

## **“Grande ville et province” en versión surrealista**

Anaía Montes

Universidad Nacional de Rosario

La ciudad, y más precisamente la metrópoli (madre de ciudades), es el símbolo más patente de la Modernidad y de sus crueles paradojas. La ciudad exhibe la inmensa voluntad constructiva de la burguesía, los logros de la razón encarnados en la ciencia y en la técnica que no detienen su progreso; pero también guarda los fracasos y las miserias de ese proyecto iniciado a fines del siglo XVIII.<sup>1</sup> Muchos creadores, de Baudelaire en adelante, especialmente, más sensibles a los desechos que a los triunfos del mundo moderno, dirigirán su mirada poética a los marginados de la sociedad. Trazarán un paisaje ciudadano habitado por aquellos que no se acomodan a las duras reglas de nuestra cultura, aquellos que, por el contrario, la incomodan: vagabundos, mendigos, borrachos, actrices,

---

1. Ya en los albores de la Modernidad, Rousseau, en su novela epistolar *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de 1761, señala la impresión de absurdo que le provocó París, una metrópoli en ciernes para esa época. Lo sorprende la soledad que puede sentirse en medio del desierto de una muchedumbre, la hipocresía de los diálogos de salón y la coexistencia de la opulencia más suntuosa junto a la miseria más deplorable. “Si quisiera estudiar una nación iría a las provincias más apartadas [...] las ciudades aglomeradas son todas parecidas” (Jean- Jacques Rousseau, *Julia o La nueva Eloísa. Cartas de dos amantes*. París, Garnier Hermanos, Libreros Editores, s/f. T.1, Parte 2, carta XV, p 276).

prostitutas, locos, el propio poeta. Los surrealistas harán de esta mirada una celebración.

Como todas las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, el surrealismo es impensable fuera de la “gran ciudad”; las prácticas grupales, las reuniones, los manifiestos, las exposiciones serían de por sí incompatibles con una cultura rural. Por lo demás, los surrealistas no fueron ajenos a la configuración de París como metrópoli en los años 20, al constituirse en un atractivo para escritores y artistas de todas latitudes, creadores ávidos en busca de “lo nuevo”.

Cada creador, con su palabra, moldeará una ciudad diferente, aunque pareciera haber un designio compartido por gran parte de la vanguardia: leer en las grietas y en las fallas de la ciudad aparente, otra urbe que no todos quieren ver, porque, cuanto menos, relativiza los logros del progreso, los valores aceptados y la omnipotencia de la razón. Nos detendremos en *Nadja* de André Breton y tocaremos apenas dos textos de René Char: *Madeleine qui veillait* y *Biens égaux*.

Los surrealistas se encargaron asiduamente de señalar que sus escritos no pertenecían a la literatura; que eran creaciones libres, ajenas a toda preocupación estética o moral. Así, André Breton declara en el prólogo a *Nadja* que dos imperativos “antiliterarios” gestaron la escritura de ese texto. Por un lado, escribir un documento “*pris sur le vif*”, con un discurso calcado de los informes médicos y limitado a enumerar una serie de observaciones.<sup>2</sup> Por otro lado, “eliminar la descripción”, por ser el emblema de la novela realista. Uno y otro imperativos “antiliterarios” parecen obedecer a razones enfrentadas. La declaración acerca de la “impronta documental” que originó el texto, tomada aisladamente, recuerda demasiado las pretensiones del realismo, la misma estética que Breton denuesta eliminando la descripción. ¿Cómo se concretan uno y otro imperativo en el texto? El relato invoca –y así va construyendo su veracidad documental- inagotables nombres de calles, bulevares, teatros, cines,

---

2. Breton, André. *Nadja*. Paris, Gallimard, “folio-essais”, 1987. Prólogo del autor a la reedición de 1962, p. 6 y p. 68 del texto.

monumentos, estatuas, puentes, estaciones de metro y de tren, galerías, bares, restaurantes... todos de existencia comprobable en el París de 1928. Nombres que convocan la geografía de algunos barrios y, podríamos decir, "incrustan" de manera ineludible la ciudad en el texto. Lejos de conformar un paisaje de fondo o un escenario más o menos desleído de la aventura, esos nombres que citan, todos ellos, espacios públicos, se vuelven verdaderos motivos del relato. Puntos imantados que atraen los pasos errantes de Breton y de Nadja; visitados y revisitados por ese caminar "*sans but déterminé*" que teje entre ellos una red, que teje sentido con su propio sin-sentido. Lugares cargados de misterio por la "visión" de Nadja, y que obedecen a sus mágicos designios. Puntos que condensan el deseo de Breton, "cumpliendo", en ocasiones, las profecías de un sueño reciente, de una lectura intensa o de un poema escrito con la exigencia automática.<sup>3</sup> Lo real sometándose dócilmente a los caprichos de lo imaginario, que se vuelve así inmanente a lo real. No podemos dejar de oír en el relato regocijado del cumplimiento de esas profecías, una forzada interpretación, bastante banal por cierto, del grito rimbaldiano: "*C'est oracle ce que je dis*".

El segundo imperativo antiliterario -recordemos: "eliminar la descripción"- estaría, según Breton, poniendo en acto las proclamas de virulento antirrealismo del Primer Manifiesto.<sup>4</sup> *Nadja* ofrece, junto a muchas breves descripciones -¿acaso puede un relato abstenerse totalmente de describir?-, cuarenta y siete ilustraciones; casi la mitad de ellas son fotografías de la ciudad: el carro tirado por caballos, el negocio de leña y carbón, las letras caligrafiadas de los incipientes carteles publicitarios, la indumentaria de la gente que, escasa, circula por las calles, muestran un París mucho más envejecido que aquél que habríamos imaginado si la palabra sola nos hubiera invitado a recorrerlo. La lejanía temporal que atestiguan estas imágenes al reinscribir la ciudad en un código "cierto", el de la foto, mealla en parte la fuerza rebelde que las jóvenes palabras proclaman.

---

3. Para comprender el carácter profético -cargado de ingenuidad y banalidades, a nuestro juicio- que Breton adjudica a sus textos automáticos, ver *L'Amour fou*. París, Gallimard, 1937, cap. IV

4. Breton, André. *Manifeste du Surréalisme* (1924). París, Gallimard, "folio-essais", 1985. p 16

Es como si, al ver las fotos, se hiciera palpable algo que sabemos pero olvidamos: los surrealistas, eternamente adolescentes en la rebeldía de su palabra, pertenecen a la generación de nuestros ancianos y respetables abuelos. Más allá de ello, queda flotando la contradicción, siempre presente en los textos bretonianos, entre la confianza y la desconfianza frente al lenguaje: Breton le otorga un alto crédito en la propuesta de escritura automática (juzgada capaz de hacer escuchar sin mediaciones el pensamiento mismo) y se lo quita aquí al creer que una imagen visual (una fotografía), y no su propio discurso poético, tendrá el poder de alejarlo de la estética realista;<sup>5</sup> se posiciona así con ambigüedad en un antiguo debate, -fuertemente agitado por las vanguardias- acerca de la capacidad representativa de la palabra y de la imagen.

Si las fotos ofrecen una ciudad "cierta", las palabras, en cambio, la ofrecen fantasmal. Lugares y objetos "pervertidos" por la visita de Nadja y Breton, ya no cumplen las funciones urbanamente útiles a las que estaban destinados. Cuando Nadja pide consejos a la estatua de un dramaturgo<sup>6</sup> y ésta, supuestamente, se los da, escritos en un papelito firmado, se desmorona el sentido de solemne homenaje que presidió la ubicación de ese monumento en la Place Villier. Cuando aborda el metro, todos los días a la misma hora, para sorprender en el rostro de los trabajadores que vuelven a sus hogares, los motivos de preocupación,<sup>7</sup> lo que resulta desviado de su función es el medio de transporte. Cuando Breton y su amigo Jean Vaché, cenan con abundancia en "esos cines

---

5. El gesto de incorporar fotografías que sustituyan el lenguaje reaparecerá en varios textos. Es muy interesante la reflexión que Breton hace sobre ello en *L'Amour fou*. (Paris, Gallimard, 1937, pp15-16). Allí enuncia su deseo de ofrecer la foto imposible de una locomotora de alta velocidad abandonada en medio de la selva virgen y cubierta por la vegetación, para dar cuenta de la "expiración exacta del movimiento", uno de los parámetros que definen la "belleza convulsiva" anunciada al final de *Nadja*. Además de juzgar impotente al lenguaje, el gesto -pensamos- trasunta una fuerte desvalorización de las capacidades imaginativas del lector.

6. Se trata de Henry Becque, dramaturgo realista-naturalista francés del siglo XIX.

7. Esta observación de Nadja desata en el texto una proclama de odio al trabajo, a la moral del trabajo, pronunciada en ese tono "manifestante" al que es tan afecto Breton.

que proyectan películas idiotas”, y descorchan botellas con estrépito y hablan a los gritos, sólo para causar estupor en el público presente, el entretenimiento que la sala ofrecía deviene tortura. Incontables pequeñas aventuras que hacen irrisión tanto de la consagración pública de un escritor como de todo lo útil, lo funcional, lo práctico, pilares sobre los que se edifica la ciudad burguesa.

Documentada por la inscripción de nombres veraces de lugares, certificada por las fotos, la ciudad, sin embargo, va transformándose en un espacio incierto gracias a las palabras que se liberan de la utilidad informativa del documento para implicarse en imágenes poéticas y entregarse al “furor [...] de los símbolos”. Se enciende entonces en el cielo una mano que fulgura sobre el río y se quema en los sueños. Por el poder de esa palabra la ciudad va poblándose de símbolos hasta convertirse en un criptograma, donde, para Breton, está cifrada nada menos que la vida.

Fuera de París, pero no muy lejos, un atardecer, Breton rechaza la invitación de Nadja a internarse en el bosque cercano a Vessinet, a pesar de “haber deseado siempre, increíblemente” hallar de noche, en medio de un bosque “a una mujer bella y desnuda”. Ese no es el espacio de su búsqueda. La ciudad le brindará a esa mujer de ensueño, aunque el encuentro destile una magia degradada. Ésa, tan blanca, que cubre su cuerpo apenas con un abrigo, es una prostituta que se ofrece a los que pasan. Su belleza es utilitaria, su desnudez, mercantil. No es, entonces, extraño que se aleje del bosque real cuando es la ciudad la que convoca sus propiedades simbólicas. Esta ciudad omnipresente, donde tantas veces Nadja nombra a Melusina, evoca, en efecto, el bosque de los relatos medievales, espacio central de las aventuras del caballero. Lugar de huida y soledad —apunta Jacques Le Goff,<sup>8</sup> pero también ámbito donde se producen encuentros inesperados con seres extraños y revelaciones fundamentales. Así, *Perceval* encuentra en el corazón del bosque al eremita que le hace saber la causa y el sentido de sus pruebas.

En la ciudad-bosque se multiplican las coincidencias y casualidades

---

8. Le Goff, Jacques. “El desierto y el bosque en el Occidente medieval”, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Gedisa, 1985.

--recordemos que para el "azar objetivo" pregonado por Breton, la casualidad no hace más que revelar la necesidad-, proliferan los encuentros inesperados y "frappants" con personajes extraños: el borracho de las bromas lúgubres, la mujer del guante, la adivina, la vendedora del mercado de pulgas que atesora las obras de Rimbaud, la propia Nadja. Breton ignora casi todo sobre ellos, así como en *Les Fleurs du Mal* el poeta desconoce la identidad, la historia, la meta hacia donde se dirige la *Passante*. Y esto a pesar de que Breton se concede contactos más prolongados: una bella joven detiene su paso para recitarle *Le Dormeur du Val*; otra, "la esfinge", cambia constantemente de vereda haciendo preguntas a los que pasan. La extraña luz de la mirada de la *passante* baudeleriana --*Dans son oeuil, ciel livide où germe l'ouragan*-- parece traslucirse en los ojos de Nadja, donde el maquillaje exagerado acentúa lo extraordinario que sucede en ellos: reflejan a la vez, oscuramente la angustia y luminosamente el orgullo. Aunque Breton, a diferencia de Baudelaire, no dude en abordarla y mantenga con ella una breve relación, el misterio de ambas, Nadja y la *passante*, el misterio de la mujer, permanece sin develar.

La imagen de la ciudad como espacio que atesora encuentros misteriosos y fundamentales, será un motivo reiterado por otros relatos en los que se reconoce alguna herencia surrealista. Sin olvidar el París donde cuarenta años más tarde juegan a encontrarse La Maga y Oliveira (*Rayuela* de Cortázar, 1963), detengámonos en *Madeleine qui veillait*,<sup>9</sup> un breve texto en prosa escrito por René Char en 1948

El encuentro súbito con una extraña mujer en la estación Trocadéro- no es sólo obra del azar sino --dice Char- es suscitado, como otras veces, por la escritura de un poema costoso, arduo: acabó de escribir *Madeleine à la veilleuse*. La escritura, el acceso a una capa profunda de emoción y de visión propician, con cierta ayuda del oráculo, el surgimiento del "gran real". Si el argumento de su relato, el tono y las estrategias de su discurso pueden adscribirse a la tradición que funda el relato bretoniano, la búsqueda de Char, se orienta a cuestiones

---

9. En "Pauvreté et privilège", *Recherche de la base et du sommet. Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", 1995.

más esenciales aún, al “gran real” como él señala y no a lo surreal.

La joven que lo aborda hereda de sus antecesoras “*l'éclat extrême des [...] yeux*” y un oficio que el maquillaje sugiere en Nadja, y el nombre *Madeleine* aquí emblematiza. “*Elle marche avec cette aisance des mauvais métiers qui est aussi la mienne*”, dice el poeta.

El descenso al submundo laberíntico de las estaciones y pasillos del metro, y las revelaciones que allí se producen, la desaparición final de *Madeleine*, la que después de haber caminado un tiempo por la calle del brazo del poeta vuelve a hundirse en los infiernos, como *Perséfone*, bajando las escaleras de una boca oscura con rejas inminentes, dibujan una ciudad capaz de albergar al mito.

Estos esfuerzos poéticos alimentan una utopía: intentan, en el ámbito sórdido de las ciudades, donde lo humano se desintegra en el anonimato, donde las antiguas ataduras a la tierra y a sus ciclos han sido abolidas, sacralizar los espacios cotidianos y restituir en ellos el universo mágico perdido.

Nos detendremos muy brevemente en otro texto, *Biens égaux*<sup>10</sup>, de René Char, un provinciano que sólo abandonó su Provenza natal durante unos pocos años, entre 1930 y 1934, llamado a París por el entusiasmo surrealista, ávido de entrar en contacto con Eluard, Breton, Crével; también se apartó de su pueblo, L'isle-sur-la Sorgue, aunque no de su región, cuando, durante la guerra, la ética apuró su compromiso con el *maquis*.

Acodado en la baranda, reclinado sobre las plantas del jardín desordenado de la casa paterna, los ojos del poeta “besan” formas y colores. Un recuerdo parece aflorar. Una mujer, un camino “*de lavande et de vin*”; un ensueño casi romántico del que somos pronto arrancados por la reflexión acerca del estatuto de la memoria: no es ésta, endeble y titubeante, sino la potencia de la palabra poética la que otorga presencia y plenitud a ese resto crepitante del pasado. Y el “*morceau tendre de campagne*” que trazan, en la primera parte del texto, un sinnúmero de imágenes sensoriales, se transforma en un abstracto

---

10. En *Le poème pulvérisé, Fureur et mystère*, ibidem.

“espacio” cuando lo enfrenta la pregunta: “*L’espace pour toujours est-il cet absolut et scintillant congé, chétive volte-face?*” Eso que creímos aprehender por los sentidos en imágenes, formas, colores, aromas, se nos niega, nos da la espalda en su esencia ¿Podemos asir el espacio, éste, campesino y cargado de afectos, o cualquier espacio? ¿Qué es, en definitiva, el espacio para la subjetividad?

La mayoría de las imágenes que habitan los textos de Char, incluso y notablemente, su diario –o más bien “poemario”- de guerra (*Fueilletts d’Hypnos*) se construyen con materias naturales. Las plantas y los pájaros, las estaciones y sus ciclos, los grillos y las mariposas, recogen el aroma del campo donde habita, pero debemos estar preparados para el salto. A partir de esos elementos, la pregunta siempre será la esencial, la pregunta por el misterio del ser.

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

Breton, André. *Manifestes du Surréalisme* (1924). Paris, Gallimard, "folio-essais", 1985.

*Nadja*(1928, 1962). Paris, Gallimard, "folio-essais", 1987.

*L'Amour fou* (1931). Paris, Gallimard, "folio", 1937.

Char, René. *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", 1995.

Rousseau, Jean- Jacques. *Julia o La nueva Eloísa. Cartas de dos amantes*. París, Garnier Hermanos, Libreros Editores, s/f.

### **Estudios**

Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo; Kaufman, Alejandro. *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*.. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, UBA, 1997.

Le Goff, Jacques. "El desierto y el bosque en el Occidente medieval", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Gedisa, 1985.

Marty, Eric. *René Char*. Paris, Du Seuil, "Les contemporains", 1990.

Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Madrid, Espiral, Fundamentos, 1983

Béhar, Henri; Carassou, Michel. *Le surréalisme. Textes et débats*. Paris, Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1984.