslumbró al espectador descifrante. El edificio laberíntico deja caer una de sus piedras para permitir un destello de sus esquinas. Es entonces cuando se produce el encuentro entre dos personas. “L’idée que le hasard de la ville, dans son indifférence et son jeu ironique”, anota Stierle, “puisse rapprocher pour un moment ceux que le destin avait destinés l’un à l’autre, avant de les séparer à nouveau, est un des mythes de la ville de Paris, un des générateurs secrets des énergies dont est chargé la ville.”<sup>226</sup> El encuentro con una mujer bella en el laberinto de la ciudad es la epifanía inmediata de cualquier descifrador de símbolos. Es el momento en que uno de los propósitos mismos del atravesamiento llega a su punto culminante. Porque así como el poeta busca la belleza entre la multitud, el caballero andante atraviesa el bosque oscuro en busca de su amor ideal. Amor ideal que, por demás, en los dos casos es producto del azar de la *aventure*, del peligro poético que se corre una vez se decide emprender la *quête*. De igual manera, para el poeta ya sentado en el escritorio de su aposento no hay mayor tema que aquél que trate sobre la pérdida del amor ideal, tal como podemos ejemplificar, realizando las analogías correspondientes, entre “À une passante” y “The Raven”:

"Of all melancholy topics, what, according to the *universal* understanding of mankind, is the *most* melancholy?" Death — was the obvious reply. "And when," I said, "is this most melancholy of topics most poetical?" From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious — "When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world — and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover."<sup>227</sup>

La mirada del poeta que se posa sobre la mujer que sale de la multitud es aniquiladora, penetrante y mortal, en la medida en que desintegra su valor físico, convirtiéndola en *algo más trascendente*. Asimismo, la multitud, engullidora de rostros, la aniquila en el mundo de la ciudad hecha laberinto, perdiéndola para siempre de cualquier otro encuentro. Benjamin, situado en esta instancia discursiva, encuentra una imagen de catástrofe: un adiós para nunca jamás, fruto de un encuentro furtivo. La voz poética reconoce el *Nevermore!* aniquilador de la voz de

---

<sup>226</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 467.

<sup>227</sup> Poe, Edgar Allan. *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, 1984, pgs. 18-19.

un cuervo invisible, como ya lo sabía él del *bereaved lover* que soporta el peso de la ausencia absoluta en una medianoche decembrina.

El poema “À une passante” (XCIII)<sup>228</sup>, incluido en *Tableaux parisiens*, es un verdadero retrato de la instantaneidad de la ciudad, un súbito despertar de la homogeneidad de la gran ciudad abarcadora y generadora de anonimato. Los catorce versos que conforman el poema hacen gala de los tres o cuatro segundos que transcurrieron en la experiencia del poeta al ver la única acción que acontece: en medio de una calle agitada por la multitud, vislumbra a una mujer vestida de luto que levanta levemente el dobladillo de su falda, haciendo visible su *jambe de statue*. A partir de esta percepción del mundo real— una mujer en medio de la multitud— se lleva a cabo la creación poética de la instancia absoluta del encuentro con la belleza fugitiva. A partir de dicha visión, la voz poética bebe de los ojos de la mujer “La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.” (v. 8) El encuentro se traduce en un resplandor, inmediatamente sucedido por la oscuridad: la oscuridad plena de la desaparición de la visión, y del deseo innato de volver a presenciarla. Sin embargo, la misma voz poética reconoce esto como una imposibilidad: “*jamais, peut-être*” (v. 12), de la misma manera que la voz poética de “The Raven” escucha el *Nevermore* ensordecedor— como la misma calle del *promeneur*— una vez más al preguntar si en el lejano Edén él podrá *Clasp a rare and radiant maiden, whom the angels named Lenore*. La súbita irrupción de la visión poética aniquila su prolongación en el mundo real. Por esto, tan solo queda el recuerdo y el anhelo de volver a ser vivido— anhelo que, por demás, se reconoce

---

<sup>228</sup> “À une passante”

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue. [5]  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître, [10]  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! [14]  
(OC, I, pg. 92-93)



en su imposibilidad. No le resta más a la voz poética que reconocer el impulso amoroso, su potencial de eternidad —“O toi que j’eusse aimée” (v. 14)— aniquilado por la instantaneidad absoluta, por la sincronía producto de un encuentro en pleno laberinto de calles y rostros. Encuentro, por demás, que postra a la voz poética en un estado que solamente podríamos llamar de shock (*choc*), tal como lo entiende Benjamin.<sup>229</sup>

¿Pero por qué shock? Dicho estado se produce precisamente por la súbita aparición de lo fugitivo—la belleza— en la ciudad moderna. Lo Bello tan solo aparece en lo transitorio, en aquello que se esconde o invisibiliza, como sucede con la mujer que regresa a la multitud —“j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais” (v. 9) —, demostrando así su carácter fugitivo. Sin embargo, su fugacidad es tan solo física y visible; es en el recuento de la experiencia, en su comprensión mediante su composición que, tal como apunta Stierle, lo fugitivo se traduce en aquello que supera la temporalidad y la fugacidad.<sup>230</sup> Luego del encuentro, no hay más camino que aquél de la *ensoñación amorosa*—aquello que “pudo haber sido”. El amor de la voz poética se desencadena así por el mismo mecanismo que niega su posibilidad de trascendencia real: por el azar.

Car l’amour se voit priver de toute chance par cela même qui pourrait le rendre possible : le hasard lui-même. De sorte que la rencontre absolue est nécessairement une grandeur vide, qui peut toujours être réinvestie ; son investissement est condamné à rester imaginaire. Mais c’est pour cette raison même que l’idée de la rencontre amoureuse absolue ne s’use pas : elle est soumise à la condition d’une étrangeté absolue et l’Autre, l’aimé, ne peut jamais apparaître que dans le fantasme. Baudelaire convoque ici l’idée romantique de l’absolu en amour pour l’appliquer ironiquement en la prenant au mot, et la pousser de ce fait jusqu’à l’impossible. L’absolu ne peut apparaître que dans le fugitif.<sup>231</sup>

De esta manera, siguiendo en todo momento a Stierle, “Á una *passante*” se convierte en el “mito de la temporalidad” del instante y de la discontinuidad de los instantes, que determinan de manera precisa la experiencia del tiempo en la modernidad de la gran ciudad.

---

<sup>229</sup> Benjamin, *Ibid*, pg. 158.

<sup>230</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 477.

<sup>231</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 478.

Porque dicha discontinuidad hace de cualquier irrupción en la realidad una aparición, un “spectacle du moment [qui] est un porte de l’imaginaire, mais aussi toujours une ouverture sur l’abyssal.”<sup>232</sup> El encuentro con la mujer hermosa en plena calle ensordecadora consiste en un encuentro con lo Absoluto, con la presencia del Uno y todos sus contrarios— sentir la dulzura que fascina y el placer que aniquila (v. 14).

Dicho encuentro, como es de esperar, deja al poeta en estado de shock, tal como habíamos anotado. Para Benjamin, en el proceso mismo de exteriorizar la visión percibida en el mundo real, “...on pourrait dire que la défense contre le choc a pour résultat spécifique d’assigner à l’événement une expérience vécue.”<sup>233</sup> En cuanto a experiencia vivida, el poeta logra discernir los elementos que conforman el mundo físico a partir de los cuales obra la facultad imaginativa. No obstante su comprensión y posterior asimilación a manera de recuerdo y rememoración —no olvidemos que para Benjamin gran parte del sistema de correspondencias se basa precisamente en la identificación de un tiempo anterior en relación al presente definitivo—, el poeta no deja de estar en una situación abismal, en un límite absoluto, en una situación limítrofe con lo Absoluto. La temporalidad, gran herramienta del azar, demarca una amalgama de sensaciones y temporalidades que hacen del suceso un evento único. La multitud, no obstante, se encarga de hacer sobresalir el rostro del encuentro fortuito. El poeta, comprendido el momento de la irrupción, pasa del shock al estado de catástrofe; la multitud, en vez de ser la gran antagonista del encuentro entre el poeta y la mujer, se convierte en el gran aliado, al darle vida permitiéndole salir de ella misma. La mirada, pues, gracias a este vistazo sobre un mundo Absoluto, produce un *ravissement* que, lejos de tratarse de un amor a primera vista, constituye la última mirada sobre el ser amado, escena verdaderamente catastrófica: “C’est un adieu à tout jamais, qui coïncide dans le poème avec l’instant de l’ensorcellement. Le sonnet nous présente l’image du choc, que dis-je ? celle de la catastrophe. Et cependant, par le saisissement même qu’elle provoque chez lui, elle a taché le poète en ce qu’il a de plus intime”.<sup>234</sup>

La modernidad en el encuentro del poeta y la mujer implica necesariamente el cambio de la ciudad. El encuentro con lo Absoluto, el sentimiento de trascendencia y la imposibilidad de dominar un

---

<sup>232</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 478.

<sup>233</sup> Benjamin, *Ibid*, pg. 160.

<sup>234</sup> Benjamin, *Ibid*, pg. 169-170.

tiempo imprevisible se lleva a cabo precisamente en uno de los más claros componentes y constructores del París del siglo XIX: la multitud. Por estos motivos, Brague no encuentra un mejor lugar para esto que la misma multitud, un “ensemble décomposé dans lequel les éléments se présentent épars, sans ordre.”<sup>235</sup> Sin embargo, hay un elemento que define y organiza la disparidad de los elementos, su estado descompuesto: la mirada. No podemos dejar de anotar que la noción de trascendencia, en el poema, surge a partir de la visión que la voz poética tiene de los ojos de la mujer: “Je buvais, crispé comme un extravagant (...)/ la douceur qui fascine et le plaisir que tue.” (v.6-8) En estos tres versos se descompone la mirada del poeta en aquella de la mujer: una vez la mirada común se interrumpe, posiblemente por la interacción misma de la multitud— así como la mujer salió de ella, en su destino está escrito que tiene que volver a formar parte de ella—, pasamos de la luminosidad a la oscuridad; de un *éclair* a la *nuit*. (v. 9) En el instante mismo en que el poeta posa su mirada sobre la mujer, la ilumina con sus *prunelles ardentes*, sonsacándola así de la oscuridad primigenia de una multitud. Vemos una simbiosis entre la doble mirada penetrante que se lleva a cabo en el poema: mientras que la del poeta “descompone” a la mujer física, la de ella le hará renacer: “Fugitive beauté/ Dont le regard m’a fait soudainement renaître, /Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?” (v. 9-11) La belleza fugitiva, alegoría de lo Absoluto, promueve la instancia discursiva del poeta; lo sitúa en un palco del mundo, para utilizar la expresión de Benjamin, desde la cual él mismo la aniquila, lamentándose a manera de pregunta por la posibilidad de volver a verla. Lejos de tratarse de una muerte física, implica la muerte de la individualidad, del rostro único que sobresale. Regresar a la multitud, en todo caso, implica un regreso al laberinto de piedra: los versos finales del implican necesariamente una consideración de desplazamiento físico, “Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais” (v. 13), en el cual se evidencia una imposibilidad en su repetición. Porque los juegos del azar no siempre permiten el desarrollo de un amor potencial, como aquél que la voz poética celebra melancólicamente en su soledad. La mujer, luego del encuentro, se convierte en *la femme cachée dans la forêt*.

El *flâneur* de “À une passante” reconoce en la mujer una posibilidad de orden, de enrevesamiento a un mundo fragmentado tanto por la modernidad acechadora de su población como por los fulgurantes cambios en su diseño urbano. Sin embargo, no siempre los encuentros— o el desciframiento de las imágenes— tienen que ver

---

<sup>235</sup> Brague, *Ibid*, pg. 69.

con seres que a su vez atraviesan la ciudad de una manera laberíntica. Éste es el caso, pues, del poema “Le Cygne” (LXXXIX): un *flâneur*, por cuestiones solamente explicables por el azar, encuentra un cisne que se rehúsa a entrar en su jaula, y ahora yace, con movimientos desesperados, en un charco en la calle. A partir de esta visión, la voz poética formula un grito en el cual se percibe el cambio absoluto que ha sufrido la ciudad. El poema contiene su propia clave, llave que a su vez nos permite comprender en gran medida la doctrina baudelariana:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
 N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie  
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. (v. 29-32).

El cambio de París no ha disminuido el *Spleen* de la voz poética; al contrario, convierte en cada elemento urbano —palacios nuevos, viejos barrios, bloques, andamios— en alegoría, siempre a raíz de la mirada del poeta. A la vez que Haussman destruía nuevos barrios para crear nuevos bulevares, la mirada del poeta destruía lo nuevo para convertirlo en alegoría, en expandir su sentido, en atravesar su definición.<sup>236</sup> Porque tal como hemos visto en los poemas anteriores, la alegoría es el mecanismo que permite alongar el sentido del mundo hacia un orden poético. La alegoría en Baudelaire encuentra su máxima representación en la melancolía: “L’allégorie issue de la discontinuité des références de la vie est au centre de la perception subjective du mélancolique, qui est le premier à attribuer aux choses leur sens allégorique énigmatique.” Pero no solamente esta extrañeza surge a partir de los cambios urbanos y de población: también lo ampara a él mismo, de manera totalizante: “L’étrangeté que ressent le moi en lui-même se reflète dans les figures cognitives, cristallisés en allégories de la discontinuité de l’existence aliénée. Le ville dévient emblème lisible du moi prenant conscience de lui-même dans son étrangeté.”<sup>237</sup> La correspondencia encuentra su máxima expresión en la

---

<sup>236</sup> Brague encuentra un paralelismo entre las obras realizadas por Haussmann y la misma producción poética de Baudelaire, interesante precisamente por su lectura arriesgada y reveladora: “Si le livre est une ville, le poète devra prendre comme modèle l’urbanisme de son époque, qui détruit pour reconstruire, de la même façon que l’imagination décompose pour recomposer. Baudelaire cherche à être en poésie ce que Haussmann est à l’urbanisme. C’est un des raisons pour lesquelles ses poèmes visent parfois à détruire d’autres poèmes d’auteurs antérieurs, à faire place nette pour sa propre production. Si l’idéal recherché est une ville de papier, celle-ci devra mettre en ordre ce que lui fournit la faculté décomposant.” (Brague, *Ibid*, pg. 65).

<sup>237</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 524.

alegoría, de la misma manera que el poeta encunetra en la ciudad su instancia discursiva para la expresión de su melancolía.

“Les allégories sont les stations sur le chemin de croix du mélancolique”, apunta Benjamin<sup>238</sup>. ¿Por qué *de croix*? ¿En qué consiste la carga que debe portar el poeta melancólico que camina una y otra vez las calles transformadas de París? Quizás sea porque igual es la aventura en el viejo París que en el antiguo, porque partir en la aventura siempre implica el carácter expectante de quien la emprende. Consiste pues en la necesidad interior que surge de la misma visión interior y exterior del poeta que le concede de un destino, a veces, desolador. Quizás la cruz consiste precisamente en cargar con la incertidumbre y el temor e indecisión de reconocer que incluso en el París diferente, en el París cambiante, en el París *décomposé*, puede alcanzar, mediante las correspondencias, un instante de plenitud.

La mujer, pues, responde en cuanto a su belleza a las expectativas escrutadoras del *promeneur* de la ciudad. La idea de mujer va entrando lentamente al mercado—al igual que todos sus acompañantes de ciudad, como lo son el *flâneur*, el dandy y demás—, y encuentra su máxima expresión mercantil en la prostituta. No en vano el poema “Allégorie” (CXIV) juega con la ambivalencia de la mujer poderosa, libre del temor de la muerte y de la angustia, que celebra su cuerpo, *vierge inféconde*, que al llegar la hora de su noche oscura mirará a la cara de la muerte como una recién nacida: sin odio y sin remordimiento. Quizás pensando en esta idea Benjamin escribió “La prostituta es el botín máspreciado en el triunfo de la alegoría: vida que significa muerte. Esta cualidad es la única que no se le puede regatear, y para Baudelaire es lo único que le importa.”<sup>239</sup> La prostituta pertenece a la unidad de la ciudad, a la vez que a su dimensión más profunda: es la dadora de oportunidades, es la gran creadora del azar. Benjamin encuentra en el frecuentador de los juegos del azar como aquél quien está en constante búsqueda de la mujer, representada en la prostituta, en la ciudad<sup>240</sup>. Porque la prostitución, a su vez, es generadora de las

---

<sup>238</sup> Benjamin, *Ibid*, pg. 219.

<sup>239</sup> Benjamin, *Op. Cit.*, pg. 344 [J 60, 5].

<sup>240</sup> En esta larga cita nos otorga un revelador y dinámico retrato, plagado de menciones explícitas al gran dador de infinito, el azar: “¿No está acostumbrado por sus constantes vagabundeos a dar por doquier otro sentido a la ciudad? ¿No transforma el pasaje en un casino, en una sala de juego, donde apuesta las fichas rojas de los sentimientos de las mujeres, a un rostro que aparece (¿responderá a su mirada?), a su boca muda (¿hablará?) Lo que sobre el tapete verde, desde cada número, mira al jugador— la suerte—, le guiña el ojo desde todos los cuerpos femeninos como de quimera de la sexualidad: como su tipo. Que no es el otro que el

grandes ciudades, precisamente por saber y reconocer la manera de vivir con esa otra ciudad, la de la variedad y del número, en una desposesión absoluta de un estado permanente:

La prostitution entre en possession de nouveaux arcanes avec la naissance des grandes villes. Un de ces arcanes et le caractère labyrinthique de la ville dans le corps même du flâneur, apparait avec la prostitution, sous des couleurs nouvelles. Le premier arcane qui s'ouvre à elle est donc l'aspect mythique de la grande ville, en tant que labyrinthe. En son centre se trouve naturellement une image de Minotaure. Que celui-ci mette à mort l'individu n'est pas décisif. Ce qui l'est, c'est l'image des forces mortelles qu'il incarne.<sup>241</sup>

La prostituta entra en escena del escenario urbano, de la misma mano que el *chiffonnier* y de las verduleras ya antes vistas en Nerval, porque cada uno de sus actores desempeña el papel certero y preciso para otorgarle a la ciudad su carácter míticamente laberíntico. En el diccionario de la ciudad cada personaje asume su papel de entrada para así explicar y corresponder la realidad que se crea una vez llega la modernidad. El atravesamiento, su percepción, el razonamiento y la disertación poética que se lleva a cabo crea y abalanza sobre la mirada del poeta un campo novedoso precisamente por su ausencia de unidireccionalidad: el caprichoso azar, que abrirá sus cortinas solamente en momentos elegidos— ante los cuales el poeta debe estar expectante—, implica la imposición de un carácter laberíntico. Baudelaire escribe certeramente en una de sus *Bribes* “J’ai pétri de la boue et j’en ai fait de l’or.”<sup>242</sup> Teniendo en cuenta esa recurrente imagen de *Père Goriot* del barro que ensucia los zapatos de Rastignac, o a Mercier hablando de la constante presencia del barro en las calles, y leyendo en cualquier guía de viajero de comienzos del siglo XIX de los problemas del barro en las calles, comprenderíamos cómo Baudelaire logró hacer el barro visible un laberinto invisible. Más que la mera creación del oro, Baudelaire creó una *pierre dorée*, la misma que

---

número, la cifra, como nombre por el que justo en este instante quiere ser llamada la suerte, para saltar inmediatamente después a otra cifra. (...) Sale del Palais Royal con los bolsillos exultantes, llama a una prostituta y celebra otra vez en sus brazos ese acto con el número en el que el dinero y la prosperidad, liberados de todo peso terrestre, le llegaron del destino como la réplica de un abrazo plenamente logrado. Pues en el vurdel y en la sala de juego se trata del mismo gozo pecaminoso: poner el destino en el placer.” (*Ibid*, pg. 491 [O1, 1]).

<sup>241</sup> Benjamin, *Op. Cit.*, 247.

<sup>242</sup> Baudelaire, *Ibid*, I, pag. 129.

constituye el solamente descifrable, por capricho suyo, laberinto de París.

El París de Baudelaire es un escenario alegórico que invita al poeta privilegiado con la facultad imaginativa y la mirada poética a encontrar las correspondencias que lo sustraigan de su carácter melancólico, de su pleno *spleen*. Los cortos e innovadores *Pétits poèmes en prose* que conforman *Le Spleen de Paris* así lo demuestran: cortos retratos de sucesos y eventos cotidianos de una ciudad que ha sido engullida por la súbita modernidad que la devoró, extrañándose a sí misma a medida en que crea conciencia de su nueva posición, conciencia de su “nueva conciencia”. Resulta un nuevo estilo poético-lírico para una nueva ciudad, que sienta un precedente claro hacia las nuevas formas de representación urbana, incluyendo aquellas del siglo XX, puesto que su estructura “a relayé les formes de plus en plu banales et automatiques du tableau de Paris dans la deuxième moitié du XIXe siècle, et qui, en tant qu’expérimentation de une forme rendant l’expérience de la ville, a aussi dégagé de nouvelles dimensions de lisibilité de la ville pour le roman urbain en quête de formes nouvelles, jusqu’au romans urbains surréalistes et post surréalistes de notre siècle.”<sup>243</sup> Así, pues, aún delibera destellos de plenitud absoluta: será en su atravesamiento laberíntico, hasta nuestros días, que una esquina resaltaré como digna portadora de la rememoración alegórica; o también podrá ser la irrupción en un mundo melancólico de una mujer hermosa— que, sin embargo, con su desaparición regresará al poeta a su estado solitario y enajenado. Sea cual sea su método de expresión, implica una nueva experiencia de la ciudad, precisamente porque la nueva ciudad exige un nuevo método de lectura. Porque la sensación de enajenación implica necesariamente un carácter conspiratorio del mundo. Un mensaje cifrado, una organización armónica, incluso en su caos y confusión, que permitirá dibujar un paisaje espiritual de la ciudad que permita su unión con un mundo trascendente. Porque la conspiración y el mundo alegórico, tal como establece Brague, están en estrecho y sempiterno vínculo:

La conspiration rend le monde allégorique. Les correspondances cachées que découvre l’allégorie, réciproquement, sont comme une conspiration du monde avec soi-même. La conspiration n’a d’intérêt qu’elle confère au monde. Mais cet intérêt le pare aussi longtemps que la

---

<sup>243</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 560.

conspiration menace. Elle devra donc subsister comme telle, rester latente, mais toujours prête à se découvrir, faute de quoi elle se dégraderait du possible au réel.<sup>244</sup>

Habiendo analizado y comprendido la arquitectura sincrónica y correspondiente del París de Baudelaire, gran constructor de un mundo latente hasta nuestros días en medio de su caos más absoluto, podemos adentrarnos en el bosque laberíntico de piedra áurea que es el París surrealista de la mano de dos de sus más importantes pilares: Isidore Ducasse y Guillaume Apollinaire.

---

<sup>244</sup> Brague, *Ibid*, pg. 79.



## 5. Lautréamont y Apollinaire: dos claves del París surrealista

Baudelaire, tal como vimos en el capítulo anterior, se consagra como el gran inventor de un París laberíntico, en el cual se deben buscar las correspondencias entre el mundo visible e invisible. Si bien, como hemos establecido, la creación de un París textual que realiza Baudelaire es el gran anfiteatro sobre el cual se consolidará la creación surrealista de París, no por esto podemos dejar pasar una serie de obras que necesariamente complementan aquella de Baudelaire y que de alguna manera nos permiten contar con más elementos para la comprensión de la gran creación surrealista. Para esto, debemos detener nuestra *promenade* en las consideraciones sobre París en algunos fragmentos de la obra de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, y de Guillaume Apollinaire, una de las grandes voces de la vanguardia urbana.

### 5.1 El París de Maldoror

N'avez-vous pas remarqué la gracilité d'un joli grillon, aux mouvements alertes, dans les égouts de Paris? Il n'y a que celui-là: c'était Maldoror! Magnétisant les florissantes capitales, avec un fluide pernecieux, il les amène dans un état léthargique où elles sont incapables de se surveiller comme il le faudrait. État d'autant plus dangereux qu'il n'est pas soupçonné.

Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*

Si bien *Les chants de Maldoror* (1869) es una obra que no ocurre en lugar alguno— sus seis cantos se mueven entre la ciudad, el bosque y el desierto—, encontramos tempranamente algunos elementos urbanos que son de nuestro interés para comprender la *promenade* en la ciudad y las distintas facetas que la ciudad consolida. No sería del todo cierto afirmar que la obra de Ducasse es un homenaje a París, como sí podríamos considerar en algunos aspectos la de Baudelaire, Mercier o Rétif; sin embargo, tomará elementos de la ciudad, desde personajes hasta calles, para poder desarrollar plenamente su diabólico si se quiere o por lo menos complejo e insigne personaje Maldoror. No es muy tarde en la obra que uno de los elementos que según Stierle definen en gran medida la gran metrópolis de París hace su aparición: el ómnibus. Es así como leemos en el Canto II su aparición:

Il est minuit; on ne voit pas un seul omnibus de la Bastille à la Madeleine. Je me trompe; en voilà un qui apparaît subitement, comme s'il sortait de dessous terre. Les quelques passants attardés le regardent attentivement; car il paraît ne ressembler à aucun autre. Sont assis, à l'impériale, des hommes qui ont l'œil immobile, comme celui d'un poisson mort. Ils sont pressés les uns contre les autres, et paraissent avoir perdu la vie; au reste, le nombre réglementaire n'est pas dépassé. Lorsque le cocher donne un coup de fouet à ses chevaux, on dirait que c'est le fouet qui fait remuer son bras, et non son bras le fouet. Que doit être cet assemblage d'êtres bizarres et muets? Sont-ce des habitants de la lune? Il y a des moments où on serait tenté de le croire; mais, ils ressemblent plutôt à des cadavres. L'omnibus, pressé d'arriver à la dernière station, dévore l'espace et fait craquer le pavé... Il s'enfuit!...<sup>245</sup>

Si bien la presencia del ómnibus no acarrea la importancia absoluta de la escena, sino que está puesto allí para mostrar la manera como los conductores, aquellos seres *qui ont l'œil immobile, comme celui d'un poisson mort* no reaccionan ante los llamados del joven que corre detrás del ómnibus pidiendo que se detenga puesto que sus “jambes sont gonflées d'avoir marché pendant la journée<sup>246</sup>”, haciendo que el mismo narrador termine el párrafo acusándolos y diciendo que “Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine.”, sí encontramos en este pequeño episodio una serie de elementos que nos permiten reconocer, en la tradición misma adoptada por Ducasse, la estética urbana de la nueva modernidad—también, en este caso, el señalamiento absoluto de la violencia que se encuentra en París—que, como nos indica Bancquart en su *Paris des surréalistes*, será tomado por el grupo surrealista como uno de los grandes estandartes de su propia creación de la ciudad:

Révolte, violence, rêve de puissance auquel lest associé Paris, tout cela va passer aux surréalistes, de même qu'une certaine conception de l'écriture. Lautréamont annonce au lecteur qu'il veut le «crétiniser», c'est-à-dire le plonger dans ce sommeil magnétique qui jouera un rôle si important dans les exercices

---

<sup>245</sup> Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, Pocket, 2007, pgs. 65-66.

<sup>246</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 66.

du groupe. Il juxtapose à l'insolite, à l'imaginaire, le réalisme le plus net.<sup>247</sup>

Por un lado, la presencia de los pasajeros que, inmersos en un mismo espacio, deben comprenderse como seres anónimos; y en segunda instancia, la gran diferencia que implica el atravesamiento de la ciudad mediante un medio de transporte o caminando— como es el caso del joven que grita una y otra vez, sin que nadie detenga su paso por su condición miserable. Además del retrato de la deshumanización de los habitantes de la ciudad, ésta se lleva cabo desde un medio de transporte que facilita evidentemente la condición del atravesamiento de la ciudad. Esta aparición del medio de transporte, con sus medios de comunicación a la vez que el contacto con seres anónimos, resulta en uno de los elementos más representativos de la implementación, a partir de 1827, del ómnibus en la ciudad de París:

...la promiscuité dans laquelle l'omnibus place pour peu de temps les personnes qu'il réunit est elle-même une promiscuité socialement abstraite que chaque individu ressent comme une distance sémiotique. Le nouveau système de communication signifie une poussée d'abstraction dans la vie de la grande ville. La plan de circulation des lignes s'omnibus transforme en quelque sorte pour la première fois la ville en un réseau spatio-temporel. Si le trajet dans le fiacre de louage faisait auparavant l'objet d'un accord individuel, si les relations entre le cocher et le passager étaient concrètes, l'utilisateur de l'omnibus devient au même dénominateur commun, celui du nombre de places disponibles.<sup>248</sup>

Ahora bien, concentrarnos única y exclusivamente en elementos que de alguna manera complementan la ciudad de París, como lo pueden ser la mención anterior al ómnibus, tan solo nos permiten comprender la manera como la modernidad de sus elementos venían permeando los relatos que en ella se encontraban, o funcionando a manera de parámetros mediante los cuales otros elementos funcionaban. El señalamiento de Stierle a la importancia del ómnibus, presente a su vez en el texto de Lautréamont, nos permite, de nuevo, encontrar la *foule*

---

<sup>247</sup> Bancquart, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Paris, Éditions de la Différence, 2004, pg. 39.

<sup>248</sup> Stierle, Karlheinz. . *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison de l'Homme, 2001, pgs. 123-124.

de Baudelaire, si bien esta vez no se encuentra sobre el nivel de la calle sino a través de uno de sus sistemas de atravesamiento. Pero si decidimos asimismo bajarnos del ómnibus y caminar la calle de la mano de Maldoror, encontraremos una serie de episodios que no dejan de llamar la atención precisamente por su extraña mezcla entre elementos baudelarianos — como lo es el encuentro de la mujer en la ciudad; y más que la mujer, la prostituta— en conjunto con el tono agresivo y decididamente violento que utiliza Maldoror sobre el nivel de la calle. Para esto, podríamos volcar nuestra mirada sobre los distintos episodios sobre los cuales el narrador hace énfasis en estar llevando a cabo una *promenade* en la ciudad— a diferencia de llevarla a cabo en la *campagne* (Canto V). Así, pues, nos encontramos en el quinto apartado del Canto II con un extraño relato en el cual el narrador menciona las veces que durante su *promenade quotidienne* una esbelta niña de diez años le seguía en la distancia. Maldoror menciona una vez que, mientras ella le seguía, “les bras musculeux d'une femme du peuple la saisit par les cheveux, comme le tourbillon saisit la feuille, appliqua deux gifles brutales sur une joue fière et muette, et ramena dans la maison cette conscience égarée.”<sup>249</sup> Sin embargo, la reprimenda de quien seguramente era su madre no le impediría de continuar siguiéndole en la distancia, hasta aquella vez que, en una inversión del orden de la *promenade*, la niña aparece delante suyo. Cuando Maldoror intenta evadirla, ésta se voltea, y le pregunta qué hora es. El énfasis en el rostro y en la mirada es evidente: “Elle avait les yeux gonflés et rouges”<sup>250</sup>. El encuentro, el cruce de palabras y el evidente contacto visual hará mella absoluta en el narrador, puesto que, tal como él mismo dirá, no volvería a caminar esa misma calle:

Depuis ce jour, enfant à l'imagination inquiète et précoce, tu n'as plus revu, dans la rue étroite, le jeune homme mystérieux qui battait péniblement, de sa sandale lourde, le pavé des carrefours tortueux. L'apparition de cette comète enflammée ne reluira plus, comme un triste sujet de curiosité fanatique, sur la façade de ton observation déçue; et, tu penseras souvent, trop souvent, peut-être toujours, à celui qui ne paraissait pas s'inquiéter des maux, ni des biens de la vie présente, et s'en allait au hasard, avec une figure horriblement morte, les cheveux hérissés, la démarche chancelante, et les bras nageant aveuglément dans les eaux ironiques de l'éther comme pour y

---

<sup>249</sup> Lautréamont, *Ibid*, pgs. 68-69.

<sup>250</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg.68.

chercher la proie sanglante de l'espoir, ballottée continuellement, à travers les immenses régions de l'espace, par le chasse-neige implacable de la fatalité. Tu ne me verras plus, et je ne te verrai plus!...<sup>251</sup>

¿Estamos acaso frente al *jamais peut-être* de “À une passante”? De ninguna manera. En este caso, lo que hace Lautréamont es desenmascarar una de las posibilidades femeninas en la ciudad: el de la máscara infantil que esconde el vicio y la prostitución de la mujer parisina. Acto seguido al encuentro, el narrador dirá:

Peut-être que cette fille n'était pas ce qu'elle se montrait. Sous une enveloppe naïve, elle cachait peut-être une immense ruse, le poids de dix-huit années, et le charme du vice. On a vu des vendeuses d'amour s'expatrier avec gâté des îles Britanniques, et franchir le détroit. Elles rayonnaient leurs ailes, en tournoyant, en essaims dorés, devant la lumière parisienne; et, quand vous les aperceviez, vous disiez: «Mais elles sont encore enfants; elles n'ont pas plus de dix ou douze ans.» En réalité elles en avaient vingt.<sup>252</sup>

Si analizamos la razón por la cual el narrador decide no volver a caminar la calle con tal de no volver a encontrar a la mujer— porque ya ha dejado de ser una niña—, nos daremos cuenta de que quizás el gran emblema del encuentro se hace a través de la apariencia, a través del *cette fille n'était pas ce qu'elle se montrait*. ¿De qué manera el *promeneur* se da cuenta de que la máscara infantil se ha quebrado? A partir de la luz de la calle, de la *lumière parisienne*. El encuentro plasmado por Maldoror está sujeto al irreprimible juicio moral que implica que una mujer se haga pasar por niña en el momento de vender su amor; acusa tanto a la niña como a la madre, puesto que, en primera instancia, entiende que la madre reprima a su hija por no estar haciendo debidamente su trabajo, pero también puede imaginar que efectivamente la niña no ha dejado de ser niña, culpando así a la madre de hacerla trabajar en dichas actividades. Uno de los señalamientos de Benjamin acerca de la prostitución en Baudelaire—“La prostituta es el botín máspreciado en el triunfo de la alegoría: vida que significa muerte. Esta cualidad es a

---

<sup>251</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 69.

<sup>252</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 69.

única que no se le puede regatear, y para Baudelaire es lo único que le importa<sup>253</sup>— cobra en este episodio de Lautréamont una significación ambigua, ya que no es del todo claro de qué manera funciona como botín, o como posibilidad de juzgar y condenar a la raza humana. Maldoror reconoce, como vimos anteriormente, que es la *lumière* la que le permite comprender la verdadera naturaleza de la chica—“Jeune fille, tu n'es pas un ange, et tu deviendras, en somme, comme les autres femmes”<sup>254</sup>. En uno de los castigos que imagina también pone en evidencia la importancia de la mirada para deshacerse de la ilusión o de la apariencia producida a través de un encuentro en la calle:

Je pourrais, en prenant ta tête entre mes mains, d'un air caressant et doux, enfoncer mes doigts avides dans les lobes de ton cerveau innocent, pour en extraire, le sourire aux lèvres, une graisse efficace qui lave mes yeux, endoloris par l'insomnie éternelle de la vie. Je pourrais, cousant tes paupières avec une aiguille, te priver du spectacle de l'univers, et te mettre dans l'impossibilité de trouver ton chemin; ce n'est pas moi qui te servirai de guide<sup>255</sup>.

El encuentro, pues, con la mujer que aparentaba esbeltez e inocencia está debidamente configurado en algo así como un sacrificio que permitiría al *promeneur* obtener una mejor mirada a través de la privación de la mirada de la mujer misma— privación que, por demás, terminará con la muerte violenta y barbárica de la mujer<sup>256</sup>. No obstante el juicio moral, la apariencia y la importancia de la mirada— tanto de la mujer como del *promeneur* mismo—, no podemos olvidar el

---

<sup>253</sup> Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, pg. 344 [J60, 5]

<sup>254</sup> Lautréamont, *Op. Cit.* pg. 70.

<sup>255</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg.70

<sup>256</sup> “Je pourrais, soulevant ton corps vierge avec un bras de fer, te saisir par les jambes, te faire rouler autour de moi, comme une fronde, concentrer mes forces en décrivant la dernière circonférence, et te lancer contre la muraille. Chaque goutte de sang rejaillira sur une poitrine humaine, pour effrayer les hommes, et mettre devant eux l'exemple de ma méchanceté! Ils s'arracheront sans trêve des lambeaux et des lambeaux de chair; mais, la goutte de sang reste ineffaçable, à la même place, et brillera comme un diamant. Sois tranquille, je donnerai à une demi-douzaine de domestiques l'ordre de garder les restes vénérés de ton corps, et de les préserver de la faim des chiens voraces. Sans doute, le corps est resté plaqué sur la muraille, comme une poire mûre, et n'est pas tombé à terre; mais, les chiens savent accomplir des bonds élevés, si l'on n'y prend garde”. Lautréamont, *Ibid*, pg. 70-71.

nivel sobre el cual todo se lleva a cabo: “Oh! dans cette supposition, maudits soient-ils les détours de cette rue obscure! Horrible! horrible! ce qui s'y passe”<sup>257</sup>. La calle se convierte en el escenario de las aventuras horribles de aquél que profiere “Moi, être assez généreux pour aimer mes semblables! Non, non! Je l'ai résolu depuis le jour de ma naissance!”<sup>258</sup>

Siguiendo la estela luminosa de las calles de París, podemos acercarnos al otro episodio que consideramos relevante hacia la apropiación de una atmósfera urbana creada por Lautréamont, que será utilizada por el grupo surrealista. Para esto es necesario desplazarnos al último canto del texto, en el cual el narrador nos ofrece una *petit roman de trente pages*, aclarando que los primeros cinco cantos “...étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future...”<sup>259</sup>. En la siguiente cita encontramos variados elementos que nos permiten un acercamiento a la ciudad como laberinto, a la vez que a la manera como se debe atravesar. Consiste, pues, en el momento en el que el narrador señala que

Notre héros s'aperçut qu'en fréquentant les cavernes, et prenant pour refuge les endroits inaccessibles, il transgressait les règles de la logique, et commettait un cercle vicieux. Car, si d'un côté, il favorisait ainsi sa répugnance pour les hommes, par le dédommagement de la solitude et de l'éloignement, et circonscrivait passivement son horizon borné, parmi des arbustes rabougris, des ronces et des lambrusques, de l'autre, son activité ne trouvait plus aucun aliment pour nourrir le minotaure de ses instincts pervers. En conséquence, il résolut de se rapprocher des agglomérations humaines, persuadé que parmi tant de victimes toutes préparées, ses passions diverses trouveraient amplement de quoi se satisfaire<sup>260</sup>.

Ya habíamos anotado anteriormente que el escenario en el cual se desenvuelve *Les chants de Maldoror* es variado, puesto que no se

---

<sup>257</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 69.

<sup>258</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 70.

<sup>259</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 212.

<sup>260</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 213-214.

circunscribe directamente a la ciudad. Pero al terminar el texto con una novela de treinta páginas que transcurre directamente, sin alteraciones, en la ciudad de París, lo hace no por mero instrumento narrativo, sino para otorgarle a la ciudad una serie de características que permiten ampliar su conocimiento y construcción de la imagen. En primera medida, haciendo eco de las novelas de Sue y de el auge de la novela detectivesca— en el sentido en que la ciudad es el escenario donde se lleva a cabo el crimen y donde habita el asesino, ese ser orférico como vimos gracias al estudio de Burton—, Maldoror comprende que si quiere saciar sus ánimos de aniquilamiento le es necesario adentrarse en la ciudad, puesto que en ninguna otra parte podría encontrar las *agglomérations humains*. Así, pues, encontramos un referente directo con la *foule* baudelariana, haciendo de la ciudad un escenario donde se encuentran las víctimas a por las cuales se dirige. Pero es necesario, como siempre, adentrarnos más en la manera como se describe. Maldoror se dirige a la ciudad también para *nourrir le minotaure de ses instincts pervers*. La mención explícita al minotauro— de importancia magna para el grupo surrealista— implica necesariamente la figura del laberinto. No podemos olvidar, tampoco, que ya al finalizar el tercer canto el narrador nos menciona cómo Maldoror, después de presenciar la escena bárbara que se lleva a cabo en una casa—aparentemente un burdel— que encuentra caminando, y de cómo ve escenas de desgarramientos de carne y de injusta tortura, decide alejarse cabizbajo y triste y retomar su camino “à travers les dédales des rues.”<sup>261</sup> Si bien en el canto tercero predomina el espacio interior en el cual se lleva a cabo la escena, no deja de llamar la atención cómo, fuera de éste, se ve obligado a atravesar el dédalo de las calles, que no deja de ser una imagen para referirse al laberinto. Visto de esta manera, Maldoror sabe que el lugar donde su Minotauro interno debe terminar la aventura de sangre y asesinato es en la ciudad que es laberinto, puesto que dicha criatura mitológica no puede habitar fuera de éste— tal como veremos en el apartado correspondiente de Cortázar y su variación sobre la figura mitológica, la existencia del minotauro está prohibida plenamente fuera de la piedra misma del laberinto, en este caso la ciudad de París. La historia, pues, de las grandes aventuras de Maldoror termina en la ciudad de París, mediante su debida caracterización.

---

<sup>261</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 142.



Como es sabido, la novela de treinta páginas trata del acto de seducción a Mervyn por parte de Maldoror. Si bien no es nuestra intención realizar un detallado análisis de todos los elementos del texto, sí consideramos relevante mencionar algunas escenas que de una u otra manera enmarcan la concepción de la ciudad por parte de Lautréamont, a la vez que permiten reconocer los barrios y calles que, naturalmente, encontraron mayor eco en su creación. Desde el primer párrafo encontramos la alusión directa al barrio de la Bolsa, a la vez que a la importancia de la luminosidad en las calles de París, específicamente a la rue Vivienne, la rue Colbert y, medianamente, a la rue Montmartre y a la Place des Vosges. La mención a dichas calles no es en absoluto gratuita, si comprendemos la importancia de la evolución de París desde 1830: es entre estas dos calles donde encontramos algunos de los pasajes o galerías más importantes de la época— la Galerie Vivienne, la Galerie Colbert, el Passage Choiseul—, a la vez que ese otro espacio que funcionó a manera de primer espacio cerrado urbano en la ciudad: el Palais Royal. La calle se prepara, a través de la pluma del narrador, para la aparición de Mervyn: funciona a manera de reflejo entre las preocupaciones internas del personaje con la súbita oscuridad de la calle—inegablemente, pues, encontramos la calle como un espacio interior del personaje que salió de una clase de esgrima y se dirige a su casa, lugar en el que, aparentemente, estará a salvo de cualquier acto perverso. Veamos, pues, la preparación del escenario:

Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés. Éclairés par de nombreux becs de gaz, les coffrets d'acajou et les montres en or répandent à travers les vitrines des gerbes de lumière éblouissante. Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse: ce n'est pas tard! (...) Les promeneurs hâtent le pas, et se retirent pensifs dans leurs maisons. Une femme s'évanouit et tombe sur l'asphalte. Personne ne la relève: il tarde à chacun de s'éloigner de ce parage. Les volets se referment avec impétuosité, et les habitants s'enfoncent dans leurs couvertures. On dirait que la peste asiatique a révélé sa présence. Ainsi, pendant que la plus grande partie de la ville se prépare à nager dans les réjouissances des fêtes nocturnes, la rue Vivienne se trouve subitement glacée par une sorte de pétrification. Comme un cœur qui cesse d'aimer, elle a sa vie éteinte. Mais, bientôt, la nouvelle du phénomène se répand dans les autres couches de la population, et un silence morne plane sur l'auguste capitale. Où sont-ils passés, les becs de gaz?

Que sont-elles devenues, les vendeuses d'amour? Rien... la solitude et l'obscurité!<sup>262</sup>

La soledad y la oscuridad forman parte, a su vez, del personaje que no mucho después entra en escena: Mervyn, quien viene de su clase de esgrima. Sin embargo, no es el único personaje que camina las mismas calles desoladas, puesto que Maldoror, para ese momento, ya lo ha escogido como próxima víctima. La luminosidad ausente de las lámparas de gas, la ausencia de las prostitutas— los seres de la noche, al igual que los *choffoniérs*— tampoco está en el panorama. Es, pues, el momento de soledad que acompaña a aquél que está próximo a encontrar la muerte, o por lo menos su aproximación—incluso la lechuza que vuela hacia la Madeleine exclama “Un malheur se prépare”<sup>263</sup>. La narración funciona de tal manera que el lector de 1869 comprende directamente— incluso por invitación misma del narrador— a observar detalladamente la calle, que será, como es de esperar, la que él mismo puede reconocer minutos después de su lectura: “... si vous regardez du côté par où la rue Colbert s'engage dans la rue de Vivienne, vous verrez, à l'angle formé par le croisement de ces deux voies, un personnage montrer sa silhouette, et diriger sa marche légère vers les boulevards”<sup>264</sup>. El narrador, pues, *conoce* la calle de la cual está hablando, y a la vez presenta una de las grandes características del *flâneur*, del ojo de la ciudad, de aquél que hace legible a la multitud y su escenario, ya que, momentos antes de describir a Mervyn, dirá: “Je me connais à lire l'âge dans les lignes physiognomoniques du front: il a seize ans et quatre mois!”<sup>265</sup> Acto seguido, para explicar la belleza de Mervyn, hace aparición una de las frases más emblemáticas de Lautréamont que fue tomada por el grupo surrealista como elemento idóneo para representar su estética—no es gratuito, pues, que dicha frase aparezca con París como telón de fondo, precisamente cuando el personaje al cual describe se encuentra llevando a cabo una *promenade nocturne* en la cual la ciudad se ha convertido en su propio espacio interior:

Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces;  
ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires

---

<sup>262</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 215-216

<sup>263</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 216.

<sup>264</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 216.

<sup>265</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 216-217.

dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; **et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!** [la negrilla es nuestra]<sup>266</sup>

Así como no es fortuito el encuentro sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas, los dos personajes que cubren la escena— cuyo telón de fondo es precisamente el escenario que el narrador acaba de tornar misterioso, como él mismo lo dice—, se encuentran allí por las cualidades del azar que únicamente la ciudad puede otorgar. Acto seguido a la enunciación de los dos personajes, nos encontramos con una caracterización de la ciudad en la cual, como hemos venido viendo en textos anteriores— y que plasmó en la estética surrealista de la ciudad uno de sus grandes atributos—, únicamente el azar es el culpable o por lo menos el motor narrativo y vivencial a través del cual ocurren las aventuras en la ciudad:

C'est huit heures et demie, et il [Mervyn] espère arriver chez lui à neuf heures: de sa part, c'est une grande présomption que de feindre d'être certain de connaître l'avenir. Quelque obstacle imprévu ne peut-il l'embarrasser dans sa route? Et cette circonstance, serait-elle si peu fréquente, qu'il dût prendre sur lui de la considérer comme une exception? Que ne considère-t-il plutôt, comme un fait anormal, la possibilité qu'il a eue jusqu'ici de se sentir dépourvu d'inquiétude et pour ainsi dire heureux? De quel droit en effet prétendrait-il gagner indemne sa demeure, lorsque quelqu'un le guette et le suit par derrière comme sa future proie? (...)Mervyn ne sait pas pourquoi ses artères temporales battent avec force, et il presse le pas, obsédé par une frayeur dont lui et vous cherchez vainement la cause. Il faut lui tenir compte de son application à découvrir l'énigme. Pourquoi ne se retourne-t-il pas? Il comprendrait tout. Songe-t-on jamais aux moyens les plus simples de faire cesser un état alarmant?<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> Lautréamont, *Ibid*, pg. 217. Para entender detalladamente la funcionalidad de dicha frase en relación al surrealismo, véase Levi-Strauss, “Una pintura meditativa” en *La mirada distante*, Barcelona, Argos y Vergara, 1984.

<sup>267</sup> Lautréamont, *Ibid*, pgs. 217-218.

En esta descripción del estado actual de Mervyn encontramos la gran característica, como mencionamos anteriormente, de las distintas posibilidades fruto de azar que la ciudad imparte. La *présomption* de llegar sin problema alguno, la posibilidad de un *obstacle imprévu*, la *exception* que siempre implica un nuevo rumbo son todos rasgos de la ciudad que, inevitablemente, se convierten en un laberinto en cuanto a que jamás el sendero escogido estará libre de aventuras, peligros y descabros— como lo es, de igual manera, el bosque medieval. Encontrar la causa del súbito estado de tormento por parte del personaje es imposible, tal como apunta el narrador. Puesto que, tal como veremos en la continuación del relato y de la aventura que la misma ciudad le ha deparado a Mervyn, son causas inherentes a la ciudad misma, en la medida en que, incluso caminando desde una clase de esgrima hasta la casa, jamás sabremos si nos encontraremos con un Maldoror a nuestras espaldas— un Maldoror que, para este momento, ya se ha convertido en el minotauro que atenta contra aquellos que caminan sin preocupación alguna los largos senderos de la ciudad hecha piedra. Si bien el final de la *promenade* de Mervyn está debidamente lineada—“Arrivé sur la grande artère, il tourne à droite et traverse le boulevard Poissonnière et le boulevard Bonne-Nouvelle. A ce point de son chemin, il s'avance dans la rue du Faubourg-Saint-Denis, laisse derrière lui l'embarcadère du chemin de fer de Strasbourg, et s'arrête devant un portail élevé, avant d'avoir atteint la superposition perpendiculaire de la rue Lafayette”<sup>268</sup>.—, ya para este momento está recorriendo el laberinto de la ciudad, el mismo que, tal como veremos en el apartado correspondiente, tomarán los surrealistas como senderos claves en su propio desciframiento de la ciudad hecha bosque y laberinto.

---

<sup>268</sup>Lautréamont, *Ibid*, pgs. 218-219.

## 5.2 El yo fragmentado en Apollinaire y la *trouaille*

Nous qui quêtions partout l'aventure  
Guillaume Apollinaire, « La Jolie Rousse »

À partir de *Lundi Rue Christine*, on a eu beau critiquer les formules de aboutition successives de ces recherches, on n'a pas détourné Guillaume Apollinaire de son but: la réinvention de la poésie.

*Perdre*

*Mais perdre vraiment*

*Pour laisser place à la trouaille.*

On a parlé d'incohérence, et le fortuit influe constamment sur nos états d'âme! Ces réflexions n'émeuvent que par la vérité psychologique de leur désordre (...)

Apollinaire *pilote du coeur*, laissons-nous seulement gouverner.

André Breton, *Guillaume Apollinaire*

La irrupción en 1914 de los poemas “Lundi Rue Christine” y “Zone” marcan un cambio sustancial en la manera de concebir al sujeto *promeneur* en la ciudad. Hijo del siglo XX, la percepción de la civilización y los avances tecnológicos hacen mella en Apollinaire quien, además de celebrar los avances tecnológicos, celebra la guerra. Esta ruptura se debe, en gran medida, al *Manifiesto Futurista* redactado por Marinetti, tal como nos explica Maulpoix:

Que le poète le parti de dire la réalité moderne dans ses vers, ou s'en détourne, toujours, est-il qu'un Nouveau *lyrisme de l'objet* apparaît au début du XX siècle. Ce lyrisme rompt avec l'effacement symboliste qui, á la suite de Mallarmé, prônait la suggestion en lieu et place de la nomination. Le symbolisme avait choisi de ne connaître que des objets éthérés allégorisés, irréalisés. (...) Mais c'est le futurisme, lancé par Marinetti en 1909, qui, en Europe, théorise de la manière la plus provocante cette rupture et cette nouveauté<sup>269</sup>.

Esta ruptura y novedad es la que nos permite encontrar ciertos elementos de modernidad tecnológica en los dos poemas en

---

<sup>269</sup> Maulpoix, Jean-Michel. “L'éclatement poétique au XX siècle”, en *Histoire de la France Littéraire. III. Modernités XIX-XX siècle*. Berthier Patrick, Jarrety, Michel, Dirs. Paris, Quadriges, 2006, pg. 293.

cuestión— “Zone” y “Lundi Rue Christine”—, tales como el avión, el hangar, los automóviles, etc. Sin embargo, tal como apunta Anna Balakian, Apollinaire no tardó mucho en diferenciarse del grito futurista precisamente por la valoración que tempranamente le dio a la ciencia y, por lo tanto, el paralelismo entre el científico y el artista/poeta: “Science’s contribution in Apollinaire’s opinion was its ability to give reality a relative meaning and thus to liberate it from its established synonymity with the *natural*. The unnatural could become a reality, as twentieth-century objects, which had no connection with nature, were proving more conclusively every day. The factory worker was all the time creating reality.”<sup>270</sup> Así, pues, Balakian entiende la manera como Apollinaire acuñó el término *surrealismo*:

In his preface to *Les Mamelles de Tirésias* he fabricated the word “surreal” to designate the human ability to create the unnatural, and he pointed out that man’s first surrealist act was the creation of the wheel, which imitates the physical function but creates a form entirely independent of natural entities; the wheel becomes for him a product of purely creative work on the part of man, a manifestation of unconscious surrealism. Now the magic of the telephone, the automobile, the electric bulb, the airplane,—creations in the same sense as the wheel—disproved even to a further degree what well accepted adage that there is nothing new under the sun. The same independence from natural objects, which the technologists had achieved by his inventions, and through which he revolutionized the physical appearance of the world, should be sought by the artist in the intellectual realm. To Apollinaire the acquisition of that freedom was to be the fundamental attainment of the modern mind.<sup>271</sup>

---

<sup>270</sup> Balakian, Anna. “Apollinaire and the Modern Mind”, *Yale French Studies* (4), 1949, pg. 82.

<sup>271</sup> Balakian, *Ibid*, pg. 82. Si bien Apollinaire es el primero en utilizar el término *surrealismo*, su definición o utilización no será el mismo empleado por el grupo surrealista: “In point of fact, surrealism has a totally different meaning for Breton than for Apollinaire. Moreover, the semantics of the item itself change drastically as it passes from one to the other. For Apollinaire, the prefix *sur-* functions as an intensifier, increasing the intrinsic value of the reality it modifies. When he originally created the word *surrealism*, Apollinaire clearly modeled it on the linguistic class represented by *surhomme* (superman). For Breton, on the other hand, *sur-* serves as an extender, increasing the extrinsic area to which the concept of reality applies. It functions in exactly the same manner as the prefix in the class of words represented by *surnaturel* (supernatural). The difference between the two surrealisms, then, is

Tal como apunta Balakian, asistimos en Apollinaire a la eclosión de un nuevo método de percepción, al cambio de una mirada que, olvidada del pesimismo de las postrimerías del *fin-de-siècle* que abogaban por una ineludible desaparición de la materia (no olvidemos, por ejemplo, la Segunda Ley de Termodinámica de Lord Kelvin, que creó un nihilismo epistemológico en los pensadores de finales de siglo), creando una constante propensión a la escisión del yo con el mundo circundante. Sin embargo, tal como veremos en la sucesión de poemas “Zone” y “Lundi Rue Christine”, encontramos de nuevo la idea de París como un espacio interior: el precio que el poeta, lector y *promeneur* debe pagar por la nueva experiencia estética consiste precisamente en la fragmentación absoluta de su yo, llevado a cabo estilísticamente en los poemas. Apollinaire da un paso adicional a la alienación enunciada por Baudelaire: en “Zone” enunciará su fragmentación, para luego en “Lundi Rue Christine” enunciar su disolución y a la vez invitación a la reestructuración, a través de la lectura —tanto en el poema como en la ciudad— del yo que camina la ciudad. Espejo impoluto de aquél que se somete a una nueva realidad— realidad que ha aceptado más y diversos términos en la enciclopedia de la ciudad—, París se proclama como un nuevo espacio interior en el cual resulta fundamental acuñar nuevos mecanismos de lectura. Y tal como había proclamado Rimbaud refiriéndose a Baudelaire en su carta a Paul Demeny —“les inventions d’inconnu réclament des formes nouvelles”<sup>272</sup>—, era completamente necesario establecer un nuevo orden poético, espejo también del *promeneur*, para poder expresar la nueva experiencia urbana. Tal como apunta Michel Raimond, “Il se souciait des rapports entre la poésie et les nouvelles

---

essentially between *super* and *supra*. Surrealism has the meaning of “hyper-realism” for Apollinaire and “trans-realism” (or “meta-realism”) for Breton. In the first instance, as noted, there is a concern with analogical parallels to reality, with one critic aptly termed a «surprising ‘self-contained reality’». On the second, this gives way to transcendental preoccupations, relying on esoteric concepts such as psychic automatism and objective chance. The former version of surrealism is essentially psychological in orientation and theatrical in presentation. The latter version has a basically ontological focus and assumes a predominately poetic form.” Bohn, Willard, “From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2), Vol, 36, Winter 1977, pg. 205.

<sup>272</sup> Rimbaud, Arthur. *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)* Éditées et commentées par Gerald Schaeffer. Genève, Librairie Droz, 1975, pg. 143.

formes de la civilisation : la poésie ne leur était pas intrinsèque, elle était à côté, ailleurs.<sup>273</sup>

La imagen de París que observamos en los dos poemas en cuestión funciona a manera de telón de fondo sobre el cual se celebra las nuevas tendencias tecnológicas del mundo moderno. Ya para entonces París había acogido la exposición universal de 1900, la más grande jamás organizada en Francia, que acogió a más de cincuenta millones de visitantes<sup>274</sup>. Entre sus más importantes avances presentados encontramos el bombillo eléctrico, el cine, el metro y el oxígeno líquido. Tanto fue así que, en palabras de Balakian,

It marked the advent of the supremacy of the scientist in the history of human progress, not the pure scientist who dealt with the abstract, but the man who applied the principles of science and *produced*. Whatever else twentieth-century man was going to possess in the way of distinguishing traits, he seemed assured of a generous share of concrete intelligence, an inventive spirit, which would provide unfathomable resources to the activity of his imagination.<sup>275</sup>

A través de un mundo nuevo que demostraba una imperiosa necesidad de un nuevo código de lectura, se reestablece una nueva ciudad en la cual el sujeto se convierte en un elemento inesperado y, sobre todo, hermético, en la medida en que el mismo espacio le corresponde en su hermetismo. Si bien en el caso de Baudelaire encontramos la alienación a partir de un mundo cambiante, en el caso de Apollinaire es el avance tecnológico aquél que implica necesariamente una nueva visión tanto de la ciudad como del quehacer poético. En medio de la velocidad celebrada por los futuristas— velocidad que,

---

<sup>273</sup> Raimond, Michel. *Éloge et critique de la modernité*. Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pg. 43.

<sup>274</sup> “La série des Expositions universelles du XIXe siècle s’est achevée avec celle de 1900, qui a été marquée par un changement total du style par rapport aux précédentes. Accueillant, cette fois-ci, 50 861 000 visiteurs, pour marquer et fêter, avec le début du nouveau siècle, l’aurore d’une ère nouvelle, elle occupe dans Paris une place encore plus étendue, réutilise la galerie des Machines, qui «orne» toujours le devant de l’École Militaire, et le Champ-de-Mars, de nouveau occupé, et s’étire maintenant sur les deux rives de la Seine le long desquelles se succèdent, sur le quai d’Orsay, d’innombrables pavillons nationaux, marqués par un délire de créations architecturales hétéroclites et d’un baroque souvent extravagant. (...) À travers ses bizarreries et ses particularités, il a été conçu, en fait, comme une sorte d’hymne au monde entier et à la fraternité entre les peuples.” Rouleau, Bernard. *Paris : histoire d’un espace*. Paris, Éditions de Seuil, pg. 376.

<sup>275</sup> Balakian, *Op. Cit.*, pg. 79.



estilísticamente, es otorgada por la ausencia de puntuación en los poemas de Apollinaire—, el poeta se ve en la obligación de encontrar una nueva poética capaz de reflejar, de manera viva, tanto su nueva naturaleza como la de la ciudad—que, tal como hemos visto, no se diferenciarán en cuanto a que una es el espacio interior de la otra:

La multiplication des machines —les «filles nées sans mère»— et leur rôle de plus en plus grand dans la vie quotidienne inauguraient une nouvelle conception des rapports de l'homme avec le monde. Un sentiment nouveau apparaissait vers 1910 : le monde extérieur, loin de correspondre à la vie intérieure de l'homme, devient impénétrable et opaque. La nouvelle peinture, dès 1906, présentait des objets énigmatiques. Apollinaire disait d'un tableau de Picabia qu'il fallait le regarder comme une machine dont on voyait mal l'utilité, mais dont le mouvement et la force nous étonnent et nous inquiètent, et c'est a propos de Braque qu'il parlait un jour de crépuscule de la réalité. C'était mettre l'accent sur le traitement poétique plutôt que sur les thèmes abordés. Il faut de nouveaux rythmes, des images audacieuses, une nouvelle syntaxe poétique. (...) «On se demande, ajoutait-il, pourquoi le poète n'aurait une liberté au moins égale, et serait tenu, à l'époque du téléphone, de la télégraphie sans fil et de l'aviation à plus de circonspection vis-à-vis des espaces». La surprise est le plus grand ressort de l'esprit nouveau, de l'esprit d'initiative qui conduit les savants chaque jour à découvrir des merveilles. C'est pourquoi, disait Apollinaire, «les poètes veulent machiner la poésie comme on a machiné le monde».<sup>276</sup>

Tal como continúa Raimond, la genialidad de Apollinaire reside precisamente en entrelazar la vida moderna, sus tranvías, afiches, metro y autobuses, con “l’angoisse de l’amour, à la nostalgie du temps qui passe.”<sup>277</sup> Tal como leemos en “Zone”, en medio del juego entre el *je* y el *tu* que implica necesariamente la puesta en escena activa por parte del lector— sobre esto volveremos más adelante—, encontramos una clara imagen sobre aquello que le sucede al *promeneur* en París:

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule  
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent

<sup>276</sup> Raimond, Michel. *Éloge et critique de la modernité : de la Première à la Deuxième Guerre mondiale*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, pgs. 43-44.

<sup>277</sup> Raimond, *Ibid*, pg. 44.

L'angoisse de l'amour te serre le gosier  
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé (vv. 71-74)<sup>278</sup>

En uno de los pocos momentos en que la voz poética enuncia el acto de caminar en la ciudad encontramos la clara presencia de la soledad amorosa, tema conocido en la poética de Apollinaire. Pero es precisamente esta soledad amorosa la que nos remite de manera clara y precisa a la fragmentación absoluta del *je* en el momento en que se embarca en la ciudad. Tal como se evidencia en la plenitud del poema, este es un elemento más de la gigantesca caracterización tanto de la ciudad como del mismo ser poético que la atraviesa. El papel de la mujer, pues, coexiste con la imposibilidad de adentrarse en el mundo, en la medida en que el mismo sujeto no logra entrar dentro de sí mismo: “Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées/ C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin de la beauté” (vv. 81-82). Este *déclin de la beauté*, no obstante, no hace referencia a la ausencia de un ideal de belleza producto del mundo moderno, sino a una transfiguración precisa de lo que se debe comprender en su momento como bello. En medio de un mundo cambiante, el cambio de la mirada es ineludible y como tal el nuevo proceso de mistificación de la ciudad, tal como apunta Lemaitre:

Il s'agit dont bien pour le poète de pasticher le pouvoir d'illusion créatrice du monde moderne ; s'il lui arrive de pratiquer la mystification, c'est qu'elle est une des formes de ce «mystère en fleur» qui «s'offre à qui veut le cueillir» ; elle est, dans l'ordre de l'exercice et du jeu, chez Apollinaire comme chez Max Jacob et chez quelques autres—bientôt se sera Cocteau—, le moyen d'expérimenter quelque chose d'analogue à ce que le poète observe quotidiennement dans le monde nouveau qui l'entoure, cette production de réalités nouvelles, le plus souvent arbitraires, anormales, parfois même antinaturelles, nées d'un *artifice*, ce qu'Apollinaire appelle des «poèmes-conversations», où l'arbitraire et l'hétérogénéité des éléments réunis relèvent d'un véritable exercice d'automystification, car le mirage poétique est, pour le poète, autant le moyen de se mystifier lui-même que de mystifier le lecteur. Si le monde moderne est plein de «trouvailles» qui lui confèrent une nouveauté radicale par rapport au «monde

---

<sup>278</sup> Apollinaire, Guillaume. *Ouvres poétiques*. Paris, Gallimard-La Pléiade, 1965. vv. 71-74

ancien », le poète devra, lui aussi, par tous les moyens, donner primauté à la « trouvaille »...<sup>279</sup>

En el epígrafe de este apartado encontramos una alusión de Breton al poema “Toujours” de Apollinaire, en el cual se reclama la *pérdida* como verdadero punto de partida para la *trouvaille*, esto es, para el encuentro—de allí, asimismo, la conexión con el verso del poema “La Jolie russe”. La pérdida, pues, implica también la ineludible fragmentación y dispersión del *yo*; en la medida en que el sujeto poético se ve aletargado por la nueva situación en la ciudad, la voz poética que toma la palabra en el momento de la enunciación lo hará de una manera novedosa, compleja y naturalmente fragmentada. Esto se debe, tal como apunta Jauss, a la consciencia misma del portador de la voz poética:

Sin embargo, en la medida en que apura hasta el final la fascinación de la metrópoli— desde la madrugada de los trabajadores hasta los insípidos placeres nocturnos de los miserables—, tiene que experimentar que su propio yo se le escapa, que es incapaz de transformar en discurso las voces alternantes de un yo y de un tú. El hombre que vaga por la ciudad, que recibe y disfruta eufórico en la corriente de la muchedumbre cualquier visión intensa de la vida moderna, parece condenado a enfrentarse con todos los recuerdos de su vida pasada como si pertenecieran a un yo extraño. El alto precio que hay que pagar por la ampliación sin precedentes de la experiencia mundana moderna pasa por la pérdida de la identidad y la memoria. La angustia reprimida del baudelariano *Spleen de Paris* vuelve en *Zone* como «la angustia que te estrangula la garganta» (*Comme si tu ne devais jamais être aimé*, v.74). La experiencia de la fragmentación del yo en el espacio y el tiempo, la maldición de la pérdida del yo, desplazan la experiencia eufórica de la existencia en el seno de la multitud anónima.<sup>280</sup>

Tanto es así la extrañeza de la voz poética que vaga por la ciudad que la lectura de su acontecer urbano se traslada, de igual manera, al lector— y he aquí uno de los grandes postulados tanto de “*Zone*” como de “*Lundi Rue Christine*”: si bien en el caso de Baudelaire

<sup>279</sup> Lemaitre, Henri. *L'Aventure littéraire du XXe siècle*, Paris, Bordas et fils, 1984, pgs. 455-456.

<sup>280</sup> Jauss, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, Visor, 1995, pg. 186.

encontrábamos una alienación siempre al alcance hermenéutico del lector— éste siempre sabe su lugar en el espacio, su lugar en la poeticidad—, el nuevo estilo adoptado por Apollinaire, además de recurrir al verso libre desprovisto de cualquier tipo de puntuación, acoge “una nueva estética de la simultaneidad que, con el procedimiento de la fragmentación sistemática y el montaje aritmético, permite integrar aspectos de la realidad, citas y fragmentos de recuerdos.”<sup>281</sup> Pero lo complejo reside precisamente en esta simultaneidad, muchas veces desprovista, además, de una clara posición dentro del acontecer mismo de su *promenade*. Las claves de lectura obligadas por la nueva ciudad— o por la nueva mirada en la ciudad, que vendría siendo exactamente lo mismo— obligar al lector del poema a asumir una nueva táctica o dinámica de lectura, ya que

...el lector se enfrenta a un texto cuya oscuridad innovadora no radica en sentidos ocultos o ambiguos, sino en cambios abruptos de apariencias, visiones y recuerdos (indicados con frecuencia con un simple «ahora») dados como tales en la experiencia del sujeto. Con ello se le exige al lector y a su percepción estética una actividad inhabitual: como quiera que la situación caleidoscópica y cambiante se le escapa, se encuentra relegado el lector a la posición de una «tercera persona», incluso al papel de un extraño sin relación con los sucesos evocados, de manera que se le obliga a formular hipótesis que significativas y a ordenar la irritante realidad del texto con aproximaciones continuamente renovadas. El texto acabará pidiendo diferentes lecturas o «recorridos», dado que su carácter de simultaneidad exige saltos continuos de un lugar a otro, explicitando así la novedad de la experiencia de la vida moderna.<sup>282</sup>

Hijo propio de la vanguardia, vemos cómo en el caso de Apollinaire, por primera vez en la historiografía poética y literaria de París, las características mismas de la ciudad se enuncian a través del estilo utilizado para su enunciación<sup>283</sup>: la fragmentación de los versos y sus

---

<sup>281</sup> Jauss, *Ibid*, pg. 187.

<sup>282</sup> Jauss, *Ibid*, pgs. 187-188.

<sup>283</sup> “Il y a dans *Zone* toute une série d’images passées de la vie du poète, c’est comme un voyage dans le temps et dans l’espace à l’intérieur d’une journée qui va d’un matin à l’autre. La discontinuité, l’écartèlement que subit l’homme moderne, privé de l’axe solide qu’était la foi dans le Christ. La déchirure passe d’abord par l’opposition du *je* et du *tu* ; et l’âme du poète est dispersée aux quatre coins de l’espace et du temps. Apollinaire touchait d’emblée au statut le plus profond du monde moderne : éclatement et dispersion.” Raimond, *Op. Cit.*, pg. 45.

súbitos cambios hacen eco de la totalidad de la ciudad, construyendo así “una idea estética del mundo que reconoce en la absoluta novedad la inmemorial antigüedad”<sup>284</sup>, siendo esta idea estética, a su vez, compartida por la naturaleza propia del sujeto, tanto poético como lector. Encontramos en “Zone” la *promenade* de un *flâneur* que le tomará todo el día— encontramos en el verso 15 la alusión a la mañana (*J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom*) y en el verso 137 la presencia de la noche (*Tu es la nuit dans un grand restaurant*)—, salpicada constantemente por las distintas visiones que tiene en ésta; no solamente visiones de la ciudad, ya que, en el universo interior del *promeneur*, también se desplaza a Marsella, Roma y Coblenza, por ejemplo (vv. 106-108). Aun cuando encontremos la dispersión y fragmentación, contamos con una idea fija y sólida, que es la de la temporalidad del día y en ésta “la mirada dirigida hacia fuera y hacia adentro. Era el *flâneur* que seguía un camino bien señalado en una jornada parisina antes de regresar a casa.”<sup>285</sup> Pero Apollinaire dará un paso adicional en “Lundi Rue Christine”, apartando su voz poética de cualquier postulado determinado que sugiera un plano fijo sobre el cual el lector se pueda mover, tal como apunta, de nuevo, Jauss:

En *Lundi Rue Christine* el sujeto lírico renuncia a esta perspectiva pasajera y resulta absolutamente indeterminado. Ahora se exige que el lector busque al sujeto perdido en la pura contingencia de un discurso extraño. En todo el discurso no hay cuestiones planteadas unívocamente. ¿Quién habla, a quién se dirige, con qué intenciones? ¿Es un protocolo del poeta o su soliloquio? ¿Es el interlocutor, un amigo o bien otro sujeto anónimo? ¿Hay unidad semántica en los versos agrupados irregularmente en falsas estrofas (...) o hay que descifrarlos desde diferentes actitudes y significaciones? ¿Cómo hay que entender los enunciados, como percepciones cuasi-objetivas, como impresiones subjetivas, como comentarios humorísticos o como pensamientos de otras personas (y quiénes)?<sup>286</sup>

Espejo flamante del propio yo poético, la ciudad de París pierde— si es que en momento alguno la tuvo— su univocidad, desgarrándose en una *promenade* interior. El *yo* deja de estar al servicio del espacio, puesto que éste se ve completamente obstruido, oculto, hermético bajo el estilo mismo del poema. La *promenade* que insta a la reagrupación

---

<sup>284</sup> Jauss, *Op. Cit.*, pg. 188.

<sup>285</sup> Jauss, *Ibid.*, pg. 190.

<sup>286</sup> Jauss, *Ibid.* Pg. 190.

efímera de la totalidad de la ciudad implica necesariamente la búsqueda propia de ésta, su nueva mirada y nueva dimensión del espacio que es un “*lieu d’une déambulation qui est en même temps une quête du Moi.*”<sup>287</sup> Si bien habíamos visto en Baudelaire que la identidad propia del *flâneur* residía precisamente en su estado de alienación, en el París de Apollinaire encontramos que el sujeto carece de identidad alguna: en medio de la fragmentación y la simultaneidad de la vida moderna, la *promenade* se realiza exclusivamente para buscar determinada identidad, perdida en medio de un mundo hermético y ajeno a sí mismo. La realidad de la ciudad, pues, en palabras de Jauss, reside precisamente en el principio de simultaneidad, que

tiene que confirmarse en el interminable movimiento de la percepción estética que busca, destruye y reconstruye. Precisamente porque al percepción estética no descansa en el sentido comprensivo de una realidad expuesta, a partir del trabajo diacrónico, con diversas perspectivas e hipótesis, puede experimentarse la sincronía del presente, del aquí y ahora: la simultaneidad y ubicuidad de la vida moderna afirmada empíricamente en un movimiento inacabable.<sup>288</sup>

Este *movimiento inacabable* es el que obliga al sujeto *promeneur* a buscar en la ciudad ajena y alienada su propia identidad perdida—y, volviendo sobre “La Jolie Russe”, estar dispuesto a la *trouvaillie*. Pero, tal como hemos visto, el punto de partida no implica necesariamente el encuentro de determinada identidad, en el sentido en que la nueva percepción de la ciudad se mueve en la indiferencia absoluta del sentido, si bien goza de una fascinación y optimismo por parte de Apollinaire. Y es quizás en este punto donde pocos años después la *promenade* surrealista tomará su punto de partida, en la medida en que el *promeneur surréaliste*, en el momento de embarcarse en la ciudad, busca su propia identidad a través de las nuevas pulsiones del inconsciente producidas por el *objet trouvé* y el *hasard objectif*, haciendo uso de la totalidad de elementos que la misma ciudad otorga<sup>289</sup>. El

---

<sup>287</sup> Bancquart, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Paris, Éditions de la Différence, 2004, pg. 43.

<sup>288</sup> Jauss, *Op. Cit.*, pg. 191.

<sup>289</sup> “Ahora la acción se disuelve en mero suceso, el sujeto único y ordenador en la multiplicidad colectiva de sujetos indeterminados y en el acontecimiento de un instante arbitrario, tal como aparece en cualquier experiencia visual o auditiva, en la mirada que lanzamos a las cosas o en la conversación dejaría de las personas. Y así, tras la reducción del «lirismo ambiente» a la actualidad del aquí y ahora, y tras el abandono del sujeto lírico, se revela la tercera novedad revolucionaria en la historia

París de Apollinaire, pues, se encuentra en íntima relación con aquél de los surrealistas, tal como apunta Bancquart:

Que de la musique on passe à une poésie picturale, de la promenade à demi imaginaire à l'itinéraire concret, et c'est un Paris bien plus proche de celui des surréalistes. Il procure une pulsion vitale à Apollinaire, déchiré par son passé et sa déception, dialogant entre un «je» et un «tu» dont la seule unité est celle, éphémère, de la ville. Elle lui offre la violence d'un quartier industriel, devenue matière à poésie : affiches criardes, cloches d'ateliers ; et la couleur rouge, dominante de l'érotisme malade, du Sacré-Cœur et de l'émigration.<sup>290</sup>

Si bien en el París de Baudelaire encontramos la creación del laberinto de piedra, en el caso de Apollinaire encontramos la incesante búsqueda de la identidad propia del hombre moderno—una vez más, el verso de “La Jolie Rousse”: Nous qui quêtions partout l'aventure”. La búsqueda siempre implicará la aventura, sobre todo si ésta implica necesariamente la *trouaille* del lugar propio en el mundo moderno. No es por casualidad, pues, que Breton dé comienzo a *Nadja* con la gran pregunta sobre su propia identidad: “Qui suis-je?” Pregunta que, para 1928, se enunciará en el lugar ideal para llevar a cabo la búsqueda, puesto que, finalmente— y tal como hemos visto—, el desarrollo de la ciudad ya había llegado a su punto exacto para que el grupo surrealista pudiera hacer de ella una de sus más grandes construcciones.

---

de la lírica: la incorporación de protocolos o fragmentos de conversación, y de la misma charla diaria en la calle o el café, al discurso poético.” Jauss, *Ibid*, pg. 193-194).

<sup>290</sup> Bancquart, *Op. Cit.*, pg. 45.

## II. EL PARÍS SURREALISTA

### 6. Aragon y el *quotidien merveilleux*

Je revois l'extraordinaire compagnon de promenade qu'il était [Aragon]. Les lieux de Paris, même les plus neutres, par où l'on passait avec lui étaient rehaussés de plusieurs crans par une fabulation magico-romanesque qui ne restait jamais à court et posait à propos d'un tournant de la rue ou d'un vitrine. Nul n'aura été plus habile détecteur de l'insolite sous toutes ses formes, nul n'aura été porté à des rêveries si grisantes sur une sorte de vie dérobée de la ville.

Breton, *Entretiens avec Parinaud et Alban*

La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas.

Baudelaire, *Salon de 1846*

*Le Paysan de Paris* de Louis Aragon, publicado en 1926, es quizás la más compleja y sistemática apología a la ciudad que encontraremos desde el siglo XVIII. En sus cuatro secciones establece las formulaciones tanto teóricas como pragmáticas de un nuevo sistema de pensamiento, producto de una nueva valoración de lo material respecto a lo sensual. Es verdad que *Le Paysan* es una apología a la mujer, a lo concreto, a la imagen, a la imaginación y al azar; pero en igual medida, es una apología a la ciudad, ya sea porque todo el método de pensamiento que propone se remite exclusivamente a la ciudad, ya sea porque escoge dos lugares emblemáticos para poder hacerlo así. Sin embargo, su adherencia al culto de la ciudad, de lo concreto, también lo señala su inscripción en la poética urbana que hemos visto hasta el momento.

Ya habíamos visto en periodos anteriores la consolidación de un “mito de París”, el mismo que Roger Caillois menciona en su *Le mythe et l'homme*: la suplantación de la novela de aventura por parte de la novela detectivesca, creando así un héroe que debe conquistar e ir más allá de



la ciudad misma<sup>291</sup>. Sin embargo, respecto a la mitología que propondrá Aragon, es necesario realizar una diferenciación, sin entrar así, de lleno, en materia mítica o de dimensiones acerca de la hermenéutica del mito. Es ineludible que el mito creado hasta el momento se consolidó mediante la tradición misma; es decir, en la medida en que la ciudad de París consolidó su imaginario propio y sus métodos de legibilidad, la consolidación de su propia consciencia, se convirtió en un tema recurrente, en sentido absoluto, durante el siglo XIX. El mito de París, pues, funciona a manera de la capital de la moda, de la industria, de las artes y del desarrollo, razón por la cual, como lo hemos visto en capítulos anteriores, ejerce una fuerza centrípeta como destino vital— un ejemplo preciso de esto, tal como lo anotamos en la introducción, puede ser el de Emma Bovary consultando los mapas de la ciudad de París, leyendo las revistas de moda y soñando con caminar por sus calles desde su pueblo de la provincia. Sin embargo, ninguno de estos mitos se había propuesto o consolidado como una contraposición a la mitología divina; esto es, ninguno se había formulado como el centro mismo desde el cual se crea la mitología. En los ejemplos anteriores habíamos comprendido la manera como la ciudad de París, en su totalidad, recobraba un sentido mítico; a partir de Aragon, la mitología de la ciudad consistirá en la perpetua y dinámica creación de mitos internos, sin perder de vista, en momento alguno, la imaginación, lo maravilloso y el azar. La construcción de la ciudad llega a su punto más álgido en la medida en que suplanta cualquier noción de lo divino y de lo sagrado. Sola en el escenario de la creación mítica, sólo le resta ser caminada para ver, en sus mismas calles, el desarrollo de esta mitología misma.

Ahora bien, hemos escogido el texto de Aragon para dar comienzo a nuestra *promenade* surrealista, si bien para 1926 ya se había publicado el *Manifeste du surréalisme*, en el cual Breton había proclamado la supremacía de la imaginación, las críticas a novela realista y a la nula necesidad de la descripción novelesca, y un llamado a lo maravilloso, entre otros. Tal como hemos visto en estas páginas, muchos de estos elementos son retomados por Aragon, a manera de incorporación en la tradición post-Dadá. El motivo por el cual, sin embargo, hemos escogido *Le Paysan* consiste en que es el primer texto dedicado, íntegramente, a la ciudad, si bien ya Breton había hecho algunas incursiones en algunos de sus textos. Siendo nuestro propósito analizar la imagen de la ciudad de París en el seno mismo del surrealismo, consideramos que será a partir del texto de Aragon que

---

<sup>291</sup> Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1987, p. 158.

podremos comenzar a hablar, debidamente, de una estética urbana surrealista, con sus postulados y ejemplos pragmáticos.

*Le Paysan* es, pues, una oda, apología y homenaje a la ciudad de París hecha texto. No estamos contemplando la creación de una novela, de un poema lírico en prosa, o de un ensayo filosófico-poético. Estamos ante una *promenade* que hace uso de una variedad absoluta de géneros para poder, como la ciudad misma, reunir todos sus elementos inherentes. Porque en el culto de lo concreto, que es quizás una manera directa de estipulación, todos los géneros son necesarios, a la vez que ninguno es más importante que el otro.

Para el análisis del texto, hemos escogido dividir nuestro capítulo en tres secciones, cada una tomando como materia de análisis las cuatro secciones mismas del texto. Comprenderemos, pues, cómo Aragon comienza su discurso situándose *fuera* de la ciudad; esto es, desde el método de pensamiento mismo de la ciudad. No en vano el subtítulo “Préface à une mythologie moderne” implica necesariamente una situación *bors du texte*, entendiendo el texto como la ciudad misma: ante la nueva ciudad que Aragon propone, resulta fundamental llevar a cabo un cambio de pensamiento, una asimilación completa de los nuevos métodos de pensamiento para así poder comprender la imagen misma. La ciudad resulta impensable con los viejos métodos racionalistas y cartesianos que en gran medida, como lo veremos a continuación, son el resultado de lo que Aragon considera el error en la filosofía. Luego de haber establecido su mapa conceptual, podremos abalanzarnos sobre la ciudad, en sus dos espacios reveladores de la imagen: el Pasaje de la Ópera y el parque de Buttes Chaumont. Solamente después de haber enunciado la manera como se *pensará el espacio* es que se nos abre la puerta hacia éste.

## 6.1 La mitología moderna

Podríamos comprender el título de este apartado, tal como indicábamos anteriormente, *bors du texte*: si la mitología moderna se desarrolla en la ciudad— esto es, en el atravesamiento de la ciudad que veremos tanto en el pasaje de la Ópera como en el parque de Buttes Chaumont—, es necesario situarse fuera de esa mitología para así comprender el mecanismo que permite su creación y engendración. Para esto, pues, analizaremos en primera instancia los elementos más relevantes de la creación de un nuevo sistema de pensamiento que permite la irrupción de una nueva mitología, para comprender luego cómo esta mitología se desarrolla. No obstante esta diferenciación de los distintos estadios de la mitología moderna —su irrupción y posterior desarrollo—, no podemos olvidar en momento alguno que toda consideración filosófica o metafísica que Aragon enuncie en este apartado lo hará teniendo en mente la ciudad: al hablar de los sentidos, estará haciendo referencia a los sentidos con los cuales se conoce atraviesa la ciudad. De esta manera se implanta una epistemología urbana, no vista anteriormente en las distintas manifestaciones de la ciudad de París. Porque París se convierte en Aragon en el gran receptáculo y núcleo absoluto de la mitología moderna que, lejos de contemplarse en las alturas, se contempla al nivel de la calle, con los pies que la atraviesan y los ojos que la detallan.

El “Préface” es un claro llamado a la adopción de un conocimiento sensible del mundo, librándose así de viejos criterios que acuñan dicho tipo de conocimiento de manera filosóficamente errónea. En él encontramos una serie de progresiones que de alguna manera prevén los cambios respecto al conocimiento racional del mundo en oposición al conocimiento sensible del mundo. Así como Rimbaud, recordando aquél episodio ya traído a colación a partir del análisis de Baudelaire, exigía que “les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles”<sup>292</sup>, resulta fundamental para Aragon, adentrándose en la ciudad *inconnu* que sus ojos identificadores de lo maravilloso ya habían moldeado, plantear y llevar a cabo un nuevo método de pensamiento que permitiese tener un conocimiento sensible del mundo, en oposición a la vieja creencia filosófica del conocimiento abstracto del mundo. Consiste en un cambio de perspectiva apenas evidente si no olvidamos en momento alguno que aquello que está en la mente de

---

<sup>292</sup> Rimbaud, Arthur. *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)* Éditées et commentées par Gerald Schaeffer. Genève, Librairie Droz, 1975, pg. 143.

Aragon es la ciudad misma, que es quizás una de las manifestaciones más cruciales y claras de lo concreto y de lo material, elementos cruciales para el desarrollo y advenimiento de una nueva mitología. Así, pues, Aragon reclama que los filósofos se han ocupado más del reconocimiento del error de cualquier tradición anterior a la suya, para a partir de la utilización de la evidencia proclamarlo como erróneo y así establecer su propia hegemonía racional. Con una mayor preocupación del error anterior que de la revelación nueva— “Nous voyons donc tous les philosophes du monde s’obstiner avant de s’attaquer au moindre problème à l’exposé et à la réfutation de tout ce qu’ont dit sur lui leur devancier. Et par là même ils ne pensent rien qui ne soit fonction d’une erreur antérieure, qui ne s’appuie sur elle, qui n’en participe”<sup>293</sup>— existe un debate por *l’objectivité de la certitude* mas no por la *réalité de la certitude*, si bien “Les caractères de la certitude varient suivant les systèmes personnels des philosophes, de la certitude commune au scepticisme idéal de certains incertains”<sup>294</sup>. Así, pues, la evidencia se utiliza para consagrar la certeza que demuestra el error anterior; sin embargo, ante la evidencia del error, su resultado último, aquello que goza de mayor importancia, es precisamente la certeza, su antónimo directo. Ante este método de pensamiento, Aragon se pregunta, ¿por qué la supremacía de la verdad/certeza sobre el error? ¿Acaso el error no contiene en sí mismo los mismos aspectos de evidencia que la certeza?

Or il est un royaume noir, et que les yeux de l’homme évitent, parce que ce paysage ne les flatte point. Cette ombre, de laquelle il prétend se passer pour décrire la lumière, c’est l’erreur avec ses caractères inconnus, l’erreur qui, seule, pourrait témoigner à celui qui l’aurait envisagée pour elle-même, de la fugitive réalité. Mais qui se saisit que le visage de l’erreur et celui de la vérité ne sauraient avoir des traits différents ? L’erreur s’accompagne de certitude. L’erreur s’impose par l’évidence, Et tout ce qui se dit de la vérité, qu’on le dise de l’erreur : on ne se trompera pas davantage. Il n’y aurait pas d’erreur sans le sentiment même de l’évidence. Sans lui on ne s’arrêterait jamais à l’erreur.<sup>295</sup>

Luego de hacer referencia al *royaume noir* en el cual está inmerso— la preocupación del conocimiento sensible del mundo—, la narración se ve abruptamente sacudida por la llegada de la *printemps* al mundo: la

---

<sup>293</sup> Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*. Paris, Folio-Gallimard, 2005, pg. 9.

<sup>294</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 9.

<sup>295</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 11.

luz, distinguible únicamente a través de los sentidos, se encarga de irrumpir en el método de pensamiento de Aragon, siendo precisamente la primavera como sinónimo del nacimiento de una nueva manera de contemplar el mundo: “C’était un soir, vers cinq heures, un samedi: tout à coup, c’en fait, chaque chose baigne dans une autre lumière et pourtant il fait encore assez froid, on ne pourrait dire ce qui vient de passer.”<sup>296</sup> Y este cambio repentino consiste precisamente en un abandono del ser —“Je ne suis plus mon maître tellement j’éprouve ma liberté. Il est inutile de rien entreprendre.”<sup>297</sup> —, comprendido en la medida en que se exige un abandono del conocimiento a través de lo lógico y de la razón. Y no existe mejor manera que establecer dicha ruptura que mediante la primera mención a la importancia de la mujer en la nueva estética urbana, sensorial y epistemológica, puesto que, como lo iremos viendo a lo largo de nuestro análisis, la mujer siempre será la gran portadora del carácter sensual de la vida misteriosa. Así, pues, Aragon le da la bienvenida al mundo sensorial, a la imaginación de los sentidos: se imagina a sí mismo llegando de la calle a su habitación, desvestiéndose solo, sin compañía femenina en el mundo. Situación suficiente para preguntarse, mientras se desviste, *avec mépris ce que je fais au monde*:

Est-ce une manière de vivre, et ne faut-il pas que je ressorte pour chercher ma proie, pour être la proie de quelqu’un tout au fond de l’ombre ? Le sens ont enfin établi leur hégémonie sur la terre. Que viendrait désormais faire ici la raison ? Raison, raison, ô fantôme abstrait de la veille, déjà je t’avais chassée de mes rêves, et voici au point où ils vont se confondre avec les réalités d’apparence : il n’y a plus de place ici que pour moi. En vain la raison me dénonce la dictature de la sensualité. En vain elle me met en garde contre l’erreur, que voici reine. Entrez, Madame, ceci est mon corps, ceci est votre trône. Je flatte mon délire comme un joli cheval. Fausse dualité de l’homme, laisse-moi un peu rêver à ton mensonge.<sup>298</sup>

¿Cuál es la necesidad, pues, de llevar a cabo un *abstrait examen* de cualquier noción del universo? ¿Por qué la constante evasión de un conocimiento sensible?

---

<sup>296</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 11.

<sup>297</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 12.

<sup>298</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 12-13.

On m'a communiqué cet esprit d'analyse, cet esprit et ce besoin. Et comme l'homme qui s'arrache au sommeil, il me faut un effort douloureux pour m'arracher à cette coutume mentale, pour penser simplement, comme il semble naturel, suivant ce que je vois et ce que je touche. Cependant la connaissance qui vient de la raison peut-elle un instant s'opposer à la connaissance sensible ?<sup>299</sup>

De allí, precisamente, el ejemplo que el mismo Aragon propone como método de conocimiento: si bien los *plus savants des hommes* hubieron afirmado que la luz es una vibración, aquello que resulta verdaderamente importante es su noción de *miracle*, de magia y de misterio: su aspecto insólito no resulta de la comprensión lógica de lo que la luz es, sino de aquello que produce en quien la ve<sup>300</sup>. El hecho mismo que el conocimiento de la luz es un producto de su análisis lógico implica la preferencia de la imaginación de la razón en vez de la imaginación de los sentidos; sin embargo, en ambos casos prevalece la imaginación como elemento creador de un mundo físico. Así, pues, “Au vrai je commence à éprouver en moi la conscience que ni les sens ni la raison ne peuvent, que par un tour d’escamoteur, se concevoir séparés les uns de l’autre, que sans doute ils n’existent que fonctionnellement.”<sup>301</sup> El gran triunfo de la razón es, pues, según Aragon, la confirmación de un error popular— puesto que, como vimos anteriormente, es mediante la certeza del error que se produce un nuevo elemento discursivo. Precisamente por esto, es necesario replantear de una manera aguda la función del error en cualquier tipo de conocimiento epistemológico: “La lumière ne se comprend que par l’ombre, et la vérité suppose l’erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l’enivrement. Nous n’existons qu’en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir.”<sup>302</sup> *No es un error confiar en el error*: el conocimiento sensible del mundo implica el error que es también contenido dentro de la razón. Siguiendo este camino, Aragon mismo se propone dar vía libre a su nuevo método de pensamiento que hará engendrar precisamente la nueva mitología de las calles de París:

Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu’elles ne sont pas que des

---

<sup>299</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 13.

<sup>300</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 14.

<sup>301</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 14.

<sup>302</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 15.

pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles. A toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Admirables jardins des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants. Je contemplerai des visages de plomb, ces chènevis de l'imagination. Dans vos châteaux de sable que vous êtes belles, colonnes de fumées ! Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et suicide. M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle ?<sup>303</sup>

Sin más, vemos cómo existe una completa liberación hacia los “errores de los sentidos”, en la medida en que éstos corresponden *d'étranges fleurs de la raison*. Ahora bien, la preparación epistemológica que el mismo Aragon enuncia antes de emprender el desplazamiento físico en la ciudad está consolidado, pues, por la doble formación entre un pensamiento racional y un pensamiento sensual, o como mínimo imaginativo, comprendiendo la imaginación como la facultad que, a través de los sentidos, delega un nuevo sistema de pensamiento. Tal como apunta Daniel Bounoux en su “Notice à *Le Paysan de Paris*”,

On sait que les premières pages du *Paysan* prennent position contre le rationalisme cartésien, moins pour le réfuter que pour l'élargir, car Aragon demeure au sein du surréalisme un penseur des Lumières, il se réclame de la tradition critique et il ne veut sûrement pas faire le sacrifice de l'intellect, ni des outils de la connaissance ; il se propose en revanche, de surmonter plusieurs contradictions traditionnelles mais stérilisantes (...) en s'attaquant particulièrement aux « fausses dualités » de la vérité et l'erreur, de la raison et de l'imagination, de l'intelligible et du sensible, et enfin, surtout, du monde intérieur et du monde extérieur.<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 15.

<sup>304</sup> Bounoux, Daniel. “Notice à *Le Paysan de Paris*” en Aragon, Louis. *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard-La Pléiade, 1997-2003, Vol. I, pg. 1251.

Mediante el aniquilamiento de las dicotomías tradicionales— tal como apunta Bagnoux—, podemos comprender el nuevo método de pensamiento propuesto por Aragon. No consistirá, pues, en un intento de escritura automática, al intentar dejar de lado cualquier pretensión lógica: lo que busca es precisamente atender a un tipo de escritura que traduzca un pensamiento cartesiano liberado a su vez de cualquier noción peyorativa sobre la imaginación o sobre el error. Solamente así se puede comprender a cabalidad la cita anterior de Aragon: a través de un amalgama de categorías hasta entonces consideradas como excluyentes que podemos dar fe de los mitos que nacen a raíz de nuestros pasos —“Il n’y a pas de pas perdus”, como anota Nadja— en los espacios donde el hombre vive y habita. Dicha construcción mítica, a su vez, consiste precisamente en uno de los más importantes postulados de Aragon a lo largo de toda la obra: el reconocimiento del *merveilleux quotidien*, de la *perception de l’insolite*: lo insólito y lo maravilloso será aquello que permitirá a la imaginación crear su gran emblema moderno, que es el valor de la imagen, producto del reconocimiento del mundo a través de una hermenéutica sensorial. Cuatro años después de la publicación de *Le Paysan*, Aragon escribió una “Critique du *Paysan de Paris* (Une jacquerie de l’individualisme)”, texto por primera vez publicado, sin embargo, en 1999<sup>305</sup>. Un buen punto de partida puede ser la consideración misma de Aragon sobre el “Préface”:

Les philosophes de la certitude, et particulièrement le cartésianisme, sont donc fondés sur un paradoxe grossier. La certitude et l’erreur portent les mêmes donc fondées sur un paradoxe grossier. La certitude et l’erreur portent les mêmes traits. L’esprit de système est pour cette raison sa propre victime. Rien ne lui est plus opposé que la vie. La vie dépayse la systématisation. De même l’opposition commune de la connaissance sensible à la connaissance abstraite est-elle fondée, comme celle de l’erreur et de la certitude, sur un simple croyance. Le rationalisme qui fuit la connaissance sensible, comme une forme empirique de la connaissance, ne la fuit que par peur de matérialisme, et devient, à cause de cette peur même, l’esclave des propriétés de la matière. C’est de ces réflexions que sort la conclusion de cette préface : les erreurs

---

<sup>305</sup> Aragon, Louis. “Critique du *Paysan de Paris* (Une Jacquerie de l’individualisme)”, *L’Infini*, no. 68, Hiver 1999, p. 74-78.



des sens portent leurs fruits s'y adonner. De là vient la méthode qui m'a permis d'écrire tout le reste du *Paysan*.<sup>306</sup>

El materialismo, pues, no contradice de manera alguna al pensamiento abstracto, ambos *pièges grossiers* necesarias para la formulación de una nueva existencia. Sin embargo, si dicha formulación tan solo puede estar suscrita a los sentidos, es necesario entrar de lleno en un espacio concreto, material, y así ver la manera como sucede la engendración de los nuevos mitos. Dicha mitología, pues, está únicamente suscrita a la ciudad: forma parte de ella en la medida en que se ha consolidado como su nuevo templo. La imagen, el gran culto sobre el cual nos moveremos en la nueva ciudad, es el gran producto de la nueva sensibilidad exigida: la imaginación. Tal como recuerda Piégay-Gros, “La mythologie moderne, règne de l'image, s'éprouve donc dans un lieu où les hiéroglyphes sacrés sont les enseignes, les inscriptions prosaïques détournées de leur valeur strictement référentielle vers un sens magique”<sup>307</sup>. Veamos, pues, la manera como se desarrolla el espacio mítico del Pasaje de la Ópera parisino, demolido en 1926 por las aún candentes obras del Barón Haussmann.

---

<sup>306</sup> *Ibid*, pg. 76.

<sup>307</sup> Piégay-Gros, Nathalie. “La Philosophie de l'Image”, en *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, No. 5, 1994, pg. 160

## 6.2 La nueva mirada y *le passage onirique de l'Opéra*

Métaphysique des lieux, c'est vous  
qui bercez les enfants, c'est vous qui  
peuplez leurs rêves.

Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*

La entrada al pasaje de la Ópera implica la inserción absoluta al mundo de la imaginación y de la imagen. Una vez explicada en el capítulo anterior las nociones del nuevo sistema de pensamiento, podemos ver la manera como, puestas en práctica, el mundo creado por Aragon— mundo, por demás, que no deja de ser en momento alguno la nueva imagen de París— será un receptáculo absoluto de la imagen, de lo efímero, de la imaginación y del azar. Abogando irremediamente por el mundo de lo concreto, el campesino de París intentará, a toda costa, encontrar los elementos en un mundo cambiante que determinen y prueben la nueva mitología que se ha venido creando a partir del cambio de pensamiento. Tal como indica Jean Decottignies,

C'est donc dans les rues d'un certain Paris que le Paysan s'aventure à la découverte du concret. Dans ce regard porté sur le paysage urbain s'active ce que nous pourrions appeler une poétique des rues et des jardins. Poétique à travers laquelle s'élabore, au dire de l'écrivain, une métaphysique des lieux. (...) Les religions vouées naguère au culte de la suprême Réalité s'éteignent les unes après les autres. Mais (...) la disparition de Dieu n'entraîne nullement l'impossibilité de la métaphysique. C'est au contraire ce silence des religions qui ouvre la voie à une connaissance différente (...) A cette métaphysique nouvelle préside une faculté qu'on ne s'attendait guère à rencontrer dans les parages de la philosophie: l'imagination<sup>308</sup>.

La imaginación es la gran deidad que ha hecho que la mitología moderna encuentre su lugar en las calles de París, mas no en los dioses de las alturas o en los lugares sagrados. El templo de Salomón, emblema del templo religioso, ya no acoge el culto religioso: éstos se

---

<sup>308</sup> Decottignies, Jean. *L'invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994, pg. 99.

llevan a cabo en otros lugares “où les hommes vaquent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde.”<sup>309</sup> El lugar donde se engendra esta mitología, no obstante, ha pasado desapercibida para gran cantidad de paseantes callejeros pero que, no obstante, de un momento a otro cobró su sensibilidad, traducida mediante una de las imágenes más recurrentes en todo el fragmento concerniente al pasaje de la Ópera, que no es otro que el escalofrío (*le frisson*): “Ces plages de l’inconnu et du frisson, toute notre matière mentale les borde. Pas un pas que je fasse vers le passé, que je ne retrouve ce sentiment de l’étrange, qui me prenait, quand j’étais encore l’émerveillement même, dans un décor où pour la première fois me venait la conscience d’une cohérence inexplicée et de ses prolongements dans mon cœur. ”<sup>310</sup> Este tipo de espacios— donde encontramos el reflejo absoluto del espacio exterior y del espacio interior a través del escalofrío y de los *prolongements dans mon coeur*— son, según Aragon, las zonas poco iluminadas de la actividad humana, donde precisamente la *faune des imaginations* se pierde y encuentra su verdadera perpetuación. Allí mismo, de la misma manera, será donde el campesino de París tendrá las revelaciones de un conocimiento sensible a través del *frisson* que, tal como apunta Piégay-Gros, “(...) signifie l’intermittence de ces révélations, leur force sensuelle ainsi que l’effroi qu’elles peuvent susciter, chez qui ne peut douter de pouvoir qu’il découvre, tout en sachant qu’il est plus fort que celui de la raison”<sup>311</sup>. Desde las primeras páginas, pues, vemos la manera como lo sensible hace referencia y se conecta de inmediato con el mundo circundante, en el proceso de búsqueda de lo *quotidien merveilleux*. Sin embargo, la oscuridad donde se pierde y perpetua la imaginación es donde encontramos los verdaderos *phares spirituels*. Es a través de la apertura de la puerta hacia lo desconocido que la imaginación irrumpen súbitamente y proclama su supremacía absoluta:

La porte du mystère, une défaillance humaine l’ouvre, et nous voilà dans les royaumes de l’ombre. (...) Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l’infini. Là où se poursuit l’activité la plus équivoque des vivants, l’inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles : nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n’arrêtent pas le passant rêveur, s’il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s’il sait les

---

<sup>309</sup> Aragon, *Op. Cit*, pg. 19.

<sup>310</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 20.

<sup>311</sup> Piégay-Gros, *L’esthétique d’Aragon*. Liège: Sedes, 1997, pg. 117.

deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir.<sup>312</sup>

Esta larga cita nos ayuda en muchos aspectos a comprender la naturaleza del espacio que estamos a punto de recorrer. Además del evidente juego entre luz y tinieblas— las “zones mal éclairées” en contraposición a los “phares spirituels”; el “royaume de l'ombre” en oposición a “la lumière moderne”—, encontramos el énfasis de aquello que será recurrente y obligatorio de la noción de espacio de la ciudad para la estética surrealista: el espacio interior producto de la *regard* y de la *promenade*. Ya habíamos visto cómo las prolongaciones del corazón, acompañadas del escalofrío, designaban la particularidad del espacio interior para el narrador; ahora bien, encontramos que en los espacios enunciados también contamos con *sphinxes méconnus* que hacen detener al paseante y luego de responder a sus preguntas sondeará sus propios abismos. Para esto, tal como indica el narrador, es necesario fijar la *distraction méditative*. Y, sin lugar a dudas, uno de estos espacios por excelencia es “ces sortes des galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris” que

méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais.<sup>313</sup>

Luego de las preparaciones necesarias para poder estar en el preciso estado de percepción para el atravesamiento, podemos acceder de la mano del campesino al pasaje. Una vez dentro, como señala Piégay Gros, entramos en el reino de la imaginación: “Ancrées dans la ville, les images mythiques, disséminées en tous lieux, fondent une poétique nouvelle qui, en son centre, place l'imagination, force créatrice, mais aussi principe de connaissance : elle laisse se profiler à l'horizon du surréalisme la résolution du conflit ancestral de la raison et du sensible, du concept et de l'image, de la philosophie et de la poésie”.<sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 20-21.

<sup>313</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 21.

<sup>314</sup> Piégay Gros, Nathalie. “La philosophie de l'image” en *Recherches Croisées Aragon/Elsa Triolet*, no. 5, 1994, pg. 149.

Si bien la entrada al pasaje es la inserción en el reino de la imaginación, esto nos conlleva directamente al imperio de los sentidos, tal como pudimos observar en el “Préface”. Ahora bien, resulta fundamental hacer una aclaración desde el momento mismo en que comenzamos la búsqueda de lo *quotidien merveilleux* caminando las galerías del pasaje de la Ópera. Si bien estamos atravesando un espacio ante todo imaginativo— en la medida en que activa la imaginación—, este espacio es, en cuanto a imagen, también imaginativo— esto es, creación imaginativa. Desde un principio resulta necesario entender la manera como se adhiere la realidad a la noción imaginativa, y para esto no hay mejor manera que traer a colación una idea de Yvette Gindine:

Ainsi va se marquer la fidélité au but surréaliste comme fusion du rêve et de la réalité : la gageure tenue par Aragon consiste précisément à ne pas sacrifier le réel tout en donnant à l'imagination les pleins pouvoirs. Car c'est l'expérience immédiate du réel urbain qui sert de tremplin à l'imaginaire. Loin de s'enfermer dans un domaine réservé où le fantastique pourrait être imposé d'emblée, Aragon dégage la perception du merveilleux à partir d'une minutieuse au spectacle quotidien. Loin d'étioler en devenant prisonnière du concret, comme le craignait Breton, l'imagination y puise au contraire sa subsistance et trouve une continuelle stimulation dans l'observation exacte des lieux spécifiquement nommés. C'est dans le cadre urbain contemporain, accessible à tous, reconnaissable dans sa topographie, qu'elle décèle toute une mythologie moderne. Et le quartier banal, la boutique modeste, le parc municipal se chargeront de merveilleux car ce sont des lieux où se célèbre le rite occulte en transfiguration du Désir.<sup>315</sup>

El deseo, por lo tanto, formará parte intrínseca de cualquier imagen proveniente del atravesamiento del pasaje, a la vez que de los impulsos imaginativos allí explotados. Este énfasis en el deseo y en los sentidos cobra su relevancia absoluta desde las primeras páginas, cuando encontramos un énfasis narrativo y descriptivo en cualquier actividad que tenga que ver directamente con la sensualidad del cuerpo; esto es, con los placeres de la carne, íntimamente vinculados en el espacio del pasaje con la prostitución. No en vano el pasaje es calificado de “laboratoire des plaisirs”<sup>316</sup> y como “labyrinthe voluptueux”<sup>317</sup>: tal

---

<sup>315</sup> Gindine, Yvette. *Aragon, prosateur surréaliste*. Genève: Droz, pgs. 58-59.

<sup>316</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 23.

como hemos anotado anteriormente, el laberinto implica necesariamente el atravesamiento de un espacio interior hacia un centro particular, siendo éste mismo una absoluta consagración de cualquier actividad que remita exclusivamente a los sentidos propicios para un goce corporal. Así, pues, entendemos que la mujer, y más aún, la prostituta, sería la reina de los sentidos, en la medida en que es la imaginación quien trabaja su imagen, para luego ser los sentidos quienes se nutren del encuentro “amoroso”. Tal como apunta Piégay-Gros,

...la femme catalyse le sacré et en délivre une connaissance. Plus qu’humaine, elle substitue à l’univers tout entier. Vers elle tout converge et elle fédère tous les éléments épars du monde. (...) Principe absolu, elle est la cause— l’explication et l’origine— et la finalité de toute chose. Envahissant l’univers, elle y répand sa puissance efficace. Telle une puissance métonymique généralisée, elle tient lieu de tout (...) et est une présence absolue.<sup>318</sup>

Resulta relevante pensar que en el fragmento del pasaje la mujer es referida de dos maneras: tanto en su dimensión de prostituta en cuanto a que “concède à la volupté un droit perpétuel sur ses va-et-vient”<sup>319</sup>, pero también en cuanto aparición imaginativa, como lo es el caso del encuentro visionario con la mujer-sirena y con Nana, la mujer esponja. Dicha prevalencia de las mujeres sobre los hombres no se enuncia primeramente en el pasaje, puesto que, como vimos con anterioridad, ya está dirigida a ella el interés y lo maravilloso desde el mismo “Práface”, cuando el narrador, una vez se encuentra solo sin mujer alguna, se pregunta acerca de su sentido en el universo. Así, pues, para comprender los elementos concernientes a la mujer surrealista, resulta necesario detenernos sobre estos tres episodios, y comprender la naturaleza misma de sus encuentros.

Uno de los casos más emblemáticos, precisamente por ser la primera experiencia visionaria/imaginal a la vez que sensual— que, como hemos visto, en Aragon no implica diferencia alguna—, resulta del momento en que el *promeneur* está caminando al frente de la tienda de bastones. Luego de describir la organización misma de la vitrina, estará

<sup>317</sup> Aragon, *Ibid*, p. 25

<sup>318</sup> Piégay-Gros, Nathalie. “Le sens mythique dans *Le Paysan de Paris*” en Aydé; Yves; Chénieux-Gendron, Jacqueline, eds. *Pensée Mythique et surréalisme*. Lachenal & Ritter, 1996, pg. 78.

<sup>319</sup> Aragon, *Op. Cit*, pg. 46.

sujeto, súbitamente, a una visión completamente productiva de la imaginación, en la medida en que la mirada transformadora somete cualquier objeto a una metamorfosis absoluta— no en vano el narrador nos dirá “le moindre objet que j’aperçois m’apparût de proportions gigantesques, une carafe et un encrier me rappelaient Notre-Dame et la Morgue”<sup>320</sup>. Gindine, por ejemplo, apunta que el objeto en Aragon es a su vez contagiado por la mirada misma :

Le mystère des êtres contagionne à son tour les choses (...) Même en l’absence d’un contexte aussi favorable, l’objet, chez Aragon, se présente comme magie en puissance, toujours prêt à s’animer, hanté par une vie secrète. (...) Le principe d’utilité a disparu et les passe-thé ou les bobèches à ressort perdent leur aspect d’instrument perfectionné, leur fonction pratique, pour acquérir une autre dimension, accéder à la. On pourrait donc distinguer, à mesure que l’imagination s’éloigne du réel, un premier stade, celui de la rêverie encore guidée par l’apparence, et une seconde phase où l’apparence s’anéantit au profit d’une « genèse surnaturelle.<sup>321</sup>

Tal como podemos observar en el fragmento correspondiente, la aparición no conlleva preparación alguna: de manera súbita, efímera y mágica, la visión de la mujer sirena toma la escena irremediamente. Visión que, como podemos ver, forma parte de una *percepción de los sentidos*:

Quelle ne fut pas ma surprise lorsque, attiré par une sorte de bruit machinal et monotone qui semblait s’exhaler de la devanture de marchand de cannes, je m’aperçus que celle-ci baignait dans une lumière verdâtre, en quelque manière sous-marine, dont la source restait invisible. Cela tenait de la phosphorescence de des poissons... (...) Toute la mer dans le passage de l’Opéra.<sup>322</sup>

La luminosidad— no olvidemos, pues, los juegos de palabras y de contrastes entre la luz y la oscuridad que ya vimos en el “Préface”— conlleva necesariamente a la preparación de un escenario, en la medida en que la luz verde hace referencia a una naturaleza marítima. No en vano desde un principio se nos había hablado de los pasajes como

---

<sup>320</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 42.

<sup>321</sup> Gindine, *ibid*, pg. 69.

<sup>322</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 31.

unos “aquariums humains déjà morts à leur vie primitive”<sup>323</sup>: ahora bien, mediante el encuentro preciso en la oscuridad adecuada la mirada, aquél instrumento buscador y dador de un infinito visual. El *promeneur* califica la visión de la luz marítima como un “enchantement”<sup>324</sup>; la mirada, una vez reconocido el *enchantement* de un episodio efímero en el cual se traduce en un contacto con el *quotidien merveilleux*, activa su potencial imaginativo:

J’aurais cru avoir affaire à une sirène au sens le plus conventionnel de ce mot, car il me semblait bien que ce charmant spectre un jusqu’au la ceinture qu’elle portait fort basse se terminait par une robe d’acier o d’écaïlle, ou peut-être de pétales de roses, mais en concentrant mon attention sur le balancement qui le portait dans les zébrures de l’atmosphère, je reconnus soudain cette personne malgré l’émaciement de ses traits et l’air égaré dont ils étaient empreints. (...) Que pouvait-elle bien venir faire ici, parmi les cannes, et elle chantait encore si j’en jugeais par le mouvement de ses lèvres car le ressac de l’étalage couvrait sa voix et montait plus haut qu’elle vers le plafond de miroir au-delà duquel on n’apercevait ni la lune ni l’ombre menaçante des falaises : « L’idéal ! » m’écriai-je, ne trouvant rien de mieux à dire dans mon trouble.<sup>325</sup>

Para comprender la naturaleza misma de la visión, vale la pena traer a colación una afirmación de Marion Van Renterghem,

...le passage favorise chez Aragon le désir d’outrepasser les limites, de traverser, de transgresser les portes interdites. Pris au piège, dans le passage de l’Opéra, des attrait équivoques d’un jeu de clair obscur, le paysan de Paris cède à l’appel de ses égarements. Une forêt de signes riche en intrigues est laissée, tel un jeu de piste, à l’inventivité détective du promeneur : vitrines, façades, enseignes, pancartes ou tarifs de consommations suspendus sur les murs de cafés, le passage de l’Opéra fourmille d’inscriptions en tout genre. Chacune propose l’énigme sibylline qui chatouille la curiosité, ravive le désir assoupi de passer de l’autre côté du miroir. Du soupçon d’une chambre obscure naît aussitôt le besoin de sa transgression. Le mot de passe est « volupté ». Il force le verrou de l’impossible.<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 21.

<sup>324</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 31.

<sup>325</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 31-32.

<sup>326</sup> Renterghem, Marion Van. “Mots de passe et mots de passage”, *Europe*, 717/718, pg. 37.



La visión misma de la sirena— sirena de mar en un pasaje urbano— implica necesariamente la irrupción de cualquier límite conceptual sobre el espacio que se está atravesando, algo que hasta este momento no habíamos visto de manera alguna en las poéticas y estéticas de la ciudad de París. La aparición de la mujer, como no podía ser de otra manera, implica necesariamente un *énigme sybilline* cuyo fin último será, tal como vemos en la cita anterior, la voluptuosidad. Ante la súbita irrupción, que en momento alguno deja de ser familiar para el personaje, resuelve el enigma del misterio: se trata del mismo rostro de una prostituta que había conocido en las provincias renanas, “qui chantait tout le long des nuits de la Sofienstrasse des chansons que lui avait apprises son père, capitaine de vénerie du Rhin”<sup>327</sup> *L’Idéal!*, pues, ya que está, en el preciso momento del encuentro del pasaje, formulada por la visión imaginativa a la vez que de las pulsiones sensuales de un cuerpo conocido: tal como vimos en la cita anterior de Piégay, la mujer implica necesariamente el punto de unión de lo absoluto, y en el pasaje, lo Absoluto lleva la estampa de lo imaginativo y de lo sensual. El encuentro, casual, se proclama como la combinación ideal de una mujer re-encontrada en un espacio que lejos está de ser ordinario, tal como indica Bougnoux,

La logique à laquelle obéit la disposition du passage (...) réaliserait donc le principe même de l’esthétique surréaliste qu’on peut caractériser suffisamment comme l’art de rencontres improbables et pourtant nécessaires. La table maldororienne aveuglante sous le scialytique fonctionne comme la page blanche, ou comme ce passage : lieux *utopiques*, ils éclairent d’une autre lumière d’autres rencontres, étrangères à l’espace ordinaire.<sup>328</sup>

Al día siguiente del encuentro, no obstante, la mirada del *promeneur* encontrará aún otro elemento que le conectará directamente con la escena antes vista: en una de las vitrinas de la tienda de bastones,

---

<sup>327</sup> Aragon, *Op. Cit.*, pg. 32.

<sup>328</sup> Bougnoux, Daniel “Aragon ou le génie d’un lieu”, *Les Cahiers du chemin*, No. 22, 1974, pg. 128. Mas adelante, haciendo referencia a la *table d’opération* maldororiana, apuntará: “Comme le bordel enfin (comme la table d’opération, et le passage ici décrit) le livre exploite des rencontres de hasard, et sans doute éphémères; il est l’art d’accoupler des images, des rimes, des personnages d’accorder ceux-ci avec le lecteur comme avec l’auteur lui-même (...). Il faut entrer dans le livre (ou le passage) comme dans ces pièces où l’on monte : pour s’y perdre, pour son plus grand plaisir” (pg. 130)

logrará ver une “pipe d’écume qui figurait une sirène, et qui, au râtelier, sans qu’on s’en aperçût, s’était brisée comme dans un vulgaire tir forain.”<sup>329</sup> ¿Se trata, pues, el objeto de la sirena de un *sentido augural*, como lo denominó Breton, que de alguna manera impulsó la visión anterior para luego, simplemente objeto, quedar en la vitrina como legado absoluto de la visión mágica? Sea como fuere, encontramos en la naturaleza misma del pasaje que el objeto suplanta al sujeto, de la misma manera que el sujeto al objeto: para la mirada imaginativa, no hay categoría alguna, en la medida en que las dos son elementos dados a la metamorfosis de una realidad efímera y cambiante.

Con el ejemplo de la visión de la sirena encontramos la primera experiencia visionaria que contiene en sí mismo las dos más grandes características de la imaginación: la producción de la imagen a través de los sentidos, a la vez que la preponderancia de lo concreto/sensual en la experiencia misma de la visión. Desde esta idea, tal como habíamos apuntado anteriormente, es que encontramos la importancia de la prostitución en el mundo de Aragon, ya que implica necesariamente la oda a la mujer efímera, dadora de placeres y absoluto enigma y secreto. Pero no será la sirena la única mujer que podemos encontrar, ya que, páginas más tarde, encontraremos a Nana, *la femme éponge*, que se encargará de continuar con la caracterización propia de la mujer del mundo surrealista aragoniano, ya que su aparición está enmarcado en uno de los grandes homenajes, si se quiere, que Aragon le hará a la prostituta del pasaje. Decottignies, recordando el *enchantement* que mencionamos en el episodio anterior, explica de una manera certera la relación e importancia entre el amor y la prostituta, mujer efímera por excelencia. Nos dirá, pues, que

*L’enchantement*, c’est le nom de cette instabilité, de ce caractère indécidable qui affecte la soi-disant réalité des choses. La nature n’est pas ce qui dure, mais ce qui passe. La poétique de l’éphémère participe de ce qui Nietzsche appelait la sagesse dionysiaque. Elle s’inscrit contre le sens apollinien de la beauté, fondé sur la croyance en « l’éternité du phénomène ». (...) L’amour même, trop aisément contenté par la prostituée, la femme d’un moment, témoigne de cette «basse recherche de l’éphémère sans illusion de durée », atteste le goût du «saccage de ce qu’on respecte». L’éphémère, le polymorphe este le premier caractère de la beauté moderne.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 33.

<sup>330</sup> Decottignies, *Ibid*, pg. 108-109.

Nana, la *femme éponge* prostituta, hará su aparición en el momento en que *Le Paysan de Paris* nos otorga uno de sus episodios más líricos y apasionantes de todo su relato<sup>331</sup>: la oda a la peluquería femenina, precedida a su vez de la oda a las prostitutas que no solamente frecuentan sino que prácticamente habitan el pasaje. No es de manera arbitraria que la inclusión de la oda a las prostitutas suceda a la gran confirmación de que el pasaje de la Ópera es sobre todo un espacio de muerte, en la medida en que lo efímero de la prostituta también implica una pequeña muerte luego del encuentro. Así, pues, sabremos de las prostitutas que hacen del pasaje su “quartier général”, otras que “hantent le passage que par rencontre: le désœuvrement, la curiosité, le hasard... ou bien c’est un jeune homme timide qui craginait d’être vu avec elles au grand jour”, y aquellas otras, preferidas por el autor, que son las “véritables habituées”<sup>332</sup>. No existe problema alguno, sin embargo, por la edad: “Vielles putains, pièces montées, mécaniques momies, j’aime que vous figuriez dans le décor habituel, car vous êtes encore de vivantes lueurs au prix de ces mères de famille que l’on rencontre dans les promenades publiques.”<sup>333</sup> Pero la afirmación que más nos ayuda a comprender el episodio de la peluquería será aquél en el cual el *promeneur* enuncia aquello que él siente cuando ve a las prostitutas, que no es más que la noción de la aventura y la potencialidad de la imaginación:

Elles ont, en même temps, les mêmes chapeaux et les mêmes idées, mais elles ne se chiperont jamais l’allure, un sens indéfinissable de leur corps, si ce n’est pour quelques grimaces canailles, que indiquent, plus sûrement que tout, le coudoisement et la camaraderie, un certain avilissement délectable, lequel me

---

<sup>331</sup>Tal como vimos en la cita anterior, Decottignies apunta que lo efímero forma parte sustancial de aquello que él denomina “la beauté moderne”. Páginas más adelante, afirmará: “Après l’éphémère, le lyrisme est l’autre caractère de la beauté moderne. Conçu comme une variété du lyrisme, le roman n’est donc pas la copie de la réalité, mais sa transsubstantiation, c’est-à-dire une face cachée de la réalité, la réalité en proie aux «perturbations imprévisibles» et aux «métamorphoses» produites par l’imagination individuelle. Le «roman» du *Paysan de Paris* n’appartient plus à l’esthétique de la mimésis. Lorsqu’Aragon se vante d’avoir «réinventé le roman», comme «une forme essentielle du lyrisme», il se place hors de la nomenclature rhétorique qui définit roman et lyrisme comme des genres distincts. Roman, fiction, poème : entre ces trois noms, il faut, en l’occurrence, renoncer à choisir. Tout autant que le roman, Aragon pourrait se targuer d’avoir réinventé le lyrisme, soit deux pratiques spécifiques, et pourtant conjointes, d’une certaine modernité.” (p. 126) Así, pues, la prostituta es la más pura representación de la belleza moderna aragoniana.

<sup>332</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 47-48.

<sup>333</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 46.

monte tout de suite l'imagination et me chauffe le cœur. Dans tout ce qui est bas, il y a quelque chose de merveilleux qui me dispose au plaisir. Avec ces dames, il s'y mêle un certain goût de danger : ces yeux dont le fard une fois pour toutes a fixé le cerne et déifié la fatigue, ces mains que tout abominablement révèle expertes, un air enivrant de la facilité, une gouaillerie atroce dans le ton, une vox souvent crapuleuse, banalités particulières, qui racontent l'histoire hasardeuse d'une vie, signes traîtres de ses accidentes soupçonnées, tout en elles permet de redouter les périls ignominieux de l'amour, tout en elles, en même temps, me montre l'abîme et me donne le vertige, je leur pardonnerai, c'est sûr, tout à l'heure, de me consumer.<sup>334</sup>

Este largo fragmento no es más que la preparación, como venimos anotando, para el episodio de la peluquería de mujeres. Tal como vimos en la cita anterior, la pulsión que surge a partir de la presencia de la prostituta abarca en su totalidad el ser del *promeneur*, en la medida en que *todas ellas* avivan la imaginación del *promeneur*—y no podemos dejar de comprender la imaginación como un sistema de pensamiento sobre la realidad—, enardece el corazón amoroso, conlleva al placer a raíz de lo maravilloso, la posibilidad de una vida consagrada al azar, recuerda los peligros del amor y, por último —pero no único—, son portadoras del abismo y llevan en sí mismas el vértigo. Sin más, la prostituta en este episodio se ha convertido en una *imagen poética*, predominantemente controlada por la imaginación, el deseo y el delirio<sup>335</sup>, que a su vez se verán trasladados al episodio en la *coiffure pour dames*. Porque desde el comienzo mismo del recuento, encontramos un verdadero ejemplo sobre el reconocimiento mágico de cualquier evento o labor cotidiana, tal como lo dice el narrador refiriéndose al peluquero para mujeres: “Je voudrais savoir quelles nostalgies, quelles cristallisations poétiques, quels châteaux en Espagne, quelles constructions de langueur et d'espoir s'échafaudent dans la tête de l'apprenti, à l'instant qu'au début de sa carrière il se destine à être coiffeur pour dames, et commence de se soigner les mains.”<sup>336</sup> ¿Por qué hacer alusión a las nostalgias, a las cristalizaciones poéticas, a los castillos en España, a la languidez o a la esperanza? Porque aquello que el narrador sustraerá de una simple actividad de un corte del pelo

<sup>334</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 48-49.

<sup>335</sup> “L'image poétique, si elle n'apparaît pas dans ce réel abstrait qui juge de l'existence d'une chose à l'aune de la perception normative, contrôlée par la raison, est ce qu'il y a de plus concret : elle est le réel en tant qu'il est enrichi et travaillé par l'Imagination, le désir et le délire”. Piégay Gros, *Philosophie de l'image*, pg. 167.

<sup>336</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 50.

*blond* forma parte de manera absoluta del *quotidien merveilleux* como para hacer una oda al pelo femenino *à la Maldoror*:

J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser. Sur la palette des blondeurs, je mettrai l'élégance des automobiles, l'odeur des sainfoins, le silence des matinées, les perplexités de l'attente, les ravages des frôlements. Qu'il st blond le bruit de la pluie, qu'il est blond le chant des miroirs ! Du parfum des gants au cri de la chouette, des battements du cœur de l'assassin à la flamme-fleur des cytises, de la morsure à la chanson, que de blondeurs, que de paupières : blondeur des toits, blondeur des vents, blondeur des tables, ou des palmes, il y a des jours entiers de blondeur, des grands magasins de Blond, des galeries pour le désir, des arsenaux de poudre d'orangeade. Blond partout : je m'abandonne à ce pitchepin des sens, à ce concept de la blondeur qui n'est pas la couleur même, mais une sorte d'es`rit de couleur, tout marié aux accents de l'amour.<sup>337</sup>

Esta larga descripción prosigue durante otra página, pero hasta el mometno es suficiente para darnos cuenta de la manera como el efecto poético, cuya preparación ya se veía venir mediante la oda a las prostitutas, se apropia de la escena ante la simple mirada del *blond* del cabello. Ningún otro personaje además de la mujer en la obra de Aragon tiene el potencial poético que es trasladado a la boca del narrador para hacer, tal como veremos en el café Certa, *una lluvia de imágenes*, que a su vez no contienen en momento alguno una misma categoría temática. Este amalgamiento de elementos producto de la mirada, que a su vez pasan a través de la imaginación, forma parte de un eco certero ya apreciado en el capítulo de nuestra investigación concerniente a Lautréamont: "... [beau ] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!"<sup>338</sup> Mediante la utilización del *comme* por parte de Aragon, entendemos toda una poética imaginativa, en la medida en que cada uno de los atributos concernientes al pelo mismo no tiene elementos afines, y precisamente por eso estamos ante una catarata de imágenes que, producto de la imaginación, no tienen control alguno. Para Yvette Gindine, "Le contact intense avec les choses n'est qu'une voie d'approche, un exercice de dépassement : l'expérience sensible de

---

<sup>337</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 51.

<sup>338</sup> Lautréamont, Comte de *Les chants de Maldoror*, Paris : Pocket, 2007, pg. 217.

l'objet conduit à un autre mode de perception où tout sera filtré à travers « le prisme d'imagination »<sup>339</sup>. Este otro modo de percepción, de la misma manera, tan solo puede ser concebido en un espacio en particular, en el pasaje de la Ópera que es a su vez un espacio imaginario—producto, también de la imaginación, mas no por esto carente de realidad<sup>340</sup>: “La traversée de l'imaginaire engendre la mise en liberté des sens et du désir le plus primitif: le déroulement des chevelures blondes sous les peignes enviés du coiffeur se prolonge en un théâtre sauvage, la vision cupide et désordonnée d'une jungle d'instincts bruts déployés sans foi ni loi...”<sup>341</sup>

Ahora bien, la irrupción absoluta de la imagen poética a partir de un elemento real y concreto tendrá su conclusión absoluta mediante la aparición de Nana, *la femme éponge*. Sin embargo, para poder comprender en este episodio la naturaleza misma de la imagen podríamos traer a colación el monólogo de la Imaginación, que forma parte del pequeño diálogo entre el hombre y sus facultades. Si bien el diálogo transcurre páginas más tarde, ya desde esta eclosión poética podemos augurar de una manera certera todo aquello que la Imaginación, representada mediante un “vieillard grand et maigre, avec des moustaches à la Habsbourg”, sosteniendo en su mano el libro *Au 125 Boulevard Saint-Germain* de Benjamin Péret. Una vez entra en escena, se dirige a la Inteligencia, a la Voluntad y al Hombre enunciando que trae “un stupéfiant venu des limites de la conscience, des frontières de l'abîme.” Se trata de un producto que “dépasse vos désirs, les suscite, vous fait accéder à des désirs nouveaux, insensés”. Este nuevo producto no es nada más ni nada menos que *le vice Surréalisme*, que consiste en “l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser l'Univers”<sup>342</sup>.

---

<sup>339</sup> Gindine, *Ibid*, pg. 62.

<sup>340</sup> “Comme le dit Gaétan Picon, « Le Surréalisme, s'il est un réalisme, c'est afin de dégager le halo magique du réel, d'être un surréalisme » [*Panorama de la Nouvelle Littérature Française* (Paris : Gallimard, 1960), p. 43] Après avoir recensé le réel, le Paysan poursuit son exploration en « déblayant de part et d'autre le terrain de ses énigmes, ou les faisant surgir de lui », au gré de sa fantaisie (p. 112), et son récit devient « un tissu d'inventions et de réalités » (p. 104). Le déchiffrement du réel, ce déblaiement des énigmes, précède ainsi sa métamorphose, invention d'énigmes. ” Gindine, *Ibid*, pg. 68.

<sup>341</sup> Van Renterheim, *Ibid*, pg. 38.

<sup>342</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 82.

Mediante la obtención del nuevo vicio, tal como apunta Decottignies, es *pratiquer la métaphysique*:

Le surréalisme intervient ici dans la crise de la connaissance, il répond à la faillite général des «notions abstraits». S'abandonner de façon déréglé au stupéfiant image, quêter l'insolite dans les zones magiques d'une ville, c'est, sous le nom de surréalisme, pratiquer la métaphysique. Le Paysan peut poursuivre sa promenade dans la Galerie du Baromètre, il sait que, sous les figures du concret, c'est l'envers de la réalité que lui présentent les êtres et les choses de la vie moderne, l'Univers entier revu et corrigé à la lumière de cette chose éphémère, explosant, magique (c'est à dessein que j'invoque ici Breton lui-même) : l'image.<sup>343</sup>

Tal como apuntábamos anteriormente, la utilización *déréglé et passionnel* camina de la mano, en el episodio en particular del *Paysan*, de la noción maldoroniana del encuentro furtivo sobre una mesa de disección. No hay control absoluto sobre el producto o proceso mismo de la imaginación, más que éste mismo surja de los límites de la conciencia y de las fronteras del abismo, que a su vez contenga la noción de deseo, de delirio y por último, entre otros, de la provocación misma de la imagen en su campo de la representación. Sin embargo, existe otro elemento que es apenas fundamental dentro de la propagación libre de la imagen: la condición de la mujer que implica necesariamente su activación, y por lo tanto su estallido hacia un mundo poético. Si resulta necesario *réviser l'Univers* una vez la imagen ha conocido su manifestación en su campo de representación, la mujer también acarreará dicha facultad, en la medida en que ella, como lo hemos visto y ahora anotaremos respecto a Nana, representación femenina del Absoluto del misterio, del deseo y de la vida:

—Je suis, dit-elle, le goût même du jour, et par moi tout respire. Connais-tu les refrains à la mode ? Ils sont si pleins de moi qu'on ne peut que les chanter : on les murmure. Tout ce qui vit de reflets, tout ce qui scintille, tout ce qui périt, à mes pas s'attache. Je suis Nana, l'idée de temps. As-tu jamais, mon cher, aimé une avalanche ? Regarde seulement ma peau. Immortelle pourtant, j'ai l'air d'un déjeuner de soleil. Un feu de paille qu'on veut toucher. Mais, sur ce bûcher perpétuel, c'est l'incendiaire qui flambe. Le soleil est mon petit chien. Il me suit comme tu peux voir »

---

<sup>343</sup> Decottignies, *Ibid*, pg. 100.

Elle s'éloigna vers la rue Chauchat et je restai stupide, car au lieu d'ombre elle avait une écharpe de lumière qui l'escortait sur le dallage. Elle disparut dans le brouhaha lointain de l'Hôtel des Ventes.<sup>344</sup>

La salida de Nana por la rue Chauchat— una de las salidas mismas del pasaje— cobra una relevancia adicional páginas más adelante del relato, cuando el *promeneur* se encuentra con la misma salida que, descendiendo las escaleras, lo postraría al nivel de la calle, del mundo exterior, libre del poder imaginativo inherente al espacio mismo que está atravesando. Situado allí, se reconoce en un espacio límite, en un espacio fronterizo que lo llevaría de nuevo a la realidad exterior, ajena a cualquier producto subjetivo de su propia imaginación, “dans cette zone étrange où tout est lapsus, lapsus de l'attention et de l'inattention” Desde dentro del pasaje con la mirada hacia el exterior, prevalece un sentimiento de extrañeza, en la medida en que allí fuera no coexiste de manera alguna la noción imaginativa del nuevo sistema de pensamiento: “Bizarre attrait de ces dispositions arbitraires: viola quelqu'un qui traverse la rue, et l'espace autour de lui est solide, et il y a une piano sur le trottoir, et des voitures assises sous les cochers.” No puede más que preguntarse acerca de la imaginación de Dios, que sobresale por su simplicidad y ausencia de aventura: “imagination attachée à des variations infimes et discordantes, comme si la grande affaire était de rapprocher un jour une orange et un ficelle, un mur et un regard. On dirait que pour Dieu le monde n'est que l'occasion de quelques essais de natures mortes. Il y a deux ou trois petits trucs qu'il ne se fait pas faute d'employer : l'absurde, le bazar, le banal... il n'y a pas moyen de le tirer de là.”<sup>345</sup> Ante la comparación de las dos posibilidades de conocimiento del mundo real, a través de los sentidos o a través de la razón— ya, en un párrafo anterior, nos había dicho que en la *zone étrange* “les deux grandes mouvements de l'esprit s'équivalent et les interprétations du monde perdents sur moi leur pouvoir”<sup>346</sup>—, resulta necesario volver sobre algunos postulados del “Préface”: en la calle normal y ordinaria, *no se engendran nuevas mitologías*, razón por la cual la mirada consiste precisamente en el simple mundo que aún considera a Dios como su única deidad, y que por lo tanto no prevalece de la manera precisa la importancia de la imaginación y del conocimiento del mundo a través de lo concreto y

---

<sup>344</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 54.

<sup>345</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 60-61.

<sup>346</sup> Aragon, *ibid*, pg. 60-61.



de los sentidos. Ante un mundo sobre el cual lo inanimado perdurará siempre como tal, no hay otra noción que aquella del pesimismo:

De ce Carrefour sentimental, si je porte alternativement les deux sur ce pays de désordre et sur la grande galerie éclairée par mes instincts, à la vue de l'un ou l'autre de ces trompe-l'œil, je n'éprouve pas le plut petite mouvement d'espoir. Je sens frémir le sol et je me trouve soudain comme un marin à bord d'un château en ruine. Tout signifie un ravage. Tout se détruit sous ma contemplation. Le sentiment de l'inutilité est accroupi à côté de moi sur la première marche. Il est habillé comme moi, mais avec plis de noblesse. Il ne porte pas de mouchoir. Il a une expression de l'infini sur le visage et entre ses mains il tient déplié un accordéon bleu dont il ne joue jamais, sur lequel on lit : PESSIMISME.<sup>347</sup>

Dicha descripción contiene toda la carga de una crítica al actual sistema de pensamiento cartesiano sin posibilidad alguna de ser superado, en la medida en que la calle no está *eclairée par ses instincts*: ante el imperio de la razón no hay posibilidad alguna de una interioridad imperante, como sí sucede en el momento en el que decide regresar al pasaje, olvidándose de salir a ese otro mundo donde absolutamente nada contempla en sí mismo el poderío de la voz poética:

Je reviens sur mes pas : la lumière à nouveau se décompose à travers le prisme de l'imagination, je me résigne à cet univers irisé. Qu'allais-tu faire, mon ami, aux confins de la réalité ? Voici ton royaume de sal gemme, tes astéries et tes fameux gisements. Tu sais bien, plaisanterie anodine, que tu es l'Aladin du Monde occidental. Jamais tu ne sortiras de cette grande tache de couleur que tu traînes au fond de tes rétines. Débat ridicule qu'une flamme dans le feu. Tu ne quitteras pas ton navire d'illusions, ta villa de pavots au joli toit de plumes. Tes geôliers d'yeux passent et repassent en aiguant leurs trousseaux de reflets. C'est en vain que, creusant depuis vingt-six années avec un morceau de raison brisée un souterrain qui part de ta paille, tu crois aboutir au bord de la mer. Ta mémoire ouvre sur une oubliette. Là tu retrouveras toujours les mêmes désastres de caresses.<sup>348</sup>

---

<sup>347</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 61-62.

<sup>348</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 168.

*Jamais tu ne sortiras de cette grande tache de couleur que tu traînes au fond de tes rétines*: laberinto de voluptuosidad, el pasaje se convierte en el habitáculo mismo del *promeneur surréaliste*, que ya tan solo puede *ver* y *comprender* gracias a la luz decompuesta por el prisma de la imaginación. No hay motivo alguno para salir del pasaje, para escapar del laberinto como lo harían muchos otros luego del encuentro con la prostituta: “Esclave d’un frisson, amoureux d’un murmure, je n’ai pas fini de déchoir dans ce crépuscule de la sensualité. Un plus impalpable, un peu moins saisissable... chaque jour, je m’estompe en moi-même, et je désire enfin si peu qu’on me comprenne, et je ne comprends plus ni le vent ni le ciel ni les moindres chansons ni la bonté ni les regards.”<sup>349</sup> No hay necesidad alguna de salir al otro mundo, al orden plano, lógico y racional que no permitirá comprender los elementos que sí son comprendidos dentro del pasaje. Como el Minotauro— si bien más adelante el mismo Aragon dirá que el pasaje es un laberinto sin la criatura mitológica—, el *promeneur surréaliste* sólo puede habitar ese otro mundo, producto de su imaginación a través de las pulsiones con su espacio interior. No hay necesidad alguna de salir. Imbuido en un mundo cuyo conocimiento traspasa invariablemente las profundidades de su propio ser a través de sus rasgos imaginativos, toda percepción del mundo exterior, entendido ya sea a través de sus objetos o a través de sus sujetos, se permea y legitima a través de su propia interioridad, tal como el *paysan* nos indica en un momento dado:

J’aime à me laisser traverser par les vents et la pluie: le hasard, voilà toute mon expérience. Que le monde m’est donné, ce n’est pas mon sentiment. Cette marchande de mouchoirs, ce petit sucrier que je vais vous décrire si vous n’êtes pas sages, ce sont des limites intérieures de moi-même, des vues idéales que j’ai de mes lois, de mes façons de penser, et je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu’une méthode pour m’affranchir de certaines contraintes, un moyen d’accéder au-delà de mes forces à une domaine encore interdit. Qu’il prenne enfin son véritable nom et que M. Oudin vienne en poser la plaque PASSAGE DE L’OPÉRA ONIRIQUE.<sup>350</sup>

En la medida en que el pasaje se convierte en terreno onírico, la interioridad es absoluta: es mediante una interioridad, mediante la *tache de couleur que tu traînes au fond de tes rétines* que se conoce el mundo: en vez de funcionar desde fuera, en un intento de reconocimiento

---

<sup>349</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 64.

<sup>350</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 109.

lógico y racional, funciona desde la percepción creativa misma de aquél que adquiere la mirada surrealista. Tal como explica Piégay-Gros,

La toute puissance de l'imagination, décrétée dans *Le Paysan de Paris*, ne se limite donc pas à une critique formelle de la raison et de la logique : plus radicalement, l'image peut prendre la place du concept et devenir un instrument de connaissance. L'image n'est donc pas seulement une figure poétique, au demeurant au centre de la définition du surréalisme : outil cognitif, elle doit être placée au centre de la démarche épistémologique comme des enjeux esthétiques du surréalisme. L'image est au cœur d'une esthétique du concret et d'une quête d'un nouveau mode de connaissance.<sup>351</sup>

Pero volvamos sobre una de las imágenes poéticas que más representabilidad imaginativa tiene: la mujer, más específicamente la prostituta. Ya en los “Bains” tenemos una reflexión en torno a aquello que los conecta con la naturaleza humana, tratándose de la voluptuosidad de un lugar público. Pero será terminando el relato cuando el narrador volverá sobre la idea de la prostitución, al visitar él mismo a “Mme Jehanne Massage”. Allí describirá cómo se desviste y el encuentro que tendrá con una prostituta, no sin antes haber remarcado: “On m'acusse assez volontiers d'exalter la prostitution, et même, car on m'accorde certains jours un curieux pouvoir sur le monde, d'en favoriser les voies. Et cela ne va pas sans que l'on soupçonne l'idée qu'*au fond* je pourrais me faire de l'amour.”<sup>352</sup> La aventura que implica visitar a una prostituta, “qui est pourtant encore une aventure de moi-même”<sup>353</sup>, se somete a la defensa más clara y contundente. Compara sus propias emociones con aquellas de quien ha escogido un solo cuerpo para el resto de la vida. “Encore aujourd'hui”, anota Aragon, “ce n'est pas sans une émotion collégienne que je franchis ces seuils d'une excitabilité particulière.”<sup>354</sup> Aquello que encuentra en el burdel o casa de citas implica tanto la libertad personal como el conocimiento de un mundo:

---

<sup>351</sup> Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, pg. 19.

<sup>352</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 128.

<sup>353</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 129.

<sup>354</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 131.

C'est au contraire dans ces retraites que je me sens délivré d'une convention : en pleine anarchie comme on dit en plein soleil. Oasis. Rien ne me sert plus alors de ce langage, de ces connaissances, de cette éducation même par lesquels on m'apprit à m'exercer au cœur du monde. Mirage ou miroir, un grand enchantement luit dans cette ombre et s'appuie au chambranle des ravages dans la pose classique de la mort qui vient de laisser tomber son suaire. O mon image d'os, me voici: que tout se décompose enfin de dans le palais des illusions et du silence.<sup>355</sup>

Si la prostituta es el emblema de la interacción sensual entre dos cuerpos, ella misma resulta un método de conocimiento sensible, concreto e imaginativo del mundo. Tal como apunta la anterior cita, es la necesidad de ese lenguaje sensual únicamente disfrutado, en su caso, por la visita a aquella que bien puede tener una connotación negativa; ya nos había dicho, pues, que la disposición del pasaje ayuda a las “fuites posibles, pour masquer à un observateur superficiel les rencontres qui, derrière le bleu du ciel passé des tentures, étoufferont un grand secret dans un décor de lieu commun”<sup>356</sup>, de la misma manera que, una vez termina el encuentro con la mujer dadora de placer infinito, “un bonheur se défait, des doigts se délaçant, et un pardessus descend vers le jour anonyme, vers le pays de la respectabilité”<sup>357</sup>. Respectabilidad, por demás, completamente ignorada por aquellos que inmersos en los laberintos voluptuosos de la ciudad hecha carne preferirán siempre la lluvia de imágenes que la mirada reprochadora de aquellos que jamás se aventurarían a conocer nuevos paisajes imaginales.

Precisamente por esta oda a la prostituta es que la figura del laberinto saldrá a relucir, transfigurada, la figura del laberinto en las últimas páginas de la *promenade*—“Dans cet alhambra de putains se termine enfin ma promenade au pied de ces fontaines, de ces confusions morales, qui sont marquées à la fois de la griffe du lion et des dents du souteneur.”<sup>358</sup> Luego de que la voz poética recuerda la canción *C'est le mois de Vénus/ C'est le mois le plus beau* el perfil de la mujer irrumpe como absoluto en la determinación del laberinto moderno, del París

---

<sup>355</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 131.

<sup>356</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 25.

<sup>357</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 155.

<sup>358</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 134.

surrealista, que se caminará siempre bajo la expectación hacia lo maravilloso:

L'esprit se prend au piège de ces lacis qui l'entraînent sans retour vers le déroulement de sa destinée, le labyrinthe sans Minotaure, où réapparaît, transfigurée comme la Vierge, l'Erreur aux doigts de radium, ma maîtresse chantante, mon ombre pathétique.<sup>359</sup>

En la medida en que Aragon contempla el laberinto de París sin minotauro, establece la pérdida de un sentido mítico ya que no se contempla la figura del minotauro como el guardián temible de un centro— reivindicación que, tal como veremos, llevará a cabo Julio Cortázar en su poema dramático *Los reyes*. Bancquart reconoce el espacio como vacío de divinidades y, por lo tanto, de juicios morales:

Aussi le labyrinthe d'Aragon ne revêt-il pas, comme chez Joyce ou Kafka, un caractère d'angoisse: c'est un "labyrinthe sans Minotaure", comme l'écrit Aragon lui-même. Un monde sans unité possible ne connaît pas de désunisseur: sans Dieu, il est sans diable: sans Minos, il ne combat pas de Minotaure..<sup>360</sup>

Pero es impensable no pensar la figura que se venía configurando anteriormente: la mujer, tal como destaca agudamente Decottignies:

Ultime figure du passage, voici le *labyrinthe*, — symbole de l'égarément, de la perte de tous les repères intellectuels—; “oratoires déserts”, “calvaires reversés”, Vierge “transfigurée” en Vénus: autant de signes de la mort de Dieu. Le labyrinthe ramène, transfigurée, elle aussi (dotée, cette fois, de la majuscule qui divinise), l'erreur, dont la Préface déjà annonçait la réhabilitation. Comment ne pas reconnaître à cette nouvelle “maîtrise chantante” les pouvoirs de la magicienne qui est la Femme? La Femme qui n'est jamais celle qu'on croit, et qui, par cela même, installe le règne du simulacre, “supérieur à la vérité”<sup>361</sup>.

El objeto de la búsqueda en el laberinto es la mujer; el Minotauro ha perdido su escalafón de temible guardián para convertirse, como lo veremos en Cortázar en su poema dramático *Los reyes*, en una

---

<sup>359</sup> Aragon, *Ibid*, pg.

<sup>360</sup> Bancquart, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Éditions de la Différence, Paris, 2004, pgs. 182-183.

<sup>361</sup> Decottignies, *Ibid*, pg. 159-160.

reivindicación mitológica: aquél que porta el secreto. La mujer instalará su condición de intermediaria entre los espacios de la mitología moderna y los caminantes que la atraviesen. Sólo será a través de su intermediación que podremos convertirnos en el mismo dinamismo de la moderna mitología, cambiante siempre, en *pasaje* mismo, en *le transitoire, le fugitif, le contingent*, gracias al reino de la mujer— o, en términos de la calle, *la passante*:

Le monde moderne est celui qui épouse mes manières d'être. Une grande crise naît, un trouble immense qui va se précisant. Le beau, le bien, le juste, le vrai, le réel... bien d'autres mots abstraits dans ce même instant font faillite. Leurs contraires une fois préférés se confondent bientôt avec eux-mêmes. Une seule matière mentale enfin réduite dans le creuset univrsel, subsistent seuls des fait idéaux. Ce que me traverse est un éclair moi-même. Et fuit. Je ne pourrai négliger, car je suis le passage de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident et l'aurore. Je suis une limite, un trait. Que tout se mêle au vent, voici tous les mots dans ma bouche. Et ce qui m'entoure est une ride, l'onde apparente d'un frisson.<sup>362</sup>

Si bien, como hemos visto, es a través de la figura femenina que la eclosión poética de imágenes se lleva a cabo, no podemos dejar de mencionar el Café Certa que si bien no contiene en sí mismo alguna naturaleza femenina, es proclamado por el autor como una verdadera propulsión de imágenes en medio de la cotidianidad de cualquier paseo por el pasaje de la Ópera. Al llegar al Certa, el autor nos dice que allí fue donde, a partir de 1919, el grupo Dadá se reunió; acto seguido, tenemos una minuciosa descripción del local, sus muebles, su organización interna, para luego pasar, de manera fulgurante y por primera vez en todo el texto, al detalle preciso de un afiche publicitario— con anterioridad habíamos encontrado recortes de periódico, pero la cotidianidad que reclama un afiche publicitario obliga al autor a detenerse ante él:

---

<sup>362</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 135-136.

200 *Le Pigeon de Paris*

**“CERTA”**  
TARIF  
DES CONSOMMATIONS

Martini Cocktail		Porto Flipp	3 <sup>50</sup>
Perfect		Brandy	3 <sup>50</sup>
Rose		Sherry	3 <sup>50</sup>
Brandy		Egg Nogg	1 <sup>50</sup>
Champagne	3 <sup>50</sup>	Fizz	1 <sup>50</sup>
Gin		Sours	1 <sup>50</sup>
Grillon		Sangaree	3 <sup>50</sup>
St-James		Pick me Up	3 <sup>50</sup>
Derby		Kiss me Quick	3 <sup>50</sup>
Omnium		Pousse Café	5 <sup>50</sup>
Max		Pale-Male Mixture	2 <sup>50</sup>
Waller's		Grillon Cup	3 <sup>50</sup>
Manhattan		John Collins Gin	3 <sup>50</sup>
Oscar		Brom	3 <sup>50</sup>
Dada	4 <sup>50</sup>	Clover Club	3 <sup>50</sup>
Sherry Cabler		Mousse Moka	2 <sup>50</sup>
Champagne		Flozo	2 <sup>50</sup>
Porto			
Café Glacé	1 <sup>50</sup>		

**Whisky**  
Soda  
— 5<sup>50</sup> —

201 *Le Passage de l'Opéra*

Tableau situé dans la petite pièce, au-dessus duquel figurait, pour une consommation dont le nom m'échappe, une pancarte-reclame peinte par un des anciens garçons dans le goût des tableaux mécaniques de Francis Picabia, et qui a disparu depuis quelque temps. Un des charmes des cafés est dans les petites pancartes accrochées un peu partout ainsi, qui sont à profusion chez Certa, qu'elles viennent le Martini, le Bovril, la Source Carola ou le W. M. Young's Scotch Ale. Parfois elles se succèdent en cascade :

FLIPS . . . 8 F. 50

ROYAL FLIP 4 f.

IMPÉRIAL FLIP 4 f.

Liqueurs . . . . . 3 f.  
Grandes Marques . 4 f.

PORTO CERTA . 2 F. 50  
ROYAL . . . . . 3 F. 50  
IMPÉRIAL . . . . . 5 F.

Tout cela est d'ailleurs excellent, sans reproche. Et si vous avez l'envie d'un consommé, prenez un Bovril : on vous le servira avec du sel de celui dont vous me direz des nouvelles, que vous devrez employer sans ménagement. Qu'on ne m'accuse pas de partialité envers Certa : je vous en ai fait un griffé, le seul que je voie. Je n'aime pas beaucoup la façon dont on y sert le café filtre : pour enlever le filtre, qui est un pot de métal, sans se brûler il faut se servir de deux petites cuillères croisées placées dans

La utilización de imágenes publicitarias, o por lo menos que señalan algún tipo de condición de un bar, la habíamos visto ya en *Nuits d'Octobre* de Nerval. De hecho, Karlheinz Stierle, en su *La capitale des signes. Paris et son discours*, señala la manera como la inclusión de un elemento documental hacen de la ciudad una experiencia de lo insólito:

Nerval est l'un des premiers à expérimenter avec le détail documentaire représentatif d'une réalité qui se dérobe. Le surréalisme documentaire d'un Breton ou d'un Aragon, qui font de la grande ville le théâtre d'une expérience de l'insolite, a sans aucun doute l'une de ses origines dans les *Nuits d'octobre* de Nerval. Le détail propre à la grande ville, capté et comme fixé par un daguerréotype, de même que le détail « photographique » chez Breton et Aragon, sont des objets communs dans lesquelles une réalité cachée se montre et se dérobe tout a la fois. De tels objets semblent constamment désigner les seuils d'un passage aux réalités cachées, muettes et fugitives de la ville dont les surréalistes suivaient les traces<sup>363</sup>.

La *réalité cachée* producto de la observación de un afiche publicitario implica necesariamente la inclusión de un lenguaje alterno para la

<sup>363</sup> Stierle, Karlheinz. *La capital des signes. Paris et son discours*, Paris: Fondation Maison des sciences de l'homme, 2001, pg. 399.

comprensión y manifestación del espacio *merveilleux* que es el pasaje de la Ópera. Tal como vemos en la imagen, encontramos la *Tarif des consommations*, en la que llama la atención de inmediato los nombres de los cócteles, la tipología utilizada además de los tamaños que, de una manera apenas natural, capturan la atención del espectador. Sin embargo, al costado, encontramos los pequeños afiches: “Un des charmes des cafés est dans les petites pancartes accrochées un peu partout ainsi, qui sont à profusion chez Certa, qu’elles vantent le Martini, le Bovril, la Source Carola ou le W.M. Youngsters Scotch Ale. Parfois elles se succèdent en cascade.”<sup>364</sup> Tal como apunta Kotler, los afiches

...s’imposent comme une rupture dans l’isotopie n textuelle, d’où en effet de surprise, un surcroît d’attention chez le lecteur qui en vient à considérer le fragment emprunté avec un regard neuf, à lui prêter une tout autre valeur que celle qui était originellement la sienne. Tout comme le mot «éphémère», détaché de tout contexte linguistique, se métamorphose aux yeux et aux oreilles du lecteur, tout comme les pompes à essence, frappées de «la lumière moderne de l’insolite», deviennent les divinités détachés visuellement de leur nouveau contexte, acquièrent, au-delà de leur signification première, un signifié autre qui relègue le sens originel au plan connotatif pour imposer au plan dénotatif un signifié toujours d’ordre esthétique, doublé d’autres valeurs que ne sont pas toutes identiques.<sup>365</sup>

La luz moderna de lo insólito permite recapacitar sobre los elementos que configuran el espacio en su totalidad. Tal como leímos por boca del autor, encontramos que el afiche es un *charme* del local: no solamente hace mención a sus letreros, sino que, poéticamente, afirmará que *se succèdent en cascade*, atribuyendo así un dinamismo visual que, siguiendo la observación de Stierle, revelan una realidad oculta, en la medida en que no había encontrado su visibilidad en poéticas anteriores; poética, por demás, utilizada, según Kotler, para llevar a cabo una resignificación absoluta en su utilización misma en el momento de la escritura de la experiencia estética y visionaria del atravesamiento del pasaje onírico. Su naturaleza absolutamente urbana

---

<sup>364</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 98.

<sup>365</sup> Kotler, Eliane. “Sens et sensations. Regards sur les collages et la typographie dans *Le Paysan de Paris*”, *Les Mots. La Vie*, No. 5, 1987, p. 72.



y moderna, según Piégay-Gros, conlleva a que estos elementos “acquierent un pouvoir poétique ou mythique, supposent un *détournement* de l’objet : elles ne prônent plus ses qualités propres mais l’éveillant à significations poétiques et mythologiques. (...) éveillés à une signification nouvelle, ils pourront révéler une vérité qui dépasse les bornes de la raison et recouvrir une efficacité magique et une vertu spécifique.”<sup>366</sup> Es a través de este tipo de anuncios, y por la escogencia misma del grupo Dadá, que el *Certa* se convierte en uno de los escenarios propicios para una *nevada de imágenes*:

Et dans cette paix enviable, que la rêverie est facile. Qu’elle se pousse d’elle-même. C’est ici que le surréalisme reprend tous ses droits. On vous donne un encrier de verre qui se ferme avec un bouchon de champagne, et vous voilà en train. Images, descendez comme des confetti. Images, images, partout des images. Au plafond. Dans la paille des fauteuils. Dans les pailles des boissons. Dans le tableau du standard téléphonique. Dans l’air brillant. Dans les lanternes de fer qui éclairent la pièce. Neigez, images, c’est Noël. Neigez sur les tonneaux et sur les cœurs crédules. Neigez dans les cheveux et sur les mains des gens.<sup>367</sup>

En la irrupción de lo maravilloso en el mundo cotidiano la imaginación cumple con toda la labor de orfebre: será a partir de la imagen, de la lluvia de imágenes, que se demostrará cómo lo maravilloso nos rodea, incesantemente.

---

<sup>366</sup> Piégay-Gros, *L’esthétique d’Aragon*, pg. 115.

<sup>367</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 101.

### 6.3 El parque de Buttes-Chaumont o la proclamación del amor

La “promenade somnambulique” que es recontada en el la tercera parte del *Paysan de Paris* remite exclusivamente a la búsqueda de un sentimiento mítico por parte de Louis Aragon, André Breton y Marcel Nöll en el parque de Buttes-Chaumont. Al igual que en el atravesamiento del pasaje de la Ópera, contamos con la noche, con la reflexión filosófica y con la presencia de la mujer. Será de nuestro interés durante el análisis de esta sección resaltar el sentimiento mítico que empuja a los tres amigos surrealistas a caminar en horas de la noche el parque, para luego comprender, gracias al discurso de la estatua de bronce, una vez más la relevancia de la mujer en la noción de lo absoluto. Si bien en la sección anterior del *Paysan* encontramos la puesta en marcha de un nuevo método de pensamiento, encontraremos en las páginas sobre el Buttes Chaumont la necesidad de atravesar un espacio mítico para confirmar la noción misma de búsqueda y de aventura.

La búsqueda y la aventura por parte de Aragon se proclaman desde la primera página, en la medida en que el autor nos confiesa que vivía al azar, “à la poursuite du hasard, qui seul parmi les divinités avait su garder son prestige.”<sup>368</sup> De la misma manera, desde el comienzo mismo se apropia de la escena la noción misma de lo mítico en contraposición a lo religioso— eco, también, del contenido analizado durante el “Préface”: “je pensais, comme d’autres au sommeil, que les religions sont des crises de la personnalité, les mythes des rêves véritables.”<sup>369</sup> Ante la naturaleza falible de la religión, la noción mítica surgía como un único camino del pensamiento y del conocimiento, en la medida en que el mito “est avant tout une réalité, et un nécessité de l’esprit, qu’il est le chemin de la conscience, son tapis roulant.”<sup>370</sup> Ante la crisis del método de pensamiento y de credibilidad vital, surge de manera absoluta la noción de misterio, única portadora en realidad de los intereses del autor:

Certains lieux, plusieurs spectacles, j’éprouvais leur force contre moi bien grande, sans découvrir le principe de cet

---

<sup>368</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 139.

<sup>369</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 140.

<sup>370</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 140

enchantement. Il y avait des objets usuels qui, à n'en pas douter, participaient pour moi de mystère, me plongeaient dans le mystère. J'aimais cet enivrement dont j'avais la pratique, et non pas la méthode. Je le quêtai à l'empirisme avec l'espoir souvent déçu de le retrouver. Lentement j'en vins à désirer connaître le lein de tous ces plaisirs anonymes. Il me semblait bien que l'essence de ces plaisirs fût toute métaphysique, il me semblait bien qu'elle impliquât à leur occasion une sorte de goût passionné de la révélation.<sup>371</sup>

Estos objetos, “tyrants transitoires”, son aquellos que crean de manera inmediata el “vértige du moderne”: ante la poca credibilidad de lo religioso, encontramos la misma noción ya expresada en el “Préface”, que no es más que el llamado a lo concreto, al misterio de lo concreto, llevado a cabo no a través del pensamiento abstracto, como también vimos anteriormente, sino a través del pensamiento figurativo<sup>372</sup>: a través de dicho pensamiento de los sentidos es que Aragon se propone el descubrimiento del “visage de l’infini sous les formes concrètes qui m’escortaient, marchant le long des allées de la terre.”<sup>373</sup> Así, pues, se instaura la búsqueda de lo infinito no a través de una disertación filosófica o de un pensamiento abstracto, sino a través de un atravesamiento físico que, gracias al azar, pueda permitir el encuentro con una Verdad mítica representada mediante un elemento tangible, visible y sensual. Así, pues, nace la mitología moderna:

Il m’apparut que l’homme est plein de dieux comme un éponge immergée en plein ciel. Ces dieux vivent, atteignent à l’apogée de leur force, puis meurent, laissant à d’autres dieux leurs autels parfumés. Ils sont les principes mêmes de toute transformation de tout. Ils sont la nécessité du mouvement. Je me promenai donc avec ivresse au milieu de mille concrétions divines. Je me mis à concevoir une mythologie en marche. Elle méritait proprement le nom de mythologie moderne. Je l’imaginai sous ce nom.<sup>374</sup>

---

<sup>371</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 141

<sup>372</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 142.

<sup>373</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 142.

<sup>374</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 143.

Si pensamos en una *mythologie en marche*, entendemos la importancia del atravesamiento tanto del parque como del pasaje: en la medida en que las deidades se crean en ciertos espacios privilegiados, como vimos en el pasaje de la Ópera, y que la actividad primordial que se enuncia el autor mismo es la del descubrimiento del *visage de l'infini sous les formes concrètes*, el atravesamiento de un jardín, tal como es propuesto en el capítulo III, es el resultado de la búsqueda de una correspondencia entre el inconsciente y un espacio mítico. Al proclamar que “L’expérience sensible m’apparaît alors comme le mécanisme de la conscience, et la nature, on voit qu’elle devient: la nature est mon inconscient”<sup>375</sup>, entendemos la manera como el parque se convertirá, durante la noche de la *promenade*, el espacio interior tanto consciente como inconsciente de Aragon: será de nuevo el *frisson* que evidenciará “ce lien qui unit les données de mes sens, quelques-unes de ces donnés, à la nature même, à l’inconscient.”<sup>376</sup> Así, pues, el sentimiento de la naturaleza no será más que otra manera de hacer referencia al sentimiento mítico<sup>377</sup>.

A partir de estas reflexiones, comienza la búsqueda del sentimiento moderno de lo mítico, en la medida en que resulta necesario buscarlo en espacios supuestamente ajenos a la interioridad, como lo puede ser el parque Buttes-Chaumont. Seis meses después de dichas reflexiones, nos dice el autor, llegó la noche en que se reunieron Breton, Nöll y Aragon y, gracias a la propuesta del primero, decidieron embarcarse hacia el parque a las nueve de la noche. Es a partir del *ennui* que deciden partir hacia el parque: “Les Buttes-Chaumont levaient en nous un mirage, avec le tangible de ces phénomènes, un mirage commun sur lequel nous nous sentions tous trois la même prise. Toute noirceur se dissipait, sous un espoir immense et naïf.”<sup>378</sup> Sin embargo, no podía

---

<sup>375</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 153. Páginas más adelante, Aragon dirá sobre la relación entre el inconsciente y lo consciente: “A vrai dire, on n’imagine pas qu’il puisse y avoir un sens véritable de l’inconscient, si l’on s’en tient à la conception générale de celui-ci. Ou du moins on ne saurait avoir de lui qu’une connaissance abstraite, proprement une intuition logique. Mais si l’on songe que le conscient ne puisse nulle part ses éléments, si ce n’est dans l’inconscient, on est bien obligé de convenir que le conscient est contenu dans l’inconscient. C’est alors un sens liminaire du conscient à l’inconscient, un sens dont le départ est figuratif, alors que son prolongement est logique, et qui ainsi occupe tout l’esprit, que nous aurons le droit de nommer le sens de l’inconscient.” (p. 155) En esta medida, la *rêverie* se posibilita incluso en estado de vigilia que tanto la consciencia como lo inconsciente se corresponderán con el mundo exterior.

<sup>376</sup> Aragon, *Ibid*, pg.153.

<sup>377</sup> Aragon, *Ibid*, pg.155.

<sup>378</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 164.

pasar mucho más tiempo para que apareciera uno de los grandes símbolos que certificarían el encuentro de una realidad mítica una vez estuvieran en el parque. Así como en el pasaje vimos que la mujer es la gran propulsora del *frisson*, del delirio, de la voluptuosidad y de la imaginación, en medio de la aventura hacia un espacio que surge apenas como una invitación por parte de uno de los tres miembros del grupo surge la búsqueda que nos lleva inexpugnablemente hacia la búsqueda de la mujer ideal:

Ce qu'ils cherchent, ce ne sont pas de amateurs de plaisir: ils cherchent des *curieux*, et ce mot dans leur bouche caractérise une forme active de l'intelligence. Ils cherchent, ils attendent de ces bosquets perdus sous les feux du risque une femme qui n'y soit pas tombée, une femme de propos délibéré, une femme ayant de la vie une sens si large, une femme si vraiment prête à tout, qu'elle vaille enfin la peine de bouleverser l'univers.<sup>379</sup>

Así como la imagen producto del surrealismo debe hacer revisar el universo entero, el encuentro con una mujer en un parque, en horas de la noche, hará *bouleverser l'univers*. Pero no se tratará solamente del encuentro con la mujer; se trata, además, del encuentro con la mujer en horas de la noche. Desde las primeras páginas de nuestro análisis mencionamos cómo Aragon se inscribía en la tradición noctámbula de una manera efectiva, en la medida en que tomaba ciertos elementos de la tradición y los transfiguraba hacia su nueva poética. Ya mencionamos, además, cómo el atravesamiento tanto del pasaje como del parque será en horas de la noche. La caracterización misma que Aragon le concede a la noche formará parte activa de la búsqueda mítica que se llevará a cabo: "Parmi les forces naturelles, il en est une, de laquelle le pouvoir reconnu de tout temps reste en tout temps mystérieux, et tout mêle à l'homme : c'est la nuit. Cette grande illusion noire suit la mode, et les variations sensibles de ses esclaves. Le sang de la nuit moderne est une lumière chantante. (...) Ainsi dans les jardins publics, le plus compact de l'ombre se confond avec une sorte de baiser désespéré de l'amour et de la révolte."<sup>380</sup> Tal como podemos ver, la noche es el escenario propicio para llevar a cabo la búsqueda, precisamente porque revela los aspectos desconocidos de los espacios, condiciona sus elementos y replantea la noción de la

---

<sup>379</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 166.

<sup>380</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 173-174.

lógica en el momento en que se atraviesa. Sin embargo, además de todo esto, la noche encuentra en el caminante nocturno un efecto inmediato, en la medida en que ésta se convierte en su propio espacio interior; es cuando el deseo y el vértigo entran en escena de una manera existencial:

Il y a un moment où tout le monde est trop faible pour soin amour, il y a un moment qui ressemble à une baie bien mûre, un moment qui est gorgé de soi-même. Par deux voies complices le désir et le vertige se sont accrus, et quand ils confinent, quand ils se mêlent, par un bond, un sursaut de tout le regard, je m'atteins au-delà de mes forces, au-delà des circonstances, qui ne sont plus ces quelques aspects luisants des choses, mais ma vie, et la vie, et l'instinct de survivre, la pensée que je suis un être continu, au-delà de tout ce que j'entreprends, de ma mémoire, je m'atteins, j'atteins au sentiment concret de l'existence, qui est tout enveloppé par la mort. Me voici dans l'excellence du destin. L'air est sauvage, et brûle aux yeux. Il faut que l'événement tourne à ma folie. Je sais contre la raison que ma folie a pour elle un pouvoir irréprensible, qui est au-dessus de l'humain. Ombre ou tourbillon c'est tout comme : la nuit ne rend pas ses vaisseaux.<sup>381</sup>

Preparado tanto el escenario exterior como el interior para la búsqueda, comienzan a sucederse las imágenes de todo aquello que los tres caminantes perciben, en medio de los sinuosos caminos del parque, envueltos en el aura mágica de la noche que otorga el espacio preciso para llevar a cabo la búsqueda a través del azar. Así se sucede el monólogo de Nöll sobre los caminos tomados, perciben a las parejas de enamorados que se sitúan en las bancas para amarse, se hace referencia al perro, “ce grand signe mythique”, la disertación sobre la naturaleza mítica de las estatuas y el monólogo de la estatua de bronce, que calificará la psicología como un “gran délire abstrait”; también tenemos en el texto mismo la inclusión de placas conmemorativas sobre la edificación del parque, el suntuoso paso por el puente de los suicidas, etc. Pero absolutamente todo lo que ha venido aconteciendo hasta el momento es una preparación para la gran irrupción en escena de la mujer, con quien vendrá de la mano el amor y el culto amoroso. A través del lugar sagrado del parque, la

---

<sup>381</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 175.

mujer toma forma en la alocución de la aventura, y se propaga incesantemente: “Cette femme auprès de moi, je comprends par tout moi-même qu’il u a une femme, qu’il y a *cette* femme dans chaque idée qu’en vain je cerne, qu’il u a quelque chose qui este précisément cette femme à chaque idée, et ses gestes sont les gestes de l’esprit.”<sup>382</sup> La noche y el atravesamiento de un espacio mítico permiten las revelaciones inaccesibles a la consciencia diurna, tal como apunta Gindine, abandonándose así al dominio de lo desconocido, de lo inconsciente, del sueño y del deseo.<sup>383</sup> Porque la gran oda a la mujer que encontramos a manera casi de cierre del episodio del parque es una ensoñación, un poema lírico amoroso, que implica necesariamente el reconocimiento del poder femenino sobre lo Absoluto:

Femme tu prends pourtant la place de toute forme. A peine j’oubliais un peu cet abandon, et jusqu’aux nonchalances noires que tu aimes, que te voici encore, et tout meurt à tes pas. A tes pas sur le ciel une ombre m’enveloppe. A tes pas vers la nuit je perds éperdument le souvenir du jour. Charmante substituée, tu es le résumé d’un monde merveilleux, du monde naturel, et c’est toi qui renaiss quand je ferme les yeux. Tu es le mur et sa trouée. Tu es l’horizon et la présence. L’échelle et les barreaux de fer. L’éclipse totale. La lumière. Le miracle : et pouvez-vous penser à ce qui n’est pas le miracle, quand le miracle est là dans a robe nocturne ? Ainsi l’univers peu à peu pour moi s’efface, fond, tandis que de ses profondeurs s’élève un fantôme adorable, monte une grande femme enfin profilée, qui apparaît partout sans rien qui m’en sépare dans le plus ferme aspect d’un monde finissant.<sup>384</sup>

De la misma manera que habíamos visto en el pasaje de la Ópera, la mujer se convierte así en el propulsor del amor, de la imagen y de la vida plena de aquél que camina en búsqueda, en sentido mítico, en sentido urbano. Acto seguido de la oda a la mujer, encontramos el gran mandato producto del atravesamiento de un parque de París: los hombres viven en estado de ceguera al no darse cuenta de los elementos mágicos que los rodean. La orden al lector se lleva a cabo de manera directa:

---

<sup>382</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 206.

<sup>383</sup> Gindine, *Ibid*, pg. 64.

<sup>384</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 207.

O vous qu'un régiment et sa séquelle de marmaille et des clameurs retient un instante aux fenêtres, vos pauvres grenouilles attirées par quelques chiffons bariolés, vous qui saluez le drapeau tricolore que j'emmerde, le christ porté aux mourantes derrière une petite sonnette, les morts, les mariés et les autres flicailles de l'esprit, vous qui vous découvrez devant un homme si seulement une fois on a uni par la vois son nom et le vôtre, cessez de porter ce culte absurde à tout ce qui n'est pas uniquement l'amour. Il est temps d'instaurer la religion de l'amour.<sup>385</sup>

Vemos así cómo la *promenade* de un Aragon de veintiséis años conlleva hacia las mismas conclusiones, sea ésta en un espacio cerrado o en un espacio abierto: el método de pensamiento se proclama a través de la imagen, de la mujer y del amor. La búsqueda en la ciudad se lleva a cabo para poder encontrar a la mujer, y en ésta la dimensión más profunda del amor. Si bien no caminamos en momento alguno las calles de París, encontramos en cada una de sus representaciones el aspecto intrínseco de la *promenade* urbana: la búsqueda del amor, entendiéndolo como deseo, voluptuosidad y sexualidad. La ciudad creada por Aragon, tal como apunta Stierle, resulta del encuentro con los elementos fascinantes en cuanto insólitos:

Le texte surréaliste de la ville devient une école d'attention qui se tourne vers ce qui a toujours échappé au regard et qui y découvre la réalité et la sur-réalité les plus denses. Le banal est ce qui s'accorde sans solution de continuité avec la conception qu'on se fait des choses. Si la perception se libère du pouvoir des stéréotypes catégoriels, elle tombe sur la réalité non conceptuelle de ce qui, par-delà les choses concrètes, est à l'origine de la force d'attraction de la réalité de la grande ville. Il n'est rien qui ni puisse être évincé, par une opération mythologique de ce type, de son identité jusque-là considérée comme sans problème, qui ne puisse être divisé d'avec lui-même et ne devienne par là même le lieu d'un renvoi, aux conséquences imprévisibles, à ce pour quoi l'expression « mythe » n'est qu'une désignation de la fortune. La grande ville

---

<sup>385</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 217.



de l'époque moderne est le lieu d'une étrangeté absolue, fascinante.<sup>386</sup>

Sin embargo, a través de Aragon contemplamos tan solo una de las caras del París surrealista. Nos hace falta, aún, caminar con ese compañero de *promenade somnambulique* que es André Breton para comprender, de una manera precisa y complementada, la manera como estos dos autores construyeron y llevaron a cabo, de manera perpetua, la imagen surrealista de la ciudad de París.

---

<sup>386</sup> Stierle, *Ibid*, pg. 13

## 7. Breton: *la promenade automatique*

Je tiens Paris comme— pour nous dévoiler  
l'avenir— votre main ouverte  
André Breton, « Le Corset Mystère », *Mont de  
Pitié*

### 7.1 La excursión a Blois

En el año de 1924, tal como el biógrafo Mark Polizzotti nos cuenta en su magnífica *Revolution of the Mind. The Life of André Breton*<sup>387</sup>, Breton ya había adquirido un status literario gracias a la publicación tanto de *Point de Jour* como de *Les Pas Perdus*, si bien *Les Champs Magnétiques*, en dual autoría con Philippe Soupault, era un texto que había logrado consolidar la escritura automática como una estrategia perpetuamente vinculada con los postulados y poéticas surrealistas. El grupo surrealista para entonces ya contaba con la que sería su sede sempiterna en la Rue Fontaine, y las sesiones de *séances* de hipnosis bajo el competitivo protagonismo entre Robert Desnos y René Crevel ya se habían promulgado como estrategias de escritura automática. Fue en agosto de 1922 que René Crevel, “twenty-two years old and handsome as God”<sup>388</sup>, tuvo su primera experiencia en estado somnoliento, en la cual, como una de las presentes de la *séance* organizada le hizo saber, había hablado de una manera particular, sin saber él mismo qué había proferido. Se perfilaba así, como se lo haría saber poco después a Breton, una posibilidad de automatismo hipnótico, que estaría en íntima relación con el deseo de Breton de lograr hacer de la escritura un puente directo con el pensamiento.<sup>389</sup> En la medida en que voces ocultas surgían en estado de sueño, la

---

<sup>387</sup> Polizzotti, Mark. *Revolution of the Mind. The Life of André Breton*, New York: Ferrar, Staus and Giroux, 1995, pg. 198.

<sup>388</sup> Polizzotti, *Ibid*, pg. 178.

<sup>389</sup> En el *Manifeste du surréalisme*, Breton proclama la búsqueda que empezará a llevar a cabo en él mismo, bajo la influencia de Freud y la experiencia con los enfermos durante la guerra, de “obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eaux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*.” (Breton, André. *Oeuvres complètes I*. Paris: La Pléiade, 1988, pg. 326.) Se trata, pues, de reflejar en la voz el pensamiento silencioso del inconsciente, sin olvidar en momento alguno que se está llevando, en últimas, una búsqueda *a partir de sí mismo*.

imagen se producía desde los abismos mismos del inconsciente, donde el pensamiento se veía libre y autónomo en su creación poética. Si bien, siguiendo todo el tiempo a Polizzotti, luego de meses las *séances* perdieran el interés absoluto, Breton mismo siempre consideró que las sesiones permitirían dar rienda suelta a la creación poética libre de cualquier pre-juicio estético o moral. La escritura automática ejemplificada en *Les champs magnetiques* permitía crear un puente entre la escritura y el pensamiento, libre de cualquier intermediación humana, sintética y gramatical. La imagen surgía del abismo del inconsciente, en la medida en que él mismo, a través de impulsos que lograban traspasar la barrera entre la objetividad y subjetividad, así como de la consciencia y la inconsciencia, sacaba a reflotar *la imagen surrealista*. Dicha imagen, siguiendo los postulados de Pierre Reverdy, se caracterizaba por ser una creación pura del espíritu, nacida no a partir de la comparación de dos realidades más o menos distantes, sino de su acercamiento.<sup>390</sup> Dicho acercamiento, no obstante, carecía de voluntad propia de aquél que la estuviera produciendo: en cuanto a creación libre del espíritu, la voluntad del ser que aún actuaba y pensaba a partir del sistema imperante de la lógica —“Nous vivons encore sous le règne de la logique”, acusa en el *Manifeste*<sup>391</sup>— carecía de protagonismo a la vez que de legitimidad. Ya hemos anotado anteriormente la importancia para la estética surrealista de la frase de Lautréamont “[beau] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!”<sup>392</sup>; pero en Breton, dicha importancia encontrará su máxima representación, tal como vemos que explica y evoca la creación de la imagen, teniendo en cuenta la voluntad del espíritu o del ser:

Il est faux, selon moi, de prétendre que « l'esprit a saisi les rapports » des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux

---

<sup>390</sup> Breton, *Ibid*, pg. 324.

<sup>391</sup> Breton, *Ibid*, pg. 316.

<sup>392</sup> Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, Pocket, 2007, pg. 217.

réalités si distantes. Le principe d'association d'idées, tel qu'il nous apparaît, s'y oppose.<sup>393</sup>

En esta medida comprendemos cómo la naturaleza misma de la imagen surrealista —“le stupéfiant image”, como señala Aragon en *Le Paysan de Paris*— goza de una autonomía en su proceso de creación, en la medida en que consiste en el encuentro *quelque sorte fortuit* entre dos realidades más o menos distantes, mas no de la voluntad o deseo del espíritu. Este encuentro fortuito nos lleva a las puertas, sin lugar a dudas, del azar y de la deambulación aventurera, entendida tanto en el campo del inconsciente— las *séances* y los juegos surrealistas no son más que actividades que implican lanzarse a la aventura— así como en el del atravesamiento de un espacio. Por esto resulta tan llamativa la experiencia que en 1924 acontece sobre Breton y sus compañeros, precisamente en el momento en que Paul Éluard, para entonces amigo íntimo de Breton, desaparece sin dejar rastro, enviándole un *pneumatique* a su padre en el cual amenazaba de muerte a quienquiera que lo buscase.<sup>394</sup> Esta súbita desaparición tendrá en Breton una relevancia sin lugar a dudas compleja, en la medida en que lo acercará a ciertos ideales que desde siempre había contemplado pero que en momento alguno había decidido acometer. Si bien hacía dos años que Breton había publicado “Lâchez tout”, artículo en el cual dio un paso más en la disputa contra Tzara, precisamente por ir más allá de la disputa misma, su

Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'n donne pour une situation d'avenir.  
Partez sur les routes.<sup>395</sup>

no había encontrado, hasta el momento, un espacio en su campo vital. Tal como nos indica Polizzotti,

To Breton, Eluard was not merely a friend in trouble, but an Olympian figure who had wrestled himself from his predictable course and set off heroically to navigate the seas of pure chance. He considered the disappearance as significant as Rimbaud's mythic flight to Harar, and he made the group reread Eluard's

---

<sup>393</sup> Breton, *Ibid*, pg. 337-338.

<sup>394</sup> Polizzotti, *Ibid*, pg. 200.

<sup>395</sup> Breton, *ibid*, pg. 263.

poems in this new light. Like Rimbaud, like Vaché, Eluard had elevated himself to symbolic stature.<sup>396</sup>

Ya Breton había promulgado en “La confession dédaigneuse” su constante placer por la aventura, aplicado directamente a la calle: “La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément : j’y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l’éventuel”<sup>397</sup>. Esta fascinación por la aventura de la calle tenía, como mínimo, un objetivo claro, que es evidenciado de manera contundente en dos textos que funcionan a manera de pilares absolutos sobre la construcción de la ciudad: en el que venimos de citar, aplicado directamente al encuentro del azar, en el que Breton confiesa que “Chaque nuit, je laissais grande ouverte la porte de la chambre que j’occupais à l’hôtel dans l’espoir de m’éveiller enfin au côté d’une compagne que je n’eusse pas choisie. Plus tard seulement, j’ai crainit qu’à leur tour la rue et celle inconnue me fixassent.”<sup>398</sup> Este *vent de l’éventuel*, pues, participaba activamente en la *rencontre* de la mujer en la ciudad: *laisser la porte ouverte*, en vez de salir a la calle a buscar a la mujer, implica necesariamente que la calle misma hace surgir, mediante su potencialidad azarosa, a un *tipo* de mujer. Aún en el tratamiento de la calle por parte de Breton no encontramos necesariamente una búsqueda activa, sino más bien un estado expectante por aquello que la calle hará surgir. Así vamos viendo aquello sobre lo que volveremos después: de la misma manera que la imagen surge en la escritura automática, no hay voluntad del espíritu por determinada aparición: aparece, o deja de aparecer la mujer en la calle.

Sin embargo, encontramos en “L’esprit nouveau” un tratamiento que de alguna manera complementa el ideal poético enunciado en “La confession dédaigneuse”. El encuentro con una desconocida en la calle dejará, también, estupefactos a Breton, Aragon y André Derain ese mismo lunes 16 de enero a las 5:10pm. El *vent de l’éventuel* se traduce en la medida en que Aragon encontrará a la desconocida de manera absolutamente fortuita, impactado como estaba debido a que la mujer “était d’une beauté peu commune et qu’en particulier ses yeux étaient immenses.”<sup>399</sup> Luego del relato, Breton sentirá un inmenso interés precisamente por su “on ne sait quoi dans le maintien

---

<sup>396</sup> Polizzotti, *Ibid*, pg. 200.

<sup>397</sup> Breton, *Ibid*, pg. 196.

<sup>398</sup> Breton, *Ibid*, pg. 196.

<sup>399</sup> Breton, *Ibid*, pg. 257.

d'extraordinairement *perdu*"<sup>400</sup>. Ya en el Deux Magots, André Déraín relata haber visto a la misma mujer: a él le llamará la atención no haberla reconocido, si bien "je [Déraín] connais toutes les filles du quartier"<sup>401</sup>. La instancia aventurera que implica que tres amigos estén íntimamente interesados en la misma mujer que dos de ellos han visto en Saint-Germain-des-Près implica necesariamente, como ellos mismos lo certifican, la *irrupción del enigma*: la mujer que está en mente de tres amigos que se habían dado cita en el café Deux Magots es exactamente la misma, producto de un encuentro fortuito en las calles de París. El *laisser ouverte la porte* se traduce, esta vez, por la búsqueda activa: tal como nos relata Breton, "À 6 heures, Louis Aragon et André Breton ne pouvant renoncer à connaître le mot de l'énigme, explorèrent une partie du VI<sup>e</sup> arrondissement: mais en vain."<sup>402</sup> El estado abrumador en el cual se encuentran se supera una vez se sale a la calle a resolver el enigma, que no es más que partir hacia la aventura. Se reconoce la calle como la dadora de lo eventual a la vez que como un campo en el cual hay que incidir para poder dar con el objeto de búsqueda. De allí el título de la compilación de textos que reúne estos dos: *Les Pas Perdus*, que, tal como anotamos en el capítulo de Apollinaire, funciona a manera de eco de su poema "Toujours": "Perdre / Mais perdre vraiment/ Pour laisser place à la trouvaille." Título que, por demás, años después tendrá un eco sorprendente con una frase proferida por Nadja, en la cual ella misma sentenciará que "Le Pas perdue? Mais il n'y en a pas"<sup>403</sup>. *Les Pas Perdus* implica el estado de pérdida, restaurada a partir de la irrupción del encuentro femenino en plena calle. Pero irrupción, no obstante, que no deja de cantar los últimos versos de *À une passante* de Baudelaire: la pérdida absoluta de la mujer ideal engullida por las masas de la calle. Es en vano que Aragon y Breton buscarán a la mujer misteriosa; pero si bien ningún secreto logran sacar de ella, sí establecen una nueva manera de vivir la calle, amparada bajo *l'esprit nouveau*:

Ce n'est pas l'exaltation des changements introduits dans la vie courante par les découvertes de la science qui peut constituer l'esprit nouveau; il est à chercher du côté des dispositions sensibles qui rendent l'homme capable de guetter et de capter les signaux singuliers de l'existence, aussi soudainement interrompus qu'émis. Branchés, comme le récit de rêve, comme

---

<sup>400</sup> Breton, *Ibid*, pg. 258.

<sup>401</sup> Breton, *Ibid*, pg. 258.

<sup>402</sup> Breton, *Ibid*. Pg. 258.

<sup>403</sup> Breton, *Ibid*, pg. 689.

le texte automatique, sur le courant du désir et ses ondes d'espoir et d'effroi, ils aident jusque par leur contingence à défricher lyriquement le champ de l'inconscient, même s'ils ne permettent pas encore de déchiffrer lucidement ses figures.<sup>404</sup>

Encontramos en este tratamiento de la calle la relevancia de la desaparición de Paul Éluard y de la consecuente resolución aventurera de André Breton y sus compañeros: a partir del estado de pérdida, se embarca *hacia* la *trouaille* de manera activa. El ejemplo de Éluard, como anotábamos anteriormente, excita la mente de Breton hacia tal punto que le obliga a partir hacia la aventura en compañía de Aragon, Morise y Vitrac. En esta aventura por la campiña francesa encontramos, pues, muchos de los elementos que incidirán directamente sobre el tratamiento de la ciudad:

The four men caught a train to Blois, a town they had picked at random on the map, then set off haphazardly on foot; their only planned detours would be for eating and sleeping. Their goal was an absence of goals, an attempt to transpose the chance findings of psychic automatism onto the open road. Just as Éluard had apparently done, they wanted to leave themselves open to whatever might occur. (...) During rest stops they composed automatic texts, many of which contained reflections of their momentary surroundings. But for the most part, they wandered aimlessly throughout the French countryside, conversing all the while, resolutely following their lack of itinerary.<sup>405</sup>

La aventura, pues, consiste en precisamente *lanzarse a la aventura* sin ningún tipo de fin establecido— ya en “Après Dada” Breton había traído a colación la afirmación de Picabia “Il faut être nomade, traverser les idées comme on traverse les pays ou les villes”<sup>406</sup> e incluso en “La confession dédaigneuse” había establecido que “Toujours est-il que je me suis juré de ne rien laisser s’amortir en moi, autant que j’y puis quelque chose.”<sup>407</sup> El súbito viaje de Éluard, pues, le permitirá al grupo encabezado por Breton la combinación ideal entre la aventura errante y la escritura automática: vemos así una funcionalidad del espacio en el momento de la creación de la imagen surrealista, en la medida en que el atravesamiento de un espacio *excita* el inconsciente,

<sup>404</sup> Bonnet, Marguerite. “Notice à *L’esprit Nouveau*” en Breton, *Ibid*, pg. 1278-1279.

<sup>405</sup> Polizotti, *Ibid*, pg. 201.

<sup>406</sup> Breton, *Ibid*, pg. 261

<sup>407</sup> Breton, *Ibid*, pg. 195.

creando así, a partir del automatismo, una prolongación, casi una prótesis, de la mente misma. A medida en que el viaje avanzaba, la nueva situación de aventura perfiló una serie de problemas que no permitieron que la aventura durase mucho más. Tal como recuenta Polizotti, Breton sucumbe a una visión de una gigantesca cucaracha blanca en el baño de un hotel que se le acercaba lentamente. La idea del enigma y del misterio, no obstante, sigue impoluta, tal como vemos en una carta de Breton: “Fascinated to the point of wandering whether some spirit didn’t inhabit that ‘thing’, who perhaps had a message for me, I watched it come closer...”<sup>408</sup>; poco después, Aragon y Vitrac se ven envueltos en una pelea, ya que el segundo estaba completamente extenuado de que Aragon viera cualquier tipo de coincidencia como una gran revelación.<sup>409</sup> Sea como fuere, los miembros de esta excursión no tardan mucho en darse cuenta de que el atravesamiento del espacio implica un estado particular del pensamiento y del espíritu, puesto que “The absence of any goal soon removed us from reality, gave rise beneath our feet to increasingly numerous and disturbing phantoms”<sup>410</sup> — *fantôme*, un término que, como veremos, cobrará una relevancia absoluta en el atravesamiento de la calle. La aventura que comienza en Blois, por lo tanto, implica una ruptura en el momento del tratamiento de la calle: no se olvida en momento alguno de los planteamientos ya enunciados en *Les Pas Perdus* ni del tratamiento de la ciudad en *Poison Soluble*, pero Breton comprende que si bien el automatismo fue generado en las profundidades del inconsciente, éste también podría ser excitado y engendrado a partir del doble atravesamiento de la ciudad. Tal como anota Polizotti,

Still, whatever the shortcomings of the May excursion, it left Breton convinced that his laboratory was not solely in his apartment or in the depths of his unconscious; part of it would always be on the streets. Tapping hidden stores of creative power was insufficient unless it could be brought into the open, made available not only to a small circle of like-minded but to society at large. As Tzara had before him, Breton recognized that the group needed a means of capturing widespread attention. It needed a public image.<sup>411</sup>

---

<sup>408</sup> Breton, citado por Polizotti, *Ibid*, pg. 201.

<sup>409</sup> Polizotti, *Ibid*, pg. 201.

<sup>410</sup> Breton, citado por Polizotti, *Ibid*, pg. 201.

<sup>411</sup> Polizotti, *Ibid*, pg. 202.



Es luego de la excursión a campo abierto, en la campiña francesa, que surge la idea del tratamiento de París como agente prolongador de la escritura automática, tal como veremos en *Nadja*. Por esto, quizás, fue después de la *aventura en el bosque* que Breton supo que la imagen pública que necesitaba el grupo era precisamente su propia imagen de París. El problema de la imagen pública del grupo estuvo, por lo menos hasta la publicación de *Nadja*, resuelta: sería precisamente la imagen interior de la ciudad de París, creada a través de lo que aquí denominaremos la *promenade automatique*, absoluta generadora del *hasard objectif*— así no reciba este nombre hasta la publicación de *Les vases communicants*, como veremos en el siguiente apartado.

## 7.2 De la escritura automática a la *promenade automatique*

En “Entrée des médiums”, incluido en *Les pas perdus*, Breton explicará el mecanismo de la escritura automática trabajada en conjunto con Phillippe Soupault, cuyo resultado fue *Les champs magnetiques* y su posterior variación en las reuniones grupales llevadas a cabo en la rue de la Fontaine. Desde este texto encontramos que la escritura automática está en íntima relación con el surrealismo— recordemos que para este momento no se había publicado el *Manifeste*, por lo que su clásica definición allí establecida aún no se había consolidado. Breton dirá que por surrealismo entienden “un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter.” Este automatismo psíquico se traducían en frases que “deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable.” *Préalable* : esto es, sin condición previa, sin encontrar una condición de causalidad con cualquier tipo de pensamiento anterior, sino más bien fruto de un estado total que permitía la irrupción de éstas. Tal como explica Breton, fue más tarde que con Soupault comenzaron a trabajar en conjunto buscando encontrar voluntariamente el estado *du sommeil* en el cual se producían; para esto, “Il suffisait pour cela de faire abstraction du monde extérieur (...)”<sup>412</sup>, abolir cualquier tipo de intervención crítica acerca de lo que se estaba produciendo— en esto reside, pues, la autonomía y legitimidad de la imagen producida desde el inconsciente—, y, en casos, recurrir a abreviaciones para poder escribir a la velocidad que éstas surgían. El resultado en palabras de Breton está vinculado íntimamente con lo mágico, a la vez que con lo secreto:

Je n'ai jamais cessé d'être persuadé que rien de ce qui se dit ou se fait ne vaut hors de l'obéissance à cette *dictée* magique. Il y a là le secret de l'attraction irrésistible qu'exercent certains êtres dont le seul intérêt est de s'être un jour faits l'écho de ce qu'on est tenté de prendre pour la conscience universelle, ou, si l'on préfère, d'avoir recueilli sans en pénétrer le sens à la rigueur, quelques mots qui tombaient de la « bouche d'ombre ».<sup>413</sup>

---

<sup>412</sup> Breton, *Ibid*, pg. 274.

<sup>413</sup> Breton, *ibid*, pg. 275.

Marguerite Bonnet afirma que “la mise en veilleuse de la conscience permet un étonnant jaillissement verbal issu de couches inexplorés du mental”<sup>414</sup>. Tal como vemos con las citas anteriores de Breton, nos damos cuenta de que el automatismo surgió, en un principio, de la abstracción absoluta del mundo exterior, por lo que cualquier imagen hacía referencia claramente a un pensamiento interno, mas no a un pensamiento inconsciente que surgiera a partir de determinado elemento visual. Si bien aún no se contempla la presencia del espacio atravesado— esto lo veremos más adelante—, sí estamos frente a una actividad que surge de una necesidad de una nueva visión. Tal como anota Bonnet, Breton “se faire à la fois l’observateur et le sujet de cette expérience (...) *pour voir*, sans qu’il soit préjugé ni de ses résultats ni des conséquences qu’ils pourront impliquer (...) Elle impose à celui qui ne veut plus être que le récepteur le plus fidèle possible de la parole intérieure une tension difficile à maintenir entre les pôles opposés de l’abandon et la vigilance.”<sup>415</sup> La escritura que surge a partir del automatismo tiene sus propios límites *dentro* del pensamiento, en la medida en que aquello que surge está libre de cualquier ortodoxia de pensamiento, recurriendo a estados de somnolencia, en algunos casos. Tal como recuerda Ferdinand Alquié, “Le surréalisme n’est pas fuite dans l’irréel ou le rêve, mais tentative pour pénétrer dans ce qui a plus de réalité que l’univers logique et objectif.”<sup>416</sup> Mediante la escritura automática llevada a cabo en *Les champs magnétiques*— que es su primer estado— es una penetración dentro de la persona, de su pensamiento y su mente, exhortando las frases que salen de él mismo “en soledad”. En últimas, siguiendo los mismos planteamientos de Alquié, consiste en encontrar *buellas* de sí mismo por doquier:

On pourrait donc conclure que l’esprit ture de sa force même la raison de sa solitude : s’il peut donner un sens à tout il ne sera jamais assuré de trouver dans le monde la marque d’autre chose que soi. L’ordre qu’il découvrira sera toujours son ordre, la beauté qu’il contempera sera encore la sienne. L’expérience surréaliste a souvent été interprétée en ce sens : si le surréalisme veut rapprocher, en ses images, les réalités les plus lointaines,

---

<sup>414</sup> Bonnet, Marguerite. “Notice à *Entrée des médiums*” en Breton, *Ibid*, pg.

<sup>415</sup> Bonnet, Marguerite. *André Breton. Naissance de l’aventure surréaliste*. Paris. José Corti, 1988, pg. 183.

<sup>416</sup> Alquié, Ferdinand. *Philosophie de surréalisme*. Paris, Flammarion, 1977, pg. 91.

n'est-ce parce qu'il a une confiance illimitée dans les puissances de l'esprit ?<sup>417</sup>

Desde los principios mismos de la escritura automática residía la voluntad de búsqueda y de auto disertación a través de un nuevo sistema poético— lo que Jean Decottignies llama *réalisme biographique*.<sup>418</sup> Al tomar como tema principal el *soi-même*, se exige la fidelidad de “escuchar” y “transcribir” todo aquello que, de una manera u otra, da fe, explica o diserta acerca de lo que aquél que la está llevando a cabo *es*. La escritura surrealista siempre ha tenido que ver con la búsqueda personal, de la misma manera que después la *promenade* en la ciudad tendrá como objetivo la creación de un espacio interior a partir de lo exterior. Tanto es así que podemos ver la siguiente cita de Aragon acerca de la composición de *Les Champs magnétiques* como si se tratara de una *promenade noctambule*: los elementos que para entonces vinculaban la ciudad de París con la escritura automática ya se venían perfilando, si bien aún hacía falta, cómo no, la publicación de *Nadja*:

Il est certain que jamais André, seul, n'aurait écrit *Les Champs magnétiques*, n'aurait eu le courage d'affronter alors l'inconnu (...) C'est une exploration de la nuit, des abîmes où un homme seul n'aurait pu se risquer, où les épouvantes et les merveilles auraient tourné la tête d'un solitaire, l'aurait fait vaciller dans le gouffre. (...) Le regard double a seul permis à Philippe Soupault

---

<sup>417</sup> Alquié, *Ibid*, pg. 108. Esta idea de Alquié, que en momento alguno pretende ser desfavorable para la poética de Breton, puede funcionar a manera de contraste con una de las primeras reseñas de *Les pas perdus* publicadas en *La nouvelle Revue Française*, específicamente la de Marcel Arland: “Mr. Breton examines oniluy the side [of his subjects] that resembles himself... Biased, André Breton rejects everything that might liken him to other men; what he cherishes, what he cultivates, what he exacerbates are those things specific to himself... He is a mystic without object, a conqueror without a goal, a prophet without faith” (Citado por Polizotti, *Ibid*, pg. 199). Esta idea de Arland pone de manifiesto la ausencia absoluta de la comprensión de la escritura automática en el momento de la lectura del texto. Si se trata de un producto cuanto menos directamente vinculado con el automatismo, ¿cómo se puede pretender que la temática se desvincule del pensamiento del *soi-même* penetrado?

<sup>418</sup> “Ce nom ne doit pas nous déconcerter: il tend, en effet, à récuser avant tout ce réalisme de convention, dont se prévaut la littérature romanesque, ce discours de personnages à la fois vraisemblables et stéréotypés, manifestant “l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu”, entendons: le particulier ou l'individuel au général”. Decottignies, Jean. *L'invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, pg. 37.

et André Breton d'avancer sur la voie où nul ne les avait précédés, dans ces ténèbres où ils parlaient à voix haute.<sup>419</sup>

¿No podemos, acaso, leer este párrafo *como si* se tratara de una *promenade*, siguiendo los postulados que hemos venido destacando a lo largo de nuestra investigación? ¿No está acaso el peligro del automatismo reflejado, a su vez, en el peligro de la calle en cuanto a confrontación y asimilación de un espacio interior? En la medida en que desde los planteamientos de la escritura automática encontramos claves de la *promenade surréaliste*, comprendemos que existe, pues, el intento de Breton por rechazar cualquier tipo de separación entre el arte y la vida, entre la poesía y la vida. De hecho, en “La confession dédaigneuse”, Breton afirma que “Après toutes les déceptions qu’elle m’a déjà infligées, je tiens encore la poésie pour le terrain où ont le plus de chances de se résoudre les terribles difficultés de la conscience avec la confiance, chez un même individu”<sup>420</sup> para más tarde afirmar, en los “Secrets de l’art magique surréaliste” del *Manifeste*, que la literatura “est un des plus tristes chemins qui mènent à tout.”<sup>421</sup> La poesía y la literatura —o, si se quiere, el arte— cumple la doble función de superar las dificultades de la conciencia a la vez que dirigir nuestros pasos hacia alguna o todas partes. En la confluencia de estas dos ideas podemos ver claramente la connotación del paseo surrealista en la ciudad: una actividad creadora que no pierde de perspectiva en momento alguno la interioridad del sujeto, a la vez que, mediante este primer proceso, nos conduce por doquier. Así es, pues, que el peligro acecha tanto en un espacio—el textual— como en el otro— la ciudad: “Dans la grande quête parfois hagarde où después 1916 il se trouve engagé pour confondre l’aventure poétique et la vie, ils marquent un tournant, mais un tournant périlleux.”<sup>422</sup>

Paul Plouvier, en su *Poétique de l’amour chez André Breton*, insiste en que para poder comprender los planteamientos amorosos en la obra de Breton debemos tener en mente los distintos postulados tanto de la escritura como de la pintura surrealistas, en íntima relación con el deseo, que es el gran propulsor de cualquier actividad creadora surrealista. Así, pues, justificará su enunciación al afirmar que “si l’écriture automatique est idéalement langage de l’amour et langage de la poésie, la pratique picturale est une véritable propédeutique à la

<sup>419</sup> Aragon citado por Bonnet, *André Breton...*, pg. 164.

<sup>420</sup> Breton, *Ibid*, pg. 197-198.

<sup>421</sup> Breton, *Ibid*, pg. 332.

<sup>422</sup> Bonnet, *Ibid*, pg. 187.

libération de ces espaces mentaux où l'écriture automatique se déploie."<sup>423</sup> Para Plouvier el automatismo consiste en un nuevo aprendizaje de la mirada, contemplados en todo momento por el deseo mismo que surge a partir de dicha actividad. La actividad de pintura surrealista es según Plouvier una recreación del mundo en función de una necesidad interna "qui réplie la sensation sur elle-même de telle façon que la vision prime sur le 'vu' qui est toujours déjà 'vu'. Par contre se retourner vers le problème de la vision qui ne cesse de décomposer et recomposer l'espace, c'est se donner les moyens d'un 'voir' toujours renouvelé."<sup>424</sup> Es por esto que "La création poétique s'adjoint le problème de la peinture car l'image et sa force de représentation concourent à définir cet espace mental, anarchique au sens premier du terme, en dehors duquel il n'y a pas de création poétique."<sup>425</sup> Si bien no es nuestra intención involucrarnos directamente con los postulados de la pintura automática ni incluso con las percepciones de la pintura, sí es pertinente traer a colación esta correspondencia entre la escritura y la pintura automática según Plouvier puesto que comprende de manera aguda las tensiones y producciones en un sentido análogo entre la *lectura* de la creación artística y la calle, abriéndonos así el camino hacia la *promenade automatique*:

A ce point de vue, métaphore spatiale constituée par l'arrangement fortuit des objets sur une toile, de personnes dans les rues d'une ville, et métaphore langagière sont identiques : on parle comme on voit, et pour parler le langage du désir il faut se déplacer dans l'espace du désir. (...) Réapprendre à voir sera donc une propédeutique ouvrant sur la libération du langage poétique. Ainsi apparaît cet espace de la métaphore qui oppose à l'univers des catégories son existence paradoxale, où les « beaux comme » croisent des séries et enfantent ces analogons qui échappent aux catégories et à la binarité, mettant le lecteur dans une situation identique à celle du spectateur d'objets oniriques : l'obligation concrète de sortir de la logique qui sous-tend les conceptions sur lesquelles reposent si traditionnellement la perception et la compréhension que ces conceptions en ont acquis d'être identifiées au naturel.<sup>426</sup>

---

<sup>423</sup> Plouvier, Paul. *Poétique de l'amour chez André Breton*. Paris, José Corti, 1983, pg. 7.

<sup>424</sup> Plouvier, *Ibid*, pg. 8.

<sup>425</sup> Plouvier, *Ibid*, pg. 9.

<sup>426</sup> Plouvier, *Ibid*, pg. 10.

Mediante la ruptura de la lógica se libera el lenguaje poético, comprendido tanto en un texto de escritura automática escrito en la soledad de una habitación o en los espacios atravesados de una ciudad. Pero simultáneamente a la liberación del mensaje se lleva a cabo la liberación de la percepción en la ciudad— en otras palabras, se atraviesa la ciudad *como* leyendo un texto que activará las conexiones entre dos realidades más o menos distantes, produciendo así la imagen surrealista. En esta medida es importante comprender el valor “gramatical” de la ciudad una vez se comprende *como* un texto. La imagen del laberinto, como venimos anotando a lo largo de la investigación, funciona como bisagra entre el texto y la ciudad, en la medida en que implica un orden específico alejado— olvidado, si se quiere— de una lógica ordinaria. Tales son las consideraciones de Wendy B. Faris en su “The Labyrinth as Sign”, al analizar en tres novelas la importancia icónica y simbólica del laberinto como signo. Al analizar la novela *L'emploi du temps* de Michel Butor, la destaca como una novela que logra explotar el valor icónico y simbólico del laberinto,

so that in them the shape of rhetoric, we might say, corresponds imaginatively to the grammar of cities. Butor has said that he walks around in books as he does in houses— and (I add) as he does in cities. His statement encapsulates the sense in which the cognitive maps of the walker in the city resemble the decoding strategies of the reader in the text. They are both repertoires for the competent traversal of a given space. This complex interdependence of urban and textual construction suggests that we take seriously the calembour of “architecture” as a metaphorical description of much urban writing.<sup>427</sup>

Si bien la novela de Butor forma parte de la denominada *Nouveau Roman*, Faris establece una idea que nos permite relacionar la escritura automática surrealista con otras nociones ya analizadas a lo largo de la investigación. Ya habíamos visto cómo en el siglo XVIII, por ejemplo, la percepción de la ciudad estaba íntimamente ligada con la publicación de *L'Encyclopédie* de Diderot y D’Alambert, en cuanto a que se *leía* la ciudad *como* si fuera un texto. Ahora bien, es necesario acotar la idea de Faris a la poética surrealista, en la medida en que la gramática que en la ciudad se buscará es la misma gramática que existe

---

<sup>427</sup> Faris, Wendy B. “The Labyrinth as Sign” en Caws, Mary Ann, Ed. *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy and Film*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1991, pg. 37.

en la escritura automática— esto es, una agramaticalidad, tal como Breton lo expone las instrucciones para la “Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet” del *Manifeste*:

Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu’à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu’à s’extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l’autre, si l’on admet que le fait d’avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d’ailleurs ; c’est en cela que réside, pour la plus grande part, l’intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s’oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nos occupe, bien qu’elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante.<sup>428</sup>

La gramaticalidad de la que hace gala el juego surrealista es precisamente un intento por salirse de las leyes sintácticas establecidas en una escritura lógica y racional. Pero incluso en las instrucciones encontramos la binariedad ya establecida en la fórmula automática de la creación de la imagen: la relación entre dos frases (primera y segunda), la primera *étrangère à notre pensée consciente*, y la segunda tanto de la actividad consciente como de la frase surgida desde un espacio apenas por descubrir. En esta medida, como veremos a continuación, funciona la *promenade automatique*: el diálogo constante entre el inconsciente del *promeneur* y las distintas conexiones que establecerá con el espacio que recorre, que en suma harán de París un espacio interior. La problemática que surge a partir de la composición automática no es, como apunta Jacqueline Chénieux, la vasta producción de series de palabras que pueden surgir; reside en la percepción que se comparte con la *promenade* surrealista: “il est dans la perception qu’a le sujet que ces effets sont liés entre eux d’une façon qui n’est *ni* chronologique *ni* logique, mais se trouve entre le jeu métaphorique de la condensation et de la substitution, ou le jeu métonymique du déplacement.”<sup>429</sup> La substitución y la condensación aparecen, también, en el sendero recorrido automáticamente.

En esta medida, y siempre tomando como punto de partida la poética automatista, el mundo exterior incide directamente sobre la actividad

---

<sup>428</sup> Breton, *Ibid*, pg. 331-332.

<sup>429</sup> Chénieux, Jacqueline. *Le surréalisme et le roman*, Paris, Lettera, 1983, pg. 163.



creadora mental. Como punto de inflexión podemos detenernos someramente en una idea de Michel Carrouges, presente en su *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, en el momento en que explica la necesidad de irrupción de un método alterno de pensamiento en la escritura automática utilizando como ejemplo una *promenade*:

Si l'on s'observe dans la rue, à l'instant où l'on cesse de réfléchir, on remarque qu'auparavant, l'on n'était pas présent à ce qui se passait autour de soi. Les yeux étaient ouverts, ils voyaient, mais la conscience ne regardait pas. Si par moment on a pris garde à quelque spectacle extérieur, alors précisément il s'est produit une coupure dans la suite des méditations. On ne peut prendre conscience de cet obscurcissement pendant qu'il règne, au moins au stade psychique actuel d'Occident. Le seul fait de sa prise de conscience rappelle l'existence du monde extérieur actuel, et, puisqu'il est présent, on en retrouve aussitôt le contact oppressif.<sup>430</sup>

Carrouges deja de lado la importancia del atravesamiento de la ciudad en el momento en el cual se está en una meditación inconsciente tras la estela del automatismo. La mirada surrealista— sobre todo si tenemos en mente la idea del re-aprendizaje de la mirada ya analizado por Plouvier— consistirá en reunir los elementos exteriores con el estado actual interior. El *contact oppressif* del cual habla Carrouges no tiene lugar en el momento en que acontece un espectáculo exterior; lo tiene en el momento en que el *promeneur* se niega a relacionar aquello que estaba meditando con el espectáculo de la calle que ocurre en ese mismo instante. A partir del encuentro— de las dos realidades más o menos distantes; esto es, aquella que camina la calle con aquello que acontece en ésta— se formula la conexión, precisamente porque se crea, tal como indica Plouvier, un *espace de différence*.

Ce n'est donc pas parce que la vie est merveilleuse, pleine de rencontres étonnantes que l'on peut et l'on doit pratiquer l'automatisme, pour retrouver le merveilleux (ce qui serait un avatar de la représentation), mais c'est bien parce que l'écriture et la peinture automatiques dégagent un « espace de différence » à l'intérieur duquel, sollicités par un autre logique, adviennent les

---

<sup>430</sup> Carrouges, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1950, pg. 147.

métaphores, que l'on peut et l'on doit traiter sa vie comme un texte automatique.<sup>431</sup>

*Traiter sa vie comme un texte automatique*: en la ciudad, esto corresponde a practicar la *promenade automatique*. A la constante búsqueda de un espacio de diferencia que es fruto de un encuentro (más o menos) fortuito en un estado particular que permite penetrar en un mundo que carece de un orden establecido, y aún así consiste en elementos más reales en cuanto a más interiores que aquél que aparentemente hemos considerado desde siempre. En esta medida, tanto a través de la escritura automática como a través de practicar la *promenade automatique*, aquello que busca el *promeneur* en la capital francesa es sucumbir ante el “catalytic role in the exploration of *individual* mental space”<sup>432</sup>, tal como afirma Michael Sheringham. El encuentro en la ciudad, tal como hemos anotado, puede llevarse a cabo tanto con personas como con lugares o monumentos; sea como fuere, consiste, en máxima expresión, en la exploración del espacio mental. Para ejemplificar esto, Sheringham analiza el texto “Pont Neuf” de Breton, incluido en la compilación *La clé des champs*, texto en el cual reconoce la Place Dauphine como el sexo de París. Es, sobre todo, la lectura bretoniana de un *endroit* particular, en la cual surgen ideas acerca de la psicología de las formas del lugar (su forma triangular que hace las veces de sexo de París), a la vez que la importancia de la historia en el momento en que la está visitando. Pero si bien la lectura se lleva a cabo desde un ámbito físico e histórico, Sheringham recuerda que la lectura no solamente está hablando de lo físico, sino también, y quizás de manera más contundente, de la interioridad:

The ‘force’ to which the individual passer-by may respond as he or she circulates in Parisian space is thus the product of a dialectic of historical and physical textures, but in advancing and illustrating this thesis Breton also makes it clear that the individual subjectivity of the respondent is crucial. More importantly he indicates that the role of the encounter with, and imaginative response to, urban space is ultimately to provide insights into the individual as much as to the city. What attracts or repels us as we circulate in the Paris streets may be conditioned by historical features, but what reveals is the

---

<sup>431</sup> Plouvier, *Ibid*, pgs. 15-16.

<sup>432</sup> Sheringham, Michael. “City Space, Mental Space, Poetic Space: Paris in Breton, Benjamin and Réda” en Sheringham, Ed., *Parisian Fields*, London, Reaktion Books, 1996, pg. 88.

topography of our own subjectivity (...) In proposing an analogy and a reciprocal connection between the inner space of individual subjectivity and the outer space of contingent locations and events, this passage typifies Breton's view that personal identity and destiny are made manifest in a process of interaction with outer experience.<sup>433</sup>

Es así como la subjetividad interior, al encontrarse en una situación expectante— dispuesto a *laisser la trouvaille*, como vimos en Apollinaire—, entabla un diálogo con aquello que acontece de la experiencia exterior, se identifique ésta con un encuentro personal o con una locación física. Si bien el texto “Pont Neuf” data de 1950, ya en *Nadja* se había traído a colación la importancia de la Place Dauphine; de la misma manera, ya se había establecido un mapa de la ciudad en clave mágica, puesto que ya se habían identificado una serie de lugares que sirven a manera de puntos de referencia “within a latent field of energy” que se manifiesta a través de encuentros, coincidencias u extrañas ocurrencias “which tear the customary fabric of experience.”<sup>434</sup>— en otras palabras, se llega a un *état second*, estado de atracción para la poética surrealista por ofrecer, tal como Breton lo explicaría años después en los *Entretiens*, “la possibilité (...) d'échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée.”<sup>435</sup> Este escape, pues, se ramifica tanto en la posibilidad de diálogo entre dos ideas, pero a la vez abre un campo de inspección personal:

Paris offers itself as the place of recovered subjectivity, as the harbinger of lost identity. If the question of identity is always to the fore of Breton's negotiations with the city, if non-purposeful circulation in urban space is seen as a path towards the discovery of an authentic, sublimated dimension of selfhood, this reflects the fact that for Breton identity is conceived in

---

<sup>433</sup> Sheringham, *Ibid*, pgs. 89-90. El pasaje al cual hace referencia Sheringham es el siguiente: “Les pas qui, sans nécessité extérieure, des années durant, nous ramènent aux mêmes points d'une ville attestent notre sensibilisation croissante à certains de ces aspects, qui se présentent obscurément sous un jour favorable ou hostile. Le parcours d'une seule rue un peu longue et de déroulement assez varié— la rue de Richelieu, par exemple— pour peu qu'on y prenne garde, livre, dans l'intervalle du numéro qu'on pourrait préciser, des zones alternantes de bien-être et de malaise. Une carte sans doute très significative demanderait *pour chacun* à être dressée, faisant apparaître en blanc les lieux qu'il hante et en noir ceux qu'il évite, le reste en fonction de l'attraction ou de la répulsion moindre se répartissent la gamme de gris.” (Breton, *La clé des champs*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1991, pgs. 280-281.

<sup>434</sup> Sheringham, *Ibid*, pg. 93.

<sup>435</sup> Breton, *Entretiens*, pg. 79.

terms of difference, as something played out on another stage, in another dimension, at another level. With its endlessly varied spaces, vistas and itineraries, its combination of exteriors and interiors, its multiple layers of history that make each street a palimpsest, the city's inherent theatricality provides the ideal stage for the Surrealist pursuit of identity.<sup>436</sup>

La importancia de comprender la *promenade* surrealista a partir de la escritura automática— de aquello que hemos venido llamando *promenade automatique*— consiste en ensanchar las posibilidades de búsqueda personal y de identidad por parte de aquél que atraviesa, en un *état second*, la ciudad. Tal como venimos anotando, la escritura automática, en su proyección hacia la creación de la imagen surrealista, parte de la interioridad de aquél que la escribe: es mediante una abstracción del mundo externo que se logra olvidar de las leyes y prejuicios ante la nueva imagen creada. Si el material del cual se nutre la creación forma parte del *soi-même*, los resultados mismos estarán en íntima y absoluta relación con su autor. Pero al buscar la aventura, al llevar a cabo la *quête* personal en las calles de París, no solamente se reconoce en la ciudad elementos que llaman la atención por su “energía”, como indica Sheringham, o por su posibilidad de *merveille*, como analiza Plouvier, sino que se comprende en el mundo exterior la creación interior. Así es que la imagen surrealista, de la mano de París, encuentra la posibilidad de apertura al buscarse en un campo vital que a su vez activa el pensamiento interno mediante un juego de reflejos. Tal como indica Marie-Claire Bancquart en su *Paris des surréalistes*, “La rue est le chemin sacré, peuplé de signes que Breton se doit déchiffrer, mais qui, en retour, le déchiffrent à ses propres yeux.”<sup>437</sup> Estos signos irrumpen en lo cotidiano a manera de encuentros que “révélaient tous, de façon analogue, le rapport de l’homme au réel.”<sup>438</sup> Este estado de realidad adquiere su máxima representación cuando la búsqueda se lleva a cabo en la ciudad misma, de la cual tenemos fotografías en *Nadja* así como en otros libros: se lleva a cabo en un campo real de acción.

De esta manera es que comprendemos la analogía de París-bosque y París-laberinto: su atravesamiento implica un proceso físico que desconoce asimismo su destino, entendido tanto existencial como

---

<sup>436</sup> Sheringham, *Ibid*, pg. 96.

<sup>437</sup> Bancquart, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Paris, Éditions de la Différence, 2004, pg. 125.

<sup>438</sup> Alquié, *Ibid*, pg. 116.

físicamente. Jean Gaulmier, en su “Remarques sur le thème de Paris chez André Breton”, sentencia que “Le labyrinthe parisien apporte à Breton autant de signes de différence que d’identité. (...) Preuve sans cesse renouvelé de sa dialectique intérieure, son errance à travers Paris est *abandon* au destin, mais aussi *conquête* de ce destin.”<sup>439</sup>; en este mismo orden de ideas, Bancquart asevera que “L’errance est donc inséparable de la révélation”<sup>440</sup>: luego de la errancia— posiblemente, puesto que no siempre será ésta exitosa— el *destino* será revelado. París como bosque: la búsqueda se llevará a cabo en el lugar de la interioridad, de la misma manera que habíamos visto en la idea de Victoria Cirlot acerca de la salida de los caballeros medievales hacia la aventura:

Penetrar en el bosque significa, por tanto, una inmersión en la materia que la alquimia ha fijado como una etapa dentro del proceso de elaboración del oro filosfal: la denominada *nigredo* o ennegrecimiento. Desde el punto de vista íntimo, interior y psicológico, el bosque es el lugar de las operaciones del alma, de las transformaciones interiores y de la purificación<sup>441</sup>.

Volvemos, pues, de la mano de Breton a los planteamientos iniciales de nuestra investigación: la comprensión del *promeneur* surrealista a partir de la analogía con el caballero medieval. Los dos parten hacia el bosque en búsqueda de la aventura y de la mujer, con los peligros tanto internos como externos que allí se podrán provocar. Si bien hemos comprendido que en el atravesamiento del bosque de París el surrealista encuentra determinadas locaciones que excitan su actividad inconsciente, el más grande encuentro que surrealista alguno jamás tendrá es el de la mujer. En la poética surrealista, pues, el encuentro fortuito caminará de la mano con el encuentro de la belleza, bajo cualquiera de sus máscaras, tal como analiza agudamente Alquié:

Mais c’est précisément en cette mesure que, pour les surréalistes, l’émotion esthétique se rapproche de l’émotion amoureuse, et se confond avec elle. Il ne faudrait pas croire en effet la rencontre fortuite soit valable comme telle, et parce qu’elle est fortuite. Au contraire, ce qui étonne en elle c’est que, fortuite en son origine,

---

<sup>439</sup> Gaulmier, Jean. “Remarques sur le thème de Paris chez André Breton” en Bonnet, Ed., *Les critiques de notre temps et Breton*, Paris, Garnier Frères, 1974, pgs. 137-138.

<sup>440</sup> Bancquart, *Ibid*, pg. 190.

<sup>441</sup> Cirlot, Victoria. *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Siruela, Barcelona, 2005, p p. 43.

elle soit productrice de beauté ; dès lors son résultat apparaît sous le signe d'une finalité dont nous savons pourtant bien qu'elle n'a pas présidé à sa naissance.<sup>442</sup>

Ante la irrupción de una mujer hermosa, el surrealista se ve prácticamente en la obligación de detener su camino y meditar acerca de aquello que le ha sido dado, acerca de aquella apertura ante la cual la ciudad lo ha hecho partícipe. Para comprender esto resulta fundamental, pues, ver la manera como la conexión entre la escritura automática y la *promenade automatique* se llevará hasta sus últimas consecuencias en *Nadja*, la gran historia que hará de París el escenario idóneo para la búsqueda personal.

---

<sup>442</sup> Alquié, *Ibid*, pg. 106-107.

## 7.3 Nadja o la femme trouvée dans la forêt

Je suis, à cet âge [17 ans], l'objet d'un appel diffus, j'éprouve, entre ces murs, un appétit indistinct pour tout ce que a lieu au-dehors, là où je suis contraint de ne pas être, avec la grave arrière-pensée que c'est là, au hasard des rues, qu'est appelé à se jouer ce qui est vraiment relatif à moi, ce qui me concerne *en propre*, ce qui a profondément à faire avec mon destin. Ce n'est pas très facile à expliquer.

André Breton, *Entretiens avec André Parinaud*

### 7.3.1 Qui suis-je ?

¿Qué es *Nadja*? ¿Quién es Nadja<sup>443</sup>? ¿Quién es André Breton? ¿Es Breton, acaso, el mismo que en “Lâchez tout” se había preguntado y constestado “Après tout, qui parle? André Breton, un homme sans grand courage, qui jusqu'ici s'est satisfait tant bien que mal d'une action dérisoire et cela parce que peut-être un jour il s'est senti à jamais trop durement incapable de faire ce qu'il veut.”<sup>444</sup>? El texto que tenemos en nuestras manos intitolado *Nadja* será, según Breton en el “Avant-Dire” de 1962, caracterizado por el tono que se “calque sur celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique, qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style.”<sup>445</sup> Así, pues, se llevará a cabo la búsqueda de la identidad que ya veníamos destacando en los textos anteriores: a partir del esquema propio de la escritura automática y el tono y estilo propios de un *document*<sup>446</sup> que forma parte de la observación neuropsiquiátrica, André

---

<sup>443</sup> Consideramos prudente desde un principio aclarar que no será de nuestro interés establecer los vínculos biográficos de Nadja- Léona Camille Ghislaine, ni de buscar en su existencia *real* la significación sobre el papel que desempeña en el texto. Sin embargo, para dicho interés, recomendamos, entre la gran variedad de estudios, el de Georges Sebbag, “Musidora, Nadja y Gradiva. La mujer y el surrealismo” (*Philia. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas*, No. 2, Primavera 2008, pgs. 83-113).

<sup>444</sup> Breton, *Ibid*, pg. 262.

<sup>445</sup> Breton, *Ibid*, pg. 645.

<sup>446</sup> Vemos, en el mismo “Avant-Dire”, cómo Breton se refiere al texto *Nadja* como un *document*: “On observera, chemin faisant, que cette résolution, qui veille à n'altérer en rien le document «pris sur le vif», non moins qu'à la personne de Nadja, s'applique ici à de tierces personnes comme à moi-même.” (Breton, *Ibid*, pg. 645-646). Así, pues, consideramos que la pertenencia de *Nadja* a cualquier género literario

Breton se embarcará en la gran empresa que buscará, a manera de *quête* en la ciudad de París, responder la pregunta con la cual el texto mismo comienza: “Qui suis-je?”

“Qui suis-je?” Ya anteriormente habíamos destacado como uno de los valores de la escritura automática el pertenecer al ámbito de lo mental y personal, residiendo así en gran medida en la búsqueda de la identidad. Por esto mismo, resulta fundamental desde un comienzo comprender *Nadja* como la suma y puesta en escena de todos los postulados surrealistas que entre 1913, fecha de publicación de *Mont de Piété*, y 1928, fecha de publicación de *Nadja*, se venían consolidando, ya fuera bajo la apariencia del movimiento Dadá, ya fuera incluso en el momento anterior al cual Apollinaire utilizará por vez primera el término “surrealismo”<sup>447</sup>, si bien la etapa de análisis, como veremos más adelante, será delimitada por Breton entre 1918 y 1927. Por esto mismo vemos desde las primeras páginas un punto de ruptura evidente con los postulados automáticos utilizados con Breton y citados en el apartado anterior, en el cual se insistía en la abstracción del mundo externo. Para Breton, desde el momento mismo en que se plantea la pregunta acerca de su propia identidad, abarca la existencia y presencia de elementos que le son externos, comprendidos en el texto mismo bajo el nombre de *fantômes*, en la medida en que será a partir de los demás (personas, objetos, lugares) que se llevarán a cabo los encuentros que le permitirán definirse a sí mismo:

Qui suis-je? Si par exception je m’en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ? Je dois avouer que ce dernier mot m’égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais.<sup>448</sup>

Ya Bonnet destacó la relevancia del verbo “hanter” tal como lo utiliza Breton, en la medida en que hará referencia tanto a la naturaleza del *fantôme* como de aquél “a quien ha frecuentado”:

---

no formará parte de nuestra investigación, puesto que tomaremos el texto en su valor documental.

<sup>447</sup> Si bien fue Apollinaire el primero en acuñar el término con la representación de su *Les Mamelles de Tirésias— drame surréaliste*, el sentido que Breton rápidamente le otorgará variará en gran medida de aquél de Apollinaire. Para un estudio más detallado, ver Bohn, Willard. “Surrealism to Surrelism: Apollinaire and Breton” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 2 (Winter 1977), pgs. 197-210.

<sup>448</sup> Breton, *Ibid*, pg. 647.



en jouant sur la double valeur qu'a prise le verbe *banter* qui glisse de son sens premier de « fréquenter » à l'idée du retour des fantômes, des revenants, Breton redonne à l'expression toute faite sa pleine force qui permet la méditation sur ce qu'est ce moi profond et inconnu, tel qu'il se définit dans sa relation à l'Autre.<sup>449</sup>

La idea misma del *fantôme* surge como aquél a quien ha frecuentado a la vez como aquél cuya presencia *bante*: en otras palabras, a todo aquello que luego de haber sido conocido marcó una huella indeleble en la medida en que conforma su interioridad— huella en la medida en que, siguiendo el postulado automático, los “menus événements s'étant articulés les uns aux autres d'une manière déterminée”<sup>450</sup>. Así, pues, Breton se contempla a sí mismo como un *fantôme*, en la medida en que si busca explicar su propia identidad, le es necesario volver sus pasos sobre todo aquello que, residiendo en su exterioridad, lo ha conformado: “Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre [fantôme], et que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié.”<sup>451</sup> Y será a través del regreso a estos encuentros que Breton sabrá, tal como anotamos en el apartado anterior y tal como los señalábamos en el epígrafe de este apartado, la *naturaleza de su destino*:

Par-delà toutes sortes de goûts que je me connais, d'affinités que je me sens, d'attirances que je subis, d'événements qui m'arrivent et n'arrivent qu'à moi, par-delà quantité de mouvements que je me vois faire, d'émotions que je suis seul à éprouver, je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation. N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête?

<sup>452</sup>

Ya no estamos, por tanto, frente al proceso de escritura de *Les Champs magnétiques*, en la medida en que existe la abstracción del mundo externo, y tampoco frente al formato mismo de *Les pas perdus*, que

<sup>449</sup> Bonnet, “Notes et Variants à *Nadja*”, en Breton, *Ibid*, pg. 1523.

<sup>450</sup> Breton, *Ibid*, pg. 645.

<sup>451</sup> Breton, *Ibid*, pg. 647.

<sup>452</sup> Breton, *Ibid*, pg. 648.

consiste en una compilación de textos que, debido a su próxima publicación en revistas o diarios, no excedían determinado número de páginas y por lo tanto no contaban con el suficiente espacio para llevar a cabo una completa disertación hacia la resolución del *message unique*, que lo diferenciará de todos los demás.<sup>453</sup> De esta manera, el *message* será descifrado —en lo posible— a través de la percepción e identificación de determinados momentos en los cuales, tal como veníamos anotando desde el apartado anterior, se está en posesión de un *état second*. Si bien en el *document* no se llama por este nombre— de la misma manera que, como veremos más adelante, para 1928 la idea de los encuentros aún no había sido llamada *basard objectif*—, encontramos desde el comienzo la aclaración, si se quiere, por parte de Breton hacia una disposición de espíritu, cuya naturaleza tendrá que ser, entre otras cosas, sensible: “En ce qui me concerne, plus importantes encore que pour l’esprit la rencontre de certaines dispositions de choses m’apparaissent les dispositions d’un esprit à l’égard de certaines choses, ces deux sortes de dispositions régissant à elles seules toutes les formes de la sensibilité.”<sup>454</sup> Encontrarse en la disposición del espíritu para el reconocimiento del *espace de différence* del cual habla Plouvier es llevar a cabo la *promenade automatique*: es, sin más, partir hacia la aventura en la ciudad. Es buscar *deseando* encontrar; es aventurarse *anhelando* perderse en los laberintos del espacio físico y mental para estar, así, a disposición de *le vent de l’éventuel*. Sin embargo, aquello que acontecerá interiormente a partir del reconocimiento de *la disposition de certain choses* es, también, una invitación a un diálogo entre lo exterior y lo interior. Hablando de Huysmans dirá “Il est, lui aussi, l’objet d’une de ces sollicitations perpétuelles qui semblent venir du dehors, et nous immobilisent quelques instants devant un de ces arrangements fortuits, de caractère plus ou moins nouveau, dont il semble qu’a bien nous interroger nous

---

<sup>453</sup>A sabiendas de que la empresa que había emprendido implicaba necesariamente la constante autodisertación de él mismo— de André Breton—, hace un llamado a la crítica: “C’est à partir de telles réflexions que je trouve souhaitable que la critique, renonçant, il est vrai, à ses plus chères prérogatives, mais se proposant, à tout prendre, un but moins vain que celui de la mise au point toute mécanique des idées, se borne à de savantes incursions dans le domaine qu’elle se croit le plus interdit et qui est, en dehors de l’œuvre, celui où la personne de l’auteur, en proie aux menus faits de la vie courante, s’exprime en toute indépendance, d’une manière souvent si distinctive.” (Breton, *Ibid*, 649). Esta aclaración está directamente vinculada a reseñas críticas tales como la de Marcel Arland (ver nota 413).

<sup>454</sup> Breton, *Ibid*, pg. 650.

trouverions en nous le secret.”<sup>455</sup> ¿No está acaso en esta misma frase reducida la naturaleza del automatismo hacia lo exterior? La inmovilización luego de la distinción de una organización fortuita de elementos más o menos novedosos —dos realidades más o menos distantes— implica necesariamente la pregunta que sería, cómo no, acerca del secreto. Pero es precisamente en la medida en que la pregunta surge de *fuera*, gracias al encuentro o a su organización, que la respuesta será encontrada *dentro*: subjetividad y objetividad pierden su delineación, permitiendo así establecer el diálogo íntimo y personal. Diálogo que, por demás, utiliza como código aquello que ha construido y conformado a Breton en cuanto a *ser*. Así, pues, en palabras de Plouvier,

...au « Qui suis-je » il peut être répondu sans ironie « ce qui me hante ». Ce qui insiste mais ne se présente qu'à intervalles irréguliers et d'une manière toujours oblique dans le trouble, dans ce qui désorganise la surface ou l'apparence de continuité rationnelle dans laquelle, par un nécessaire et invincible mouvement de retombée, le moi ne cesse de s'enliser.<sup>456</sup>

La respuesta a la pregunta inicial parte de los “menús faits”, anécdotas, encuentros y momentos sobre los cuales se vuelve para poder comprenderse. Más allá de la introspección psicológica, el recuento de instancias personales permite descifrar el *destino* de aquél que lo lleva a cabo. De allí, la organización, la disposición de ciertas cosas que otorgan una nueva escala, un nuevo orden, surgido del encuentro fortuito cuyo secreto, de preguntarnos, sería encontrado dentro de nosotros mismos. ¿Pero cuáles son acaso estos momentos particulares sobre los cuales vuelve Breton? ¿Qué meditará Breton luego de decidirse a “habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant?”<sup>457</sup> Antes de poder entrar de lleno en el encuentro capital de la vida— hasta 1928— de Breton, resulta fundamental comprender la formulación anterior al *hasard objectif*, para así ver de qué manera se había estructurado la naturaleza misma de los encuentros.

---

<sup>455</sup> Breton, *Ibid*, pg. 650.

<sup>456</sup> Plouvier, *Ibid*, pg. 81.

<sup>457</sup> Breton, *Ibid*, pg. 651.

### 7.3.2 Hacia la configuración de *l'hasard objectif*

Tal como hemos destacado en páginas anteriores, la noción de *hasard objectif* no aparecerá con este mismo nombre y de manera decididamente explícita en la obra de Breton hasta 1935. Sin embargo, encontramos en el *document* un acercamiento claro y puntual acerca de aquello que, en 1927— fecha de la escritura de *Nadja*— hacía las veces de *hasard objectif*. Lo encontramos, además, precisamente antes de que Breton comience a llevar a cabo el recuento de los encuentros que considera más importantes de su vida:

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres.<sup>458</sup>

En esta frase encontramos, pues, de manera sintética, todos los postulados sobre los cuales venimos hablando a lo largo de nuestra *promenade* bretoniana. Como único mecanismo de respuesta ante la pregunta acerca de su identidad, resulta fundamental detenerse con la disposición de espíritu ante los *rapprochements soudains* y las *pétrifiantes coïncidences*. Marguerite Bonnet, en la “Notice” a *Les vases communicantes*, explica de manera puntual el nacimiento de la fórmula *hasard objectif*, en relación con las nociones de Engels sobre el azar presentes en una carta enviada a Hans Starkenburg, en la cual escribió “La casualité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité”.<sup>459</sup> Bonnet apunta, además, que “Mettre en scène le hasard objectif, c'est couper court à l'effusion du 'je', devant la force de prégnance d'une nécessité sentie vitalemment comme telle et qui commande, mystérieusement, souterrainement, notre histoire.”<sup>460</sup> En la conferencia pronunciada en Praga en 1935,

---

<sup>458</sup> Breton, *Ibid*, pg. 651.

<sup>459</sup> Engels, citado por Bonnet, Marguerite, “Notice à *Les vases communicantes*” en Breton, André, *Œuvres Complètes*, II, Paris, La Pléiade, 1992, pg. 1364.

<sup>460</sup> Bonnet, *Ibid*, pg. 1365.

titulada “Situation de l’objet surréaliste”, Breton conectará directamente al automatismo con su noción de *hasard objectif*, al traer a colación la presencia de coincidencias abrumadoras tanto en *Nadja* como en *Les vases communicantes*:

La pratique de l’automatisme psychique dans tous les domaines s’est trouvée élargir considérablement le champ de l’arbitraire immédiat. Or, c’est là le point capital, cet arbitraire, à l’examen, a tendu violemment à se nier comme arbitraire. L’attention qu’en toute occasion, je me suis pour ma part efforcé d’appeler sur certains faits troublants, sur certaines coïncidences bouleversantes dans des ouvrages comme *Nadja* et *Les vases communicants* et dans diverses communications ultérieures a eu pour effet de soulever, avec un acuité toute nouvelle, le problème du *hasard objectif*, autrement dit de cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très mystérieusement pour l’homme une nécessité qui lui échappe bien qu’il l’éprouve vitalement comme nécessité. Cette région encore presque inexploré du hasard objectif (...) est, par ailleurs, le lieu de manifestations si exaltantes pour l’esprit, il y filtre une lumière si près de pouvoir passer pour celle de la révélation que l’humour objectif se brise, jusqu’à nouvel ordre, contre ses murailles abruptes.<sup>461</sup>

Si bien con esta larga cita traemos a colación aquello que el *hasard objectif* vino a ser luego de casi ocho años de la escritura de *Nadja*, podemos entender a través de uno de sus más claros planteamientos que desde su gestación inicial permaneció prácticamente inamovible. De la misma manera podemos ver cómo en boca de Breton la conexión que venimos estableciendo entre escritura automática y el azar de las calles de París siempre funcionó a manera de dupla, en la medida en que uno forjó al otro, forjándose a sí mismo como una necesidad interior de una conexión o aparición exterior.

Pero volvamos sobre *Nadja*, cuna primera del *hasard objectif*. Luego de la primera enunciación de las *pétrifiantes coïncidences*, Breton afirmará que éstas funcionan a manera de señales, “sans qu’on puisse dire au juste de quel signal”<sup>462</sup>. Pierre Albouy, en su “Signe et signal dans *Nadja*”, afirma que el signo en Breton

consiste davantage en un rapport et provient, par exemple, du « rapprochement » de deux ou plus objets ou événements. Ce

<sup>461</sup> Breton, *Œuvres Complètes*, II, Paris, La Pléiade, 1992, pg. 485.

<sup>462</sup> Breton, *OC*, I, *Ibid*, pg. 652.

rapprochement, cette série sont tels qu'il est impossible de saisir entre les faits aucune « corrélation rationnelle ». Mais la corrélation n'en existe pas moins ; le signe ne manifeste pas ici une essence, mais suggère un sens ; il implique, échappant à la raison, une logique et une signification. Le signe signifie seulement qu'il existe des significations.<sup>463</sup>

Una vez se atiende a la súbita irrupción de esta señal se está frente, según Albouy, no a un conocimiento ontológico, sino ante una decisión práctica, vital: “je dois connaître, non mon essence comme être, mais mon devoir, mon destin, ma vocation; il s'agit de répondre à l'appel.”<sup>464</sup> Este llamado, por ejemplo, es el mismo al cual responden Aragon y Breton en “L'esprit nouveau”, en el momento en que deciden salir a la calle a buscar a la mujer que tanto Aragon como Dérain encontraron en la calle; es la instancia máxima sobre la cual, con la disposición del espíritu, se comprende que *la necesidad interior* surge a partir de la relación del deseo con aquello que debe ser traducida— “Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme. (...) il est permis de concevoir la plus grande aventure de l'esprit comme un voyage de ce genre au paradis des pièges.”<sup>465</sup>, como dirá en *Nadja*. No obstante la invitación al desciframiento, Albouy anota que “Le signe demande à être traduit, le signal, à être obéi”<sup>466</sup>: tratándose el campo de acción de *Nadja* la ciudad de París, podemos acertar al decir que la señal es aquello que acontece en el mundo exterior— el encuentro—, mientras que el signo, aquello que debe ser traducido, conlleva un campo puramente personal e individual: la señal es obedecida y, una vez a mitad de camino hacia aquello que nos ha sido señalado, el campo de significación se llevará a cabo dentro de la interioridad del sujeto *promeneur*.

La serie de encuentros que Breton comenzará a relatar forman parte de una preparación para abordar aquél que fue el más determinante, su encuentro con Nadja en la rue Lafayette. El mismo Breton toma como espacio temporal sobre el cual reflexionar desde 1918, cuando vivía en la place de Panthéon, en el hotel des Grands Hommes, y agosto de 1927, fecha de escritura de *Nadja* en la finca de Ango. Para demostrarnos el espacio físico de los dos referentes

---

<sup>463</sup> Albouy, Pierre. “Signe et signal dans *Nadja*” en Bonnet, Ed, *Les critiques de notre temps et André Breton*, *Ibid*, pgs. 127-128.

<sup>464</sup> Albouy, *Ibid*, pg. 128.

<sup>465</sup> Breton, *Ibid*, pg. 716.

<sup>466</sup> Albouy, *Ibid*, pg. 127.

espaciotemporales, acompaña el texto una fotografía de cada uno de éstos, acompañados, como lo serán todas las fotografías de *Nadja*, por una frase en la parte inferior de la página que establece *exactamente* la manera como debe ser comprendida la fotografía—Breton dirá respecto a las fotografías: “je tenais, en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique qui fût prise sous l’angle spécial dont je les avais moi-même considérés”<sup>467</sup> Sin embargo, no es solamente el ángulo especial aquello a lo que remite la fotografía; cumple, a su vez, con lo ya expresado en el *Manifeste* acerca de la descripción novelesca acerca de la inutilidad de las descripciones: “Et les descriptions! Rien n’est comparable au néant de celles-ci; ce n’est que superpositions d’images de catalogue, l’auteur en prend de plus en plus à son aise...”<sup>468</sup> Además de suprimir oportunidad alguna de descripción al suplantar la imagen descrita por la imagen impuesta, consiste, como dice Benjamin, en un enfrentamiento con lo real :

En tales pasajes interviene en Breton de una manera muy curiosa la fotografía. De las calles, las puertas, las plazas de la ciudad, hace ilustraciones de una novela por entregas; vacía esas arquitecturas, viejas de siglos, de su trivial evidencia para enfrentarlas, con intensidad sumamente original, al suceso representado, al cual, como en los antiguos libros para criadas de servicio, remiten citas literales con indicación del número de la página. Y todos los lugares de París que surgen aquí son pasajes en los que hay entre esos hombres se mueve como una puerta giratoria.<sup>469</sup>

Los primeros dos recuentos tienen, si se quiere, una importancia adicional ya que, en primera instancia y siguiendo un lineamiento de relevancia, uno tiene que ver con Paul Éluard, y el otro con un letrero de “Bois-Charbons” que remite de manera exclusiva con la última página de *Les champs magnétiques*. El de Éluard goza de toda la potencialidad de las *pétrifiantes coïncidences*: un hombre se le acerca en el estreno de *Couleur du temps* de Apollinaire, en noviembre de 1918, confundiéndolo con un amigo que creía muerto en la guerra. Más tarde, a través de Jean Paulhan, Breton le escribirá a Éluard— sin conocerle ni saber de su apariencia física— instándole a conocerse,

---

<sup>467</sup> Breton, *Ibid*, pg. 746.

<sup>468</sup> Breton, *Ibid*, pg. 314.

<sup>469</sup> Benjamin, Walter. “El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea” en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1993, pg. 51.

comenzando así su correspondencia en marzo de 1919. Cuando finalmente se conocen, Breton se dará cuenta de que ya habían tenido un falso encuentro: el hombre que se le había acercado en el estreno de la obra de Apollinaire era precisamente Éluard. De tal manera que no quede duda alguna de que el Paul Éluard del cual nos está hablando Breton es el verdadero Paul Éluard, acompaña el texto con una fotografía suya. A través de la fotografía ya no hay posibilidad de un error en su reconocimiento: es una certificación, a manera de *document*, para saber que el texto que leemos, la introspección anecdótica, tiene lugar en un campo real.

Según Decottignies, “Le rencontre de Paul Éluard constitue le modèle de toute rencontre entre les êtres humaines.”<sup>470</sup> A través de su carga mágica y consecuente con las formulaciones acerca de la búsqueda de la identidad con las cuales comienza el texto, encontramos en el análisis de Decottignies elementos esclarecedores:

Il s’agit cependant d’un fait divers minime : *comment j’ai rencontré Paul Éluard* (un être bien réel, ici nommé et représenté). J’ai rencontré Paul Éluard de façon irrationnelle, et à la faveur d’une erreur. Mais cette erreur valait pour un pressentiment, et le mot de *rencontre* est pris ici dans une acception différente, en quelque sorte magique, puisque cet événement se produit en dehors de la responsabilité des intéressés (...) En dépit du nom et de la photo, il est légitime de poser ici la question qui ouvre et scande ce livre : Qui suis-je ? Qui sommes-nous ? Et, en l’occurrence, qui étions-nous ? Si Paul Éluard se porte vers moi, c’est comme à la rencontre d’un ami « tenu pour mort à la guerre », un fantôme, en quelque sorte. (...) l’erreur et le malentendu débouchent sur un univers dont nul ne peut concevoir ni la situation ni les lois secrètes.<sup>471</sup>

Magia, azar y un orden irracional No sabemos a ciencia cierta si el orden escogido por Breton para enumerar los encuentros goce de alguna particularidad de importancia —de hecho, antes de la enumeración, dirá “j’en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l’heure qui laisse surnager ce qui surnage”<sup>472</sup>; no obstante, recordando la importancia de la desaparición de Éluard en 1924, y la súbita revelación que implicó para Breton, como anotamos al comienzo de nuestro capítulo, podemos aventurar que existe un

---

<sup>470</sup> Decottignies, *Ibid*, pg. 41.

<sup>471</sup> Decottignies, *Ibid*, pg. 41.

<sup>472</sup> Breton, *Ibid*, 653.



reconocimiento en el acto sorpresivo de Éluard y su consecuente toma de acción por parte de Breton al ser el primer amigo y miembro del grupo surrealista en figurar en las páginas de lo que para entonces consistía en la puesta en escena urbana de todos los planteamientos surrealistas.

Acerca de *Les champs magnétiques*, Bonnet apunta que “Aboutissement d’une déjà longue quête, l’ouvrage est en même temps pour Breton le point de départ d’un mouvement de pensée ininterrompu dans lequel la poésie vient se confondre avec la vie.”<sup>473</sup> En la última entrada del libro, bajo del gran título “LA FIN DE TOUT”, encontramos el letrero impuesto casi a manera de documento “André Breton & Phillipe Soupault” seguido de otro que lee “BOIS & CHARBONS”, haciendo referencia a las antiguas tiendas de París que vendían madera y carbón. La alusión al *FIN*, sin embargo, se refiere a su vez a los riesgos asumidos durante los ocho días de escritura que tomó el libro, sobre todo pensando en las “hallucinations, perte de soi qui peut aller jusqu’au vertige de la mort.”<sup>474</sup> Dicho peligro es a su vez anunciado en el ejemplar del coleccionista René Gaffé, en el cual Bonnet encontró, gracias a su entonces propietario M. André Rodocanachi que permitió su lectura, una nota preliminar en la cual se podía leer: “Les auteurs songeaient, du moins tous deux feignaient de songer, à disparaître sans laisser traces. “Bois et Charbons”, l’anonymat d’une de ces petites boutiques pauvres, par exemple”<sup>475</sup> Ante esta mezcla de poesía y vida, además del peligro de la muerte, el haberse encontrado un letrero que anunciaba lo mismo “un dimanche où je me promenais avec Soupault” por las calles de París nos situó, en el segundo recuento anecdótico, en los peligros mismos de la *promenade automatique*. Así como vimos en Éluard la importancia de la excursión a Blois, en la escritura automática, o en su referencia, encontramos la posibilidad de continuación de un estado latente, así éste hubiera tenido lugar años atrás.

El episodio resulta particular en la medida en que Breton promulga poder “exercer un talent bizarre de prospection à l’égard de toutes les boutiques qu’ils servent à designer. Il me semble que je pouvais dire, dans quelque rue qu’on s’engageât, à quelle hauteur sur la droite, sur la gauche, ces boutiques apparaîtraient.”<sup>476</sup> Luego, frente al letrero que naturalmente remitía al peligro experimentado, Breton confiesa

---

<sup>473</sup> Bonnet, *Naissance...*, *Ibid*, pg. 196.

<sup>474</sup> Bonnet, Marguerite, “Notice à *Les champs magnétiques*”, en Breton, *Ibid*, pg. 1146.

<sup>475</sup> Bonnet, *Ibid*, pg. 1172.

<sup>476</sup> Breton, *Ibid*, pg. 658.

haberse sentido prevenido no por “l’image hallucinatoire de mots en question”, sino por la imagen de unos leños cortados en sección dibujados en la fachada. El mecanismo automático del acercamiento de dos realidades no tarda mucho en entrar en acción: confiesa que cuando entró a su casa le seguía atormentando dicha imagen, para llegar en un punto a convertirse prácticamente en una invitación al suicidio:

Un air de chevaux de bois, qui venait du Carrefour Médicis, me fit l’effet d’être encore cette bûche. Et, de ma fenêtre, aussi le crâne de Jean-Jacques Rousseau, dont la statue m’apparaissait de dos et à deuz ou trois étages au-dessus de moi. Je reculai précipitamment, pris de peur.<sup>477</sup>

Este segundo episodio en la línea de recuentos anecdóticos nos permite entrar en la importancia del atravesamiento de la ciudad siguiendo una técnica automática. En primera instancia, tal como lo hemos anotado, comprendemos la manera como una situación particular, pasada en el tiempo, puede recobrar de un momento a otro, gracias a un encuentro prácticamente cargado de misterio en cuanto a que no apareció gracias a un proceso lógico y racional, el poderío del que entonces gozaba. De la misma forma, la manera como Breton narra la llegada hasta la tienda nos permite identificar esas instancias en las cuales se está sujeto a un poder revelador *dentro* de la ciudad: mediante la disposición de espíritu, el inconsciente abre las puertas de su percepción irracional y se siente sujeto a una próxima aparición. Por último, y quizás de una manera totalizadora puesto que determina la utilización de variados lenguajes en la ciudad, contamos con la relación entre la palabra proferida durante la escritura automática y la imagen encontrada en una tienda cualquiera de una calle de París, tal como resalta Plouvier: “Expérience dont le point de départ est donc bien un mot et, de plus, un mot obtenu par l’écriture automatique, mais que ne prend son efficience qu’á travers l’image, la représentation iconographique, comme si cette image avait un plus grand pouvoir de merveilleux que le mot.”<sup>478</sup> La súbita relevancia que adquiere la palabra está sujeta a una traslación en la medida en que encuentra su complemento en un lenguaje proporcionado súbitamente por la ciudad. De esta manera, pues, funcionarán en gran parte los escenarios urbanos de la ciudad de París. Y quizás uno de los más claros ejemplos

---

<sup>477</sup> Breton, *Ibid*, pg. 658.

<sup>478</sup> Plouvier, *Ibid*, pg. 46.

está referido no mucho más adelante en el texto, en el momento mismo en que Breton entra de lleno en los distintos sentimientos que provienen una vez se está caminando por París.

Uno de ellos está establecido a través de Nantes, “peut-être avec Paris la seul ville de France où j’ai l’impression que peut m’arriver quelque chose qui en vaut la peine, où certains regards brûlent pour eux-mêmes de trop de feux (...) où pour moi la cadence de la vie n’est pas la même d’ailleurs, où un esprit d’aventure au-delà de toutes les aventures habite encore certains êtres...”<sup>479</sup> Es apenas evidente que la presencia impercedera en Nantes es Jacques Vaché, si bien en otro episodio recounted traerá a colación los momentos en los cuales, en las salas de cine, se comportaban *como si* no fuera una sala de cine, abriendo botellas de licor y comiendo, riendo como si se tratara más bien de un salón privado. No obstante, ya de la idea podemos vislumbrar los distintos impulsos que provienen de París, en la medida en que se perfilan como lugares de aventura. Esta aventura, de la misma manera, se traduce como no podía ser de otra manera en la calle, y para ser más precisos, en el Boulevard Bonne-Nouvelle, en una errancia que es la predisposición a la aventura expresada en relación a Nantes que hará de la vida, a través de su plasmación a través de la poesía, en un espacio misterioso y acechante:

On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l’après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l’imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c’est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c’est là que se passera *cela* (?). Je ne vois guère, sur ce rapide parcours, ce qui pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d’attraction, ni dans l’espace ni dans le temps. Non : pas même la très belle et très inutile Porte Saint-Denis.<sup>480</sup>

Este episodio nos confirma los elementos enunciados hasta el momento, si bien, tal como podemos apreciar en la descripción, Breton *no encuentra nada*: es la predisposición a partir del espacio recorrido que se nutre la voluntad de búsqueda. Existe en la caracterización de la ciudad un ámbito silencioso, en la medida en que aquello que se encuentra es precisamente el estado mismo de

---

<sup>479</sup> Breton, *Ibid*, pg. 658-659.

<sup>480</sup> Breton, *Ibid*, pg. 661-662.

percepción activa. El espacio que define esta apertura de los sentidos irracionales es, de la misma manera, un espacio activo, que actúa a manera de polo de atracción de los pasos de Breton, en un estado de enajenamiento absoluto respecto a la voluntad del caminante, en la medida en que se encuentra en un estado de posesión absoluta por parte del espacio mismo. Pero no es solamente la atracción magnética hacia el lugar: es el reconocimiento de que *allí algo sucederá*. Pero tanto el *allí* como el *algo* habitan un estado completamente anónimo: ni en el tiempo ni en el espacio se reconoce ese polo de atracción, ni siquiera la muy bella y bastante inútil puerta de Sant-Denis. La condición de ausencia en el tiempo y en el espacio está referida precisamente después de la cita anterior, en el momento en el cual Breton recuerda el último episodio de un film, *L'Étreinte de la Pieuvre*, en la cual un chino logra multiplicarse, creando millones de clones de él mismo para luego conquistar la ciudad de Nueva York. ¿No es acaso éste un ejemplo de ubicuidad absoluta en la ciudad, en íntima relación con el “Qui suis-je?” inicial?

La ciudad, pues, adquiere las caras necesarias para participar del deseo inherente a la búsqueda misma, asumiendo distintas caras que permitan establecer cualquier tipo de aventura posible. En el capítulo sobre Baudelaire vimos cómo la lectura de Paul de Man sobre el poema “Correspondances” de Baudelaire implicaba una posibilidad de comprensión de la ciudad metaforizada en un bosque<sup>481</sup>. Pues bien, quizás en la siguiente idea de Breton podemos acatar la misma formulación, en la medida en que encontramos la correspondencia absoluta entre la ciudad y la *forêt*, entendida en la figura del *bois*: “J’ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ne signifiait plus rien, je regrette incroyablement de ne pas l’avoir rencontrée. Supposer une telle rencontre n’est pas si délirant, somme toute : il se pourrait.”<sup>482</sup> Si bien en “La confession dédaigneuse” Breton presentía la aparición de la mujer en la habitación del hotel, en *Nadja* la anhela desnuda, hermosa y en un bosque, pero un bosque que bien puede ser la prefiguración de la ciudad que es el escenario puro de la aventura, y sobre todo de la aventura amorosa. Consiste, precisamente, en el proceso de des-ocultación, de visibilidad, de posibilidad de encuentro y de revelación. Tal como afirma Stierle,

---

<sup>481</sup> De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, pg. 247.

<sup>482</sup> Breton, *Ibid*, pg. 668.

Toute présence dans la ville moderne est devenue une forme d'occultation, mais simultanément un signe de l'occulté, que peut découvrir l'observateur qui réfléchit. Et dans le foyer de l'observation philosophique, tout peut devenir centre de la ville, et c'est même le déplacement expérimental du centre qui peut le mieux dévoiler les strates les plus profondes de la réalité. La mobilité du regard découvre la mobilité des centres dans la ville moderne décentrée par définition et qui, pour cette raison même, semble être un illisible chaos pour celui qui l'observe de l'extérieur.<sup>483</sup>

Perdido el centro de la ciudad moderna, el *promeneur surréaliste* se ocupa del desciframiento de la instantaneidad que sucede en la calle. En eso consiste, precisamente, la aparición casual y fortuita de Nadja en la vida de Breton: como un “événement dont chacun est en droit d’attendre la révélation du sens de sa propre vie...”<sup>484</sup>

Luego de la espera, apareció *la génie libre*: Nadja.

---

<sup>483</sup> Stierle, Karlheinz. *La capital des signes. Paris et son discours*, Fondation Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, p. 93.

<sup>484</sup> Breton, *Ibid*, pg. 681.

### 7.3.3 Nadja o la conformación del París surrealista

Jean Decottignies considera el 4 de octubre de 1926 como la fecha simbólica en la cual se llevó a cabo la invención surrealista de la poesía, precisamente en el momento en que Breton y Nadja caminaban en sentido contrario por la rue Lafayette, él viniendo de la librería *L'Humanité* y ella dirigiéndose hacia el Boulevard Magenta para acudir, supuestamente, a una peluquería. Las razones de Decottignies demarcan en gran medida los elementos sobre los cuales se conformará París una vez Nadja entra en escena:

Ce jour-là, un homme décidait que le merveilleux n'est pas seulement dans la passé des contes, mais qu'il s'offre à chacun de nous dans les menus faits de sa vie quotidienne. «Sans hésitation», il optait pour le comportement lyrique et opérait, en un épisode d'une vie résolument poétique, la conjonction de l'imaginaire et de la réalité, du *magique* et du *circonstanciel*, ces deux composantes de la beauté *convulsive*.<sup>485</sup>

Tal como apunta Decottignies, la irrupción de Nadja en la vida de Breton implicará una clara y contundente invitación a vivir la vida de una manera diferente, en la medida en que encontrará sin pugna alguna la amalgama absoluta entre la poesía y la vida, dando como resultado una vida lírica. Aquello que más llamará la atención de Breton, tal como concluirá al finalizar el *document*, es acerca de la percepción de la realidad que entendió— o creyó entender— en Nadja; realidad, por demás, vivida a partir de los acontecimientos ante los cuales se veía sujeta en la ciudad de París. La importancia de París reside en que funciona a manera de telón de fondo de todas las ideas automáticas que surgirán de los a veces indescifrables monólogos automáticos proferidos por Nadja— indescifrables en el sentido en el cual Bonnet caracterizará la escritura automática al señalar que “par les lacunes du sens comme dans l'éclat des formules, quelque chose se dit, impérieusement, mais de façon si oblique que 'l'écrivain' lui-même ne possède pas la grille susceptible de décrypter le message.”<sup>486</sup>— a la vez que será el campo de acción sobre el cual le mostrará a Breton, quien asistirá en muchos casos a manera de espectador, el tipo de vida poética que lleva a cabo.

Tal es la fascinación que Nadja causará en Breton que en un momento dirá “Il est impardonnable que je la continue à voir si je ne l'aime pas.

<sup>485</sup> Decottignies, *Ibid*, pg. 62.

<sup>486</sup> Bonnet, *Naissance...*, *Ibid*, pg. 192.

Est-ce que je ne l'aime pas ? Je suis, tout en étant près d'elle, plus près des choses qui sont près d'elle." para, acto seguido, sentenciar : " Il serait impardonnable aussi que je ne la rassure pas sur la sorte d'intérêt que je lui porte, que je ne la persuade pas qu'elle ne saurait être pour moi un objet de curiosité, comment pourrait-elle croire, de caprice."<sup>487</sup> No se trata, pues, de un capricho o de un interés sencillamente relacionable al *document* de observación medical: se trata de un momento de revelación absoluta por la manera como ella misma recorre un París de una manera que únicamente puede ser referido como *mágica*. Por esto, las locaciones sobre las cuales se desarrollará la relación pertenecerán en exclusiva a la calle: bares, parques públicos, *quais*, plazas, etc. En cada una de las formulaciones de Nadja se encontrará París como el escenario sobre el cual se reproducirán, en ella misma, los postulados surrealistas ya promulgados por Breton. Lanzarse a la calle en su búsqueda, pues, está íntimamente relacionado con la manera como París actúa sobre ellos en el momento en que se encuentran:

Il peut y avoir de ces fausses annonces, de ces grâces d'un jour, véritables casse-cou de l'âme, abîme, abîme où s'est rejeté l'oiseau splendidement triste de la divination. Que puis-je faire, sinon me rendre vers six heures au bar où nous nous sommes déjà rencontrés ? Aucune chance de l'y trouver, naturellement, à moins que... Mais « à moins que », n'est-ce pas là que réside la grande possibilité d'intervention de Nadja, très au-delà de la chance?<sup>488</sup>

A través de Nadja Breton vive un París diferente. Es por esto que resulta necesario concentrarnos en los momentos que la pareja Breton-Nadja están recorriendo la ciudad de París, para a partir de entonces comprender las distintas maneras de su atravesamiento. Detenernos en todas las frases automáticas proferidas por Nadja, o de establecer su íntima relación con cada uno de los escenarios de la ciudad en los cuales se producen, sería un trabajo que excedería los planteamientos de nuestra investigación, además de tratarse de un ejercicio de interpretación que fácilmente caería en el juego de la constatación. Por esto, a través del dinamismo establecido desde el momento mismo en que se encontraron, comprenderemos las instancias más relevantes que, de una manera u otra, insistieron en Breton una manera diferente de contemplar la ciudad de París.

---

<sup>487</sup> Breton, *Ibid*, pg. 701.

<sup>488</sup> Breton, *Ibid*, pg. 701.

Sin lugar a dudas, el comienzo mismo de su relación se establece en la dimensión de la instantaneidad y de la coincidencia nacida del azar. Caminando por acercas contrarias, Breton ve a una mujer pobremente vestida, a la vez que ella lo ve o lo ha visto. Es bastante evidente la relación directa o eco que se establece con “À une passante” de Baudelaire, puesto que es en medio de los demás caminantes, de la *foule*, que Breton se fijará en ella. Nos remitiremos, pues, a comprender que el valor del encuentro reside precisamente en lo llamativo de los ojos de Nadja, a tal punto que Breton se preguntará “Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux? Que s’y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d’orgueil?”<sup>489</sup> Tal como habíamos establecido en nuestro análisis de “À une passante”, la relación que se establece a partir de la mirada demarca la importancia de la visión y de la coincidencia en la calle. Será a partir de los ojos— de la misma manera que con la misteriosa mujer de “L’esprit nouveau”— que la atracción se hace manifiesta, a tal punto que, como es sabido, contamos con un collage superpuesto de los ojos de Nadja como fotografía en la novela. Si bien se comparte este elemento con la misteriosa mujer también encontrada por Aragon, en el caso de Nadja Breton no la dejará pasar de largo: ante el reconocimiento de la disposición del espíritu, al comprender la extraña y misteriosa señal que surge precisamente de los ojos de Nadja, le es completamente necesario detenerla en su camino. Además de la mirada, presenciamos el encuentro de dos personas que habitan la calle sin un destino determinado: Breton aclara que “sans but je poursuivais ma route dans la direction de l’Opéra”<sup>490</sup>, y cuando entabla conversación con Nadja rápidamente sabrá que la idea de visitar un peluquero en el Boulevard Magenta era apenas una pretensión, ya que “sur l’instant j’en doute et qu’elle devait reconnaître par la suite qu’elle allait sans but aucun.”<sup>491</sup>

¿Cuáles son, pues, las actividades de Nadja en París? “Oui, le soir, vers sept heures, elle aime à se trouver dans un compartiment de second du métro. La plupart des voyageurs sont des gens qui ont fini leur travail. Elle s’assied parmi eux, elle cherche à surprendre sur leurs visages ce qui peut être bien faire l’objet de leur préoccupation.”<sup>492</sup> Acudir a un espacio público en el cual se reúne la *foule* es, como lo hemos venido estableciendo a lo largo de nuestra *promenade*, habitar el espacio de la

---

<sup>489</sup> Breton, *Ibid*, pg. 685.

<sup>490</sup> Breton, *Ibid*, pg. 683.

<sup>491</sup> Breton, *Ibid*, pg. 685.

<sup>492</sup> Breton, *Ibid*, pg. 687.



ciudad en cuanto a observador y *flâneur*. Funciona de la misma manera en el momento en que camina las calles; tal como apunta Breton en el mismo día en que se conoce, “Nous voici, au hasard de nos pas, rue de Faubourg-Poissonnière.”<sup>493</sup> El entablar la conversación no implica retirarse de la calle hacia un espacio privado: implica, tal como los dos lo venían practicando incluso desde el momento anterior a que se conocieran, caminar sin rumbo fijo. Si Bancquart, como lo hemos citado anteriormente, asocia directamente la errancia con la revelación, Nadja será una revelación en ella misma: al ser preguntada por Breton acerca de su naturaleza, contestará: “Je suis l’âme errante.”<sup>494</sup> Su propia configuración lejos está de cualquier precepto lógico y racional. Pero la errancia no será únicamente a través de las calles, sino a través de una incesante actividad prácticamente automática, permitiendo a Breton ver en ella una de las máximas posibilidades surrealistas; en otras palabras, Nadja, desde un principio— incluso desde antes de conocer a Breton— habitaba ya un mundo compartido entre la poesía y la realidad, poniendo en práctica el automatismo en su propia vida:

Un jeu : Dis quelque chose. Ferme les yeux et dis quelque chose. N'importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux) : Deux, deux quoi ? Deux femmes. Comment sont ces femmes ? En noir. Où se trouvent-elles ? Dans un parc... Et puis, que font-elles ? Allons, c'est si facile, pourquoi ne veux-tu pas jouer ? Eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires. Et pas seulement de vaines histoires : c'est même entièrement de cette façon que je vis.<sup>495</sup>

En una nota a pie Breton anotará, precisamente al finalizar este diálogo de Nadja: “Ne touche-t-on pas là au terme extrême de l’aspiration surréaliste, à sa plus forte *idée limite*?”<sup>496</sup> Para este momento, Nadja ya se ha configurado ante los ojos de Breton como el ser surrealista por excelencia. Tal como apunta Bonnet, Nadja encarna la “Aspiration à la conquête de la liberté par la disponibilité, l’errance, l’attente et la puissance de l’imaginaire. (...) Un des problèmes majeurs de Breton et du surréalisme consiste à aller au-dalà de la *limite*, en cheminant sur la crête étroite qui domine le précipice. Périlleux

---

<sup>493</sup> Breton, *Ibid*, pg. 688.

<sup>494</sup> Breton, *Ibid*, pg. 688.

<sup>495</sup> Breton, *Ibid*, pg. 690.

<sup>496</sup> Breton, *Ibid*, pg. 690.

équilibre, qui ne fut pas accordé à tous.”<sup>497</sup> Breton, pues, descubrirá en Nadja la misma facilidad hacia la aventura, las mismas coordenadas impuestas por él mismo en su “Lâchez tout” que Éluard ya había llevado a cabo luego de su súbita desaparición. A partir del momento en el cual reconoce en Nadja la gran aspiración surrealista es que comenzarán los encuentros casuales en la ciudad—obviando, naturalmente, el inicial: el 5 de octubre, segundo día en que se ven, se encontrarán en el bar que hace esquina entre la rue Lafayette y la rue Faubourg Poissonnière, encuentro que efectivamente se cumplirá, llegando Nadja antes que él. Pero luego del reconocimiento anteriormente enunciado, ninguna cita previa se cumplirá, en la medida en que se comenzarán a encontrar en diferentes calles. Si bien cuando se despiden ese 5 de octubre habían previsto un encuentro el día siguiente en el mismo bar, el 6 de octubre mientras Breton camina hacia el punto de encuentro se encontrará con ella en la acera de la rue Chaussé d’Antin, pobremente vestida como el primer día, a diferencia del segundo día, el 5, que acude al bar “Assez élégante, en noir et rouge, un très seyant chapeau qu’elle enlève, découvrant ses cheveux...”<sup>498</sup> Hay algo resueltamente misterioso y diciente en las vestiduras de Nadja: cuando el encuentro se produce en la calle, sus vestimentas no confieren ningún tipo de elegancia: luego de bajar por la acera de la rue Chaussé d’Antin el 6, “Une des premières passantes que je m’apprête à croiser est Nadja, sous son aspect du premier jour. Elle s’avance comme si elle ne voulait pas me voir.”<sup>499</sup> Nadja es incapaz de explicar su presencia en aquella calle, y de un momento a otro le dice a Breton que estaba buscando unos caramelos holandeses. Al día siguiente, el 7, sucederá lo mismo: Breton sale de casa con su esposa y una amiga de ésta y

Soudain, alors que je ne porte aucune attention aux passants, je ne sais quelle rapide tache, là, sur le trottoir de gauche, à l’entrée de la rue Saint-Georges, me fait presque mécaniquement frapper au carreau. C’est comme si Nadja venait de passer. Je cours, au hasard, dans une des trois directions qu’elle a pu prendre. C’est elle, en effet, que voici arrêtée, s’entretenant avec un homme qui, me semble-t-il, tout à l’heure l’accompagnait.<sup>500</sup>

---

<sup>497</sup> Bonnet, “Notes et Variants à *Nadja*”, *Ibid*, pg. 1544..

<sup>498</sup> Breton, *Ibid*, pg. 689.

<sup>499</sup> Breton, *Ibid*, pg. 691.

<sup>500</sup> Breton, *Ibid*, pg. 701.

Resulta indudable que a través de Nadja se crea una constelación de coincidencias *pétrifiantes* que se aplican directamente en las calles de París. A través de estos encuentros es que se formula una unidad tripartita en Nadja, según Decottignies:

Passante, fantôme, magicienne, Nadja s'offrait donc à André Breton comme la partenaire idéale de l'amour poétique, soit d'un sentiment impliquant, non seulement un rapport affectif très étroit, mais un désir sexuel que les événements devaient confirmer. Pour ces diverses raisons, la rencontre de 4 d'octobre constituait bien un épisode de la vie poétique, puisque l'amour y trouvait son accomplissement, en même temps que l'existence comme expérimentation du hasard objectif...<sup>501</sup>

Este amor poético cobrará toda su relevancia en la *promenade* que llevan a cabo el 6 de octubre, que continuará caracterizándose por las decisiones de Nadja de dirigirse a uno u otro sitio. Así, pues, tomarán un taxi y Nadja le pide que los lleve hacia el Théâtre des Arts. A mitad de camino surge una conversación alrededor de *Poisson soluble*, en la cual Nadja dice haberse sentido el personaje Hélène del texto número 31. A raíz de la conversación de *Poisson soluble*, Breton le propone ir a cenar a la Isle Saint-Louis, donde el episodio transcurre, pero debido a una confusión ella pide que los lleven hacia la Place Dauphine donde, curiosamente— dirá Breton— ocurre otro momento de *Poisson Soluble*. Una vez descienden en dicha plaza, comenzará una *promenade noctambule* que contará con todos los elementos necesarios para establecer su propia relación en relación a París; por parte de Breton, la disposición de espíritu ya estaba prevista, puesto que para él la Place Dauphine

est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante. De plus, j'ai habité quelque temps un hôtel jouxtant cette place, « City Hôtel », où les allées et venues à toute heure, pour qui ne se satisfait pas de solutions trop simples, sont suspectes.)<sup>502</sup>

---

<sup>501</sup> Decottignies, *Ibid*, pg. 70.

<sup>502</sup> Breton, *Ibid*, pg. 695.

Esta misma disposición de espíritu será evidenciada en Nadja en la medida en que sucumbirá a una serie de automatismos, tanto en la Place Dauphine como en les Tuilleries. Si bien Breton se convierte en el espectador de Nadja, y de las distintas frases que profiere, ella está sujeta de manera precisa a una *promenade automatique*: desde augurar cómo cambiará de color una ventana que da sobre la plaza hasta ver una mano que aparece en el agua en una de las fuentes del jardín. A través del atravesamiento de la ciudad, surgen las pulsaciones del pensamiento libre y fortuito que siempre había sido objetivo de la poética surrealista.

Una vez encontramos el cambio en el texto de las entradas diarias a entrar de nuevo en el análisis de aquello que aconteció, comprendemos las distintas formulaciones que Breton extraerá de la manera como Nadja vive su vida en la ciudad de París. La ve, sobre todo, como una *poursuite*: “Se peut-il qu’ici cette poursuite éperdue prenne fin ? Poursuite de quoi, je ne sais, mais *poursuite*, pour mettre ainsi en œuvre tous les artifices de la séduction mentale.”<sup>503</sup> La persecución implica necesariamente búsqueda, que a su vez invita a la aventura. Pero detrás de esto existe la profunda reflexión acerca de aquello que se puede sustraer de la realidad:

Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe ? Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, livrés ainsi à la fureur des symboles, en proie au démon de l’analogie<sup>67</sup>, objet que nous nous voyions de démarches ultimes, d’attentions singulières, spéciales ? D’où vient que projetés ensemble, une fois pour toutes, si loin de la terre, dans les courts intervalles que nous laissait notre merveilleuse stupeur, nous ayons pu échanger quelques vues incroyablement concordantes pardessus les décombres fumeux de la vieille pensée et de la sempiternelle vie?<sup>504</sup>

Es precisamente a través de la mujer que la realidad y las distintas maneras de comprender un espacio como propulsor de un nuevo pensamiento cobran forma, siempre en íntima relación con la manera como se debe comprender y acatar la realidad. Nadja, gran portadora de la facultad automática, hace de París a través de su atravesamiento un espacio mágico, espectral, maravilloso, donde se puede encontrar

---

<sup>503</sup> Breton, *Ibid*, pg. 714.

<sup>504</sup> Breton, *Ibid*, pg. 743.

todos aquellos elementos a través del inconsciente que necesitan una disposición y una apuesta vital para poder llevar a cabo las máximas expresiones y combinaciones entre la vida y el efecto poético. Será a través de esta preponderancia del espíritu inconsciente— a pesar de que Breton mismo destaque en *Nadja* la lenta progresión de la locura que la hará terminar encerrada en un manicomio— que el espacio recorrido cobrará una nueva validez y funcionará a manera de ejemplo preciso. Así, pues, tal como hemos visto, son quizás Éluard y *Nadja* las dos personas que calarán más hondo en las distintas maneras de vivir el espacio: a través de una inconsciencia que será, por siempre, la gran herramienta para comprender el mundo:

Que la grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est moi. Je m'ôte à plaisir toute chance de lui reprendre ce qu'ici à nouveau je lui donne. Je ne veux encore une fois reconnaître qu'elle, je veux ne compter que sur elle et presque à loisir parcourir ses jetées immenses, fixant moi-même un point brillant que je sais être dans mon œil et qui m'épargne de me heurter à ses ballots de nuit.<sup>505</sup>

*Nadja*, *génie libre*, se convierte así en la más grandiosa guía de un París absolutamente surrealista y, por lo tanto, misterioso, mediante la posibilidad de configuración de un escenario laberíntico y boscoso: gozando de la libertad que incluso le permite deambular por las calles sin orden establecido, recurriendo a actividades difícilmente comprensibles por el ojo racional, actuando a manera de *fantôme*, esconde su cara enigmática a través de sus actividades inesperadas— como aquella vez que erró toda la noche en el bosque de Fontainebleu acompañando a un arqueólogo que buscaba vestigios de ciertas piedras, precisamente durante la noche<sup>506</sup>. *Nadja* comprenderá en la calle el único “champ d'expérience valable”<sup>507</sup> Campo de experiencia, por demás, libre de un orden establecido, mediante la constante progresión, para Breton, hacia la búsqueda última acerca de su identidad. “Qui suis-je?”: solamente en la calle puede ser resuelta dicha pregunta. En las calles del laberinto de París, en el bosque aventurero de la ciudad de París, tras la huella de un mágico ovillo que, a través de la luz de la irracionalidad, oscurece cualquier intento de orden establecido.

---

<sup>505</sup> Breton, *Ibid*, pg. 749.

<sup>506</sup> Breton, *Ibid*, pg. 716.

<sup>507</sup> Breton, *Ibid*, pg. 716.

## 8. *Paris promeneur*

En el último capítulo de *Une Saison en Enfer* de Rimbaud, intitulado “Adieu”, la voz poética ha terminado su periplo a través del infierno. Siendo un eco preciso del título mismo del apartado, es el momento en el cual cae en cuenta— de la misma manera que Rimbaud en su viaje vital— de la imposibilidad de cambiar la realidad a través del arte. El tono de su monólogo evidencia la caída de aquél que quería crear desde las alturas, contemplándose ahora en la tierra. La imaginación, su gran arma, ha debido ser sepultada:

Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d’or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin. J’ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J’ai essayé d’inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J’ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d’artiste et de conteur emportée!

Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan!<sup>508</sup>

En el *Manifeste*, Breton había afirmado que “Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs”.<sup>509</sup> El canto que vemos en “Adieu” implica necesariamente la posición de aquél que, luego de haberse aventurado a la vida con el propósito artístico de cambiarla desde dentro, se da cuenta de que su empresa era imposible, de la misma manera en que, como es sabido, hizo Rimbaud a sus diecinueve años. Ahora bien, no deja de llamarnos la atención la manera como se denomina a sí mismo luego de darse cuenta de que en realidad no es un *mage*, y que sus intentos de creación no fueron más que eso, intentos. Las implicaciones de su caída *dispensé de tout morale* son claras: le es necesario sepultar tanto su imaginación como sus recuerdos. Y es precisamente después de haberlas sepultado que se otorga un nuevo nombre, en la playa, lejos del cielo creador: *paysan*. Se reconoce como aquél que desde el momento mismo de su caída solamente podrá vivir al nivel de la tierra, tanto literal como metafóricamente y siempre

<sup>508</sup> Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard- La Pléiade, 2009, pg. 279.

<sup>509</sup> Breton, *Ibid*, I, pg. 329.

peyorativa, en la medida en que ahora sus instrumentos de trabajo serán las rugosas manos y cualquier noción idealista, que provenía de la imaginación, debe ser enterrada por su inutilidad. *Une belle gloire d'artiste.*

Al establecer un puente hermenéutico entre el “Adiós” de Rimbaud y las nuevas propuestas de creación artística enunciadas por Aragon podemos acercarnos al gran cambio propuesto por la dupla Breton y Aragon, que a su vez desde un principio habían hecho evidente su fascinación por Rimbaud. Tenemos, pues, la creación al nivel de la calle; ya la tierra ha dejado de ser el espacio de trabajo del *Paysan*, en la medida en que, luego de la publicación de Aragon, el *campesino* no trabajará los surcos de la tierra sino las largas calles de la ciudad, reclamando de éstas frutos igualmente jugosos. Sea como fuere, luego del reconocimiento de las obras y legado del Segundo Imperio— como lo anota Benjamin—, a la vez que luego de haberse insertado de manera clara y precisa en la tradición noctámbula, la ciudad se convirtió en el epicentro mismo de la creación surrealista, en la medida en que se convirtió, como comentamos, en la *tierra productiva*.

Ahora bien, acercarnos a la ciudad, a la *tierra productiva*, pensando en conjunto en las dos obras que hemos considerado como fundacionales en la creación de un París surrealista nos permite comprender las distintas piezas de su rompecabezas y diferentes acercamientos, sean éstos bajo postulados ya enunciados dentro del surrealismo, como lo puede ser la aversión a la descripción —y por lo tanto al realismo— formulada por Breton en el *Manifeste*, sean éstos a través de una nueva variación imaginal de la ciudad misma. Si bien, como veremos más adelante, las novelas *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault y *La liberté ou l'amour* de Robert Desnos plantean determinados estándares de la ciudad que para entonces estaba en creación por parte de los surrealistas, entenderemos como definitivos los acercamientos y variaciones que confluyen en los textos de Breton y de Aragon.

Sin lugar a dudas, la ciudad de París funciona para la estética surrealista como la bisagra absoluta entre la interioridad y la exterioridad, en términos absolutamente metafísicos: asumiendo la misma caracterización que provenía desde las instancias discursivas de Baudelaire y Apollinaire mediante la cual se determina la incidencia de la ciudad en la formulación del sujeto, comprendemos que la gran variación, respecto a este sujeto, es la incorporación de un pensamiento onírico y subconsciente, elementos que aún no habían visto al luz plenamente en los escritos de mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Existía, pues, un doble acercamiento a la

pulpa misma de la interacción: por un lado llegar hasta las esquinas más remotas del pensamiento del *promeneur* mediante la liberación de una lógica cartesiana —propósito mismo de la escritura automática—, a la vez que el atravesamiento por las esquinas más singulares y misteriosas de la ciudad de París; a través de dichas esquinas y dichos elementos no contemplados con anterioridad, y sujetos a unas relaciones que no se habían establecido antes, vimos la manera como la *promenade automatique* vio la luz en el seno de la estética surrealista: teniendo por objeto, ya como había proclamado Aragon, el culto de lo concreto, tal como afirma el narrador de *Le Paysan* en el tercer apartado, “Le songe du Paysan”: “La notion, ou connaissance du concret, est donc l’objet de la métaphysique. C’est à l’apercevoir du concret que tend le mouvement de l’esprit. On ne peut imaginer un esprit dont la fin ne soit pas la métaphysique.”<sup>510</sup> El sujeto y la ciudad se convierten en la dupla precisa para cualquier tipo de conocimiento interior.

La ciudad de París, pues, es el laboratorio vivo desde y en el cual surgen todos los impulsos del artista surrealista. *Laboratoire des plaisirs*, como la enuncia Aragon; laboratorio de lo concreto, por demás, que implica necesariamente su atravesamiento con plena disposición de espíritu— esto es, con el deseo incólume de la *búsqueda*. Razón por la cual, tal como expresa Bancquart, “Breton fait de Paris le réceptacle du Graal qu’est la connaissance de soi.”<sup>511</sup> Si bien no todos compartieron la misma fascinación de Breton por materias artúricas, entre las cuales, como vimos en su momento, se cuenta la del castillo, sí podemos formular abiertamente que la ciudad de París es, sobre todas las cosas, la ciudad de la búsqueda: una búsqueda a terreno abierto que da igual si otorga el encuentro, *la trouvaille*, a través de un objeto o a través de una súbita epifanía o revelación personal, puesto que los límites entre el dentro y el fuera se desvanecen, tal como vimos en “Le Passage de l’Opéra” al referirse el narrador a la *zone étrange*, el punto en el cual, desde dentro del pasaje, alcanza a ver la calle exterior, esa zona limítrofe no solamente del espacio concreto, sino del espacio interior: “les deux grands mouvements de l’esprit s’équivalent et les interprétations du monde perdents sur moi leur pouvoir”<sup>512</sup>. El gran planteamiento, por lo tanto, es que así como no hay diferenciación entre el dentro y el fuera, no hay diferenciación entre la ciudad y el

---

<sup>510</sup> Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*. Paris, Folio-Gallimard, 2005, pg. 237.

<sup>511</sup> Bancquart, *Ibid*, p. 50.

<sup>512</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 60-61.



caminante: su relación consiste en una actividad simbiótica en la cual cada uno recibe del otro lo suficiente para su propia construcción y definición. En esta medida, hablar del París surrealista es hablar, en simultánea, del *promeneur* surrealista, gracias a la mirada del ojo surrealista, tal como afirma Bernard Noël:

L'œil métamorphose la dictée incontrôlée de la pensée en toucher des images: il en fait ainsi un langage sensible, mais double puisqu'il émeut avant de s'élaborer, de s'articuler par la réflexion— réflexion qui le reverse dans le langage vernal en y maintenant un état de surprise. L'œil surréaliste garde ouverte la circulation entre un dehors, qu'il dévoile, et un dedans, dont il rompt l'isolement de telle sorte que l'intériorité se trouve aérée par le soufflé même de la vue.<sup>513</sup>

Así como el ser surrealista no se piensa mediante una lógica racional y cartesiana, la construcción surrealista de París tampoco puede estar sujeta a viejas nociones sobre su representabilidad o su comprensión como un espacio abierto, como un cultivo urbano, como emblema del *paysan*. De allí, por lo tanto, que hemos considerado a lo largo de nuestra investigación a París como un laberinto: un espacio que exige ser recorrido olvidándose de una univocidad del sentido, de un sendero estrecho y establecido. Si comprendemos a través de Penelope Reed Doob, como lo hicimos en el apartado “Fundamentos de un París surrealista”, el laberinto como un espacio en el cual aquél que lo atraviesa aborda un nuevo conocimiento de sí mismo al atravesar la intrincada arquitectura de la edificación misma, a la vez que careciendo de un orden lógico, el París surrealista recoge las características más puntuales para ser comprendido como tal.

La noción de la relación entre el *promeneur* con lo concreto, aquella expresada en la nueva mitología naciente reconocida por Aragon, es el trasfondo del mecanismo hermenéutico de *Nadja*. Los *menús faits*, aquello que el mismo Breton observa desde su casa de cristal, se llevarán a cabo precisamente en un entorno urbano, bajo una disposición mágica que permite el reconocimiento de la súbita irrupción de lo maravilloso en la calle, que, si bien no es relatado de la misma manera, bien pudo haber causado en Breton el mismo *frisson* tantas veces expuesto por Aragon. Éste, por un lado, reclama el conocimiento sensible del mundo mediante la adopción absoluta del culto de lo concreto; Breton, siguiendo su postulado, parte hacia la

---

<sup>513</sup> Noël, Bernard. “L'oeil de Soupault” en Gendron, Jacqueline; Bliedé, Myriam, Eds. *Patiences et silences de Philippe Soupault*. Paris, L'Harmattan, 2000, pg. 86.

ciudad— ya que *Nadja*, además de *document*, no deja de ser en momento alguno un plan de viaje en la ciudad, una bitácora de los senderos recorridos en la ciudad concreta— para descifrar los encuentros que ha tenido, los distintos instantes en los cuales se vio envuelto en un *état second*, permitiéndose ser partícipe no del *hasard objectif*—puesto que, como vimos, dicho término encontrará su nombre y manifestación mucho más tarde— sino de las *pétrifiantes coïncidences* que le permitirán, a través del detallado mapa de su interioridad que es el mismo de la ciudad, poder responder a la pregunta *Qui suis-je?* Imperiosa búsqueda, pues, de la imagen interior, de la imagen automática, de la imagen que se ha creado en la *réalité rugneuse à êtreindre* como acertaba Rimbaud.

No obstante los propósitos mismos de Aragon y Breton en el retrato de la ciudad de París, resulta fundamental establecer una serie de diferencias que, no obstante, no difuminan la naciente imagen de un París surrealista siguiendo los preceptos mismos del *Manifeste*. Tal como afirma Ivette Gindine en su *Aragon prosateur surréaliste*,

En effet Breton mène le procès de l'attitude réaliste, «faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance», et déplore «le néant des descriptions», le «style d'information pure et simple» et le «caractère circonstanciel» des notations qui sévissent dans le roman, genre inférieur, auquel seul le merveilleux pourrait impartir quelque dignité. Dans *Le paysan de Paris*, loin de se détacher du monde extérieur, Aragon le sollicite avec enthousiasme : il décrit à loisir, multiplie les détails spécifiques et les anecdotes d'actualité, enregistre comme pour un reportage les moindres aspects de la réalité concrète. Sans renoncer aux considérations abstraites proscrites par Breton, il réfléchit sur la démarche de sa propre imagination : au lieu d'accueillir passivement les manifestations du merveilleux avec cet «abandon pure et simple au miracle» que recommandait le *Manifeste*, il s'interroge sur les ressorts et l'essence du mystère. Et de même qu'il ignore ces interdits, il ne tient pas compte des prescriptions : il n'emploie pas l'écriture automatique, sinon pour un court passage parodique, et ne fait guère appel à l'inspiration onirique profonde. Pourtant le but visé demeure identique à celui que proposait Breton, «la résolution... de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en un sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire.»<sup>514</sup>

---

<sup>514</sup> Gindine, Yvette. *Aragon, prosateur surréaliste*. Genève, Droz, pgs.57-58.

Este agudo análisis de Gindine nos permite comprender la misma creación de la imagen a pesar de la consecuente disolución de la dupla Breton-Aragon por diferencias tanto políticas como poéticas. Si bien, tal como lo establece Gindine, los procedimientos de Aragon no están calcados de aquellos procesos de pensamiento y técnica inscritos en el *Manifeste*, el resultado es el mismo: la conjunción o acercamiento de dos estados en apariencia contradictorios que desvelan una *surréalité*.

Por último, no podemos dejar de anotar las similitudes que encontramos respecto a la mujer, que es la puesta en escena inmediata del deseo, del amor, de la sensualidad y de la libertad. Ya Breton en *Poisson Soluble* había escrito “L’amour sera. Nous réduirons l’art à sa plus simple expression qui est l’amour”<sup>515</sup>, afirmación que encuentra una precisa complementación con una de las que finaliza “Le songe de Paysan”:

La réalité est l’absence apparente de contradiction.  
Le merveilleux, c’est la contradiction qui apparaît dans le réel.  
L’amour est un état de confusion du réel et du merveilleux.  
Dans cet état, les contradictions de l’Être apparaissent comme  
*réellement* essentielles à l’être.<sup>516</sup>

Envuelto en el mundo de lo maravilloso, el amor se convierte en el gran impulsor artístico y por lo tanto vivencial del promeneur surrealista. *Realmente esencial*, la búsqueda que se llevará a cabo tanto en la peregrinación de la ciudad como en el periplo interior contará con la gran necesidad de encontrar, a toda cosa, la dimensión amorosa que a su vez forme parte de la creación de la imagen y la irreprimible sensación de estado superior. Es a través de la búsqueda del amor en la ciudad, a través de la contemplación amorosa, que el camino se resuelve como verdaderamente laberíntico: lanzado a la aventura de su atravesamiento, se espera del bosque la súbita irrupción, *el rapprochement soudain, la femme cachée dans la forêt*, que situará al promeneur en una situación trascendente, no solamente en la medida en que se ha establecido el encuentro deseado, sino debido a que, como funciona precisamente en la promenade, el encuentro con el amor es también el encuentro con uno mismo: en principio invisibles, las coordenadas se lograrán dilucidar en la medida en que el encuentro

---

<sup>515</sup>Breton, *Ibid*, I, pg. 359.

<sup>516</sup> Aragon, *Ibid*, pg. 248.

trascendente implica una inmersión en el inconsciente. Basta con recordar los ejemplos de encuentros enunciados por Breton en la primera parte de *Nadja*, analizados el capítulo anterior, y la manera como explica dicho encuentro exterior con un elemento íntimo, personal e interior. Al atravesar y encontrar en el sendero de lo concreto, el laberinto de la interioridad inconsciente se dibuja en la escritura, libre de cualquier determinación lógica, tal como se lleva a cabo en la escritura automática. Así, pues, “Il n’y a de poèsie que du concret”<sup>517</sup>, por lo que “Il n’est d’amour que du concret”<sup>518</sup>: es en lo concreto que el amor encuentra su camino, de la misma manera que el amor encuentra su materialidad. Y la ciudad de París es el templo que, de vez en cuando, profiere confusas palabras que el caminante descifra en su doble atravesamiento, que no es más que uno solo. Lo postula, de igual manera, Breton en “Exposition X..., Y...” en abril de 1929:

À l’homme de nier sans ambages aujourd’hui ce que peut l’asservir et de mourir au besoin sur une barricade de fleurs, ne serait-ce que pour donner corps à ne chimère, à la femme peut-être et à elle seul de sauver à la fois ce qu’elle porte et ce qui l’enlève— silence! Il n’est pas de solution hors de l’amour<sup>519</sup>.

Solución y relación gracias a la trouvaille, pero a la vez con la imagen misma del ser amado, tal como establece en “Les visages de la femme”, prefacio al álbum *Man Ray* de 1934: “Le portrait d’un être qu’on aime doit pouvoir être non seulement une image à laquelle on sourit mais encore un oracle qu’on interroge.”<sup>520</sup> Aragon: “Sans doute l’image n’est-elle pas le concret, mais la conscience possible, la plus grande conscience possible du concret.”<sup>521</sup> La mujer es la dimensión más absoluta del mundo concreto, y por lo tanto carga en ella misma el secreto mismo de la ciudad, tal como lo pudimos ver en el personaje de *Nadja*. Basta con echar un vistazo a las citas que conforman la definición de la entrada *Femme* en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* para darnos una idea clara de la imagen consolidada: “Doit être le dernier mot d’un mourant et d’un livre”, de Forneret; “...la femme est l’être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalemetet suggestive; elle vit d’une autre vie que la sienne propre; elle vit spirituellement dans les

---

<sup>517</sup> Aragon, *Ibid*, 245.

<sup>518</sup> Aragon, *Ibid*, 248.

<sup>519</sup> Breton, *Ibid*, II, 301.

<sup>520</sup> Breton, *Ibid*, II, pg. 374.

<sup>521</sup> Aragon, *Paysan*, 244.

imagination qu'elle hante et qu'elle féconde.”, de Baudelaire; y por último, de Rimbaud: “Cette fois, c’est la Femme que j’ai vue dans la ville, et à qui j’ai parlé et qui me parle.”<sup>522</sup> Es precisamente de la mano de la mujer que podemos detenernos en la novela de Soupault *Les dernières nuits de Paris*.

---

<sup>522</sup> Breton, *Ibid*, II, pg. 809-810.

## 8.1 Soupault o el rostro femenino de París

Tal como hemos venido formulando a lo largo de nuestra investigación, tomamos como puntos de partida los textos de Aragon y de Breton para la formulación de la imagen de la ciudad de París. No obstante nuestra escogencia e hipótesis, nos es necesario establecer la manera como dos autores ya para entonces desterrados del grupo surrealista por Breton, en los mismos años de la publicación de Nadja, establecieron su visión propia de la ciudad. Dos versiones que si bien no cuentan con el poderío iniciático de las dos ya analizadas, sí nos permiten comprender la recepción de dichos elementos establecidos.

En *Les dernières nuits de Paris*, publicada en 1928 luego de dos años de exclusión del grupo surrealista, Soupault tomará la dinámica de la novela policíaca para llevar a cabo una elegía absoluta frente a la noche de París en compañía del gran personaje que logra establecer absolutamente todos los parámetros noctámbulos y aventureros, la prostituta Georgette. El narrador— quien, a diferencia del caso de Breton y Aragon, no podemos establecer directamente con Soupault— emprende una promenade nocturna en la ciudad de París para encontrarse, en una sola noche, con una variedad de eventos que tendrán resoluciones fatales, tales como el asesinato y desmembramiento de un joven, dejado a las orillas del Sena. Si bien el trasfondo argumental de la novela es la lenta progresión del narrador hacia la banda de Volpe a través del conocimiento que traba con Georgette, es de nuestro interés enfocarnos en la manera como Soupault se inserta en la tradición noctámbula fundada por Rétif de La Bretonne— quien es nombrado abiertamente en la novela al establecer un parecido con un personaje que conoce la historia de París y sus detalles más ínfimos<sup>523</sup>— y ver la manera como, a partir de dicha

---

<sup>523</sup> Se trata del momento en que el narrador está caminando con Volpe y un amigo suyo,

«un homme petit et gras, réellement vêtu d'une barbe, on ne voyait que ce buisson de poils, qui tétait une cigarette à peine allumée. Les mains derrière le dos, le ventre en avant, sa silhouette rappelait celle d'un dictionnaire. (...) Le dictionnaire ambulante nous raconta avec les citations à l'appui les coutumes singulières des domestiques. Il nous décrivit avec force de détails le vestiaire pour enfants en bas âge, déposés contre un numéro par les bonnes d'enfants. Cet usage, affirmait-il avec une sûreté désarmante, est fort ancien. Et il citait des cas de substitutions d'enfants infiniment plus nombreux qu'on ne le supposait. Parfois il soulignait ses dires d'une considération empruntée à Restif de La Bretonne, qui était visiblement son modèle. Volpe le laissait parler. (Soupault, *Ibid.*, pg. 106-107)

incorporación, resalta el carácter misterico de la mujer parisina; esto es, de Georgette.

El primer capítulo es una obra maestra de la tradición noctámbula. Es precisamente la noche en que el narrador tiene la impresión de haber sido testigo no del crimen cometido, pero sí del momento en que encontraron a una mujer con una bolsa en la cual reposaban los miembros de su— como lo sabrá luego— antiguo amante. Desde el principio de la narración se hará un énfasis absoluto en el carácter noctámbulo de la ciudad misma: de alguna manera, es como si la noche misma tomara vida e incitara a todos sus personajes a llevar a cabo sus promenades, sus visitas a prostíbulos, o sus asesinatos: “C’était la nuit de Paris qui avait pris toute la place, et les murs noirs, les quais, le pont disparaissaient comme définitivement. Dans le ciel monotone grandissaient les longs reflets, ces arcs-en-ciel incolores qui dénonçait la ville et son aurore”.<sup>524</sup>

Pero en la contrapartida del efecto visual que implica la ciudad —la lluvia y la sombra serán fundamentales— encontramos, desde un principio, la íntima interacción interior que se establece entre el narrador promeneur y la ciudad misma. Luego de ver la manera como la policía deja abandonada a la mujer que cargaba el cuerpo cercenado de quien fuera su antiguo amante, el narrador establecerá su propio estado de alma en íntima relación al paisaje nocturno que está presenciando:

Mélancolie, mélancolie, c’est cette nuit-là que je compris votre pouvoir et votre servitude. Il me semblait poursuivre le long de ce fleuve un troupeau de souvenirs, de regrets, de remords et lorsque enfin j’allais saisir quelques-uns de ces fantômes, j’oubliais, j’oubliais pour toujours ma manie ou ma perplexité. Cette femme triste jusqu’à la mort était derrière moi, attendant encore sans doute, et je ne sais quelle peur me poussait en avant. Je fuyais. La grosse horloge de la gare d’Orsay, celle de gauche, marquait trois heures, heures singulières entre toutes et comparable seulement à la neuvième à cause de leur commune ambiguïté.<sup>525</sup>

Ahora bien, el escenario recorrido está en íntima relación con el estado de ánimo del personaje, permitiéndonos así, desde un principio, contemplar la ciudad como un espacio interior, a la vez que definir la manera mediante la cual se inserta en la tradición establecida desde el

---

<sup>524</sup> Soupault, Philippe. *Les dernières nuits de Paris*. Paris, Seghers, 1975, pg. 20.

<sup>525</sup> Soupault, *Ibid*, pg. 22.

siglo XVIII; esto es, mediante la contundente manifestación del misterio en cada una de sus calles. Dicho misterio se establece en boca del mismo narrador, cuando se encuentra caminando con Georgette y el marinero, los tres en compañía del perro:

Georgette, le marin, le chien et moi-même ne pouvions répondre et nous poursuivions cette réponse, marchant à l'aventure, poussés ici plutôt que là par une invincible fatigue.

En y réfléchissant bien, tandis que sous les arbres des Champs-Élysées nous marchions à pas mous, je croyais deviner un but, celui de tous les promeneurs nocturnes de Paris : nous étions partis à la recherche d'un cadavre.

Si tout à coup nous avions rencontré un être sans vie gisant sur le trottoir, baignant peut-être dans son sang ou appuyé contre un mur, nous nous serions immédiatement arrêtés, et cette nuit aurait été terminée. Mais c'est cette rencontre et seulement cette rencontre qui aurait pu nous contenter.<sup>526</sup>

El carácter misterioso de la ciudad se lleva a cabo mediante la puesta en escena de uno de los propósitos de la noche : encontrar un cadáver, llevar a cabo la promenade con este objetivo; tal como vemos en la cita, partir hacia la aventura esperando encontrar lo único que les haría pensar que es necesario detenerse. Al marcar el cadáver como el objeto buscado, Soupault utiliza toda la tradición de la novela policíaca, desde *Les Mystères de Paris* de Sue hasta la serie de cuentos policíacos de Edgar Allan Poe. Tal como establecimos en el capítulo tercero gracias a las observaciones de Roger Caillois en su *Le mythe et l'homme*, la novela policíaca transforma la novela puesto que emprende la construcción y elaboración de un espacio que deberá ser conquistado por parte de un personaje. Si bien encontramos la presencia del asesino —que forma parte de uno de los grupos de personajes analizados por Burton, como pudimos ver en el capítulo III—, encontramos aquello que cubre y lo protege: la noche misma. De la misma manera, la noche con sus fantasmagorías incide directamente en el narrador: su presencia en el espacio oscuro determina, indiscutiblemente, la casi desintegración de su método de pensamiento, en la medida en que a través de la ciudad su pensamiento mismo encuentra un orden, no del todo cercano al puramente lógico pero tampoco llevado hasta las consecuencias de la escritura automática:

---

<sup>526</sup> Soupault, *Ibid*, pg. 25.



Je retrouvais dans cette promenade hésitante la démarche saccadée de mes pensées, ne pouvant fixer la frontière de mon imagination et de ma mémoire. Le petit jardin et ses minuscules mystères s'obscurcissaient sans que l'on pût y distinguer la nuit. On reconnaissait l'ombre, mais sans cette brume légère et nocturne.

De manera lenta y progresiva, la misma ciudad invade, conquista y saca a relucir la interioridad del persona, como podemos ver en el siguiente párrafo, que sin lugar a dudas nos traslada momentáneamente al cuadro de Robert Delaunay *Le portrait de Philippe Soupault*, en el cual se encuentra el escritor con la Tour Eiffel detrás suyo<sup>527</sup>:

A travers les arbres, la tour Eiffel prenait un aspect passionné et devenait un acte de bravoure et d'orgueil. Elle perdait, entourée d'étoiles, son air familier et bonasse que les premières années du XXe siècle lui ont imposé. A cette heure, le jardin était à peu près désert. Seules des voix rappelaient des présences. Je rêvais. Et celle qui devant moi bravait je ne sais qui m'éloigna de tous ces vains débats, de ces encombrantes questions. La tour Eiffel devenait plus vivante que moi. Je savais depuis longtemps, que de la considérer à ses pieds la rendait métallique et architecturale, que de l'apercevoir de très loin la faisait symbolique et qu'elle changeait d'aspect et de caractère selon qu'on l'admirait de Pantin ou de Grenelle, de Montmartre ou de Point-du-Jour.<sup>528</sup>

En los dos párrafos anteriores vemos la manera como el paisaje urbano se torna de un momento a otro en un paisaje interior a través de una manifestación onírica, tal como lo expone Sylvie Cassayre en su *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'oeuvre de Philippe Soupault*:

Dans le passage du concret à l'imaginaire, les éléments référentiels s'effacent au profit des éléments oniriques. De la description, qui pouvait paraître réaliste surgit, dans le présent de l'écriture et par une suite de métamorphoses, une création imaginaire du paysage. L'originalité de Soupault réside dans la coexistence entre la perception et le rêve, dans ce pont établi de

---

<sup>527</sup> Ver Rousseau, Pascal, "L'échange du portrait. Philippe Soupault et le peintre Robert Delaunay" en *Philippe Soupault. L'ombre frissonante* (Arlette Albert-Birot; Nathalie Nabert; Georges Sebbag, Eds). Paris, Jean Michel Place, 2000, pgs. 83-97.

<sup>528</sup> Soupault, *Ibid*, pg. 33-34.

l'un à l'autre faisant se superposer les deux visions comme dans une surimpression cinématographique.<sup>529</sup>

Dicha originalidad establecida por Cassayre no puede ser puesta de manifiesto sin antes acordar que dicha mezcla estilística entre el sueño y la realidad ya se había llegado a cabo por Aragon en un espacio cerrado, como lo es el pasaje, y con un espacio abierto, como lo es el parque Buttes-Chaumont. Sin embargo, comprendemos la manera como el caminante de la ciudad nocturna se deja absorber, se deja desintegrar oníricamente por la noche que implica las percepciones noctámbulas propias a la misma tradición acogida.

Ahora bien, en la crítica de la novela de Soupault encontramos una gran variedad de estudios que han tomado como motor analítico la exclusión de Soupault en 1926 del grupo surrealista, y la manera como él, mediante la escritura de su novela, decide de alguna manera atacar los preceptos surrealistas establecidos por Breton en *Nadja*. Dicha apertura hermenéutica se lleva a cabo mediante la lectura que pretende comprender la sucesión de eventos ocurridos en esa primera noche de la novela no como elementos propios del azar, sino como elementos que conducen al misterio; en otras palabras, no se establece que la ciudad de París sea misteriosa por su relevancia en términos del azar, sino porque sus elementos inherentes conllevan a la percepción del misterio. Tomando como motor el epígrafe utilizado para el capítulo 2 cuya autoría es de Lamarck— *Le hasard n'est que notre ignorance des choses*—, la crítica ha querido ver un sistemático ataque al azar establecido por Breton. Si bien no es éste nuestro propósito investigativo de la novela, sí consideramos necesarias algunas puntualizaciones que, a su vez, nos permite comprender la novela de Soupault no como un ataque al azar, y mucho menos como un ataque al surrealismo, sino como la complementación noctámbula a la estética urbana de París.

Así, pues, leemos en Peter Kuon, en su artículo intitulado “Écriture et ré-écriture du paysage urbain”, la idea que prácticamente la caracterización o imagen que se lleva a cabo de París se hace de tal manera que ataque los postulados bretonianos:

La bande de Volpe, telle qu'elle est décrite par le narrateur, renvoie évidemment au groupe surréaliste réuni autour de son chef, André Breton. On comprend que Philippe Soupault, après

---

<sup>529</sup> Cassayre, Sylvie. *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'oeuvre de Philippe Soupault*. Paris, Lettres Modernes, 1997, pg. 210.

son exclusion, ne fut pas tendre avec ses anciens compagnons de route. (...) En vérité, l'auteur propose une réflexion très sérieuse sur l'expérience surréaliste. (...) Son narrateur se trouve confronté avec un événement étrange, énigmatique. Au fur et à mesure de l'action, il constate que ce qu'il voit par hasard et qu'il est prêt à accepter comme mystère, n'est que la mise en scène d'un pseudo-hasard objectif surréaliste.<sup>530</sup>

Lo que Kuon llama *pseudo-hasard objectif* nace precisamente del epígrafe de Lamarck, a la vez que de la utilización de Balzac (la influencia de Ferragus) como motor narrativo. Según Kuon, no habría mejor manera de atacar a Breton que utilizando a Balzac, el padre de la novela realista, género rechazado por Breton<sup>531</sup>. Según Cassayre, mediante la utilización del epígrafe de Lamarck, Soupault “se place dans une optique scientifique, réductrice par rapport au rôle de révélateur que les Surréalistes ont voulu faire jouer au hasard.”<sup>532</sup> La pregunta que reside en el trasfondo de dicha afirmación trata precisamente de qué tanto utiliza Soupault las referencias bretonianas para la configuración de París, puesto que es sobre dicho escenario que transcurre la historia. Así, pues, Cassayre definirá las diferencias:

Le hasard est certainement, chez Soupault, plus signe d'une ignorance que d'une connaissance. Loin d'apparaître comme un simple ressort de l'intrigue, il est la manifestation d'une interrogation d'ordre beaucoup plus vaste sur le sens de la destinée humaine ; s'il ne permet pas à l'écrivain de résoudre ses problèmes d'identité, il est du moins l'une des manières de les poser. Son rôle, dans l'univers imaginaire de Soupault, porte toutes les interrogations de l'écrivain sur la possibilité de donner une réponse définitive à ce que pourrait être la notion de merveilleux ; le hasard renvoie indéfiniment à une interrogation et il n'est jamais une solution qui viendrait organiser le réel de manière univoque, qui viendrait lui donner un sens qu'il s'agirait simplement de déchiffrer. Pour Breton, le hasard objectif naît de la coïncidence entre la nécessité extérieure et la nécessité

---

<sup>530</sup> Kuon, Peter. “Écriture et ré-écriture du paysage urbain. *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault” en Peylet, Gérard; Kuon, Peter, Eds. *Paysages urbains de 1830 à nos jours*. Eidolon. Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de recherches sur l'Imaginaire appliqués à la Littérature. No. 68. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, pg. 213-214.

<sup>531</sup> Kuon, *Ibid*, pg. 216.

<sup>532</sup> Cassayre, *Ibid*, pg. 215.

intérieure issue du désir, et, de ce fait, résout la dichotomie entre la liberté et la nécessité ; pour Soupault les enchaînements mystérieux qui ponctuent la quête-errance dans Paris restent des sujets d'interrogations, des jalons posés sur un chemin qui serpente entre le doute et l'adhésion.<sup>533</sup>

En la medida en que se establece que los distintos eventos que suceden en la novela no corresponden a noción alguna del azar objetivo implica que no hay ningún tipo de signo, de mensaje o de criptograma que deba ser resuelto. Tal como establece Bancquart, “Pas de révélation possible en revanche pour Soupault: il est un maître de l'insolite et fait surgir dans Paris des spectacles imprévisibles pour la raison, mais pour lui, ces spectacles ne sauront être chargés d'un signe.”<sup>534</sup> Sin embargo, en el análisis realizado por Cassayre encontramos un elemento metodológico que no permitiría dicho análisis, en la medida en que, como hemos venido anotando, la noción de hasard objectif no será propuesta con los mismos términos que ella utiliza —“la coïncidence entre la nécessité extérieure et la nécessité intérieure issue du désir, et, de ce fait, résout la dichotomie entre la liberté et la nécessité”— sino hasta 1935 en la conferencia en Praga titulada “La situation de l'objet surréaliste”. Hasta el momento de publicación de *Les dernières nuits*, la noción que luego será el hasard objectif se consolidará en los rapprochements soudains y pétrifiantes coïncidences, y sin lugar a dudas el narrador de la novela de Soupault se verá inmerso en cada una de éstas. Esto, por lo tanto, implica necesariamente que el punto crucial de la novela de Soupault no depende en su utilización del azar directamente, si bien encontramos menciones verdaderamente importantes puesto que nos permiten saber que la noción del azar se encontraba ciertamente en la mente del autor en el momento de contemplar su situación en París:

Pendant cette promenade ensoleillée et matinale, je vis grandir devant mes yeux le hasard. Il m'apparut comme un personnage puissant et cependant très proche, qui prenait l'aspect de milliers d'êtres humains. Il était aussi bien ce passant paisible qui venait à ma rencontre que ce chauffeur de taxi ivre et las, il était Volpe et Octave, il était peut-être une partie de moi-même. Il grandissait toujours, et bientôt je conclus que Paris, ma ville, était une de ses demeures favorites. J'acceptais de croire le hasard universel mais à Paris, plus que partout ailleurs, je

---

<sup>533</sup> Cassayre, *Ibid*, pg. 216.

<sup>534</sup> Cassayre, *Ibid*, pg. 216.

croyais le voir plis aisément, presque le toucher du doigt. Il était, me disais-je, les mains tu temps.<sup>535</sup>

Si bien encontramos la noción de que en París el azar habita en cada una de sus calles, las incidencias que recaen sobre el azar en la novela son diferentes a aquellas utilizadas o postuladas por Breton o por Aragon. No es gratuito, de cualquier manera, que el narrador se hubiera visto sujeto a tantos eventos en una sola noche de *promenade* con una prostituta. Pero si hay algo que tiene aún más peso que la noción del azar, es la estética nocturna de la ciudad misma, que tendrá la misma vida que su personaje Georgette: “Le jour était né. Paris, engourdi, commençait à dormir.”<sup>536</sup> Georgette y París duermen durante las horas diurnas precisamente porque la noche parisina y ella son el mismo:

Georgette reprit sa marche à travers Paris et la nuit confondus. Elle avançait, écartant la tristesse, la solitude ou l’angoisse. C’est à cette heure surtout qu’apparut son étrange pouvoir : celui de transfigurer la nuit. Grâce à elle qui n’était qu’une des cent mille, la nuit de Paris devenait un domaine inconnu, un immense pays merveilleux plein de fleurs, d’oiseaux, de regards et d’étoiles, un espoir jeté dans l’espace. Esclave de mes pensées, je songeais à un vélodrome. (...) Cette nuit-là, tandis que nous poursuivions ou plus exactement que nos filions Georgette, je vis Paris pour la première fois. La ville n’était donc pas la même. Elle se dressait au-dessus des brumes, tournant comme la terre sur elle-même, plus féminine que de coutume, elle se resserrait dans chaque détail que je remarquais. Et Georgette elle-même devenait une ville.<sup>537</sup>

Siguiendo la misma idea que veníamos formulando acerca de la doble relación entre el *promeneur* y la ciudad, vemos la manera como sucede lo mismo con Georgette : en la medida en que ella misma transfigura la noche de París, y que el narrador tiene la impresión de ver París *por vez primera*, Georgette, por su parte, adquiere todas las características de una ciudad. Es en su descripción, por lo tanto, que reconocemos elementos tanto de la mujer como de la ciudad:

Mais ce qui donnait à sa personne un charme que l’on pouvait qualifier de particulier était qu’elle ressemblait à une ombre (...)

---

<sup>535</sup> Soupault, *Ibid*, pg. 122.

<sup>536</sup> Soupault, *Ibid*, pg. 26.

<sup>537</sup> Soupault, *Ibid*, pgs. 50-51.

la sourire d'un ombre. (...) Cette ressemblance se confirmait lorsque l'on songeait à sa manière de vivre. Elle n'aimait que la nuit qu'elle semblait épouser chaque soir, et son allure même ne devenait réelle que lorsqu'elle s'éloignait de la lumière pour pénétrer dans l'obscurité. En la regardant attentivement on ne pouvait l'imaginer vivant pendant le jour. Elle était la nuit même et sa beauté était nocturne.<sup>538</sup>

La relación entre la mujer y la ciudad de París es llevada a cabo por Soupault hasta sus últimas consecuencias: hacer de una la otra. Así como vimos en una cita anterior que la ciudad de París duerme durante el día, el narrador no sentirá interés alguno por Georgette durante el día, puesto que, como páginas más tarde podrá comprobar, se trata de otra persona:

Je ne l'avais vue en plein jour et e craignais une déception. Je supposais que le mystère qui l'enveloppait tomberait d'un seul coup.

Je la vis, mais elle n'était plus la même. C'était une femme éteinte, mécanique et courageuse. Sans doute ne savait-elle plus sourire. Elle était mêlée à toute la foule et en faisait partie. Jamais je ne l'aurais distinguée. (...) en songeant à celle qu'elle avait été, à celle que certains auraient aimé nommer la reine du mystère, j'aurais préféré la voir morte à mes pieds.<sup>539</sup>

Adhiriéndose a la tradición noctámbula, el narrador prefiere verla muerta que durante el día— de la misma manera que siempre se preferirá caminar París en la noche que durante el día. Tal como apunta Claude Leroy, Georgette, más que *une passante*— alguien que camina las calles y que es vista una sola vez para jamás regresar—, es *une passeuse*: “Plus qu'une femme changée en allégorie, c'est une allégorie travestie en femme. (...) elle n'est pas une femme qui transfigure mais bien la transfiguration même.”<sup>540</sup> Cuando Georgette desaparece terminando la novela, el narrador le escuchará decir a Volpe: “Dites donc, quand Georgette s'éloigne, avez-vous remarqué que le jour n'est pas loin. Si Georgette s'en allait pour toujours, j'ai l'impression, et, vous savez, je ne me laisse pas épater, j'ai l'impression

---

<sup>538</sup> Soupault, *Ibid*, 53.

<sup>539</sup> Soupault, *Ibid*, pg. 61-62.

<sup>540</sup> Leroy, Claude. “Passages de la passante” en Boucharenc, Myriam; Leroy, Claude, Eds. *Présence de Philippe Soupault*. Colloque de Cerisy-la-Salle (juin 1997). Caen, Université de Caen, 1999, pg.

qu'il n'aurait plus de nuit."<sup>541</sup> En su estudio "*Les dernières nuits de Paris*, un roman mythique", Alain Meyer, luego de establecer una relación entre Georgette tanto con Artemis— "la coureuse indóciles des vastes étendues obscures et pleines de mystère"— como con Hécate — "celle qui veille et guette aux carrefours, la magicienne qui charme les passants de son invite si douce en même temps qu'implacable"<sup>542</sup>—, establecerá los elementos que permiten contemplar la ciudad de París como una ciudad mítica, siempre de la mano de su personaje íntimo, propio e igual, como lo es Georgette. La súbita desaparición de Georgette se comprende, pues, en una dimensión mítica:

Lorsque Georgette cessera son parcours, lorsqu'elle ne hantera plus les étapes de l'itinéraire familial, la ville sera bien près de disparaître. À la cadence régulière des pas de Georgette, le rituel reprend chaque nuit, i lest le garant du sursis encore accordé à la ville. Georgette aux cheveux noirs coupés courts est la sombre prêtresse de ce cérémonial de mythes anciens revivifiés en mythe moderne. Cette prostituée es un prostitué sacrée.<sup>543</sup>

La mujer prostituta, tal como lo vimos en Aragon, retoma sus dimensiones sagradas: ella misma encarna la dimensión mítica de la ciudad, en la medida en que es la guardiana de cualquier secreto que mantiene, impoluto, el misterio:

Georgette possédait le charme de l'invisible. Depuis notre première rencontre place Saint-Germain-des-Prés, elle avait pris part à tous les événements au moins étranges auxquels j'avais assisté. Elle était à la fois le témoin et la cause de cette incompréhensible succession de mystères. C'est elle, me disais-je, qui tient la clé de l'incompréhension, et cependant elle ignore que je ne puis comprendre ce qui lui paraît à elle si simple. Le hasard jouait avec moi mais non avec elle. Et je ne pouvais saisir ce qui l'attachait à la certitude, à la clarté, à la vérité. Elle-même invisible passait et repassait, traversant le mystère sans crainte ni regret.<sup>544</sup>

Si bien los eventos en la ciudad no ocurren todos narrativamente a través de la mujer, ella está presente en todos puesto que ella misma es

---

<sup>541</sup> Soupault, *Ibid*, pg. 125.

<sup>542</sup> Meyer, Alain. "*Les dernières nuits de Paris*, une roman mythique" en Boucharenc et Leroy, eds, pg. 219.

<sup>543</sup> Meyer, *Ibid*, pg. 219.

<sup>544</sup> Soupault, *Ibid*, pg. 85.

la ciudad que es París. En Soupault vemos, tomando un camino alternativo a aquél tomado por Aragon o incluso por Breton— en la medida en que su inserción en la tradición noctámbula es más palpable, a la vez que más clásica—, la manera como incluso la novela policíaca, viejo género nacido precisamente en el momento de los grandes pasajes y el pasado histórico de París, se pone al servicio de la caracterización, transfiguración y antropomorfización de la ciudad para darle un rostro femenino. Al abrir Volpe la puerta en la escena final de la novela y aparece Georgette, se cierra la configuración: “Paris était devant nos yeux.”<sup>545</sup>

Solo un ser de la calle— en este caso, una prostituta— puede ser el rostro de París.

---

<sup>545</sup> Soupault, *Ibid*, pg. 169.



## 8.2 Robert Desnos o *la femme nue trouvée dans la forêt*

Si bien comenzamos con la novela de Soupault a manera de contrapunto con los textos de Aragon y de Breton, precisamente por su autoría conjunta con Breton en *Les champs magnetiques*, nos es necesario ahora devolvernos hasta 1927 para así detenernos en una novela que sin lugar a dudas también define de manera aguda y sobre todo *imaginativa* las diversas correspondencias entre el amor y la ciudad de París. Hablamos, como no podía ser de otra manera, de una de los grandes creadores de imágenes surrealistas, ya fuera en estado de duermevela o como un principio narrativo: Robert Desnos, quien fue uno de los “escogidos” de Breton, pero cuya exclusión en 1927 al no adherirse al partido comunista, al igual que Soupault, determinó un cambio absoluto respecto al grupo surrealista. Durante las *séances* de la rue Fontaine el protagonismo de Desnos fue absoluto; tanto es así, que Breton le dedica todo un trozo de *Nadja*, asociándolo, sin ir más lejos, a la figura de *oráculo*:

Qui n'a pas vu son crayon poser sur le papier, sans la moindre hésitation et avec une rapidité prodigieuse, ces étonnantes équations poétiques, et n'a pu s'assurer comme moi qu'elles ne pouvaient avoir été préparées de plus longue main, même s'il est capable d'apprécier leur perfection technique et de juger du merveilleux coup d'aile, ne peut se faire une idée de tout ce que cela engageait alors, de la valeur absolue d'oracle que cela prenait.<sup>546</sup>

Ya cuatro años antes, en el *Manifeste*, Breton había proclamado a Desnos como el profeta del surrealismo, de una manera, al igual que en *Nadja*, ejemplar:

Demandez à Robert Desnos, celui d'entre nous qui peut-être, s'est le plus approché de la vérité surréaliste, celui qui, dans des oeuvres encore inédites et le long des multiples expériences auxquelles il s'est prêté, a justifié pleinement l'espoir que je plaçais dans le surréalisme et me somme encore d'en attendre beaucoup. Aujourd'hui Desnos *parle surréaliste* à volonté. La prodigieuse agilité qu'il met à suivre oralement sa pensée nous vaut autant qu'il nous plaît de discours splendide et qui se perdent, Desnos ayant mieux à faire qu'à les fixer. Il lit en lui à

---

<sup>546</sup> Breton, *Ibid*, I, pg. 661.

livre ouvert et ne fait rien pour retenir les feuillets qui s'envolent au vent de sa vie.<sup>547</sup>

Sin embargo, la exclusión en 1927, que fue la primera verdadera desintegración del grupo surrealista, llevó a Desnos a quedar en malos términos, como era de esperarse, con Breton. Así, pues, vemos la diferencia de tono respecto al otro entre las menciones de Breton tanto en el *Manifeste* como en *Nadja* con el artículo escrito por Desnos titulado “Troisième manifeste du surréalisme”, publicado en *Le Courrier Littéraire* en marzo de 1930:

Que prouve le fait que j'ai écrit en 1923 les louanges de Breton et que je l'insulte en 1930, sinon que j'ai changé d'avis? Pour ma part, j'estime que j'ai aimé un porc. (...) Et je proclame ici André Breton tonsuré de ma main, déposé dans son monastère littéraire, sa chapelle désaffecté, et le surréalisme tombé dans le domaine public, à la disposition des hérésiarques, ses schismatiques et des athées. Et je suis un athée.<sup>548</sup>

No es nuestro interés destacar las maneras como distintas disputas entre los miembros del grupo se evidencian en las obras o variaciones que se hacen de París —tal como vimos que sucede con Kuon o Cassayre en el caso de Soupault. Sin embargo, no deja de resultar como mínimo llamativo la manera como tres de los cuatro autores de los grandes postulados de París como ciudad surrealista terminaron, con el tiempo, indisolublemente separados de Breton. A pesar de la disputa, los elementos que encontramos en la novela de Desnos, al igual que en la de Soupault, se amoldan a los elementos contemplados en las creaciones de Breton y de Aragon. Desnos, de esta manera, logra llevar a cabo una de las imágenes más apetecidas por el *promeneur surréaliste*: encontrar a la mujer desnuda en el bosque.

La novela *La liberté ou l'Amour* se escribe casi en su totalidad en 1925<sup>549</sup>, por lo que contemplamos que los elementos que la forjaron fueron aquellos establecidos un año después de la publicación del *Manifeste*. Las aventuras entre Corsaire Sanglot y Louise Lame no se llevarán a cabo exclusivamente en la ciudad de París; no hay un espacio determinado, si bien se va y se viene por la ciudad al igual que se hace

---

<sup>547</sup> Breton, *Ibid*, I, pg. 331.

<sup>548</sup> Desnos, Robert. *Oeuvres*. Édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas. Paris, Gallimard, 1999, pg. 486-487.

<sup>549</sup> Dumas, Marie-Claire. “Introduction à *La liberté ou l'amour*” en Desnos, *Ibid*, pg. 314.

por océanos, por anémonas, por desiertos y demás. No obstante, la caracterización de París está íntimamente relacionada con los encuentros y desencuentros, que a su vez harán de la ciudad el lugar idóneo para el encuentro amoroso. Tal como apunta Dumas,

Corsaire Sanglot se laisse conduire par une voix et le chemin qu'elle lui indique: il rencontre Louise Lame, l'objet inconnu de sa quête. A l'opposé de l'«esprit noir des circonstances» qui sépare ceux qui voudraient et devraient se rencontrer, *il est des coïncidences qui, sans émouvoir les paysages, ont cependant plus d'importance que les digues et les phares...*[*La liberté ou l'amour*, 329], des coïncidences qui rassemblent en des lieux prédestinés (...) des êtres extraordinaires comme Louise Lame et Corsaire Sanglot.<sup>550</sup>

Este tipo de coincidencias las vemos desde el capítulo II, titulado “Les profondeurs de la nuit”, precisamente después del largo poema cuya autoría es atribuida, dentro de la novela, a Rimbaud. La relación que Desnos siempre tendrá con la noche es algo evidente, precisamente por su condición *voyante* durante las *séances*. Así, pues, desde el principio mismo de la narración encontraremos menciones explícitas al encuentro, a la noche y a la mujer — en el que podemos encontrar, ciertamente, algún eco de la puerta abierta dejada por Breton en “La confession dédaigneuse”:

Ce fut, je l'assure, une étonnante période de ma vie que celle où chaque minute nocturne marquait d'une empreinte nouvelle la moquette de ma chambre: marque étrange et qui parfois me faisait frissonner. Que de fois, par temps d'orage ou clair de lune, me relevait-je pour les contempler à la lueur d'un feu de bois, à celle d'une allumette ou à celle d'un ver luisant, ces souvenirs de femmes venues jusqu'à mon lit, toutes nes hormis les bas et les souliers à hauts talons conservés en égard pa mon désir, er plus insolites qu'un ombrelle trouvée en plein Pacifique par un paquebot. Talons merveilleux contre lesquels j'égratignais mes pieds, talons! sur quelle route sonnez-vous et vous reverrai-je jamais?<sup>551</sup>

---

<sup>550</sup> Dumas, Marie Claire. *Robert Desnos ou l'exploration des limites*. Paris, Librairie Klincksieck, 1980, pg. 461. Luego Dumas encontrará a relación directa entre el espacio y la búsqueda de los dos personajes: “Dans la mesure où l'amour présuppose un jeu de poursuites et de rencontres, on comprend que le paysage urbain soit el plus favorable aux enchevêtrements d'itinéraires comme aux rencontres les plus miraculeuses. Paris prête ainis ses places et ses rues aux périples de Corsaire Sanglot et de Louise Lame.” (pg. 465)

<sup>551</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 325.

Pero para este momento Corsaire Sanglot se encuentra caminando por la calle, desde donde rememora los encuentros acontecidos en su alcoba, precisamnte en su cama. Caminando por la rue de Pyramides ve caer hojas de árboles del jardín de las Tuileries: “C’étaient des gants; gants de toutes sortes, gants de peau, gants de Suède, gants de fils longs.”<sup>552</sup> Luego habrá una mujer que se quita los guantes para dejarse besar la mano por Corsaire Sanglot, hasta que la imagen de los guantes finalmente reposará sobre Louise Lame sobre la rue de Rivoli, dirigiéndose hacia l’Étoile: “Ce furent d’abord deux gants qui s’étreignirent en une poignée d’invisibles mains et dont l’ombre longtemps dansa devant moi.”<sup>553</sup> Sin embargo, dicho encuentro no terminará con la interrupción del movimiento: se convertirá en una promenade conjunta, y dicho encuentro amoroso — el encuentro, como apunta Dumas, de *l’objet inconnu de sa quête* — será explicado y agradecido a la ciudad por el misterio y aventura que éste implica:

...c’était Louise Lame qui marchait dans la direction de l’Étoile. Singulière randonnée. Jadis, les rois marchèrent dans la direction d’une étoile ni plus ni moins concrète que toi, place de l’Étoile avec ton arc, orbite où le soleil se loge comme l’œil du ciel, randonnée aventureuse et dont le but mystérieux était peut-être toi que je sollicite, amour fatal, exclusif, et meurtrier. Si j’avais été l’un des rois, o Jésus, tu serais mort au berceau, étranglé, pour avoir interrompu si tôt mon voyage magnifique et brisé ma liberté puis, sans doute, un amour mystique m’eût enchaîné et traîné en prisonnier sur les routes du globe que j’eusse rêvé parcourir libre.<sup>554</sup>

---

<sup>552</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 325.

<sup>553</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 326. ¿Cómo no pensar, luego de la mención de las hojas-guantes de Corsaire Sanglot, en la importancia otorgada por Breton a los guantes de Lisa Meyer en *Nadja*: “Je ne sais ce qu’alors il put y avoir pour moi de redoutablement, de merveilleusement décisif dans la pensée de ce gant quittant pour toujours cette main. Encore cela ne prit-il ses plus grandes, ses véritables proportions, je veux dire celles que cela a gardées, qu’à partir du moment où cette dame projeta de revenir poser sur la table, à l’endroit où j’avais tant espéré qu’elle ne laisserait pas le gant bleu, un gant de bronze qu’elle possédait et que depuis j’ai vu chez elle, gant de femme aussi, au poignet plié, aux doigts sans épaisseur, gant que je n’ai jamais pu m’empêcher de soulever, surpris toujours de son poids et ne tenant à rien tant, semble-t-il, qu’à mesurer la force exacte avec laquelle il appuie sur ce quoi l’autre n’eût pas appuyé.” (Breton, *Ibid*, I, pg. 679).

<sup>554</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 326.

Una vez Corsaire Sanglot se encuentra con Louise Lame se convierte en el *but mystérieux*, la respuesta a la sollicitación de un amor fatal, exclusivo y mortal. Desde el encuentro mismo durante la *promenade* se lleva a cabo la caracterización de la mujer: llegando a la Porte Maillot entramos al hermosamente poético suceso del leopardo que luego de haber aterrorizado comarcas enteras decide librarse de su piel para entregársela a Louise Lame. Es, quizás, uno de los más hermosos cuentos llevados a cabo para realzar la belleza y poderío de Louise Lame, contra quien ni siquiera las bestias salvajes pueden retenerse. El recuento mismo del momento en que se sustrae de su piel cuenta con la noche, como no podría ser de otra manera, como la gran protagonista en compañía de Louise Lame, la *fatale et adorable fille*:

Un jour d'octobre, comme le ciel verdissait, les monts dressés sur l'horizon virent le léopard, dédaigneux pour une fois des antilopes, des mustangs et des belles, hautaines et rapides girafes, ramper jusqu'à un buisson d'épines. Toute la nuit et tout le jour suivant il se roula en rugissant. Au lever de la lune il s'était complètement écorché et sa peau, intacte, gisait à terre. Le léopard n'avait pas cessé de grandir durant ce temps. Au lever de la lune il atteignait le sommet des arbres les plus élevés, à minuit il décrochait de son ombre les étoiles.

Ce fut un extraordinaire spectacle que la marche du léopard écorché sur la campagne dont les ténèbres s'épaississaient de son ombre gigantesque. Il traînait sa peau telle que les empereurs romains n'en portèrent jamais de plus belle, eux ni le légionnaire choisi parmi les plus beaux et qu'ils aimaient. (...)

Quand il atteignit la maison de Louise Lame, la porte s'ouvrit d'elle-même et, avant de crever, il n'eut que la force de déposer sur le perron, aux pieds de la fatale et adorable fille, le suprême hommage de sa fourrure.<sup>555</sup>

La súbita aparición del relato en mitad de la *promenade* funciona además como una debida caracterización de la mujer para Desnos: el supremo homenaje del *furieux animal* que a manera de sacrificio decide salir de su más grande esplendor. El protagonismo poético del leopardo— su rugir en la noche solitaria a la luz de la luna, su caminar sin piel a través de la calles para llegar hasta el portal de Louise Lame, etc. — se lleva a cabo a manera de enriquecimiento poético del sujeto femenino. En el momento en que la mujer entra en escena, absolutamente todo lo que la circunda la encuentra como centro necesario e imperante

---

<sup>555</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 328.

tanto en la ciudad de Corsaire Sanglot como en la narración misma. El relato se lleva a cabo para explicar el único manto que, una vez llegados a Porte Maillot, Louise Lame tiene encima. Luego de haber incluso construido su imagen a partir de la animalidad de la selva o de las sabanas africanas, la configuración de la mujer está a punto:

Encore quelques pas et voici qu'elle dégrafe ce dernier vêtement. Il choit. Je cours plus vite. Louise Lame est nue désormais, toute nue dans le bois de Boulogne. Les autos s'enfuient en barrissant; leurs phares éclairent tantôt un bouleau, tantôt la cuisse de Louise Lame sans atteindre cependant la toison sexuelle. Une tempête de rumeurs angoissantes passe sur les localités voisines : Puteaux, Saint-Cloud, Billancourt.<sup>556</sup>

Y el encuentro de la *femme nue dans la forêt* implica, necesariamente, la puesta en escena de la ciudad entera, de París:

La femme nue marche environnée de claquements d'invisibles étoffes; Paris ferme portes et fenêtres, éteint ses lampadaires. Un assassin dans un quartier lointain se donne beaucoup de mal pour tuer un impassible promeneur. Des ossements encombrant la chaussée. La femme nue heurte à chaque porte, soulève toute paupière close.<sup>557</sup>

Encontramos en la imagen de la mujer desnuda en el bosque una de las máximas aspiraciones, renombrada por Breton, dibujada por Magritte (ver imagen), y anhelada por cualquier *promeneur surréaliste*<sup>558</sup>. Mediante dicho encuentro, no obstante, también estamos ante la perpetua caracterización surrealista de la noche: es la noche el espacio interior donde se lleva a cabo el encuentro con lo maravilloso, de una manera casual, si bien no tomando los postulados automáticos para hacerlo. Es a partir del encuentro que el narrador se encontrará en disposición absoluta de promulgar la nueva religión del amor, en todo momento entendido como un sistemático ataque al amor burgués, que

---

<sup>556</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 328.

<sup>557</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 328.

<sup>558</sup> No obstante la importancia de dicha imagen, Dumas la considera como una excepción en la estética misma de la novela: "Certes le chapitre deux repose en partie sur la proressive dénudaion partielle et rituelle pour la flagellation, ou la sodomie d'actants féminins. Ce qui importe c'est la chair et non ce qui la vêt, chair totalement ou à demi livrée, sans laquelle l'éros ne peut rêver ses perversions. Certes le vêtement joue encore un rôle dans la mesure où il cache, déguise et doit être enlevé, mais il n'attire plus que rarement les précisions descriptives dont foisonne *Deuil pour Deuil*. (Dumas, *Ibid*, pg. 451.)

encuentra su escena más compleja en el capítulo 7, “Révélacion du Monde”, cuando entramos en los espacios del Club de Bebedores de Esperma, cuya importancia, según Dumas, se explica por la promulgación absoluta de la nueva religión del amor.<sup>559</sup>



“La Femme Cachée”, René Magritte, 1929

Ahora bien, no por la suntuosidad de la imagen Desnos considera la ciudad como el lugar únicamente de los encuentros. Ante cada encuentro se perfila su posibilidad opuesta; esto es, el caminar los mismos senderos sin cruzar los caminos una sola vez, como si sucedió aquella noche en la rue de Rivoli entre Corsaire Sanglot y Louise Lame, estableciendo así, desde una perspectiva interior, la posibilidad misma del laberinto: solitario, introspectivo y con la posibilidad de la *trouvaillie*. Dicha caracterización la encontramos en el capítulo IX, “Le palais des mirages”, justamente en el momento en el cual Corsaire Sanglot y Louise Lame atraviesan la ciudad narrada con una exactitud cartográfica para no encontrar su punto de unión. La manera como cada una de las *promenades* está siendo narrada, bajo la sombra anhelante del encuentro, nos permite comprender cómo dos personajes que a pesar de querer encontrarse no logran dar con el camino preciso del sendero laberíntico:

<sup>559</sup> Dumas, *Ibid*, pg. 450.

Corsaire Sanglot passe à trois heures de l'après-midi dans le jardin des Tuileries, se dirigeant vers la Concorde. À la même heure, Louise Lama descend la rue Royale. Arrivée à la hauteur du café Maxim's, le vent arrache son chapeau et l'emporte vers la Madeleine. Louise Lama, échevelée, le poursuit et le rattrape. Durant ce temps, Corsaire Sanglot traverse la place de la Concorde et disparaît par l'avenue Gabrielle. Trois minutes après, Louise Lama traverse à son tour la place illustrée par la machinerie révolutionnaire et remonte l'avenue des Champs-Élysées. Corsaire Sanglot s'arrête un instant pour renouer les lacets de ses souliers. Il allume une cigarette. Louise Lama et Corsaire Sanglot, séparés par les bosquets des Champs-Élysées, marchent de conserve dans le même sens.<sup>560</sup>

No es suficiente, pues, el caminar en el mismo sentido; no es suficiente con el anhelo absoluto del encuentro: en últimas, la ciudad misma ha adquirido voluntad propia y será la única que permitirá que el encuentro se lleve a cabo o no. Si bien encontramos el encuentro en el Bois de Boulogne implica el *objet trouvée*, el narrador también reconoce un aura trágica, a la manera del *jamais peut-être!* (a pesar de que, como lo veremos al final, el narrador establecerá una certera reflexión en torno a la figura de la *passante*), en la cual el destino no le sonreirá a la pareja de amantes, y ni siquiera al lector mismo que se encuentra en ese momento leyendo la historia:

Leurs pensées se heurtent et augmentent leur désir de rencontre en se choquant en des points mystérieux de l'infini d'où elles se réfléchissent vers les cervelles qui furent leur point de départ. Saluons bas ces lieux fatidiques où, faute d'une minute, des rencontres, décisives pour des individus exceptionnels, n'eurent pas lieu. Étrange destin qui fit que le Corsaire Sanglot et Louise Lama se frôlèrent presque sur la place de la Concorde, qui fit que la sirène et la chanteuse passèrent l'une au-dessous de l'autre dans un coin sinistre de la banlieue parisienne, qui fit que moi ou vous, dans un autobus ou tout autre moyen de transport en commun, nous avons été assis face à celui ou celle qui eussent pu servir de lien entre nous, et celui ou celle perdu ou perdue dans nos mémoires depuis des temps et tourments de nos nuits, sans que nous le sachions, étrange destin heurteras-tu longtemps nos sens frustes et compliqués?<sup>561</sup>

---

<sup>560</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 377.

<sup>561</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 378-379.



Ante la multitud y las distintas posibilidades otorgadas por la ciudad el encuentro tiene tantas posibilidades de suceder como de jamás tener lugar alguno en el sendero personal de cada uno de los *promeneurs*. De allí que en el mismo capítulo se enumere de manera precisa cada uno de los personajes de la calle (*femmes, cavaliers, carrosses, calèches, victorias, cabrolets, fiacres, automobiles*) que en ese preciso momento están recorriendo su propio sendero particular de la calle, creando su propia ciudad: “Deux rames de métro, deux trains, deux voitures, deux promeneurs dans deux rues parallèles, deux vies, couples qui se croisent sans se voir, rencontres possibles, rencontres qui n’eurent pas lieu. L’imagination modifie l’histoire.”<sup>562</sup> Pero a través de un aura mágica, si el encuentro no se lleva a cabo en la ciudad física, se llevará a cabo en la otra, en la interior, en la que a través de las casas y los inmuebles tiene vida precisamente en la ciudad de los encuentros y desencuentros:

Corsaire Sanglot, au troisième étage d’une maison, pense toujours à la légendaire Louise Lame, tandis que celle-ci, au troisième étage d’une autre maison, l’imagine tel qu’il était le soir de leur séparation, et leurs regards, à travers les murailles, se rencontrent et créent des étoiles nouvelles, stupéfaction des astronomes. Face à face, mais dissimulés par combien d’obstacles, maisons, monuments, arbres, tous les deux conversent intérieurement. (...) ...réunis par l’imaginaire ligne droite qui relie tout être à n’importe quel autre être. Le temps ni l’espace, rien ne s’oppose à ces relations idéales. Vie bouleversée, contraintes mondaines obligations terrestres, tout s’écroule. Les humains n’en sont pas moins soumis aux mêmes dés arbitraires.<sup>563</sup>

En el sendero tomado por cualquier *promeneur* que demarca exactamente la ciudad que está viviendo en ese instante se produce el encuentro laberíntico, en certera relación con la ciudad misma. La idea de la *passante* ya había surgido capítulos anteriores, precisamente durante el “Monologue du Corsaire Sanglot devant une boutique de coiffeur Rue de Faubourg-Saint-Honoré”, uno de los episodios más llamativos de toda la novela en la medida en que tanto el lugar donde se lleva a cabo nos recordará el “Passage de l’Opéra” caminado por Aragon. Allí, Corsaire Sanglot dirá que nunca ha tenido amigos, sino

---

<sup>562</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 380.

<sup>563</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 380.

amantes. Incapaz de llevar a cabo tipo alguno de amistad, rechazó siempre a todo aquél que se la ofrecía. La posibilidad amorosa surge, como siempre, con el encuentro en la calle: “À la première passante nous sommes abandonnés non sans jalousie. Je me suis égaré dans des alcôves sans échos, eux aussi.” Acerca de los amigos, declarará: “Et le souvenir n’y est pour rien. Confronté à l’ami de jadis, l’ami idéal évoqué dans la solitude demanderait à qui on le compare et de quel droit? lui, fiction née spontanément de la mélancolique notion de l’étendue.”<sup>564</sup> Pero es precisamente tanto en el momento de soledad como de compañía que la ciudad toma el protagonismo para convertirse en el agente receptor de las distintas aventuras del Corsaire:

Et maintenant je n’ai plus pour décors à mes actions que les places publiques : place La Fayette, place des Victoires, place Vendôme, place Dauphine, place de la Concorde.

Une poétique agoraphobie transforme mes nuits en déserts et mes rêves en inquiétude. (...)

Je suis seul, capable encore et plus que jamais d’éprouver la passion. L’ennui, l’ennui que je cultive avec une rigoureuse inconscience pare ma vie de l’uniformité d’où jaillissent la tempête et la nuit et le soleil.<sup>565</sup>

La ciudad de esta manera permite tanto la compañía como la soledad a partir de su propio atravesamiento. Tal como hemos visto en citas anteriores, encontramos en *Desnos* una necesidad de detallar tanto la *foule* como los distintos senderos que sus personajes toman. Esto, en compañía de la noche, es el punto de partida de Roger Dadoun para llevar a cabo su estudio intitulado “*Densos; en quel labyrinthe?*”, en el cual toma como punto de partida la noción laberíntica del estilo narrativo de *Desnos* para luego contrastarlo con la noción misma de laberinto que podemos encontrar en la novela.<sup>566</sup> Si bien, tal como él

---

<sup>564</sup> *Desnos, Ibid*, pg. 374.

<sup>565</sup> *Desnos, Ibid*, pg. 375.

<sup>566</sup> “Il suffirait donc, ici, de nous laisser emporter par le mouvement dit labyrinthique d’une phrase démesurément étirée, qui multiplie subordonnées, relatives, incidentes, digressions, de telle sorte que l’on parvienne, avec l’auteur, à s’engager dans ce que nous nommons, à défaut d’un meilleur terme, *labyrinthique*, sans que ce dernier en veinne nécessairement à figurer ou à représenter un thème privilégié ou une image obsédante. C’est, dirions-nous, en simplifiant beaucoup, la forme seule (mots, sons, rythme), la forme comme telle, qui règle la démarche; c’est elle qui crée son objet, qui fait surgir les significations et en assure la cohérence des impacts.” Dadoun,

establece, no tomará el laberinto como único concepto analítico de su estudio, sí encontramos en su artículo una variedad de elementos que nos permiten unir la poética misma de Desnos con la idea del atravesamiento de la ciudad a la manera del laberinto. Así, pues, nos dirá que

Labyrinthique, peut-on en douter, est la rue chère à Desnos: parce qu'elle est obscure et qu'elle semble n'être toute entière faite que de coins et recoins, comme l'indiquent les expressions répétées: "Au tournant de la rue", "au coin d'une rue", etc; parce qu'elle est aussi comme surgie des recoins du temps, où se logent des noms qui se faufilent jusqu'à nous avec des mystérieuses résonances: Nicolas Flamel, Aubry-le-Boucher; parce qu'en outre elle est en consonance (atmosphère, projection, imaginations, fantômes) avec les recoins de l'âme, avec les trajets secrets de l'inconscient... Il s'agit donc moins d'une traversée de la Nuit, selon l'expression courante, que de la Nuit comme traversée— comme espace-labyrinthe.<sup>567</sup>

La posibilidad clara de la cual hace uso Dadoun para establecer la similitud entre la *promenade* de los personajes de Desnos con aquél que está atravesando el laberinto es la noche: la noche como escenario último, como espacio propio de la interioridad y como escalón primordial hacia el conocimiento interior— visto, también, en el monólogo de la rue Faubourg-Saint-Honoré. De esta manera, según Dadoun, la luminosidad no se comprende desde la perspectiva del día, desde la metáfora luminosa que permitirá al personaje un momento de *iluminación*. Sin embargo, la luz está íntimamente ligada a la noche, en la misma medida en que, utilizando una expresión de Desnos, *l'éclat du diamant concentre en lui tout le noir du carbon*. En términos de laberinto, tal como lleva su análisis,

...cela veut dire qu'il n'y a nulle issue qui puisse apparaître comme le but, la finalité du mouvement, quelque chose vers quoi le sujet tendrait comme à une salut, un couronnement, une apothéose, une épiphanie. L'issue, si l'on peut dire, est secrétée par le mouvement même; ce dernier est à lui-même sa propre justification, sa propre gratification: érotique du mouvement! (...) Empruntant le labyrinthe de Desnos, la seule chose que l'on puisse faire, décevement, humblement, chose irrécusable, c'est de

---

Roger, "Desnos: en quel labyrinthe?" en Flidier, Laurent, Ed. *Poétiques de Robert Desnos*. Actes de la Journée d'études du 25 nov. 1995. Paris, ENS, 1996, pg. 59.

<sup>567</sup> Dadoun, *Ibid*, pg. 62.

constater ceci: que l'homme est là, dans ce monde-ci, et que, là où il est, il va— il va tout simplement, on ne saurait dire plus.<sup>568</sup>

El exceso de movimiento que vemos en la novela permite pensar, tal como afirma Dadoun, que la naturaleza misma del hombre es la del movimiento y de llevarlo a cabo sin fin alguno. Sin embargo, peca en exceso al olvidar el sentido mismo del laberinto, y en la noción misma de que sobre todas las cosas, más allá de los dioses y demás instituciones, se está buscando la formulación e implantación de la nueva religión del amor. De la misma manera, es impensable que un *promeneur surréaliste* lleve a cabo una *promenade* sin estar pensando en la irrupción de lo maravilloso. Si bien se contempla la idea del laberinto para el análisis de la novela, tal como lo hemos venido haciendo, es sobre todo porque implica la materialización a través de la narración de las múltiples posibilidades de la ciudad, acompañados de sus múltiples rostros, que permiten la simultánea convergencia de dos caminos que terminan siendo el mismo.

El mismo Desnos llevó a cabo un texto sobre el cual hacía una referencia como mínimo esclarecedora acerca de su propia dimensión del laberinto en relación a la vida misma. Consiste en el texto introductorio a *Journal d'une apparition*, publicado en el no. 9-10 de *La Revolution Surréaliste* en octubre de 1927. El *Journal* consiste en un diario en el cual recuenta las noches que una mujer le visita, sin saber a ciencia cierta si formó parte del sueño o de la vigilia. Es precisamente dicha duda la que le permite establecer el paralelo con la idea del laberinto:

La vie nous réserve encore des surprises en dépit des déceptions dont elle se montre prodigue à notre égard. Le merveilleux consent encore à poser sur notre front fatigué sa main gantée et à nous conduire dans des labyrinthes surprenants. Nous errons à sa suite parmi des parterres de fleurs sanglantes, nous constatons de surnaturelles présences dans des paysages incroyables mais vienne le jour où tant de merveilles nous donnent enfin des ailes. Comme Icare nous mourons de notre fortune ou, comme Dédale, nous atterrissons dans un pays moins beau et que désormais nous nous obstinons à considérer comme la seule réalité.

Qu'on nous parle alors du labyrinthe fameux et des aventures que nous y courûmes, nos hésiterons à le décrire autrement que comme un songe-creux.<sup>569</sup>

---

<sup>568</sup> Dadoun, *Ibid*, pg. 64.

Desnos se refiere a la situación de las visitas de la mujer extraña como un *estado de laberinto*, precisamente debido a la súbita irrupción de lo maravilloso en un plano que, lejos de lo burgués y cartesiano, bien puede ser real *precisamente* por ser onírico. “Le labyrinthe que j’ai perdu, j’y pourrai rentrer à nouveau, j’y rentrerai un jour proche ou lointain” nos dice acto seguido. El laberinto lo implica, en este caso, la situación de duermevela; en ese sentido, el atravesamiento de la calle, también en estado onírico como aquél que caracterizó a Desnos durante las *séances* y en gran parte de su obra, puede ser tomado narrativamente como una posibilidad laberíntica. Digo *narrativamente* precisamente porque al estar frente a una novela y no a un texto producto de un *réalisme biographique*, como lo denominó Decottignies, que nos permitiría entenderlo y asimilarlo de la misma manera que en el caso de Breton o de Aragon.

Ahora bien, en *La liberté y l’amour* encontramos la negación, en sus últimas páginas, a la idea misma de la *passante*. Trátase de Louise Lame dentro de la narración, o a manera de concepto de imagen femenina, el amor que produce el encuentro irá más allá que el encuentro mismo, siguiendo la estela de Louise Lame y Corsaire Sanglot hablando interiormente a pesar de no haberse encontrado. En este último postualdo podríamos aventurar el triunfo absoluto del amor incluso por encima de la ciudad, de las posibilidades que otorga y permite de encuentros y desencuentros. Más allá de los caprichos de las calles y de las plazas, la mujer siempre mostrará las puertas, de igual manera que en Soupault, hacia el infinito y hacia el misterio. La misma mujer que fue encontrada desnuda en un bosque:

Et s’il faut te suivre jusqu’au gouffre, je te suivrai !

Tu n’es pas la passante, mais celle qui demeure. La notion d’éternité est liée à mon amour pour toi. Non, tu n’es pas la passante ni le pilote étrange qui guide l’aventurier à travers le dédale du désir. Tu m’as ouvert le pays même de la passion. Je me perds dans ta pensée plus sûrement que dans un désert. Et encore n’ai-je pas confronté, à l’heure où j’écris ces lignes, ton image en moi à ta « réalité ». Tu n’es pas la passante, mais la perpétuelle amante et que tu le veuilles ou non. Joie douloureuse de la passion révélée par ta rencontre. Je souffre mais ma souffrance m’est chère et si j’ai quelque estime pour moi, c’est

---

<sup>569</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 394.

pour t'avoir heurtée dans ma course à l'aveugle vers des horizons mobiles.<sup>570</sup>

El nuevo amor va más allá del tiempo y del encuentro fugaz: es París mismo quien lo ha permitido.

A través de Breton, Aragon, Soupault y Desnos hemos identificado la imagen del París surrealista: un espacio notablemente nocturno que se atraviesa en estado de ánimo lo suficientemente imperante para poder estar sujetos al encuentro con lo maravilloso. La irrupción de lo maravilloso implica la presencia femenina, que una vez entra en escena se convierte en el catalizador absoluto respecto a cualquier situación que implique misterio, deseo o erotismo. Ya sea a través de una *promenade automatique*, ya sea a través de la deambulación urbana en persecución de una *prostituée sacré*, ya sea esperando el encuentro con la amada a lo largo de las largas y anchas calles de París, encontramos que la presencia y vivencia misma de la calle implicará siempre la necesidad del encuentro, la ampliación de la búsqueda, la apertura onírica e interior en la medida en que la ciudad, a través de su incidencia sobre el *promeneur*, cobre la vida y acción que se espera de ésta. Lejos de considerarse como un agente pasivo, la ciudad otorga, permite y prohíbe: como un laboratorio sobre el cual se lleva a cabo la búsqueda de las pasiones humanas, da vía libre a la búsqueda interior que encontrará la necesidad exterior del amor y de la noción de sujeto propio. Así, pues, quien camina la calle camina un laberinto: lo hace a sabiendas de su propio sendero interior, sin olvidar que aquél que está recorriendo con sus propios pasos no es más que un espejo. Y, en esta medida, cualquier elemento *concreto* encontrará su traducción y complemento en la interioridad.

El *promeneur surréaliste* que camina París se convierte en un *Paris promeneur*: la ciudad entera está contenida dentro de su interioridad.

---

<sup>570</sup> Desnos, *Ibid*, pg. 391.

### III. EL PARÍS SURREALISTA LATINOAMERICANO

#### 9. La mirada latinoamericana en París

La monumental novela *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes tiene su punto de inicio y final en la ciudad de París. Si bien la novela consiste en la revisión histórica del traspaso del poder español a las colonias españolas latinoamericanas, revisando al mismo tiempo la noción de identidad propia de la cultura latinoamericana —así su punto de partida sea precisamente la cultura mexicana—, encontramos en el último capítulo de la novela una reflexión en torno a París que bien podría funcionar a manera de síntesis absoluto de la importante relación que la capital francesa ha tenido con el conjunto de países latinoamericanos. Porque si bien, como hemos visto, París siempre ha funcionado a manera de espacio de atravesamiento en el cual la *quête* —sea ésta de identidad, de lo maravilloso, de lo inusual o de lo moderno— es un motor vital, será en la cultura latinoamericana que encontrará una de sus más grandes creaciones e imágenes: el punto de equilibrio entre la identidad desplazada a raíz de la conquista española y la necesidad imperiosa de encontrar un punto de origen.

Estamos, pues, en *Terra Nostra* frente a un París apocalíptico en el año de 1999 que se nos presenta como un mundo invertido: las aguas del Sena han hervido durante 33 días seguidos, el Arco del Triunfo se convirtió en arena y la Torre Eiffel, de manera sorprendente, en jardín zoológico. Sin embargo, es el último capítulo en el cual encontramos una relación verdaderamente latinoamericana en cuanto a la posible destrucción/nacimiento de París donde, “fuente de toda sabiduría y manantial de las escrituras divinas, el persuasivo demonio inculcó una perversa inteligencia en algunos hombres sabios.”<sup>571</sup> El narrador cronista camina la ciudad que parece abandonada, a pesar de una serie de personajes que visitará: Pierre Menard, Horacio Oliveira, Aureliano Buendía, Cuba Venegas, Humberto el mudito, los primos Esteban y Sofía y el limeño Santiago Zavalita. Luego de la contundente presencia de personajes históricos que salpican toda la novela, el cronista se encontrará, respectivamente con la enumeración realizada, con los personajes de Jorge Luis Borges (“Pierre Menard, autor del Quijote”, 1941), Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963), Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*, 1967), Guillermo Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*,

---

<sup>571</sup> Fuentes, Carlos. *Terra Nostra*. Barcelona, Seix-Barral, 1975, pg. 18.

1968), José Donoso (*El obsceno pájaro de la noche*, 1970), Alejo Carpentier (*El siglo de las luces*, 1962) y Mario Vargas Llosa (*Conversación en la catedral*, 1969). Es precisamente llegando al apartamento donde están reunidos los personajes que encontramos una mención directa a lo que es la imagen de París:

Evitas los espejos. Los hay inmensos, de cuerpo entero y marco de oros opacos y azogues dañados. Otros pequeños, de mano. Uno de mármol negro, vetado de sangre. Otro mínimo, cuarteado, cubierto de huellas digitales. Otro redondo, con un marco coronado por un águila bicéfala. Otro triangular. Muchos más. Los evades. El argentino Oliveira te lo advirtió: ninguno refleja el espacio del lugar donde estás. El rosario de estrechas piezas: salón, recámara, vestidor, baño, abriéndose unas sobre las otras. Ninguno refleja tu rostro. Los tocas: no los miras, no te miras. Lo tocas todo con tu mano única. Buendía, el colombiano, te lo advirtió al llegar a Francia: París parece mucho más grande de lo que realmente es a causa de la infinita cantidad de espejos que duplican su espacio verdadero: París es París, más sus espejos.<sup>572</sup>

París no es solamente París: es a su vez todos los espejos que la reflejan y distorsionan su propio dinamismo creador— es decir, todas las imágenes producto de todas las lecturas y todas las escrituras. Es precisamente esto lo que permitirá que los personajes de ficción latinoamericana, a la vez que sus autores, habiten dicho espacio, tal como encontramos en palabras de Cuba Venegas, personaje de *Tres Tristes Tigres*:

—Todos los buenos latinoamericanos vienen a morir a París.  
Quizás tenía razón. Quizás París era el punto exacto del equilibrio moral, sexual e intelectual entre los dos mundos que nos desgarraron: el germánico y el mediterráneo, el norte y el sur, el anglosajón y el latino.<sup>573</sup>

*Todos los buenos latinoamericanos vienen a morir a París*: contamos, pues, con una expresión sintética cuyo sentido tenemos que encontrar desde mediados del siglo XIX, en la propia creación de la imagen de París

---

<sup>572</sup> Fuentes, *Ibid*, pg. 765.

<sup>573</sup> Fuentes, *Ibid*, pg. 765-766.



llevada a cabo por los escritores latinoamericanos. Si bien, como hemos visto, la ciudad venía transfigurando su propia imagen en manos de sus propios escritores y habitantes desde finales del siglo XVIII, con los latinoamericanos entenderemos la manera como dicha imagen creada fue recibida, pero que a la vez se le exigió una condición que en territorio francés era, como es apenas natural, impensable: la de ser *el punto exacto del equilibrio* para poder comprender su propia identidad cultural precisamente, como veremos, a través de la mirada que traían desde las recién independizadas naciones latinoamericanas. Si bien en esta última parte de nuestra investigación analizaremos la imagen de París creada por Julio Cortázar en su novela *Rayuela* a partir de los presupuestos surrealistas, nos es necesario visitar los principales forjadores de la imagen del París latinoamericano, precisamente a mediados del siglo XIX y en el Modernismo. Sin importar la fecha exacta de los textos que a continuación traeremos a colación, podemos encontrar como telón de fondo el mismo criterio latinoamericano respecto a la ciudad, ejemplarmente resumido por Eduardo Ramos-Izquierdo:

París visto como lugar y forma de distancia, de perspectiva con respecto a la cultura y al país de origen; como lugar de cuestionamiento, de crisis de identidad y de conciencia, de nostalgia y angustia; París como espacio de libertad y de transgresión, como lugar del encuentro amoroso y pasional, de las inestabilidades emotivas, de las aventuras intermitentes y momentáneas, de la insidiosa ausencia. París como centro cultural y plataforma de viajes a otras geografías y civilizaciones. París como lugar de experiencia vital, de su contacto transformado en una alquimia de la que emerge a obra artística en formas múltiples: en trazas directas y al nivel de superficie o rastreables en estratos de mayor profundidad; en las menciones y evocaciones de personas, de lugares y de objetos; de sensaciones y sentimientos; de rituales y costumbres; de choques de sensibilidades y de culturas.<sup>574</sup>

---

<sup>574</sup> Ramos-Izquierdo, Eduardo. “Algunas trazas y efectos de París en la obra de Paz, Cortázar y García Márquez.” en Palma, Milagros, Ed. *Escritores de América Latina en París*. París, Indigo, 2006, pg. 125.

## 9.1 Los fundadores del París latinoamericano: Sarmiento, Silva y Gómez Carrillo

Cristóbal Pera, en su excelente estudio *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*, establece de manera contundente que el discurso de París que se produce en América Latina consta en gran medida de la creación de la imagen que desde entonces se venía realizando en Europa. En esta medida, resulta fundamental comprender que el escritor latinoamericano, ya sea del siglo XIX o del siglo XX, llevará a cabo la creación de la imagen en un proceso doblemente lector: por un lado mediante la recepción de los textos que a su vez daban fe de la creación llevada a cabo (como lo hemos visto a lo largo de nuestra investigación) pero también a través de un viaje presencial a la ciudad, o de la lectura de crónicas de viajeros latinoamericanos que viajan a la ciudad. De esta manera, Pera nos dice que

Tal discurso está compuesto fundamentalmente por un corpus de textos que se superponen unos a otros (...) y que va creciendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX hasta convertirse en un *palimpsesto* que los modernistas recibirán y con el cual establecerán una relación dialéctica (reafirmando o negando tales imágenes o metáforas) aceptándolas sin más o tratando de confrontarlas con la realidad. Es en este último caso cuando aparece el viaje a París. La aproximación epistemológica al paradigma de París se realizará pues de dos modos: a través de textos (París textual) y a través del viaje.<sup>575</sup>

En esta medida, el viaje a la ciudad de París —que, como veremos, consistirá en un viaje iniciático— es el resultado de la puesta en escena del gran dilema del escritor latinoamericano sobre su propia identidad. No podemos dejar de pensar en momento alguno que para mediados del siglo XIX gran parte de América Latina acababa de lograr su independencia de España, por lo que se buscaba a toda costa la implementación de un discurso que legitimara su condición de nación independiente<sup>576</sup>. Ya desde 1823 el venezolano Andrés Bello había

---

<sup>575</sup> Pera, Cristóbal. *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern, Peter Lang, 1997, pg. 15.

<sup>576</sup> Jacinto Fombona, en su *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista* (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005) explica a fondo la atracción latinoamericana

optado por la temática puramente americana; es en su “Alocución a la poesía” de su poema *América* había instado a la Poesía a voltear su mirada al nuevo mundo, y olvidarse así de los viejos postulados poéticos europeos:

Divina poesía,  
tú, de la soledad habitadora,  
a consultar tus cantos enseñada  
con el silencio de la selva umbría;  
tú, a quien la verde gruta fue morada,  
y el eco de los montes compañía;  
tiempo es que dejes ya la culta Europa,  
que tu nativa rustiquez desama,  
y dirijas el vuelo adonde te abre  
el mundo de Colón su grande escena.<sup>577</sup>

Sin embargo, este llamado desde 1823 no tendría mucha resonancia en las generaciones de escritores modernistas, los grandes precursores del París textual latinoamericano, preocupados como estaban en la dicotomía entre *civilización* y *barbarie*, tal como apunta Jean-Claude Villegas en su *Paris, capital littéraire de l'Amérique Latine*:

---

respecto a París luego de las independencias de España: “Como centro, origen de este aluvión mercantil, París se instala en la conciencia del americano como a gran metrópolis. Su ‘resonancia’ en el discurso americano puede entenderse históricamente como un proceso de sustitución en el que Madrid ha dejado un vacío. La metrópolis colonial ha dejado de ser el polo ‘allá’ del mundo del americano para dar paso a París como centro y patrón. Pero la modernidad de la era industrial otorga a París una fuerza especial que desdibuja las geografías del discurso local; hasta cierto punto Madrid era tan sólo la sede de la monarquía, y su importancia durante la época colonial viene relativizada por los avatares del gobierno local y la burocracia imperial (relativizada a la vez por un orden simbólico de cierta forma premoderno). La problemática identidad del criollo en la colonia no se articula tanto en torno a un ‘no estar’ en España como en un no poder ejercer su ser ‘español’ en América. La desintegración del orden colonial y el nuevo orden que se establece durante el siglo XIX con el mercantilismo industrial producen un ‘nuevo’ criollo que ‘ve’ hacia afuera, hacia un mundo que le hace sentir una soledad laberíntica en el cual sólo los fragmentos que le legan del mundo industrializado le ofrecen la oportunidad de crear un ‘texto’ que lo familiariza con lo lejano.” (pg. 71)

<sup>577</sup> Bello, Andrés. *Poesías*. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. [Edición digital a partir de la 2ª ed. de *Obras completas*. Tomo Primero, Caracas, La Casa de Bello, 1981.] [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), noviembre 2009.

Cet appel à un abandon des modèles européens s'accompagne d'une prise de conscience du regard que porte sur l'Amérique le vieux continent et de son relatif dédain. C'est là, déjà, une façon de poser le dilemme de l'écrivain hispano-américain, déchiré entre les deux pôles opposés que sont la civilisation (européenne) et la barbarie (américaine). Bello fait le choix du nationalisme et d'une présence de la nature américaine dans sa poésie, même si celle-ci reste de facture traditionnelle et d'un néo-classicisme marqué. Après lui, les modernistes refuseront de suivre cette voie. Ils prôneront une attitude opposée, celle de l'adoption jusqu'à l'excès du modèle français, érigé alors en rempart de l'influence espagnole tout autant qu'en phare de la modernité.<sup>578</sup>

Si bien serán los modernistas los encargados de buscar en el espíritu francés de finales de siglo XIX la solución ante su constante necesidad de *modernidad*, uno de los ejemplos más claros que tenemos en cuanto a la recepción de la imagen de París de manera presencial está a cargo del argentino Domingo Faustino Sarmiento, luego de su viaje a París en 1846 y cuyo libro *Viajes* fue publicado en Santiago de Chile en 1849. El recuento del viaje realizado a París será narrado y explicado a través de una carta a don Antonino Aberastain en 1846; el hecho de que dicho recuento de la ciudad se hubiera llevado a cabo a través de una carta destaca la importancia del viaje, de la mirada del viajero a la vez que de aquella que para entonces no podía ser otra: la del visitante que viaja a París para poder conocer, de primera mano, el mito de París que desde 1830, como vimos en el capítulo pertinente, se venía forjando<sup>579</sup>.

Si bien en dicho capítulo hicimos hincapié en la importancia de *Les mystères de Paris* de Eugène Sue para la consecuente elaboración del relato detectivesco por parte de Edgar Allan Poe, a la vez que de la creación del París misterioso, en el caso de los latinoamericanos lo

---

<sup>578</sup> Villegas, Jean-Claude. *Paris, capital littéraire de l'Amérique latine*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, pg. 46.

<sup>579</sup> Tal como indica Pera, "Con Sarmiento asistimos al inicio de un discurso sobre París que es original de Hispanoamérica. Este coincide con el momento en que se invierten los papeles y algunos hispanoamericanos, testigos de las idas y venidas de los viajeros europeos conscientes de su superioridad cultural (último papel en el que se presentan después de los de soldado, misionero, comerciante y científico), deciden emprender un viaje exploratorio al Viejo Continente utilizando el mismo discurso e idénticos medios a los utilizados por quienes exploraban su fauna y flora. Sarmiento es uno de ellos." (Pera, *Ibid*, pg. 44.)

debemos comprender no como influencia sobre la creación llevada a cabo sino como expectación ante la posibilidad del viaje. Así, pues, veremos cómo desde el principio de la carta Sarmiento será claro al decir que “No hai ya ni aquellas pocilgas i vericuetos donde los *Misterios* [*Les mystères de Paris*] comienzan. Se ha abierto por medio de la *cit *, una magnífica calle que atraviesa desde el palacio de Justicia hasta la plaza de nuestra Señora, iluminada de gas, i bordada de estas tiendas de París, envueltas en cristales como gasas transparentes, graciosas i coquetas como una novia.”<sup>580</sup> Comprendemos, pues, cómo desde un comienzo la imagen de la ciudad se lleva a cabo a partir de las referencias literarias que por entonces estaban en boga en América Latina (o, por lo menos, aquello que llegaba como publicación o traducción francesa); la mirada, pues, no parte única y exclusivamente desde la perspectiva de aquél que la está visitando, sino de aquél que la ve por vez primera utilizando como lente primario el *literario*. París será para la mirada latinoamericana, desde entonces, una amalgama de mitos literarios a la vez que de constataciones personales.

No obstante al darse cuenta Sarmiento de que la ciudad *real* dista mucho, en ese momento, de ser la ciudad *textual*, llama la atención cómo resaltar  los elementos de la modernidad como contraste absoluto con el París oscuro de Sue: el alumbrado público a la vez que las tiendas que ya eran espacios comunes en París. Porque Sarmiento, de cualquier manera, camina bajo la estela de la modernidad que después Baudelaire hará tema principal en *Le peintre de la vie moderne* (1863). Tanto es así que Sarmiento, acto seguido, se reconocerá *imbuido* en aquello que destacar  la modernidad de París, la *foule* y el *fl neur*:

Por la primera vez en mi vida he gozado de aquella dicha inefable, de que solo se ven muestras en la radiante i franca fisonomía de los niños. *Je fl ne*, yo ando como espíritu, como un elemento, como un cuerpo sin alma en esa soledad de París. Ando lelo; pareceme que no camino, que no voi sino que me dejo ir, que floto sobre el asfalto de las aceras de los bulevares. Solo aquí puede un hombre injenuo pararse i abrir un palmo de boca contemplando la Casa Dorada, los Baños Chinescos, o el Café Cardinal. Solo aquí puedo a mis anchas estasiarme ante las litografías, grabados, libros i monadas espuestas a la calle en un almacén, recorrerlas una a una,

---

<sup>580</sup> Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes*. Madrid: Colección Archivos, 1993, pg. 99.

conocerlas desde léjos, irme, volver al otro día para saludar la otra estampita que acaba de aparecer.<sup>581</sup>

*Yo ando como espíritu, como un elemento, como un cuerpo sin alma en esa soledad de París:* ante la posibilidad de no presenciar la imagen creada por Sue, Sarmiento se permite a sí mismo formar parte de la *modernidad* al dejarse llevar por las calles de París *flotando sobre el asfalto*, dejándose sorprender por el valor estético de la ciudad. Además de la fascinación que sentirá en el momento de caminar al ciudad, también lo sentirá cuando comprobará los distintos medios de transporte que ya existen en la ciudad, sobre todo al compararlo con las ciudades americanas: “El pobre recién venido, habituado a la quietud de las calles de sus ciudades americanas, anda aquí los primeros días con el jesus! en la boca, corriendo a cada paso riesgo de ser aplastado por uno de los mil carruajes que pasan como exhalaciones, por delante, por detrás, por los costados.”<sup>582</sup> Pero así como comprende la modernidad naciente en las calles de la ciudad, París será, sobre todas las cosas, el centro del conocimiento, el contenedor de aquello que explica, como veníamos anotando, el origen:

Paris es un pandemonium, un camaleon, un prisma. ¿Es ud. sabio? Entónces Paris tiene sus colecciones, sus archivos, su jénesis encerrado en el jardin de las plantas, desde el primer molusco que sin sentirlo él dejó ver el primer rudimento de vida, desde el primer lagarto de los que poblaron durante millares de siglos la tierra, llamándose con insolencia los señores de la creacion, hasta el último cuadrúpedo en que la vida se ensayaba ántes de la aparicion del hombre. Ahí están petrificados todos nuestros antecesores; ahí hai pedazos de todos los mundos pasados, rastros de los animales ante-diluvianos que de creacion en creacion pueden llamarnos a nosotros sus tataranietos. ¿Es Ud. astrónomo? Arago está montando un telescopio que acercará la luna a seis leguas de Paris; i un ta Levarrier, que era ayer empleado en los ferrocarriles, anda persiguiendo en los espacios celestes, i llamando a todos los astrónomos que se aposten en tales i cuales lugares que él señala, para cojerlo al paso a un planeta que él dice que ai en el cielo, porque debe haberlo por requerirlo así una demostración de las matemáticas. Humboldt, acaba de escribi el credo de las

---

<sup>581</sup> Sarmiento, *Ibid*, pg. 100.

<sup>582</sup> Sarmiento, *Ibid*, pg. 99.

ciencias naturales, dejando que cada cual levante su culto sobre aquella base de dogmas.<sup>583</sup>

En esta explicación que Sarmiento hace sobre todas las posibilidades que ofrece París (acto seguido ofrecerá aquellas que tengan que ver con los interesados en antigüedades, para los literatos, para los artistas y para los interesados en sistemas políticos) destaca un elemento que de una manera quizás inconsciente los demás latinoamericanos tendrán bajo la mira siempre que escriban sobre la ciudad o la visiten: París como el lugar donde se podrá explicar el origen. Llama la atención de inmediato cómo el primer ejemplo que Sarmiento escribe es precisamente aquél que tiene que ver con el Jardín des Plantes y cómo éste funciona a manera de catálogo sobre las especies que han habitado la tierra. París tiene tanto la dimensión artística como la dimensión científica: es centro tanto de las artes como de las ciencias, de dos elementos que para el alma modernista bien pueden descifrar y justificar la conducta humana. Pero es un discernimiento que, no obstante, en momento alguno perderá de vista la dicotomía cultural, incluso desde mediados del siglo XIX. Así, pues, el debate entre *civilización* y *barbarie* se establece, como era de esperarse, del lado de la *civilización*: a pesar de haber reconocido, por ejemplo, que la presencia de una cuadrilla de jinetes chilenos en el hipódromo podría causar una buena impresión entre los parisienses<sup>584</sup>, destaca la carencia de buenas costumbres y efectos artísticos en la equitación americana. La barbarie será sometida por la civilización, a toda costa, al pedir precisamente que se lleven a cabo dichos espacios en territorio americano:

Pero faltanos a nosotros arte, esto es, el arte antiguo, las posiciones nobles de la estatuaria, el estudio de las fuerzas, i la gracia i jentileza de las clases cultas. Con nuestro poder de guasos sobre el caballo i el arte europeo, el hipódromo sería en América una diversion popular i una alta escuela de cultura. Todos los juegos de la equitacion inglesa, desde la cerca de seis piés que salvan, hasta la zanja de veinte que saltan, se incorporarían en nuestros usos del caballo americano,

---

<sup>583</sup> Sarmiento, *Ibid*, pg. 101-102.

<sup>584</sup> “Nuestros gauchos i nuestros guasos son insignes equitadores, i veinte veces nos hemos dicho los americanos en el hipódromo si una cuadrilla de chilenos o de arjentinos mostrase su lazo o sus bolas aquí, y cojiese un toro, o domase un caballo salvaje, se quedarian pasmados estos parisienses, i los que introdujese aquella nueva variedad del arte de equitacion harian su fortuna.” Sarmiento, *Ibid*, pg. 126.

defectuoso en esta parte; i luego, los espectáculos del antiguo arte ecuestre, la carrera de los carros, tirados por cuatro caballos, el manejo frances, i las *poses* artísticas, cuya falta desgracia tanto nuestras esterioridades, irian a mejorar nuestras costumbres, anudando, por la representacion de dramas magníficos como la entrevista de Francisco I con el rei de Inglaterra, el hilo de la historia de los pueblos, roto para el *roto* americano, que no sabe lo que es edad media, ni torneos, ni caballeros, ni mundo anterior a su poncho i a su lazo. Pero en Chile empiezan a creer hombres muy serios, que el chileno es chileno, i no europeo, sin acordarse que Quiroga, Rosas, Lopez sostenian lo mismo con respecto a los arjentinos, i han dado los espectáculos de que hemos sido víctimas y testigos.<sup>585</sup>

Tal como podemos apreciar, el hipódromo, entre otros escenarios, se convierte para Sarmiento como el referente cultural, como aquello que deberá ser implementado en la cultura americana para llegar al nivel de *civilización* deseado. A través de la metáfora del caballo Sarmiento define la dicotomía latinoamericana, siempre enmarcada bajo la presencia de París, tal como define Pera:

Cuando Sarmiento afirma que encuentra falsa la concepción de que ‘el chileno es chileno y no europeo’, está circunscribiéndose a su concepción de la dicotomía entre *civilización* y *barbarie*. Si tiene que elegir entre el caballo del gaucho y el caballo del hipódromo, Sarmiento elegirá el caballo ‘civilizado’ del hipódromo. Pero el contacto con la ciudad de sus sueños no deja a Sarmiento huérfano de identidad ni con la certeza de que tal ciudad y la civilización que representa sean el modelo de perfección que aparecía en algunos de sus comentarios.<sup>586</sup>

Sin embargo, la imagen de perfección en cuanto a creación literaria se verá aumentada en complejidad sin lugar a dudas en la novela modernista, y precisamente en la novela modernista del artista latinoamericano. No obstante su mayor elaboración en la novelística, Sarmiento establecerá la importancia del viaje y su relación en cuanto a lectura y producción textual en la ciudad de París que calará

---

<sup>585</sup> Sarmiento, *Ibid*, pg. 126.

<sup>586</sup> Pera, *Ibid*, pg. 63.



profundamente en la producción cultural de finales de siglo XIX latinoamericano, tal como establece Jacinto Fombona:

París, como centro que articula una visión del mundo, es una constante en la producción cultural de fin de siglo XIX. París como creación textual resulta importante por cuanto asocia a un lugar geográfico un discurso, cuyo buen uso provee el prestigio social e intelectual que hace de París el sitio a donde se ha de ir de viaje. El viaje a París se vuelve así una práctica cultural que se realiza para trazar de nuevo los elementos del “texto” de París, tanto para releerlo como para intervenir en el “texto” de París. El viajero hispanoamericano a París busca con frecuencia afirmar y confirmar los fundamentos de su imaginario a la vez que desea ser parte de éste y de alguna forma regresar, en persona o no, marcado por la cultura de París. Estamos ante una escritura que busca a veces recuperar, reconstruir otras, e incluso en ocasiones exorcizar, la fuerza de la “resonancia” de París en la cultura hispanoamericana.<sup>587</sup>

Alejándose, pues, de la crónica que podemos ver en Sarmiento, y que luego veremos en Enrique Gómez Carrillo y en Ruben Darío, la novela de artista latinoamericana tendrá siempre un elemento común, cuyo terreno ya venía siendo preparado por el mismo Sarmiento: la importancia de la ciudad de París precisamente como el centro donde se puede llevar a cabo la proyección artística. En esta medida, nos detendremos someramente en la novela *De sobremesa* del colombiano José Asunción Silva, escrita en 1896, cuya publicación tardía no le permitió gozar del protagonismo que se merecía. Si bien el análisis que Cristóbal Pera lleva a cabo de dicha novela está centrada en la imagen del artista como coleccionista<sup>588</sup>, es de nuestro interés, como lo venimos viendo a lo largo de nuestra *promenade*, comprender la manera como Silva tomó la ciudad de París, el espacio interior que de allí elucubró, para comprender la situación activa de la capital del siglo XIX en las nacientes poéticas modernistas latinoamericanas.

José Fernández y Andrade, personaje principal de la novela, es uno de los últimos modelos de artista *fin de siècle* latinoamericano, con grandes rasgos decadentistas que lo vinculan plenamente con las estéticas divulgadas por Joris Karl Huysmans, específicamente su novela *Au*

---

<sup>587</sup> Fombona, *Ibid*, pg. 72.

<sup>588</sup> Ver el estudio de Pera sobre *De sobremesa* en *Modernistas en París*, “El escritor hispanoamericano como coleccionista en París: *De sobremesa* de José Asunción Silva”, pgs. 119-156.

*Rebours* (1884), y con otras tendencias en boga como aquellas expuestas por Oscar Wilde.<sup>589</sup> Fernández lee a sus amigos un diario en el que, con lenguaje experiencial, responderá a la pregunta del porqué ha decidido alejarse de la creación artística, remitiéndose así al diario escrito en un viaje por Europa en el que París tendrá una consideración contundente. Justo cuando anhelaba algún evento que cambiara el rumbo de su vida, tuvo la visión de una niña llamada Helena en un hotel de Interlanken quien, con su mirada purificadora y santa, creó en Fernández el anhelo de redención. Helena se convirtió entonces en el ideal femenino tanto por su carácter santo como por su belleza femenina. Convencido de que sólo ella es capaz de darle la paz que anhela, se dedica a buscarla por toda Europa, y sólo dará con su tumba, meses después, en un cementerio precisamente en la ciudad de París. El diario es entonces el relato de la búsqueda fallida de Fernández por encontrar y atrapar al ideal femenino que configura Helena de Scilly Dancourt. Pero de ella solamente podrá encontrar su tumba, con un álgido sentido metafórico en cuanto a búsqueda del ideal, precisamente en un campo santo parisino.

Para comprender la importancia de la ciudad en la novela, es necesario tener en mente la cuestión misma de la novela de artista, en la cual, según María Dolores Jaramillo, se establece “la problemática psicológica de un personaje contradictorio, ambivalente, en desacuerdo con los conceptos y valores de la sociedad de su tiempo; personaje-artista que busca la proyección del deseo y del sueño en diferentes ideales utópicos.”<sup>590</sup> Fernández reconoce dichas contradicciones dentro suyo a partir de su origen tanto americano como español. Así, pues, dirá que

Hijo único del matrimonio de amor de dos seres de opuestos orígenes, dentro de mi alma luchan y bregan los instintos encontrados de dos razas, como los de los gemelos bíblicos en el vientre materno. Por el lado de los Fernández vienen la frialdad pensativa, el hábito del orden, la visión de la vida como desde una altura inaccesible a las tempestades de las pasiones; por el de

---

<sup>589</sup> Para un análisis más exhaustivo de la novela, ver Hoyos Gómez, *Artista e Imagen. Fernández y la creación decadentista*. Tesina presentada en la Universitat Pompeu Fabra para optar por el título DEA, noviembre 2006; y *Oscar Wilde y José Fernández y Andrade. Una propuesta de lectura de De sobremesa*. Colección Tesis Meritorias en Literatura. Bogotá, Universidad de los Andes, 2003.

<sup>590</sup> Jaramillo, María Dolores. *José Asunción Silva, poeta y lector moderno*. Ensayos. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2001, pgs. 31-32.

los Andrades, los deseos intensos, el amor por la acción, el violento vigor físico, la tendencia a dominar los hombres, el sensualismo gozador.<sup>591</sup>

Cada una de estas vertientes identitarias será a la vez reconocida mediante una clasificación que le permitirá a Fernández comprenderse a sí mismo: el *yo intelectual*, aquél que es

adorador del arte y de la ciencia que ha juntado ya ochenta lienzos y cuatrocientos cartones y aguas fuertes (...) ediciones inverosímiles de sus autores predilectos, tiradas en papeles especiales y empastadas en maravillosos cueros de Oriente; el adorador de la ciencia que se ha pasado dos meses enteros yendo diariamente a los laboratorios de psicofísica; el maniático de filosofía que sigue las conferencias de La Sorbona y de la Escuela de Altos Estudios...

que se encuentra en plena contradicción con *yo sensual*,

que especula con éxito en la Bolsa, el gastrónomo de las cenas fastuosas, dueño de una musculatura de atleta, de los caballos fogosos y violentos, de Lelia Orloff, de las pedrerías dignas de un rajá o de una emperatriz, de los mobiliarios en que los tapiceros han agotado su arte...<sup>592</sup>

Esta diferenciación, que implica la concepción decadentista de la importancia de los sentidos, tiene su razón de ser en el personaje precisamente por visitar constantemente durante su periplo europeo la ciudad de París. Si bien en la novela no sabemos con exactitud la fecha en la cual visita la ciudad, sí sabemos plenamente que consiste en el París *fin-de-siècle*, el cual, entre otros elementos, se caracteriza por la desmitificación respecto a la capital del conocimiento como nueva capital del placer, tal como explica Patrice Higonnet, destacándolo como un elemento *fantasmagórico*:

Après un Paris-volcan, où se révélait l'avenir de l'humanité, voici Paris transformé en capital fantasmagorique et artificielle du plaisir et du

---

<sup>591</sup> Silva, José Asunción. *Obra completa*. Héctor H. Orjuela, coordinador 2ª edición, Edición del Centenario. Madrid, Colección Archivos, 1996, pg. 291.

<sup>592</sup> Silva, *Ibid*, pg. 250.

savoir-faire mondain. L'ancien mythe se formait spontanément, naturellement, sans que quiconque puisse en tirer un profit quelconque; mais Paris, démythifié, sera désormais dans l'imaginaire mondial une machine à fabriquer le luxe et les divertissements pour les privilégiés de tous les pays.<sup>593</sup>

Para un personaje de carácter artístico buscar su ideal en la ciudad que para entonces se considera la capital del placer implicará, necesariamente, la creación de su propio espacio interior a partir de dicha dicotomía. La relación se expresa en la novela por la misteriosa enfermedad que sufre Fernández: en momento alguno se le dará nombre, portando así el estandarte del nihilismo promulgado, entre otros, por Paul Bourget, uno de los máximos exponentes del decadentismo europeo. Jean Pierrot, en su estudio *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, considera a Bourget uno de los “théoriciens de la décadence”, precisamente después de la publicación de su obra *Essai sur la philosophie contemporain* (1883)— título que el mismo Fernández trae a colación en el momento de llevar a cabo el análisis que le permite reconocerse en el *yo sensual* y el *yo intelectual*. Pierrot identifica el “estado de alma” en la obra de Bourget como el pesimismo: “Celui-ci trouve son origine dans la constatation d'un désaccord fondamental entre la réalité du monde et les désirs de l'homme, désaccord que les progrès de la civilisation ne peuvent qu'accentuer.”<sup>594</sup> Desacuerdo que se evidencia tanto en un estado de vida, el *spleen*, a la vez que influencia el pensamiento de los escritores y pensadores de finales de siglo. La ciencia, por demás, enfatiza dicho sentimiento, puesto que por entonces Lord Kelvin propuso la Segunda Ley de Termodinámica, “...según la cual, la materia tiende a pasar espontáneamente de estados de alta energía y organización a estados de baja energía y mayor desorganización”<sup>595</sup> Esta idea de Lord Kelvin creó “...un ‘nihilismo epistemológico’ y una profunda sensación de desaliento: si el tiempo es lineal e irreversible, si todo se destruye y se deshace

---

<sup>593</sup> Higonnet, Patrice. *Paris, Capitale du Monde*. Paris, Tallandier, 2005, pg. 263.

<sup>594</sup> Pierrot, Jean. *L'Imaginaire Décadent (1880-1900)* Paris: Presses Universitaires de France, 1977, pg. 23.

<sup>595</sup> González, Aníbal. “Retratos y autorretratos: El marco de acción del intelectual en De Sobremesa.” En *Leyendo a Silva*. Tomo II. Juan Gustavo Cobo Borda, Ed. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, pg. 270.

irremediabilmente con el tiempo, ¿cómo se puede fundar un conocimiento, si a la larga todo está destinado a acabar en una fría indiferenciación?”<sup>596</sup>

Para Bourget, los avances científicos creaban entonces una escisión entre el yo y el mundo puesto que el “estado de alma” “dépoétise le réel et détruit les certitudes consolantes de la foi.”<sup>597</sup> Frente a la “despoetización” racional de la vida, las observaciones de Bourget apuntan a que “Convaincus de la fatalité de ce malheur, les artistes chercheront à fuir la réalité par tous les moyens.”<sup>598</sup> A través del análisis psicológico, entonces, Bourget identificó el marco decadentista del artista : un ser que está en constante conflicto con lo real, pero que a la vez dicho conflicto le proporciona las diversas herramientas para a su vez crear imágenes alejadas e independientes del marco real que no hace más que acecharlo: un escapismo sólo considerable a través de la creación de Imágenes artísticas, como es el caso de Fernández respecto a Helena. Como nos lo recuerda Juan Loveluck en relación al personaje de *De sobremesa*, “Queda un refugio posible: el arte, guía y luz en el caos y la ceguera espiritual. El arte que exige culto religioso y diario, único oxígeno respirable para esta categoría de desencantados. No hablar de arte, no atizar ese fuego sublime aparece ante el protagonista como la condenación más severa...”<sup>599</sup> Pero dicha búsqueda artística, tal como se expresa en la novela, es imposible de llevar a cabo en París, precisamente por ser el epicentro de la decadencia moral y la capital del placer a caballo entre el *fin-de-siècle* y a la vez, si bien no lo experimentó, la *Belle Époque*.

Dicho pesimismo recae de manera totalizante sobre la ciudad de París en el momento en que Fernández encuentra la tumba de Helena en el cementerio, si bien ya se habían establecido a lo largo de la novela las distintas manifestaciones *pesimistas* de la ciudad. Helena se traduce en el intento del artista por poder dejar de lado las actividades mundanas que no le permiten un acercamiento intelectual al mundo, teniendo como lo artístico su único estandarte. En el momento en que conoce a Helena así lo comprueba, precisamente cuando se detiene en sus ojos— “unos grandes ojos azules, penetrantes, demasiado penetrantes, cuyas miradas se posaron en mí como las de un médico en el cuerpo

---

<sup>596</sup> González, *Ibid*, pg. 270.

<sup>597</sup> Pierrot, *Ibid*, pg. 24.

<sup>598</sup> Pierrot, *Ibid*, pg. 25.

<sup>599</sup> Loveluck, Juan. “*De sobremesa*, novela desconocida del modernismo” en José Asunción Silva. *Vida y creación*. Fernando Charry Lara, Compilador. Bogotá, Procultura, 1985, pg. 498.

de un leproso (...) para leer en lo más íntimo de mi alma.”<sup>600</sup> — que se sitúan en contraste absoluto con todo aquello que está relacionado con París: la mirada lee “como en un libro abierto la orgía de la víspera, la borrachera de opio, y penetrando más lejos, la puñalada a la Orloff, las crápulas de París, todas las debilidades, todas las miserias, todas las vergüenzas de mi vida.”<sup>601</sup> París, lejos de situarse como el paraíso anhelado del artista, es sinónimo de miseria y exceso pasional.

Esta dimensión se verá a lo largo de la novela, precisamente cuando regresa a ésta para llevar a cabo la búsqueda de Helena. Tal como nos dice al comienzo de una de las entradas del diario, “Desde el momento en que pisé esta ciudad [París] me ha invadido un malestar indescriptible. No es una impresión moral, porque serenado mi espíritu por la idea de buscar a Helena y confortado por la esperanza de encontrarla, me siento mejor.”<sup>602</sup> Fernández reconoce, no obstante, esta doble caracterización de París: el escenario ideal desde el cual puede llevar a cabo la búsqueda, pero a la vez la trampa ineludible que la misma ciudad implica, como producto de la belleza estética ya referida por Sarmiento, pero a la vez como nido y cúmulo de anhelos sensoriales. En el momento en que la compara con Londres, apuntará, recalcando así la gran caracterización de la ciudad, a su noción de *mundanidad*:

...tú, París, acaricias al viajero con la amplitud de tus elegantes avenidas, con la gracia latina de tus moradores, con la belleza armoniosa de tus edificios, ¡pero en el aire que en ti se respira se confunden los olores de mujer y de polvos de arroz, de guiso y de peluquería! Eres una cortesana. Te amo despreciándote como se adora a ciertas mujeres que nos seducen con el sortilegio de su belleza sensual y sé bien que los pies de Helena no huellan tu suelo, ¡oh pérfida y voluptuosa Babilonia! (*D. S.*, 299)

Pero de la misma manera es en esa *pérfida y voluptuosa Babilonia* en la que triunfará de una manera extraordinaria gracias a sus facultades donjuanescas no siempre calcadas de un buen gusto, como sucede en el momento en que triunfará en un importante banquete parisino seduciendo a las tres mujeres más elegantes de toda la fiesta.

---

<sup>600</sup> Silva, *Ibid*, pg. 272.

<sup>601</sup> Silva, *Ibid*, pg. 272.

<sup>602</sup> Silva, *Ibid*, pg. 300.

Fernández sabe que dicho triunfo poco o nada implica, precisamente por su condición de latinoamericano:

¿Qué me importó el éxito de la fiesta?... Si mi lucidez de analista me hizo ver que para mis elegantes amigos europeos no dejaré de ser nunca el *rastaquoere*<sup>603</sup>, que trata de codearse con ellos empinándose sobre sus talegas de oro; y para mis compatriotas no dejaré de ser un farolón que quería mostrarles hasta dónde ha logrado insinuarse en el gran mundo parisiense y en la *high-life* cosmopolita?<sup>604</sup>

Fernández intentará, a través de todos sus medios posibles, dar con Helena, el ideal poético basado en los cánones de belleza ideal establecidos por los prerrafaelistas, pero lo único que podrá encontrar de ella será la tumba, haciendo alusión así a la muerte del ideal, a la frivolidad de la capital que durante la segunda mitad del siglo XIX se había encumbrado como la ciudad donde se podría encontrar dichas afinidades poéticas. De la misma manera, el personaje mismo se encuentra en íntima sintonía con la ciudad en el momento en que, páginas más tarde, se definirá a sí mismo con la misma palabra que definió a París, el de *cortesana*:

No eres nadie, no eres un santo, no eres un bandido, no eres un creador, un artista que fije sus sueños con los colores, con el bronce, con las palabras o con los sonidos; no eres un sabio, no eres un hombre siquiera, eres un muñeco borracho de sangre y de fuerza que se sienta a escribir necedades... (...) Eres un miserable que gasta diez minutos en pulirse las uñas como una cortesana y un inútil hinchado de orgullo monstruoso [sic]!... (*D. S.*, 250).

El personaje, así, se encuentra a la misma altura decadente de la ciudad. Si bien en el momento en que encuentra la tumba se rehusará a comprender la muerte de su ideal estético. Se trata, tal como apunta

---

<sup>603</sup> Recordemos el significado de *rastaquoere*: “su significación más conocida proviene del francés del siglo XIX, época en que se llamaba *rastaquonère* o *rastaconère* [literalmente ‘arrastra-cuero’] al extranjero de origen suramericano que se da la gran vida en París y cuyos medios de fortuna son desconocidos” (Jaramillo Zuluaga, J. Eduardo. “Le richissime Américain don Joseph Fernández y Andrade”. En *El deseo y el decoro: puntos de herejía en la novela colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994, pg. 49). Término que, por demás, tiene una utilización peyorativa, en la cual Fernández se enmarca en su propia crítica.

<sup>604</sup> Silva, *Ibid*, pg. 335.

Pera, de la desmitificación de París en tierras latinoamericanas, precisamente a partir del viaje como núcleo experiencial de la ciudad, el mismo que Silva llevó a cabo entre octubre de 1884 y diciembre de 1885.

No obstante esta caracterización de París que encontramos en la prosa de Silva, la imagen creada posteriormente se situará lejos de dicha contradicción o desilusión artística, como lo podemos ver en las crónicas y obras novelescas del venezolano Enrique Gómez Carrillo<sup>605</sup>. Enrique Gómez Carrillo, perteneciente al modernismo y a la compleja influencia decadentista, viaja a París en 1891 para reconocer la bohemia de la cual leyó en la obra de Murger, *Les scènes de la vie moderne*, a la vez que de reconocerse en un centro donde encontraba la totalidad de un *catálogo*: en la medida en que, como indica Fombona, París es un “aluvión mercantil”, encuentran sus personajes otra manera de pertenecer al centro; esto es, la posibilidad de *coleccionar*:

los productos venidos de París, su atracción por las mercancías de las tiendas de novedades: desde trajes de moda, bibelots, alfombras y ornamentos hasta libros y estampas de obras de arte. Se quieren ver su obra aceptada y adquirida por los círculos de las burguesías hispanoamericanas tendrían que presentarla dentro del círculo mercantil que atrae a estas nuevas clases enriquecidas: el del artículo importado de Europa, y, más específicamente, París.<sup>606</sup>

Tal como establece Pera en su análisis, Gómez Carrillo, al situarse en el centro —esto es, escribir desde la ciudad de París a manera de cronista—, desarrolla un discurso mitificador que le permitirá erigir el mito de París desde la literatura hispanoamericana, en la cual la

---

<sup>605</sup> Si bien durante este capítulo nos ocuparemos de la importancia de Gómez Carrillo en la creación del mito/imaginario de París en Latinoamérica en cuanto a autor de crónicas y novelas, es necesario recordar que Rubén Darío publica en 1900 sus *Peregrinaciones*, en las cuales hablará, entre otras ciudades, de París, y de la inauguración de la Feria Universal de 1900. No obstante su importancia, nos ocuparemos solamente de Gómez Carrillo como primer cronista que exporta el mito hacia Hispanoamérica. Para comprender la inserción de Darío en dicha creación, referirse al capítulo de Pera “La crónica modernista como almacén de novedades: Enrique Gómez Carrillo y París” en *El Mito de París*. Tal como establecerá Pera, Darío y Gómez Carrillo compartirán la noción de la ciudad como *catálogo*; así, pues, veremos en Gómez Carrillo, en el transcurso del capítulo, consideraciones muy cercanas a aquellas de Darío.

<sup>606</sup> Pera, *Ibid*, pg. 42.



elección de los lugares sobre los cuales habla, siguiendo la estela misma del catálogo sobre el cual se puede seleccionar y omitir, implica necesariamente la construcción de dicho mito.<sup>607</sup>

Si bien el análisis de Pera, como venimos mencionando, hace énfasis en la posibilidad de comprender París como el *catálogo* resulta fundamental comprender, en cuanto a creación artística de la imagen de París, la idea misma que Gómez Carrillo traía en mente a manera de preámbulo de dicha imagen: la de la bohemia. Tal como indica Pera, en el momento en que Gómez Carrillo llega a París en 1891 la bohemia descrita por Murger había desaparecido, a pesar de que éste, en sus crónicas, no haga más que resaltar la naturaleza libre que se ve constantemente en las calles de París: “la bohemia con que se encuentra, o que se empeña en identificar como tal, no tiene nada que ver con aquella.”<sup>608</sup> De la misma manera, Pera señala cómo gran parte de los autores que pueblan sus crónicas (Moréas, Lorrain, Maeterlinck, Laforge, Villiers de l’Isle Adam, Corbiere, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé) ya han fallecido para el momento en que Gómez Carrillo escribe *Sensaciones de París y Madrid* (1900)<sup>609</sup>. La nueva imagen que está plasmando no tiene nada de nueva: está más bien enmarcada en la nostalgia de no haber asistido al París bohemio, pero que, no obstante, es un reconocimiento a la supremacía del París literario al París real.

Dicha prevalencia del París literario creado a finales del siglo XIX consistirá en Gómez Carrillo como el más poderoso motor narrativo, en la medida en que su experiencia vital formará parte de una experiencia de la ciudad del pasado, abogando así, como mencionamos, a la conquista de la imagen por encima de la actualidad propia de la ciudad. Así, pues, encontramos en una de sus novelas, *Bohemia sentimental* (1899), la recreación viva del espíritu bohemio en su personaje Luciano, cuya razón de vida consiste en *ser poeta en París*. Ya en la dedicatoria a Rafael Spinola el mismo Gómez Carrillo había

---

<sup>607</sup> Tal como indica Pera, en “los textos de Gómez Carrillo, los espacios privilegiados en la ciudad de París no son fruto de una exploración del autor sino de una cuidadosa selección en la que resulta tanto o más significativo lo que es escogido como lo que se descarta”. (Pera, *Ibid*, pg. 74). Precisamente por esta facultad de escogencia, es que comprendemos, tal como dilucida Pera, “Gómez Carrillo representa la imagen del escritor modernista como *comerciante* o como *turista* en oposición a la imagen de escritor como *explorador* que vimos en Sarmiento. La mediación de los libros de viaje científicos europeos será sustituida en cierta medida por la mediación del comercio. (...) Para Gómez Carrillo el centro se establecerá en París, fuera de Hispanoamérica, y alrededor de París todo el reto del mundo tendrá la calidad de satélite por donde el escritor deambula.” (Pera, *Ibid*, pg.73)

<sup>608</sup> Pera, *Ibid*, pg. 76

<sup>609</sup> Pera, *Ibid*, pg. 98.

explicado en qué consistía la bohemia mediante la identificación de la pobreza con las ansias de creación literaria: “La bohemia consiste en eso; en tener veinte años y en comer más a menudo raíces griegas o rimas raras o ensueños dorados, que gallinas trufadas y jamones en dulce.”<sup>610</sup> París, naturalmente, tiene mucho que ver en esto, tal como implica el narrador:

¿Que la vida de literato joven y pobre era muy triste? Sí, era muy triste, tristísima, desgarradora... ¿Que París, más que una ciudad era una vorágine que devoraba las más fuertes complexiones y que enloquecía los más robustos cerebros? Sí; era una vorágine; era la sirena fatal y encantadora que atraía con su canto, que seducía con su perfume, que se alimentaba de corazones, y de nervios, y de miembros aún palpitantes!<sup>611</sup>

Pero dicha apologética descripción aún va a más:

Exaltado por la corriente vertiginosa de la literatura, vivía sufriendo en su París miserable, pero vivía. Fuera de París, ni siquiera habría vivido, se habría agostado, habría echado de menos hasta el dolor, hasta el hambre. No habría podido, materialmente no habría podido vivir lejos del boulevard. Después de París, solo una ciudad pareciera habitable: la inmensa, la oscura, la atrayente ciudad del suicidio.<sup>612</sup>

Sin embargo esta importancia que se le otorga a la ciudad, por mucha mella que pudo haber causado incluso a través de sus propias crónicas, carece de un verdadero fondo complejo, en la medida en que la imagen que para entonces se tiene de la ciudad parece contenerse en una sola palabra, *París*, en la que en principio todo parece ser dicho, tal como lo vemos en alguna otra novela suya, *En plena bohemia* (1919), mientras que su personaje principal camina las calles de la ciudad: “Una fiebre deliciosa obligábame a andar, a andar sin rumbo, a andar como un alma perdida, oyendo siempre la palabra mágica: ¡París!”<sup>613</sup> Si bien encontramos la imagen de París, en las crónicas a través del lugar de *catálogo* donde se encuentran los artículos más preciados, no es así

---

<sup>610</sup> Gomez Carrillo, Enrique. *Tres novelas inmorales*. Madrid, Cultura hispánica, 1995, pg. 1.

<sup>611</sup> Gómez Carrillo, *Ibid*, pg. 7.

<sup>612</sup> Gomez Carrillo, *Ibid*, pg. 7.

<sup>613</sup> Gómez Carrillo, Enrique. *En plena bohemia*. Gijón, Llibres del Peixe, 1999, pg. 84.

en la novela, siendo esta omisión lo suficientemente diciente: para entonces, el mito de París, en boca de Gómez Carrillo, constaba precisamente de una *fantasmagoría* sin mayor elucubración que aquella de ser la capital antigua de la bohemia<sup>614</sup>. Esta ausencia de conflicto personal, como sí lo vimos en Silva, es resuelto precisamente por Pera: al Gómez Carrillo identificar la ciudad de París con la mujer<sup>615</sup> evade

---

<sup>614</sup> La imagen literaria propuesta por Carrillo en sus novelas será mercedidamente parodiada y burlada en la tradición latinoamericana, precisamente por su exceso pasional frente a la bohemia y a las intenciones puras de querer vivir la ciudad como si esto fuera todo lo necesario para poder llevar a cabo una novela u obra de teatro, como es el caso de Luciano en *Bohemia sentimental*. Un ejemplo de dichas novelas bien puede ser *El buen salvaje* del colombiano Eduardo Caballero Calderón, que narra la historia de un joven bogotano que viaja a París con la intención de escribir una novela de corte americano en la cual pueda dilucidar acerca del origen propio de su cultura (como lo hemos visto en la dicotomía *civilización y barbarie*, cobrando aún más importancia por el título mismo de la obra). La pasividad del personaje en el momento de la escritura no le permitirá llevarla a cabo, mientras que siente una fascinación solamente comprensible a través de la parodia con la ciudad de París. La lenta transformación del personaje, que termina convirtiéndose prácticamente en un *clochard*, implica la burla absoluta: el pretender, como el mismo tópico de París así se exponía, que habitar la ciudad es de por sí una posibilidad de creación. Bastante parecido, como lo hemos visto, a las novelas de Gómez Carrillo, que no constituyen sedimento alguno sobre la creación de la imagen de París. De la misma manera, Pera, en su estudio “El discurso mitificador de París en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo” (*Hispanic Journal*, 18 (2), 1997, pgs. 327-340) contrasta la apología del París de Gómez Carrillo con la visión crítica del mexicano José López Portillo y Rojas, a la vez que trae a colación las cartas entre Ruben Darío y Unamuno. Si bien ya hemos contrastado dicha apología con el París creado en *De sobremesa*, los ejemplos que trae a colación Pera implican necesariamente la visión altamente mitificada de parte de Gómez Carrillo.

<sup>615</sup> Pera trae a colación el siguiente fragmento de *Sensaciones de Madrid y París*, de Gómez Carrillo: “Tú, Mirka, eres París. Eres París con su gracia cortesana, con su elegancia altanera, con su atrevimiento revolucionario, con su ingenuidad canallesca, con su frivolidad sensitiva, con su sinuosidad esbelta. Tu cuerpo fino flexible ondula, cual un mimbre de invernadero, de un modo inconscientemente artificial, y en tus pupilas pálidas las chispas no se encienden sino para morir en seguida ahogadas en una lágrima, después de haber brillado con la temblorosa rapidez de los relámpagos primaverales. Un aroma embriagador de polvos de arroz y de lilas nuevas se exhala de tu cabellera castaña... Eres *gommeuse*, en gin, por la fuerza ineludible de la eliminación clasificadora. Mas eso no importa. Para mí simbolizas el alma alada, bohemia, ingenua, de todo un pueblo. Eres París... Te llamas Colombina. De tu abuela Añés heredaste el orgullo, y tu madre Casandra te legó la sutileza. Pierrot te adora porque es la humanidad. Tus pintores se llaman Willette, Seinlen, Cheret. Tu poeta es Banville. Tu historiógrafo Jules Janin. Más femenina que tus hermanas del Sur y del Norte, y más artista que todas las demás hijas de Eva, pareces la tentación universal. Eres París, re repito.” (Gómez Carrillo citado por Pera, *Ibid*, pgs. 100-101.)

cualquier tensión producto de su *otredad* americana, al contrario que sucede con muchos otros autores finiseculares, y explica su relación con ésta “como un proceso de enamoramiento pasional en donde se excluye cualquier racionalización.”<sup>616</sup> Ante la pérdida del lente analítico como solamente le sucede a los enamorados, no encontraremos en él mayor caracterización compleja en su tratamiento de París como imagen de la novela, tal como lo vimos en mente del poeta Luciano. Pero sí, no obstante, es uno de los creadores de un París a manera de *fantasmagoría* en el imaginario literario latinoamericano. Todo joven aspirante a poeta, pues, debía pasar por París.

Ahora bien, hemos visto a través de Sarmiento, Silva y Gómez Carrillo las tres vertientes más representativas de la creación de la imagen de París para la cultura latinoamericana. Si bien cada una de éstas se pueda distanciar de la otra, hay un elemento que las tres comparten, y que será de suma importancia a lo largo, también, del siglo XX: lo imperativo que es visitar la ciudad de París. En cuanto a la población latinoamericana que entonces vivía en la ciudad, también ésta se vio sujeta a ciertas características que implicaban por lo general una crítica ante el olvido de la identidad latinoamericana, entendido como un súbito cambio en cuanto a las características morales y sociales, tal como podemos ver en este pequeño fragmento del libro *Curiosidades de la vida americana en París* (1893) del colombiano Ángel Cuervo:

Raro americano conserva al poner los pies en París las maneras y los hábitos de su país; nuevo motivo para desprestigiarse á los ojos de las personas sensatas. Se cree que en París no rigen las leyes morales y civiles: que un casado puede correr impunemente tras las muchachas é ir á bailes de libertinos, aun acompañado de sus hijos; que á una señora, modelo en su casa de recato y honestidad, no le está vedado aquí ver escenas inmorales y oír crónicas escandalosas, como á sus hijas no les está prohibido ir á espectáculos ajenos de la inocencia é imitar en los trajes y aun en las maneras á las mujeres de mala vida; que aquí no vienen sino á divertirse y á gastar el dinero que traen, y ¡adiós moralidad! ¡adiós tranquilidad del alma! Aun en cosas inocentes, aparece el desequilibrio de quien hallándose en una posición falsa, anheloso de ostentar dotes que le faltan, cae de tontería en tontería entre las risotadas de los espectadores. Para

---

<sup>616</sup> Pera, *Ibid*, pg. 102.

los que somos de este número, ¡cómo aparecen de cándidas, de pequeñas y aun de idiotas muchas personas á quienes creíamos dechados de discreción y cordura!<sup>617</sup>

En medio de la fastuosidad amoral que Cuervo critica germina, desde dicha fecha, el rechazo ante el cosmopolitismo y exotismo proveniente de la ciudad de París. Dicho rechazo, por lo tanto, tendrá a comienzos del siglo XX una fuerte incidencia, en la medida en que la literatura latinoamericana pausará su constante amorío con París y tenderá a otras corrientes, tal como apunta Pera:

La decepción y el desencanto tras confrontar el París ideal, patria de todos los artistas, con el París real servirá así de contrapunto dialéctico a otro mito que comienza a nacer, el de la *naturaleza* y lo *natural* como características propias del subcontinente americano. Ello proporcionará el cauce ideológico a la tendencia cultural y literaria que vendrá a substituir al modernismo, la llamada *novela de la tierra* o *mundonovismo*. La tendencia generacional del mundonovismo nace como una reacción ante el cosmopolitismo y el exotismo modernista.<sup>618</sup>

Los autores latinoamericanos, pues, regresarán su mirada sobre la tierra americana, y la producción literaria distará en gran medida de aquella publicada durante el modernismo, como lo pueden ser las novelas *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, acercándose así a un realismo latinoamericano en el cual prevalecerá las arduas descripciones de la tierra natural americana, por ejemplo<sup>619</sup>. Pero será precisamente en este año, 1929, que la literatura

---

<sup>617</sup> Cuervo, Ángel. *Curiosidades de la vida americana en París*. París, Durand, 1893, XII-XIV.

<sup>618</sup> Pera, *Ibid*, pg. 16

<sup>619</sup> Tal como establece Villegas, dichas novelas “nous livrent à un monde américain, certes, mais marqué par un regard extérieur, celui d’esprits nourris de culture européenne écrivant pour une élite lettrée et fortunée. La découverte de la barbarie du paysage américain et de l’indigène qui le peuple prend encore les formes d’un “exotisme intérieur” en quelque sorte. Le lecteur urbain américain découvre une frange de la société qui lui est presque étrangère qu’au lecteur européen; il partage avec ses auteurs un sentiment ambigu où lyrisme et paternalisme s’entremêlent. Rien d’étonnant si ces oeuvres censées dire l’essence américaine ont été élaborées par des auteurs en contact étroit avec les centres de production européens, et si certains d’entre elles ont d’ailleurs été très vite traduites en français. (Villegas, *Ibid*, pgs. 47-48)

latinoamericana, una vez más desde París, empezará a dilucidar uno de sus mayores y más importantes cambios jamás vistos: la llegada de Alejo Carpentier en el mismo barco del surrealista Robert Desnos. Es precisamente en el momento en que lo latinoamericano entrará en relación directa con el surrealismo que ésta sufrirá un cambio absoluto, siendo uno de sus máximos exponentes, como lo veremos, *Rayuela* de Julio Cortázar. Pero antes de esto resulta imperativo detenernos sobre la llegada de Carpentier a París, capital, de nuevo, de la producción literaria latinoamericana.

---

De la misma manera, Schwartz establece en su *Writing Paris* que “The emergence of the *novela de la tierra* and popular *criollista* literature in Latin America coincide with this period of Paris’s challenged prominence. With the threat of increasing intervention from the United States in the Caribbean and Central America, and the impact of modernization in the cities, a renewed interest in local topics surged. Increased immigration from Europe, particularly into the Southern Cone, spurred *criollo* culture to affirm its own identity by rejecting foreign influence. New literary forms and styles countered the idea of civilization that relied on foreign cultural standards and modern urbanization with a local, utopian vision based on the power and attraction of the countryside. Land became a cultural metaphor, *patria* and nature fused to form a referent of cultural origin. The American landscape’s untamed barbarism is idealized as the creative vitality necessary for changing social structures.” (Schwartz, Marcy E. *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. New York: State University of New York Press, 1999, pg. 21-22)

## 9.2 Carpentier y la mirada surrealista

Alejo Carpentier, gracias a la ayuda de Robert Desnos, logra llegar a París en 1929<sup>620</sup>. Su llegada, tal como él mismo la narra, transcurre de la siguiente manera en su conferencia “Conciencia e identidad en América”, pronunciada en mayo de 1975 en Caracas, Venezuela:

La historia de mi llegada de La Habana, sin pasaporte, sin papeles, sin una pieza de identidad, la he contado muchas veces en periódicos. Se debió a la presencia en La Habana, en el mes de marzo de 1928, del poeta surrealista Robert Desnos, que había ido casualmente a La Habana como miembro de un congreso de la Prensa Latina que se celebraba allí, en representación de un periódico, argentino por cierto, y quien, con esa imaginación extraordinaria que tenían los surrealistas, arregló mi fuga de una manera tan hábil que subí a bordo de un buque media hora antes de que zarpara con la personalidad y los papeles de Robert Desnos. Y una vez que el buque zarpó me presenté al capitán, quien me dijo: “Por mí puede usted seguir navegando hasta Francia. ¡Veremos cómo desembarca allá!” Pero allá tenía un amigo cubano, traductor de Paul Valéry al español, muy relacionado con Alfonso Reyes, que tenía grandes amistades en París y se las arregló para que al llegar se me dejara desembarcar sin ninguna dificultad.<sup>621</sup>

Dicho desembarco nació además de una doble intromisión tanto en el barco de ida como en el barco de vuelta: el mismo Desnos logró colarse entre la multitud de periodistas que se dirigían en el barco *Espagne* hacia La Habana, precisamente en el momento en que la prensa parisina buscaba silenciar a toda costa el movimiento surrealista por considerar que sus miembros buscaban el escándalo por el escándalo mismo. Tal como recuenta Carpentier en su artículo “Robert Desnos et ses trois maisons magiques” (*Robert Desnos*, L’Herne, 1987), cuando Desnos fue insistentemente interrogado por sus compañeros de viaje, éste respondió que venía, gracias a la decisión de Mariano de Vedia y Miltre, como corresponsal del diario

---

<sup>620</sup> Para un acertado estudio biográfico sobre la permanencia de Carpentier en París, ver: Vásquez, Carmen. “Alejo Carpentier en París (1928-1939) en Palma, Milagros, Ed. *Escritores de América Latina en París*, París, Indigo, 2006, pgs. 101-115.

<sup>621</sup> Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid, Siglo XXI, 1981, pg. 97.

*La Nación* de Buenos Aires. Su postura fue inmediata: “Et je vous préviens, que dans tous les cas, je serai le défenseur des intérêts de la presse latino-américaine contre ceux de la presse européenne.”<sup>622</sup> Dos meses más tarde, Desnos regresaba a París con sus *trophées*, tal como cuenta Carpentier: “un taureau en carton, acheté à Santander, une collection de disques cubains et ce qu’il appelait ‘un échantillon d’indigène du Nouveau Monde.’ Cet ‘échantillon d’indigène c’était moi.”<sup>623</sup>

Dicho *trofeo* implicó la conexión entre el surrealismo y las nacientes poéticas latinoamericanas, como después se vería a través del acuñamiento del término “Real Maravilloso” por parte de Carpentier. Tal como apunta Gerald J. Langowski en su estudio *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, la influencia de la técnica surrealista se hacía evidente a través de novelas como *La última niebla* (1935) de María Luisa Bombal y *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias. De la misma manera, cierta determinante influencia se podía reconocer en Vicente Huidobro, quien llegó a París en 1916 y poco después llevaría a cabo la corriente denominada “Creacionismo” y de César Vallejo, en cuya obra *Trilce*, por ejemplo, si bien presentaba características surrealistas en momento alguno perteneció al grupo como tal.<sup>624</sup> También Jorge Luis Borges, según Langowski, creó a través del ultraísmo “la versión hispánica del surrealismo”, a pesar de que solamente “los rasgos generales del ultraísmo son muy parecidos a los esfuerzos de la vanguardia.”<sup>625</sup> Si bien en estos escritores y poetas encontramos afinidades no calcadas a plenitud de la vertiente surrealista, será Alejo Carpentier el escritor latinoamericano que en contacto más directo estuvo con los surrealistas, hasta tal punto que, luego de ser presentado a los demás surrealistas por Robert Desnos una vez llegado a París, fue de aquellos que firmó, posterior a sus colaboraciones en *Documents* de Bataille y *La Révolution Surréaliste*, el imponente documento *Un cadavre*, texto firmado, además, por todos los surrealistas que habían sido excluidos del movimiento por parte de Breton en el *Segundo Manifiesto*. Ya Carpentier, como apunta el mismo Langowski y también Carmen Vásquez en su estudio “Alejo

---

<sup>622</sup> Carpentier citado por Dumas, Marie-Claire, Ed. *Desnos. Oeuvres*. Paris, Gallimard, 1999, pg. 434.

<sup>623</sup> Carpentier, citado por Dumas, *Ibid*, pg. 434.

<sup>624</sup> Langowski, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1982, pg. 13 y pg. 25.

<sup>625</sup> Langowski, *Ibid*, pg. 27.



Carpentier en París (1928-1939)”<sup>626</sup>, se había ganado si bien no la enemistad sí la desconfianza de Breton cuando le afirmó que en América Latina la poesía surrealista era conocida gracias a los poemas de Paul Éluard, algo que no le causó a Breton mucha gracia. No obstante, su firma en *Un Cadavre* se considera de máxima relevancia, puesto que pone de manifiesto a Carpentier como “el primer escritor hispanoamericano que pertenecía formalmente a lo que se consideraba como el grupo literario más prestigioso de París. Parece que ninguno de los escritores hispanoamericanos que vivían en Francia por aquella época, como Vallejo, Uslar Pietri, Asturias y César Moro, gozó jamás del reconocimiento de los surrealistas como Alejo Carpentier.”<sup>627</sup>

La llegada de Carpentier al mundo literario de París, estando el surrealismo en su mayor apogeo, le permitió adquirir una nueva mirada sobre la historia Latinoamericana. Como él mismo lo establece en su estudio anteriormente citado, no por esta coyuntura histórica se decidió a seguir las tendencias narrativas y técnicas del movimiento, precisamente porque la mirada adquirida a través de éste, de la misma manera que causó la visita de París en tantos escritores modernistas, le permitió crear una nueva imagen de América Latina. En este fragmento vemos la manera como esto sucedió:

...con tales gentes [Breton, Bataille, de Chirico, Miró, Ernst, Picasso], yo podía haberme dejado arrastrar por el movimiento. Además, hacer surrealismo en aquel momento ya era fácil. Había tantos ejemplos en la poesía de Prevert, de Benjamin Péret, ya estaban sentadas las bases del teatro de la crueldad de Artaud, etcétera. Yo conocía todos los trucos de la escritura automática, del manejo de las imágenes, del manejo de los elementos insólitos, es decir, toda esa técnica que se encierra en la famosa frase de Lautréamont (...) Me hubiera sido fácil en aquel momento ponerme a hacer surrealismo. Y por un extraño fenómeno, hubo en mí un repliegue. Me dije: ¿Pero qué cosa voy a añadir yo al surrealismo, si lo mejor del surrealismo está ya hecho? ¿Voy a ser un epígono, voy a ser un seguidor, voy a seguir este movimiento que ya está hecho, que ya está maduro? Y de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América. De una América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría en mí mismo en la obra que aspiraba a hacer. (...) Y me digo: “No, hay una

---

<sup>626</sup> Vásquez, Carmen. “Alejo Carpentier en París (1928-1939)” en Palma, Milagros, Ed. *Escritores de América Latina en París*, París, Indigo, 2006, pgs. 101-116.

<sup>627</sup> Langowski, *Ibid*, pg. 90

asignatura que tengo que aprender y esa asignatura va a ser el estudio sistemático de América”. Y en los días en que se me pedía colaboración para la *Revolución Surrealista*, una gran revista de París me pide un ensayo, mi primer ensayo escrito en francés (...) que se titula: “Los puntos cardinales de la novela en América Latina.” ¿Cuál es el tema de este ensayo? El enjuiciamiento, presentación y crítica de cuatro obras: *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, y la recién publicada novela, *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri.<sup>628</sup>

Llama la atención cómo es que fue a través del contacto con el surrealismo que Carpentier regresó sobre las novelas latinoamericanas para llevar a cabo una revisión de la producción literaria latinoamericana empezando con, tal como vemos en la cita, tres novelas que de alguna manera rechazaron enfáticamente la creación americana de la imagen de París, como lo son las de Rivera, Gallegos y Güiraldes. Tal como Carpentier mismo establece, “el surrealismo sí significó mucho para mí. Me enseñó a ver contexturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola de nativismo traída por Güiraldes, Gallegos y José Eustasio Rivera”.<sup>629</sup> Y entre las grandes y más relevantes contexturas que Carpentier aprendió a partir de la mirada surrealista fue precisamente el de la búsqueda de lo *merveilleux*, nueva categoría que interpretó a partir de la nueva visión de América Latina y de su estudio sistemático de la literatura latinoamericana. A partir de dicho estudio y la búsqueda surrealista de *le merveilleux* Carpentier desarrolló en 1943, a través de un viaje a Haití, elucidar su noción de “Real maravilloso”, que si bien él mismo, como veremos a continuación, lo diferencia tajantemente de lo maravilloso surrealista, sí tiene una plena incidencia sobre la nueva mirada adquirida a través del surrealismo en la ciudad de París. A raíz de dicho viaje, Carpentier sentencia: “En el año 1943 voy a Haití, casualmente, en compañía del actor Louis Jouvet y me hallo ahí ante los prodigios de un mundo mágico, de un mundo sincrético, de un mundo donde hallaba al estado vivo, al estado bruto, ya hecho, preparado, mostrado, todo aquello que los surrealistas, hay que decirlo, fabricaban demasiado a menudo a base de artificio.”<sup>630</sup> Tal como apunta Villegas, la nueva mirada, 15 años después del

---

<sup>628</sup> Carpentier, *Op. Cit.*, pgs. 97-98.

<sup>629</sup> “Carpentier: autobiografía”, *Bobemia*, 9 de julio de 1965, núm. 28, pg. 23, citado por Langowski, *Ibid*, pgs. 89-90.

<sup>630</sup> Carpentier, *Op. Cit.*, pg. 102, citado por Villegas, *Ibid*, pg. 117.

conocimiento de primera mano de la mirada surrealista que le permitió llevar a cabo la revisión sistemática de la literatura latinoamericana, se inscribe precisamente bajo la connotación surrealista:

Cette rencontre avec la réalité haïtienne permettra à Carpentier d'élaborer sa théorie du réel merveilleux et conditionnera son œuvre à venir et sa propre stratégie d'écriture. Il est intéressant d'observer dans la précédente déclaration combien Carpentier insiste sur cette notion de syncrétisme et comment il s'inscrit en même temps dans la continuation d'une attente française. Il s'agit pour lui d'éclairer une réalité américaine par une vision du monde dont le point de départ est la vision occidentale. Le paysage haïtien et les pratiques magiques qu'il découvre valent à ses yeux parce qu'ils enrichissent et dépassent un univers imaginaire prôné d'une certaine façon par les surréalistes. Ils sont un matériau d'écriture déjà semi-élaboré et ô combien plus précieux que les spéculations usées et forcées de ses amis français, matériau qui doit pouvoir lui permettre de construire une œuvre d'essence universelle.<sup>631</sup>

Tal como establece Villegas, se trata de una inserción de la mirada surrealista en la nueva imagen de América Latina. De allí, por ejemplo, tal como establece Estuardo Núñez en su estudio “Realidad y mitos latinoamericanos en el surrealismo francés”, que el interés de los surrealistas por los elementos descubiertos en América Latina se remitieran de manera inmediata al planteamiento de Georges Lafourcade acerca de la búsqueda de lo maravilloso en tanto que realidad, complementada a su vez por aquella de Breton en el *Primer Manifiesto*: “En el dominio de la literatura, sólo lo maravilloso es capaz de fecundar la obra.”<sup>632</sup> Dicha nueva visión, según Langowski, se ve de

---

<sup>631</sup> Villegas, *Ibid*, pg. 117.

<sup>632</sup> Núñez, Estuardo, “Realidad y mitos latinoamericanos en el surrealismo francés”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, núm. 75, pg. 313, citado por Langowski, pg. 92. De la misma manera, en palabras de Luis Harss la incidencia de la mirada surrealista tiene consecuencias absolutas sobre la nueva percepción de Carpentier sobre América:

“No tardó en advertir que el movimiento mismo le era ajeno, pero el precepto de Breton, según el cual ‘sólo lo maravilloso es bello’ (...) le abrió los ojos a pesar de todo, a los auténticos prodigios de su tierra, donde lo ‘maravilloso’, como descubrió con el deslumbramiento algo ingenuo del civilizado, era un elemento cotidiano de la naturaleza y la realidad. Desde entonces se ha dedicado a cultivar ese ‘realismo mágico’ que para él da la síntesis al esencia del continente. Porque la incongruencia, la paradoja, dice, están en la raíz de la vida latinoamericana. En Latinoamérica todo es desmesurado: montañas y cascadas gigantescas, llanuras infinitas, selvas

manera ideal en la novela de Carpentier *Los pasos perdidos* mediante la creación de una segunda realidad, que transcurre en la selva americana, a la cual su personaje principal no puede regresar una vez viaja al mundo real, esto es, a la realidad primera. Aquella vida que se lleva a cabo en la selva, según Langowski, es “una realidad tan maravillosa que parece ser irreal.”<sup>633</sup>

Ahora bien, a pesar de la gran influencia que ejerce el surrealismo sobre la nueva mirada hacia América Latina en Carpentier, no por esto el realismo mágico, o lo “real maravilloso” puede entenderse en la misma medida que el surrealismo. En palabras de Carpentier en su estudio “Lo barroco y lo real maravilloso”, el surrealismo rara vez buscaba lo maravilloso en la realidad: “Es cierto que los surrealistas supieron ver por primera vez la fuerza poética de una vitrina, la fuerza poética de un letrero popular, de un cartel, de una fotografía, de una feria, pero más a menudo era lo maravilloso fabricado premeditadamente...”<sup>634</sup> La alusión que Carpentier lleva a cabo es, tal como lo hemos visto a lo largo de la investigación, a la mirada de los surrealistas sobre la ciudad de París. No obstante dicho descubrimiento de lo maravilloso, para Carpentier la pintura surrealista—poniendo como ejemplo a Dalí—, consiste más bien en la fabricación de lo maravilloso a partir de elementos insólitos; así, pues, es una “pintura donde está todo premeditado y calculado para producir una sensación de singularidad...”<sup>635</sup> La diferencia de la mirada a la que hace alusión Carpentier consiste, como su nombre lo indica, a la falta de premeditación en el momento de acercarse a una imagen insólita, tal como vemos en su propia explicación, al mezclar tanto lo literario europeo con lo americano real:

Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo

---

impenetrables. La anarquía urbana acecha tentáculos tierra adentro, donde soplan los vendavales. Lo antiguo se codea con lo moderno, lo arcaico con lo futurístico, lo tecnológico con lo feudal, lo prehistórico con lo utópico. En nuestras ciudades se levantan rascacielos junto a mercados indígenas donde proliferan todavía los amuletos. ¿Cómo hallar sentido en esta profusión, en un mundo cuya devoradora presencia ofusca al hombre, descalabra su inteligencia y su imaginación?” (Harris, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, pgs. 53-54, citado por Langowski, pg. 91.

<sup>633</sup> Langowski, *Ibid*, pg. 94.

<sup>634</sup> Carpentier, Alejo, *Obra completa*, V. 13, “Ensayos”, Madrid, Siglo XXI, 1990, pg. 187.

<sup>635</sup> Carpentier, *Ibid*, pg. 187.

insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su *Historia de la conquista de la Nueva España* el primer libro de caballería auténtico. Y constantemente, no hay que olvidarlo, los conquistadores vieron muy claramente el aspecto real maravilloso en las cosas de América, y al efecto quiero recordar la frase de Bernal Díaz cuando contempla la ciudad de México por primera vez y exclama, en medio de una página que es de una prosa absolutamente barroca: “Todos nos quedamos asombrados y dijimos que esas tierras, templos y lagos se parecían a los encantamientos de que habla el Amadís.”<sup>636</sup> (187-188)

Es así como la mirada surrealista que busca lo *merveilleux* es tomada por Carpentier para llevar a cabo su percepción de lo “real maravilloso”, que calará profundamente en la conciencia latinoamericana de muchos de los escritores pertenecientes al consabido *Boom latinoamericano*, en el cual, como es ampliamente sabido, la ciudad de París también desempeñó un papel fundamental. Fue en París, al entrar en contacto con el grupo surrealista, que Carpentier dio inicio a una nueva mirada sobre la noción de identidad de América Latina, que a grandes rasgos, si bien utilizando caminos absolutamente diferentes, fue lo mismo que le sucedió a innumerables escritores modernistas, tal como hemos apuntado: la ciudad de París como el núcleo desde el cual se permitía percibir una nueva realidad latinoamericana. Para dicha generación el viaje a París cumplió con unas exigencias determinantemente distintas a aquellas requeridas por los escritores anteriores: se convirtió, en muchos casos, en la ciudad del exilio político, no muy distinto a aquél de Carpentier en 1929 cuando escapó de la dictadura de Gerardo Machado. Si bien podríamos referirnos a innumerables fuentes para definir la situación de ese momento, hay una anécdota de Gabriel García Márquez que contó para el documental *La escritura embrujada*, refiriéndose a la caída del dictador Batista en Cuba, que en muchos aspectos sintetiza el sentimiento de los distintos escritores latinoamericanos que en la década de 1950 y 1960 vivieron en París. :

Lo que fue para mí importante en París es la perspectiva que me dio París de la América Latina. Porque yo de aquí era sólo

---

<sup>636</sup> Carpentier, *Ibid*, pg. 187-188.

colombiano, no era más que *costeño*. No era más que Caribe, que esencialmente es lo que yo soy: un Caribe. Allá no dejé de ser Caribe pero un Caribe que se dio cuenta de cuál era su cultura, y en qué cultura general estaba insertado ese *caribismo* mío. Por una cosa sencilla: yo llegaba a un café y encontraba a los argentinos, a los centroamericanos, a los mexicanos, a los Caribes de distintos países. Y curiosamente era un tiempo de dictadores. Estaba Rojas Pinilla en Colombia; estaba Pérez Jiménez en Venezuela; estaba Odría en el Perú; estaba Trujillo en Santo Domingo; estaba Perón en Argentina. Prácticamente en todos los países. Estaba Batista en Cuba. Yo vivía en una pensión en la rue Cujas, puro Barrio Latino, y en la pensión de enfrente vivía Nicolás Guillén, el poeta Guillén a quien todos íbamos a visitar en peregrinación, y todos estábamos cada uno pendiente de su país. Y una mañana, una madrugada porque él se despertaba como si estuviera en Camagüey, una madrugada se asomó y pegó un grito y dijo: “¡Se cayó el Hombre!” Y todos nos echamos a la calle porque todos creímos que era el hombre nuestro.<sup>637</sup>

Sin importar las diferentes nacionalidades de todos los latinoamericanos que confluyeron en París en estas décadas, todos tuvieron el mismo sentido general: habitar la ciudad de París envueltos en una misma situación política. Estos dos elementos les permitió llevar a cabo una nueva mirada sobre sus naciones latinoamericanas, en gran medida ya forjada por Carpentier mediante su contacto con los surrealistas a través de Desnos.

A lo largo de esta introducción hemos visto las diferentes incidencias que ha tenido la ciudad de París para la producción literaria latinoamericana, ya sea como fuente de inspiración, como en el caso de Sarmiento y Gómez Carrillo, ya sea como sinónimo de decadencia moral, como relata Silva, o como de dador de una nueva mirada a través del surrealismo, como lo vimos en Carpentier. Es así como en muchos aspectos podríamos afirmar que la tendencia literaria latinoamericana, hasta 1963, fecha de publicación de *Rayuela*, siempre había tenido como punto de referencia la ciudad de París: ya fuera por omisión, como sucede con el *mondonovismo*, o por afiliación directa o indirecta, como sucede en el caso de los modernistas y de los cimientos del *Boom latinoamericano* en boca de Carpentier. Sea como

---

<sup>637</sup> Billon, Yves; Martínez-Cavard, Mauricio. *La escritura embrujada*. Documental producido por Fuentaja Editores,

fuera la relación, siempre tuvo a manera de condición la visita de la ciudad un cambio de mirada, un cambio de percepción, como apunta Villegas:

[Il est] d'importance et communément admis par tous de ces séjours dans la capitale française: celui d'un regard nouveau porté sur le continent latino-américain. L'éloignement et la distance, le séjour en terre étrangère suscitent chez l'écrivain exilé une rencontre avec soi-même, une redécouverte de sa propre nationalité et une acuité nouvelle du regard porté sur son continent. Les échanges à Paris entre différentes nationalités hispano-américaines sont plus faciles et plus naturels qu'en terre américaine où sévissent encore des rivalités conscientes ou inconscientes entre régions, nations, ou même groupes et chapelles. (91)

Es de esta manera como la ciudad de París, para el latinoamericano — volviendo sobre *Terra Nostra* de Fuentes— es *el punto exacto del equilibrio*. Llegamos, pues, a la última etapa de nuestra *promenade*, al entrar de lleno en una de las más grandes construcciones sobre la ciudad de París, como lo es el París de *Rayuela* de Julio Cortázar. Luego de esta introducción es que podemos comprender por qué, en palabras de Cortázar, *marcher dans Paris signifie avancer vers moi*.

## 10. París-laberinto: *Rayuela* de Julio Cortázar

La búsqueda existe, pero no está definida. En el caso de Oliveira está relativamente definida con la noción de *Centro*, porque lo que él llama *Centro* sería ese momento en que el ser humano, individual o colectivo, puede encontrarse en una situación donde está en condiciones de reinventar la realidad.

Porque la realidad, para Oliveira, no es sólo la Divina; la divinidad no existe para Oliveira. La realidad es una invención humana, pero sucede que a él no le gusta esa invención humana. Entonces, ¿qué es ese *Centro*, ese refugio? El *Centro* es el resultado de la eliminación de todo lo que se va rechazando. Y en realidad *Rayuela* es una acumulación de rechazos. Oliveira va destrozando todo a su paso. Tira todo: mujeres, cosas, tiempo, ciudades. Porque ahí, después de haber liquidado todo lo que él quería liquidar, hay la esperanza de volver a inventar la realidad.

Julio Cortázar en Omar Prego, *La fascinación de las palabras*

En el conocido documental *Cortázar* (1984) de Tristán Bauer, nos encontramos con una idea de Julio Cortázar (1914-1984) que en gran medida nos permite llevar a cabo un primer acercamiento a su propia idea de *promenade* en la ciudad de París que, tal como veremos, sitúa la ciudad respecto al *promeneur* de una manera que ya hemos visto en páginas anteriores de nuestra investigación:

Chaque fois que je me promenais dans le temps, quand je pouvais me promener à Buenos Aires, et chaque fois que je me promène ici, à Paris, seul surtout dans la nuit, je sais très bien que je ne suis pas le même qui pendant la journée mène une vie ordinaire et normale. Je ne veux pas faire de romantisme bon marché, je ne veux pas parler d'états seconds, mais il est évident que ce fait de se mettre à marcher dans une ville comme Paris ou Buenos Aires, la nuit, cet état ambulatoire, où à un moment donné on cesse d'appartenir Au monde ordinaire, me situe par



rapport à la ville et situe la ville par rapport à moi dans une relation que les surréalistes aimaient appeler privilégiée. C'est-à-dire que à ce moment-là se produit vraiment le passage, le pont, les osmose, les signes, les découvertes. Tout ce que finalement a donné une grande partie de ce que j'ai écrit comme roman ou comme nouvelle. Marcher dans Paris— c'est pour ça que qualifie Paris de « ville mythique »— signifie avancer vers moi. C'est impossible de dire avec des paroles, des mots, ça. C'est-à-dire que dans cet état que j'avance un peu perdu dans une distraction qui me fait regarder des affiches, des enseignes, des bistrot, des gents qui passent, établir tout le temps des relations qui composent des phrases de bribe, de pensée, des sentiments, tout ça créa un système des constellations mentales et surtout des constellations sentimentales qui déterminent un langage que je ne peux pas exprimer par les mots ou les paroles.<sup>638</sup>

Acto seguido a la enunciación del estado mental y sentimental que lo aborda en el momento de *marcher dans Paris*, Cortázar citará de manera inmediata —“le premier qui me vient à la mémoire”, dice— uno de esos lugares que para él siempre han resultado privilegiados en su relación con la ciudad. A manera de conexión con la tradición a la que él mismo se inserta, su primer lugar de escogencia es justo al costado del Pont Neuf:

Là, tout près d'ici, au Pont Neuf, à coté de la statue d'Henry IV, il y a un réverbère dans le fond, là où on descend pour prendre le Bateau Mouche ; la nuit, à minuit, quand il n'y a personne, ce coin là solitaire c'est absolument pour moi un tableau de Paul Delvaux. Il y a le sentiment de mystère qu'il y a dans les tableaux de Paul Delvaux, cette imminence d'une chose qui peut paraître, qui peut se manifester et qui vous met dans une situation que n'a plus rien à voir avec les catégories logiques et les événements ordinaires.<sup>639</sup>

Si traemos a colación los elementos expuestos durante el capítulo acerca de Breton, nos daremos cuenta de una manera directa que Cortázar, así no la haga con el mismo nombre, o así no pretenda él mismo incorporarse en la tradición del *promeneur surréaliste*, definitivamente está imbuido en la misma atmósfera de la *promenade*

---

<sup>638</sup> Bauer, Tristan. *Cortázar*. La Zona, 1994.

<sup>639</sup> Bauer, *Ibid.*

*automatique*. ¿No encontramos, acaso, una misma correspondencia con las *promenades noctambules* de Breton, la misma sensación de “estado ambulatorio”, el momento en el que se deja de pertenecer a éste mundo lógico y cartesiano para poder llevar a cabo, de manera inconsciente, las constelaciones tanto sentimentales como mentales? Cortázar es claro al decir que no desea referirse a *états seconds*— que es, tal como vimos en los *Entretiens* de Breton, “la possibilité (...) d’échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée.”<sup>640</sup>— de una manera que solamente podemos comprender como separación (aparente) de la estética surrealista. Sin embargo, es indudable que la mirada con la cual Cortázar destaca el cuadro de Paul Delvaux sobre el Sena es una mirada surrealista: la noche, la interioridad que implica la forja de la mirada, la recreación de una instancia lógica y racional en el devenir de una *promenade*. En otras palabras, en las dos citas anteriores podemos resaltar el *merveilleux quotidien*, tal como Mario Vargas Llosa destacará del joven Julio Cortázar:

Les surréalistes ont inventé l’expression « merveilleux quotidien » pour désigner cette réalité poétique, mystérieuse, délivrée de la contingence et des lois scientifiques, qu’il est donné au poète de percevoir sous les apparences, à travers le rêve ou le délire et qu’évoquent des livres tels que *Le paysan de Paris*, d’Aragon, ou *Nadja*, de Breton. Mais je crois qu’elle définit mieux qu’aucun autre écrivain de notre temps Cortázar, voyant qui détectait l’insolite dans l’habituel, l’absurde dans la logique, l’exception dans la règle et le prodigieux dans le banal.<sup>641</sup>

En el momento en que entramos a analizar la imagen surrealista del París cortazariano es necesario establecer una serie de puntos en común. En primera instancia, en momento alguno queremos catalogar a Julio Cortázar como un escritor surrealista, ni *surrealizante*, como Stefan Baciú diferencia a los autores latinoamericanos bajo la influencia del surrealismo<sup>642</sup>; tampoco pretendemos establecer un

---

<sup>640</sup> Breton, André. *Entretiens avec André Parinaud et D. Arban*, Paris, Gallimard, pg. 79.

<sup>641</sup> Vargas Llosa, Mario. “La trompeta de Deyá” en Cortázar, Julio. *L’autoroute du sud*. Traduit de l’espagnol par Laure-Guille Bataillon. Mercure de France, 1998, pgs. 17-18.

<sup>642</sup> En la introducción a su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Baciú argumenta sus criterios de selección para la antología misma, por lo que nos dice: “Ya que gran parte de la poesía del mundo (y, más específicamente, la de Latinoamérica) es surrealizante, habría sido imposible incluir a la vez poetas fuertemente ‘tocados’ por el surrealismo. En otras palabras: *Esta es una de las muy contadas antologías de las cuales se puede decir que incluye a todos los poetas que de ella debieran*

homenaje al París surrealista, ni mucho menos catalogar a Julio Cortázar como un abanderado del surrealismo latinoamericano. El propósito de este capítulo reside, por lo tanto, en la asimilación de determinados aspectos que encontraremos en la configuración de la imagen de la ciudad en la novela *Rayuela* (1963), si bien reconocemos, como es sabido, que la ciudad de París también tiene gran relevancia en muchos de sus cuentos cortos. El motivo por el cual cerramos nuestra investigación con el análisis de la obra del argentino es precisamente el de establecer un puente hermenéutico entre las poéticas europeas y las latinoamericanas respecto a la configuración de un espacio urbano mediante la utilización de determinados elementos que ya habían sido esbozados tanto por el joven movimiento surrealista como por la misma tradición noctámbula de la cual dicho movimiento se nutre. Cortázar, residente de la ciudad de París desde 1951 hasta su muerte en 1984, cumplirá para la literatura latinoamericana la inclusión de un espacio urbano que, tal como vimos en el capítulo anterior, había llevado a cabo una influencia sin precedentes sobre la literatura latinoamericana en la medida en que el viaje a París siempre había sido visto como una finalidad exclusiva de cualquier persona que quisiera curtirse y aprender del quehacer literario. Acerca de la importancia de la ciudad de París para la población latinoamericana, los criterios de Cortázar estarán ya lejanos de aquellos vistos a comienzos de siglo en Gómez Carrillo, en los que la crónica desde París tenía la intención clara, al igual que en Sarmiento, de establecer la ciudad de París como un destino ineludible del ciudadano latinoamericano. En *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar* de Omar Prego, Cortázar afirmará que

Yo no quisiera que se pensara que en la conducta de mis personajes, en este caso de Oliveira, hay una especie de tentativa

---

*formar parte.* No hay omisiones porque nuestra selección se basó en el siguiente criterio: *Ningún surrealizante, todos los surrealistas. Únicamente los surrealistas y solo ellos.*” (Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Mexico D.F, Joaquín Moritz, 1974, pg. 21) Sin embargo, no es de nuestro interés establecer este tipo de diferenciación, en la medida en que dichas terminologías, tal como establece Cedomil Goic, no son del todo fructíferas: “Una vez incorporada al código de la lengua española la palabra surrealismo ha comenzado a proliferar en derivados con raro afán de imperio. Así ha aparecido la expresión ‘surrealizante’, que resulta ser una suerte de expresión de menos valer con referencia al falso surrealista, que se acerca al surrealismo, pero no participa de la posición vital ni política adecuadas o que a veces han combatido esta tendencia.” (Goic, Cedomil. *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam, Rodopi, 1992, pg. 97)

de lección, de decirles a todos los argentinos que sin el conocimiento de Europa no se van a realizar plenamente, porque cada vez lo creo menos. Incluso creo que el espejismo de Europa está disminuyendo en América Latina. Ha sido reemplazado por algo mucho más positivo, por una amistad, por un saber que eso está allá y que puede haber contactos relaciones de intercambio. Afortunadamente, cada día más, los argentinos y los latinoamericanos van perdiendo esa actitud colonial en materia de cultura— porque era una actitud colonial— que consistía en esperar el espaladazo, el diploma de hombre cumplido cuando se iba a Europa.<sup>643</sup>

Para Cortázar la imagen de París como destino literario o cultural, tal como lo habíamos visto durante el siglo XIX, sufre una transformación. Habitar la ciudad de París y estar en estrecha relación con la cultura francesa otorga dos tipos de aprendizaje, uno relacionado con la técnica y otro, precisamente, con la mirada. Así, pues, en la entrevista con Karl Kohut, presente en el libro *Escribir en París*, dirá:

A mi modo de ver, la influencia de Francia en la literatura latinoamericana es, actualmente sobre todo, una influencia disciplinaria y una metodología de la literatura, y de ninguna manera una influencia temática ni estilísticas; en ese sentido creo que los latinoamericanos ya son plenamente dueños de sus herramientas de trabajo<sup>644</sup>.

Sin embargo, la presencia, tal como anotamos anteriormente, no tiene que ver exclusivamente con la técnica, sino con la mirada que se establece respecto a América Latina desde París, de una manera bastante parecida a aquella de Carpentier—parecida, no igual, en la medida en que las temáticas de Carpentier distan mucho de aquellas de Cortázar. Por esto, dirá, adicionalmente, que en París

En primer lugar, se vuelve mucho más crítico con respecto a sí mismo y a sus colegas latinoamericanos. En segundo lugar, ve a América latina con mucha más lucidez que cuando estaba en su propio país; esto parece una paradoja, y tal vez no se aplique a

---

<sup>643</sup> Prego, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik, 1985, pgs. 90-91.

<sup>644</sup> Kohut, Karl. *Escribir en París*. Barcelona, Klaus Dieter Vervuert y Hogar del Libro, 1983, pg. 204.

todo el mundo, pero la mayoría de los amigos o colegas latinoamericanos que yo he conocido aquí coincidían y coinciden conmigo en que solamente cuando estuvimos en Francia un tiempo empezamos a comprender el conjunto de América Latina. El resultado es que, de golpe, aquí uno empieza a ver el conjunto de América latina con mucha más lucidez que cuando está metido en su propio pueblo, en su propia ciudad.<sup>645</sup>

La atracción que siente por París, de manera sintetizada, la enuncia también durante la entrevista; de esta manera podemos comprender, por lo tanto, ese interés que se establece en Cortázar:

Entonces, es un doble imán [la atracción e interés de París y Francia sobre América Latina], hay una atracción de libertad, de asilo, de amplitud de ideas y luego, además, un enorme prestigio artístico, literario y musical. Eso es lo que hizo que, a lo largo del siglo XIX, el gran modelo en América latina fuese Francia. No era un modelo anglosajón; los Estados Unidos todavía no tenían la menor influencia, y la influencia de Alemana y de Inglaterra se hacía sentir pero muy minoritariamente. (...) A nosotros, los latinoamericanos, nos ha llevado mucho tiempo liberarnos de esa atracción que a veces se volvía negativa en el tiempo, porque a fuerza de mirar hacia Francia no nos veíamos [202] nosotros mismos. (...) Por ejemplo, América latina heredó de España un gran puritanismo en el plano del erotismo, una gazmoñería como dirían los españoles. Entonces, la idea que los latinoamericanos se hicieron siempre de Francia y de París fue la de un país, una ciudad, donde el amor, en su sentido más amplio, era realmente una realización total del individuo humano, lo que allí no se podía porque la Iglesia y la educación lo impedían. Entonces, aunque tenía mucho de falso, la gente pensaba que venir a París era una liberación total en el plano personal. Lo era con relación a nuestros países, pero, en fin, no como se lo imaginaba con alguna ingenuidad allá. Pues fíjese en que son muchos factores que se van sumando para hacer de París un pozo de atracción, que nos conquistó durante décadas y décadas, a los intelectuales y a los artistas.<sup>646</sup>

Sin embargo, no es de nuestro interés establecer los valores culturales y antropológicos que surgieron de la experiencia vital de Cortázar en París en relación con la construcción de la identidad latinoamericana;

---

<sup>645</sup> Kohut, *Ibid*, pgs. 204-205.

<sup>646</sup> Kohut, *Ibid*, pg. 201-202

nos interesa, a manera de cierre de nuestra investigación, los distintos elementos que podemos vislumbrar en la experiencia parisina; en otras palabras, tal como venimos viendo a lo largo de los casi 170 años de historiografía y arqueología literaria e imaginal de la ciudad de París: la ciudad como un espacio interior. En *Conversaciones con Cortázar* de Ernesto González Bermejo, Cortázar sentenciará lapidariamente su llegada a la capital francesa a finales de 1951: “París fue un poco mi camino de Damasco, la gran sacudida existencial (creo que aquí se puede usar muy bien esa palabra).”<sup>647</sup> No está de más, por lo tanto, echar un vistazo a la correspondencia de Cortázar en los primeros años de su experiencia parisina para darnos cuenta de la importancia de la visión en la ciudad, una característica plenamente surrealista en la medida en que es la *mirada surrealista* aquella que permite la irrupción de lo maravilloso mediante la atenta meditación de aquello que se observa.

---

<sup>647</sup> González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa, 1978, pg. 12. A pesar de la expresión que Cortázar utiliza para referirse a su llegada a París (su “camino de Damasco”), resulta necesario destacar que no sería la primera vez que la utilizaría para referirse a algún episodio fundamental, casi epifánico, de su vida— en otras palabras, sí resulta fundamental como expresión, mas no se puede sobrevalorar dentro del marco de sus propias entrevistas. La entrevista con González Bermejo es de 1978; sin embargo, en una entrevista concedida a Rosa Montero en el diario *El País* el 14 de marzo de 1982, Cortázar se referirá a la revolución cubana como su “camino de Damasco”: “Yo te diría— le contesta a Rosa Montero—, aunque parezca una cosa literaria y un poco narcisita que, a mi manera, a mi pobrecita manera, tuve mi camino de Damasco. No me acuerdo muy bien de lo que pasó en ese camino, creo que Saulo se cayó del caballo y se convirtió en Pablo, ¿no? Bueno, yo también me caí del caballo y eso sucedió con la revolución cubana” (Montero, Rosa, “El camino de Damasco de Julio Cortázar” en Cortázar, Julio. *Rayuela*. Colección Archivos. Madrid, ALLCA XX/ FCE, 1996, pg. 795). De la misma manera, en *La fascinación de las palabras*, Cortázar traerá de nuevo a colación la expresión al referirse al momento en que descubre *Opio: diario de una desintoxicación* de Jean Cocteau: “Ese libro fue un poco mi Camino de Damasco, porque recién en ese momento me caí del caballo. Y sentí que toda una etapa de vida literaria entraba irrevocablemente en el pasado y que delante se abría un mundo al que yo todavía no entendía muy claramente las cosas.” (Prego, *Ibid*, pg. 44)

## 10.1 Hacia una nueva mirada

Carles Álvarez Garriga, en su artículo “Cortázar y el aprendizaje de la mirada”, analiza la importancia de la visión en las primeras cartas enviadas por Cortázar a su amigo Jonquières entre enero de 1952 y mayo de 1954 (la llegada de Cortázar a París se llevó a cabo a finales de 1951). Gracias a su labor de editor y compilador de obras de Cortázar podemos ver un listado de citas extraídas de dichas cartas en las cuales encontramos una mención explícita a la importancia de la mirada. “El *leitmotiv* de la selección coincide— apunta Álvarez Garriga— con lo que diría [Cortázar] a Jean Barnabé como resumen del período en una carta de 1956: ‘He hecho lo posible por mirar, porque ver es fácil.’<sup>648</sup>

En primera instancia, comprendemos a Cortázar en calidad de *promeneur*, de *flâneur*, mediante la perfecta combinación del paseo y de la mirada cuando éste se lleva a cabo poquísimos días después de haber arribado a la capital francesa: “Sobre todo camino y miro. Tengo que aprender a ver, todavía no sé. (París, 19 de enero de 1952).” Un mes después, destaca la importancia de no perder la facultad de percibir lo maravilloso, que bien puede ser contemplado como el *merveilleux quotidien* establecido por Aragon en su *Le paysan de Paris* y luego adoptado por los surrealistas como el mecanismo tácito de cualquier contemplación de la ciudad:

Ya llevo aquí cuatro meses y anoche, al hacer un balance mental de este tiempo, me daba cuenta de la asombrosa familiaridad con que me muevo en este mundo. Ahí está, ahora, el peligro. Es ahora que debo vigilar mi visión, mi manera de situarme ante cosas que cada vez conozco mejor; es ahora que debo impedir que los conceptos me escamoteen las vivencias. (...) Quiero que la maravilla de la primera vez sea la recompensa de mi mirada. (París, 24 de febrero de 1952)

En la medida en que se encuentra en un entrenamiento de la mirada, la visita a los museos es, pues, una actividad privilegiada hacia el *saber ver*: “Devoro cuadros y museos, necesito ver y aprender a ver, y un día sabré ver. Lo noto en detalles, casi ridículos, por ejemplo en que he tirado corbatas que antes apreciaba (esto le hubiera encantado a

---

<sup>648</sup> Álvarez Garriga, Carles. “Cortázar y el aprendizaje de la mirada” en *Leer imágenes. El archivo fotográfico de Julio Cortázar*. Catálogo de la exposición fotográfica realizada en Santiago de Compostela entre mayo y junio de 2007 en Caixa Galicia. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pg. 317.

Wilde). (París, 31 de octubre de 1952)” Sin embargo, destaca la facultad observadora en la ciudad, que a su vez nos recuerda la manera como Breton establecía que no había mejor compañero de *promenade* en París que Aragon (ver epígrafe capítulo sobre Aragon):

Sigo mirando. Mirando. No me cansaré nunca de mirar, aquí. Observo que los argentinos que llegan, andan por las calles mirando sólo de frente, como en B.A., ni hacia arriba ni a los costados. Se pierden todos los increíbles zaguanes, las entradas misteriosas que dan a jardines viejos, con fuentes o estatuas, los patios de hace tres siglos, intactos... Creo que irrito un poco a mis compañeros de paseos por mis detenciones y desapariciones laterales a cada momento. Aquí los ojos se vuelven facetados como los de la mosca. (París, 18 de enero de 1953)<sup>649</sup>

Si llevamos a cabo una síntesis de las ideas expuestas por Cortázar entre la entrevista en el documental de Bauer y aquellas que podemos ver en la misma correspondencia, podremos darnos cuenta no sin mucha dificultad de los elementos que, si bien no definen exclusivamente como tal, sí lo encaminan hacia una estética o por lo menos actividad —o mirada, si se quiere— surrealista: París como espacio interior a través de la pulsación y forja de constelaciones sentimentales y mentales que evidencian el traspaso hacia otro mundo, uno alejado de la vigilia precisamente por la ausencia de “luz racional”—comprendida a través de la tradición noctámbule forjada por Nerval a partir de 1850; la curiosidad del ojo que busca detalles hacia arriba y hacia los costados, en pleno aprendizaje de la mirada buscando, precisamente, la longevidad de la irrupción de lo maravilloso al conocer un nuevo espacio urbano. Así, pues, podemos comprender *in situ* en el documental de Bauer el momento en el cual Cortázar pasa al frente de una pared callejera forrada de afiches publicitarios. Las ideas que suscitan son de orden, por demás, surrealista en la medida de la importancia del azar callejero y la construcción anónima en algo tan cotidiano como la pared de una calle, que implica la idea de *collage* callejero— a la vez que, recordando la lección de la pared de Leonardo, tan alabada por los surrealistas, implica necesariamente tanto el encuentro a partir del azar como con la mirada que destroza lo cotidiano para recrearlo como un encuentro maravilloso:

---

<sup>649</sup> Para todas las citas de la correspondencia, Álvarez Garriga, *Ibid*, pg. 317.



Aquí, por ejemplo, esta cantidad de carteles, de afiches que se van amontonando. En general la gente pasa y mira el último, el que está pegado encima. Yo no sé, para mí una pared llena de carteles tiene algo siempre de mensaje, es como una especie de poema anónimo porque ha sido hecho por todos, por montones de pegadores de carteles que fueron superponiendo palabras, acumulando imágenes, y luego algunas caen y otras quedan, y los colores se van combinando. Ahí arriba, por ejemplo, hay un verdadero cuadro que se va a seguir perfeccionando todavía porque cuando ese cartel se caiga en pedazos va a ser todavía más hermoso. Pero este tipo de cosas, lo que me da, lo que siempre me dio cuando yo aprendí lo que es caminar verdaderamente y perderse en una ciudad, es sobre todo signos. Además de eso que yo llamo el poema anónimo por darle un nombre es que ese poema tiene un sentido, hay palabras, hay cosas que continuamente te echan hacia delante o te echan hacia atrás. Por ejemplo aquí, por pura casualidad, ese cartel de ahí, “Dillinger”. Bueno, Dillinger para mí es irme inmediatamente 30 o 35 años atrás en Buenos Aires cuando en los diarios se hablaba todo el tiempo del verdadero Dillinger, no de este actor que lo representa ahora, aquél que era el enemigo público número en Estados Unidos y que se buscaba por todos lados. Eso crea alguna especie de coágulo porque ahora yo sigo caminando, andando, pero creo que durante mucho rato voy a estar viviendo todavía 30 años atrás, lo cual supone todo un juego de recuerdos, de sentimientos.<sup>650</sup>

Si bien el episodio de la pared llena de afiches, el “poema anónimo” que se encuentra a través del paseo y de la pérdida en la calle no se lleva a cabo, presuntamente, apenas llega Cortázar a París, sí encontramos los elementos que, tal como establece Álvarez Garriga mediante su selección, nos permiten comprender el aprendizaje y la evolución de la mirada en la ciudad. Aquello que nos parece pertinente anotar, y en gran medida implica la inserción de Cortázar, por lo menos en un orden *maravilloso*, en la estética surrealista, es el momento coyuntural que implican los años 1947-1949 en la vida de Cortázar, entre los cuales se incluye su llegada a París. Coyuntural, puesto que es entre 1947 y 1949 que Cortázar, desde Argentina, dedicará algunos de sus artículos al movimiento surrealista —desde una perspectiva, como veremos, crítica—, haciendo así que, tal como establece la cronología, en el momento en que llega a París se encuentra, si lo podemos llamar de alguna manera, en un estadio de “disertación surrealista”, por lo

---

<sup>650</sup> Bauer, *Ibid.*

menos en la medida en que los artículos más importantes se producen entre 1947 y 1949. Pero no solamente asistimos a la producción teórica de textos surrealistas: 1949 es, también, el año de la publicación de su poema dramático *Los reyes*, en el cual, tal como veremos en su momento, encontraremos la idea del laberinto que perdurará hasta las páginas de *Rayuela*, a la vez que damos con una caracterización del Minotauro —personaje surrealista por excelencia— que nos permite comprender la cercanía de Cortázar con el surrealismo. Antes de abordar el análisis de *Los reyes* para destacar los elementos surrealistas y la temprana noción del laberinto que luego veremos en el París de *Rayuela*, nos resulta necesario detenernos así sea someramente en los textos *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo* (1947), “Muerte de Antonin Artaud” (*Sur*, mayo de 1948), “Irrracionalismo y eficacia” (*Realidad*, no.6, agosto-diciembre 1949) y por último “Un cadáver viviente” (*Realidad*, 1949), textos en los cuales Cortázar abordará el surrealismo como aquello que fue una propuesta contundente hacia la libertad del humano. Si bien no es nuestra intención en este apartado la de establecer todas las relaciones temáticas que encontramos entre la obra de Cortázar y el movimiento surrealista, sí queremos hacer hincapié en aquellas que nos permiten comprender la construcción de la imagen de París. Tal como venimos anotando, nuestro propósito no consiste en demostrar que la catalogación de Julio Cortázar como un escritor surrealista es viable; lo que nos proponemos es demostrar cómo en la configuración del París de *Rayuela* subyacen elementos surrealistas que nos permiten su mejor y más atenta comprensión. No pensamos, pues, en el París de *Rayuela* como un homenaje al movimiento surrealista: pensamos en la inserción de Cortázar en la tradición *via* el surrealismo. Buscamos, pues, destacar los elementos que nos permitan comprender la perspectiva que Cortázar pudo haber asumido a través del surrealismo para el “entrenamiento de su mirada”, fuertemente ligada a la mirada surrealista. Mirada que, por demás, forja la creación de un *París surrealista latinoamericano*.

## 10.2 Cortázar y el surrealismo: 1947-1949

En *Teoría del túnel*, el texto crítico en el cual Cortázar establece una teoría de la novela a mediados del siglo XX mediante el análisis tanto del surrealismo como del existencialismo en las poéticas del siglo XX, podemos ver la doble percepción de Cortázar respecto al movimiento surrealista. Encontramos, pues, una alabanza respecto a los propósitos mismos de liberación del hombre occidental, a la vez que la conciencia de los distintos elementos en los cuales el surrealismo no logró prosperar. De alguna manera el texto presenta los grandes postulados que el mismo Cortázar había expuesto en su estudio “Rimbaud” publicado en la revista *Huella* de Buenos Aires en 1941, a través de la comparación entre las poéticas de Mallarmé y de Rimbaud: mientras que Mallarmé buscaba centrar su experiencia vital en el Libro, Rimbaud implicaba necesariamente el amalgamiento entre la poesía y la vida. Tal como apunta Jaime Alazraki desde dicho artículo Cortázar había definido “una de las direcciones más poderosas de su obra: la intrínseca relación entre literatura y vida, el poema como una búsqueda humana y no exclusivamente estética, el acto de escribir como una cuerda tendida sobre el vacío pero apuntando hacia una otredad liberadora y hacia el reverso de los “cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad”.<sup>651</sup> Porque aquello que más destaca en el acercamiento de Cortázar al surrealismo es su comprensión de *empresa vital*, no de simple producción artística o literaria. En otras palabras, la condición de *búsqueda*:

Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal (o antisistema verbal; lo verbal se remite siempre al método, al instrumento, al martillo de que hablé en el primer capítulo). Surrealista es ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla; sobre las huellas de Rimbaud, no ve

---

<sup>651</sup> Alazraki, Jaime. “Cortázar antes de Cortázar: *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: ‘Rimbaud’ (1941)” en Cortázar, *Ibid*, pg. 577. Acerca de la filiación temprana (1941) de Cortázar con el surrealismo vía Rimbaud, Alazraki dirá: “Y es aquí donde reside el valor del ensayo de 1941: en ser un primer bosquejo, una versión muy simplificada todavía en una cosmovisión dispersa en toda su obra y que da su medida mayor en *Rayuela*. Es apenas el croquis de un mapa que con el tiempo se irá poblando hasta devenir una rica y tupida geografía, pero la historia de ese territorio y algunas especies de su flora están ya presentes en este texto inaugural. El existencialismo y el surrealismo, por ejemplo, dos de los estímulos intelectuales y literarios más fecundos de su obra, aparecen ya aquí mencionados en relación a Rimbaud, sí, pero también en relación al papel que desempeñarán en su propia obra.” (*Ibid*, pg. 578).

otro medio de alcanzar la suprarrealidad que la *restitución*, el reencuentro con la *inocencia*. Palabra terrible en sus labios (pienso en Dalí, en su astuta, atroz inocencia abrumada de sabiduría) porque no supone primitivismo alguno, sino reencuentro con la dimensión humana sin las jerarquizaciones cristianas o helénicas, sin “partes nobles”, “alma”, “regiones vegetativas”. Inocencia en cuanto todo es y debe ser aceptado, todo es y puede ser llave de acceso a la realidad.<sup>652</sup>

Vemos cómo la afinidad que Cortázar establecerá con el surrealismo radica en gran medida en la búsqueda, sea ésta de una nueva realidad, de una imagen urbana, de un nuevo mecanismo lingüístico (si bien, como veremos cuando analicemos *Rayuela*, en sus páginas se critica la manera como los surrealistas no pudieron, según uno de los personajes, cambiar verdaderamente el lenguaje mediante el cual pretendían cambiar la realidad). Davi Argucci Jr, en su estudio *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, establece desde sus primeras páginas que una constante en la obra cortazariana es la de la búsqueda. Búsqueda, por demás, que Argucci reconoce en la figura del laberinto, no como estructura urbana, tal como nosotros analizaremos, pero sí a manera de encuentro de un camino que permita el descubrimiento en sentido total:

Penetrar en el laberinto: desmontar y remontar lo trazado, en busca del sentido de un proyecto que es una búsqueda permanente. Un lenguaje a la caza de otro lenguaje que se busca y enreda en un complejo trenzado. (...) El autor es un constructor hábil y capcioso, extremadamente lúcido y lúdico en relación a la obra propia. Juega con todas las posibilidades del lenguaje, al mismo tiempo que ironiza llevando la crítica de sus insuficiencias y falsedades hasta el borde del abismo. Juega con todas las posibilidades del lenguaje, al mismo tiempo que ironiza llevando la crítica de sus insuficiencias y falsedades hasta el borde del abismo. Destruye códigos desgastados de la tradición literaria hispanoamericana y recoge del pasado otros aún vivos. Parodia o incorpora modelos extranjeros, muchas veces integrando, en los suyos, textos ajenos. Juega todo el tiempo. Desvía nuestra atención con salidas humorísticas y ataca la propia literatura con carga demoledora e irracionalista, enraizada en ciertas poéticas de vanguardia. Sugiere lo fragmentario y lo caótico, se burla de la coherencia del conjunto propio, pero

---

<sup>652</sup> Cortázar, Julio. *Obra crítica/1*. Edición de Saúl Yurkiévich. Madrid, Alfaguara, 1994, pg. 104.

termina por dejar lazos seguros entre las partes y el todo, relaciones ligadas entre los elementos estructurales, lo que mantiene la tensión interna de la obra y garantiza su eficacia estética.<sup>653</sup>

Dicha búsqueda, comprendida a través de Argucci como laberíntica, implica necesariamente el reconocimiento de los diversos elementos que están al alcance del hombre que decida emprenderla. Por esto, de la misma manera, la importancia de la Poesía en el proceso de acoplamiento de la *visión* que permite salirse de las instancias lógicas predominantes en Occidente y que, tal como vimos anteriormente, incitan y permiten la búsqueda de un nuevo horizonte humano mediante la visión del poeta (y aquí, también, podemos vislumbrar la relevancia de la *Lettre du voyant* de Rimbaud):

Humanismo mágico, el surrealismo niega todo límite “razonable” en la seguridad de que sólo las formas, la dogmática lógica y las mezquinas condiciones deterministas de la comunidad gregaria han vedado al hombre el acceso a lo que él, provisoriamente, denomina superrealidad. Su intuición del reino del hombre es puerilmente edénica. Pueril en cuanto el surrealista busca la *visión* antes que la verificación (visión del adulto); edénica en cuando *edén* significa literalmente paraíso en la tierra. El surrealista parte de que la visión pura—la del poeta— revela ese paraíso; ergo el paraíso existe y sólo falta habitarlo sin resistencia. El poetismo de estas décadas es siempre diario de viaje al paraíso; con frecuencia, también, noticia del extravío, mapas errados, retorno melancólico.<sup>654</sup>

Estas primeras consideraciones acerca del amalgamamiento entre la poética surrealista y la propia realidad se verán a lo largo de los artículos de temática surrealista escritos por Cortázar entre 1947 y 1949; así, pues, vemos cómo en su artículo “Muerte de Antonin Artaud”, luego de reconocer la pérdida de uno de los más insignes representantes del surrealismo<sup>655</sup>, acusa insistentemente la voluntad de

---

<sup>653</sup> Argucci Jr, Davi. *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México, FCE, 2002, pgs. 21-22.

<sup>654</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 136.

<sup>655</sup> Tal como apunta Alazraki, Artaud “Es el hombre nuevo cortazariano que en *Rayuela* se define como ‘el hombre que no es sino que busca ser’ y que visto desde el existencialismo emergía como el hombre libre que busca renacer sobre las cenizas de su yo histórico y conformado.” Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, Gredos, 1986, pg. 96.

muchos de rebajar el surrealismo a un movimiento literario mediante el olvido de la gran empresa que éste implica sobre la realidad, sobre el mundo terrenal, sobre la *vida misma* del escritor y /o lector:

Por eso habrá que repetirlo: la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo)<sup>656</sup>.

Es de esta manera que podemos ver cómo en su artículo “Irracionalismo e ineficacia” Cortázar aboga por el principio de irracionalidad en Occidente como motor activo de la creación poética a través de los mismos criterios establecidos por los surrealistas. Así, pues, afirmará que “...se presiente y confirma que de la savia a la flor no hay sino un tránsito directo, una eclosión más bella y pura cuanto menos controlada por el orden racional, a quien de pronto se rechaza como mediatizador y deformante.”<sup>657</sup> Es mediante esta liberación lógica y racional en el momento de la creación que, tal como apuntará Cortázar en una idea que resaltará de una manera puntual y clara la relevancia del surrealismo,, “la poesía, en fin, la más vigilada prisionera de la razón, acaba de romper las redes con ayuda de Dadá, y entra en el vasto experimento surrealista, que me parece la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado.”<sup>658</sup> Dicha irracionalidad al servicio de la creación poética no encontrará, en Cortázar, un debilitamiento en cuanto a empresa vital debido a las distintas pérdidas del movimiento surrealista. Tal como establecerá en “Un cadáver viviente”, el “cadáver” del surrealismo lejos está de su muerte en 1949:

Todos conocemos la disolución del equipo espectacular del surrealismo francés: Artaud ha caído, y Crevel, y hubo cismas y renunciaciones, mientras otros retornaron profesionalmente a la

---

<sup>656</sup> Cortázar, *Obra crítica*/2. Edición de Jaime Alazraki. Madrid, Alfaguara, 1994, pgs. 153-154.

<sup>657</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 193.

<sup>658</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 194.

literatura o a los caballetes, a la utilización de las recetas eficaces. Mucho de esto huele a museo, y las gentes están contentas porque los museos son sitios seguros donde se guardan bajo llave los objetos explosivos; uno va el domingo a verlos, etc. Pero conviene acordarse de que del primer juego surrealista con papelitos nació este verso: *El cadáver exquisito beberá el vino nuevo*. Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia, y que presente como nunca allí donde no se le sospecha, apoya sus manos enormes en el tiempo para no dejarlo irse sin él, que le da sentido. Cuidado, señores, al inclinaros sobre la fosa para decirle hipócritamente adiós; él está detrás vuestro y su alegre, necesario empujón inesperado puede lanzaros dentro, a conocer de veras esta tierra que odiáis a fuerza de ser finos, a fuerza de estar muertos en un mundo que ya no cuenta con vosotros.<sup>659</sup>

Quizás uno de los estudios más puntuales sobre las relaciones establecidas entre Cortázar y el surrealismo es aquél de Evelyn Picón Garfield, cuyo título ya pretende esclarecer dicha relación: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Comienza su estudio acerca de las relaciones de manera clara:

De vez en cuando Cortázar insiste en que el surrealismo literario fracasó cuando se quedó en reanimar el lenguaje y en emplear trucos como la escritura automática. Julio Cortázar no desea ser visto como un surrealista y, además, ha convencido a sus críticos de esto. Por lo tanto, cuando algún estudioso de la obra cortazariana menciona la vinculación con el surrealismo francés, generalmente no osa proponer más que juicios generales, cuidándose de añadir que en lo sustancial Julio Cortázar no participa del surrealismo. A estos críticos es necesario responder con la advertencia de Cortázar en “Un muerto viviente”...<sup>660</sup>

El simple hecho de que el título del estudio de Picón Garfield se establezca con una pregunta es suficientemente dicente para el abordamiento de la inserción de Cortázar en la estética surrealista. ¿Podríamos decir que, teniendo en cuenta las grandes correspondencias que encontraremos en el análisis de *Los reyes* y de *Rayuela* con las estéticas surrealistas, Julio Cortázar es un representante del surrealismo latinoamericano? Para abordar esta pregunta

---

<sup>659</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 180.

<sup>660</sup> Picón Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos, 1975, pg.

podríamos optar por traer a colación, precisamente, una de las ideas expuestas por Cortázar en su *Teoría del túnel*:

Toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el “azar”, la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas [*Nota a pie*: O como podría decir un surrealista: *apenas desaprendemos a cerrárselas*], son contaminaciones surrealistas dentro de la mayor o menor continuidad tradicional de la literatura. En un sentido último, quitándole a los términos toda connotación partidista e histórica, actitudes como el cubismo, futurismo, ultraísmo, la conciencia de la relatividad, la indeterminación en las ciencias físicas y la crítica al concepto de legalidad, el freudismo y este niño viejo el existencialismo, *son surrealistas*. Un surrealismo sin Breton, sin Juan Larrea, sin Hans Arp, sin escuela.<sup>661</sup>

Desde la concepción misma de una literatura moderna, el surrealismo, según Cortázar, ha permeado cualquier manifestación artística, fuera ésta con o sin escuela surrealista. Picón Garfield se encarga de demostrar las afinidades entre Cortázar y la estética surrealista mediante un detallado cotejo de citas textuales de variadas obras de Cortázar, en las que demuestra cómo el camino tomado por Cortázar es en muchos casos el mismo que los surrealistas demostraron a lo largo de su producción literaria— o, como hemos establecido en este apartado, por lo menos hasta 1947, fecha en la cual Cortázar escribe su *Teoría del túnel*, en la cual busca encontrarle un lugar al surrealismo en la producción literaria actual. En la conclusión de Picón Garfield encontramos una sorprendente síntesis de los variados elementos y temas en los que confluye la estética cortazariana y aquella del surrealismo<sup>662</sup>. Sin embargo la gran cantidad de elementos encontrados

---

<sup>661</sup> Cortázar, *Op. Cit.*, pg. 107.

<sup>662</sup> “A Julio Cortázar no le gusta sentirse encasillado como escritor surrealista, ni lo es. No obstante, en toda su obra literaria se patentiza la influencia de la cosmovisión surrealista. Los nombres, obras, citas de surrealistas abundan sobre los demás a lo largo de su obra. Los precursores del surrealismo francés —como Jarry, Apollinaire, Rimbaud— son los suyos. Como se ha probado, aun sus conceptos básicos son los del surrealismo. Describe, a menudo, la realidad dual y la necesaria conciliación de las oposiciones en esa vida. Busca un Absoluto aquí y ahora, alcanzado por medio del deseo y de la imaginación. Y, por lo tanto, afirma la fe en el poder humano de



por Picón Garfield, para efectos de nuestra investigación queremos centrarnos sobre todo en la irremediable e irreprimible búsqueda de una realidad alterna, lejana a los preceptos intelectuales, lógicos y racionales de occidente, con los que el hombre, entendido como una totalidad absoluta, debe emprender un camino que le hará llegar *Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!* Y para comprender esta odisea laberíntica en la novela que nos proponemos analizar como una de las máximas representaciones del París surrealista latinoamericano, debemos detenernos primero en una obra dramática que se escribió en el período de tiempo que hemos venido estableciendo como de disertación surrealista por parte de Cortázar, como lo es el poema dramático *Los reyes*. De esta manera veremos cómo los postulados surrealistas que allí encontramos no serán más que los primeros indicios del sendero de la búsqueda que Cortázar llevará a cabo a manera de novela o de cuento: la del espacio habitado por un ser alterno, diferente, censurado y castigado por ser el portador de una voz distinta, del secreto, como lo es, precisamente, el Minotauro.

---

crear el mundo según su voluntad. Defiende el erotismo y caracteriza a la mujer como intermediaria quien fácilmente se comunica con el Absoluto. Aconseja y explica el desatar del sueño, de la obsesión y de los monstruos humanos y su derecho a coexistir con la vigilia humana. Señala la transformación del mundo a manos del hombre. Como se ha visto, rehúsa aceptar lo cotidiano sin infiltrarlo de lo maravilloso: los objetos diarios pierden su utilidad y las rutinas están vistas desde otra perspectiva. Armados de la disponibilidad ante el azar, la aventura, y la provocación de la realidad, sus personajes van en busca de otra realidad. Cortázar desprecia la razón como los surrealistas. En su lugar, intuye otras fuerzas regidoras de la vida— las ‘figuras’ o ‘campos magnéticos’; reemplaza las leyes naturales con los insólito de excepciones o la ‘patafísica’; sustituye la seriedad con el juego y el humor; destierra a la normalidad lógica a favor de los estados límites de la locura y el terror; y ensancha la visión adulta con la espontaneidad del ‘hombre-niño’. Como los surrealistas, quiere sentir el latido del ‘gran pulpo cósmico’, y, por lo tanto, busca la fusión con el otro— el ingreso del sujeto al objeto— sea persona o cosa. Rechaza el lenguaje retórico y tradicional en busca de la auténtica expresión natural. Provoca al lector y le exige participar en la obra catalizadora, como lo hicieron los surrealistas. Propone una revolución constante con dos vertientes compatibles basadas en la transformación de la perspectiva humana ante la realidad: la rebelión social y la estética. Rehúsa lo anquilosado, aconseja la subversión, y adopta este criterio a su estructuración-collage de la antinovela analógica. No se compromete literaria ni totalmente a ningún país ni a ninguna ideología; apoya el humanismo universal y conserva la libertad del escritor como Breton o Péret. No obstante, es consciente de que la transformación del mundo tiene que realizarse en todo plano posible.” (Picón Garfield, *Ibid*, pgs. 248-249.)

### 10.3 Los reyes o el laberinto surrealista

Publicado en 1949 bajo el seudónimo Julio Denis, *Los reyes* consiste en una variación del mito del Minotauro y Teseo, en la cual se le otorga al monstruo hijo del toro blanco y Pasífae, cambiando por completo el sentido y significación clásica del mito, el papel de víctima. El poema cuenta con cuatro personajes, cada uno diferenciado según las tipologías que el mismo Cortázar busca subvertir: Minos y Teseo como el símbolo del poder opresor de la voz *diferente* que está contenida en el Minotauro. Ariana, por su lado, cumple el papel de hermana amorosa: el ovillo que le entrega a Teseo para salir del laberinto estaba destinado en realidad al Minotauro. Ante la acechanza de un orden que busca silenciarlo, el Minotauro simboliza, según Ludmila Kapschutschenko en su estudio *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, “lo misterioso e incomprensible— es la parte de nosotros que intuimos, pero procuramos suprimir; es la verdad temida pero, a la vez, buscada”<sup>663</sup>. Es, de esta manera, la voz del poeta.

En la edición bilingüe de *Les rois/Los reyes* cuya traducción está a cargo de Laure Guille-Bataillon (Actes Sud, 1982) encontramos una *Note de l'auteur* escrita para esta publicación en Francia. Resulta interesante pensar en Cortázar escribiendo acerca de uno de sus primeros textos, precisamente en el momento de interés surrealista, estando apenas a dos años de su muerte. La *note*, escrita en francés, nos permite vislumbrar la manera como el mismo Cortázar viejo observaba y atendía a sus intereses de entonces. Y aquello que trae a colación resulta ser relevante si lo comprendemos a través de una influencia surrealista:

Plus de vingt ans après, je compris que malgré l'enveloppe spontanément anachronique et le luxe verbal hors d'époque— et tout spécialement de la mienne, l'Argentine des années quarante— j'avais écrit sur un terrain abstrait ce que j'essaierais plus tard de comprendre et d'exprimer à l'intérieur de la réalité qui m'entourait. Tout comme alors, je continue de croire que le Minotaure— c'est-à-dire le poète, la créature double, capable d'appréhender une réalité différente et plus riche que la réalité habituelle— n'a pas cessé d'être ce « monstre » que les tyrans et leurs partisans de tous tempos craignent et détestent et veulent anéantir afin que sa parole n'arrive pas aux oreilles du peuple et

---

<sup>663</sup> Kapschutschenko, Ludmila. *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. London, Tamesis Books, 1981, pg. 73.

ne fasse pas tomber les murailles qui les enferment dans leurs filets de lois et de traditions pétrifiantes. De son côté, Thésée est toujours l'incarnation de ce qui reçoit aujourd'hui des noms divers— fascisme entre autres—puisque son épée n'est pas au service de la liberté mais de ce que représente Minos, symbole de l'oppression, de la réification des peuples. Et Ariane qui a le courage désespéré d'aimer son frère honni vit en moi comme le symbole de la femme qui chaque jour davantage se hisse à sa condition véritable, que l'histoire lui a refusée jusque là.<sup>664</sup>

¿No es acaso la pugna entre la opresión y la libertad de pensamiento, simbolizada en el Minotauro, el equivalente a la lucha entre la irracionalidad y la racionalidad, entendida como una nueva vía hacia la búsqueda y comprensión de una nueva realidad? Esta misma idea expuesta en *Los reyes* la encontramos en el artículo ya mencionado “Irracionalidad y eficacia”, publicados los dos en el mismo año. En dicho artículo Cortázar abogará por la inclusión de la irracionalidad como mecanismo alterno a la supuesta positiva y bien lograda racionalidad de Occidente:

Perogrullescamente invito a pensar en un solo proceso histórico, de consecuencias negativas capitales, que emane de un desborde irracional. Lo que ocurre es todo lo contrario. Las persecuciones, las reacciones más abominables, las estructuras de la esclavitud, la servidumbre y el envilecimiento, los desbordes raciales, la fabricación despótica de imperios, todo lo que cabe agrupar en el lado de sombras del proceso histórico, se cumple conforme a una ejecución por lo menos tan racional y sistemática como los procesos de signo positivo. Tocamos lo vivo del asunto al señalar que si los impulsos conducentes a esas fases negativas son o pueden ser producto “de la peor y más inhumana” irracionalidad, su cumplimiento fáctico e histórico es racional, en un grado de razón tan lúcido y manifiesto como la razón que lleva a América, a la imprenta, al *Discurso del método*, a 1789, a Stalingrado.<sup>665</sup>

La irracionalidad contemplada desde un ámbito negativo es acarreada, dentro del relato, en la imagen misma que el Minotauro da a aquellos que se encuentran *fuera* del laberinto— con la excepción, como veremos, de Ariana. En esta medida, comprendiendo laberinto como

---

<sup>664</sup> Cortázar, Julio. “Note de l'auteur” en *Les rois/Los reyes*. Édition bilingüe. Version française par Lauire-Guille Bataillon. Avignon, Actes Sud, 1982, pgs. 9-10.

<sup>665</sup> Cortázar, *Op. Cit.* [*Obra crítica*/2], pgs. 195-196.

“prisión” de aquellos que intentan salirse de un sistema preestablecido, no podemos dejar de anotar que la caracterización que el mismo Cortázar da del Minotauro —el poeta que logra aprehender una realidad más rica que la cotidiana— es aquella que, sin lugar a dudas, se aplicaría a un sujeto surrealista. Y Teseo, el “matador de sueños crueles”<sup>666</sup> según Minos—es decir, en palabras de Picón Garfield, “de sueños inexplicables y monstruosos para el hombre que conforme a la realidad aparente, sueños que estorban la tranquilidad de la vida.”<sup>667</sup>—, es el epítome absoluto del racionalismo, de la lógica, de la imposibilidad, precisamente, de contemplar la realidad teniendo como herramienta los sueños. Si el Minotauro, por lo tanto, es el portador de los sueños, el laberinto es el recinto sagrado donde éstos se cumplen. Sin embargo, en medio de los personajes masculinos (y esto resulta relevante) la presencia de Ariana implica una irrupción comunicativa con el poeta. En Ariana, tal como vimos en la *Note d’auteur*, es el ente comunicativo que forma parte del poeta/Minotauro, en la medida en que es el único ser *fuera* del laberinto que comprende la voz poética. La mujer es, por tanto, *hermana del poeta*.

ARIANA: ¿Por qué le tienes miedo? Es mi hermano.

MINOS: Un monstruo no tiene hermanos.

Ariana: Los dos nos modelamos en el seno de Pasifae. Los dos la hicimos gritar y desangrarse para arrojarnos a la tierra.

MINOS: Las madres no cuentan. Todo está en el caliente germen que las elige y las usa. Tú eres la hija de un rey, Ariana la muy temida, Ariana la paloma de oro. Él no es nuestro, un artificio. ¿Sabes de quién es hermano? Del laberinto. De su cárcel misma. ¡Oh caracol horrendo! Hermano de su jaula, de su prisión de piedra. Un artificio, mira, igual que su prisión. Dédalo los hizo a ambos, astuto ingeniero<sup>668</sup>.

Ariana, incluso para Minos, implica un método de pensamiento diferente; por esto, le dirá, “Una mujer no sabe mirar. Sólo ve sus sueños”<sup>669</sup>, relacionándola directamente con la figura del sueño que implica el Minotauro. Dicha filiación se demuestra, también, en la imagen que Ariana expresa del laberinto, que dista mucho de aquella que imaginan Minos y Teseo. Del laberinto, Ariana dirá:

---

<sup>666</sup> Cortázar, *Op. Cit.* [*Les rois/Los reyes*], pg. 61.

<sup>667</sup> Picón Garfield, *Ibid*, pg. 29.

<sup>668</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 51.

<sup>669</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 54.

Nadie sabe qué mundo multiforme o qué multiplicada muerte llenan el laberinto. Tú tienes el tuyo, poblado de desoladas agonías. El pueblo lo imagina concilio de divinidades de la tierra, acceso al abismo sin orillas. Mi laberinto es claro y desolado, con un sol frío y jardines centrales donde pájaros sin voz sobrevuelan la imagen de mi hermano dormido junto a un plinto.<sup>670</sup>

Dicha formulación del laberinto encuentra así su contraste con la de Teseo, en el momento en que le dice a Minos aquello que le dijeron sus maestros respecto al atravesamiento del laberinto: “Me aconsejaron caminar con los ojos cerrados para evitar las ilusiones; el instinto crece con la sombra y el desamparo”<sup>671</sup>. Minos, creyendo que Teseo se refiere al espacio que debe atravesar para llegar al Minotauro, le dirá que así “evitarás verlo antes de que te alcance en sus pitones luminosos”<sup>672</sup>. Pero la respuesta de Teseo implica que esto se haría *luego* de la muerte del Minotauro; en otras palabras, una “visión interior” únicamente al servicio de la supervivencia, mas no de la ensoñación poética; muy posiblemente los maestros sabían de la necesidad de una nueva visión para poder habitar el laberinto— que sería, de cualquier manera, otro método de pensamiento—, pero Teseo, en su ceguera opresiva e ínfulas de liberación de lo *extraño*, no comprende la recomendación: para él no hay filiación alguna con los ojos cerrados, con el sueño, y el laberinto mismo.

Ariana, por tanto, es la portadora del secreto del laberinto, en la medida en que es la única que comprende al Minotauro desde fuera de éste. Imaginándolo “en la fresca solemnidad de las galerías” del laberinto, “Envuelto en un silencio vacuno que ha presidido su margo crecimiento”, lo piensa así:

Oh sus dolidos monólogos de palacio, que los guardias escuchaban asombrados sin comprender. Su profundo recitar de repetido oleaje, su gusto por las nomenclaturas celestes y el catálogo de las hierbas. Las comía, pensativo, y después las nombraba con secreta delicia, como si el sabor de los tallos le hubiera revelado el nombre... Alzaba la entera enumeración sagrada de los astros, y con el nacer de un nuevo día parecía olvidarse, como si también en su memoria fuera el alba adelgazando las estrellas. Y a la siguiente noche se complacía en

---

<sup>670</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 54.

<sup>671</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 59.

<sup>672</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 59.

instaurar una nueva nominación, ordenar el espacio sonoro en efímeras constelaciones...<sup>673</sup>

Esta filiación, como veremos más adelante, es aquella que implica la unión correspondiente entre el mensaje del poeta, o la imagen del quehacer poético, directamente vinculada con la mujer. Sin embargo, dicha relación lejos está de parecerse del momento en el cual Teseo se enfrenta al Minotauro. Para éste, la imagen del Minotauro es “una vasta nube de palabras, un juego de espejos, una reiteración de fábula inasible”<sup>674</sup>, tal como se lo hace saber en el momento en que se enfrentan. El Minotauro, a diferencia absoluta con aquello que tanto Teseo como Minos imaginaban, se resiste a luchar: la irracionalidad (entendida como un valor positivo, tal como vimos en “Irracionalismo e ineficacia”) se resigna frente a la opresión de la racionalidad en el momento en que ésta pretende aniquilarla, a pesar de que “bastaría una cornada para hacer de tu filo [de Teseo] un estrépito de bronce roto”<sup>675</sup>. Para el Minotauro no existe la posibilidad de lucha *precisamente* porque no se contempla como un monstruo; en otras palabras, no se contempla como un ser negativamente irracional:

Salir a la otra cárcel, ya definitiva, ya poblada horriblemente con su rostro y su peplo. Aquí fui libre, me icé hasta mí mismo en incontables jornadas. Aquí era especie e individuo, cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición animal cuando me miras. A solas soy un ser de armonioso trazado; si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una extraña batalla, tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una imagen que no reconozco mía.<sup>676</sup>

Tal como podemos ver en esta cita, el Minotauro no se contempla fuera de su espacio laberíntico, de la misma manera que el poeta no se comprendería fuera de su estancia irracional. El laberinto, pues, funciona a manera de espacio interior: encontramos una correspondencia con los elementos inherentes al laberinto en la medida en que todos éstos son los que caracterizan al poeta/Minotauro, al mismo tiempo condenándolo a habitar un espacio fuera del cual caería en la monstruosidad, en la perversión estética, de la incompreensión y de la opresión. El Minotauro *no existe*

---

<sup>673</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 68.

<sup>674</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 71.

<sup>675</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 73.

<sup>676</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 73-74.

fuera del laberinto; en esta medida, el poeta tampoco: es únicamente inmerso en su propio orden que la cualidad poética no implicará una amenaza tanto para él como para los demás. La única compañía fuera del laberinto con la que el Minotauro cuenta es con la de la mujer, Ariana: “Ariana, en tu profundidad inviolada iré surgiendo como un delfín azulísimo. Como la ráfaga libre que soñabas vanamente. ¡Yo soy tu esperanza! ¡Tú volverás a mí porque estaré instaurado, incitante y urgido, en tu desconcertada doncellez de sueño!”<sup>677</sup> A partir de las palabras del Minotauro encontramos la filiación mítica entre el poeta y la mujer, la única que, fuera del laberinto, puede comprender el deseo del supuesto monstruo en el momento de su muerte: “Así quiero acceder al sueño de los hombres, su cielo secreto y sus estrellas remotas, ésas que se invocan cuando el alba y el destino están en juego.”<sup>678</sup> El Minotauro/poeta, reconociendo su muerte, sólo aspira habitar los sueños de los hombres, los sueños que permitirían la irrupción de un espacio laberíntico-irracional en una vida ordenada-racional. Es el citarista, uno de los muchas supuestas víctimas del Minotauro que hasta entonces habían habitado un espacio alterno al establecido—por lo menos un espacio libre de las opresiones y censuras de Minos y Teseo—, quien reconoce ante la muerte del Minotauro la incompreensión ante la cual se verán sujetos en el momento en que salgan del laberinto:

¡Callad, callad todos! ¿Pero no veis que ha muerto? La sangre ya no fluye de su frente. ¡Qué rumor sube de la ciudad! Sin duda acuden a ultrajar su cadáver. Nos rescatarán a todos, volveremos a Atenas. Era tan triste y bueno. ¿Por qué danzas, Nydia? ¿Por qué mi cítara se obstina en reclamar el plectro? ¡Somos libres, libres! Oíd, ya vienen. ¡Libres! Mas no por su muerte— ¿Quién comprenderá nuestro cariño? Olvidarlo... Tendremos que mentir, continuamente mentir hasta pagar este rescate. Sólo en secreto, a la hora en que las almas eligen a solas su rumbo...<sup>679</sup>

Al contrario de las voces autoritarias de Teseo y Minos, que creían que *no existía vida en el laberinto*, el citarista es la voz de todos aquellos que experimentaron la vida *en* el laberinto, de una manera distinta, alterna, alejada de la racionalidad que implica habitar fuera de éste. El citarista es, de esta manera, la voz que ha experimentado una *vida poética*, la voz que atestigua la posibilidad de haber habitado un espacio

---

<sup>677</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 76.

<sup>678</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 80.

<sup>679</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 81.

supuestamente carente de orden y mortuorio para convertirse, tal como leemos en el momento en que Nydia retoma su baile, en un lugar privilegiado. Lejos de ser una prisión de piedra, el laberinto es el resguardo de la lógica y de lo racional. El Minotauro carga consigo la visión del mundo, y la mujer, Ariana, es la gran intermediaria para su expresión.

¿Qué implicaciones tiene este temprano interés de Cortázar en figuras mitológicas como el Minotauro y Ariana, en relación a la producción poética y la nueva visión del mundo? La relación que se establece con el surrealismo es capital. Tal como señala Didier Ottinger en su *Surréalisme et mythologie moderne*,

Minotaure est le gardien, le détenteur des secrets du labyrinthe. Il est l'incarnation des puissances de la démesure, de cette bestialité que la culture grecque n'a cessé de vouloir juguler. Pour ces valeurs mêmes dont l'histoire a figé le sens, Minotaure est devenu l'emblème du surréalisme, son allié le plus sûr dans son combat contre les excès du rationalisme.<sup>680</sup>

Tal como podemos apreciar, la caracterización que Ottinger afirma que el surrealismo le concede al Minotauro está en íntima relación con aquella que Cortázar otorga en su poema dramático: la desmesura en relación a la racionalidad y la condición de guardián de los secretos (poéticos) del laberinto. Sin embargo, no solamente encontrará la filiación a partir del Minotauro: Ariana, a su vez, implica necesariamente el agente activo que le permitirá al hombre, según Breton, vivir una vida poética:

Un jour viendra, s'arrachant à ce registre qui pour la première fois reste muet sur les jours à venir, où l'homme sortira du labyrinthe, ayant à tâtons retrouvé dans la nuit le fil perdu. Ce fil est celui de la poésie telle que nous ne sommes encore que quelques-uns à l'entendre, celle qu'après Lautréamont et Rimbaud nous avons voulue telle qu'elle dût changer la vie. Ce fil ne fait qu'un avec celui qui s'enroule sans fin sur la bobine de la tradition occulte, au fur et à mesure des mythes qui passent et qui restent (...) Cette tradition ne peut se concevoir indéfiniment que comme générée-génératrice.<sup>681</sup>

---

<sup>680</sup> Ottinger, Didier. *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*. Paris, Gallimard, 2002, pg. 47.

<sup>681</sup> Citado por Ottinger, *Ibid*, pg. 21 [Breton, André. *Œuvres complètes*. T. III, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1999, pg. 623]



Resulta, por lo tanto, significativo que entre los años 1947 y 1949, dos años antes de la llegada de Cortázar a París, la caracterización tanto del Minotauro como de Ariana en *Los reyes* encuentre una correspondencia simbólica con el significado que los surrealistas le otorgaron a estas dos figuras. El Minotauro es en la medida en que es un habitante de un laberinto, que implica el espacio libre de cualquier coordenada lógica y cartesiana; Ariana, por su parte, es la intermediación, el puente entre las realidades que el Minotauro logra establecer en su propia realidad poética, encontrando en ella su compenetración. Para este punto quizás ya hemos hecho evidente nuestro propósito al analizar *Los reyes*: el interés latente en la búsqueda de una nueva realidad a partir de la vivencia de un espacio positivamente desordenado, en la medida en que, lejos de ser prisión, es guarida de una nueva experiencia vital. Los planteamientos que encontramos, por tanto, en esta obra de 1949 nos permiten visualizar y entablar las correspondencias con *Rayuela*: París como laberinto atravesado de manera dual tanto por Horacio Oliveira y La Maga, personajes principales de la primera parte de la novela que transcurre en la ciudad de París. Tal como veremos a continuación, París toma cara del laberinto cretense, en la medida en que será el espacio idóneo donde se llevará a cabo la búsqueda por parte de Oliveira, comprendiendo en La Maga la intermediaria entre el mundo poético (entendido en términos surrealistas) y el mundo lógico, aquél del cual Oliveira no consigue extraerse. De esta manera comprenderemos cómo en 1963 la más contundente recreación del espacio urbano parisino encuentra una correspondencia directa con el París surrealista, en cuanto a escenario de búsqueda, *promenade* y espacio interior. Así, pues, como último trayecto de nuestra *promenade*, entremos a ver cómo funciona el París surrealista latinoamericano.

## 10.4 París-mandala, París-laberinto: *Rayuela*

La imagen de París se consolida en la novela *Rayuela* mediante un doble juego narrativo: por un lado se lleva a cabo una búsqueda mediante el atravesamiento de sus calles a manera laberíntica; al mismo tiempo, la búsqueda se lleva a cabo mediante la escritura, mediante la construcción narrativa de dicha imagen que implica una tensión y desconfianza del lenguaje para que permita emprender la *promenade* tanto en un espacio físico como en una dimensión literaria. Contemplaremos, pues, para efectos de nuestra investigación, las andanzas de Horacio Oliveira y la Maga como puestas en escena de los distintos mecanismos de *atravesar* la ciudad físicamente teniendo como fin único la búsqueda (búsqueda que, tal como veremos, no se comparte entre los personajes), mientras que en el escritor Morelli comprenderemos cómo la estructura o modelo de esta *promenade* encuentra su correspondencia directa con los planteamientos y delineaciones literarias establecidas en las notas que encontramos suyas a lo largo de la novela, que son bien conocidas como *Morellianas*. Sin embargo nuestros propósitos, resulta fundamental establecer desde un principio que nuestro interés radica en las distintas maneras como la ciudad de París, entendida tanto como espacio físico así como creación literaria, sirve, funciona, delimita y demarca la búsqueda llevada a cabo por variados personajes a lo largo de la novela. Tal como veremos— de la misma manera que puede reconocer cualquier lector de *Rayuela*—, Oliveira constantemente le dará vueltas a la idea de la búsqueda, a la idea del Centro, a la idea de una *realidad alterna*. Nos detendremos en dichas postulaciones únicamente si éstas están en íntima relación con la ciudad de París. De lo contrario, las distintas propuestas ensancharían de manera desmedida los límites mismos de nuestra investigación, obligándonos a volver sobre elementos que si bien son fundamentales e incisivos para la comprensión de la novela, no implican necesariamente una utilización o valoración de la ciudad en el proceso mismo de búsqueda. Porque precisamente, tal como indica Ana María Barrenechea en su estudio “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”,

La novela es la historia de la persecución de un absoluto que debería darse en esta tierra y en este momento, un absoluto que no puede precisarse (ni conviene estéticamente que se precise) y que toma diversos nombres. Se llama *mandala*, *camino*, *vedanta*, *viaje*, *peregrinación*, *descenso a las madres*, *pasaje*, *puente*, *ventana*, *dibujo secreto*, *llave*, cuando acentúa el carácter de movilidad, de

búsqueda, de ir hacia un más allá, es decir cuando imaginativamente se presenta en su devenir o cuando se ve en ella el instrumento y la mediación. Se llama *centro, kibbutz, ygdressil, unidad, armonía, encuentro, ciclo de la rayuela, paraíso perdido, más allá* cuando visto en la dinámica que desemboca en la meta o en el reposo alcanzado, se acentúa el fin al cual se tiende, el sentido de esencialidad y totalidad que la búsqueda se propone como ideal. (...) Sin embargo Horacio Oliveira se caracteriza por ser un buscador cuya lucidez no le permite ocultarse que el mandala, el camino, el puente, pueden desembocar en un pozo sin fondo, la ventana puede abrirse al vacío y el centro ser un hueco que nos sorba definitivamente. Lo sabe y persiste contra toda desesperanza porque ha jurado no pactar.<sup>682</sup>

Ahora bien, tal como establece Barrenechea, la novela está plasmada con referencias directas a la búsqueda. Resulta fundamental, antes de comenzar el análisis de la novela, situarnos fuera de ésta; esto es, fuera de las dimensiones literarias para comprender el juego de lectura que Cortázar-narrados nos invita a jugar, como lo es el “Tablero de direcciones” que, como es sabido, afirma que “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes”.<sup>683</sup> El “Tablero” es la invitación más seria y directa al juego de la lectura, a entrar en la literatura, que es, según palabras de Cortázar, “un gran juego para mí, y constituye una de las formas del erotismo, forma parte del amor en su sentido más amplio. Es una actividad en la cual uno se da a la escritura y al mismo tiempo se deja tomar por la escritura, por lo que está haciendo; hay una posesión continua.”<sup>684</sup> El “Tablero”, por tanto, es la herramienta hacia el juego, es la entrada hacia la novela a manera de laberinto textual que, a la manera del hilo de Ariana, nos permitirá atravesar el laberinto<sup>685</sup>. De esta manera encontramos, pues, dos *entradas* a la novela: tanto el capítulo 73, primero en el “Tablero”, como el capítulo 1— el lector está en su derecho de querer comenzar por uno u otro lado. Pero incluso siguiendo el orden establecido en el “Tablero”, del capítulo 73 saltará directamente al capítulo 1. Así, pues, vemos cómo a través de los dos

---

<sup>682</sup> Barrenechea, Ana María. “Rayuela, una búsqueda a partir de cero” en Cortázar, Julio, *Rayuela*, *Ibid*, pg. 679.

<sup>683</sup> Cortázar, *Rayuela*, pg. 3, A continuación siempre que nos reframos a una cita de *Rayuela* incluiremos el número de la página acompañada por el capítulo en el cual está presente, para mayor facilidad para el lector.

<sup>684</sup> Kohut, *Op. Cit.*, pg. 230.

<sup>685</sup> Kapschutschenko, *Ibid*, pg. 82.

hay un espacio al que entramos sin remedio alguno: París. Entramos a París a través de la escritura, pero no de cualquier escritura, sino a través de aquella que Morelli, la gran figura escrituraria de la novela, “del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, [quien] pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmos se unieran en una visión aniquilante”<sup>686</sup>, aplica y analiza detalladamente en el capítulo 82. En esta larga cita encontramos, pues, una de las mayores claves para comprender el acto tanto de escritura como de lectura de la ciudad de París:

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese swing en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro —sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon<sup>687</sup>.

Si bien el capítulo anterior consiste en una *Morelliana*, es ya reconocida la función que cumple Morelli dentro de la novela: la de ser la consciencia de la escritura, el punto a seguir por los miembros del Club de la Serpiente, la llave que se buscará para poder acceder a *esa realidad* que Morelli proclama en sus obras. Lo que resulta llamativo, además de la evidente relación a la escritura como proceso mandálico— que implicaría, a su vez, el recorrido interior tanto de la ciudad como de la escritura misma—, es *la creación de la imagen* que

---

<sup>686</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 29 [Cap. 4]

<sup>687</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 330 [Cap. 82]

Morelli expone: el proceso de escritura irrumpe en el momento en el cual se vislumbran los “jirones, impulsos, bloques” gracias al ritmo que esta situación confusa implica, mas no a través del “pensamiento”: es un acto libre de racionalismo en la medida en que descarta cualquier orden lógico de relaciones entre los elementos que se vislumbran. Si bien no queremos establecer en este punto una íntima relación entre esta poética morelliana y el automatismo surrealista, sí podemos establecer, no obstante, una cercanía iluminadora: en la edición Archivos, que incluye las correcciones y anotaciones del manuscrito original de la novela, podemos ver cómo el capítulo 82 cerraba, en principio, con la siguiente frase: “Por la escritura me asomo a una *oneness* como la sentía Keats. Y el jazz también puede eso conmigo, también es un *intercesor* que abre las puertas hacia el centro”<sup>688</sup>. El jazz, como es sabido, cumple una función determinante en la obra de Cortázar, y para esto podemos recordar la labor de *perseguidor del tiempo* de Charlie Parker en *El perseguidor*. Sin embargo, en las conversaciones con Ernesto González Bermejo Cortázar, al ser preguntado por la importancia del jazz, en momento alguno dejará de establecer su relación con la escritura automática surrealista. Luego de ilustrar al jazz como “un árbol que abre sus ramas a derecha, a izquierda, hacia arriba, hacia abajo..., permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas esas posibilidades, cada uno buscando su vía”, establece que “en el jazz, sobre un bosquejo, un tema o algunos acordes fundamentales, cada músico crea su obra, es decir, que no hay un intermediario, no existe la mediación de un interprete”, para luego sentenciar:

Me dije—y no sé si eso ya está dicho— que el jazz es la sola música entre todas las músicas—con la de la India— que corresponde a esa gran ambición del surrealismo en literatura, es decir, a la escritura automática, la inspiración total, que en el jazz corresponde a la improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido sino que nace de las profundidades y eso, creo, permite ese paralelo entre el surrealismo y el jazz. Como estuve muy marcado por el surrealismo en mi juventud y eso coincidió con mi descubrimiento, siempre fue natural para mí esa relación.”<sup>689</sup>

De esta manera, a partir de las correcciones e ideas iniciales de este importante capítulo de la novela, podemos establecer que tanto la escritura sobre París como *el atravesamiento* mismo de París se lleva a

<sup>688</sup> Cortázar, *Op. Cit.* [*Conversaciones con Ernesto...*], pg. 330.

<sup>689</sup> Cortázar, *Op. Cit.* [*Conversaciones con Ernesto González Bermejo*], pg. 105.

cabo mediante el deshecho de un discurso lógico y preestablecido, que no sería otro que el cartesiano, lógico y racional. Porque tal como establece Julie Jones en su *A Common Place. The Representation of Paris in Spanish American Fiction*, Cortázar “treats the city as a palimpsest and Oliveira’s experience as a ‘reading’ of prior texts.”<sup>690</sup> Dentro de la novela, tal como hemos visto, la escritura implica el atravesamiento de una mandala, una conexión con el Centro. Y esta conexión se enuncia desde París mismo: ya sea a través de la rue de la Huchette en el capítulo 73 o en el Pont des Arts del capítulo 1. Recorreremos el laberinto siguiendo la misma idea de Kapschutschenko: tomemos el hilo de Ariana y veamos la manera como nos permitirá, desde los comienzos mismos de la novela, ver la manera como París funciona a manera de espacio de búsqueda, de bosque que es escenario de la aventura en la medida en que, recordando a Victoria Cirlot, “el azar es mágico y el destino ya ha dejado de ser esa fuerza inexorable que se derrumba sobre la persona para ser el resultado de un diálogo constante entre el individuo y el mundo exterior, es decir, para ser aventura misma.”<sup>691</sup>

El capítulo 73 forma parte de uno de esos capítulos que, según Cortázar, se escribieron en papelitos a lo largo de los años posteriores a su llegada a París, que se caracterizaban por contener una estructura que podríamos relacionar con los *petits poèmes en prose* baudelarianos<sup>692</sup>. Tal como veremos, la narración nos adentra sin precauciones y sin delaciones a la ciudad de París, que se caracteriza como “El Gran Tornillo”, es decir, aquello que nos permitiría no caer en “La Gran

---

<sup>690</sup> Jones, Julie. *A Common Place. The Representation of Paris in Spanish American Fiction*. Cranbury, Associated University Presses, 1998, pg. 25.

<sup>691</sup> Cirlot, Victoria. *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Siruela, Barcelona, 2005, p. 48.

<sup>692</sup> “Tampoco lo sé, pero ahí otros elementos se fueron agregando, se fueron pegoteando a esa parte inicial. Porque yo tenía en los cajones, encima de las mesas y demás, en París, montones de papelitos y libretitas donde, sobre todo en los cafés, había ido anotando cosas, impresiones. En la mayoría de los casos son los capítulos cortos que inician el libro, el capítulo sobre la rue de la Huchette, esa serie de capítulos que son como acuarelas de París.

Ya Oliveira se mueve, hay un hilo conductor, hay un personaje de La Maga y se crea una acción de tipo dramático que hace que toda esa descripción de París se ponga un poco al servicio de una acción novelesca. En París avancé, juntando todos esos papelitos y movido por lo que había en esos papeles que jamás habían sido escritos con intención de ser una novela. Te repito que los escribí en cafés diferentes, en épocas diferentes. Entre un papelito y otro podía haber cinco o seis años, los primeros empecé a escribirlos en 1951, cuando llegué a París.” (Prego, *Ibid*, pg 110)

Costumbre” que sería llevar a cabo una vida absolutamente preestablecida sin ningún tipo de búsqueda que permita la aventura. El capítulo 73 es, sobre todo, una experiencia urbana poética y llevada a cabo en prosa, es decir, una prosa poética, “musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience”, tal como establece Baudelaire en la carta introductoria de su *Spleen de Paris*; textos que, como él mismo define, son producto sobre todo “de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.”<sup>693</sup> Por esto, la rue de la Huchette es en *Rayuela* el portal que nos permite entrar hacia la ciudad que implicará necesariamente una búsqueda de realidad alterna. Resulta necesario destacar cómo la idea central del capítulo, “el fuego sordo, el fuego sin color que corre al anochecer”, está en íntima relación con elementos que contienen un *pasaje*, que son mediaciones entre un *dentro* y un *fuera*, o como mínimo funcionan a manera de intersticio de un espacio a otro: los “parvos zaguanes”, “los vanos de las puertas”, las “porteras de roncadas voces.” Es el fuego que, como vemos a lo largo del capítulo, se enuncia como la posibilidad de arremeter contra lo que el narrador llama “La Gran Costumbre”; en otras palabras, al vida definida, la realidad acertada por inercia mas no por escogencia; por esto, la resolución ante el fuego es la de “ser el pulso de una hoguera en esta maraña de piedra interminable, caminar por las noches de nuestra vida con la obediencia de la sangre en su circuito ciego.”<sup>694</sup> Ya, en el fuego

---

<sup>693</sup> Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1975, p. 146. Marcy E. Schwartz, en su *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*, resalta de manera contundente la relación que se establece entre *Rayuela* y *Le spleen de Paris*, tal como vemos a continuación: “While surrealist discourse is the central intertextual source for Paris in *Rayuela*, Baudelaire’s *Le spleen de Paris* establishes a narrative structure for the shocking and even uncanny experiences of urban life. The prose poems portray dramatic encounters among divergent social classes, an achronological sense of time, the remoteness of urban gazes, and the magic of distance. The Baudelairian construct of Paris builds on the poetic in *Les fleurs du mal* to exploit the narrative in *Spleen*, allowing the city streets and buildings to furnish encounters with the “other”. The urban material network generates, for example, those penetrating stares whose intensity delays the passage of time. *Spleen* presents urban experience in Paris as a ritualized and mystical hyperawareness that pushes the boundaries of consciousness to absorb the shocks”. (Schwartz, *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*, Albany, State University of New York Press, 1999, pgs. 30-31)

<sup>694</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 314 [Cap. 73]

mismo, se enuncia París como *maraña*, es decir, aparente desorden, confusión y dinamismo. Precisamente por esta posibilidad es que el narrador, acto seguido, se detendrá en la naturaleza de la escogencia, en la posibilidad de acceder a un mundo alterno: “Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura?”<sup>695</sup> El fuego, por tanto, es arremeter contra la costumbre predeterminada mediante una síntesis de contrarios:

Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías: el Yin y el Yang, la contemplación o la Tatigkeit, avena arrollada o perdices faisandées, Lascaux o Mathieu, qué hamaca de palabras, qué dialéctica de bolsillo con tormentas en piyama y cataclismos de living room. El solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible. Que sí, que no, que en ésta está... Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa.<sup>696</sup>

Si contemplamos la posibilidad del fuego sordo como la invitación o por lo menos posibilidad de un cambio, en la medida en que no se escoja un elemento que niegue al otro, podríamos establecer de la misma manera el gran anhelo de Breton con el cual comienza su *Second manifeste du surréalisme*:

Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement. Or, c’est en vain qu’on

---

<sup>695</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 314 [Cap. 73].

<sup>696</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 314 [Cap. 73]. La misma noción de anulación de las dicotomías como categorías dadas la encontramos en el capítulo 3, cuando Oliveira, a raíz de una carta que le envía su hermano burgués desde la Argentina: “Como si la especie velara en el individuo para no dejarlo avanzar demasiado por el camino de la tolerancia, la duda inteligente, el vaivén sentimental. En un punto dado nacía el callo, la esclerosis, la definición: o negro o blanco, radical o conservador, homosexual o heterosexual, figurativo o abstracto, San Lorenzo o Boca Juniors, carne o verduras, los negocios o la poesía. Y estaba bien, porque la especie no podía fiarse de tipos como Oliveira; la carta de su hermano era exactamente la expresión de esa repulsa” (Cortázar, *Ibid*, pgs. 23-24)



chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.<sup>697</sup>

El “falseamiento” al cual se someten dos elementos la elección implica la negación de comprenderlos como correspondientes; es decir, a la negación, en términos surrealistas, de la imagen producto de la comparación de dos realidades más o menos distantes. Por esto mismo el narrador opta por la *nueva invención*, por aquello que permitirá la elección libre de contrariedades, la unión con el Uno, la convivencia que no elimina posibilidades: “¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas.”<sup>698</sup>

La invención, por lo tanto, se ilustra con el ejemplo de uno de los libros de Morelli en el cual un napolitano se pasó años dentro de su casa, sin salir, observando un tornillo—que es, como podemos destacar, una pieza o instrumento cuya finalidad es la de sujetar o unir dos piezas contrarias. Tal como nos dice el narrador, “El tornillo fue primero risa, tomada de pelo, irritación comunal, junta de vecinos, signo de violación de los deberes cívicos, finalmente encogimiento de hombros, la paz, el tornillo fue la paz, nadie podía pasar por la calle sin mirar de reojo el tornillo y sentir que era la paz.”<sup>699</sup> El tornillo, traído a colación en el primer capítulo de la novela, implica la negación de “La Gran Costumbre” puesto que no se cae en el error de “aceptar que ese objeto era un tornillo por el hecho de que tenía la forma de tornillo.”, optando más bien por la visión creadora: “Picasso toma un auto de juguete y lo convierte en el mentón de un cinocéfalo.”<sup>700</sup> En vez de contemplar el objeto en su dimensión acordada y establecida —un tornillo, sin más—, se opta por la posibilidad de la mirada que recrea, destruye y genera un orden alterno. Y esta posibilidad, tal como vemos, está en íntima relación con la presencia en la ciudad de París:

A lo mejor el napolitano era un idiota pero también pudo ser el inventor de un mundo. Del tornillo a un ojo, de un ojo a una estrella... ¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre? Se puede

---

<sup>697</sup> Breton, André. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard-La Pléiade, I, pg. 781.

<sup>698</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 314 [Cap. 73]

<sup>699</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 315 [Cap. 73]

<sup>700</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 315 [Cap. 73]

elegir la tura, la invención, es decir el tornillo o el auto de juguete. Así es cómo París nos destruye despacio, deliciosamente, triturándonos entre flores viejas y manteles de papel con manchas de vino, con su fuego sin color que corre al anochecer saliendo de los portales carcomidos. Nos arde un fuego inventado, una incandescente tura, un artilugio de la raza, una ciudad que es el Gran Tornillo, la horrible aguja con su ojo nocturno por donde corre el hilo del Sena, máquina de torturas como puntillas, agonía en una jaula atestada de golondrinas enfurecidas. Ardemos en nuestra obra, fabuloso honor mortal, alto desafío del fénix.<sup>701</sup>

En París, por tanto, arde el fuego de *lo maravilloso*, en al medida en que es el camino certero ante la recreación y variación de un espacio que posibilita la contemplación de un espacio, una realidad, *alternos*: la elección radica precisamente en la vivencia de la ciudad, en su atravesamiento, en su reinvencción. París, por tanto, es *la guarida de la lógica*, tal como analizamos el laberinto en *Los reyes*:

Nadie nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette. Incurables, perfectamente incurables, elegimos por tura el Gran Tornillo, nos inclinamos sobre él, entramos en él, volvemos a inventarlo cada día, a cada mancha de vino en el mantel, a cada beso del moho en las madrugadas de la Cour de Rohan, inventamos nuestro incendio, ardemos de dentro afuera, quizá eso sea la elección, quizá las palabras envuelvan esto como la servilleta el pan y dentro esté la fragancia, la harina esponjándose, el sí sin el no, o el no sin el sí, el día sin Manes, sin Ormuz o Arimán, de una vez por todas y en paz y basta.<sup>702</sup>

Si bien el capítulo 73 nos permite comprender la importancia de la búsqueda en la ciudad, es al saltar al capítulo 1 que encontramos a la gran intermediaria en dicha búsqueda: La Maga.

Si el capítulo 73 nos permite entrar en la esencia misma de París como escenario de búsqueda, el capítulo 1 nos permitirá entrar en la Maga, en la gran intermediaria. Es mediante la compenetración de estos dos capítulos que comprenderemos que París y la Maga son inherentes, se complementan e intuyen, se desvelan y se apropian. Entramos, pues, en la Maga a través de París de la misma manera que entramos en

---

<sup>701</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 315 [Cap. 73]

<sup>702</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 315 [Cap. 73]

París a través de la Maga. Tal como veremos, gran parte de la caracterización del personaje femenino se lleva a cabo a través de su particular manera de atravesar la ciudad, o a través de las distintas ideas que se formularán a propósito de la manera como la Maga atraviesa el espacio urbano. En la medida en que hablamos de la relación entre la Maga y París, no podemos dejar en momento alguno de resaltar el tercer elemento obligatorio en la comprensión hermenéutica del texto, como lo es el de la relación que tienen Horacio Oliveira y la Maga *a través, a propósito y en medio* de París. Esto se da, precisamente, porque la ciudad cumple la función de ser un espacio interior de los dos personajes, envueltos en sus propios laberintos y con sus propias resoluciones activas.

Es ya bien sabida la relevancia de la primera frase del capítulo 1 en aras del tema de la búsqueda en *Rayuela*: “¿Encontraría a la Maga?” El punto de partida, desde la pregunta misma, implica necesariamente situarse fuera de la persona, en la medida en que establecemos un juego de relaciones con el personaje que contiene en sí misma una especie de *ubicuidad* en la ciudad. Basta sencillamente con comprender que Oliveira no encuentra a la Maga en el Pont des Arts, y que *imagina* que puede estar caminando los portales del ghetto del Marais o en el boulevard de Sébastopol o en el Parc Montsouris o en la Place de la Concorde. La ubicuidad del personaje, su conocimiento *alterno* del espacio permite establecer las máximas de la novela en cuanto a lo que se refiere a la relación entre los personajes: saben que “un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo del dentífrico”<sup>703</sup>, que “Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.”<sup>704</sup> La relación que se establece entre los dos personajes en París se ordena, desde un principio, a una serie de encuentros casuales, que, de manera apenas natural, recordarán todos aquellos encuentros entre Breton y Nadja: siempre que establecían algún encuentro terminaban encontrándose antes, o sencillamente el encuentro se establecía en el momento menos esperado. Pero encontrarse *en* la ciudad no implicaba, de manera alguna, estar recorriendo el mismo laberinto, o por lo menos los mismos senderos, como a su vez vimos en la novela de Desnos. La *promenade* por parte de Oliveira se establece, tal como hemos afirmado anteriormente acerca de la *promenade surréaliste*, a

---

<sup>703</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 11 [Cap. 1]

<sup>704</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 11 [Cap. 1]

manera de búsqueda de la mujer: cuando está sobre el puente, Oliveira pregunta

si este rodeo tenía sentido [el haber llegado hasta el Pont des Arts], ya que para llegar a la rue des Lombards me hubiera convenido más cruzar el Pont Saint Michel y el Pont au Change. Pero si hubieras estado ahí esa noche, como tantas otras veces, yo habría sabido que el rodeo tenía un sentido, y ahora en cambio envilecía mi fracaso llamándolo rodeo. Era cuestión, después de subirme el cuello de la canadiense, de seguir por los muelles hasta entrar en esa zona de grandes tiendas que se acaba en el Chatelet, pasar bajo la sombra violeta de la Tour Saint Jacques y subir por mi calle pensando en que no te había encontrado y en madame Léonie.<sup>705</sup>

El fragmento anterior nos permite establecer una serie de elementos que se situarían en concordancia con la tradición *noctambule* a la cual nos hemos venido refiriendo a lo largo de la investigación. En primera instancia, se comprende la naturaleza de lo que Oliveira llama “rodeo”— esto es, tomar una dirección determinada para poder encontrar a la Maga— como la búsqueda activa, la comprensión de una serie de señales que, a veces a regañadientes, tomará en aras de su búsqueda. Pero también llama la atención la localización específica de la *promenade*: Chatelet, que colinda a Les Halles, y la Tour Saint Jacques. Tal como hemos venido observando, tanto Les Halles como la Tour funcionan a manera de epítomes absolutos de la *promenade* nocturna, si los comprendemos en relación a Breton (“La nuit de Tournesol”) y Nerval (*Les nuits d'Octobre*). No solamente encontramos la similitud con la tradición, sino también la lectura de Madame Léonie, la vidente a quien Oliveira jamás llevó a la Maga a pesar de que ésta dijera de aquella que “Ella [La Maga] sufre en alguna parte. Siempre ha sufrido. Es muy alegre, adora el amarillo, su pájaro es el mirlo, su hora la noche, su puente el Pont des Arts.”<sup>706</sup> No podemos

---

<sup>705</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 12 [Cap. 12]

<sup>706</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 13 [Cap. 1]. La presencia de Madame Léonie, la vidente, nos recuerda de alguna manera a Madame Sacco, la *voyante* de *Nadja*, que le dirá a Breton que a lo largo de un año ha estado fuertemente interesado por una tal Hélène, precisamente cuando Najda le dirá a Breton que ella misma se siente el personaje de Hélène de un episodio de *Poisson soluble*. La importancia de la coincidencia entre el nombre enunciado por la vidente y las palabras de Nadja son resumidas por Breton: “La conclusion à en tirer serait de l'ordre de celle que m'a imposée précédemment la fusion dans un rêve de deux images très éloignées l'une de l'autre. «Hélène, c'est moi», disait Nadja.” (Breton, *Ibid*, pg. 693) En los dos personajes femeninos

olvidar, por tanto, la importancia que el mismo Breton le otorga a la Tour Saint Jacques, tanto por el aire misterioso que retrata como por la relación que ésta tiene con Nicholas Flamel, personaje histórico cuyo nombre es utilizado para nombrar una calle que precisamente está situada al frente de la torre. En la Maga, como su apodo lo indica, incide lo místico.

Es precisamente este misterio que rodea a la Maga que insta a Oliveira a establecer un método de pensamiento alterno para poder comprenderla. La relación que encontramos con la lectura que hemos llevado a cabo de *Los reyes* salta por sí sola, si recordamos que el agónico Minotauro establecerá su íntima relación con Ariana precisamente a través de los sueños:

Y mirá que apenas nos conocíamos y ya la vida urdía lo necesario para desencontrarnos minuciosamente. Como no sabías disimular me di cuenta en seguida de que para verte como yo quería era necesario empezar por cerrar los ojos, y entonces primero cosas como estrellas amarillas (moviéndose en una jalea de terciopelo), luego saltos rojos del humor y de las horas, ingreso paulatino en un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil.<sup>707</sup>

La importancia de la mirada en el momento de comprender a la Maga tiene una importancia capital, si comprendemos que la Maga implica precisamente una intermediación entre la realidad preestablecida, que es aquella que Oliveira seguirá al pie de la letra en posición crítica, y aquella que el Gran Tornillo de la ciudad de París invita a vivir *a través* de la Maga. A Oliveira le es necesario *cerrar los ojos* para poder *verla*; es mediante una visión diferente, una visión casi interior que está en íntima relación con los sueños— “¡Tú volverás a mí porque estaré instaurado, incitante y urgido, en tu desconcertada doncellez de sueño!”, le dice el Minotauro a Ariana—. A su vez esta nueva visión le permite a Oliveria acceder a esa realidad que es “confusión y torpeza”, pero que sin embargo implica a su vez una visión que él mismo jamás tendría: la visión artísticamente transformadora de los objetos

---

encontramos una alusión realizada por parte de una *vidente*; en otras palabras, de un sujeto que no pertenece a un orden ordinario, sino que tiene, como su nombre lo indica, una visión interior.

<sup>707</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 13 [Cap. 1]

cotidianos (el helecho a lo Klee, un circo Miró, espejos de ceniza a lo Vieira da Silva). La Maga no cuenta con una visión *ordinaria*: cuenta con la visión surrealista transformadora por excelencia. Oliveira, para quien buscar es su signo, “emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brujas”<sup>708</sup>, encuentra en la Maga, no sin problemas, la posibilidad de vivir *otra* realidad:

Era idiota sublevarse contra el mundo Maga y el mundo Rocamadour, cuando todo me decía que apenas recobrarla independencia dejaría de sentirme libre. Hipócrita como pocos, me molestaba un espionaje a la altura de mi piel, de mis piernas, de mi manera de gozar con la Maga, de mis tentativas de papagayo en la jaula leyendo a Kierkegaard a través de los barrotes, y creo que por sobre todo me molestaba que la Maga no tuviera conciencia de ser mi testigo y que al contrario estuviera convencida de mi soberana autarquía; pero no, lo que verdaderamente me exasperaba era saber que nunca volvería a estar tan cerca de mi libertad como en esos días en que me sentía acorralado por el mundo Maga, y que la ansiedad por liberarme era una admisión de derrota. Me dolía reconocer que a golpes sintéticos, a pantallazos maniqueos o a estúpidas dicotomías reseca no podía abrimme paso por las escalinatas de la Gare de Montparnasse adonde me arrastraba la Maga para visitar a Rocamadour. ¿Por qué no aceptar lo que estaba ocurriendo sin pretender explicarlo, sin sentir las nociones de orden y de desorden, de libertad y Rocamadour como quien distribuye macetas con geranios en un patio de la calle Cochabamba?<sup>709</sup>

La sensación de libertad que otorga la Maga se basa precisamente en la negación del “papagayo en la jaula”—es decir, lejano al mundo real y tan solo inmerso en la disertación filosófica acerca de la *realidad*—, las “estúpidas dicotomías” —recordemos la idea anterior que cotejamos con la cita de Breton del *Second Manifeste*— y la posibilidad, a pesar de que no la cumpla, de no preguntarse acerca de la realidad o de las actividades que está llevando a cabo. Oliveira, razonador truculento y disertador empedernido, es sonsacado de su propia noción de realidad a través de la presencia femenina, e implicará, necesariamente, la *visión* de una nueva realidad:

---

<sup>708</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 14 [Cap. 1]

<sup>709</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 19 [Cap. 2]

El desorden en el que vivíamos, es decir el orden en que un bidé se va convirtiendo por obra natural y paulatina en discoteca y archivo de correspondencia por contestar, me parecía una disciplina necesaria aunque no quería decírselo a la Maga. Me había llevado muy poco comprender que a la Maga no había que plantearle la realidad en términos metódicos, el elogio del desorden la hubiera escandalizado tanto como su denuncia.<sup>710</sup>

Es imposible denunciar el *desorden* precisamente porque la Maga, “esa concreción nebulosa”<sup>711</sup>, no tiene un método de pensamiento basado en las dicotomías que sí tiene Oliveira. No hay tal cosa como el desorden: hay un orden alterno, a-lógico, si se quiere, sin caer en momento alguno en la peyorativa utilización de ilógico. Tal como dirá Babs en el capítulo 142, la Maga vivía su vida de espaldas a occidente, precisamente mediante un rechazo de sus categorías de pensamiento.<sup>712</sup> Sin embargo, la misma noción de *desorden* está comprendida en Oliveira de una manera escéptica, precisamente porque cuenta con una visión racional:

En pleno contento precario, en plena falsa tregua, tendí la mano y toqué el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, el magma del aire y de lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas; entonces no había desorden, entonces el mundo seguía siendo algo petrificado y establecido, un juego de elementos girando en sus goznes, una madeja de calles y árboles y nombres y meses. No había un desorden que abriera puertas al rescate, había solamente suciedad y miseria, vasos con restos de cerveza, medias en un rincón, una cama que olía a sexo y a pelo, una mujer que me pasaba su mano fina y transparente por los muslos, retardando la caricia que me arrancaría por un rato a esa vigilancia en pleno vacío.<sup>713</sup>

---

<sup>710</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 17-18 [Cap. 2]

<sup>711</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 20 [Cap. 2]

<sup>712</sup> Esta actitud, no obstante, encontrará en el Club de la Serpiente una incomprensión y burla que, sin embargo, contiene sus grandes atributos, como podemos ver en la opinión de Babs acerca de la Maga: “Para mí su tontería era el precio de ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas. Ahí está, fíjate: no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía. No se va muy lejos así. Es como ponerse de espaldas a todo el occidente, a las Escuelas. Es malo para vivir en una ciudad, para tener que ganarse la vida. Eso la iba mordiendo.” (Cortázar, *Ibid*, pg. 443 [Cap. 142])

<sup>713</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 19 [Cap. 2]

Envuelto en la búsqueda del absoluto, Oliveira no cuenta con garantías siquiera de contemplar el centro: “cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea.”<sup>714</sup> Al habitar el espacio de París de la mano de la Maga precisamente está dándole la espalda a Occidente, por mucho trabajo que esto le cueste. Ujna de las más grandes caracterizaciones de la Maga se establece a partir de la manera como ésta vive París, “un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de *clochard*, de una bohardilla iluminada en el fondeo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas...”<sup>715</sup> A través de la vivencia de París Oliveira accede a otro orden, a otra realidad. En esto la organización estructural de la novela, si la contemplamos desde el ovillo que es el “Tablero”. Los capítulos 1-9, contemplados en su orden numérico, consisten casi exclusivamente en la manera como Oliveira y la Maga *atraviesan* París juntos. El gran motor es el de los encuentros casuales— “La técnica consistía en citarse vagamente en un barrio a cierta hora. Les gustaba desafiar el peligro de no encontrarse, de pasar el día solos, enfurruñados en un café o en un banco de plaza, leyendo-un-libro-más”<sup>716</sup>— que atentarán una y otra vez el método de pensamiento de Oliveira:

Los encuentros eran a veces tan increíbles que Oliveira se planteaba una vez más el problema de las probabilidades y le daba vuelta por todos lados, desconfiadamente. No podía ser que la Maga decidiera doblar en esa esquina de la rue de Vaugirard exactamente en el momento en que él, cinco cuadras más abajo, renunciaba a subir por la rue de Buci y se orientaba hacia la rue Monsieur le Prince sin razón alguna, dejándose llevar hasta distinguirla de golpe, parada delante de una vidriera, absorta en la contemplación de un mono embalsamado. Sentados en un café reconstruían minuciosamente los itinerarios, los bruscos cambios, procurando explicarlos telepáticamente, fracasando siempre, y sin embargo se habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos, seguros de un poder que los enriquecía. A Oliveira lo fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales.

---

<sup>714</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 20 [Cap. 2]

<sup>715</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 26 [Cap. 4]

<sup>716</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 34 [Cap. 6]



Lo que para él había sido análisis de probabilidades, elección o simplemente confianza en la rabadomancia ambulatoria, se volvía para ella simple fatalidad.<sup>717</sup>

A través de las andanzas de los dos personajes por París es que se establece la estrategia práctica, *in situ*, de la nueva posibilidad de vivencia; al mismo tiempo, mediante la intercalación de capítulos pertenecientes a la tercera parte de la novela, “De otros lados (capítulos prescindibles)”, encontramos variadas referencias por boca de Morelli frente al impulso por poder *vivir* otro tipo de realidad: el capítulo 116 (capítulo cuarto en orden de lectura) Morelli reclamará una nueva literatura: “Hay que tenderse al máximo, ser *voyant*, como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un *voyeur*.”<sup>718</sup> Mediante la referencia a Rimbaud comprendemos tanto los postulados mencionados anteriormente en relación a vivir la vida de una manera artística como la inagotable fórmula *Je est un autre* que implicaría el desplazamiento de la identidad del “yo” hacia una postura más abierta, como una insistencia de adquirir una mirada nueva sobre la identidad misma. De la misma manera, mencionará el término *figura*, referido por Cortázar en las conversaciones con Prego como constelación de dos partes no relacionadas por elementos naturales<sup>719</sup>, que nos sitúa, a su vez, en una estética surrealista de la *pétrifiante coïncidence* del *hasard objectif*<sup>720</sup>. El capítulo 84 (sexto en orden de lectura) volverá de nuevo

---

<sup>717</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 34-35 [Cap. 35]

<sup>718</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 396 [Cap. 116]

<sup>719</sup> “...esa intuición que yo siempre he tenido y que llamo las figuras. El hecho de que elementos que para las leyes naturales no están relacionados o no son heterogéneos —como puede ser este radiador, esta mesa y aquel teléfono— en determinados procesos de intuición (e incluso de distracción, como se dan en la filosofía Zen) se enlazan instantáneamente, crean una especie de figura que no tiene por qué ser de tipo material. Puede producirse a partir de ideas, sentimientos, colores.” (Prego, *Ibid*, pg. 118)

<sup>720</sup> Resulta sumamente interesante, también, ver la manera como Morelli se referirá a la *figura*, puesto que tendrá también su resonancia surrealista respecto a la proximidad de dos elementos y su poder evocador: “Acostumbrarse a emplear la expresión figura en vez de imagen, para evitar confusiones. Sí. Todo coincide. Pero no se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida. Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes aunque paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. Y ese tiempo es el percibido y habitado por pintores y escritores que rehúsan apoyarse en la circunstancia, ser ‘modernos’ en el sentido en que lo entienden los contemporáneos, lo que no significa que opten por ser anacrónicos; sencillamente están al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede parecer

sobre la idea de Rimbaud acerca de la descentralización de la mirada: luego de encontrar una hoja por el Quai de Célestins Oliveira comenzará una disertación acerca de las *hojas que nunca verá* para terminar contemplando la posibilidad de poder observarse desde fuera— es decir, desde otro ámbito, desde otro orden de pensamiento—“sé *lo que soy* porque estoy exactamente sabiendo *lo que no soy*”:

Otra manera de tratar de decirlo: Cuando es eso, ya no estoy mirando hacia el mundo, de mí a lo otro, sino que por un segundo soy el mundo, el plano de fuera, *lo demás mirándome*. Me veo como pueden verme los otros. Es inapreciable: por eso dura apenas. Mido mi defectividad, advierto todo lo que por ausencia o defecto no nos vemos nunca. Veo lo que no soy. Por ejemplo (esto lo armo de vuelta, pero sale de ahí): hay enormes zonas a las que no he llegado nunca, y lo que no se ha conocido es lo que se es.<sup>721</sup>

La posibilidad de desplazamiento identitario encontrará su progresión en el capítulo 71 (octavo en orden de lectura), una *Morelliana* cuyo objetivo es el de establecer las posibilidades de un reino milenarío, un edén, no desde un ámbito nostálgico como siempre se ha aplicado al buscarlo *en otra parte*, sino mediante la posibilidad de invención: “Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix.”<sup>722</sup> En este mismo orden de ideas, la búsqueda de un *Edén* implicaría un cambio desde la dialéctica misma: de allí que en el capítulo 81 (décimo en lectura) encontremos una cita de *Tratados en La Habana* de José Lezama Lima en la que se lee “Lo propio del sofista, según

---

ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre.” (Cortázar, *Ibid*, pg. 396 [Cap. 116])

<sup>721</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 334 [Cap. 84]

<sup>722</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 311 [Cap. 71]. La búsqueda de un *reino milenarío*, de una nueva realidad, por parte de Oliveira y Morelli, la resume Cortázar en la entrevista con Prego: “Pero entonces Oliveira agrega, y ahí creo que tiene razón (Morelli también lo dice muchas veces), que es absurdo pretender cambiar cualquier forma de la realidad si seguimos utilizando las herramientas podridas y gastadas y mentirosas de un idioma que viene cargado de toda la negatividad del pasado. El idioma está ahí, pero hay que limpiarlo, hay que revisarlo, sobre todo hay que tenerle mucha desconfianza.” (Prego, *Ibid*, pg. 117).

Aristófanes, es inventar razones nuevas. (...) Analizo una vez más esta conclusión de raíz pascaliana: la verdadera creencia está entre la superstición y el libertinaje.”<sup>723</sup> Por último, esta progresión hacia la búsqueda de un nuevo orden que venimos anotando se cerraría, por lo menos dentro del marco narrativo en París que viene sucediendo durante los capítulos 1-9, el capítulo 74 (undécimo en orden de lectura), que consiste en otra *Morelliana* en la que destaca la idea del “inconformista”, cuya tensión resulta precisamente de la inmanencia de la búsqueda mediante el rechazo de lo establecido: “En un plano de hechos cotidianos, la actitud de mi inconformista se traduce por su rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas.”<sup>724</sup> Inconformismo que también nos recuerda el último párrafo del *Manifeste*: “Le surréalisme, tel que je l’envisage, déclare assez notre *non-conformisme* absolu pour qu’il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge.”<sup>725</sup> Esta lenta progresión hacia la posibilidad de cambio profundo, telúrico, se corresponde con Oliveira y la Maga caminando por París, que es, como anotábamos anteriormente, el mecanismo dinámico de cambio de pensamiento. Pero estas dos vertientes (lo teórico en las *morellianas* y lo pragmático en las *promenades*) encuentra un punto de quiebre absoluto en el capítulo 93, núcleo mismo de nuestra interpretación de París en *Rayuela*, ya que Oliveira entenderá cómo esa invitación a vivir de una manera alterna mediante un método de pensamiento alterno encuentra su correspondencia con la manera de vivir París, la misma manera que pretende aprender de mano de la Maga.

En primera instancia, se le concede a París la facultad de convertirse en el escenario amoroso, precisamente haciendo alusión a la relación amorosa entre Oliveira y la Maga que transcurre en París, “en la ciudad donde el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos, de todas las habitaciones, de todas las camas, de todos los sueños, de todos los olvidos o los recuerdos.”<sup>726</sup> En este capítulo, de clara intención amorosa, Oliveira reconoce su imposibilidad de compenetración con la Maga, su inhabilidad de poder atravesar el *punte* que le permita situarse del otro lado, de allí desde donde la Maga puede tener la vida que lleva. La razón por la cual, tomada de la mano, Oliveira no tiene posibilidad

---

<sup>723</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 329 [Cap. 81]

<sup>724</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 317 [Cap. 74]

<sup>725</sup> Breton, *Ibid*, pg. 346.

<sup>726</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 350 [Cap. 93].

alguna de poder acceder a ese puente es precisamente por la desconfianza que siente con el lenguaje, con el aparato preestablecido que no permitiría la contemplación y concepción de una nueva realidad. Si comprendemos el lenguaje como epítome del *logos*, y la búsqueda de un paraíso perdido, París se sitúa como el espacio idóneo para la travesía, precisamente por tratarse, por sobre todas las cosas, del espacio interior del personaje:

Rajá, jauría, tenemos que pensar, lo que se llama pensar, es decir sentir, situarse y confrontarse antes de permitir el paso de la más pequeña oración principal o subordinada. París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. Entonces un *cogito* que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos.<sup>727</sup>

La mención explícita a París como un centro, un laberinto y mandala que es necesario recorrer sin *logos* (dialéctica), sin fórmulas pragmáticas a la manera que lo hace la Maga y siguiendo la estela de pensamiento abogada tanto por Oliveira como por Morelli, lo convierte en el núcleo, en el punto de equilibrio absoluto de la búsqueda de la nueva realidad. Es un laberinto que Oliveira recorre utilizando como intermediadora a la Maga, su Ariana particular que presta su ovillo para recorrerlo como los maestros recomendaron a Teseo recorrer el laberinto cretense: con los ojos cerrados, con una visión alterna, con una *mirada interior*, con una mirada surrealista. Es *mediante* París que Oliveira tendrá la oportunidad de reestablecer un orden que considera equivocado, que considera obsoleto precisamente porque occidente tomó un rumbo equivocado. La Maga, de la misma manera que hizo Nadja con Breton, es la puerta hacia la nueva experiencia, es la posibilidad de un atravesamiento laberíntico que implicaría el destronamiento de las viejas reglas y parámetros que tanto Oliveira como Morelli detestan por masticadas, preestablecidas y anodinas. El laberinto de París es, a su vez, el laberinto de Oliveira: la posibilidad de *leerse* y *atravesarse* librándose de un hiperintelectualismo occidental.

Pero ni siquiera en materia amorosa Oliveira logrará desembarazarse de un discurso lógico y racional que implicará una dialéctica; ni siquiera el atravesamiento del laberinto sin *logos* le permitirá acercarse al amor de una manera libre de análisis. En el capítulo 21, ya luego de que Oliveira y la Maga se han despedido, Oliveira analizará de una

---

<sup>727</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 351 [Cap. 93]

manera puntual los distintos matices que entonces recuerda de su relación. Llama la atención, además, la presencia René Crevel a manera de personaje que interrogará acerca de lo que Oliveira dice. Imbuido en un pensamiento lógico, Oliveira reconoce que su amor ahora formará parte de un discurso:

Crevel desconfía y lo comprendo. Entre la Maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y unas cuabras y ya mi pena *se llama* pena, mi amor *se llama* mi amor... Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos, un diccionario de caras y días y perfumes que vuelven como los verbos y los adjetivos en el discurso, adelantándose solapados a la cosa en sí, al presente puro, entristeciéndonos o aleccionándonos vicariamente hasta que el propio ser se vuelve vicario, la cara que mira hacia atrás abre grandes los ojos, la verdadera cara se borra poco a poco como en las viejas fotos...<sup>728</sup>

A pesar de la noción lógica que implica el sentimiento amoroso, Oliveira reconocerá de manera clara su propio límite, su propia imposibilidad, que, como Breton, le niega la posibilidad de cambio:

¿Pero no hemos vivido así todo el tiempo, lacerándonos dulcemente? No, no hemos vivido así, ella hubiera querido pero una vez más yo volví a sentar el falso orden que disimula el caos, a fingir que me entregaba a una vida profunda de la que sólo tocaba el agua terrible con la punta del pie. Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irremediamente por la Maga que me juzga sin saberlo. Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos.<sup>729</sup>

---

<sup>728</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 87 [Cap. 21]

<sup>729</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 87 [Cap. 21]

Sin embargo la imposibilidad de comunicación en la lectura de una realidad divergente a aquella recibida por una lectura burguesa o preestablecida, hay una instancia en la cual Oliveira y la Maga habitarán el mismo espacio, la misma comunicación: esto es, en el contacto sensual, en el contacto carnal, en el conocimiento de los cuerpos en una habitación de un hotel. Oliveira se referirá a la Maga como “la más triste puta”; la presencia de la prostitución, así sea a manera de referencia mas no de profesión, nos permite traer a colación la teoría de los sentidos ya analizada en el capítulo sobre Aragon y su *Paysan de Paris*, en la medida en que el conocimiento sensorial del mundo, y más específicamente la relación con una prostituta, implica la prolongación de lo efímero en el conocimiento físico del mundo. Basta con recordar una cita ya utilizada en dicho capítulo para comprender cómo la relación sensual elimina, o por lo menos destituye la importancia capital de cualquier tipo de educación recibida sobre el mundo:

Rien ne me sert plus alors de ce langage, de ces connaissances, de cette éducation même par lesquels on m'apprit à m'exercer au cœur du monde. Mirage ou miroir, un grand enchantement luit dans cette ombre et s'appuie au chambranle des ravages dans la pose classique de la mort qui vient de laisser tomber son suaire. O mon image d'os, me voici: que tout se décompose enfin de dans le palais des illusions et du silence.<sup>730</sup>

Teniendo en mente, pues, las distintas habitaciones de hotel que la Maga y Oliveira visitan para contar con el espacio de la carne— son tantas las habitaciones que, tal como nos dice el narrador, “Se acostumbraron a comparar los acolchados, las puertas, las lámparas, las cortinas; las piezas de los hoteles del *cinquième* arrondissement eran mejores que las del *sixième* para ellos, en el *septième* no tenían suerte, siempre pasaba algo...”<sup>731</sup>—, cada uno de los espacios interiores cobran una dimensión adicional en la medida en que funcionan a manera de núcleos comunicativos, donde la palabra, el logos y la dialéctica traspasan la barrera de lo funcional para convertirse en meros obstáculos de placer—la eliminación del pensamiento racional, al igual que el atravesamiento del laberinto de París. La unión de la carne, pues, tiene una implicación de trascendencia en la relación de

<sup>730</sup> Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*. Paris, Folio-Gallimard, 2005, pg. 131.

<sup>731</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 31 [Cap. 5]

los personajes: para Oliveira la unión “alcanzaba en él un momento y por eso se adhería desesperadamente y lo prolongaba, era como un despertarse y conocer su verdadero nombre”<sup>732</sup>, un verdadero nombre en medio de la pasión que le haría olvidarse, momentáneamente, del puente que no puede cruzar para poder *estar* y *ser* con la Maga, “porque un puente no se sostiene de un solo lado, jamás Wright ni Le Corbusier van a hacer un puente que se sostiene de un solo lado”<sup>733</sup>. En el “estado crepuscular” en el cual caen los dos luego de la unión sexual, la Maga “sufría de verdad [tal como lo anunció Madame Léonie] cuando regresaba a sus recuerdos y a todo lo que oscuramente necesitaba pensar y no podía pensar...”<sup>734</sup> Oliveira, para poder sacarla de su estado de confusión, la besa profundamente, la incita a nuevos juegos; y entonces encontramos uno de los grandes episodios míticos en términos laberínticos de todo *Rayuela*:

...y la otra, la reconciliada, crecía debajo de él y lo arrebatava, se daba entonces como una bestia frenética, los ojos perdidos y las manos torcidas hacia adentro, mítica y atroz como una estatua rodando por una montaña, arrancando el tiempo con las uñas, entre hipos y un ronquido quejumbroso que duraba interminablemente. Una noche le clavó los dientes, le mordió el hombro hasta sacarle sangre porque él se dejaba ir de lado, un poco perdido ya, y hubo un confuso pacto sin palabras, Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte, algo en ella que no era su yo despierto, una oscura forma reclamando una aniquilación, la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas de la noche y devuelve el espacio a las preguntas y a los terrores. Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra una almohada y una sábana y la sintió llorar de

---

<sup>732</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 32 [Cap. 5]

<sup>733</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 350' [Cap. 93]

<sup>734</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 32 [Cap. 5]

felicidad contra su cara que un nuevo cigarrillo devolvía a la noche del cuarto y del hotel.<sup>735</sup>

Toda la escena, que goza de una pasión sin igual en toda la novela, nos sitúa irremediabilmente en una instancia mítica, en la medida en que se relaciona directamente con el laberinto minoico. En primer lugar, tenemos la mención explícita al toro nacido del mar gracias a Poseidón luego de que Minos se lo instara para poder sacrificarlo en nombre suyo<sup>736</sup>. La mención al toro que regresará al mar, lugar de donde nació, y regresar al cielo, es decir, al dios Poseidón que lo ha ofrecido, prepara la mención explícita a la Maga como Pasifae. Es precisamente mediante la incorporación de la instancia mítica del laberinto minoico que los personajes encontrarán su punto comunicativo: libres de Logos, libres de dialéctica, el conocimiento que se traba, siguiendo la misma estela de Aragon, se produce mediante los sentidos, mediante la carne que se apasiona y el deseo que aprisiona. Mediante la mención a Pasifae, también, se caracteriza el encuentro amoroso como algo *animal*, libre de racionalismos, “un amor monstruoso” en la medida en que desconoce de dialécticas humanas, como sólo lo puede ser el deseo carnal por un toro, como es el caso la esposa de Minos. Es precisamente mediante la omisión de cualquier tipo de dialéctica, mediante “el desafío al Logos”, mediante “un pacto sin palabras”, en una situación de “excentrado”, que Oliveira y la Maga encontrarán el equilibrio ideal, la convivencia *efímera* (término de estela aragoniana en lo que a los sentidos se refiere), la compenetración sensorial. Habitantes, por un instante, del mismo laberinto, ya cada uno puede esperar del otro la muerte: Oliveira logra librarse de la lógica, y la Maga espera de él la *instrucción* intelectual. Pero por sobre todas las cosas, es

---

<sup>735</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 32 [Cap. 5]

<sup>736</sup> No está de más recordar el mito de Pasifae y la importancia del toro: “La leyenda más celebre de Pasifae tiene Creta por escenario. Se refiere a sus amores monstruosos con un toro. Sobre este particular se contaba que Minos, al reclamar el trono de Creta, había pedido a los dioses un signo que pusiera de manifiesto su derecho al mismo. Al ofrecer un sacrificio a Posidón, había rogado al dios que hiciese salir un toro del mar, prometiéndole sacrificárselo. Pero cuando Posidón le hubo concedido lo que pedía, Minos se negó a cumplir su promesa. Como castigo, Posidón volvió furioso al toro y, más tarde, inspiró a Pasifae un amor irresistible por el animal. (...) No sabiendo cómo satisfacer su pasión, Pasifae pidió consejo al ingenioso Dédalo, el cual fabricó una ternera tan perfecta y tan semejante a un animal verdadero, que el toro se dejó engañar. Pasifae se había ocultado en el interior del simulacro, y así pudo realizarse la monstruosa cópula. De estos amores nació un ser medio hombre medio toro, el Minotauro. (Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1981, pg. 411-412.



el escenario mítico donde finalmente Oliveira puede traer a la Maga *de su lado*:

Se llegó así a saber que la Maga esperaba verdaderamente que Horacio la matara, y que esa muerte debía ser de fénix, el ingreso al concilio de los filósofos, es decir a las charlas del Club de la Serpiente: la Maga quería aprender, quería ins-truir-se. Horacio era exaltado, concitado a la función del sacrificador lustral, y puesto que casi nunca se alcanzaban porque en pleno diálogo eran tan distintos y andaban por tan opuestas cosas (y eso ella lo sabía, lo comprendía muy bien), entonces la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor donde ella podía conseguir encontrarse con él, en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix después que él la hubiera estrangulado deliciosamente, dejándole caer un hilo de baba en la boca abierta, mirándola extático como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla de su lado.<sup>737</sup>

Pero hay más: quien dice Pasifae, dice Ariana y dice Minotauro; y quien dice estos tres personajes, dice laberinto. *Ergo*, desde el capítulo 5 ya se nos había presentado la noción laberíntica como mecanismo y artificio de compenetración de los dos personajes. Si establecemos, por lo tanto, una íntima relación entre Ariana y la Maga tomando como referencia los postulados enunciados en *Los reyes*, nos podríamos preguntar, sin ánimos de encasillamientos interpretativos, por la figura del Minotauro dentro de la novela. Sabemos, como hemos venido anotando, de la imposibilidad de Oliveira por *vivir poéticamente*; reconocemos, también, en la Maga ese atributo de intermediaria entre la vida ordinaria y la vida poética. Nos queda, por último, un personaje que podría ayudarnos a establecer la estructura laberíntica en la novela misma: Morelli.

Desde un principio anotamos cómo el Club de la Serpiente, y específicamente Oliveira, encuentra en Morelli la posibilidad teórica de habitar un nuevo método de pensamiento, a diferencia de la posibilidad vivencial y práctica de la Maga por vivir la ciudad libre de intelectualismos. La búsqueda de Oliveira encontrará un cambio en el momento en que conocerá a Morelli, y este encuentro tiene, a su vez, el matiz de azar absoluto: caminando en una calle cualquiera ve cómo un camillero lleva a un viejo “de cara casi plácida, más bien

---

<sup>737</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 33 [Cap. 5]

perpleja”<sup>738</sup>, que resulta ser Morelli (sin que Oliveira aún lo sepa), un escritor que vive en el 32 de la rue Madame. El hecho de habérselo encontrado de manera azarosa es, de la misma manera, considerado por Oliveira: “Pero cualquier conflicto, un accidente callejero o una declaración de guerra, provocan la brutal intersección de planos diferentes, y un hombre que quizá es una eminencia del sánscrito o de la física de los quanta, se convierte en un *pépère* para el camillero que lo asiste en un accidente.”<sup>739</sup> Esta misma idea del azar es referida por Morelli luego en el hospital, cuando Oliveira y Etienne van a visitarlo y se enteran, precisamente, de que el viejo de cara plácida es el escritor que tanto admiran. Éste dirá: “Ustedes vinieron sin saber quién era yo. Personalmente opino que vale la pena que se queden un rato.”<sup>740</sup> Lentamente las constelaciones, o *figuras*, van tomando forma, tal como se lo hace saber a Oliveira a Morelli: “Algunos amigos y yo conocemos su obra, nos parece tan... Ahórreme este tipo de palabras, creo que se entiende lo mismo. La verdad es que hemos discutido noches enteras, y sin embargo nunca pensamos que usted estuviera en París.”<sup>741</sup> Luego comienzan una partida de ajedrez, y en el momento de terminarla, Morelli preguntará si es cierto que existe un ajedrez indio con sesenta piezas de cada lado. Luego de que Oliveira la catalogue como “la partida infinita”, Morelli anunciará aquello que, de una manera u otra, él mismo significa dentro de la búsqueda: “Gana el que conquista el centro. Desde ahí se dominan todas las posibilidades, y no tiene sentido que el adversario se empeñe en seguir jugando. Pero el centro podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero.”<sup>742</sup> El centro, a manera de figura, constelación que se crea repentinamente, sale a flote en la conversación con el *portador del secreto*. ¿No sería Morelli, a través de sus postulados sobre cómo contemplar otra realidad, “le poète, la

---

<sup>738</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 89 [Cap. 22]

<sup>739</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 90 [Cap. 22]

<sup>740</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 458 [Cap. 154]

<sup>741</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 459 [Cap. 154]

<sup>742</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 460 [Cap. 154] No es esta la primera vez que se hará relación a la posibilidad de encontrar una variación en lo que Oliveira el centro. En el capítulo 28 encontramos la siguiente conversación entre Etienne y Oliveira, que establece un parámetro a saber en el momento de buscarlo:

“—Alguna vez —dijo Etienne, enderezándose— me gustaría oírte discurrir con más detalle sobre eso que llamás la actitud central. A lo mejor en el mismísimo centro hay un perfecto hueco.

—No te creas que no lo he pensado —dijo Oliveira—. Pero hasta por razones estéticas, que estás muy capacitado para apreciar, admitirás que entre situarse en un centro y andar revoloteando por la periferia hay una diferencia cualitativa que da que pensar.” (Cortázar, *Ibid*, pg. 142 [Cap. 28])

créature double, capable d'appréhender une réalité différente et plus riche que la réalité habituelle”, como se caracteriza al Minotauro en *Los reyes?*

La posibilidad de acceso a dicho secreto aparece en el momento en que Morelli le pedirá a Oliveira y a Etienne que se encarguen de organizar unos papeles suyos que tiene en su apartamento del 22 rue de Madame, por lo que les da la llave de éste. La llave, si asumimos la caracterización de Morelli como el Minotauro que resguarda el Centro, tiene un sentido capital; de la misma manera lo será para Oliveira, para quien *llave* implicará el pasaje hacia un espacio. No es esta la primera vez que a Oliveira se le relacionará con una llave. En el capítulo 26 Gregorovius explicará su sentencia de que “París es una enorme metáfora”<sup>743</sup> al explicar el comportamiento de Oliveira en la ciudad. La búsqueda, tal como él la entiende, implica la *búsqueda de la llave*.

Él anda por aquí como otros se hacen iniciar en cualquier fuga, el voodoo o la marihuana, Pierre Boulez o las máquinas de pintar de Tinguely. Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave, la busca como un loco. Fíjese que digo como un loco. Es decir que en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe. Sospecha sus figuras, sus disfraces; por eso hablo de metáfora.<sup>744</sup>

Precisamente la llave al piso de Morelli aparecerá a través del azar, gracias a haber caminado una acera determinada justo en el momento en que se produce el accidente del autor. Frente a Morelli, *frente a la llave*, Oliveira reconocerá un punto culminante de su búsqueda, tal como podemos ver en la siguiente cita:

Con la llave en la mano, Oliveira no sabía qué decir. Todo estaba equivocado, eso no tendría que haber sucedido ese día, era una inmundada jugada del ajedrez de sesenta piezas, la alegría inútil en mitad de la peor tristeza, tener que rechazarla como a un mosca, preferir la tristeza cuando lo único que le llegaba hasta las manos era esa llave a la alegría, un paso a algo que admiraba y necesitaba, una llave que abría la puerta de Morelli, y en mitad de la alegría sentirse triste y sucio, con la piel cansada y los ojos legañosos, oliendo a noche sin sueño, a ausencia culpable, a falta de distancia para comprender si había hecho bien todo lo que había estado haciendo o no haciendo esos

<sup>743</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 116 [Cap. 26]

<sup>744</sup> Cortázar, *Ibid*, pgs. 116-117. [Cap. 26]

días... (...)... Una llave, figura inefable. Una llave. Todavía, a lo mejor, se podía salir a la calle y seguir andando, una llave en el bolsillo. A lo mejor todavía, una llave de Morelli, una vuelta de llave y entrar en otra cosa, a lo mejor todavía.<sup>745</sup>

Esta larga meditación de Oliveira encontrará su relación con París en el momento en que él le entregará la llave a Etienne para que él la guarde—gesto, por demás, revelador, en la medida en que Oliveira *no quiere ser su portador*. “Oliveira sacó la llave, la hizo girar bajo un rayo de sol, se la entregó como si rindiera una ciudad.”<sup>746</sup> Encontramos, pues, en la llave misma el secreto de la ciudad, que no es más que el laberinto mandálico de París: el acceso al espacio mítico desde donde Morelli enuncia un nuevo sistema de pensamiento, el centro buscado. La llave, tal como establece Jones, es también un código de lectura y una posibilidad de redención:

The key would confer “the freedom of the city”: understanding and presence. Yet the key that is finally vouchsafed to Oliveira—the key to Morelli’s flat, which provides access to Morelli’s files— offers understanding *through* literature; it is the key to a code. In any event, it comes to Horacio too late—he turns it over to Etienne “as if he were surrendering a city”.<sup>747</sup>

Pero el centro implicará la ruptura absoluta de Oliveira no solamente con los miembros del Club de la Serpiente, sino con París mismo. Todo el Club reconoce la importancia de la llave del piso de Morelli en cuanto a posibilidad de acceso a un *secreto*: “En el quinto se pararon a mirar cómo Etienne introducía solemnemente la llave”<sup>748</sup>; cuando intentan abrir la puerta, se dan cuenta de que la llave no funciona correctamente (Morelli guardaba la llave en un vaso de agua, aparentemente), y Wong sugiere “que en las ceremonias iniciáticas los movimientos más sencillos se ven trabados por Fuerzas que hay que vencer con Paciencia y Astucia.”<sup>749</sup>; por último Ronald, al ver que todos están hablando en voz alta, dirá lapidariamente: “A callarse. Esto es otro territorio, lo digo en serio. Si alguien vino a divertirse, que se mande mudar.”<sup>750</sup> Y es precisamente en ese *otro* territorio, centro

---

<sup>745</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 462 [Cap. 154]

<sup>746</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 462 [Cap. 154]

<sup>747</sup> Jones, *Ibid*, pg. 32.

<sup>748</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 356. [Cap. 96]

<sup>749</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 357 [Cap. 96]

<sup>750</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 357 [Cap. 96]

absoluto de la búsqueda tanto de Oliveira como del resto del Club, que se llevará a cabo una discusión acerca de los diferentes planteamientos de Morelli acerca del empobrecimiento del lenguaje como mecanismo para poder cambiar la realidad en la que aparecerá, de manera casi estratégica, el pensamiento surrealista como agente de cambio de la realidad. Lo que el Club piensa del surrealismo— que muy probablemente, teniendo en cuenta los artículos escritos entre 1947 y 1949, Cortázar mismo piensa— reside en que se anquilosó en la utilización del lenguaje, olvidándose así de que éste es la gran herramienta del cambio:

—No se trata de una empresa de liberación verbal —dijo Etienne—. Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no reanimarlo.<sup>751</sup>

El surrealismo, “la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado”, encuentra su mención directa y descarte en el centro que implica el apartamento de Morelli, el estratega de las nuevas herramientas para poder subvertir la realidad<sup>752</sup>. Pero este explícito rechazo a la propuesta surrealista estará

---

<sup>751</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 363 [Cap. 99]

<sup>752</sup> Acerca de la anterior cita, Alazraki dirá: “Si el surrealismo intentó descubrir y explorar ‘una realidad más real que el mundo real, cruzando las fronteras de lo real’, hay que comprender este pasaje de *Rayuela* como una alusión a esa etapa del surrealismo en que deja de ser una cosmovisión [67] para convertirse en recetario, en que el *gran salto* es reemplazado por piruetas de saltimbanqui por medio de las argollas del lenguaje. El lenguaje tronchado de la vida, parece decir Cortázar, es un

acompañado, también, por la gran ruptura que se produce entre el Club y Oliveira. Babs, en estado de embriaguez por haberse tomado ella sola más de media botella de vodka, decide reprochar a Oliveira todos los defectos que siempre ha visto en él. No es en absoluto gratuito que la entrada al centro implique precisamente el desvelamiento de un perfil de Oliveira por parte de Babs, quien pensó que “era el momento justo de decirle (...) lo de inquisidor, de afirmar lacrimosamente que en su perra vida había conocido alguien más infame, desalmado, hijo de puta, sádico, maligno, verdugo, racista, incapaz de la menor decencia, basura, podrido, montón de mierda, asqueroso y sifilítico.”<sup>753</sup> Ante los reproches y la cachetada de Babs Oliveira opta por la respuesta menos diplomática, que es la de la risa, para luego convertirse, en una simetría trágicamente perfecta, en el centro mismo del Club:

El Club se fue cerrando en torno a Oliveira de manera de dejar fuera Babs (...) Pero todo el Club había estado rodeando de alguna manera a Oliveira, como en un juicio vergonzante, y Oliveira se había dado cuenta de eso antes que el mismo Club, en el centro de la rueda se había echado a reír con el cigarrillo en la boca y las manos en el fondo de la canadiense (...) Entonces Oliveira había dejado de reírse, y como si bruscamente aceptara el juicio (aunque nadie lo estaba juzgando, porque el Club no estaba para eso) había tirado el cigarrillo al suelo, aplastándolo con el zapato, y después de un momento, apartando apenas un hombro para evitar la mano de Etienne que se adelantaba indecisa, había hablado en voz muy baja, anunciando irrevocablemente que se borraba del Club y que el Club, empezando por él y siguiendo con todos los demás, podía irse a la puta que lo parió.<sup>754</sup>

El descubrimiento de un “centro” implica en la novela, por tanto, al doble ruptura: en primera instancia aquella de la búsqueda compartida, si se quiere, quizás a raíz de que Oliveira *ya vislumbró* el secreto, razón por la cual decide separarse y continuar un camino en solitario, que no muchas horas después implicará su deportación a la Argentina luego de que una patrulla policial lo encuentre teniendo relaciones sexuales en plena calle con Emmanuèle, la *clocharde* que ya conocía la Maga.

---

salto no en el absoluto, sino en paracaídas y que no lleva más allá del lenguaje mismo”. (Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, pgs. 66-67)

<sup>753</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 167 [Cap. 35].

<sup>754</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 167-168. [Cap. 35]

Pero también implica la ruptura respecto a un pensamiento occidental: asumiendo, como lo hemos hecho, el hiperintelectualismo de Oliveira, todas las blasfemias lanzadas por Babs están, también, dirigidas a un pensamiento occidental. Es, también, cuando Oliveira cae en cuenta de que el objeto de su búsqueda es el “kibbutz del deseo”, que es, en últimas, el lugar donde los sistemas occidentales no funcionan, a donde es necesario llegar con otra brújula. Mensaje esperanzador, a pesar de todo: el kibbutz existe, pero no se llegará a él. Se pudo haber llegado mediante el juego, que es la manera como lo conecta con lo conectará con la rayuela: el Cielo es el kibbutz del niño, pero cuando está a punto de llegar a él, se deja llevar por el Logos, y se distrae. Pero el Cielo del niño es lo mismo que el kibbutz de Oliveira:

...y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz.<sup>755</sup>

A sabiendas de que el kibbutz tiene lugar en la tierra, Oliveira ha trascendido en su búsqueda misma. París se recorrió de manera laberíntica y centro resultó ser Morelli transfigurado en espacio vivo: su piso, su lugar en la ciudad. Narrativamente, tal como establecimos en las primeras páginas de nuestro capítulo, fue en el momento de la unión del autor de las *morellianas* con el centro del laberinto que la ciudad narrativa entra y sale de escena. El atravesamiento del laberinto implicó la sucesión de la ciudad misma: el viaje desde París a Buenos Aires, donde se retomará narrativamente la novela sin cambio espacial alguno. Morelli, convertido simbólicamente en el Minotauro, portador del secreto —cómo vivir la vida de una manera alternativa— y guardián del centro del laberinto —la solemne llave que entrega al Club— aparece, a su vez, por azar: por azar lo ven en la camilla, y por

---

<sup>755</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 179 [Cap. 36]

azar le reconocen en el hospital. Estableciendo así una vertiente del laberinto surrealista de la ciudad, es gracias al azar, prácticamente a los *menús faits* cotidianos, que la ciudad revela su centro y *trouvaille*.

No obstante, resulta crucial tener en mente que el Minotauro mismo se encuentra en recuperación en el hospital. Son varias las interpretaciones que podríamos formular a partir de esto: una visión positiva de parte de Cortázar que entiende que las vías de cambio están saliendo de un letargo, o bien que cualquier vía de cambio de pensamiento occidental se encuentra irreprimiblemente enfermo. Sea cual fuere, la importancia de la ciudad en la búsqueda es crucial: enuncia su secreto, concede sus posibilidades, exhibe su centro, y luego sale de escena. Y de manera aún más enfática, la experiencia parisina resultará para Oliveira inefable.

París, luego de la expatriación de Oliveira, dejará de ser un elemento meditativo para Oliveira, puesto que se encontrará en una estela inefable. Ignorará cualquier pregunta de Traveler o Talita por su experiencia europea, se resistirá a *comunicar* aquello que le ha ocurrido. Conciente de esto, le dirá a Traveler, precisamente cuando se encuentran sobre la rayuela dibujada en el manicomio: “Una de estas noches te voy a contar de allá. No me gusta, pero a lo mejor es la única manera de ir matando al perro, por así decirlo.”<sup>756</sup> Ante el atravesamiento del laberinto solamente resta guardar silencio.

Como es sabido, Julio Cortázar pensó en el título *Mandala* para su novela, tal como le cuenta a Luis Harss:

Quando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses. (...) [el mandala] suele ser un cuadro o un dibujo dividido en secretos compartimentos o casillas— como la rayuela— en el que se concentra la atención y gracias a la cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte, las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo lado de su antiguo valor sagrado.<sup>757</sup>

---

<sup>756</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 253 [Cap. 51]

<sup>757</sup> Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, pg. 266.



A lo largo de nuestro análisis hemos venido teniendo en mente la llegada al centro por parte de los miembros del Club de la Serpiente, esa serie de “etapas espirituales” que se logran comprender a través de la invitación de la Maga por vivir la ciudad-laberinto gracias a un nuevo sistema de pensamiento. Tal como explica Saúl Yurkiévich,

Cortázar desecha el denominador “mandala”, demasiado remoto y recargado de valor escatológico, porque sobrevalora lo que la novela tiene de teodicea; elige “rayuela”, que pertenece al acervo común y le va transfiriendo la carga alegórica de mandala, de representación del universo, de viaje iniciático marcado por las pruebas purificadoras de dificultad creciente para arribar al cielo, máxima consistencia óptica, revelación, clarividencia, comunión plenaria. Recorrido de la rayuela se equiparará con recorrido de la existencia humana, el juego será como el destino, una conjunción de destreza más azar.<sup>758</sup>

Hemos demostrado cómo París hecho laberinto en *Rayuela* otorga la posibilidad de acceder a una nueva realidad sin utilizar las distintas herramientas y planteamientos racionales de occidente. En dicho proceso, la mujer tiene un papel fundamental, prácticamente las mismas dimensiones que aquella del surrealismo. Tanto la Maga como Nadja son, pues, intercesoras de una realidad *alterna* que ninguno de sus personajes masculinos logrará definitivamente aceptar, tal como establece Picón Garfield:

Al final de *Rayuela*, Oliveira se balancea al borde de una ventana desde la cual se puede arrojar al patio del manicomio donde están Talita y Traveler; pero nunca se sabe si lo hace. Breton deja que Nadja se interne en el manicomio y le concede el olvido renunciando a seguirla al otro lado. Los dos, Breton y Oliveira, se dan cuenta del poder de la mujer, la ven misteriosa y mágica, pero temen la reconciliación total con el Absoluto que entrevén ellas; y, por lo tanto, prefieren asomarse de vez en cuando a la ventana que da al patio de la otra realidad, en vez de arrojarse por ella definitivamente.<sup>759</sup>

Tanto Picón Garfield en su estudio como Julie Jones en su *A Common Place. The Representation of Paris in Spanish American Fiction* y Sara Castro-

---

<sup>758</sup> Yurkievich, Saúl. “Eros Ludens: Juego, amor, humor según Rayuela” en La isla final. Ed. Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco. Navarra, Ultramar, 1983, pgs. 256.

<sup>759</sup> Picón Garfield, *Ibid*, pgs. 117-118.

Klaren en su “Cortázar, Surrealism and 'Pataphysics” llevan a cabo un minucioso estudio comparativo entre las dos personajes como reveladoras de un nuevo orden. Castro-Klaren dirá, por ejemplo, que

La Maga is, like Nadja, a surrealist creature who has surely never heard of the philosophy of surrealism or of 'pataphysics. Oliveira's group both envies and despises her aleatory ways and her dismal ignorance of the cultural bric-a-brac with which they seek to escape the “burden” of western aesthetic tradition, linear thought, and its antithesis of mind and matter. To the astonishment of their studies déjà-vu attitude, she freely lives a sort of mysticism without religion. In her irrational way, La Maga pays no heed to “the frontiers of logical reality” [227] and reveals to them the “infinite possibilities within the scope of the concrete world”<sup>760</sup>

Tanto la Maga como Nadja implican para sus personajes correspondientes la posibilidad de una nueva mirada, de una nueva lectura, que es evidenciada precisamente en la ciudad de París, tal como establece Jones: “In this view, elaborated in both novels, Paris is a cryptogram in which the crisscross streets, the alleyways, the shop fronts, the store windows, the signs, the passerby all hold the potential for revelation, a revelation that may be facilitated by the presence of a certain kind of woman.”<sup>761</sup> Si bien tanto Jones como Castro-Klaren establecen las relaciones dentro del texto, es quizás Lezama Lima quien logrará retratarlas en relación de una manera más clara y contundente:

Nadja es trascendentalista, hegeliana. Contesta sonambúlica: soy el alma errante. Se acerca como si no quisiera ver, así la precisa Breton, imprecisándola. Cortázar considera a la Maga una concreción de nebulosa que trae lo vital y lo vitalista en una comunicativa canción de Schumann. Vive en la perennidad del día y disfruta de una acumulación en la profecía. (...) Vive en la realidad, pero sus desplazamiento son toda la novela; vive en la negación de un mundo conceptual, por eso permanece viva y abierta. La novela se extingue cuando ella desaparece, después aparecen situaciones figurativas, desconfianzas, incesantes

---

<sup>760</sup>Castro-Klaren, Sara. “Cortázar, Surrealism and 'Pataphysics”. *Comparative Literature*, Vol. 27, No. 3, (Summer 1975), pg. 226-227. La cita dentro de la cita proviene de Balakian, *Surrealism, the Road to the Absolute*, Toronto, 1970, pg. 125.

<sup>761</sup>Jones, Julie. *A Common Place. The Representation of Paris in Spanish American Fiction*. Cranbury, Associated University Presses, 1998, pg. 29.

autointerrogaciones de Morelli, mirando cauteloso a las palabras, queriendo establecer infinitas y relativas comunicaciones. La Maga era el único apoyo inquebrantable. Su limitación era una síntesis temporal, una acumulación reminiscente, el enlace infinito. “Llevarse de la mano a la Maga, llevársela bajo la lluvia como si fuera el humo del cigarrillo, algo que es parte de uno, bajo la lluvia.” Es la confirmación de que la Maga es la que guarda una más profunda relación con todo el Club de la Serpiente. Hace mejor análogo, pesca y se deja pescar, su profundidad está en continuo cósmico. Hay en ella como un larvado sentido de santidad.<sup>762</sup>

A lo largo de nuestro capítulo hemos demostrado la manera como Cortázar emplea las distintas nociones de la mujer surrealista para poder hacer de París una ciudad laberinto, en una búsqueda que si bien no contiene ese nombre sí está en íntima relación con la estética y búsqueda surrealista de la lectura de una nueva realidad. A través de este capítulo no hemos querido en momento alguno establecer que *Rayuela* o alguno de sus personajes consisten en un homenaje a la creación imaginal de París, o a encasillar a Cortázar dentro de la estética surrealista. Hemos querido llevar a cabo una lectura compartida que nos permite ahondar en detalles surrealistas de la novela, sin formar parte activa del movimiento europeo. En representación de la creación urbana de París, Julio Cortázar logró abarcar en *Rayuela* las ideas contenidas de occidente en uno de sus centros más luminosos y claros como lo es París, tanto a nivel literario (tal como hemos visto en la inclusión de Cortázar en una tradición de *promeneur* o de *noctambule*) como a nivel filosófico, contemplando a París como “la ciudad de las luces”. Desde Latinoamérica, pues, también se tomaron los distintos planteamientos de la ciudad para hacer de ésta, tal como hemos venido analizando, una construcción surrealista latinoamericana. En la idea del laberinto está el atravesamiento; en la idea del bosque está la aventura; y en lo latinoamericano está la noción de extranjería, desde la cual se construye y complementa la creación europea de una de sus más relevante capitales.

Ahora bien, *Rayuela* es un texto plagado de referencias a autores, filósofos, pintores, artistas, etc., y a pesar de su gran cantidad el nombre de Breton no figura en ninguna de sus páginas. Si bien Breton no está dentro de la novela, *sí estuvo*. Resulta iluminador que en el

---

<sup>762</sup> Lezama Lima, José. “Cortázar y el comienzo de la otra novela” en *Homenaje a Julio Cortázar*. Helmy F. Giacoman, Ed. Madrid, Las Américas, 1974, pgs. 22-23.

manuscrito original de *Rayuela*, tal como podemos comprobar en la edición Archivos, Cortázar había incluido, precisamente en el capítulo que tratará del “París fabuloso”, un escenario referido por Breton en su texto “Le Pont Neuf” (que analizamos en el capítulo sobre Breton), a la vez que resulta ser uno de los lugares más emblemáticos de *Nadja*: la hermosa Place Dauphine, donde “Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante.”<sup>763</sup> La omisión de la frase, su aparición en el manuscrito, nos permite vislumbrar su *huella* en la estética cortazariana:

/Empezaron a andar por un París fabuloso, constelado por la serpiente [roja y amarilla] primigenia de los Champs Elysées, por el triángulo sexual que André Breton sitúa [dibuja/] [/elogia/] en la Place Dauphine.<sup>764</sup>

El París fabuloso de la Maga y Oliveira fue, en algún momento de su creación, el mismo París fabuloso de Nadja y de Breton. Y así, de la mano de las dos parejas, terminamos nuestra *promenade* por la fabulosa ciudad de París.

---

<sup>763</sup> Breton, *Ibid*, pg. 695

<sup>764</sup> Cortázar, *Ibid*, pg. 26.

## Conclusiones

Émil Ciorán, en su *Breviario de los vencidos* (*Brevijar poraženih*, 1944), escribe por última vez en rumano y por primera vez en París. Su texto, conformado ampliamente por sus largas *promenades* tanto diurnas como nocturnas, nos permite comprender la manera como dicho pensador, a partir del atravesamiento de la ciudad, comprende la relación íntima entre ésta y su propio ser al crear de la ciudad de París su propio espacio interior. La “cautivadora desesperanza de las calles disolventes de París”<sup>765</sup> se traduce en una decidida atracción hacia una necesidad imperante de caminar las calles para poder dar con la imagen propia de su ser interior. Tanto durante el día como durante la noche, la ciudad se convierte en un vivo reflejo de aquél quien la contempla meditativamente:

Cuando tarde ya, purificado de suspiros nocturnos, das vueltas y más vueltas sin esperanzas y sin desilusiones alrededor de la iglesia de Saint-Severin, de Saint-Etienne-du-Mont o te pasas horas y horas en la plaza de Saint-Sulpice, esperando una mañana que no deseas, la ciudad despoblada se eleva contigo hacia las inmensas inutilidades del silencio. ¿Sabrás tú hasta dónde la hiedra que flota diseminada allí donde el Sena refleja Nôtre-Dame, se ha reflejado en ti? A menudo he descendido con ella en el ahogar virtual de sus sinuosidades melancólicas.

Y en pleno día, sacudido por la sugestión de una ausencia, las fragancias de París hacían cobrar vida al vacío de tu razón de ser. Este es Su encanto, el verter consolaciones de belleza sobre los males incurables del alma, llenar de impalpables sortilegios los vacíos creados por el tiempo en que se vive. *La ciudad te comprende*. Se posa sobre tus heridas. Te crees perdido: en ella te reencuentras. No necesitas nada; está ante ti. Solamente Ella puede reemplazar a un amor (como el amor, también ella se te sube al corazón) y, qué extraño desatino, los hombres aman más aquí. Es tanto lo que he sido en ella que, si la abandonara, me separaría de mí mismo.<sup>766</sup>

A través de este íntimo retrato de la ciudad —que es un mismo autorretrato de su autor— nos enfrentamos a un claro ejemplo de una producción poético-urbana en París que, no obstante, su temática y desarrollo no ha sido abarcada durante el transcurso de nuestra

---

<sup>765</sup> Ciorán, Émil. *Breviario de los vencidos*. Barcelona, Tusquets, 1993, pg. 52.

<sup>766</sup> Cioran, *Ibid*, pg. 52-53.

investigación. Cioran, como muchos otros autores a lo largo del siglo XIX y siglo XX, son representantes de las cualidades urbanas y personales que vimos en la poética surrealista, pero cuyos itinerarios fueron distintos. No obstante la manera como cada uno de sus *promeneurs* llegaba a la ciudad y, una vez en ella, llevaba a cabo su atravesamiento, es desde el siglo XIX, como hemos establecido, que la capital francesa se ha erigido como la capital absoluta del *promeneur*.

Si bien París desde 1830 se ha convertido, como lo demostramos, en la capital del *flâneur*, resulta fundamental comprender las grandes innovaciones de dicho término a lo largo del siglo XX. El surrealismo no en vano logró llevar la dimensión misma de la *promenade* hacia un espacio superior: aquél de la interioridad. Tal como pudimos comprender a lo largo de nuestra propia *promenade*, en el siglo XVIII se estableció la mirada en la ciudad que, producto directo del enciclopedismo, surgió como una necesidad para comprender aquello que la conformaba, lejos de cualquier intento por referenciar o reseñar sus edificaciones, como sucedería después en las guías de viajeros de comienzos del siglo XIX. Gracias a la puesta en escena de la mirada por Mercier, Rétif estableció las categorías de la mirada nocturna en la ciudad si bien, como hemos contemplado, aún no se había establecido la gran importancia de la interioridad en el atravesamiento mismo de ésta. Será función del siglo XIX establecer las bases sobre las cuales la interioridad psicológica del siglo XX podría tomar las riendas en la elaboración de la *promenade noctambule*: si bien en Nerval comprendemos las vías e imágenes de la ciudad de París en la noche, llamando así la atención sobre distintos fenómenos que, lejos de su valor estético, se erigían como espacios vedados para lo iluminado — tanto en términos de conocimiento como físicos—, es Baudelaire, activo *noctambule* como lo fue Nerval, quien convierte la ciudad en laberinto: gracias a su sistema de correspondencias únicamente perceptible a través de la mirada transformadora del poeta, la ciudad se convierte en el espacio primordial para comprender signos que desvelan un misterio hasta entonces enunciado pero aún así vedado. El laberinto de piedra baudelairiano es, por lo tanto, el gran epítome de la elaboración de la imagen del París moderno: aquél espacio en el cual el yo se encuentra enajenado de su propio espacio circundante. En esta medida, comprendemos cómo el yo en Baudelaire tensa su esencia debido a la constante reconstrucción física de la ciudad. Es gracias a las imágenes utilizadas en la ciudad por Lautréamont y la definitiva fragmentación del yo en las poéticas vanguardistas de Apollinaire que el yo habrá encontrado la situación ideal de

descolocación, de *pérdida*, para ser recuperado por las poéticas surrealistas mediante la escritura automática llevada a cabo en la ciudad— perderse, tanto personal como físicamente, *pour laisser place à la trouvaille*, tal como estableció Apollinaire y Breton destacó en su artículo “Guillaume Apollinaire”.

Louis Aragon y André Breton reciben una imagen de París producida por Apollinaire en la cual el yo se encuentra en completa fragmentación— basta con recordar el poema “Zone”, en el cual tanto la voz poética como el lector mismo se encuentra en una situación de naufragio en relación al mundo circundante. El surrealismo, a través de la puesta en práctica de la escritura automática en el campo urbano— lo que hemos denominado *promenade automatique* en Breton—, reconoce en París la posibilidad de dar con ese yo que en el cambio de siglo y consecuente influencia de los avances tecnológicos —tanto a nivel urbano como a nivel bélico, tal como representa la primera guerra mundial— se encontraba en un estado de pérdida. Es a través de la búsqueda de un pensamiento alterno, de la expresión del funcionamiento real del pensamiento, que el *promeneur surréaliste* busca sus propias dimensiones en la ciudad. De allí que el motor narrativo del documento *Nadja* comience, tal como hemos visto, mediante la pregunta *Qui suis-je?*: su respuesta se encuentra en el análisis de los diversos encuentros al azar en la ciudad, en los *menu faits* que, en últimas, explican la situación real del sujeto en relación al espacio que así lo dictamina.

Dicha búsqueda, por tanto, encuentra en otras sus grandes aspiraciones. Luego de haber establecido la relación de la ciudad entre Baudelaire, Aragon y Breton (y en consecuencia Desnos y Soupault) podemos plantear que aquello que activa a los surrealistas a caminar por las calles de París será la resistencia e incredulidad frente al *jamais peut-être* proferido por la voz poética de “À une passante”. Tal como establecimos en el capítulo correspondiente, la lamentación de la voz poética al no encontrar posibilidad alguna de volver a ver a la mujer hermosa saliendo de la masa enuncia, a la vez, la fragmentación del yo y su posible antídoto— será a través de la mujer que se perfilará el encuentro, siendo así uno de los propósitos mismos de la *quête*. El surrealista, reconociendo en la ciudad el campo semántico en el cual se puede él mismo reflejar, caminará incesantemente en búsqueda de la mujer, epítome absoluto de lo maravilloso en cualquier encuentro mediante el azar, intermediaria por excelencia hacia el absoluto anhelado en las calles físicas de París— el amor y el deseo.

Dicha búsqueda, no obstante, resulta laberíntica en la medida en que está sujeta a un orden alterno de atravesamiento (el azar), y a un método de pensamiento distinto a aquél que no permitiría ver en las calles más que adoquines y fachadas. En esta medida, el *promeneur surréaliste* utiliza el París físico para poder acceder a su propia interioridad; la mirada se convierte en el agente transformador que posibilita la proyección propia en lo externo significativo o trascendente, posibilitando así las condiciones del *hasard-objectif*.

Si bien Baudelaire enuncia el laberinto en la ciudad y los surrealistas atraviesan su imagen, será responsable de su completa edificación Julio Cortázar mediante su creación imaginal de la ciudad en *Rayuela*. En Cortázar encontramos, por lo tanto, una de las culminaciones de una propuesta surrealista que a su vez se insertó en la tradición urbano-literaria de la ciudad de París. Cortázar construirá su imagen alrededor de la idea del laberinto, cuya caracterización, tal como vimos, se venía elaborando desde el poema dramático *Los reyes* de 1949. Más allá de haber formulado la imagen de París que se establecería como canónica en la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, Cortázar elaboró una imagen que trasciende nacionalidad alguna en la medida en que crea un espacio físico, la ciudad de París, en un laboratorio íntimo y personal del humano. La propuesta vivencial de la ciudad de París, que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX sobrepasó los límites de la literatura estableciéndose como imaginario cultural latinoamericano, parte de la relación íntima entre un método de pensamiento alterno y el atravesamiento de un espacio a partir de dicho método. La unión entre pensamiento y espacio recorrido es absoluta, elaborada a partir de un método tanto intelectual como sensorial. Reconoció en la ciudad de París la misma idea del bosque medieval, y comprendió que atravesarlo implicaba someterse al lugar de las transformaciones interiores, tal como vimos que define Victoria Cirlot la penetración en el bosque en la Europa medieval. De allí, tal como Cortázar reconoce en el documental citado, que cuando camina por París durante la noche no se contempla como el mismo que durante el día tiene una vida normal. Porque el atravesamiento implica un pensamiento distinto, aquél cuya iluminación proviene de un lugar oscuro, como dice Stierle. Por esto es que la ciudad de París siempre será el espacio oscuro del alma.

Emma Bovary, a partir de las lecturas apasionadas, decidirá convertirse ella misma en un personaje parisino y lanzarse a la vida del adulterio.



Luego de su estrepitosamente fracasada relación con Rodolphe, conoce al joven estudiante Léon, quien asiduamente responderá a sus llamados. Léon sabe que no se está enfrentando a ninguna parisina: Emma no es más que “la femme de ce petit médecin”<sup>767</sup>. Por su parte, Emma reconoce precisamente lo contrario en Léon: él viene de París. Cada uno de los personajes encuentra en el otro su cómplice contrario. Tanto es así, que el nombre de París aparecerá como telón de fondo en una de sus escenas más apasionadas: el paseo en carruaje por las calles de Rouen. Al ver Léon que no disponen de una habitación para visitar, y con cierta preocupación a que su pasión se aplaque, decide tomar un coche y así encontrar el interior perfecto para saciar su amor. Emma, dubitativa, se resiste. Léon replica: “‘Cela se fait à Paris.’ Et cette parole, comme un irrésistible argument, la détermine”<sup>768</sup>.

*Cela se fait à Paris : on se promène.*

Barcelona-París, enero 2005- 2010.

---

<sup>767</sup> Flaubert, Gustave. *Ouvres complètes I*, París, Gallimard-La Pléiade, Paris 1951, p. 502.

<sup>768</sup> *Ibid*, p. 513.

## Bibliografía

### 1. Obras literarias consultadas

- Apollinaire, Guillaume. *Ouvres poétiques*. Paris, Gallimard-La Pléiade, 1965.
- Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris, Folio-Gallimard, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El campesino de París*. Traducción de Victoria Cirlot y Noëlle Boer. Barcelona, Bruguera, 1979.
- Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine III*, Paris, Gallimard- La Pléiade, 1976.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres Complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris, Éditions de Seuil, 1968.
- Bello, Andrés. *Poesías*. Edición digital : Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. [Edición digital a partir de la 2ª ed. de *Obras completas*. Tomo Primero, Caracas, La Casa de Bello, 1981.] [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), noviembre 2009.
- Breton, André. *Œuvres complètes*. 3 vols. Paris, Gallimard-La Pléiade \_\_\_\_\_ . *Nadja*. Traducción de José Ignacio Velázquez. Madrid, Cátedra, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Los pasos perdidos*. Traducción de Miguel Veyrat Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Ciorán, Émil. *Breviario de los vencidos*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- Cortázar, Julio. *Los reyes/ les rois*. Édition bilingue. Version française par Laure-Guille Bataillon. Avignon, Actes Sud, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Rayuela*. Colección Archivos. Madrid, ALLCA XX-FCE, 1996.
- Desnos, Robert. *Œuvres*. Édition établie eet présentée par Marie-Claire Dumas . Paris, Gallimard, 1999.
- \_\_\_\_\_. *¡La libertad o el amor!* Traducción, introducción y notas por Lydia Vásquez Jiménez y Juan Manuel Ibeas Altamira. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2007.
- Diderot, Denis. *Oeuvres esthétiques*. Paris, Bordas, 1988.
- Flaubert, Gustave. *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1951.
- Fuentes, Carlos. *Terra Nostra*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Gracq, Julien. *Oeuvres complètes*. 2 vols. Édition établie par Bernhard Boie. Gallimard-La Pléiade, 1989.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Tres novelas inmorales*. Madrid, Cultura Hispánica, 1995.
- \_\_\_\_\_. *En plena bohemia*. Gijón, Llibres del Peixe,

1999.

Mercier, Louis Sébastien; Bretonne, Rétif de. *Paris le jour, Paris la nuit*. Paris, Robert Laffont, 1990.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard- La Pléiade, 2009.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes*. Madrid, Archivos, 1993.

Silva, José Asunción. *Obra completa*. Madrid, ALLCA XX-FCE, 1996.

Soupault, Philippe. *Les dernières nuits de Paris*. Paris, Seghers, 1975.

## 2. Estudios sobre imagen de París

Bancquart, Marie-Claire. *Paris. "Belle Époque" par ses écrivains*. Paris, Éditions Adam Biro, 1997.

\_\_\_\_\_. *Images littéraires du Paris "Fin-de-siècle". 1880-1900*. Paris, Éditions de la Différence, 1979.

Becherer, Richard. "The Revolutionary Look of Louis Sébastien Mercier's *Tableau de Paris*", *Journal of Architectural Education*, 42, No. 4, Summer 1989, pp. 3-14.

Bellet, Roger, ed. *Paris au XIXe siècle: aspects d'un mythe littéraire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1984.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid, Akal, 2005.

Brix, Michel. "Nerval, lecteur et biographe de Rétif de la Bretonne", *Études rethiennes*, Vol. 38, 2006, pgs. 179-190.

Brunel, Pierre, Ed. *Paris et le phénomène des capitales littéraires*. Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1984.

Caws, Mary Ann, Ed. *City images. Perspectives from Literature, Philosophy and Film*. Amsterdam, Gordon and Breach, 1991.

Charle, Christophe. *Paris Fin de siècle. Culture et politique*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

Delon, Michel. *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

\_\_\_\_\_. "Louis Sébastien Mercier. Le premier piéton de Paris", *Magazine Littéraire*, No. 332, 1995, pgs. 24-29.

\_\_\_\_\_. "La promenade des lumières", *Magazine Littéraire*, No. 353, 1997 pgs. 29-32.

\_\_\_\_\_. "Nuits de Paris, de Rétif à Soupault", *Europe*, Vol. 71, No. 769, 1993, pgs. 70-76.

\_\_\_\_\_. "Introduction à Louis Sébastien Mercier" en *Paris le jour, Paris la Nuit*, Paris, Robert Laffont, 1990.

\_\_\_\_\_. "Pietons de Paris" en *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris,

- Robert Laffont, 1990  
 \_\_\_\_\_ et al. *De l'Encyclopédie aux Méditations*. Paris, Arthaud, 1984.
- Ferguson, Priscilla P. "The flâneur on and off the streets of Paris", en Tester, Keith, Ed. *The Flâneur*. London: Routledge, 1994, pgs. 22-39.
- Gaulmier, Jean. "Remarques sur le thème de Paris chez André Breton" en Bonnet, Marguerite, Ed., *Les critiques de notre temps et Breton*, Paris, Garnier Frères, 1974, pgs. 131-138.
- González, Aníbal. "Retratos y autorretratos: el marco de acción del intelectual en *De sobremesa*", en Cobo Borda, Juan Gustavo, Ed. *Leyendo a Silva*. Tomo II. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, pp. 269-306, 1994.
- Gracia, Jordi; Marco, Joaquín, Eds. *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona, Edhasa. 2004.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1981.
- Higonnet, Patrice. *Paris, capitale du monde. Des Lumières au surréalisme*. Paris, Tallandier, 2005.
- Hofer, Herman, Ed. *Louis Sébastien Mercier, précurseur et sa fortune*. München, Verlag, 1977.
- Jakobsen, Kjetil. "What is a World Capital of Culture? The Case of Paris", *Nordlit. Journal of Culture and Literature*, Faculty of Humanities, University of Tromsø, No. 21, 2007, pgs. 45-70.
- Jones, Colin. *Paris. Biography of a City*. London, Penguin Books, 2006.
- Lemaitre, Henri. *L'aventure littéraire du XXe siècle*. Paris, Pierre Bordas et fils, 1984.
- Levi-Strauss, "Una pintura meditativa" en *La mirada distante*, Barcelona, Argos y Vergara, 1984.
- Loveluck, Juan, Ed. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid, Taurus, 1976.  
 \_\_\_\_\_, Ed. *José Asunción Silva. Vida y creación*. Bogotá Procultura, 1985, pgs. 485-501.
- Pascalis, Sandra. "La nature citadine: promenades plantées et jardins publics en France aux XVIIe et XVIIIe siècles", *Histoire de l'art*, No. 59, 2006.
- Pierrot, Jean. *L'Imaginaire Décadent (1880-1900)* Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- Prendergast, Christopher. *Paris and the Nineteenth Century*. Cambridge,

- Blackwell, 1992.
- Richer, Jean. *Nerval. Expérience et création*. Paris, Hacette, 1970.
- Roudaut, Jean. "Restif de la Bretonne. Paris de nuit". *Magazine Littéraire*, No. 332, pgs. 29-31.
- Rouleau, Bernard. *Paris: histoire d'un espace*. Paris, Éditions de Seuil, 1997.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes*. Présentation et notes de Michel Launay. Paris: Éditions de Seuil, 1967.
- Starkie, Enid. *Baudelaire*. Norfolk, New Directions, 1958.
- Stierle, Karlheinz. "Baudelaire and the Tradition of the 'Tableau de Paris'", *New Literary History*, Vol. 11, No. 2, 1980, pgs. 345-361.
- \_\_\_\_\_. *La capitale des signes. Paris et son discours*. Traducción del alemán de Marianne Rocher-Jacquín. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- Tester, Keith, Ed. *The Flâneur*. London: Routledge, 1994
- Todorov, Tzvetan. *La littérature en péril*. Paris, Flammarion, 2007.
- Tritsmans, Bruno. "La descente en enfer dans *Les Nuits d'Octobre* de Gérard de Nerval. Les avatars d'un intertexte", *Nineteenth Century French Studies*, Vol. 11, No. 3-4, 1983, pgs. 216-230.
- Turcot, Laurent. "Du promeneur au flâneur: les influences de Rétif de la Bretonne dans la construcción d'une figure sociale du XIXe au XIXe siècle", *Études rétiviennes* No. 38. Congrès "Rétif et ses lecteurs", 2006, pgs. 143-156.
- \_\_\_\_\_. *Le promeneur à Paris au XVIIIe siècle*. Paris, Gallimard, 2007.
- Vadé, Yves. "Du paysage aux structures mythiques de l'espace" en Chénieux Gendron, Jacqueline; Vadé, Yves, Eds. *Pensée mythique et surréalisme*. Lachenal & Ritter, pgs. 119-131.
- Vidler, Anthony. "Reading the City : The Urban Book from Mercier to Mitterand", *PMLA*, Vol. 22, No. 1, January 2007.
- Winspur, Steven. "On City Streets and Narrative Logic" en Caws, Mary Ann, Ed. *City images. Perspectives from Literature, Philosophy and Film*. Amsterdam, Gordon and Breach, 1991, pgs. 60-70.

### **3. Estudios sobre el surrealismo e imagen surrealista de la ciudad**

- Audoin, Phillip. *Breton*. Paris, Gallimard, 1970.
- Alquié, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris, Flammarion, 1977.

- Aragon, Louis. "Critique du *Paysan de Paris* (Une Jacquerie de l'individualisme)", *L'Infini*, no. 68, Hiver 1999, p. 74-78.
- Balakian, Anna. "Apollinaire and the Modern Mind", *Yale French Studies*, No. 4, 1949, pgs. 79-90.
- Ballabriga, Michel. *Sémiotique du surréalisme. André Breton ou la cohérence*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- Bancquart, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Paris, Éditions de la différence, 2004.
- Bartoli-Anglard, Véronique. *Le surréalisme*. Poitiers, Nathan, 1989.
- Bohn, Willard. "From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 2. Winter 1977, pgs.197-210
- Breton, André. *Entretiens avec André Parinaud et D. Arban*. Paris, Gallimard, 1969.
- Bonnet, Marguerite, Ed. *Les critiques de notre temps et Breton*. Paris, Garnier Frères, 1974.
- \_\_\_\_\_. *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris, Librairie José Corti, 1988.
- Bougnoux, Daniel. "Aragon, ou le génie d'un lieu", *Les cahiers du chemin*, No. 22, 1974, pgs. 124-145.
- Calin, Françoise. "Le "Paysan de Paris" et son 'entreprise insensée'", *Degré Second*, No. 9, 1985, pgs. 51-65.
- Carrouges, Michel. *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*. Paris, Gallimard, 1950.
- Cassayre, Sylvie. *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'oeuvre de Philippe Soupault*. Paris, Lettres Modernes, 1997.
- Chenieux, Jacqueline. *Le surréalisme et le roman 1922-1950*. Lausanne, L'Age d'homme, 1983.
- Cirlot, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, Anthropos, 1986.
- Cohen, Margaret. *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of the Surrealist Revolution*. Berkeley, University of California Press, 1995.
- Combalía Dexeus, Victoria, Ed. *París y los surrealistas*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao el 20 de junio al 18 de septiembre de 2005. Bilbao, Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005.
- Dadoun, Roger. "Desnos: en quel labyrinthe?", en Flidier, Laurent, Ed, *Poétiques de Robert Desnos: en hommage à Marie-Claire Dumas*. Paris: ENS, 1996, pgs. 57-64.
- Decottignies, Jean. *L'invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*. Lille,

- Presses Universitaires de Lille, 1994.
- Dollo Gaggiato, Christiane. "Le mouvement flou. Mystification et transgression dans les premiers écrits d'Aragon", *Lendemain*, Vol. 13, No. 50. 1988, pgs. 109-119.
- Dumas, Marie-Claire. *Robert Desnos ou l'exploration des limites*. Paris, Librairie Klincksieck, 1980.
- Faris, Wendy B. "The Labyrinth as Sign", en Mary Ann Caws, Ed, *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy and Film*. Amsterdam: Gordon and Breach, 1991, pgs. 33-41.
- Gindine, Yvette. *Aragon. Prosateur surréaliste*. Genève, Droz, 1966
- Ishikawa, Kiyoko. *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme. Aragon, Breton, Desnos, Soupault*. Paris, L'Harmattan, 1998.
- Kuon, Peter. "Écriture et ré-écriture du paysage urbain. *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault", en Kuon, Peter; Peylet, Gérard, Eds. *Paysages urbains de 1830 à nos jours*. Eidôlon. Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de recherches sur l'Imaginaire appliqués à la Littérature. No. 68. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, pp. 211-225.
- Leroy, Claude. "Passages de la passante", en Boucharenc, Myriam; Leroy, Claude, Eds. *Présence de Philippe Soupault*. Colloque de Cerisy-la-Salle (juin 1997). Caen, Université de Caen, 1999, pp. 245-257.
- Llenhardt, Jacques.. "Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Aragon", en Wismann, Heinz, Ed. *Walter Benjamin et Paris*. Colloque International 27-29 juin 1983. Paris: Cerf, pp. 163-171, 1986.
- Limat-Letellier, Nathalie. "Hypothèses sur 'le goût insensé de la mystification et du désespoir'", en Halpern, Anne-Élisabeth; Trouvé, Alan, Eds. *Une tornade d'images. Le Paysan de Paris de Louis Aragon..* Paris: L'Improviste, 2003, pp. 97-119.
- Lottman, Herbert R. *El París de Man Ray*. Barcelona, Tusquets, 2003.
- Mieyer, Alain; Leroy, Claude, Eds. *Présence de Philippe Soupault*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.
- Mouton, Nicholas "Aragon ou le miroir: le pari du *Paysan*." *L'infini*, No. 68, pgs. 70-73.
- Narjoux, Cécile. "*Moniche* et *Éponge*: étude de deux mots-clefs dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon", *L'information grammaticale*, No. 89, 2001, pgs. 7-10.
- Noël, Bernard.. "L'oeil de Soupault", en Gendron, Jacqueline; Biledé, Myriam, Eds. *Patiences et silences de Philippe Soupault*. Paris, L'Harmattan, 2000, pgs. 83-88.

- Ouellet, Pierre. "Métaphysique de la vue; passages du *Paysan de Paris*", en Arrouye, Jean, Ed. *Écrire et voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*. Provence, Université de Provence, 1991, pgs. 191-208.
- Ottinger, Didier. *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies du labyrinthe: D'Ariane à Fantômas*. Paris, Gallimard, 2002.
- Piégay-Gris, Nathalie.. "Philosophie de l'image", *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, No. 5, 1994, pgs . 149-168.
- \_\_\_\_\_, *L'esthétique d'Aragon*. Liège, Sedes, 1997.
- Plouvier, Paul. "Breton, Jung et le hasard", *Europe*, 475/476, 1968, pgs. 103-108.
- \_\_\_\_\_. *Poétique de l'amour chez André Breton*. Paris, José Corti, 1983.
- Polizzoti, Mark. *Revolution of the Mind. The Life of André Breton*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- Ramírez, Juan Antonio. "La ciudad surrealista", en Bonet Correa, Antonio, Ed. *El surrealismo*. Madrid, Cátedra, 1983, pgs. 71-90.
- Renterghem, Marion Van. "Mots de passe et mots de passages", *Europe*, No. 717/718, 1989, pgs. 36-39.
- Rousseau, Pascal. "L'échange du portrait. Philippe Soupault et le peintre Robert Delaunay", en Albert-Birot, Arlette; Naber, Nathalie, Eds. *Philippe Soupault. L'ombre frissonante*. Paris: Jean Michel Place, 2000, pgs. 83-97.
- Russo, Adélaïde. "'Muthos et prophétie": l'élaboration d'une mythologie moderne. Poète, peintre, oracle.", en Chénieux-Gendron, Jacqueline; Vadé, Yves, Eds. *Pensée mythique et surréalisme*. Lachenal & Ritter, 2006, pgs. 209-228.
- Sebbag, Georges. "Musidora, Nadja y Gradiva. la mujer y el surrealismo" *Philia. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas*. Primavera 2008, pgs. 83-113.
- Sheringham, Michael, Ed. *Parisian Fields*. London, Reaktion Books, 1996.
- \_\_\_\_\_, "City Space, Mental Space, Poetic Space: Paris in Breton, Benjamin and Réda" en Sheringham, Michael, Ed. *Parisian Fields*. London, Reaktion Books, 1996., pgs. 85-114.
- Varanini, Francesco. *Viaje literario por América Latina*. Barcelona, Acantilado, 2000.
- Vargas Llosa, Mario. "La trompette de Deyá" en Cortázar, Julio. *L'autoroute du sud de Julio Cortázar*. Laure Guille-Bataillon, trad. Paris, Mercure de France, 1998, pgs. 9-18.



#### 4. Estudios sobre/de Julio Cortázar

- AAVV, *Coloquio internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Universidad de Poitiers, Mayo 1985. Madrid, Espiral Hispanoamericano y Centre de Recherches Latinoamericaines, 1986.
- AAVV. *20 años sin Cortázar*. Cádiz, Caleta, 2004.
- Ainsa, Fernando. "Las dos orillas de Julio Cortázar", en Lastra, Pedro, Ed. *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, pp. 34-63.
- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- \_\_\_\_\_. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, Gredos, 1983.
- Álvarez Garriga, Carles. "Cortázar y el aprendizaje de la mirada" en *Leer imágenes. El archivo fotográfico de Julio Cortázar*. Catálogo de la exposición fotográfica realizada en Santiago de Compostela entre mayo y junio de 2007 en Caixa Galicia. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pgs. 316-319.
- Arrigucci, Jr. Davi. *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Madrid, FCE, 2002.
- Blanco, Arnejo, María Dolores. *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid, Pliegos, 1996.
- Barrenechea, Ana María. "Rayuela, una búsqueda a partir de cero" en Cortázar, Julio, *Rayuela*. Colección Archivos. Madrid, FCE, 1996.
- Castro-Klaren, Sara. "Cortázar, Surrealism, and 'Pataphysics'", *Comparative Literature*, Vol. 27, No. 3, 1975, pgs. 218-236.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica*. 3 vols. Madrid Alfaguara, 1994.
- Giacoman, Hemy Fuad, Ed. *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid, Las Américas, 1972.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa, 1978.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- Herráez, Miguel. *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona, Ronsel, 2006.
- Kapschutschenko, Ludmila. *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Tamesis Books, 1981.
- Langowski, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1982.
- Lezama Lima, José. "Cortázar y el comienzo de la otra novela." en

- Giacoman, Helmy F., Ed. *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid, Las Américas, 1972, pgs. 15-29.
- Montero, Toda. "El camino de Damasco de Julio Cortázar" en Cortázar, *Rayuela*, ALLCA XX-FCE, 1996, pgs. 794-799.
- Picón, Garfield Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. arcelona, Muchnik, 1985.
- Sicard, Alain. "Desencuentros (notes sur la rencontre manquée dans l'oeuvre de Julio Cortázar)" en Manzi, Joaquín, Ed. *Cortázar, de tous les côtés*. Poitiers, La Licorne, 2002, pgs. 233-241.
- Sola, Graciela de. *Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- Standish, Peter. "Delvaux and Cortázar", *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. LXXXII, No. 3-4, pgs. 363-374.
- \_\_\_\_\_. "Libertad condicional: Cortázar bajo el otro cielo", en Palma, Milagros, Ed. , *Escritores de América Latina en París*. París, Indigo, 2006, pgs. 71-78.
- Viñas, David. "Cortázar y la fundación mitológica de París" en Viñas, David. *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Siglo Veinte, pgs. 117-127.
- Yurkiévich, Saúl. "Eros Ludens: amor, humor, según *Rayuela*." en Alazraki, Jaime; Ivask, Ivar, Eds. *La isla final*. Navarra, Ultramar, 1983, pgs. 255-276.

## 5. Estudios sobre París latinoamericano

- Franco, Jean.. "París, ciudad fabulosa", en Juan Loveluck, Ed., *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid, Taurus, 1976, pgs. 271-290.
- Fombona, Jacinto. *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- Holmes, Amanda. *City Fictions. Language, Body and Spanish American Urban Space*. Cranbury, Bucknell, 2007.
- Hoyos Gómez, Camilo. "Cortázar y París: un acercamiento al espacio interior." *Philia: Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas*. No. 1, 2007, pgs. 95-105.
- Jones, Julie. *A Common Place. The Representation of Paris in Spanish*

- American Fiction*. Cranbury, Associated University Presses, 1998.
- Kohut, Karl. *Escribir en París*. Barcelona, Klaus Dieter Vervuert y Hogar del Libro, 1983.
- Palma, Milagros, Ed. *Escritores de América Latina en París*. París, Indigo, 2006.
- \_\_\_\_\_. "París, ciudad mítica de escritores latinoamericanos" en Palma, Milagros, Ed. *El mito de París. Entrevistas con escritores latinoamericanos en París*. Paris, Indigo, 2004, pgs. 7-32
- \_\_\_\_\_, Ed. *El mito de París. Entrevistas con escritores latinoamericanos en París*. Paris, Indigo, 2004
- Núñez, Estuardo, "Realidad y mitos latinoamericanos en el surrealismo francés", *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, núm. 75., pgs. 311-324.
- Pera, Cristóbal. *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern, Peter Lang, 1997.
- \_\_\_\_\_. "El discurso mitificador de París en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo" *Hispanic Journal*, Vol. 2, No.18, 1997, pgs. 327-340
- Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Algunas trazas de París en la obra de Paz, Cortázar y García Márquez", en Palma, Milagros, Ed. *Escritores de América Latina en París*. París, Indigo, 2006, pgs. 123-131.
- Schärer, Maya. "Fundación mítica de París en *Terra Nostra*", *Actas Irvine-92. Encuentros y desencuentros de culturas : siglos XIX y XX*. Vol. 4, 1994, pgs. 278-284.
- Schwartz, Marcy E. *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. New York, State University of New York Press, 1999.
- Vásquez, Carmen. "Alejo Carpentier en París (1928-1939)" en Palma, Milagros, Ed. *Escritores de América Latina en París*, París, Indigo, 2006, pgs. 101-116.
- Villegas, Jean Claude. *Paris, capital littéraire de l'Amérique Latine*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007.
- Weiss, Jason. *The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*. London, Routledge, 2003.

## 6. Otras obras críticas y literarias

- Alembert, D', *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*. Paris, A. Colin, 1894, pg. 12 [Edición digitalizada en *Gallica. Bibliothèque numérique de la Bibliothèque National de France* (<http://gallica.bnf.fr/>), abril 2008]
- Azúa, Félix de. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona, Pamiela, 1991.
- Auerbachm Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid, FCE, 2000.
- Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México D.F., Joaquín Moritz, 1974.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée de capitalisme*. Traduit de l'allemand et prefacé par Jean Lacoste Paris, Éditions Payot, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Traducción de Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1993.
- Bieri, Helen. "Nuit" en *Dictionnaire européen des Lumières*. Michel Delon, Directeur. Paris, Presses Universitaires de France, 1977
- Billon, Yves; Martínez-Cavard, Mauricio. *La escritura embrujada*. Documental producido por Fuentaja Editores, 1998.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se devanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI, 1991.
- La búsqueda del Santo Grial*. Introducción y traducción de Carlos Alvar. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Blumenberg, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Traducción de Pedro Madrigal. Barcelona, Paidós, 2003.
- Brague, Rémi. *Image Vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*. Paris, Éditions de la Transparence, 2008,
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing*. Cambridge, The MIT Press, 1989.
- Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris, Gallimard, S/F.
- Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid, Siglo XXI, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*, V. 13, "Ensayos", Madrid, Siglo XXI, 1990.
- Certeau, Michel del. *L'invention du quotidien. I. arts de faire* Paris, Folio-Gallimard, 1990.
- Cirlot, Victoria. *Figuras del destino. Mitos y símbolos en la Europa Medieval*.

- Madrid, Siruela, 2005.
- Cohen, Margaret. "Walter Benjamin's Phantasmagoria", *New German Critique*, vol. 48, Autumn, 1989, pgs. . 87-107.
- Cuervo, Ángel. *Curiosidades de la vida americana en París*. París, Durand, 1893.
- De Moncan, Patrice; Heurteux, Claude. *Le Paris d'Hausmann*. Rennes, Les Éditions du Mécène, 2002.
- Décaudin, Michel. *La crise des valeurs symbolistes*. Paris, Slatkine, 1981.
- Fierro, Alfred. *Histoire et dictionnaire de Paris*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1996.
- Flanner, Janet. *París era ayer. 1925-1939*. Traducción de Damián Alou Ramis, 2005.
- Frantz, Pierre. "Drame", en Delon, Michel, Ed. *Dictionnaire européen des Lumières*. París, Presses Universitaires de France, 1997.
- Geist, Johann Friedrich. *Arcades. The History of a Building Type*. Cambridge, The MIT Press, 1983.
- Goic Cedomil. *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Ámsterdam, Rodopi, 1992.
- Hiddlestone, James Andrews. *Baudelaire and Le Spleen de Paris*. London, Oxford Univeristy Press, 1987.
- Hocke, Gustav Rene. *El mundo como laberinto*. Madrid, Guadarrama, 1961.
- Hoyos Gómez, Camilo. *Artista e Imagen. Fernández y la creación decadentista*. Tesina presentada en la Universitat Pompeu Fabra para optar por el título DEA, noviembre 2006.
- \_\_\_\_\_. *Oscar Wilde y José Fernández y Andrade. Una propuesta de lectura de De sobremesa*. Colección Tesis Meritorias en Literatura. Bogotá, Universidad de los Andes, 2003.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica*. Madrid, Taurus, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, Visor, 1995.
- Jaramillo, María Dolores. *José Asunción Silva, poeta y lector moderno*. Bogotá, Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- Jaramillo Zuluaga, J. Eduardo. *El deseo y el decoro: puntos de herejía en la novela colombiana*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994.
- Kerényi, Karl. *En el laberinto*. Edición e introducción de Corrado Bologna. Madrid, Siruela., 2006.
- Köhler, Erich. *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona, Sirmio, 1990.
- Larrea, Juan. *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. México, ediciones

- Cuadernos Americanos, 1944.
- Lapape, Pierre. *Le pays de la littérature*. Paris, Seuil, 2003.
- Man, Paul de. *The Rethoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984.
- Loveluck, Juan. "De sobremesa, novela desconocida del modernismo" en *José Asunción Silva. Vida y creación*. Fernando Charry Lara, Compilador. Bogotá, Procultura, 1985,
- Maulpoix, Jean-Michel. "L'éclatement poétique au XX siècle", en Patrick Berthier; Michel Jarrety, Eds. *Histoire de la France Littéraire III. Modernités XIX-XX siècle*. Paris, Quadriges, 2006.
- Mizuno, Hisashi. "Nerval face au réalisme. *Les Nuits d'Octobre* et l'esthétique nervalienne", *Revue d'histoire littéraire de la France*, pgs. 817-841. No. 4., Oct-Dec. 2005.
- Pascalis, Sandra. "La nature citadine: promenades plantées et jardins publics en France aux XVIIe et XVIIIe siècles", *Histoire de l'art*, No. 59, 2006.
- Phillips-López, Dolores. *La novela hispanoamericana del modernismo*. Paris, Slatkine, 1996.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México, FCE, 1983.
- Reed Doob, Penelope. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Schlossman, Beryl. "Benjamin's Über Einige Motive bei Baudelaire: The Secret Architecture of Correspondances", *MNL*, Vol. 107, No. 3, April 1992 pgs. 548-579.
- Vovelle, Michel et al. *Le siècle des lumières*. T. II, vol. 1. Paris, Presses Universitaires de France, 1997.