



DEAMBULACIONES SURREALISTAS EN PARÍS: ANDRÉ BRETON Y PHILIPPE SOUPAULT

Daniel HIERNAUX-NICOLAS

Profesor investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
de la Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México.

daniel.arthur.hiernaux@uaq.edu.mx

Resumen:

Los fundadores del movimiento surrealista, en particular André Breton, Philippe Soupault y Louis Aragon escribieron varias obras donde la ciudad de París es más que el sustrato material de la trama, sino un actante muy significativo del relato. En este ensayo se analizan dos obras, *Nadja* de Breton y *Las últimas noches de París* de Soupault. Ambas relatan el encuentro del autor/narrador y personaje de la historia con una mujer (Nadja y Georgette respectivamente). Obras emblemáticas de la primera producción de los fundadores del surrealismo, ambos relatos son de particular relevancia en el contexto de un análisis del espacio urbano que se aleja del estricto materialismo en busca de otras perspectivas y lecturas, donde dominan una aproximación sensible y el entendimiento de las dimensiones imaginarias de la ciudad. El análisis que se presenta a continuación pone de relieve la importancia de la mujer como clave para acceder a una lectura diferente de la ciudad, la identificación de la misma con la ciudad, la importancia de la serendipia y la asociación de la ciudad misteriosa con el régimen nocturno. Ambos libros ofrecen así no sólo una reflexión sobre la relevancia de París para los surrealistas, sino también posibles aplicaciones para la lectura de los espacios urbanos en la actualidad.

Palabras clave: surrealismo, París, literature y espacio, André Breton, Philippe Soupault

SURREALIST ROUTES IN PARIS : ANDRÉ BRETON AND PHILIPPE SOUPAULT

Abstract

The founders of the surrealist movement, particularly André Breton, Philippe Soupault and Louis Aragon, wrote several essays where the city of Paris is more than the material substrate of the story, but a very significant agent of the same. In this essay, two works are analyzed, *Nadja* de Breton and *The latest Paris nights* of Soupault. Both relate the meeting of the author / narrator and character in history with a woman (Nadja and Georgette respectively). Emblematic works of the first production of the founders of Surrealism, both stories are of particular relevance in the context of an analysis of urban space that moves away from strict



materialism in search of other perspectives and readings, where dominates a sensitive approach and the understanding of the imaginary dimensions of the city. The analysis presented below highlights the importance of women as a key to access a different reading from the city, her identification with the city, the importance of serendipity and the association of the mysterious city with the night's regime. Both books offer not only a reflection on the relevance of Paris for surrealists, but also possible applications for the reading of urban spaces at present.

Keywords: surrealism, Paris, literature and space, André Breton, Philippe Soupault

Deambulaciones surrealistas en París: André Breton y Philippe Soupault

“Les presento estas noches de París, llenas de mis fatigas de otros tiempos, de las alamedas, las avenidas y los paseos en la oscuridad; esas noches de hastío que he vivido con desconcertante ligereza”

Dedicatoria del libro por Soupault al poeta René Laporte, citada por Claude Leroy en la contraportada de la edición española de *Las últimas noches de París*).

1. INTRODUCCIÓN

El surrealismo está indefectiblemente asociado a la ciudad de París y las deambulaciones de quienes fueron al origen de aquel movimiento. Esta corriente artística, que surge después de la Primera Guerra Mundial, repudia, entre otras cosas, las formas literarias del pasado, aunque no del todo, sí cierta manera de concebir la ciudad, de gozarla y de convocarla como un elemento activo en la construcción de sus obras literarias. No fueron los primeros ni los últimos en construir una lectura interesante de París bajo formas literarias diversas, ni tampoco los únicos innovadores en cuanto a la forma.

Les anticiparon autores como Louis Sebastien Mercier (1740-1814) y Nicolas-Edme Restif de la Bretonne (1738-1806), el último hombre de la noche y originario del campo, el primero escrutinador de la ciudad donde nació en las cercanías del Pont-Neuf, quienes describieron y analizaron París en los últimos años de la monarquía y los primeros revolucionarios. Las miles de páginas que heredaron a quienes se interesan en París y la sociedad de esa época son una mina de información sobre ese momento de transición entre dos sistemas políticos y, a la vez, entre dos modelos sociales. París en el siglo XVIII era una enorme mezcla social, un hormiguero cambiante día a día y ambos autores se volvieron sus cronistas, con desprecio a las convenciones literarias de sus predecesores.

Restif (o Rétif) escribió una crónica de *Las noches de París* que salió de la imprenta en 1770, entre otras muy numerosas obras, y es considerado también como un escritor libertino, ajeno a cualquier convención. Por lo mismo fue reconocido por los surrealistas por su capacidad



de manejo de la lengua siendo, entre otros, inventor de neologismos como el *Pornógrafo*, título de una de sus obras más conocidas (Restif, 1770). Su vida caótica, en lo personal y profesional, lo acercan en cierta forma a los escritores malditos, aunque fuera enemigo acérrimo del Marqués de Sade.

Por su parte, Mercier, nacido en la pequeña burguesía y mucho menos sulfuroso que Restif, buscó realizar una carrera literaria clásica que resultó compleja y lenta. En 1770 escribió una ucronía, *París en el año 2440*, que tuvo cierto éxito. En 1778 empezó la publicación sin nombre de autor de *Tableaux de Paris*; en 1788, y solo diez años después terminó la edición que comportaba más de mil capítulos en doce volúmenes. Esta vasta obra describe de manera anecdótica las costumbres de la época. Partícipe activo de la gesta revolucionaria, es solamente después de una década más que publicara *Le Nouveau Paris* en seis volúmenes. Más que una guía de la época es un relato del final del siglo XVIII, siendo la última obra una interesante narración de la época revolucionaria a la cual mucho contribuyó.

Sus descripciones, que él mismo decía haber redactado “con las piernas” por sus incontables recorridos como lo fueron los de Restif de la Bretonne, aportaron la esencia de un conocimiento de París en la cotidianidad de la vida urbana, por lo que integran un testimonio de primera mano sobre la vida de la ciudad en la época correspondiente. La mejor recopilación de estas obras es el libro *Paris lejour, Paris la nuit*, que reúne no solo *Les nuits de Paris* de Restif, sino también los *Tableaux de Paris* y *Le Nouveau Paris* publicado por las ediciones Robert Laffont en 1990, con sendos estudios preliminares de gran calidad que guían el lector.

No debe olvidarse la relevancia, en la literatura francesa, de autores anteriores como los medievales François Villon y Rutebeuf que exploraron la capital francesa a su manera (Guichardet, 1986). La extensa bibliografía de la obra mencionada, publicada en las ediciones Robert Laffont rinde cuenta de los numerosos trabajos existentes sobre París y la literatura¹. Posteriormente, Honoré de Balzac (1799-1850) es sin lugar a duda quien mejor retoma la crónica de su época, que corresponde a la primera mitad del siglo XIX con *La Comedia Humana*. El gran historiador crítico de París, Eric Hazan, ofrece en su *Balzac, Paris*, una obra clave para entender la relación entre este formidable escritor y la capital francesa (Hazan, 2018). Balzac fue un gran caminador, pero tenía que huir de manera constante de sus acreedores por lo que multiplicó las mudanzas y llegó a realizar largas caminatas desde los suburbios de la época para, entre otros, encontrarse con sus editores...o sus amantes. También fue alguien que se presentaba como *flâneur*, es decir, viandante por gusto y, por ende, excelente conocedor de la ciudad de París que pinta en la formidable saga social que es *La Comedia Humana*. Afirma en *La fisiología del matrimonio*: “¡Vagar en París! ¡Adorable y deliciosa existencia! Flanear es una ciencia, es la gastronomía del ojo. Pasearse es vegetar; flanear es vivir” (Citado en Hazan, 2018: 12). Balzac anticipó e indujo el concepto de *flâneur* que retomarán Charles Baudelaire, Walter Benjamin y muchos otros, palabra por la cual invita a una cierta forma de conocer la ciudad, con los ojos y sobre todo el corazón abierto a cualquier situación y al más pequeño detalle susceptible de llamar la atención del peatón urbano.

¹ Velázquez Ezquerro (2019) hace amplia referencia a la filiación entre *Las últimas noches de París* y los predecesores que citamos en los párrafos anteriores.



El conocimiento que construyó preciso y detallado de la ciudad se evidencia en numerosos pasajes de sus escritos: Balzac pudo así describir los seres, sus formas de vivir, el entorno físico donde se desempeñan, por ende, captar y reproducir de manera novelesca la vida misma. En la presentación misma de *La Comedia Humana*, Balzac expresó al respecto: “*Así la obra por hacer debía tener una forma triple: los hombres, las mujeres y las cosas, es decir, los personajes y la representación material que dan de su pensamiento, al fin, el hombre y la vida*” (citado en Hazan, 2018: 40).

Balzac estudió y planteó el ser humano en su “medio” como bien lo señala Claudine Cohen (2004), y ese medio es claramente geográfico, pero no la fiel reproducción de una geografía clásica, descriptiva como la de su tiempo (Velut, 2004). Se ubica en el campo de las representaciones: se trata entonces de una geografía romanesca, pero apegada a su tiempo; no describe, sino inscribe la narración y los personajes en un espacio dado, espacio por lo demás caro a su corazón y que conoce en el más mínimo detalle: su geografía romanesca es entonces también subjetiva y personal.

A lo largo del siglo XIX, escritores como Víctor Hugo y posteriormente, Emile Zola, contribuyeron también, cada quien con su peculiar estilo e intención, a la construcción de un París novelesco que se integra por elementos concretos y reales de la ciudad como por sus propias interpretaciones que, en ocasiones, muestran un afecto profundo por París, como es el caso de Víctor Hugo en *Paris* (Hugo, 2001)² o la crítica social de un París desigual por la explotación de las clases populares, como lo relata Zola, entre otros, en la saga *Les Rougon-Macquart*.

David Harvey, en su estudio de geografía crítica con toques culturales que es la obra *París, capital de la modernidad* (Harvey, 2006) introduce en su análisis del París decimonónico, muchos elementos retomados de Balzac (véase el capítulo 1 de Harvey, 2006). Afirma: “*Un siglo antes de que Benjamín tratara de desentrañar los mitos de la modernidad en su inacabado Libro de los pasajes, Balzac había colocado bajo el microscopio los mitos de la modernidad y utilizado la figura del flâneur para hacerlo. Y París, una capital a la que la burguesía estaba transformando en una ciudad del capital, estaba en el centro de su mundo*” (Harvey, 2006: 32).

2. CIUDAD Y SURREALISMO: ALGUNOS APUNTES

París está al centro de un número incalculable de obras de arte. Que sea la arquitectura, la pintura, la literatura, el cinema, el teatro, la música o la danza, para hablar de las manifestaciones artísticas más significativas, a lo que es preciso agregar los descubrimientos científicos y, en término generales, los avances de la ciencia, la tecnología, así como del pensamiento filosófico y social.

Con respecto a la corriente “surrealista” Henri Béhar no duda en afirmar que “...*para los surrealistas y Breton en particular, París fue el epicentro de un fenómeno colectivo y que el movimiento no podía concebirse fuera de su contexto francés... el hecho es que la capital era percibida por los surrealistas como el lugar, por excelencia, de su acción individual o*

² Este texto corto es el prefacio que escribió Hugo para una suerte de guía de París, que reunió aportaciones de escritores muy reconocidos de la época en ocasión de la Exposición Universal de 1867. En aquel momento, Hugo estaba exiliado en Guernesey desde hace diecisiete años; su aportación además de panegírico es a la vez la expresión de su nostalgia por “su” gran ciudad.



colectiva que invadía sus obras y que era el objeto de sus interrogaciones y de sus proyectos” (Béhar, 2006: 17).

Conviene entonces interrogarse, aunque sea brevemente, sobre los espacios parisinos de los surrealistas y sus obras. Para realizar este recorrido, nos basaremos en tres textos fundamentales: *Paris des surréalistes* de Marie-Claire Bancquart, libro fundacional sobre el tema publicado inicialmente por la editorial Seghers en 1973, vuelto inaccesible hasta su feliz reedición en 2004 por las Éditions de la Différence. Enseguida, *Paris dans quatre textes narratifs des surréalistes. Aragon, Breton, Desnos y Soupault*, de Kiyoko Ishikawa que data de 1998, editado por l’Harmattan. Finalmente, Henri Béhar que publicó, en 2006, el artículo referido más arriba, *Topographie culturelle: le Paris des surréalistes*, integrado al número 6 del Irish Journal of French Studies.

Uno de los temas mencionado reiterativamente en estos textos y otras publicaciones, es la diferencia entre los espacios elegidos por los surrealistas y aquellos que fueron las referencias de las generaciones anteriores. Mientras que a finales del siglo XIX e inicios del XX, los principales representantes de los movimientos artísticos se ubicaron en el entonces suburbio parisino de Montmartre, al norte de la capital, aquellos años justo antes y después de la Primera Guerra Mundial eligieron a Montparnasse como su barrio predilecto, con sus grandes arterias, y sus famosos cafés la Coupole y Le Bistrot du Dôme sobre la ribera izquierda de París.

Muy distinta la estrategia de los dadaístas y posteriormente surrealistas: ignorar sino despreciar los barrios “literarios” e investirse en barrios propios, determinando lugares, itinerarios y circuitos fuera de zonas comunes de las generaciones anteriores. Si su aventura artística se planteó al opuesto de la producción literaria previa, sus espacios debían ser diferentes, tan radicalmente distintos como fuera posible.

Como se verá posteriormente con Philippe Soupault, la experiencia de las periferias dudosas no fue de su agrado. Este autor realiza, por ejemplo, una sombría descripción de las mismas como “...esa especie de lepra aceitosa y gigantesca que parecía querer agredir a la ciudad” (Soupault, 2009: 62). Los espacios elegidos por los surrealistas son situados esencialmente en la ribera derecha del Sena, que se volverá su terreno predilecto.

Sin embargo, Louis Aragon conocerá a su esposa y musa, Elsa Triolet en el ruidoso y alegre Montparnasse de los veinte; a la vez ciertos pasajes de *Nadja* de Breton ocurren por el Panteón, es decir, en la ribera izquierda; y el mismo Soupault, como se verá después sigue a Georgette, por Saint-Germain-des-Prés en *Las últimas noches de París* aunque cruzan frecuentemente el río, pero no hay que equivocarse: quizás para la diversión Montparnasse podía mostrarse interesante para esos renegados del pasado y se puede ubicar a los autores en varios sitios de la ribera izquierda, pero para incubar nuevas propuestas, definitivamente les convencía más la ribera derecha y algunos lugares peculiares que distaban de revestir el glamur de la ribera izquierda entonces en boga.

Ishikawa anota juiciosamente que “... en la época entre Dada y el Manifiesto del Surrealismo, Breton utiliza un vocabulario que incluye numerosos términos espaciales: itinerario, exploración, viaje, pasaje, carretera, etc.” (Ishikawa, 1998: 12) expresión de un deseo de movilidad, de avanzar no solo hacia otra concepción y realización artísticas, sino a la vez hacia una forma distinta de apropiación del espacio urbano. Para poder sustentar su espacialidad móvil, la calle era entonces un vector central, como lo señalábamos al inicio de este ensayo. Las calles son entrelazados de recorridos posibles que llevan al entendimiento



de la ciudad como un laberinto que se recorre sin hilo conductor, sin finalidad concreta, sin idea preconcebida; solamente se espera que se llegue a cruzar lo inesperado como le ocurre a André Breton en su encuentro con Nadja o a Louis Aragon al recorrer el Pasaje de la Ópera, en sí laberíntico espacio alejado de la bulliciosa vida de los bulevares.

Urbanitas de tiempo completo, los surrealistas, y particularmente los cuatro mencionados por Ishikawa, se sienten llenos de vida en la calle. Sin embargo, necesitan también puntos de parada, altos en el caminar, descansos en esos recorridos de *flâneur*, lugares de descanso y de creación, entre otros para la escritura. Su elección fueron los cafés: El Certa, modesto espacio sin glamur que describe Aragon en *El Aldeano de París*, fue por mucho tiempo su lugar de reunión que Breton frecuentaba de manera sistemática y ordenada como se llega a una oficina, en horarios precisos. Posteriormente, cuando el Pasaje de la Ópera fuera destruido por la creación del bulevar Haussmann, los surrealistas se desplazaron hacia el café Cyrano de la Plaza Blanche cerca de la basílica del Sacré-Coeur, área interlope por la presencia de toda clase de personajes de dudosa reputación, en particular las prostitutas, o hacia el café du Globe, cerca la Porte Saint-Denis, situada en la intersección del bulevar de Bonne Nouvelle, Bulevar Saint-Denis y de la calle Saint-Denis, aún en la actualidad afamado e inclusive turístico eje espacial de referencia de la prostitución parisina. En ningún caso, eligieron áreas de moda, ni siquiera otorgaron fama a los lugares que frecuentaron, como ocurrió con los cafés de Flore y les Deux Magots en Saint-Germain des Prés, nuevamente en la ribera derecha.

El café, como ya se indicó, era lugar de trabajo: reuniones de grupo, discusiones, inclusive conflictos, fue a la vez el punto de partida para las exploraciones urbanas de los asistentes del grupo: desde la observación de los transeúntes, un poco como lo hizo posteriormente George Perec desde el café de la Mairie, ubicado en la Plaza Saint-Sulpice (Perec, 1982), hasta recorridos en busca de otra realidad como se observa en varios textos. Por lo mismo, Bancquart califica esos sitios como “centrífugos” para los surrealistas.

También, hay que señalar que los surrealistas viajaron poco si bien transformaban a París en un destino por explorar de manera permanente. Regresaremos más abajo al caso de Soupault que recorría París de noche según algunas imposiciones que le resultaban por seguir a Georgette, personaje central de la obra que no es más que París, como lo subraya el autor. A lo largo de estos viajes no predeterminados, se puede producir el encuentro fortuito entre la llamada “realidad” y lo irreal, lo imprevisible: puede ser una mujer como Nadja que se presenta involuntariamente a Breton, o un espacio como el acuario de París situado en la cercanía inmediata de la Torre Eiffel para Soupault; también objetos y espacios que adquieren una vida diferente como los que se encuentran expuestos en un aparador de una tienda del Pasaje de la Ópera para Aragon, o el intrigante Parque de Les Buttes-Chaumont, construcción que data de la época del Barón Haussmann.

Ishikawa y Bancquart se plantean entonces la pregunta de saber qué buscan los surrealistas en estos lugares, en estos recorridos; la respuesta es a la vez simple y compleja: se buscan a sí mismo. Ignorando las “masas aborregadas” de transeúntes (esa adjetivación es propia de Breton) en las calles, las avenidas o los bulevares, esperan ansiosamente encontrar lo diferente, tanto personajes, como objetos o lugares que niegan el pasado organizado de manera sistemática, aburrida y convencional. Anhelan encontrar una suerte de otredad que justifique su malestar frente a la sociedad (que no quieren frecuentar), a los artistas de su época o de las anteriores (que niegan) y los espacios (de los cuales huyen). Lo diferente, lo



quizás absurdo, lo que no encaja como esa mujer Nadja tan diferente de las demás y cuyas diferencias la llevarán a la locura y el encierro como veremos posteriormente, da un sentido a su búsqueda, a su deseo de ser distintos, de crear algo innovador y, por ende, les otorga identidad propia.

París es entonces el *locus* de esta búsqueda y, por ello mismo, puede afirmarse que es el verdadero personaje principal de sus obras y de sus vidas mismas, por lo menos mientras mantenían esta búsqueda de sentido en su apropiación de los espacios parisinos, en verdad solo de ciertos espacios de la capital.

3. NADJA: MUJER Y CIUDAD EN ANDRÉ BRETON

Nadja, novela que escribió André Breton a partir de su corta relación con una mujer encontrada por azar en una calle parisina, es una pieza clave de la literatura surrealista, al igual que *El aldeano de París* de Louis Aragon que analizamos por otra parte (Hiernaux, 2019a).

Cabe señalar que ambas obras son totalmente contemporáneas y permite, cada cual a su manera, entender cómo contemplaban los fundadores del movimiento surrealista las transformaciones estéticas que pretendían aportar a la literatura. Sin embargo, como se verá en este ensayo, el surrealismo buscaba abarcar una revolución artística más amplia, la cual tendría que integrar la fotografía o la pintura, por ejemplo. En este sentido, no es casual que tempranamente Breton haya tratado de atraer a su grupúsculo a Pablo Picasso ya famoso en esa época (Cowling, 1986), para contrarrestar las críticas que habían florecido en contra del surrealismo y sus manifiestos (Breton, 1924).

En esta parte del ensayo, nos interesarán varias facetas entrelazadas de la obra: la primera es la figura central que es la de Nadja, mujer-personaje, pero a la vez encarnación de la figura femenina por excelencia para los surrealistas. La segunda es el abordaje de la subjetividad como respuesta a la novela tradicional y marca del surrealismo, que se traduce en la obra. Una de las características esenciales del movimiento surrealista es justamente esta apología de la subjetividad que se expresa claramente y de manera militante a través de la exhortación de André Breton a “*aprovechar ciegamente el tesoro subjetivo*”.

La tercera, es la relación con la ciudad que muestran tanto el narrador como Nadja y que se expresa en una geografía particular de los hechos relatados en la novela, con un abordaje muy distinto del espacio urbano que el sostenido por Louis Aragon en *el Aldeano de París* o Philippe Soupault en *Las últimas noches de París* que analizaremos más adelante (Soupault, 2016).

3.1. Estructura de la novela

La novela se compone de tres partes: la primera plantea responder a la pregunta “¿Quién soy yo?” que formula el autor/narrador al inicio de la obra. Se integra a una de las áreas de París asociadas a sus reminiscencias de autores, lugares y hechos concretos. De cierta manera, esta primera parte tiene la finalidad de subrayar al lector que se encuentra frente a una novela que se sustenta en una realidad concreta. Esto se confirma también por la presencia de fotografías intercaladas en el texto para agregar un toque en esa vía.

La segunda parte, narra el encuentro -bañado de un aura surrealista- entre Breton y el personaje central de la obra que es “Nadja”. Este encuentro y la relación amorosa entre ellos, según el autor tuvo lugar entre el 4 y el 13 de octubre de 1926. Como lo señala Lucía



Caminada, “*Sus reuniones se explicitan a lo largo de la narración junto con las andanzas de ambos personajes por París, al trazar un mapa propio de la ciudad*” (Caminada, 2018: 137). La tercera parte inicia después de que Nadja resultó internada en un hospital psiquiátrico y consiste en un agregado de Breton en la reedición de 1962 que ofrece además diversas modificaciones con relación a la inicial.

3.2. *Nadja: ¿mujer o fantasma?*

Mario Vargas Llosa señala que el personaje central de la obra no es Nadja, sino el narrador (Vilela, 2016: 2), quien evoca ese personaje que encontró y relató a su manera, transformándola en una ficción.

En el “¿Quién soy yo?”, al inicio de la obra, Breton (1964: 9) advierte de manera indiscutible que narrará algunos momentos de su vida, pero relatado desde el yo, y que se autorizará a tomarse licencias con la realidad. Breton asume que el lector se dejará llevar por el relato, pero no por ello lo tomará como un relato autobiográfico certero. Al respecto, señala Vargas Llosa que:

“Entre el autor y el narrador de una novela hay siempre el inconmensurable abismo que separa la realidad objetiva de la fantástica, la palabra de los hechos, al perecedero ser de carne y hueso de su simulacro verbal.” (Vargas Llosa, 1999)

El sujeto de Breton en *Nadja* se construye página por página y, como un juego de pistas: Breton siembra imágenes para indicar al lector dónde se encuentra. Sin embargo, el narrador de la obra no es un *flâneur* que se deja llevar a la deriva por la masa humana de la ciudad moderna; de hecho, es la mujer encontrada que lo lleva y lo obliga a deambulaciones erráticas y contrarias a lo que quisiera Breton, por ejemplo, parándose frente a un menú exterior de un restaurante y repasando la carta plato por plato (Bancquart, 2004). La masa humana es demasiado “aborregada” según Breton, él busca seres insólitos y encontró una en su personaje principal.

Benjamín hace notar que *Nadja* no cuenta en sí (Lowy, 2007) sino que es la objetivación de lo que busca Breton. Encarna literalmente la búsqueda surrealista de una nueva lectura de la mujer, pero también de la ciudad desde una perspectiva subjetivista por medio de la cual los objetos urbanos cobran vida e interactúan con el narrador que, solo parcialmente, resulta ser el personaje que firma el libro como autor.

Nadja, como personaje responde a los postulados del surrealismo, no está dedicada a una actividad particular sino que deambula a la manera de una *flâneuse*, dispuesta a tomar una decisión inmediata (por ejemplo, sobre el restaurante donde la invita Breton en el primer encuentro), algo fantasmagórica (Breton también preguntaba “*Qui me hante?*”- ¿Quién habita mi espíritu?- en las primeras páginas del libro) y que el autor/narrador definirá como una suerte de Melusina por su aspecto, refiriendo así, nuevamente, a la relación con el mito. Esta *Nadja* etérea no aparecerá en ninguna de las cuarenta y seis fotos que integra Breton a la obra, como si justamente no fuera más que un fantasma (Kadiu, 2014: 3). La misma autora afirma que “*Para Breton, Nadja es la figura surrealista ideal porque asegura la esencia extra-racional de la feminidad*” (id.: 4), expresión que sería severamente criticada por el movimiento feminista contemporáneo.



3.3. *Subjetividad y novela*

Breton expresó que “...es solamente al hacer evidente la íntima relación que liga los dos términos de real e imaginario que espero romper la distinción que me parece cada vez menos fundada entre lo subjetivo y lo objetivo” (Breton, 2008: 53).

De hecho...“el surrealismo, como el romanticismo, en el que se hunden sus raíces, carece realmente de fechas: es algo vivo en la condición humana. Breton no inventó el surrealismo: se lo encontró y supo reconocerlo y comunicarlo” manifiesta claramente Juan Malpartida en el prólogo de *El amor loco* (Malpartida, 2008: 10).

Sin embargo, el surrealismo es a la vez una actividad política y una corriente, un movimiento estético, tal y como lo define Breton en el *Manifiesto Surrealista* (Breton, 1924; Kadiú, 2014). Esa condición aparecerá en diversos momentos de la obra, particularmente cuando Breton se refiere a la librería del Partido Comunista Francés (PCF), partido del cual se acabará desligando posteriormente pero que, en aquel entonces, parecía encarnar las transformaciones políticas integradas al credo surrealista en esa época.

Roger Cardinal (1986) observó que Breton integró al relato una serie de digresiones, que son direcciones de lugares, detalles del entorno y fotografías con la intención de situar su relato de un encuentro amoroso con Nadja en un contexto de realidad concreta como ya se subrayó más arriba; sin embargo, a la vez, esta intención puede ser vista como una fachada que solo en parte esconde la voluntad del autor de presentar un recorrido indulgente con la subjetividad inherente a los acontecimientos y al personaje de Nadja en sí.

El uso de la fotografía reiterada en la obra *Nadja*, introduce también una suerte de soporte (“back-up”) a las anécdotas señaladas por el narrador, como bien lo refiere Loselle (2009) y acerca el relato a las novelas populares, en una época cuando la fotografía no se considera un arte, pero podía reemplazar la dimensión descriptiva de la anécdota. También se ha señalado que... “*Las manipulaciones surrealistas del lenguaje son menos un punto de salida de lo real como un intento tanto de restaurar como de renovar la relación humana al mundo*” (James, 2011:406).

Por su parte, Loselle (2012) señala que quien debe hacer la pregunta ¿quién soy yo? tal como la Esfinge que parece ser, es la misma Nadja y no Breton; eso explicaría por qué motivo Breton parece haberse quedado atrapado en su propia obra, prisión de la cual lo libera un nuevo encuentro amoroso que aclarará en la tercera parte de la obra.

3.4. *Surrealismo y ciudad en Nadja*

Marie-Claire Bancquart recuerda esta afirmación fundamental de Aragon: “*Arránquenme el corazón y verán París*” que pudiera servir de colofón a la relación particular que emprenden los surrealistas con París (Bancquart, 2004).

Su espléndido libro *El París de los surrealistas* es un detallado estudio que confirma no solo la presencia de París a lo largo de numerosas obras de prosa o poética de los surrealistas, sino su rol como uno de sus personajes más significativos, sea a escala de un pasaje cubierto como en Louis Aragon, de recorridos como en Philippe Soupault o de deambulaciones asociadas con un encuentro amoroso como precisamente en *Nadja* de André Breton.

Para los surrealistas, París no es solo el espacio de su vida cotidiana, el contenedor de sus encuentros personales para la construcción de su propuesta política-artística es todo ello y a la vez la “*alegoría de la potencia absoluta de la subjetividad humana*” (Sherigham, 1999: 53). Los antecedentes de esta lectura de la ciudad pueden trazarse, como lo señalamos



anteriormente, desde Balzac en *La comedia humana*, Sebastien Mercier así como los poemas de Baudelaire (“*Une passante*”, por ejemplo) influyente sobre los autores surrealistas y en la corta, pero dinámica obra de Guillaume Apollinaire.

Como muchos autores, en Nadja, “*Breton describe lugares específicos de la ciudad de París que le sirven de punto de partida para la creación de su propio mundo imaginario*” (Vilela, 2016: 1). En esa tesitura, el espacio urbano es entonces un recurso y no contribuye a la narración de una manera particular.

Sin embargo, el sujeto surrealista se construye a la medida de sus desplazamientos por la ciudad mental o por las calles de París, donde materialidad y subjetividad se concretizan y se entrelazan de la mejor manera. Esto marca una diferencia fundamental con lo que se acaba de subrayar: el espacio de la ciudad contribuye a la novela mediante una construcción del sujeto como tal.

Es el caso de Nadja, personaje que transita de la realidad al misterio, como también lo señala Vilela (2016) y por eso mismo permite que Breton haga trabajar su imaginación construyendo un imaginario urbano propio de los surrealistas. Este es un redescubrimiento subjetivo de París que trasparece en diversos pasajes de la obra, entre otros cuando Nadja plantea lo que hay abajo del pavimento.

Vargas Llosa que calificaba despreciativamente a los surrealistas como “...*un grupo de artistas y poetas cuyo mérito mayor consistió en alborotar el cotarro intelectual, sacudiéndolo de su inercia académica, e introducir nuevas formas, nuevas técnicas y nuevos temas –un uso distinto de la palabra y la imagen– en las artes visuales y la literatura*”, reconoce, sin embargo, un valor especial a algunas obras de Breton, entre las cuales destaca “*una delicada y originalísima novela de amor: Nadja.*” (Vargas Llosa, 1999).

Nadja es entonces un ser capaz de transformar la ciudad y las personas a través de su imaginación desbordante que se expresa en la calle, lugar por excelencia donde es capaz de ejercer lo que puede aparecer como un don, frente a las percepciones y lecturas exclusivamente materialistas de la ciudad. Las cuales, ciertamente, trasparecen en cierta forma en la lectura del capítulo sobre *El Pasaje de la Ópera* de Aragon en *El Aldeano de París* cuando éste describe el proceso de destrucción de la vida urbana de París por la construcción del bulevar que derrumbará el mencionado pasaje.

Nadja es finalmente un objeto desechable de la sociedad, mientras el relato de su relación con Breton enaltece a este a nivel de gran escritor. El final trágico de Nadja no es más que la metáfora de la incapacidad de Breton de recurrir a Nadja como guía en la ciudad como bien lo expresan sus molestias por esos rasgos de su comportamiento y su geografía errática. En vez de que la mujer tan deseada se transforme en la compañera de una búsqueda espiritual y artística del otro París a través de lo imaginario, el narrador mostró su desapego a la misma, su vergüenza en siquiera citarla por su nombre, y en no visitarla en el manicomio donde acabó poco después de su corta odisea con Breton hacia una ciudad diferente, al fin de cuentas representación de una vida distinta que el surrealismo pensaba posible.

4. PHILIPPE SOUPAULT Y LAS ÚLTIMAS NOCHES DE PARIS

Philippe Soupault, nacido en 1897, es otra de las figuras clave en el movimiento surrealista. Con Louis Aragon y André Breton se inscribe en un primer tiempo en la aventura del movimiento Dadaísta. Si bien es de los primeros en adoptar las propuestas surrealistas y construir las con André Breton al asumir la coautoría del *Manifiesto Surrealista*,



tempranamente se disociará del movimiento y seguirá publicando y ejerciendo actividades diversas construyéndose una reputación de periodista, poeta –considerado como de vanguardia– y siendo admirado por las generaciones posteriores, hasta su muerte tardía en 1990.

Sin embargo, el personaje siempre resultó algo misterioso, siendo “*reconocido sin ser conocido*” como lo afirman Boucharenc y Leroy (1999: 6) y más allá de cualquier otro calificativo “*poeta, Vagabundo, contestatario*” (id.: 7). Soupault hizo todo lo posible para mantener un aura confusa, reforzada aún más por la complejidad y riqueza temática de su recorrido profesional: poeta, escritor de novelas, de obras de teatro, periodista reconocido, apreciado del mundo político de izquierda y fino conversador en entrevistas con diversos personajes de su época, entre los cuales destacó Bernard Delvaille (1931-2006), prolífico escritor y por otra parte, autor de un magnífico texto poco conocido a manera de guía de los pasajes cubiertos de París, excelsamente ilustrado por fotografías de Robert Doisneau (Delvaille y Doisneau, 1981) y una aproximación con *tufos* surrealistas a los pasajes parisinos.

La obra *Las últimas noches de París* fue publicada por primera vez en 1928 y traducida y publicada en 2018, en español, por la editorial mexicana Jus. Presenta similitudes y a la vez fuertes diferencias con *Nadja* de André Breton. Es prácticamente contemporáneo de la publicación de esta y de *El aldeano de París* ya analizado en un artículo previo (Hiernaux, 2018). Se trata nuevamente de la búsqueda de una mujer “ideal” desde la óptica surrealista, que el autor persigue por las noches de París a lo largo de extensos recorridos.

La diferencia bien evidente con Breton es que el encuentro de Nadja y su relación íntima con él duró poco tiempo, se desarrolló en lo que se puede llamar una geografía circular o reiterativa (sobre un espacio corto y repetido) mientras que Georgette, el personaje central de la obra de Soupault se desplaza a lo largo de todo París, una ciudad que ella encarna para los demás actores de la obra y, particularmente, para el mismo autor como se verá en el análisis que se propone de la misma.

4.1. Estructura de la obra

Las últimas noches de París, como se mencionó ya más arriba, es una obra contemporánea de *Nadja* y de *El Aldeano de París*, respectivamente de Breton y Aragon. Entre los tres, en los primeros años del surrealismo, ofrecen una lectura distinta e innovadora de la ciudad y de la relación a la misma. Este breve análisis se sustenta en la traducción al español de José Ignacio Velázquez Ezquerro que recoge la edición de 2016, realizada a partir de la reedición de 1997 por la casa editorial Gallimard, del texto original en francés publicado por primera vez en 1928.

El narrador, cuyo nombre no se revela, emprende unos recorridos nocturnos por París que inician con un hecho bastante trivial: su encuentro con una prostituta en un café que lo llevará a una suerte de recorrido maratónico por París distribuido en varias noches y con una trama sencilla, aunque llena de misterio. Sin ser una obra de literatura de movilidad como la de Jack Kerouac por ejemplo, es sin embargo, un texto que transcurre a lo largo de París, vista desde una perspectiva nueva que articula la nocturnidad, la mujer y el espacio urbano. Este es el espacio de la movilidad tanto por las caminatas nocturnas de los protagonistas, como



por la omnipresencia del Sena, como lo definía Guillaume Apollinaire que cantaba el río y sus puentes en un poema que fuera posteriormente musicalizado por Leo Ferré³.

Georgette lleva a ese hombre, que al inicio parecía interesarse solamente por un encuentro sexual, a lo largo de buena parte del centro de París, transitando de la ribera izquierda a la derecha mientras el narrador manifiesta “...yo esperaba alguna proposición y la dirección de un hotel confortable” (Soupault, 2016: 8). El autor plantea, además, una situación temporal y climática que dominará toda la obra: un clima desagradable, entre viento en ráfagas y lluvia arrojando una trama que se desarrolla esencialmente de noche: “La noche de París se había adueñado de todo y era como si los muros negros, los andenes del río y el puente fueran a desaparecer para siempre. En el cielo monótono crecían reflejos alargados, esos arcoiris que delatan a la ciudad y la aurora” (id. 17).

Frente al edificio de la Academia Francesa y el Pont-Neuf (muy conocido en la actualidad por ser cubierto de candados como declaración de amor) ambos asisten, después de las doce de la noche, a un evento extraño que con dificultad puede calificarse como realista: mezcla de escenificación de un pretendido drama, con personajes extraños en su físico, su vestimenta y comportamientos dudosos, con tintes francamente surrealistas si no de terror.

A lo largo de los capítulos siguientes, el narrador muestra cómo, después de haberse separado de ella luego de un primer recorrido y pasando varios días de hesitación, se queda prendado de Georgette y la vuelve a localizar, lo que le llevará a nuevos encuentros tanto con personajes de los bajos fondos, tal como Octave, el hermano de esta. Cuando la localiza, después de seguirla discretamente, de una manera no muy distinta de una acción policial, el narrador se percata que, durante el día, Georgette es otra persona, que casi no reconoce, hace bordados y se pasa el tiempo en el hogar que comparte con su hermano, como cualquier “mujer de hogar”. Más se estrecha la relación entre ambos que solo llega una vez a lo sexual, más se acerca a la pandilla. De tal manera, el narrador pasa de descubrimiento en descubrimiento no solo de la personalidad doble de Georgette, conforme a la temporalidad (día/noche), sino de la estrecha interacción de un mundo casi paralelo formado de personas que encontró por azar y que llevan una vida colectiva de noche y parecen, por lo menos algunos de ellos, tener una vida que se puede calificar de más “tradicional” en horarios diurnos.

La obra termina con una entrada de Georgette a una habitación donde están reunidos los demás personajes, y Soupault escribe “París se hallaba entre nuestros ojos” refiriéndose a ella; muestra, una vez más, que, para los surrealistas, la mujer encarna París y acoge en su seno todos los imaginarios que se dirigen a la ciudad.

4.2. *Mujer, ciudad y serendipia*

Aunque la obra parecería asimilarse a una encuesta policiaca, la trama correspondiente es solo un pretexto para hacer intervenir varios discursos articulados: la mujer, tema también de la obra de Breton analizada en páginas anteriores; el papel del azar en el comportamiento humano; la nocturnidad y, finalmente, la ciudad como actor decisivo a lo largo del texto.

Conviene empezar por el azar, ya que este parece conducir a los actores a lo largo de la trama, Velázquez Ezquerro (2019). Soupault, en referencia a Georgette, comenta que sus “...maneras zigzagueantes tenían algo a un tiempo inquietante y seductor” (Soupault, 2016:

³ “Sous le pont Mirabeau” texto de Apollinaire (en el libro *Alcoholes*), musicalizado e interpretado por Leo Ferré : <https://www.youtube.com/watch?v=ILLOj0oMx3k>



40), y a la vez reconoce que es el azar que lo llevó a encontrarse con los demás personajes de la trama. Agrega, no obstante, “...vi crecer el azar ante mis propios ojos. Se me apareció como un personaje poderoso y sin embargo cercano, que adoptaba el aspecto de miles de seres humanos...” (id. 92). El azar entonces se encarna en los personajes, por lo que deambular por la ciudad permite no solo toparse con personas de todos los calibres, orígenes e intenciones, sino con situaciones quizás improbables y con toda seguridad no programables. De esta manera, se ve emerger una de las caracterizaciones más decisivas y quizás menos asumidas de lo que es la ciudad: la misma es el locus donde se pasea la serendipia. Jacques Lévy define la serendipia como “Paradoja lógica, principio epistemológico, filosofía de la existencia. Puede ser definida como la dimensión no programable de la invención de lo real” (Lévy, 2004).

La presencia de la serendipia, el azar, permite entonces entender lo desconcertante de los recorridos y de las situaciones que enfrenta el narrador. Un hecho relativamente banal para él mismo -abordar una prostituta- se transforma en una navegación sin brújula ni timón en una ciudad que parecería condenada a un apocalipsis por lo menos climática por las ráfagas de viento y lluvia que la azotan. Lo anterior no deja de llamar la atención sobre lo metafórico que resulta en relación con el lema de París: *Fluctuat nec mergitur*: navega sin ser jamás sumergida.

Cabe aclarar que Soupault tiene una fuerte imaginación asociada con la ciudad. Más aún, en *Veinte mil y un días*, texto de sus entrevistas con Serge Fauchereau, Soupault nos revela su comprensión intuitiva de la psicogeografía (Russo, 2000: 96).

Adelaida Russo aclara que Soupault, desde la infancia, mostraba una fascinación con los mapas; además, una fuerte imaginación para crear itinerarios imaginarios (Russo, 2000: 92). Menciona que: “La temática del desplazamiento, de la utilización de los puntos de referencia, de lugares específicos cuidadosamente descritos estructuran dos largos textos de prosa, *Las últimas noches de París (1928)* e *Historia de un fantasma (1946)*” (id.: 96)

“En *Las últimas noches de París*, el desplazamiento de lugar a lugar crea la narración, dando a los personajes, gracias a su conocimiento de la ciudad, la ocasión de encuentros fortuitos y nefastos que los ponen en contacto y en conflicto con los demás” (id.: 102).

Así, la trama de la novela, que muestra el narrador en una suerte de deriva urbana, (anticipando la propuesta de *deriva* de los Situacionistas) pasando de un evento/persona azarosa al siguiente, hasta un final apoteótico en el cual todos los personajes están buscando a Georgette que ha desaparecido y cuya repentina aparición frente a todo el grupo reunido con el narrador pone fin al desasosiego colectivo y, posiblemente, los volverá a poner en condición de retomar su vida azarosa.

El segundo eje de análisis que se propone aquí es el de la mujer. Georgette, al igual que Nadja, es un personaje inquietante que contribuye a la atmósfera misteriosa que planea sobre todo el relato sin dejar tregua. El encuentro de ambas por los narradores de cada novela (claramente identificables como los autores mismos) es en principio anodino. Una mujer que transita por la calle (Nadja), la otra bebiendo a sorbitos un agua mineral con jarabe de menta en un café parisino (Georgette), no corresponde ni a un amor a primera vista, ni a una búsqueda específica por parte del hombre. Es, como ya se mencionó, fruto del azar.

Ambas son mujeres sin rasgos particulares espectaculares, captan en pocos momentos el interés de los narradores por lo extraño de su comportamiento. Mientras Nadja plantea inmediatamente su percepción distinta de la realidad, lo que atrae a Breton con toda



evidencia, Georgette solo acepta la presencia del narrador que la sigue, la aborda, pero no define lo que pretende que debiese ser, por las circunstancias, una propuesta de sexo venal. A lo largo, del relato, Georgette es la protagonista porque determina el recorrido inicial y en encuentros posteriores sigue guiando al narrador en función de sus propios caminos que parecen contruidos con cierta regularidad, pero que no son explicados. La secuencia en la que ella entra al Palais-Royal⁴ -de noche con toda lógica- y recorre sus galerías es particularmente explícita al respecto y merece ser más detallada aquí. El narrador menciona que *“no parecía vacilar nunca... con paso decidido, avanzaba a la sombra de las galerías...”* (Soupault, 2018: 43). Una música que se hace presente, *“...una música para ser vista, y no para ser escuchada... Georgette era la única inmune a esa fuerza que extendía por el jardín y lamía, como suelen hacer las llamas, los alargados y monótonos edificios”* (id., 43). Atrae los clientes potenciales hacia *“...alguno de esos rincones que la oscuridad transforma en pozos sin fondo, y allí...”* es donde ocurre lo propio de la profesión nocturna de Georgette. Sin embargo, la protagonista es un ser de doble personalidad en función de la temporalidad diurna o nocturna. Este desdoblamiento no es sin interés porque es un tema que retoman otros autores, como es el caso de Julio Cortázar en “El otro cielo” cuyo protagonista transita entre dos personalidades mediante el paso entre la galería Güemes de Buenos Aires en 1945 y la Galería Vivienne de París en 1870, tema que hemos analizado por otra parte (Hiernaux, 2022, en prensa).

En el caso de Georgette, ella se identifica plenamente con la noche. Desde la primera oración de la obra, Soupault afirma este rasgo de la protagonista, subrayando que... *“Tenía una forma tan especial de sonreír que me era imposible dejar de mirar su rostro lunar”* (Soupault, 2016: 7), y más lejos *“... parecía la sonrisa de una sombra...”* (id.: 40), *“... era imposible no considerar a Georgette tan bella como la noche: pienso en sus ojos, en sus dientes, en sus manos, en esa palidez que la revestía por completo”* (id. 41). Tal una Cenicienta, esa mujer segura de sí misma durante la noche, palidece y se vuelve temerosa cuando asoma la luz del día y se asienta, una vez más, el régimen diurno de la ciudad.

La nocturnidad de la protagonista es también una característica de toda la obra. Las páginas asignadas a algún evento o situación diurna son pocas e intrascendentes, es la noche que domina el texto y le asigna un color determinado entre gris y negro, que se confirma con el vocabulario usado por el autor, a veces extremadamente insistente sobre este carácter nocturno.

La temporalidad de la vida cotidiana de Georgette se impone a los demás, tanto a su hermano como a sus conocidos y, finalmente, al narrador, protagonista de una historia que es esencialmente nocturna. Cuando, en el quinto capítulo del relato, este decide volver a buscar a Georgette, lo hace de día; esa transgresión provoca que ella no lo reconozca o aparenta no reconocerlo hasta que ella entona un canto a París y se transforma frente a los ojos del narrador. Se confirma así que la relación de los dos personajes principales solo puede desarrollarse envuelta en el régimen nocturno de la ciudad⁵.

⁴ El Palais-Royal es una construcción de fines del XVIII cercana al Louvre que de 1782 a 1815 jugó un papel central y equívoco en el ocio parisino, al ser lugar de juego de prostitución y de comercio de todo tipo. Fue el antecesor de los pasajes cubiertos (Véase Hiernaux, coord., 2018).

⁵ Velázquez Ezquerro (2019) discurre sobre las similitudes y diferencias entre Georgette y Nadja. Parecería que ambos personajes son diferentes, pero a la vez el periodo en el cual se escriben ambas obras es el mismo; el analista plantea la posibilidad de que la historia de Nadja/Lena fuera conocida por Soupault por los encuentros



Progresivamente, el autor devela además otra característica de la protagonista: ella en el fondo, es París. No todo el París que define el imaginario tecnocrático ni el político. Ciertamente no es el Gran París que propuso el expresidente Sarkozy, ni tampoco sus alrededores. Más aún, ni siquiera integra toda la superficie que se conoce hoy como “París intramuros” que incluye el área limitada por el periférico. A manera de ejemplo, el autor menciona a la Place Pereire (hoy Place Maréchal-Juin situada en el Distrito XVII), donde ya parecía difuminarse la ciudad, lo que se verá reforzado cuando, siguiendo a distancia a Octave, hermano de Georgette, cruza las puertas de París y se adentra en la periferia que describe como horrenda, como ya lo señalamos más arriba.

El París encarnado por Georgette es un área indeterminada que atraviesa el Sena, tampoco el “viejo París” patrimonial y turístico, sino todo lo que de la ciudad puede esconder lo misterioso, lo extraordinario y quizás el mal, todo aquello que difícilmente puede integrarse a una definición topográfica y menos social ni urbanística. Es una suerte de París secreto, misterioso, quizás utópico, donde la vida es diferente de aquella que ocupan “las masas aborregadas” en sus prácticas cotidianas de ocio y negocio. Ese París solo se revela en la nocturnidad y, parafraseando al Principito, lo esencial de esa ciudad es invisible a los ojos.

Georgette-París es escasamente descrita en sus características físicas por el narrador salvo cuando lo considera necesario para una etopeya, una descripción de sus rasgos morales. De tal forma, Georgette no es una mujer en particular sino un ser que encarna París en sus ojos: el París entrañable a Soupault es entonces un ser nocturno, conducido por el azar, de género femenino, asociable con la música, sometido a un proceso de deriva bien representado por la presencia central del espacio acuoso (El Sena).

Soupault insiste, a través de las metáforas de la lluvia y del fuego que aparecen repetidamente a lo largo de la obra, en que este París corre peligro de desaparecer en una suerte de apocalipsis: inferimos, de manera personal, que la catástrofe sugerida por Soupault es la modernidad que ya había dejado huellas por la transformación haussmaniana de París en la mitad del siglo XIX y que se hará todavía más contundente en el XX. Para el autor ese París misterioso, azaroso estaba ya muriéndose en los años veinte del siglo pasado; hechos más recientes lo patentizan, por ejemplo, la destrucción en los años sesenta del siglo pasado de Les Halles, el gigante mercado de abasto que de manera contradictoria había sido edificado bajo mandato de Napoleón III que también encubrió el intento de asesinato de París por su regente Haussmann.

El regreso de Georgette con su pandilla, el narrador cierra el relato y merece ser transcrito:

“Alguien llamó a la puerta.

Era demasiado. Inmediatamente nos quedamos callados.

Volvieron a llamar

-Adelante dio Volpe.

-Y entró Georgette, seguida por el frío y la madrugada....

-París se hallaba antes nuestros ojos. (Soupault, 2016: 126)

Soupault deja además una puerta abierta a elucubraciones, cuando cierra con el relato de un incendio cercano, con la humareda acercándose al cuarto donde todo el grupo estaba reunido,

entre ambos autores y Breton había manifestado a sus compañeros el encuentro y la extraña relación que tenía con ella, pero que no es factible que Soupault haya podido retomar el mismo personaje.



y el narrador menciona “...divisé un lento manantial de hombres, de mujeres, de animales que iban entrando en París. El día y la noche reanudaban su danza”.

¿Referencia a la Primera Guerra Mundial? ¿Anuncio de migraciones intensas campo-ciudad que se darían en poco más de una década? ¿O simple metáfora de la modernidad que llegaba a pasos veloces, apocalipsis de esa ciudad que aprecia el narrador?

4.3. ***“Pasajeros de los pasajes”*: Un poema de Soupault sobre los pasajes cubiertos**

Como en trabajos anteriores, nos referiremos a los pasajes parisinos, uno de los espacios predilectos de los surrealistas, en esta ocasión a través de un poema que escribió Soupault para la revista *L'Inmédiaire* en su quinto número publicado durante el otoño de 1975. Dicha revista se publicó de 1974 a 1981 con el propósito de renovar la escritura poética. Soupault participó desde el primer número con un poema, y hará una nueva aportación poética en el número 5 con “Les passagers des passages” (Los pasajeros de los pasajes).

Vale la pena mencionar que las fotografías que acompañan cada poema son de Danielle Lazarevsky del comité de la revista dirigida por el fotógrafo y fundador de la misma Philippe Clerc, ambos miembros del comité de redacción. Dichas fotografías muestran bien el estado ruinoso de aquellos pasajes cubiertos cuyo periodo de gloria fue la mitad del siglo XIX. Faltaban aún varios lustros para que se volvieron tema de interés desde las perspectivas de las autoridades patrimoniales y urbanas de la capital francesa y de la sociedad en general, entre otros mediante la creación de la asociación civil “Passages et Galeries” (<http://passagesetgaleries.fr/>) que se ha dado como propósito el de promover un mejor conocimiento de los pasajes cubiertos y contribuir a su protección.

En primer lugar, se ofrece la traducción personal del texto, cuya versión original en escritura manuscrita de Philippe Soupault introducimos como imagen de referencia.

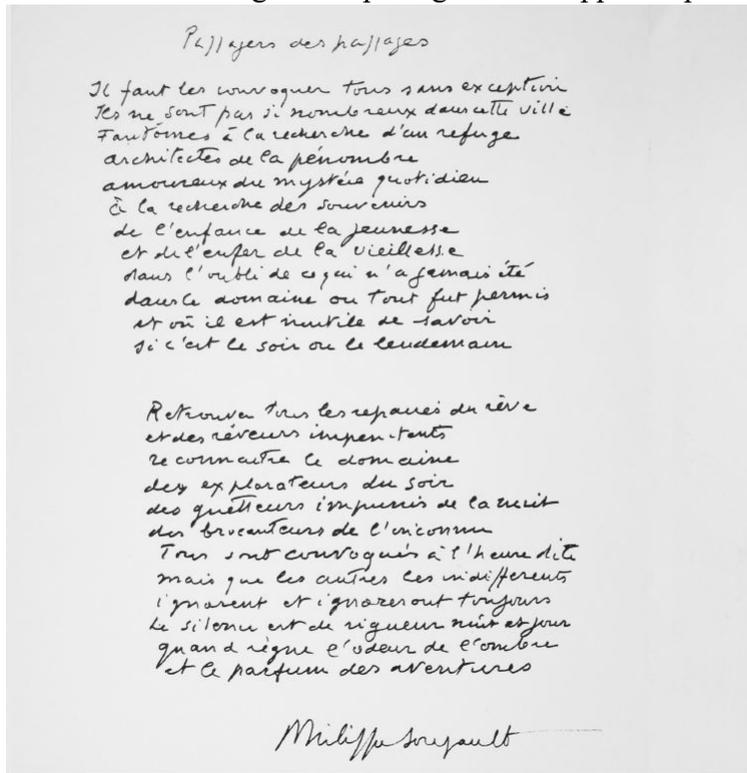
Pasajeros de los pasajes

Se debe convocar a todos, sin excepción
no son tan numerosos en esta ciudad
fantasmas en busca de un refugio
arquitectos de la penumbra
enamorado del misterio cotidiano
en busca de recuerdos
de la infancia de la juventud
y del infierno de la vejez
en el olvido de lo que nunca fue
en el ámbito donde todo fue permitido
y donde es inútil saber
si es de tarde o el día siguiente
encontrar todas las guaridas del sueño
y de los soñadores impenitentes
reconocer el dominio de los exploradores de la tarde
de los vigilantes impunes



de los “chachareros”⁶ de lo desconocido
todos están convocados en la hora dicha
pero que los otros los indiferentes
ignorán e ignoraron siempre
rigoroso es el silencio, noche y día
cuando reina el olor de la sombra
y el perfume de las aventuras

Ilustración. Passagers des passages de Philippe Soupault



Fuente: Manuscrito del poema de Soupault publicado en la revista L'immediate, No. 5, 1975

El poema se divide en dos partes, la primera es el lanzamiento de una suerte de convocatoria a las personas a las que alude en el título: los pasajeros de los pasajes, es decir, aquellas personas que han transitado y siguen haciéndolo en los pasajes parisinos. La segunda remite a la finalidad de la misma y a algunas advertencias.

Los pasajeros, sean viandantes, *flâneurs*, paseantes o como se quiera denominarlos, lo constituyen un número restringido de personas en las fechas en que Soupault escribe estos versos: en efecto, la era de la fuerte afluencia en los pasajes fue en su auge que, como lo señalamos arriba, corresponde aproximadamente a la primera mitad del siglo XIX. Con la

⁶ En francés en el texto, « Brocanteur »: vendedor de artículos usados, anticuario, “chamarilero” en España, “chacharero” en México.



advertencia de que la suerte de cada pasaje parisino (menos de veinte en la segunda década del siglo pasado) no dependió solamente de Haussmann y sus temibles destrucciones del viejo París, sino también de obras anteriores como la apertura de la Rue de Rivoli bajo las órdenes de Napoleón I, o posteriores como la apertura del bulevar de la Ópera que señala Louis Aragon y, más simplemente, del fracaso comercial de algunos pasajes destruidos a pala y pico.

Los convocantes son entonces personas conocedoras de los misterios de los pasajes, “...*fantasmas que buscan refugio, arquitectos de la penumbra, enamorados del misterio cotidiano...*”; no cabe duda de que son expresiones que recuerdan las descripciones del ambiente y de los personajes de *Las últimas noches de París*: para los surrealistas, el pasaje es justamente un elemento de este espacio “otro”, casi heterotópico, que permanece en París. Vale recordar que cuando escribe este poema, Philippe Soupault no se presenta ya ni forma parte de algún grupo de filiación postsurrealista. Fue definitiva desde los años veinte su ruptura con el núcleo original, fomentada por la virulenta “adhesión nueva” de André Breton a la figura del camarada Stalin y al Partido Comunista Francés (PCF) y siguió una trayectoria propia; sin embargo, muestra claramente su afecto por ciertos espacios misteriosos y tenebrosos, y no es imposible pensar que él mismo haya planteado ese tema a la revista para el número cinco de la misma.

Además de la afición al misterio y a lo tenebroso de algunos convocados, Soupault apela también a quienes buscan recuerdos de todas las edades del ser humano. Este llamado muestra cierta similitud con el análisis del Pasaje del Tilo realizado por Siegfried Kracauer (1995) a la par gran amigo de Walter Benjamín y en cierta forma parte del grupo de descubridores de los pasajes (Franz Hessel, Walter Benjamín, Siegfried Kracauer...). Esta búsqueda de los recuerdos se traduce por la filatelia, las fotografías eróticas de inicio del siglo XX y quizás los encuentros con las prostitutas que en aquel entonces buscaban refugio en esos espacios tenebrosos. Espacios que cuando fueron el centro de la luz, es decir, cuando fueron vivientes y reconocidos por la para-literatura sobre París a la cual recurre regularmente Benjamín para obtener información sobre los pasajes cuando estos eran los espacios de la ur-modernidad, una suerte de heterotopía donde todo era permitido hasta que la Revolución del 1879 se transformara en una revolución burguesa y puritana.

La convocatoria apela entonces a reunir todos los ...*soñadores impenitentes... exploradores de la tarde...*” y demás, con la finalidad de reencontrar “...*todas las guaridas del sueño...*”, esos espacios que se han mantenido como espacios de resistencia a la modernidad. Se trata bien de una empresa de salvación, totalmente diferente de la que emprendieron quienes quisieron y quieren aún en la actualidad, salvar el “patrimonio” que representan los pasajes, pero que, a la vez, los exhiben a la luz y los integran a circuitos turísticos y consumistas del pasado. Por lo contrario, Soupault expresa directamente que la fecha y hora de esta convocatoria no debe ser conocida por las mayorías, por las “masas aborregadas” para retomar nuevamente la expresión de Breton, apelando a un silencio riguroso que es imperativo cuando “...*reina el olor de la sombra y el perfume de las aventuras...*”.

Philippe Soupault deja así una suerte de manifiesto a favor de un rescate no de un patrimonio arquitectónico del siglo XIX, sino de la sombra, del misterio, de lo desconocido, de lo



diferente que se esconde a la vista directa y diurna y se expresa mejor en la penumbra o el manto revelador de la noche. En pocos versos, una gran llamada que se puede extender a preservar una de las manifestaciones más contundentes de la civilización humana en general: La ciudad.

REFLEXIONES FINALES

Como ya se mencionó anteriormente, la cuestión del papel de la mujer en las obras estudiadas debe ser entendido en el contexto de su época por lo que *“las obras surrealistas se encuentran inundadas de imágenes femeninas tratadas como símbolos, como cuerpos carentes de racionalidad. Los arquetipos femeninos con los que trabajan los varones son, exactamente, los mismos que los datos en épocas posteriores”* (Caballero, 2002: 71).

Por lo mismo, en estas obras la mujer no parece capaz de manifestar una inteligencia racional, pero se convierte así, fácilmente, por su sensibilidad y su carácter fantasioso, en un ente susceptible de servir de puerta de entrada a lo misterioso, lo no natural, por el hecho de poseer una visión alterna de la realidad; en ese sentido, se presenta a la mujer como una suerte de chamán, de bruja con poderes no compatibles con la racionalidad masculina. Lo anterior es perfectamente claro en *Nadja*: la primera parte del texto es una descripción de un entorno urbano sustentado en descripciones y fotografías, mientras que la llegada de Nadja viene a romper ese equilibrio racional e impone una lectura radicalmente diferente y mucho más compleja del entorno y de las prácticas sociales. También puede explicar quizás la atracción que ejerció Frida Kahlo sobre Breton cuando este viajó a México y se encontró en la Casa Azul con ella, con Trotski y Rivera (Bradú, 2012).

Para el caso de Soupault, y es quizás la mayor diferencia con Breton, la mujer protagonista, Georgette, desde un principio participa de un mundo diferente en el cual el narrador no es más que un títere que no sabe cómo actuar o interviene a contrasentido porque no entiende ese ser tan especial que tiene enfrente: en dos momentos se evidencia hasta con violencia esta subordinación del hombre. El primero es cuando el narrador la va a buscar a su casa de día, error grave que se acabará solucionando cuando Georgette se vuelve a introducir, aún siendo de día, en el formidable personaje que encarna, la ciudad de París. El segundo es cuando ambos tienen una relación sexual en la que el narrador espera un amor delirante hacia su persona y recibe un trato finamente distante escondido detrás de una actuación bien rodada de Georgette. Reconoce el narrador: *“Mostró la misma destreza e idéntico desinterés en todos los gestos que vinieron a continuación...luego alzó el vuelo y me dejó tan admirado como sosegado. Casi hubiera querido aplaudir”* (p.60). Sin embargo, es evidente que la mujer es vista como un objeto sexual del cual se pueden aprovechar y como ama de casa que hace bordado, alaba al hermano y cuida su apariencia física.

Otra dimensión interesante de ambas obras es ese descubrimiento de otra ciudad que parece superpuesta o quizás articulada invisiblemente con la ciudad visible, material y racional: aparte de las representaciones del espacio urbano que vehiculan políticos y tecnócratas (esencialmente hombres, por cierto) se presenta ante nuestros ojos un espacio diferente, una representación propia construida por seres más sensibles que, en el contexto histórico de las obras estudiadas, tenían que ser mujeres. Esto representa una aportación relevante a la comprensión de lo urbano en la época actual, ya que prefigura numerosas líneas de análisis sobre la ciudad, entre las cuales están las que remiten a los imaginarios y las representaciones,



al carácter encarnado del espacio y a la articulación entre cuerpo y espacio, entre muchos otros.

Nos atrevemos entonces a afirmar que, en ese sentido, los surrealistas, en esa primera época de su producción literaria, establecieron una línea de continuidad entre autores como Gaston Bachelard y las preocupaciones actuales de corte posmodernas expresadas en las ciencias sociales y las humanidades. Si bien esta línea de articulación es tenue, concurre a confirmar que la racionalidad de la modernidad que se impondrá de manera radical pocos lustros después de la publicación de las obras estudiadas no ganó totalmente el partido, como lo demuestran también artistas de otras esferas como Luis Buñuel para el cine, René Magritte, Paul Delvaux, Remedios Varo y Eleonora Carrington en la pintura sin olvidar la ya citada Frida Kahlo, entre muchos otros y otras.

Finalmente, es indudable que los surrealistas ejercieron una influencia significativa sobre algunos literatos latinoamericanos como es el caso de Julio Cortázar, influencia que el argentino reconocerá (Hiernaux, 2022, en prensa).



BIBLIOGRAFÍA

- Aragon, Louis (2016 [1926]). *El aldeano de París*. París: Gallimard.
- Bancquart, Marie-Claire (2004). *Paris des Surréalistes*. Paris: Éditions La Différence. Colección Les Essais.
- Benjamin, Walter (2006). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, editores.
- Boucharenc, Myriam (1993). *Présence de Philippe Soupault*. Caen : Presses Universitaires de Caen.
- Bradou, Fabienne (2012). *El viaje de Breton a México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Breton, André (1924). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Argonautas.
- Breton, André (1964). *Nadja*. París: Gallimard, collection le Livre de Poche.
- Breton, André (2008). *El amor loco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Caballero Guiral, Junca (2002). *La mujer en el imaginario surrealista. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló de la Plana, España: Universidad Jaume I, segunda edición.
- Caminada, Lucía (2018). La impronta de la imagen, los rastros de la palabra. *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, No.15, mayo, 135-153.
- Cardinal, Roger (1986). *Breton: Nadja*. Londres: Grant & Cutler.
- Cassayre, Sylvie (1997). *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*. París: Editions Lettres Modernes.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline (coord., 2000). *Patiences et silences de Philippe Soupault*. París: L'Harmattan.
- Cohen, Claudine (2004). Balzac et l'invention du concept de *milieu*. en Dufour, Philippe ; Nicole Mouzet (coord. 2004). *Balzac géographe. Territoires*. Saint-Cyr-Sur-Loire, Francia : Christian Pirot Éditeur, pp. 25-32.
- Cohen, Margaret (2014). Underwater Optics as Symbolic Forms. En *French Politics, Culture and Society*, vol. 32, No 3, invierno, pp. 1-23.
- Cowling, Elizabeth. (1986). Proudly we claim him as one of us: Breton, Picasso and the Surrealist Movement. *Art History*, vol.8, No 1, marzo, pp. 82-104.
- Delon, Michel (1990). *Paris le jour, Paris la nuit. Anthologie de Louis Sebastien Mercier et Restif de la Bretonne*. Paris: Robert Laffont, collection Bouquins (incluye *Tableau de Paris y Nouveau Tableau de Paris* de Mercier y *Les nuits de Paris* de Restif).
- Delvaille, Bernard y Robert Doisneau (1981). *Passages et Galleries du 19^e siècle*. Paris : A.C.E éditeurs, collection «le Piéton de Paris».
- Dufour, Philippe, Nicole Mouzet (coord. 2004). *Balzac géographe. Territoires*. Saint-Cyr-Sur-Loire, Francia : Christian Pirot Éditeur.



- Ertuna, Irmak (2010). Anthropological materialism. Orhan Pamuk's Museum of Innocence and André Breton Nadja. *Journal of Modern Literature*, vol. 33, No.3, abril, pp. 99-111.
- Harvey, David (2006). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal (capítulo 1. Los mitos de la modernidad. El París de Balzac, pp. 38-77).
- Hazan, Eric (2018). *Balzac, Paris*. París: La Fabrique Éditions.
- Hiernaux, Daniel (2019a). "El Pasaje de la Ópera, Louis Aragon y el París surrealista a través de El aldeano de París". En *Imagonautas: Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales*, 14, pp. 1-15.
- Hiernaux, Daniel (2019b). George Perec y el Pasaje Choiseul: breve recuento de un encuentro fallido. En *Topofilia, Revista de Arquitectura, Urbanismo y Territorios*, Año XII, No. 18, abril-septiembre, pp. 48-65.
- Hiernaux, Daniel (2022, en prensa). Los pasajes cubiertos como actantes en "El otro cielo" de Julio Cortázar. En publicación, revista *Ikara*.
- Hiernaux, Daniel (coord. 2018). *Los pasajes cubiertos de París y su difusión mundial. España y América Latina*. Culiacán y Querétaro, México: Universidad Autónoma de Sinaloa y Universidad Autónoma de Querétaro.
- Hoyos Gómez, Camilo (2010). *La imagen de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar*. Tesis doctoral en Humanidades, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
- Hugo, Víctor (2001). *París*. París: Editions Bartillat.
- James, Allison (2011). The Surrealism of the Habitual. From Poetic Language to the Prose of Life. *Paragraph*, 43-3, pp. 406-422.
- Kadiu, Silvia (2014). Surrealism in André Breton's *Nadja*. *Opticon 1826*. 16 :24, pp. 1-16.
- Kracauer, Sigfried (1995). *Rues de Berlin et d'ailleurs*. París: Gallimard.
- Leroy, Claude (1997). Préface. En Soupault, Philippe. *Les dernières nuits de Paris*. París : Gallimard.
- Lévy, Jacques (2004). «Serendipity», *EspacesTemps.net* [En línea], 13 de enero 2004. URL: <https://www.espacestems.net/en/articles/serendipity-en/>
- Loselle, Andrea (2009). André Breton's and Eugene Atget's Valentines. *SubStance*, vol.38, No 118, pp.77-96.
- Loselle, Andrea (2010). From convoluted to convulsive messages: a seismometrical reading of Breton's *Nadja*, en *Contemporary French and Francophone Studies* vol. 14, No 4, septiembre, pp. 401-408.
- Lowy, Michael (2007). Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario. *Acta Poética*, 28 (1-2), primavera-otoño, pp. 73-92.
- Malpartida, Juan (2008). Prólogo. André Breton o el triunfo de Eros. En Breton, André (2008). *El amor loco*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 9-16.



- Meyer-Minnemann, Klaus (2016). Octavio Paz y el surrealismo. En *Literatura Mexicana*, XXVII, pp. 73-95.
- Perec, George (1982). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. París: Christian Bourgeois.
- Pereira, Armando (2011). Breton, Trotsky y Rivera: México y la esperanza surrealista. En *Estudios*, No 99, vol.10, invierno, pp. 82-101.
- Queloz, Jean-Jacques (2012). *Philippe Soupault : Ecriture de soi et lecture d'autrui*. Louvain-La-Neuve : Harmattan-Academia S.A.
- Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme (1770). *Le Pornographe ou idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées*. Londres, Inglaterra y La Haya, Países Bajos: Jean Nourse y Gosse Junior editores.
- Russo, Adélaïde (2000). Philippe Soupault, cartographe et architecte en Chénieux-Gendron, Jacqueline (coord., 2000). *Patiences et silences de Philippe Soupault*. París : L'Harmattan, p. 89-106.
- Sherigham, Michael (2016). Breton et l'avènement du sujet surréaliste. En V.V. A.A. *L'écriture et son sujet : voix, trace, avènement*. Caen, Francia : Presses Universitaires de Caen-Colloque de Cerisy, pp. 53-68.
- Soupault, Philippe (2018). *Las últimas noches de París*. México: Jus, Libreros y Editores.
- Steinhauser, Monika, Virey-Wallon, Aude (1996). «La lumière de l'image». La notion d'image chez les surréalistes. In: *Revue de l'Art*, n°114. pp. 68-80; doi: <https://doi.org/10.3406/rvart.1996.348298>
- Thérény, Marie-Ève (2016). La rue au quotidien. Lisibilités urbaines, des tableaux de Paris aux déambulations surréalistes. En *Romanticisme*, N° 171, 2016-1, pp. 6-14.
- Vargas Llosa, Mario (1999). Nadja como ficción. En *Letras Libres*, No. 1, enero.
- Velázquez Ezquerro, José Ignacio (2019). Soupault: les dernières nuits de Paris y los intertextos: ¿Georgette y/o Nadja? En *Théleme*, revista complutense de Estudios franceses, vol.4, No.1, pp. 245-258.
- Velut, Sebastien (2004). Savant ou sauvage. La Géographie dans la Comédie Humaine. En Dufour, Philippe; Nicole Mouzet (coord. 2004). *Balzac géographe. Territoires*. Saint-Cyr-Sur-Loire, Francia: Christian Pirot Éditeur, pp. 41-54.
- Vilela, Lucila (2016). André Breton, soñador del mundo. En *Interartive, a platform for contemporary Art and Thought*, disponible en: <https://interartive.org/2016/05/andre-breton>